
پدیدارشناسی حضور اجراگر در شبیه خوانی

علی اصغر فهیمی فر*

شهاب پازوکی**

تاریخ دریافت: ۹۵/۴/۲

تاریخ پذیرش: ۹۵/۶/۱۵

چکیده

با کاربست رویکرد پدیدارشناسی در تحلیل شبیه خوانی با هدف روشن سازی شرایط بنیادین تحقق آن، کوشیده ایم به این پرسش پاسخ دهیم که: چگونه شبیه خوانی با عمل کلام جاری اجراگران و دیگر عناصر اجرایی قوام می یابد؟ این نحوه تحلیل متفاوت از نگرشی است که شبیه خوانی را صرفاً بر پایه ساختار متنی و ادبی آن تعریف می کند. در این مقاله براساس نظریه اشکال پدیداری حضور بازیگر در تئاتر که توسط برت. ا. استیتس ارائه شده، پدیداری حضور اجراگر در شبیه خوانی تحلیل و ارزیابی شده است. استیتس کاربرد پدیدارشناسی را در فهم ساختار صوری اجرای تئاتر از طریق بررسی نحوه حضور بازیگر به عنوان عنصر اصلی یک رویداد تئاتری و به طور خاص عمل کلام جاری در اجرا نشان داده است. وی همچنین سه حالت ضمیری خودبینی، مشارکتی و بازنمایی را در رویارویی مخاطب با بازیگر در یک اجرای تئاتری معرفی کرده است. این سه حالت ضمیری می تواند به عنوان مبنایی در تحلیل چگونگی تجربه یک رویداد تئاتری در یک دوره تاریخی و زمینه فرهنگی، به کار گرفته شود. در چارچوب نظریه مورد اشاره، شبیه خوانی قطعه اجرایی سیال و ابرگونه ای میان سه حالت حضور اجراگر است که طی آن مخاطب و اجراگر در پیوندی دینامیک با یکدیگر جهانی مشترک از تجربه و آگاهی را رقم می زنند.

کلیدواژه ها: پدیدارشناسی، شبیه خوانی، تعزیه، برت استیتس، حالت خودبینی، حالت مشارکتی و حالت بازنمایی

*. دکتری پژوهش هنر، دانشیار و عضو هیئت علمی دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس. Email: Fahimifar@modares.ac.ir

** دانش آموخته دکتری پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس (نویسنده مسئول). Email: shahabpazouki@gmail.com

مقدمه

یک لغت‌نامه زیباشناختی تئاتر را در ساختاری چندلایه چنین توصیف کرده است: ۱. تئاتر، درام یعنی یک جریان دینامیک رویدادهای انسانی (یا توصیفات آن) را که تحت تسلط تقدیرند نمایش داده یا بازنمایی می‌کند؛ ۲. درام با ابزار دیالوگ یا مونولوگ بازیگران بر روی صحنه بازنمایی می‌شود؛ ۳. تئاتر با بدن‌های انسانی زنده تحقق می‌یابد؛ و ۴. یک قطعه تئاتر به مثابه یک برساخت زمانی-مکانی که برای مخاطب ارائه شده محقق می‌شود. توصیف اول یک قطعه تئاتر را در مقام گونه‌ای کار ادبی توصیف می‌کند در حالی که ویژگی‌های بعدی، به ویژه سومی و چهارمی می‌توانند ما را به سمت این دیدگاه که اجرای تئاتر گونه‌ای از هنرهای پلاستیک یا تجسمی است، هدایت کنند. بنابراین شگفت‌آور نیست که مطالعات ادبی بر خصیصه اول تأکید دارد و فلسفه سنتی تئاتر در این خصوص قدری تفاوت دارد (Shigeto, 2010: 331). در حالی که امروزه در مطالعات اجرایی تئاتر بررسی وجوه تجسمی این هنر در کانون توجه است. بازیگری، درام و تماشا سه قطب اصلی و عامل حیاتی هر رویداد نمایشی است. نظام فلسفی و ادبی سنتی به تبعیت از دیدگاه ارسطو^۱ (۳۸۴-۳۲۲ ق.م) عامل اول و سوم (بازیگری و تماشا) را به حاشیه رانده و بر عامل دوم یعنی درام تأکید داشته‌اند. ارسطو با بیان شش جزء اصلی تراژدی به طور تلویحی بر این نکته اشاره می‌کند که بازیگران برای درام اساسی نیستند (ارسطو، ۱۳۸۷: ۱۲۲).^۲ ارسطو در رساله فن شعر^۳ ضمن تأکید بر خصیصه اول، درام را به منزله یک وحدت ساختاری زمانمند تلقی کرده و در چارچوب این اندیشه، شخصیت‌ها تنها در سایه داستان و روایتی ساختارمند اعتبار یافته‌اند. در مطالعات ادبی سنتی پس از ارسطو نیز وضع به همین منوال است. ساموئل تیلور کالریج^۴ صرفاً از موضع یک خواننده و نه مخاطب به بررسی درام می‌پردازد و درام را بی‌نیاز از هر گونه مرجعی می‌داندست که بر واقعیت بیرونی متکی بوده، چه بسا حتی از اجرا نیز بی‌نیاز باشد (Shepherd and Wallis 2004: 25). همچنین

منتقد هم‌عصر او، چارلز لمب^۵ (۱۸۳۴-۱۷۷۵) چنین پیشنهاد می‌کرد که بهتر است نمایشنامه‌ها را خواند تا اینکه آن‌ها را اجرا کرد: «آنچه که ما روی صحنه می‌بینیم بدن و فعالیت جسمانی است؛ در حالی که آنچه که ما به هنگام مطالعه بدان آگاهی می‌یابیم منحصرأ ذهن و تحرکاتش است. این جسمانیت مانع آگاهی است» (Lamb, 1903:99).

پدیدارشناسی تئاتر در جبهه مقابل نقد ادبی سنتی، ضمن توجه به جنبه‌های اجرایی، دیداری و شنیداری تئاتر این نکته را متذکر می‌شود که تئاتر صرفاً در ساختار روایی آن تعریف نمی‌شود؛ به عبارتی تئاتر مقوله‌ای ایستا نیست که در آن شخصیت‌ها صرفاً در چارچوب داستان و روایت مشروعیت یابند بلکه تئاتر پدیده پویایی است که نحوه و کیفیت حضور بازیگر و تعامل او با مخاطب، جهان دیگری را برای تجربه رقم می‌زند و این تجربه می‌تواند از اجرایی به اجرای دیگر، از زمانی به زمان دیگر، از مکانی به مکان دیگر و در نهایت از فرهنگی به فرهنگی دیگر متفاوت باشد.

برخلاف نگره‌های نقد سنتی، پدیدارشناسی تئاتر بر این اصل مهم متمرکز است که قطعه تئاتر به منزله اجراء با ابزار واژگان و بدن‌های بازیگران و حضور مخاطبان محقق می‌شود، همچنانکه برت آ. استیتس^۶ (۱۹۸۵) معتقد است آن‌هایی که تنها به معنای قصه یک نمایش علاقه‌مندند می‌توانند در خانه بنشینند و متن را بخوانند (States, 1985). در چارچوب پدیدارشناسی اجرا حضور بازیگر و مخاطب در تئاتر حضوری انضمامی نیست، بلکه تئاتر یک سازمان منسجم است و نحوه حضور بازیگر و مخاطب به عنوان عنصر اصلی این ارگانیزم واحد، مبنای اشتراک تجربه، آگاهی و ادراک محسوب می‌شود. در واقع چشم‌پوشی از شکل و کیفیت همزمانی حضور اجراگر و مخاطب ماهیت تحلیل یک اجرا را عقیم خواهد ساخت. اینکه: نسبت مخاطب با حالات مختلف پدیداری بازیگر چیست؟، بازیگر در چه نحوه‌ای از حضور جهان نمایش را می‌سازد؟ و اشکال حضور بازیگر چگونه بر ادراک مخاطب از یک پدیده نمایشی

تأثیر می‌گذارد؟ سؤالات مورد نظر از به کارگیری پدیدارشناسی برای توصیف و تحلیل یک اجرای نمایشی- در اینجا شبیه‌خوانی-^۷ است.

