وجوه اشتراك و افتراق نمایش آیینی و درام معاصر ایران (تعزیه) با تئاتر غرب، به ویژه با تئاتر برتولد برشت

همایون علی آبادی

پیش از آنکه به ذکر تعریف و تاریخچه و کلیاتی موجز و مجمل- چندانکه در سیر و روند این جستار مفید فایده باشند- از تعزیه و تئاتر برشت به مثابهٔ دو قلمرو و دو نوع جلوه و وجه از هنر نمایش از یک سو، و آیین و مذهب- که در هر حال و در تحلیل بازپسین ریشه و عصب هنر تئاترند- از دیگر سو بپردازیم، ضرورت دارد که اساساً سبب انتخاب عنوان این مقاله تبیین و توضیح داده شود.

تعزیه که از نظر جغرافیای فرهنگی و سیاسی و آنچه به نادرست در اذهان و افکار کنونی مردم جهان شکل گرفته، در شرق بالیده است و تئاتر برشت که در این تفارقهای صوری و سطحی و به دور از روح یکپارچه و جهان شمول و حق طلب انسان از «غرب» سر برآورده است، دو افق و اسلوب ظاهراً دور از یکدیگرند. در بخشهای دیگر این مقاله اشاراتی به شیوه های اجرایی نمایشی، به ویژه وجوه اشتراك و افتراق مفاهیمی چون روشها و فنون بازیگری در تعزیه و دستگاه نمایشی برشت خواهد شد. اما همین جا و با عنایت به ایجاز این مقال ذکر نکته ای ضروری به نظر می رسد و آن اینکه به رغم همهٔ کند و کاوها و تدقیق و تأملات شاید بیست سالهٔ نگارنده در متون و مقالات تئاتری، و اساساً پژوهیدن در باب هنر معاصر، به این برداشت و استنتاج رسیده ام که تقسیم به دو حیطه و حوزهٔ «شرق» و «غرب»، و بالمآل تدارك منازعات و درگیریها و کشاکشهای بی ثمر که در مخالفت کامل با فطرت حق طلب و خداجوی بشری است، تنها می تواند ما را به گرداب خودتبه سازیهای غیربشریی بیفکند که اکنون با آن دست به گریبانیم. من با آگاهی تمام بر متون درام شناسان، درام نویسان و تاریخ معاصر ایران ــ که تأکید و تصریح این مقاله نیز همانا بر جنبهٔ معاصر بودن آن است ــ می گویم که هنر معاصر ایران با «غرب فکری» روبروست، نه با غرب سیاسی، اقتصادی، جغرافیایی و غیره.

غرب فکری برای ما مفهومی برتافته از جهان بینی دارد و نه معنایی انتزاعی و مجرد. غرب فکری اعم است از شرق کمونیست و غرب سرمایه دار. به این اعتبار، تجزیهٔ جهان پهناور و عرصه های ناپیدا کرانهٔ اندیشهٔ بشر، و جهت جغرافیایی بخشیدن به آن با بیرقهای سرنگون شدهٔ غرب و شرق، از نظر صبغهٔ هنری نادرست است. غرب فکری، آرمان است؛ مبارزه و مقاومت است؛ مفهومی است گرانسنگ و عظیم برای تعالی و تناوری مذهب و ملت. اما در حوزهٔ هنر، و خاصّه هنر نمایش، شرق و غرب را باید در داد و ستدهای مدام فکری، تفهیم و تفهّم ها و روابط هماره برقرار و مفتوح فرهنگی و جغرافیایی که در طول قرون شکل گرفته اند و طبعاً در تأثیرپذیری متقابل حتی به شکل کنایی و نامحسوس از یکدیگر هستند یافت. این جانب ناگزیر است که در مقالهٔ خود، تعاریفی از مفاهیم و نوع استدراك[1] و بینش و برداشت ناقدان و شارحان ایرانی از شرق و غرب، خاصه در قلمرو هنر، ارائه دهد. اما پیشاپیش، ذکر نیّت من از انتخاب این عنوان، ضروری است:

۱ــ برتولد برشت، به استناد و گواه آثارش و حتی با نگرش و ارجاع به اهمّ کتابهایی که در باب نظریّات و آراء و اقوالش در تئاتر نگاشته است، سخت تحت تأثیر نمایش چینی و خاصّه اپراهای چین و ژاپن بوده است. برشت هرگز به چین سفر نکرد و اپرای پکن را هم ندید، اما روح و جانش با هنر شرق عجین بود.