این مقاله، پژوهشی کیفی است که در آن وضعیت پدیداری اجراگر برای مخاطب در شبیه‌خوانی به عنوان یکی از گونه‌های نمایشی ایرانی با رویکرد پدیدارشناسی و با نگاهی به نظریه حالات پدیداری بازگر استیتس تحلیل شده است.

شبیه‌خوانی نمونه برجسته‌ای از یک گونه نمایش فرهنگی است که به مانند سایر اجراهای فرهنگی از منظر زیبایی‌شناسی اجرا قابل بررسی و تحلیل است. کیفیت و اشکال حضور اجراگر در شبیه‌خوانی و تعاملی که در نتیجه ظهور و بروز این اشکال با تماشاگر خلق می‌شود فضای آستانه‌ای را می‌سازد که در آن مرزهای جهان نمایش و جهان واقعی درنوردیده شده و تجربه مشترکی از ادراک و آگاهی شکل می‌گیرد.

رویکرد پدیدارشناختی در تئاتر

پدیدارشناسی جنبشی فلسفی است که در آلمان و در اوایل قرن بیستم آغاز شد و در فرانسه گسترش یافت (فورتیر^۸، ۱۳۸۸: ۴۳). این جنبش فلسفی دارای سویه‌های مفهومی متعددی از پدیدارشناسی استعلایی هوسرل^۹، پدیدارشناسی هرمنوتیک پائول ریکور^{۱۰} و پدیدارشناسی اگزیستانسیالیستی مارتین هایدگر^{۱۱} و موريس مرلوپونتی^{۱۲} است (Spiegelberg, 1982: 8). پدیده^{۱۳} اشاره به چیز یا تجاربی دارد که بر انسان ظاهر شده یا قادر به تجربه آن می‌باشد. هر شیء، رویداد، تجربه و موقعیتی که بشر بتواند آن را ببیند، بشنود، لمس کند، بشناسد، بفهمد و یا در آن زندگی کند می‌تواند موضوعی برای یک تحقیق پدیدارشناسانه باشد (Seamon, 1979: 158). مقصود از توصیف در رویکرد پدیدارشناسانه تعریف پدیده نیست، بلکه رسیدن به زیربنای مفهومی از وجوه نامتغیر و جوهری است که اصل و منشاء پدیده را نشان می‌دهد.

مفهوم جدایی‌ناپذیر انسان و جهان اصل محوری پدیدارشناسی است. هایدگر در کتاب هستی و زمان^{۱۴} (۱۹۶۲) چنین بیان می‌کند که در فلسفه روان‌شناسی

رایج، ارتباط میان انسان و جهان به نگرش‌های ایده‌آلیستی و رئالیستی تقلیل یافته است. در نگرش رئالیستی انسان (ذهن) وابسته به جهان (عین) است و هر عمل انسان عکس‌العملی در برابر جهان است. در نقطه مقابل، در نگرش ایده‌آلیستی، جهان (عین) وابسته به انسان (ذهن) است و انسان به طور مداوم از طریق شناخت در جهان خود عمل کرده و به صورت مستمر آن را شناخته و به آن شکل می‌بخشد. به عقیده هایدگر، انسان منفک از جهان وجود ندارد بلکه هر دوی آن‌ها در یکدیگر وجود دارند و در هم آمیخته‌اند؛ به عبارتی بین انسان و جهان پیوندی ناگسستنی حاکم است (Stewart & Mukunas, 1990: 9).

از این منظر پدیدارشناسی مفهوم جدایی‌ناپذیری انسان و جهان را جایگزین استقلال و انفکاک میان انسان و جهان در نگره‌های رئالیستی و ایده‌آلیستی می‌کند؛ به عبارتی کلیتی به نام انسان-جهان که نه به دو چیز، بلکه به یک کل واحد اشاره دارد. چالش مهم پیش‌روی پدیدارشناسی تعریف انسان به گونه‌ای است که هرگونه دوانگاری میان سوژه و ابژه را از میان بردارد. بدین‌منظور پدیدارشناسان از مفهوم قصد یا حیث التفاتی^{۱۵} بهره برده‌اند. بدین معنا که تجربه و آگاهی انسان، شامل وجوهی از جهان به عنوان وجودی عینی است که زمینه‌ای برای معنای تجربه و آگاهی پدید می‌آورد (ibid). داعیه اصلی پدیدارشناسی «بازگشت به خود اشیاء» است. سانتون بی. گارنر^{۱۶} هدف اصلی پدیدارشناسی را چرخش منظر از انتزاع‌گرایی علمی (دنیای عینی) به خود دنیا آن‌گونه که خود را در برابر سوژه ادراک‌کننده آشکار می‌کند (یعنی دنیای پدیداری) می‌داند: «کار پدیدارشناسی آن است که چیزها را آن‌گونه که در برابر آگاهی در جریان تجربه بی‌واسطه ظاهر می‌شود پی‌گیرد؛ و در نهایت وظیفه‌اش آن است که ادراک را به نهایت مواجهه‌اش با محیط پیرامونی بازگرداند» (Garner, 1994: 2).

به تبعیت اصول کلی برشمرده شده، تأثیرات حسی تئاتر در مرکز توجهات پدیدارشناختی قرار

«تعامل میان آگاهی و عمق تجربه» را فعال کند (States, 1992: 387). با توجه به نیروهای زندگی روزمره که ما را از حضور در زندگی‌هایمان باز می‌دارد، تئاتر باید هم حضور و هم غیابمان را بر ما آشکار کند و به جای انکار امکان حضور، که در بیشتر نظریه‌های معاصر مطرح می‌شود، استیتس فکر همیشگی کردن حضور را در سر می‌پروراند (فورتیر، ۱۳۸۸: ۴۷). وی بحث خود را در زمینه پدیدارشناسی تئاتر با نقد رویکرد نشانه‌شناسی تئاتر پی می‌گیرد. از نظر او «مشکل نشانه‌شناسی آن است که در بررسی تئاتر به مثابه نظامی از رمزگان‌ها الزاماً تأثیرات ادراکی تئاتر بر تماشاگر را منفک می‌کند» (States, 1985: 13). به عبارتی نشانه‌شناسی با جهت‌گیری به سوی جنبه‌های تحلیلی، علمی و انتزاعی، مؤلفه‌های حسی را که تئاتر در مخاطب برمی‌انگیزد نادیده می‌گیرد (فورتیر، ۱۳۸۸: ۴۲). به باور استیتس، نشانه‌شناسی و پدیدارشناسی به منزله دو چشم در یک صورت و مکمل هم هستند و هر یک چشم‌انداز و منظر دیگری را کامل می‌کنند. به عبارتی نشانه‌شناسی که ابره‌ها را بر روی صحنه صرفاً در مقام دال تلقی می‌کند باید با پدیدارشناسی تکمیل شود (States, 1985: 8).