۲ــ ای کاش برشت با تعزیهٔ ایرانی آشنا بود. تعزیه نیز از نظر شیوه های اجرایی، و نه از نظر مضمون و درونمایه (تم)، با نمایش چینی در ارتباط و بده بستان دراماتیک بوده است. و این به رغم آن است که تعزیه، به عنوان بزرگترین هنر اسلامی ــ ایرانی، در متن جامعهٔ متدیّن و مسلمان ایران رشد یافت و نمایش چینی در بطن سرزمینی غیر مذهبی، بی باورداشتهای الوهی و اساساً منتزع از کلّیّت و تمامیّت یک جهان بینی

مذهبی.

۳ــ در ایران، از سالهای پیش از پیروزی انقلاب اسلامی، به همّت اساتید و صاحبنظران و درام شناسان مسلّم هنرهای نمایشی، وجوه افتراق و اشتراك فنون بازیگری تعزیه و تئاتر برشت، همیشه مطرح بوده و از مضامین جدّی، پر طرفدار و متقن تئاتر معاصر ایران به شمار آمده است. به گفتهٔ شاعر ایرانی در هنر:

متاع کفر و دین بی‌مشتری نیست
گروهی این، گروهی آن پسندند

در قسمتهای بعدی این مقاله به ذکر برخی آراء از هر دو گروه نیز خواهیم پرداخت.

در هر حال، غرض، دستیابی به آن تشکّل و وحدت فکری است که مطمح نظر تمام مکتبها و مشربهای الهی و از جمله دین مبین اسلام است. تعالیم عالیهٔ اسلام، منجی بشریت نه در گستره و مفهوم «ملّی» و جغرافیایی اش، که در ساحت جهانی است. ما امروز در ایران از «امّت» سخن می گوییم و ملّت پرستی و ملّی گرایی را به عنوان یکی از جلوه های تفاریق و فرادستی و فرودستی محکوم می کنیم.

طبیعی است که بکوشیم با استناد به اسناد و اقوال هنری و فرهنگی، مشاهدات و سیر و پژوهش عمیق در تاریخ نمایش معاصر جهان، به وجوه اشتراك و افتراق اجزای گونه گون این هنر از جمله: درام نویسی، بازیگری، صحنه‌آرایی، چهره پردازی، صحنه پردازی و غیره بپردازیم، آن هم با این دیدگاه که به جنگ هفتاد و دو ملت دامن نزنیم، بلکه به اشتراکها و الفتهای اندیشه و هنر بشری نزدیک شویم. به فرمودهٔ حافظ، شاعر بزرگ ایران:

جنگ هفتاد و دو ملت، همه را عذر بنه
چون ندیدند حقیقت، ره افسانه زدند

یکم ــ تعاریفی از تعزیه

«معنی لغوی تعزیه با معنی اصطلاحی آن تفاوت دارد. تعزیه در لغت، به معنی سوگواری و عزاداری و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بر پا داشتن یادبود عزیزان درگذشته است. اما در اصطلاح، به نوعی نمایش مذهبی با آداب و رسوم سنتهایی خاص اطلاق می‌شود و بر خلاف معنای لغوی آن، غم‌انگیز[2] بودن شرط حتمی آن نیست و ممکن است گاهی خنده‌آور[3] و شادی‌بخش نیز باشد. گو اینکه این نوع نمایشها در آغاز کار به منظور یادآوری مظلومیت شهیدان دین و مذهب بر پا شده و نوع فرح زای آن بعدها و در نتیجهٔ تکامل این هنر بدان مزید گشته است.»[4]

از همین جاست که «در تعزیه خوانی برای عواطف تماشاگران مرزبندی تازه‌ای به وجود آمد و جای مشخصی برای خندیدن و خنداندن در نظر گرفته شد. به طوری که در این موقع برای معرفی آن از لفظ "شبیه" که از اول هم متداول بود و در مفهوم شکلی، "نمایش" را افاده می‌کرد استفاده می‌شد و از کلمهٔ "تعزیه" که یک مفهوم موضوعی (مربوط به تراژدی مذهبی و عزاداری) را به ذهن تداعی می‌کرد رساتر بود. باید توجه داشت که اصطلاح "شبیه" از قدیم، هم برای واقعه‌ای که به وسیلهٔ شبیه خوانی در آورده می‌شد و هم برای هر یک از افراد واقعه، به کار می‌رفت. و در معنای اخیر، عبارت از نقشی است که یک شبیه خوان در می‌آورد.»[5]

«البته اساطیر مذهبی یا مذهب توده که نمایش در آغاز از آن مایه می‌گیرد، در دینهای چند خدایی، همان قصه‌های روابط خدایی با خدای دیگر و همهٔ خدایان با انسان است که بی‌فاصله حتی با خود دین پیدا می‌شود و زود توسعه می‌یابد و زود تجسم می‌پذیرد. ولی در دینهای یک خدایی که تصور شبیهی برای خدا و قدّیسان کفر است، برای پیدایش اساطیر مذهبی به مرور زمان احتیاج است. برای مثال همین تکوین تکامل یافتن قصه‌های فاجعهٔ جانسوز کربلا یا حتی داستانهای آلام و رنجهای حضرت عیسی (ع) و قدّیسان مسیحی[6] از هنگامی که واقع شد تا وقتی که جزء اسطوره‌های فرهنگ توده شد، هم این و هم آن، شش هفت قرن طول کشید.»[7]

اما در همین جا لازم است به ذکر نکاتی پیرامون مفهوم بازیگری در شرق و در تعزیه بپردازیم. غرض از شرق، ایران، چین، هند و برخی از کشورهای ماورای بحار چون ژاپن، مالزی، اندونزی و تایلند است که دارای سنّت و سابقهٔ نمایشی‌اند.

«نمایش شرقی، نمایشی روایتی[8] است. برای بازیگر شرقی طبیعی است که دارد دیگری را بازی می‌کند یا از چیزی غیر خود خبر می‌دهد و به راحتی و به کمک کنایه‌ها و مبالغه‌های بازیگری، اشاره به ورای خود را با ایجاد "فاصله گذاری" یا "بیگانه سازی"،[9] بین خود و نقش، قابل لمس می‌سازد. دیگر طبیعی است که حسها گرچه واقعی است ولی بازیها واقعی نباشد. طبیعی است که بازیگران، خود را با نقش یکی نکنند. زیرا نمی‌گویند "او" هستند، بلکه فقط از "او" خبر می‌دهند یا "او" را روایت می‌کنند. پس طبیعی است که بازیگر، ناظر بر نقش هم باشد و با تأکید بر قبح عمل یا حُسن رفتار شخص بازی، قضاوتهای موافق و مخالف تماشاگر را برانگیزد. و طبیعی است که بازیگر، که همهٔ مهارتش را در تجسم بخشیدن به اشیاء و ابعاد غایب و ایجاد فضاهای گوناگون به کار می‌برد، در فاصله‌ها و وقفه‌های نمایش، مثلاً آب بخواهد یا نفسی تازه کند یا بزکش را ترمیم کند یا در سراسر بازی، نقش خود را از روی نوشته[10] بخواند. زیرا او نمی‌گوید که واقعهٔ در حال رخ دادن است، بلکه واقعهٔ رخ داده را با منظور معیّن تعریف می‌کند.»[11]

دوم ــ دستگاه نمایشی برتولد برشت

«این تئاتر، محو کنندهٔ خیالپردازیها و اوهام گراییهاست و تماشاگر برشت، فردی کاملاً هشیار و بیدار است با ذهنی پوینده و فعّال. تأکید برشت بر تشبّث به شعور تماشاگر، به تدریج با دو

ویژگی تئاتر وی همبستگی و اشتراك یافت: برداشت غیر عاطفی، و بازیگری از راه حافظه[12] که همان بازیگری "نقل قولی" است، بدون تظاهر به اینکه بازیگر و کارگردان از آنچه روی صحنه در شرف وقوع است بی خبرند. و بعدها همهٔ اینها را به روی هم "فاصله گذاری" یا "دورسازی" و "بیگانه سازی" نامید. در واقع تمام ساختار تئاتر اپیک، بیشتر به "بازگو" کردن رویدادها کمک می کند تا به دوباره زنده کردن آنها. همین امر، یکی از لوازم ایجاد «فاصله» بین تماشاگر و داستان است. و همین فاصله، خود ضامن تعقل و اندیشه.»[13]

روشن شد که شیوه های بازیگری در تعزیه و تئاتر برشت در قالب تئاتر اپیک یا روایی و داستانی است و نه تئاتر دراماتیک و حسّی. در تعزیه، شبیه نقش حضرت امام حسین (ع)، اساساً گروه شبیه خوانان «موافق خوان» یا کاراکترهای برانگیزندهٔ حس همدردی[14]، هم به دلیل قداست و هم به سبب اثرگذاری، آگاهانه و از سر عمد، از نقش فاصله می گیرند. گاهی ایفاگر نقش معصوم در تعزیه، حتی بر فرجام و سرنوشت نقش عزیز و متبرّکش که خود بازیگر آن است می گرید، با شادیش، در حین اجرا، شاد می شود، در غمش شریک می شود و با او به همراه تماشاگر ابراز همدردی می کند. در تئاتر برشت نیز، بازیگر با ایجاد بیگانگی از نقش، تماشاگر را از احساس و استغراق دور می کند و به آگاهی، داوری، قضاوت و شناخت فرا می خواند. از این نظر، تعزیه و فاصله گذاری برشت، هر دو، در قالب تئاتر اپیک اند و از اجزا و شیوه های آن نیز پیروی می کنند.