پدیدارشناسی در جایگاه یک رویکرد مطالعاتی این قابلیت را دارد که نه تنها تئاتر کلاسیک و سنتی بلکه تئاتر پیشرو معاصر یعنی تئاتر پسادرامی^{۱۷} را پوشش دهد. پدیدارشناسی تئاتر به ما افقی را وعده می‌دهد که در آن مرزهای سنتی ژانرهای گوناگون درنوردیده شده و بسیاری از مسیرهای ناپیدا از یک ژانر به یک ژانر دیگر در معرض دید قرار می‌گیرند. از این‌رو، ما را قادر می‌سازد افقی را برای توسعه مطالعه تئاتر از منظر جنبه‌های اجرایی ادراک کنیم.

نظریه اشکال پدیداری بازیگر

در ابتدا باید گفت هدف استیتس از طرح این نظریه ارائه یک پدیدارشناسی کامل از عمل بازیگر نیست، بلکه مواجهه با آن به عنوان «عمل کلام» است که می‌تواند به سه‌گانه ضمیری (من، تو، او) که بنیان تمامی گفتگوهاست، تقسیم شود.

دارند. کار پدیدارشناس در توصیف و تحلیل تئاتر توجه به جنبه‌های پویا و زنده آن است؛ یا به عبارتی «زندگی را در تئاتر زنده نگه دارد» (فورتیر، ۱۳۸۸: ۴۲). بر پایه این اصل که «تئاتر رویدادی زنده است» پدیدارشناسی تئاتر با هدف شفاف‌سازی شرایط بنیادین تحقق تئاتر، این امر را تحلیل می‌کند که چگونه یک اجرای تئاتری با کلمات و بدن‌های بازیگران شکل می‌گیرد. این نحوه تحلیل با فلسفه سنتی یا مطالعات ادبی کلاسیک که تئاتر را با درام و صرفاً با ساختار آن تعریف می‌کردند متفاوت است. (Shigeto, 2010: 331)

پدیدارشناسی برخلاف دیدگاه سنتی تئاتر را از درام متمایز می‌کند و فرایند اجراء را به صورت مستقل تحلیل می‌کند: «تئاتر به طریقی متفاوت از هنرهای ادبی یا تصویری، رابطه‌ای خاص با ارائه تجربه زنده به تماشاگر دارد. تئاتر در حکم چیزی که باید دیده شود، شنیده شود و البته در مواردی لمس شود، چشیده شود و یا بوییده شود، در معرض حواس تماشاگر گذاشته می‌شود» (فورتیر، ۱۳۸۸: ۴۳). بر اساس این نحوه نگرش تئاتر با ابزار کلامی و جسمانی بازیگران شکل می‌یابد و به منزله یک برساخت زمان-مکانی که برای مخاطب ارائه می‌شود، محقق می‌شود آن گونه که گارنر می‌نویسد: «مکان تئاتری مکانی پدیداری است، که تحت تسلط بدن و مسائل مکانی آن قرار دارد» (Garner, 1994: 4). گارنر در امتداد دیدگاه موریس مرلوپونتی تئاتر را به منزله «فضای بدنمند» در نظر می‌گیرد، یعنی فضایی که با بدن‌های بازیگران و مخاطبان قوام می‌یابد. مطابق دیدگاه او، از آنجا که بدن‌های بازیگران درگیر دوانگاری بدن‌های فیزیکی و بدن‌های خیالی است، بدن‌های آن‌ها در کشاکش انواع گوناگونی از ابهام درگیر است (Shigeto, 2010: 333). در مجموع چشم‌انداز پدیدارشناسی ما را به سمت این دیدگاه که اجرای تئاتر گونه‌ای از هنرهای تجسمی است هدایت می‌کند.

استیتس به عنوان یکی از پدیدارشناسان تئاتر، معتقد است وظیفه اصلی تئاتر بازنمایی جهان نیست، بلکه تئاتر جزئی از جهان است و کارش این است که

به ضرورت تمامی گفتگوها شامل یک نظم و ترتیب ضمیری مشخص‌اند: گوینده (من)، مخاطب (تو)، ضمیر غایب (او). استیتس برای اینکه مفهوم دقیق‌تری از این ایده ارائه نماید، آن را در طول محور ضمیری و در طرحی تقابلی با دنیای تئاتر و دنیای داستانی نمایشنامه قرار می‌دهد:

نمایشنامه
شخصیت = من = بازیگر
شخصیت‌های دیگر (خود) = تو = تماشاگر
شخصیت غایب یا رویدادها = او (آن) = شخصیت
به باور استیتس ستون نمایشنامه کاملاً روشن است: شخصیت‌های نمایش همچون زندگی روزمره با یکدیگر (گفتگو) یا با خودشان (گفتگوی درونی) در مورد وقایع یا در مورد مردم (معمولاً غایب) صحبت می‌کنند. اما از دیدگاه تجسم، ستون تئاتر نیازمند تغییراتی در فرایند گفتگوست: بازیگر (من) در مورد شخصیتی (او) که دارد بازی می‌کند با تماشاگر یا مخاطب (تو) صحبت می‌کند. در ادامه استیتس این حالات ضمیری در اجرای تئاتر را طبقه‌بندی می‌کند: «در تئاتر عمل گفتگو به عنوان یک ایده، این امکان را به ما می‌دهد که ببینیم چگونه رابطه بازیگر با تماشاگر، کلیدهایی را در طول یک اجرا تغییر می‌دهند یا، در دامنه‌ای گسترده‌تر، آن‌گونه که فرهنگ به عنوان انعکاس علایق خودش نیازها و تکالیف مختلفی را بر تئاتر می‌گمارد. در نتیجه بازیگر به سه روش ضمیری می‌تواند با تماشاگر صحبت کند. این روش‌ها شامل تمامی امکانات و احتمالات‌اند، چرا که این‌ها تمامی آن چیزی هستند که گفتگو در برمی‌گیرد.» (استیتس، ۱۳۷۸: ۱۶۹).

روش خود بیانی^{۱۸} = (بازیگر) من

روش مشارکتی^{۱۹} = (تماشاگر) تو

روش بازنمایی^{۲۰} = (شخصیت) او

استیتس سپس تعریفی از این سه حالت ضمیری پدیداری بازیگر ارائه می‌دهد. در روش خودبیانی به نظر می‌رسد که بازیگر مطابق با سلیقه و رفتار خویش بازی می‌کند. او در واقع می‌گوید: «ببین چکار می‌توانم بکنم!» ممکن است گفته شود که نقش‌های خاص و بزرگ گرایش به خودبیانی را تقویت می‌کنند شاید چون این

نقش‌ها بسیار خواستنی هستند و یا شاید دانسته به گونه‌ای طراحی شده‌اند که قدرت نهفته بازیگر را آزاد سازند. استیتس علت انتخاب نقش‌های بزرگ به عنوان یک عمل خودبیانی، را در این موضوع می‌داند که بازیگر می‌خواهد به مخاطبش ثابت کند که از عهده این نقش‌ها به خوبی برمی‌آید. نمایشنامه می‌تواند آگاهانه تبدیل به ابزاری برای خودبیانی شود، مثل نظام ستاره‌سازی، و یا به طور مثال آبرنمایش‌هایی چون هملت با شرکت بازیگران معروف و نامی. همچنین خودبیانی در تئاتر دراماتیک، صرف‌نظر از نقش‌های بزرگ و تک‌خوانی‌های شاعرانه باشکوه، در قالب لحظات کوتاه اما درخشان یا به قول معروف امضای هنری مختص یک بازیگر جلوه می‌کند؛ به عبارتی در چنین لحظاتی بازیگر از شخصیتش بیرون نمی‌آید، بلکه شکافی در متن می‌یابد که به او اجازه می‌دهد تا سهم منحصر به فرد خود را انجام دهد؛ او شخصاً زمینه واقعی آرمان‌گرایی شخصیت خود را خلق می‌کند. در اپرا، رقص و پانتومیم نیز، هنرمند تقریباً به طور ثابت موضوع توجه است. به طوری که می‌توان گفت: «حالا ما شخصیت را می‌بینیم و حالا هنرمند را در یک لحظه نبوغ یا برعکس، بازیگر را بدون هیچ پوشش و پیرایه‌ای در یک لحظه غوغای ناگهانی می‌بینیم» (همان: ۱۷۰-۱۷۱).