«از تمام اندیشه ها، نظریّه ها و شیوه هایی که برشت در زمان حیات تدوین نمود، فنّی که سرانجام "فاصله گذاری" نام گرفت، معنای یکنواخت تری در طول زمان حفظ کرد. این شیوه که شالودهٔ نظریّه های ابتدایی و نهایی اوست، بیگانه سازی یا فاصله گذاری یا دورسازی خوانده شده است. برشت این شگرد را برای "غربت" بخشیدن به بدیهیّات، مسائل پیش پا افتادهٔ روزمرّه، و دیگر مسائلی به کار می گیرد که نزدیکی و الفت و تماس مداوم با آنها شگفتی شان را زدوده و از معنای اصلی عاری نموده است. برشت می گوید که اگر در تئاتر دراماتیک، همدردی می کوشد از یک رویداد ویژه، یک چیز معمولی بیافریند، فاصله گذاری، یک رویداد معمولی را به یک چیز ویژه بدل می کند. حتی مبتذل ترین و تکراری ترین رویدادهای روزمرّه را می توان با ویژه ساختن آنها، از یکنواختی رها ساخت. برشت می افزاید: "فاصله گذاری می گذارد موضوع مورد نظر باز شناخته شود. و در همان حال، آن را شگفت آور می نمایاند." بخش اصلی این اندیشه را برشت از نمایشهای چینی و ژاپنی اقتباس کرده است.»[15]

«آگاهیم که مبنای تکنیک تئاتر برشت، بازداشتن تماشاگر از "هَمذات پنداری" با کاراکترهاست. باید افزود که برشت، "همذات پنداری" بازیگر را با شخصیتی که نقش آفرینی می کند نیز، به همان اندازه نکوهیده می داند و با همان سرسختی مانع می شود. به همین سبب نیز تحت تأثیر تئاتر چین و شیوه های بازیگری مرسوم آن، وجوه افتراق و تمایزی برای مشخص کردن بازیگر اپیک از بازیگر دراماتیک قائل می شود. جاذبه و کشش تئاتر مشرق زمین، از عوامل بسیار سازندهٔ فنون تئاتری برشت است. در تئاتر برشت بازیگر باید کما بیش نقش "شاهد" یا "راوی" را بازی کند. وی در خلال نمایش باید شیوهٔ آرام و بر کنار "گزارشگری" را به کار برد و برداشت او از وقایع، همان برداشت بی طرف و بی غرض تاریخنگار باشد. او باید همیشه، فقط و صرفاً، وقایع را یادآور شود و در خلال اجرا به شیوه ای رفتار کند که روشن باشد؛ حتی در آغاز و هم در میان نمایشنامه از سرانجام کار، آگاه است. بدین سان به جای مستحیل شدن معمول

بازیگر در نقش بازیگر، کاراکتر را نشان می دهد؛ کردار او را گزارش می کند و گفتار وی را نقل می نماید- شیوه ای بسیار شبیه به نقّالی، شاهنامه خوانی و شبیه خوانی در ایران.»[16]

شاید مقایسهٔ بازیگر تئاتر اپیک با بازیگر پیرو مکتب استانیسلاوسکی، کارگردان و نظریّه پرداز تئاتر معاصر شوروی، به روشنگری مطلب، بیشتر کمک کند.

«هنرپیشهٔ مکتب استانیسلاوسکی زمانی به اوج هنر خویش دست می یابد که تماشاگر و حتی خودش را از یاد ببرد. او چنان کامل در نقش فرو می رود که شالودهٔ روان و ذهن او از آن متأثر می شود. ولی بازیگر اپیک در مورد "دیوار چهارم" یعنی محلی که تماشاگر نشسته است، دچار اوهام نمی شود. او به خوبی می داند و توجه دارد که زیر نگاههای تماشاگران است و با آگاهی کامل به حضور آن، نقش خود را ایفا می کند. او به هیچ وجه در عالم بی خودی یا جذبه نیست.»[17]

اکنون پس از ذکر این کلیات و تعاریف، به یادآوری نظریّاتی از چند درام نویس، درام شناس و پژوهندهٔ قلمرو تئاتر معاصر ایران، که برخی ایرانی و گروهی نیز پژوهندگانی از سایر کشورها هستند، دربارهٔ وجوه اشتراك و افتراق تعزیه و تئاتر برشت می پردازیم:

۱ــ «در غالب آثاری که در ده پانزده سال اخیر در تئاتر ایران تجربه کرده ایم، دیده ایم که در غالب نزدیک به همهٔ آنها سعی شده است "فرم" تعزیه به زور بر متنی جدید و غیر تعزیه ای خورانده شود. غافل از آنکه "فرم" تعزیه جدای از "محتوا"ی آن نیست. تعزیه برای رو کردن حقیقت، برای رسوا کردن دروغ و تظاهر، از همان شیوهٔ ظاهراً غیر منطقی (از دید تئاتر رئالیسم) بهره می گیرد که به "فاصله گذاری" معروف شده است. کنت دوگوبینو، یکی از نخستین پژوهندگان غربی تعزیه در اواسط قرن ۱۹، در کتاب *فلسفه و مذهب در آسیای مرکزی* پیش بینی می کند که در آینده ای نه چندان دور، درام ملّی ایرانی، یعنی درام انسانی و روزمرّهٔ ایرانی، از بطن نمایشهای مذهبی ایرانی زاده خواهد شد. آنچه گوبینو را در حدود ۱۲۰ سال قبل به چنین پیش بینی می کشاند، پیش واقعه[18] هایی است که تازه در آن زمان در تعزیه خوانی باب شده بود و به عنوان "مقدمه" پیش از نمایش شهادت اجرا می گردید. مقاتل تعزیهٔ ما دلیلی است بر درستی حرف گوبینو و همهٔ دیگر کسانی که می پنداشتند و می پندارند که نهال درام ملّی و روزمرهٔ ایرانی می تواند از زمین پر برکت نمایش مذهبی ما سر برون زند.»[19]

۲ــ «درك و تحلیل جنبه های روایی نمایشی در اروپای قرن جاری، از یک طرف به تکوین فکر فاصله گذاری کمک کرد و از طرف دیگر، زیر بنای نمایش آینی شد. اما برخلاف هر دوی اینها در غرب، در شرق "آینی بودن" و "فاصله داشتن" هیچکدام هدف نیست، بلکه منطق ذاتی و طبیعی نمایش است. فاصله گذاری، در تعزیه و در تئاتر برشت هر چند به نتایج مشابهی می رسد ولی مطلقاً از یک جنس نیست. برشت می کوشد با فاصله گذاری، تماشاگر را از حل و جذب شدن، یا مثلاً تسخیر شدن توسط جادوی صحنه دور نگه دارد تا قضاوتش بیدار بماند. در تعزیه، بازیگر و نقش اصلاً و اساساً نمی توانند یکی بشوند. زیرا آنچه بازیگر انجام می دهد، در واقع، نوعی تذکار مذهبی، عبادتی و نیایشی[20] است. او خود را سگ کمترین امامان و دشمن دشمنان ایشان می داند. پس چگونه می تواند خود را با آنها یکی کند؟ او حتی خیال یکی شدن با امام یا دشمن او را هم نمی کند. در اولی شائبهٔ کفر است و در دومی خوشامد دوزخ. آنچه در نمایش برشت قراردادی است، در تعزیه امری اصلی و طبیعی است.»[21]

۳ــ «نقش بازیگر در شبیه خوانی، شباهت بسیار به نقش بازیگر در هنر اپرا دارد. زیرا عامل مهم نزد بازیگر شبیه خوان "صدا"ست، و حرکات تقریباً نقشی