روش مشارکتی نیز عبارت است از برداشتن فاصله بین مخاطب و بازیگر و بیرون آوردن مخاطب از حالت انفعالی در فرایند تبادل تئاتری. البته دعوت به مشارکت، از پیچیده‌ترین تا ساده‌ترین حالات تغییرپذیر است. در این روش، نمایش در ارتباطش با مخاطب از نوعی خطاب «تو» استفاده می‌کند. در این شکل حضور مخاطب در مجموعه‌ای از تله‌ها و ترفندها گرفتار شده است؛ یا به بیانی دیگر، شخصیتی که بازیگر می‌آفریند در دنیای زندگی می‌کند که مخاطب نیز در آن سهم است. استیتس در تشریح روش اجرای مشارکتی، ارتباط کمدی و تراژدی به عنوان قطب‌های مخالف هم با تماشاگران و مخاطبان را مقایسه می‌کند. از نظر وی نقطه تمایز این دو ژانر در این است که تراژدی به دلیل شکل اجرایی‌اش، روشی غیرمشارکتی است. هر چند استیتس همه کمدی‌ها را مشارکتی نمی‌داند، اما کمدی

سعی در تقویت حسن رابطه هنر و مخاطب دارد در حالی که از این دیدگاه، تراژدی فاقد عملکردی همچون کمدی است (همان: ۱۷۳-۱۷۵).

در نهایت حالت بازنمایی مدلی از الگوی ارتباطی در تئاتر است که مبتنی بر عمل بازیگری است که از زبان سوم شخص یا شخصیت نمایشی سخن گفته و عمل می‌کند. از نظر استیتس ایده کلی روش بازنمایی، پیچیده‌تر از دو روش دیگر است. در حقیقت فرایند گفتن و شنیدن در روش‌های خودبینی و مشارکتی، شخصیت برون‌گرای تئاتر را به نمایش می‌گذارند. در یک حالت، بازیگر پیش می‌آید و با ذوق و استعداد هنری‌اش، ما را متحیر می‌کند (روش خودبینی) و در روشی دیگر تئاتر به بیننده می‌گوید: «چرا باید وانمود کنیم که این‌ها همه خیال‌اند. هر دوی ما در این قضیه سهیم هستیم. ما این همه را برای شما انجام می‌دهیم» (روش مشارکتی). شاید عامل پایدارتر در قدرت فریبندگی تئاتر و درام موضوع آن و یا با کمی مسامحه از ارسطو، تجربه علمی-هنری آن است. مأموریت پایان‌ناپذیر تئاتر درباره چیزی بودن است، اما نه درباره انسان‌ها بلکه درباره اعمال آن‌ها؛ به عبارت دیگر تئاتر، بازنمایی است. روش بازنمایی به باور استیتس کلید دراماتیک بازنمایی تئاتری محسوب می‌شود. نکته مهم مسأله موضوع در روش بازنمایی است و این که موضوعات چگونه وارد دنیای تئاتر می‌شوند و رفتارشان چگونه است. گر چه باید تأکید کرد که روش اجرای بازنمایی حاکی از سبکی واقع‌گرایانه در بازیگری، خوانندگی، رقص و یا تولید نیست، بلکه آنچه استیتس واقع‌گرایی می‌نامد، الزاماً از دیگر قالب‌های نمایشی سبک‌مدار به واقعیت نزدیک‌تر نیست (همان: ۱۷۷-۱۷۹).

استیتس متذکر می‌شود باید این روش‌های ضمیری را نه به عنوان حالاتی مجرد در ادراک‌مان از بازیگر، بلکه به عنوان نقاط مرجع در نظر بگیریم. به بیانی دیگر با تفکیک آن‌ها از یکدیگر، احتمالاً باعث می‌شویم که آن‌ها در سنتزی ادراکی به یکدیگر رجوع کنند و این نکته را به ذهن بیاورند که حتی هنگامی که آن‌ها به همان اندازه که با یکدیگر رقابت کرده و اثر یکدیگر را خنثی می‌کنند، در کار مشارکت با یکدیگر نیز فعال هستند.

فایده تفکر در مورد بازیگر به چنین شکلی، تنها در این نیست که چیز جدیدی در مورد او فرا بگیریم، بلکه باعث می‌شود تا ما به نحوه تأثیرگذاری اجرای او بر تمایلات زمانی نیز آگاه شویم. در این میان دوره زمانی عاملی است که باعث می‌شد یک زمان روشی براساس سلیقه و خواست اجتماعی بر دیگری تسلط یابد. دلیل این امر شاید حضور و جذب بازیگر است که پدیده‌ای است به پیچیدگی نمایشی که در آن ایفای نقش می‌کند. بازیگر شکل برخورد ما با اشیاء در دنیا را بازی می‌کند یا به عبارتی آن را به زبان هنرش برای ادراک ما ترجمه می‌کند. او این کار را یک‌بار با تبدیل شدن به چیزی و یک‌بار با انجام دادن چیزی و یک‌بار دیگر با سهیم شدن در چیزی انجام می‌دهد. به طور خلاصه به ما امکان می‌دهد زندگی دیگری را تجربه کنیم؛ زندگی‌ای که به شکلی منحصر به فرد به زندگی ما پیوند خورده است و تجربه‌ای است یگانه و مبهم چون تجربه پرواز روح از بدن (همان: ۱۸۳).

شبیه‌خوانی؛ پیوند واقعیت و نمایش

شبیه‌خوانی یا تعزیه همچون کرداری جمعی و ثواب‌مند، بازسازی تمثیلی و ادواری شهادت بزرگان مذهبی [به طور خاص امام حسین (ع) و یارانش] و پی‌آمدهای آن در برابر توده‌های مردم است (اسماعیلی، ۱۳۸۹: ۴۲). شبیه‌خوانی را می‌توان در دو سطح بررسی کرد: نخست، اجرایی فرهنگی براساس باورهای دینی و اسطوره‌ای ایرانی که محصول فراشدی تکاملی در سیر تاریخی خود بوده و پیوند تنگاتنگی با مؤلفه‌های فرهنگ شفاهی و نوشتاری ایرانی/شیعی دارد و دوم، رویدادی نمایشی با مشخصات و کارویژه‌های خود که فرهنگ سنتی ایران را با تمام نسبت‌هایی که میان مؤلفه‌های دینی، اجتماعی و سیاسی آن برقرار است به نمایش می‌گذارد. در این گونه نمایش فرهنگی همواره نشانه‌های آیین و تئاتر در هم تنیده بوده و ناگسستنی جلوه می‌نماید. از سویی در شبیه‌خوانی اشکال هنری به شکلی تئاتریکال به کار گرفته می‌شوند و از سوی دیگر مسلمانان شیعه آن را نه یک تئاتر بلکه چون محفل و بهانه‌ای برای

مشارکت فعالانه در مسیر رستگاری دینی و وحدت جمعی تلقی می‌کنند؛ به سخن دیگر مخاطب شبیه‌خوانی برای داوری و سنجش اجرای نقش‌ها و کشف طرح داستان یا برداشتی متکثر از یگانه مفاهیم ارائه شده در شبیه‌خوانی حضور نمی‌یابد بلکه هدف او جستجوی فضایل اخلاقی، بهره‌مندی از اجر مذهبی و کسب اعتبار اجتماعی در نتیجه مشارکت در یک پویش قدسی و دینی است. همچنانکه شمرخوان به نمایندگی از سایر شبیه‌خوانان در پیش‌درآمد مجلس تعزیه این نکته را به حضار یادآور می‌شود:

الا ای اهل مجلس بر شما حافظ خدا باشد/ نبی غمخوار
حیدر یار مونس مجتبی باشد
نه این سلطان مظلومان حسین نه این اکبر نه این قاسم نه
این بیمار دشت کربلا باشد
نه من شمرم نه این بن سعد نی این ازرق و این خولی و
این لشکر ما اشیقا باشد
غرض بهر عزاداری بپا گردیده این مجلس/ بکا ابکا تباکی^{۲۱}
حاصل این مدعا باشد

میان محققان هنرهای نمایشی، بر سر این موضوع که آیا باید شبیه‌خوانی را نوعی تئاتر انگاشت یا صرفاً یک آیین دانست، اختلاف نظرهایی وجود دارد. برخی از این محققان میان شبیه‌خوانی و تئاتر تمایز قایل شده و میان این دو خط فاصل قاطعی کشیده‌اند. از این منظر هر چند شبیه‌خوانی از شیوه‌های ناب نمایشی سود می‌برد، لیکن در ذات خود بیش از هر چیز متکی به آیین و شیوه‌های جمعی آن است. در مقابل برخی شبیه‌خوانی را به دلیل تأکید بر جنبه‌های سراسر نمایشی و اجرایی، نوعی تئاتر به مفهوم جامع آن پنداشته و سعی کرده‌اند آن را با اصول و اسلوب نمایش غربی تعریف و تبیین کنند. بی‌گمان این اختلاف‌نظرها بیش از هر چیز بر جلوه پیچیده و قابل تأمل شبیه‌خوانی در فرایند ارتباط، دلالت و ادراک اشاره دارد.

به باور نگارندگان دو خصلت آیینی و نمایشی در شبیه‌خوانی چنان در هم آمیخته‌اند که امکان تفکیک

آنها از یکدیگر وجود ندارد. به سخنی دیگر شبیه‌خوانی درگیر فضایی مبتنی بر نقض دوانگاری میان آیین و تئاتر و زندگی واقعی و صحنه نمایشی - تاریخی است. بازیگران و مخاطبان در جریان شبیه‌خوانی، مدام در فرآیندی سیال پیوستگی صحنه تاریخی با زندگی واقعی را تجربه می‌کنند. یادآوری نمایشی واقعه تاریخی و مذهبی نظیر واقعه کربلا و داستان شهادت اولیای دین واسطه‌ای برای زنده کردن گذشته است تا به مخاطبان فرصت دهد در سوگواری آن گذشته دردناک در زمان واقعی و حاضر سهیم شوند. به سخن دیگر وجه نمایشی شبیه‌خوانی واسطه تحقق اهداف مذهبی تماشاگر است و نمایش رویدادهای مذهبی و مرثیه‌خوانی و نمادهای مرتبط با آن نظیر حجله عروسی، گهواره و قبور متبرک مصادیق این واسطه هستند.

اریکا فیشر لیخته^{۲۲}، از پژوهشگران حوزه هنرهای نمایشی، نمایش‌های دینی را در زمره اجراهای فرهنگی قلمداد می‌کند و معتقد است که نمایش‌های مذهبی همواره مابین دو وجه آیینی و تئاتری در نوسان‌اند و یک رابطه رنگین‌کمانی میانشان برقرار است (هاشم‌پور، ۱۳۹۲: ۲۱). افراد با مشارکت در نمایش‌های مذهبی وارد یک جریان اجتماعی می‌شوند که درون آن مدام در حال تعامل و تأثیر و تأثر متقابل هستند تا این فضای بینابینی و سیال را به بهترین شکل خود بیافرینند. شبیه‌خوانی هم به عنوان یک نمایش مذهبی در زمره اجراهای فرهنگی است که طی آن صحنه تاریخی و نمایشی از دل زندگی واقعی زایش می‌یابد و متناوباً به زندگی واقعی پیوند می‌خورد. این دگرشدگی^{۲۳} در شبیه‌خوانی در نتیجه مشارکت و پیوستگی مداوم «شبیه» یا بازیگر و مخاطبان بروز می‌کند. در این فضا بینابینی اجراگر یا شبیه‌خوان می‌کوشد به جای آن‌که در نقشی که به او سپرده شده غرق شود، شخصیت نمایشی را شبیه‌سازی کند و هنگامی که نقشش به پایان می‌رسد با مخاطبان همراه می‌شود تا همگام با آن‌ها و در فضایی مشارکتی برای ستم و ظلمی که بر اولیای دینی رفته عزاداری کند. در سمت دیگر مخاطبان با مشاهده صحنه‌های

نمایشی شبیه‌خوانی و با کنش‌هایی جمعی و آیینی مانند سینه‌زنی و هم‌نوایی، در فرایند اجرا مشارکت کرده و وجه آیینی شبیه‌خوانی را تقویت می‌کنند. مشارکت شبیه‌خوان با مخاطب در این فضای رنگین‌کمانی در تبلور شبکه‌ای از روابط اجتماعی و شناختی نقش مهمی ایفا می‌کند. در این تجربه مشترک از سویی شبیه‌خوانان و مخاطب از زندگی روزمره و میثاق‌ها و فضای حاکم بر آن جدا شده و از سوی دیگر قادر هستند که گذشته تاریخی و مذهبی را به زندگی اکنون خود گره بزنند.

فضای بینابینی میان آیین و تئاتر و تعلیق دوانگاری واقعیت و نمایش در شبیه‌خوانی از طرفی بر اشکال و نحوه حضور اجراگر یا «شبیه» در این اجرای فرهنگی مؤثر بوده و از طرف دیگر از آن تأثیر پذیرفته است. به عبارتی فضای تعلیق و آستانه‌ای میان آیین و تئاتر در شبیه‌خوانی حاصل ظهور و بروز اشکال مختلف پدیداری اجراگر یا نقش‌خوان در شبیه‌خوانی بوده و آن را توجیه می‌کند.

حالت خوبانی در شبیه‌خوانی

باید یادآور شد هدف از به کارگیری نظریه استیتس در این مقاله ارائه یک پدیدارشناسی کامل از هنر شبیه‌خوان نیست، بلکه مواجهه با آن به عنوان «عمل کلام» است که به سه‌گانه ضمیری (من، تو، او) که بنیان تمامی گفتگوهاست، تقسیم شده است و پر واضح است کلام بازیگر با رفتار، قیافه، ظاهر و تمام زمینه‌های اجرای نقش همراه است. همچنین باید گفت خود عمل مشارکت در فرآیند اجرای شبیه‌خوانی توسط اجراگران از نظر اعتقادی و دینی عملی خودبیبانگرانه می‌باشد. نقش‌خوانان می‌کوشند ضمن عمل به سنن مذهبی از این طریق به اعتبار اجتماعی خود مهر تأییدی زده و میزان پایبندی و اعتقاد خود به مذهب را به رخ همگان کشند. کما اینکه از این طریق بسیاری از شبیه‌خوانان در جامعه به واسطه حضور پررنگ خود در چنین سنن اجرایی مذهبی از ارج و احترام بسیاری برخوردار هستند.

اما از نظر هنری به نظر می‌رسد در مقاطعی از

شبیه‌خوانی، اجراگر مطابق با سلیقه و رفتار خویش بازی می‌کند. او در واقع از این طریق قصد دارد هنر و توانایی خود در ایفای نقش را به حاضرین و مخاطبان نمایش دهد. نقش‌های خاص و بزرگ شبیه‌خوانی مانند اولیاخوان، شهادت‌خوان، تخت‌خوان و شمرخوان تمایل به خودبیانی را تقویت می‌کنند زیرا این نقش‌ها در نظر عامه مردم مورد توجه بوده و یا شاید قراردادهای اجرایی آن به گونه‌ای طراحی شده‌اند که قدرت نهفته و توانایی شبیه‌خوان را رها می‌سازند. شبیه‌خوان از طریق آزادسازی مهارت و توانایی خود می‌کوشد به تماشاگرش ثابت کند که از عهده این نقش‌ها به خوبی برمی‌آید. نمونه چنین رفتارهای خودبیبانگرانه‌ای در شبیه‌خوانی به ویژه در صحنه‌های مربوط به رجزخوانی، مبارزخوانی، مناظره و مفاخره و زره‌پوشی از طریق توانایی بیانی شبیه‌خوان در آواز، دکلمه و اشتلم‌خوانی، تسلط به دستگاه‌های موسیقی آوازی و همچنین مهارت جسمانی در نمایش زره‌پوشی و صحنه‌های نبرد ظاهر می‌شود. به عنوان مثال در اجرای شبیه‌خوانی در تفرش که نگارندگان شاهد آن بوده‌اند شمرخوان در صحنه مربوط به زره‌پوشی و آماده شدن برای نبرد و همچنین در تک‌خوانی خود چنان با مهارت به ایفای نقش می‌پردازد که یکی از مخاطبان با ورود به صحنه و مداخله در آن -یا به عبارتی شکستن تعزیه- و تهییج دیگر حاضرین به تشویق شمرخوان از طریق ذکر صلوات و دعا و نیز پرداخت هدایا توسط مخاطبان به عمل خودبیانی شمرخوان پاسخ می‌دهند.

همچنین خودبیانی در شبیه‌خوانی، جدای از نقش‌های بزرگ و صحنه‌های باشکوه، در قالب لحظات کوتاه اما درخشان یک اجراگر جلوه می‌کند؛ به عبارتی در چنین لحظاتی اجراگر از شخصیتش بیرون نمی‌آید، بلکه شکافی در اجرا می‌یابد که به او امکان می‌دهد تا امضای هنری خاص خود در آن لحظه ثبت کند.

حالت مشارکتی در شبیه‌خوانی

در شبیه‌خوانی به دلیل خصلت دوگانه آیینی-نمایشی آن، فاصله بین مخاطب و شبیه‌خوان برداشته



عکس شماره ۲. مشارکت تماشاگران در نقش لشکر جنیان



عکس شماره ۱. نمونه زره پوشی شمر در تعزیه خوانسار

اجراگر و مخاطب خلق می‌شود.

خصلت مشارکتی شبیه‌خوانی وجوه مختلف و متغیری را از مشارکت فعال مخاطبان در فرآیند اجرا (نظیر حضور تماشاگران به عنوان بازیگر و سیاهی لشکر در صحنه ورود لشکر جنیان به صحنه اجرا) تا همراهی ضمنی با نقش‌خوانان در صحنه‌های عزاداری و آیینی شبیه‌خوانی در قالب نوحه‌خوانی، هم‌نوایی و هم‌سرایی و سینه‌زنی و تکمیل حال و هوای صحنه در برمی‌گیرد. همان گونه که ویلیام. م. بیمن^{۲۵} این ویژگی را این گونه بیان کرده است: «بازیگر در نمایش از طریق متن کلامی غم و اندوهش را بیان می‌کند، لیکن این تماشاگر است که بیان صریح، مؤثر و برخی اوقات تند و شدیدی از اندوه و سوگواری را خلق می‌کند. چیزی که در بازنمایی نمایش روی صحنه غایب است» (Beeman, 1982: 120).

خصلت مشارکتی و کیفیت تعامل اجراگر و تماشاگران در شبیه‌خوانی باعث شده برخی پژوهشگران حوزه نمایش، این گونه نمایش مذهبی را با تئاتر روایی^{۲۶} برشت^{۲۷} یکی پنداشته و قواعد و اسلوب اجرایی آن را با تئاتر برشت مطابقت دهند. لیکن باید یادآور شد این دو از نظر فلسفه وجودی و اجرایی سنخیت و سازگاری با یکدیگر ندارند همان گونه که آندره زیچ ویرث^{۲۸} معتقد است: «کاربرد اصطلاحات نمایشی غربی، به ویژه دو شکل بنیادین آن یعنی نمایش ارسطویی و نمایش حماسی برشت، در مورد تعزیه در زمینه‌های فرهنگی و ساختاری گمراه‌کننده بوده و راه به جایی نخواهد برد» (زیچ ویرث، ۱۳۸۴: ۵۴).

شده و تماشاگر از حالت انفعالی در فرایند تبادل نمایشی خارج می‌شود. البته دعوت به مشارکت در شبیه‌خوانی، از پیچیده‌ترین تا ساده‌ترین وضعیت را شامل می‌شود. در این وضعیت، شبیه‌خوان در ارتباطش با مخاطب از نوعی خطاب «تو» بهره می‌گیرد و مخاطب به حضور تنانی و ذهنی خود در موقعیت اجرا آگاه است. در این شکل حضور، مخاطب در زنجیره‌ای از قراردادهای و قواعد اجرایی قرار گرفته است؛ وضعیتی که به او اجازه می‌دهد طیف متنوعی از مشارکت در فرآیند اجرا را تجربه نماید. در شبیه‌خوانی به طور مداوم حضور مخاطب توسط اجراگر یادآوری می‌شود؛ به سخن دیگر شبیه‌خوانی برخلاف بعضی اشکال نمایش‌های تراژیک سعی در تقویت حسن رابطه اجرا و مخاطبان را دارد. در آغاز هر شبیه‌خوانی، تعزیه‌گردان یا نماینده شبیه‌خوانان به صحنه می‌آید و دعا می‌خواند و شرح و توضیح مختصری درباره مجلس موردنظر ارائه می‌دهد و به این ترتیب شروع مجلس را اعلام می‌کند. اجراگر طی این شروع و توضیح همراه با دعاخوانی که به آن «حدیث کردن» می‌گویند، در ارتباط با تماشاگر از خطاب «تو» استفاده می‌کند. این نحوه حضور اجراگر در آغاز مجلس تأکیدی بر وجه مشارکتی شبیه‌خوانی و نمایش کیفیتی از شکل حضور اجراگر محسوب می‌شود.

در جهان شبیه‌خوانی، نقش‌خوان یگانه مجری فرایند اجرا نبوده و مستقل از مخاطب عمل نمی‌نماید، بلکه همواره در معرض بدنمندی^{۲۹}، بیان و عمل او قرار دارد که در نتیجه آن جهانی مبتنی بر تعامل میان

شکل حضور اجراگر تأثیر می‌گذارد. همان‌گونه که گفته شد روش اجرای بازنمایی حاکی از سبکی واقع‌گرایانه در بازیگری و یا تولید نیست، در شبیه‌خوانی نیز شیوه اجرا مبتنی بر قواعد واقع‌گرایانه بازیگری تبیین نشده است. هر چند اجراگران بر ایفای نقش همت می‌گمارند اما به دلایل مذهبی و عقیدتی مدام این نکته را یادآور می‌شوند که در شبیه‌نقش‌ها ظاهر شده و فاصله خود را با شخصیت‌های تاریخ مذهب تشیع برجسته می‌نمایند. شبیه‌خوانی نه بازنمایی اشخاص بلکه بازنمایی رویدادها و عمل اشخاص است. اجراگر در نقش فرو نمی‌رود بلکه از زبان شخصیت تاریخی و مذهبی سخن می‌گوید. با این حال عمل آنها رفتاری مبتنی بر بازنمایی است. از نمونه‌های تأکید بر فاصله شخصیت اجراگر با نقش به ویژه در صحنه‌های شهادت و آن زمان که اشقیاخوان بر حال اولیا گریه می‌کند، قابل ذکر است.

نمونه‌های متعددی از استقرار حالت بازنمایی در نحوه حضور اجراگر در شبیه‌خوانی قابل مشاهده است. این شکل حضور در کنش گفتاری و بیانی شبیه‌خوانان به ویژه در صحنه‌های گفت‌وگویی دو یا چند نفره، مناظره و مفاخره، مبارز خوانی و رجز خوانی، تک‌خوانی و سؤال و جواب، گفت‌وگویی با خود و مناجات‌خوانی‌ها نمود و بروز می‌یابد.

نسبت حالات حضور اجراگر در شبیه‌خوانی

در مطالعه پدیدارشناختی حضور نقش‌خوانان در شبیه‌خوانی باید این روش‌های ضمیری را نه به عنوان حالاتی مجرد در ادراک‌مان از اجراگر، بلکه به عنوان نقاط عطف مدنظر قرار دهیم. به سخن دیگر با تفکیک و تجزیه این سه حالت از یکدیگر، احتمالاً باعث می‌شویم که آنها در سنتزی ادراکی به یکدیگر رجوع کنند و این نکته به ذهن متبادر شود که آنها به همان میزان که با یکدیگر رقابت کرده و اثر یکدیگر را خنثی می‌کنند، در مشارکت با یکدیگر نیز فعال هستند. آشنایی با نحوه تأثیرگذاری اجراگر در شبیه‌خوانی و نسبت آن با مخاطب، نتیجه کاربست چنین رویکردی در مطالعه حالات حضور اجراگر در اجرا خواهد بود.

در شبیه‌خوانی این سه شکل حضور اجراگر در



عکس شماره ۳: گریه حارث بر حال دو طفلان مسلم

حالت بازنمایی در شبیه‌خوانی

حالت بازنمایی در شبیه‌خوانی مدلی از الگوی ارتباطی در این شکل نمایش فرهنگی است که متکی بر عمل اجراگری است که از زبان سوم شخص یا شخصیت نمایشی (اولیاء، اشقیاء و افراد میانه‌حال) سخن گفته و دست به کنش می‌زند. در حقیقت فرایند گفتن و شنیدن در این روش، درون‌گرایی تعزیه را به نمایش می‌گذارد؛ بخش مهمی از شبیه‌خوانی که تجربه هنری آن به حساب می‌آید. رسالت همیشگی شبیه‌خوانی نمایش رویداد دردناک مذهبی یا بازنمایی فاجعه‌ای در حدود زندگی اولیاء دین است. بخش مهمی از شبیه‌خوانی را بازنمایی این رویدادهای غمبار و تأثیرگذار تشکیل می‌دهد و به تبعیت از این رسالت و مأموریت اجرایی، بر



عکس شماره ۴: بازنمایی بازگرداندن پیکر حضرت علی‌اکبر توسط جوانان بنی‌هاشم

به کار گرفته می‌شود. سه حالت حضور خودبیبانی، مشارکتی و بازنمایی در شبیه‌خوانی در فرایندی تعاملی و مشارکت‌جویانه با یکدیگر زمینه‌ساز آفرینش بسته‌ای هنری- نمایشی و فرهنگی- مذهبی است که در آن تماشاگر و اجراگر جهان مشترک و یکتایی از تجربه و آگاهی را رقم می‌زنند.

نتیجه‌گیری

در این مقاله سعی شد به سه پرسش پدیدارشناختی پاسخ داده شود. نقش خوان در چه حالاتی از حضور جهان شبیه‌خوانی را می‌سازد؟ نسبت مخاطب با حالات مختلف پدیداری اجراگر در شبیه‌خوانی چیست؟ و اشکال حضور شبیه‌خوان چگونه بر ادراک تماشاگر از تعزیه تأثیر می‌گذارد؟ و بدین‌منظور از نظریه حالات پدیداری بازیگر در تئاتر که توسط استیتس ارائه شده است، بهره گرفتیم.

اجراگر در شبیه‌خوانی از سه حالت ضمیری حضور (حالات خودبیبانی، مشارکتی و بازنمایی) بهره می‌گیرد. در حالت برون‌گرای اول شبیه‌خوان با ذوق، توانایی و استعداد هنری‌اش تماشاگر را متحیر می‌کند (روش خودبیبانی)، در دیگر روش برون‌گرا به تماشاگر می‌گوید: «تو نیز اجرا را همراهی کن. نمایش بهانه است، همه ما برای همراهی و تجربه مشترک گرد آمده‌ایم» (روش مشارکتی) و در نهایت در روش بازنمایی داستان تراژیک مذهبی بازسازی می‌شود. نسبت این سه حالت غیرمنفک با یکدیگر نسبتی تقابلی، مشارکتی و همپوشانی است؛ نسبتی که مبتنی بر تداخل، فراروی و درهم‌تنیدگی این سه حالت حضور است. سه وضعیت یاد شده در فضایی آستانه‌ای و رنگین‌کمانی با یکدیگر قرار دارند که در فرایندی سیال و منعطف هنر شبیه‌خوانی را با مشخصات و ویژگی‌های حاضر آن می‌آفرینند. این ویژگی، عصاره و جوهره هنر شبیه‌خوانی را تشکیل می‌دهد.

مخاطب شبیه‌خوانی در جریان ترکیب و تلفیق سه وضعیت پدیداری یاد شده، نه تنها عنصری منفعل و جدای از اجرا نیست بلکه از این طریق بستری فراهم می‌شود که به فاعل کنش‌مند تبدیل شده و طیف



عکس شماره ۵: بازنمایی شهادت دو طفلان مسلم توسط حارث

فرآیندی سیال و پویا ضمن رقابت، به کار همپوشانی یکدیگر نیز مشغول بوده و از طریق مشارکت با هم فضایی را خلق می‌کنند که در نتیجه آن نه می‌توان شبیه‌خوانی را تئاتر به مفهوم اخص کلمه نامید و نه جریان آیینی صرف. شبیه‌خوانی قطعه اجرایی سیالی است که در فضایی آستانه‌ای و ابرگونه میان این سه شکل حضور اجراگر رخ می‌نماید. فضایی که در آن تماشاگر علی‌رغم بهره‌مندی از پیش‌آگاهی و شناخت داستان و معنا و مفهوم رویداد نمایشی همواره تمایل دارد در آن حضور یابد؛ با داستان دردناک مذهبی همراه شود، در اجرا مشارکت جوید و از هنر و مهارت شبیه‌خوانان لذت ببرد. دلیل این همراهی، کیفیت و تنوع حالات حضور اجراگرانی است که گذشته تاریخی و مذهبی مخاطبان را به زندگی واقعی‌شان پیوند می‌زنند. به کارگیری این سه وضعیت حضور و نحوه تعامل و تقابل آن‌ها در فرآیند اجرا شبکه‌ای از تعاملات و بده و بستان را میان اجراگر و مخاطب ایجاد کرده و به اصلی‌ترین تمایلات و خواسته‌های شرکت‌کنندگان یعنی داستان، تماشا، همراهی، تحسین و تحیر و پالایش روانی پاسخ مثبت داده می‌شود.

ترکیب و پیوند یا در هم تنیدگی سه شکل حضور اجراگر در شبیه‌خوانی باعث می‌شود تماشاگر زندگی دیگری را تجربه نماید؛ زندگی که در آن به شکل منحصربفردی همه ترفندهای حضور، شناخت و ادراک

پی‌نوشت‌ها

1. Aristotle
۲. از نظر ارسطو تراژدی از شش جزء تشکیل شده است و ماهیت آن به واسطه این شش عنصر حاصل می‌گردد که عبارتند از: افسانه مضمون، سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش و آواز (ارسطو، ۱۳۸۷: ۱۲۲). براساس این طبقه‌بندی چهار جزء اول به جنبه‌های ادبی و به طور کلی متن نمایشی اشاره دارد و دو جزء پایانی، منظر نمایش و آواز، به جنبه‌های تجسمی و اجرایی تراژدی می‌پردازد.
3. De Poetica
۴. Samuel Taylor Coleridge (۱۷۷۲ - ۱۸۳۴م): شاعر و منتقد ادبی سبک رومان‌تیک و فیلسوف انگلیسی که به همراه ویلیام وردزورث یکی از بنیان‌گذاران مکتب رومان‌تیسیم انگلیس بود.
5. Charles Lamb
6. Bert O. States
۷. لازم به ذکر است به دلیل تأکید بر جنبه‌های صرفاً اجرایی گونه نمایشی مورد نظر، در این مقاله از واژه «شبییه‌خوانی» به جای «تعزیه» استفاده شده است. زیرا واژه تعزیه همزمان به متن مکتوب و اجرای این نمایش اشاره دارد و مراد مؤلف تنها وجه اجرایی این گونه نمایشی می‌باشد.
8. Fortier
9. Edmund Husserl
10. Paul Ricoeur
11. Martin Heidegger
12. Maurice Merleau- Ponty
13. Phenomen
14. Sein Und Zeit
15. Santon B. Garner
16. Postdramatic theatre
17. Self- expressive mode
18. Collaborative mode
19. Representative mode
۲۰. به معنی حالت گریه و عزاداری به خود گرفتن.
21. Erika Fischer Lichte
22. Transformative
23. William M. Beeman
24. Epic Theatre
25. Brecht
26. Andre Zitch wirth

متنوعی از مشارکت را تجربه نماید. به سخن دیگر مخاطب در موقعیت شبیه‌خوانی هم غیاب و هم حضور خود را آشکار می‌کند. در شبیه‌خوانی مرزهای سوژکتیویته و ابژکتیویته برچیده شده و در لحظاتی هر گونه دوانگاری میان این دو از بین می‌رود. این مشخصه باعث شده این هنر مذهبی همواره در مرزهای تئاتر و آیین در نوسان باشد.

سه حالت حضور اجراگر در شبیه‌خوانی همان‌گونه که در اجرا قابل بررسی است در نسبت اجرا با مخاطب نیز می‌تواند تسری یابد. مخاطب در فرایند شبیه‌خوانی به واسطه این سه شکل حضور از موقعیت «تماشا» خارج شده و در بستری تعاملی با اجراگران در موضع سازنده و تکمیل‌کننده اجرا قرار می‌گیرد؛ به عبارتی مخاطب در شبیه‌خوانی دست به تجربه می‌زند؛ تجربه‌ای که در لحظه‌ای با غیاب او و در لحظه‌ای دیگر با حضور او شکل می‌گیرد. در شبیه‌خوانی به واسطه استفاده از سه شکل حضور اجراگر، طیف متنوعی از داده‌ها (داستان‌سرایی و روایت، تماشا، تحسین و تحیر، همراهی و مشارکت، تهذیب و پالایش) خلق می‌شود؛ داده‌هایی که به تجربه‌ای یکتا می‌انجامد؛ تجربه‌ای که میان اجراگران و مخاطبان به اشتراک گذاشته می‌شود و هر یک به سهم خود در آفرینش این تجربه نقش دارند.

کتابنامه

- ارسطو. (۱۳۸۷). فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، چاپ ششم، تهران: امیرکبیر.
- اسماعیلی، حسین (۱۳۸۹). تشنه در میقاتگه: متن و متن‌شناسی تعزیه (مجموعه لیتن)، تهران: نشر معین.
- استیت، برت، ا. (۱۳۷۸). «حضور بازیگر؛ سه روش پدیدارشناسی»، ترجمه شهرام نجاریان، فصلنامه فارابی، بهار و تابستان، ش ۳۲ و ۳۳، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، صص ۱۸۳-۱۶۸.
- زیچ ویرث، آندره. (۱۳۸۴). «جنبه‌های نشانه‌شناختی تعزیه»، تعزیه آیین و نمایش در ایران، گردآورنده: پیتر جی. چلکووسکی، ترجمه داوود حاتمی، تهران: سمت.
- فورتیر، مارک. (۱۳۸۸). نظریه در تئاتر، ترجمه فرزانه سجودی و نریمان افشاری، تهران: سوره مهر.
- هاشم‌پور، نرگس. (۱۳۹۲). «استتیک پرفورمنس در تعزیه و تماشاگران زن»، مجله کیمیای هنر، ش ۹، پژوهشکده هنر، تهران، صص ۱۹-۲۵.
- Beeman, William, O. (1982), "Culture, Performance and Communication in Iran" Institute of the Study of Language and Culture of Asia & Africa, Tokyo, pp. 118-126.
- Garner, Jr, S. B.(1994), *Bodied Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Lamb, Charles. (1903), "On the Tragedies of Shakespeare Considered with Reference to their fitness for stage Representation", in E.V.Lucas (ed.) *The Works of Charles and Mary Lamb*, Vol. 1, London: Methuen, pp. 97-111.
- Seamon, D.(1979), *A Geography of the life words*, New York: St. Martins.
- Shigeto, Nuki (2010), "Theater, in *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Hans Rainer Sepp and Lester Embree (eds)", Springer: Hiedelberg, pp. 331-337.
- Shepherd, Simon and Wallis, Mick. (2004), *Drama/ Theatre/ Performance*, London: Routledge.
- Spiegelberg, H.(1982), *The Phenomenological movement*, Dordrecht, Netherlands: Martins Nijhoff.
- States, B.O. (1985), *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theatre*, Berkeley: University of California Press.
- States, B.O.(1992), *The Phenomenological Attitute*; in *Critical Theory and Performance*, J.G. Reinelt and J.R. Roach (eds), Ann Arbor, University of Michigan Press, pp. 369- 79.
- Stewart, D. & Mukunas, A.(1990), *Exploring Phenomenology; A guide to the fields and its literature*, second edition, Ohio: Ohio University Press.