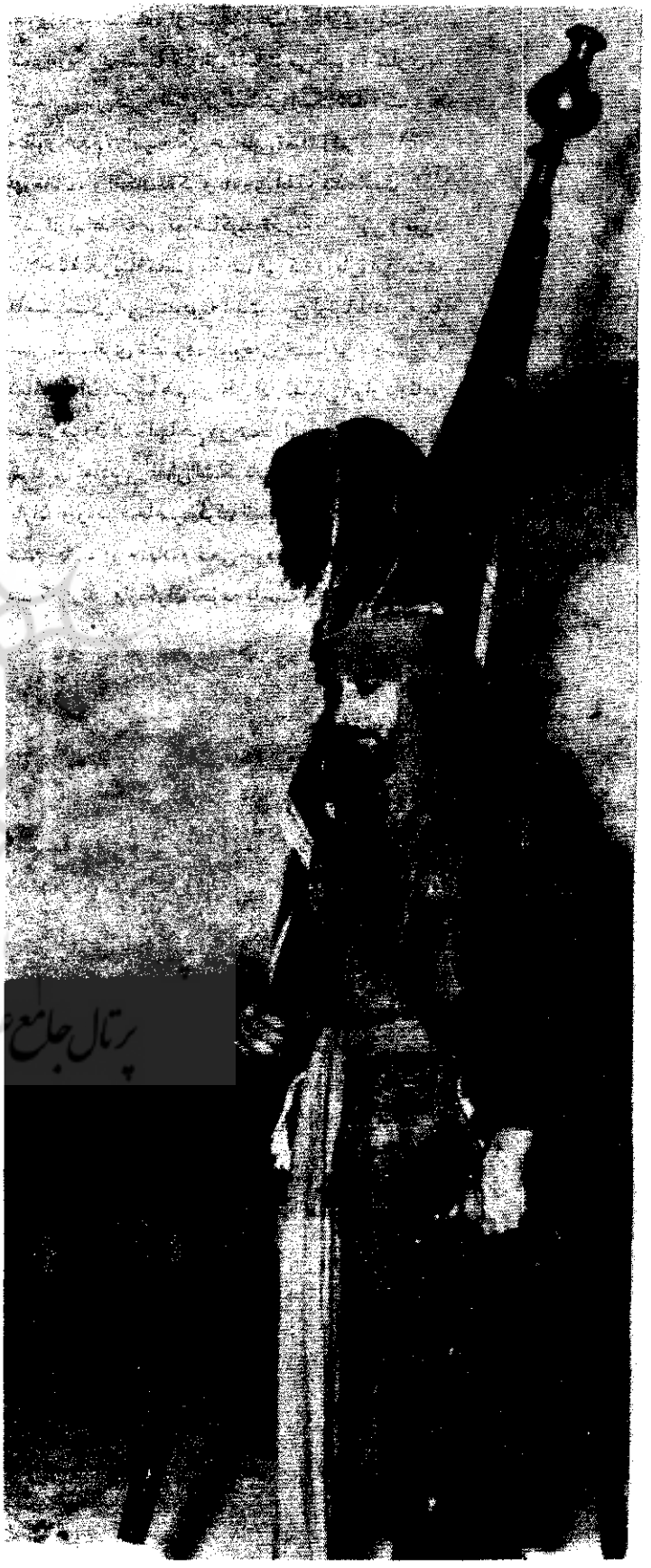
قراردادی و محدود دارند. گذشته از آن، در شبیه خوانی چیزی به نام شخصیت پردازی[۲۲] وجود ندارد، بلکه وظیفهٔ بازیگر، ارائهٔ تیپهای مشخصی است که قراردادهای آن نیز در طول مدت تعلیم و تجربه به خوبی آموخته می شود. در شبیه خوانی، بازیگران از ایام طفولیت برای این کار تربیت می شوند و هر بازیگر بر حسب کیفیات صدا و بدن، در قالب یکی از تیپها شروع به کار می کند. به طوری که "عباس خوان" که "موافق خوان"[۲۳] است، همیشه تقریباً شبیه حضرت عباس می شود و "شمرخوان" که "مخالف خوان"[۲۴] است، همیشه شبیه شمر بی حیا. اما با تمام این اوصاف، بازیگران شبیه خوانی در کار خود از عوامل نمایش سنتی بسیاری هم سود می جویند. چنانکه از هنر نقّالان و ترفندهای معرکه گیران در کار خود استفاده های فراوان می برند. آن چیزی هم که امروز، به اشتباه، از مسألهٔ فاصله گذاری برشتی در کار بازیگران شبیه خوانی نشأت می گیرد، کاری به جدایی بازیگر و نقش در نمایش اپیک ندارد که به منظور عدم درآمیختگی عاطفی تماشاگر با حادثه و قهرمانان، و امکان تفکر و داوری ابداع شده است.»[۲۵]

۴ــ «ارتباط خاصّ تماشاگران تعزیه با نمایش، مورد ملاحظهٔ تقریباً تمامی مفسرانی که دربارهٔ این سنّت قلمفرسایی می کنند بوده است. این ارتباط در زمینهٔ سنن تئاتری شرق جلوه‌ای خاص دارد، زیرا تماشاگران تقریباً هم در بطن این نمایش قرار دارند و هم در بیرون آن. آنها هم در صحرای کربلا هستند و به گونه ای نمادین[۲۶] نقش لشکریانی را که حسین(ع) و یاران او را در محاصره گرفته اند بازی می کنند و هم در عین حال، در جهان واقعی خود، به سبب این واقعه سوگوارند. بازیگران تعزیه تأسف و اندوه خود را به

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

وسیلهٔ متن شفاهی اجرا، بیان می دارند ولی در میان تماشاگران کسانی هستند که با صراحت و قدرت و گاه خشونت، ابراز اندوه و سوگواری می کنند که جایشان در بازآفرینی اجرا خالی است. بدین سان آنها گوشه‌ای از عمل نمایش مورد نیاز را تکمیل می نمایند. اما بیان صریح اندوه تماشاگران را تجارب زندگی روزانه شان دامن می زند و نمایش وقایعی که در آنجا یا در تکیه تماشا می کنند، تنها آن را بیرون می ریزد. در حقیقت، تماشاگر ترغیب می شود که بر معاصی و مشکلات خود بگرید و به خاطر داشته باشد که مصائب و مشکلات حضرت امام حسین (ع) و یارانش چه قدر عظیمتر بوده است. همچنانکه پیترجی. چلکووسکی اشاره کرده، این مسأله برای همهٔ کسانی که به ماهیت و مقصود بیان نمایشی در غرب علاقه مندند اهمیت فراوان دارد.

«مسالهٔ معروف "تماشاگر" چیزی است که همواره در تئاتر غربی مطرح بوده است. در بیست سال اخیر، نوعی آزمایشگری ویژه و فعال، در تلاش برای درهم شکستن سدّ تماشاگر ـ بازیگر دیده شده است. تئاتر زنده[۲۷]، تئاتر باز[۲۸] و گروه اجرایی ریچارد شخنر تنها شماری از گروههایی هستند که برای اختراع متدولوژی اجرایی نوین در حل این مسأله کوشیده‌اند. تمرکز سنّت تماشاگر ـ بازیگر، برای ساخت بازنمایی و نمایش در تعزیه اهمیت بسیار دارد. حتی نعش اشخاص معروف مثلاً نعش حضرت قاسم (ع) پس از شهادت وی، می تواند در گفتگوی روی صحنه شرکت داشته باشد. علاوه بر این، باید متذکر شد که ابعاد سه گانهٔ زمان کلامی، زمان بازنمایی و بالاخره بی زمانی، در مجموع بی هیچ نشانی از تمهیدات تئاتری نظیر نور، تغییر صحنه و غیره بر یکدیگر تأثیر می گذارند، همانگونه که در تئاتر غربی باید رخ دهد. زمان کلامی و زمان بازنمایی را تماشاگر در اجرا به چشم می بیند، ولی این بُعد بی زمانی است که



حاضران را در حین عمل در بر می گیرد و به تماشاگران امکان می دهد که در آن واحد، هم در گذشته و هم در حال، حضور داشته باشند.»[۲۹]

۵ــ «تعزیه، نه داستانی را بازمی گوید و نه آن را نمایشی (دراماتیزه)[۳۰] می کند. از این رو، اجرای آن نه حماسی و نه نمایشی، بلکه اقراری[۳۱] یا اعترافی است. تعزیه از سبک بازی حماسی بهره می برد، ولی از نظر شقوق نمایشی، ضعیف و یکنواخت است. مقایسه های به عمل آمده میان تعزیه و تئاتر برشت، سطحی و بی نتیجه اند و عمدتاً ناشی از سبک اجرایی است که تمثیلات[۳۲] را به هیأت فنّ بیگانه سازی در برابر بینندهٔ ناآشنای غربی جلوه گر می سازد. بینندهٔ غربی اغوا می شود که سبک[۳۳] را با تکنیک[۳۴] اشتباه بگیرد. فنّ بیگانه سازی برشت مبیّن طرز فکر بازنگری و بحث انگیز نسبت به واقعیت است. تعزیه به منزلت عاطفی، یعنی تقویت احساسات مذهبی تماشاگران و بازیگران و نیز القای فکر رهایی (عنصر درمانی) گرایش دارد. از نظر فلسفی و هنری، نه تئاتر انتخاب بلکه تئاتر تأیید و تصمیم است. در تعزیه، "دلالت" پیش از "عمل" می آید. و از این نظر، تعزیه واقعه ای غیر تئاتری است. به دلیل آنکه "مقصود" مقدم بر "روایت" می آید و نشانه ها[۳۵] از نظر تئاتری، پس از آن قرار می گیرند. تعزیه هیچ علاقه ای به ترجمان دقیق ماجرا نشان نمی دهد. و از این امتیاز که تماشاگران از ماجرا آگاهی دارند سود می برد و بر این آگاهی تأکید می ورزد. با این همه، این امتیاز نمی تواند از تعزیه یک قرارداد حماسی بسازد. تناقض تعزیه این است که ضمن اینکه اساساً واقعه ای حماسی و غیر تئاتری است، موجد یک سبک بازی نمایشی و حماسی است.

«تئاتر مدرن غرب، در ستیزی بحث انگیز با "سنن طبیعی گرایانهٔ همدلی"[۳۶] از طریق به کار بستن تکنیکهای آسیایی و نیز از طریق وساطت قاطعانهٔ برشت در نمایش روایی، پیشرفت کرد. تعزیه خوانی بخشی از بزرگترین سنن آسیایی را تشکیل می دهد. این نمایش نه بر شخصیت[۳۷] که بر نقش[۳۸] متمرکز است. تعزیه خوان، در هیأت دارندهٔ شخصیتی از پیش شناخته شده ظاهر می گردد و پیش از آنکه در ارتباط با خویش "همدردی" یا دیگر تعزیه خوانان "ارتباط متقابل نمایشی" داشته باشد، سعی در ایجاد رابطه با تماشاگران دارد. از نظر غربیها، بازیگری در تعزیه نه به شیوهٔ استانیسلاوسکی است و نه به شیوهٔ برشت. بازی در تعزیه، «مواجهه ای» و توضیحی است (برای اینکه صحنه نسبت به تکیه، کاملاً گرد است) و مبتنی بر اداها و نقابهای قالبی است. تعزیه، هر منتقد تئاتر حسّاس به نمایش اصیل را مجذوب می سازد و در عین حال که اتفاقی اقراری و درمانی است یا به عبارت بهتر، شکلی از هنر برخاسته از اعمال حاکی از دینداری است، با هر تحلیل زیبایی شناختی مستقل از خارج، مخالفت می ورزد. این دشواری برای منتقد غربی و ایرانی به یک اندازه وجود دارد.

«برای تئاتر غیر مذهبی ایران زمینهٔ فراوانی برای استفاده از قراردادهای نمایشی تعزیه وجود دارد. دارا بودن چنین سنّت برجستهٔ نمایشی، امتیاز برتر بودن از تئاتر غربی است. شیوهٔ اجرایی ناتورالیستی[۳۹] یا مفهوم ساده گرایانهٔ همدلی بازیگر، شخصیت و تماشاگر که از طریق فیلم و تلویزیون در سراسر جهان رواج یافته و هنوز در تئاتر بورژوایی قدرت دارد، احتمالاً در ایران با سنن نمایشی خاص آن، حالتی معکوس خواهد داشت. این نه تنها به معنای مادّی شدن قرارداد مزبور، بلکه به سخن دیگر، محافظت تئاتر مذهبی از هجوم ناتورالیستی بی اصل و تبار نیز می تواند باشد. در اینجا نمایش تعزیه به عنوان الگویی از تأثیر متقابل مفهوم نمادین[۴۰] توصیف شد. بدیهی است که در این الگو، اصطلاحاتی چون: کارگردان، بازیگر، تماشاگر نسبیّت می یابند و ما نیازمند اصطلاحات

جدیدی هستیم. ولی این همان چیزی است که تعزیه را در میان آیینهای نمایشی قدیمی که هنوز زنده هستند بی سابقه می سازد. ایران جایی است منحصر بفرد، که در آن می توان این آیین قراردادی را بررسی و مطالعه کرد و احتمالاً آن را در ترجمانی "این جهانی" برای بازسازی تئاتری که در دلها و اذهان نوآوران معاصر نهفته است به کار برد.»[۴۱]

پی نوشت:

1. conception

2. tragic

3. comic

۴. محمد جعفر محجوب، *نشریهٔ جشن هنر شیراز*، تخت جمشید، ش. ۳ (۱۳۴۶)، ص. ۱.

۵. *نشریهٔ پنجمین جشن هنر شیراز*، تخت جمشید، (۱۳۵۰).

6.passion- plays

۷. بهرام بیضایی، *نمایش در ایران* (یک مطالعه)، ص. ۵

8.epic

9. estrange- (انگلیسی) ;verfremdrung, seffekte(آلمانی) . ment

10. text

۱۱. بهرام بیضایی، «مقدمه‌ای بر نمایش شرقی»، جنگ ارك، ش. ۲ (۱۳۶۰)، ص. ۳۲.

12. emotion memory

۱۳. شیرین تعاونی، تکنیک برشت (تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۵)، ص. ۳۴.

14. sympathy

۱۵. *همان*، ص. ۴۹-۵۰.

۱۶. *همان*، ص. ۵۳.

۱۷. *همان*، ص. ۵۴.

18. prologue

۱۹. پرویز ممنون، «معرفی و بررسی نمایشنامهٔ یگانهٔ مالیات گرفتن جناب معین البکاء»، *فصلنامهٔ تئاتر*، ش. ۴ (تابستان ۱۳۵۷)، ص. ۱۴ و ۲۰.

20. ritual

۲۱. بهرام بیضایی، «مقدمه‌ای بر نمایش شرقی»، ص. ۳۲.

22. characterization

23. Protagonist

24. Antagonist

۲۵. جمشید ملک پور، *سیر تحول مضامین در شبیه خوانی (تعزیه)*، (تهران: ۱۳۶۶) ص. ۶۳-۶۴.

26. symbolic

27. living theatre

28. open theatre

۲۹. ویلیام ا. بیمن، «ابعاد فرهنگی قراردادهای نمایشی در تعزیه» از کتاب *تعزیه هنر بومی پیشرو ایران*، گردآورنده پیترجی. چلکووسکی، ترجمهٔ داود حاتمی (تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷)، ص. ۴۸-۵۰.

30. dramatization

31. confessional

32. allegories

33. style

34. technic

35. signs

36. traditional's naturalistic sympathy

37. character

38. type

39. naturalistic

40. symbolic's concept

۴۱. آندره زیج ویرث، «جنبه های نشانه شناختی تعزیه»، از کتاب *تعزیه هنر بومی پیشرو ایران*، ص. ۶۱-۶۹.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی