آزاده شاهمیری

بررسی تطبیقی مؤلفه‌های مشترک میان رقص سماع و پرفورمنس آرت (هنر اجرا)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«از اول تا به نهایت کشف در سماع نمایش در نمایش است که اگر یک نمایش همه عاشقان بینند چون سیماب مذاب شوند.»

شیخ روزبهان بقلی شیرازی

در میان انبوه موضوعات و مفاهیمی که توجه غرب و مستشرقین را به خود معطوف داشته است، فارغ از حکمت، ادبیات و فلسفه شرق، اساطیر، افسانه‌ها، آیین‌ها و رسوم خاور سهمی عمده و قدر و قدمتی ویژه دارند. افسون و رمز و خیال، رازآلودی و وهم و غبارگرفتگی این سهم از کره خاکی، چنان سیمای وسوسه‌انگیز و پرجذبه‌ای به آن بخشیده است که مرزها و مسافت‌های جغرافیایی و فرهنگی در پی کشف و رمزگشایی آن معنا می‌بازند. گویی هر قدر فاصله بیشتر باشد و مسیر

صعب‌تر، شوق ردیابی و مکاشفه افزونتر می‌شود. به نظر می‌رسد گرایش نظریه‌پردازان غربی به اشکال سنتی نمایش آسیایی و شیوه‌های اجرایی آنها در چند دهه اخیر نیز محصول همین نگاه شرق‌شناسانه است که داعیه‌دار رویکردی بینافرهنگی نیز هست.[1]

یرژی گروتفسکی از نخستین افرادی بود که در پی کشف قابلیت‌ها و ظرفیت‌های نمایشی فرهنگ‌های کهن، آیین‌های مشرق زمین را مورد مطالعه قرار داد. وی در پژوهشی با نام «طرح نمایش عینی» (Objective Drama Project ، نوامبر ۱۹۸۳ - ژوئن ۱۹۸۴) پیرو گسترش طرح قبلی خود «تئاتر سرچشمه‌ها» (Theatre of Sources) ، به بررسی عناصری از آیین‌های باستانی پرداخت که فارغ از معنای خداشناسانه یا نمادین‌شان، تأثیری مشخص و عینی بر اجراگران می‌گذارند. سماع دراویش از جمله فرم‌های اجرایی بود که وی برای آموزش اجراگران و در جهت آشنا کردن آنها با دیگر فرهنگ‌ها برگزید. فرهنگ‌های سنتی دیگر این طرح عبارت بودند از: آیین وودویی از هاییتی، حرکات موزون و آوازهای شمنیستی از کره، وردخوانی و مانترای مردم بالی (اندونزی)، هاتایوگا و کاراته ژاپنی. هر یک از اجراهای آیینی را متخصصان سنتی آن فرهنگ در مقام مربی آموزش می‌دادند. در همین راستا درویشی ایرانی موسوم به جلال‌الدین لورا (Jalal al-Din Lora) شرکت‌کنندگان را با سماع آشنا کرد.

در سال ۱۹۸۹ مسعود سعیدپور کارگردان و اجراگر ایرانی اجراهایی را براساس رقص سماع در جلسات «نمایش عینی» ارائه کرد که واکنش مثبت گروتفسکی را در پی داشت. گروتفسکی تحقیق و جست‌وجوی سعیدپور را ستود، اما وی را از بهره‌گیری از سماع به مثابه نوعی «تأثیر صحنه‌ای» برحذر داشت. او اجرای سعیدپور را نمونه‌ای بارز و ممتاز از هنر در مقام مراقبه خواند؛ هنری که اجراگر به یاری ساختار اجرایی آن به سیر و سلوکی فردی نائل می‌شود، اما نقدهایی را نیز به‌کار سعیدپور وارد دانست و به‌ویژه به توجه وی به امکانات درونی، پیش و بیش از توان فنی و اجرایی معترض شد. گروتفسکی همواره در طی آموزش‌های خود به افراد توصیه می‌کرد که هوشیار و آگاه باشند. به باور او «در صورت فقدان تسلط هنری، کار فرد، به زعم نیات و مقاصد تحسین‌آمیز، به حد سوپی رقیق و آبکی به حد چیزی نازدردانه و خودفریب تنزل می‌یابد [...] نخست باید کیفیت مهارت هنری به دست آید آنگاه پس از آن، نه قبل از آن، شاید بتوان به چیزهای دیگری دست یافت.»[2]

گروتفسکی چون دیگر نظریه‌پردازان غربی، به دنبال کشف رموز فنی و یادگیری اصول تکنیکی حرکات موزون و نمایش‌های آیینی شرقی بود و به ناتوانی اجراگر غربی در دستیابی به آن اتفاق درونی غیرقابل حصول، آنچه در خلوت اجراگر شرقی رخ می‌دهد معترف. او با وجود وقوف بر ویژگی‌هایی چون تقدم حس بر حرکت در سماع، برای اجرایی صحنه‌ای، تسلط بر حرکت را در

اولویت می‌دانست تا بدین گونه میان خانقاه و صحنه تئاتر تمایز گذارد. انگار به‌درستی دریافته بود که آیین به محض بازتولید و صحنه‌ای شدن، نمودی توخالی و بی‌جان می‌یابد، کارکرد آیینی‌اش را از کف می‌دهد و لطمه می‌بیند.

بنابراین گروتفسکی هنگامی که محل بروز معنا در سماع را تجربه درونی اجراگر دید و حضور تماشاگر را در این ساختار در درجه دوم اهمیت، در عین اهتمام به تلاش‌های سعیدپور، وی را ترغیب کرد تا کارهایی از این دست را به‌طور خصوصی انجام دهد.[۳]

شاید در نگاه نخست بررسی تطبیقی سماع، رقصی عرفانی که تبار آن به نیمه دوم سده چهارم هجری می‌رسد با اشکال اجرایی هنر نیمه دوم قرن بیستم نامقدور و نامتجانس به نظر رسد. اما کالبدشکافی علمی و تحلیل مقایسه‌ای و تطبیقی این رقص که به دلیل دارا بودن وجوه عمیق عرفانی، کمتر به فرم و شکل آن پرداخته شده و ویژگی‌های صوری و ظاهری آن زیر سایه سنگین ایدئولوژی، فلسفه و صیرت محاط بر آن، مجال عرضه نیافته‌اند، تلاشی است در جهت کشف قابلیت‌ها و ابعاد زیبایی‌شناختی و هنری آیین صوفیان که در طول زمان بنابر مقتضیات، دچار تغییراتی شده و طبیعتاً از شکل اصیل و اولیه خود فاصله گرفته است.

از آنجا که با محو شدن مرز میان هنرها در قرن اخیر و تمایل هنرمندان به از بین بردن تعاریف معین و محدود، حرکات موزون نیز چون دیگر هنرها تعریف مطلق خود را باخته و هویتی ترکیبی یافته است و امروزه از دیدگاهی جامع‌تر و در یک طبقه‌بندی کلی، برخی گونه‌های آن زیر شاخه پرفورمنس‌آرت (Performance Art) قرار می‌گیرد، رقص سماع درویشان در این نوشتار با الگوهای نظری مطالعه حرکات موزون - که اغلب حرکات موزون کلاسیک غرب را مدنظر قرار می‌دهند - مقایسه نمی‌شود و در مقیاسی بزرگ‌تر و فراگیر با عناصر تشکیل‌دهنده یک پرفورمنس تحلیل می‌گردد.[۴]

این نوشتار قصد دارد با بررسی‌ای تطبیقی، برخی از عناصر، انگیزه‌ها، کارکردها و تأثیرات مشابه و مشترک میان دو پدیده سماع درویشان و پرفورمنس‌آرت را نمایان و این وجوه قابل قیاس را با رویکردی تحلیلی و به دور از ارزش داوری بررسی کند. لازم به توضیح است که محورهای مورد مطالعه این نوشتار، اعتراض، بدن، تکرار، غافلگیری، تنها تعدادی از مؤلفه‌ها و امکانات قابل بررسی این دو پدیده در این مبحث هستند و نه تمامی آنها.

اعتراض

پیش از آغاز هرگونه مقایسه و بررسی شکلی و ساختاری، مطالعه اشتراکات خاستگاهی و تاریخی دو پدیده سماع و پرفورمنس‌آرت ضروری می‌نماید. با نظر افکندن به منشأ، دوره تاریخی و شرایط

اجتماعی و فرهنگی شکل‌گیری این دو پدیده می‌توان محرک‌هایی مشترک و رویدادهایی شبیه یافت که در فرآیند پیدایش آنها نقشی عمده داشته‌اند. فضای اجتماعی و سیاسی زمانه و اتمسفری که فرد در آن زیست می‌کند بی‌تردید از ارکان اساسی شکل‌گیری جریان، جنبش یا اثری هنری است. شرایط و موقعیت سیاسی و اجتماعی مشابه دو فرهنگ و انگیزه‌ها، محرک‌ها، دغدغه‌ها و درگیری‌های مشترک میان آنها، فارغ از تفاوت‌ها و فواصل‌شان، واکنش‌ها و تأثیراتی شبیه را موجب می‌شود که حرکت‌های اجتماعی و پدیده‌های هنری مشابهی را نیز خلق می‌کند، به‌طوری که حتی در تفاوت‌های زمانی، مکانی، قومی و تاریخی آنها می‌توان نقاطی مشترک یافت.

مرور گزیده‌ای از تاریخچه سماع و پرفورمنس‌آرت برای بررسی دقیق‌تر مؤلفه‌های اثرگذار در پیدایی این دو پدیده، فتح بابی است برای شروع مقایسه تطبیقی این نوشتار.

پرفورمنس‌آرت گونه‌ای نه‌چندان جدید از هنر غرب است که با عرضه خود به جهان، مرزهای هنر و زندگی واقعی را مخدوش کرد. این هنر آوانگارد در سال‌های پایانی دهه ۱۹۶۰ در آمریکا و در پاسخ به تغییرات جهانی قدرت، دگرگونی‌های ایجاد شده در سیاست خارجی آمریکا و اعتراض عمومی نسبت به این سیاست‌ها به‌وجود آمد. گروهی از پژوهشگران نیز معتقدند نظریه ساختارشکنی ژاک دریدا بسیار مورد استفاده نظریه‌پردازان پرفورمنس‌آرت قرار گرفته است و هسته مرکزی پرفورمنس از هنگامی شکل گرفت که ساختارشکنی به عنوان نشانه‌ای از یک تفکر سیاسی بر ضد زیبایی‌شناسی متداول به هنر راه یافت و به انتقاد از فرهنگ مادی، عینی و نهادهای اجتماعی پرداخت.[۵]

پیداست که فضای ناهنجار اجتماعی و رخدادهای غیرانسانی آن مقطع تاریخی، تأثیری جز بی‌ثباتی، سرخوردگی و عصبانیت هنرمندان آن دوره نداشت. پرفورمنس زاییده عصیان و واماندگی نسلی است که پیش از منتقد، خود به هنرش شک کرد و به هدف خویش از روی آوردن به هنر، با دیدی انتقادی نگریست. پرفورمنس‌آرت همچون بسیاری از جنبش‌های هنری و نحله‌های فکری در واکنش به بی‌عدالتی‌های اجتماعی، تبعیض جنسی و نژادی و تزلزل باورهای مذهبی و اعتقادی شکل گرفت. هنرمندان پرفورمنس واخورده از اجتماع، بی‌اعتنا به عقاید و اولویت‌های رایج و بی‌نیاز از پذیرفته شدن و مقبولیت یافتن، رویه‌ای متفاوت از جریان هنری متداول را در پیش گرفتند. هنر آنها قائم به فرد و فیزیک انسانی بود و بی‌نیاز از هرگونه حمایت و تشریفاتی.

اما آغاز شکل‌گیری پدیده‌ای به نام سماع، تاریخ دقیق و مشخصی ندارد. به بیان مایل‌هروی سماع خاستگاه دگرگونی جهان‌بینی الهی عارفان بوده است و سمبولیسم عاشقانه خانقاهی زاییده مجالس سماع. «این سمبولیسم عاشقانه خانقاهی در تصوف خراسان، از نیمه دوم سده چهارم هجری مطرح شد و با ابوسعید ابوالخیر نطفه‌اش بسته شد و به اهتمام احمد غزالی و عین‌القضاه همدانی هیئتی منظم‌تر یافت و با عطار نیشابوری قانونمند شد و با فخرالدین عراقی نظام‌مند گردید و در طول

دویست سال - یعنی از ۷۰۰ تا ۹۰۰ ق - توضیح و تبیین و تعریف شد.»[۶] ابوسعید ابوالخیر سماع و قول و رقص را مبنای تعلیم خود قرار داده بود و رقص و سماع صوفیه را در خراسان رواج داد. وی نخستین فردی بود که سماع را به رسمیت شناساند.[۷]

در عصر صفوی، با لحنی قاطع و عبارت‌هایی آکنده از تهتک و تهکم و با جملاتی همچون «الصوفی لامذهبه» به عقاید صوفیه انتقاد می‌شد، صوفیان را طرد می‌کردند و سماع درویشان را سماع مفسدان می‌خواندند.[۸]

اگرچه صوفیه همیشه در میان مردم خواهان و هوادار داشت، اما به دلیل نفس دنیاگریز و عزلت‌نشین خود و نیز در نتیجه عواملی چون اصرار مشایخ بلندمرتبه بر تمیز خودی از غیر و ممانعت از ورود اغیار به مجلس انس سماع صوفیانه و به خاطر اعلام منع انجام سماع در انظار عمومی و الزام برگزاری آن در خانقاه، این رقص اندک‌اندک به حاشیه رانده شد و مردمی نماند.[۹] سماع به عللی که به آنها اشاره شد و همچنین به موجب آداب و احکام سختگیرانه مترتب بر آن و از دست دادن حمایت و پایگاه حکومتی، به مراتب درونی، محفلی، بسته و در خلوت ماند و به جلوت در نیامد تا به آیینی عامیانه و مردم‌پسند بدل شود. از مهم‌ترین دلایل نادیده گرفتن سماع تعبیر آن به دست‌افشانی و پایکوبی است. علی هجویری غزنوی در این باره می‌نویسد: « [...] و چون حرکات وجدی و معاملات اهل تواجد بدان [رقص] مانند بوده است گروهی از اهل هزل بدان تقلید کرده‌اند و اندر آن غالی شده و از آن مذهبی ساخته. و من دیدم از عوام، گروهی می‌پنداشتند که مذهب تصوف جز این نیست آن بر دست گرفتند، و گروهی اصل آن را منکر شدند [...] آن اضطراب که پدیدار آید نه رقص باشد و نه پای بازی و نه طبع پروردن، که جان گداختن بود و سخت دور افتد آن کس از طریق صواب، که آن را رقص خواند.»[۱۰]

اما سماع در زمانه و شرایطی نیز به دوران اوج خود قدم گذارد و پرآوازه شد؛ در پایان قدرت سلاجقه، انحطاط روزافزون دستگاه خلافت و بی‌ثباتی اوضاع و افزونی تعدی و تجاوز که طبعاً مولود هرج و مرج بود، صوفیه را محل توجه عامه کرد. این پشتیبانی عوام موجب جرأت و جسارت یافتن صوفیه شد. در بین عوامل عمده‌ای که در این ایام موجب رواج کار مشایخ صوفیه در بین عام شد، بدون شک نومیدی و سرخوردگی از علمای دنیاجوی عصر عاملی اساسی بود.[۱۱]

حکومت‌ها در اعصار مختلف از صوفیه به‌مثابه نهادی مستقل و مردمی برای رسیدن به مقاصد سیاسی و کشوری خود بسیار بهره بردند. حاکمیت برای کاستن از قدرت متشرعین، از صوفیه پشتیبانی می‌کرد، اما هنگامی که صوفیه خود نیرو می‌گرفت، در مقام تهدیدی برای تمامیت حکومت و با اتهاماتی چون تشکلی کافرکیش و خلاف سنت از صحنه حذف می‌شد. «مقاومت منفی بعضی از اهل تصوف در مقابل ارباب قدرت و نفی اهمیت و عظمت جباران عصر، آنها را سخنگویان واقعی

جناح معترض جامعه در مقابل ارباب قدرت ساخت.»[۱۲] اگرچه در دوره سلجوقی، صوفیه از حمایت مردمی و حکومتی بهره‌مند بود و عرفا از احترام و امنیتی نسبی برخوردار بودند اما حکمای صفوی با به دست گرفتن قدرت به عللی که در مقدمه به آنها اشاره شد، در جبهه‌ای مخالف صوفیه قرار گرفتند و موجبات انحلال آن را فراهم کردند. دولت صفوی که خود از خانقاه زاده شده بود آن را سرکوب کرد و تقریبا از بین برد و بدین‌گونه سماع منکوب و مستور شد.

همچنان که پیداست سماع و پرفورمنس هر دو خاستگاه زمانی نابسامان و بی‌ثباتی داشته‌اند، زمانه‌ای که سماع در آن به شکوفایی رسید مقطع جدل‌های قومی و درگیری‌های داخلی و خارجی بود. در شرایطی ناهنجار و ناآرام و همزمان با تهدید جنگ‌های صلیبی در نواحی شام و توسعه خطر اسماعیلیه برای به‌دست گرفتن خلافت و منازعات شیعه و اهل سنت و همچنین همگام با دوره هجوم و اقتدار مغول، صوفیه و تشریفات آن محبوبیت یافت و اقبال عمومی را جلب کرد. صوفیه با روحیه معترض و به واسطه شیوه به‌خصوص دینداری و عرفان خویش به قطبی منفک و مخالف و بی‌اعتنا به جریان رسمی بدل شد و علما و مشایخ آن در میان مردم شأن و مرتبتی ویژه یافتند. «مولوی در زمانه خود مجالس وعظ و تدریس را ترک گفت و مصراً به سماع گروید و از روایتی چنین بر می‌آید که حتی در روز آخرین عمر هم که از شدت تب بی‌خود بود قوالان در بالین وی به سماع و آواز مشغول بودند.»[۱۳] از خلال گفته‌های مولوی در «فیه‌مافیه» می‌توان دریافت که او در زمانه خود از شعر به‌مثابه ابزاری اجتماعی برای نشر و تعلیم اندیشه و آرمان‌های خود در میان مردم سود می‌برد. برای شعر عارفانه خانقاهی و از پی آن سماع، کارکردی رسانه‌ای قائل بود و براساس شرایط سیاسی و اجتماعی دوره و با توجه به خواسته و علائق مردم عصر خویش، این رسانه را برگزید، آن را وسیله قرار داد و ترویج کرد: «مرا خوییست که نخواهم که هیچ دلی از من آزرده شود، اینک جماعتی خود را در سماع بر من می‌زنند و بعضی یاران ایشان را منع می‌کنند مرا آن خوش نمی‌آید [...] این یاران که به‌نزد من می‌آیند از بیم آن که ملول نشوند شعری می‌گویم تا به آن مشغول شوند وگرنه من از کجا شعر از کجا، ولله که من از شعر بیزارم و پیش من ازین بتر چیزی نیست [...] مرا لازم شد آخر آدمی بنگرد که خلق را در فلان شهر چه کالا می‌باید و چه کالا خریدارند آن خرد و آن فروشد اگرچه دونتر مطاع‌ها باشد.»[۱۴] اگرچه سماع آیینی فردی و اجراگران و فعالان پرفورمنس‌آرت نیز برای هنر خود فارغ از اهداف فردی، کارکردهایی اجتماعی و سیاسی قائلند. بسیاری از جنبش‌ها و حرکت‌های اجتماعی که امروزه از آنها به عنوان خاستگاه‌ها و سرچشمه‌های هنر پرفورمنس یاد می‌شود و در شکل‌دهی به گونه اجراهای معترضانه تأثیری بی‌چون و چرا داشته‌اند، در زمانه خود به قصد اجرایی نمایشی شکل نگرفتند بلکه با به‌کارگیری فرم‌های نمایشی بروز مخالفت، توانستند نقد سیاسی و

اجتماعی خود را بیان کنند و اثر بگذارند.[۱۵]
همان‌طور که با گذر زمان و از سرگذراندن بحران‌ها، پرفورمنس‌آرت از شکل بنیادی و شیوه‌های اجرایی پیشرو خود فاصله گرفت و استقبال تماشاگران عام و درآمد بیشتر را در درجه‌ای از اهمیت قرار داد، از باورهای نخستین خود عدول کرد و بعضاً در تضاد با اهداف و اصول اولیه خود عمل کرد و در نتیجه به سرنوشت دیگر جریان‌های رادیکال دچار شد، روحیه مخالف‌خوان و معارض صوفیه نیز کم‌کم به دست فراموشی سپرده شد. با روی کار آمدن جمهوری ترکیه، مولویه کاملا ضعیف شد، نفوذ خود را از دست داد و در حاشیه و تنها در بعضی شهرهای کوچک به حیات خود ادامه داد و رفته رفته به جذابیت گردشگری قونیه و نماد ملی ترکیه بدل شد.

بدن

پرداختن به امر آیینی، به‌ویژه آنجا که هدف بررسی نظری آن است، همواره اضطراب تعدی به ساحت امر قدسی را به همراه دارد. گویی گره‌خوردگی آیین با ماوراء و باورهای مذهبی، هاله‌ای پیرامون آن ترسیم می‌کند که تحلیل فرمی، شکل‌گرا و ساختاری آن پدیده را دشوار می‌سازد، امکانات زیبایی‌شناختی، هنری، نمایشی و بیرونی آن را در برابر شأن و ارج شهودی و کارکردهای معنوی، معرفت‌شناختی و باطنی آیین کمرنگ کرده و مقام و موضوعیت کمتری به آن می‌بخشد.
اما اکنون با گذار از دوره تعاریف مطلق و چارچوب‌بندی‌های مشخص برای هنر و از پی آن درام، تئاتر و نمایش و تکثر مفهوم بازنمایی در تمامی ابعاد زندگی و بروز اشکال و مفاهیمی بدیع و سنت‌شکن در این حوزه، به نظر می‌رسد که می‌توان با نگاه از منظری دیگر وجوهی ناپیدا از بطن رقصی آیینی چون سماع بیرون کشید.
آنچه که سماع علی‌رغم تمامی وجوه افتراق باطنی و ظاهری‌اش با دیگر اجراهای آیینی اشتراک دارد، هدف تهذیب و تزکیه است. سماع نیز چون دیگر آیین‌ها مراسمی گروهی است و اغلب جمعی برگزار می‌شود، اما همانند دیگر انواع آیین‌ها هدف و کارکرد جمعی آن به اندازه فیض و کاربرد شخصی‌اش نیست. سماع علی‌رغم دارا بودن بارقه‌هایی اجتماعی و رسانه‌ای در زمانه خویش، آیینی فردمحور است که فرستنده و گیرنده پیام در آن در شخصی واحد جمع است و قصدی جز پالایش خویشتن کننده خود ندارد.[۱۶] رقصنده سماع نقش نمی‌پوشد و بازی نمی‌کند و در خلسه و بی‌خودی، تنها مطیع و اجراگر وجدی است که در او جوشیده است. دراویش به توصیه مشایخ صوفی از سماعی که در آن نمایش و تظاهر سهمی داشته باشد پرهیز می‌کنند. علی هجویری غزنوی آداب سماع را اینگونه شرح داده است: «بدان که شرط آداب سماع آن است که تا نیاید نکنی، و مر آن را عادت نسازی، دیر به دیر کنی تا تعظیم دل بشنود. و باید تا چون سماع کنی پیری آنجا حاضر باشد و جایی

از عوام خالی، [...] تا قوت سماع پیدا نیاید شرط نباشد که اندر آن مبالغت کنند، چون قوت گرفت شرط نباشد که آن از خود دفع کنی مر وقت را متابع باشد بدانچه اقتضا کند اگر بجنباند، بجنبی، و اگر ساکن دارد ساکن باشی، و فرق دانی کرد میان قوت طبع و حرقت وجد.»[۱۷]

هر قدر آیین‌های دسته‌جمعی نشانگر توسلی جمعی و اشتراکی هستند و تأثیر شگرف کنش گروهی را در ریشه دواندن باورهای مذهبی گوشزد می‌کنند، سماع بیانگر تقربی فردی و انتزاعی است و داعیه‌دار و هواخواه طلب و طی طریقی قائم به شخص. محوریت حرکت و عدم وجود دیالوگ در سماع، آن را با نوعی از تئاتر که گروهی از نظریه‌پردازان از آرتو تا شکنر معتقد به آن و مبلغ آن هستند، هم‌رأی می‌کند، تئاتری رها از انقیاد گفتار و متن و متکی بر حرکت و بدن بازیگر. با دور شدن تئاتر غرب از سنت کلاسیک خود، از تفوق عنصر دیالوگ، کلام و روایت بر دیگر عناصر و با نقض محوریت متن و روانشناسی شخصیت‌ها و کنش‌ها، اندیشه‌ورزان تئاتر هر چه بیشتر به سمت توجه به بدن و حرکت بازیگر سوق یافتند. ریچارد شکنر در این‌باره می‌نویسد: «همه کارهای اجرا در بدن شروع و تمام می‌شود. وقتی من از روح، ذهن، احساس یا روان صحبت می‌کنم، منظورم ابعاد بدن است. بدن ارگانیسمی است با نوعی انطباق‌پذیری بی‌پایان. زانو می‌تواند فکر کند، انگشت می‌تواند بخندد، شکم گریه کند، سر راه برود و ...»[۱۸]

خصیصه استواری اجرا بر بدن اجراگر و تکیه بر ویژگی‌ها و توانایی‌های فیزیکی و فردی شخص در پرفورمنس‌آرت حائز اهمیتی ویژه است. از مؤلفه‌های مشترک میان سماع و پرفورمنس‌آرت می‌توان به تمرکز فرآیند اجرا بر اجراگر نام برد. اجرایی که ویژگی‌های فردی اجراگر در آن نقشی تعیین کننده و پیش برنده دارد.[۱۹]

پرفورمنس‌آرت در بدو پیدایش با رویکردی شدیداً انتقادی نسبت به شکل و محتوای تئاتر کلاسیک، صورت‌های پذیرفته شده و معیار بازنمایی در تئاتر را به چالش گرفت و به‌وسیله استراتژی شالوده‌شکن خود، به برتری فرآیند بر فرآورده تأکید کرد و نیز واقع‌گرایی تئاتر را زیر سؤال برد، زیر بار ارزانی داشتن معناهای قاطع و مسلم نرفت و تنها تماشاگر را در تجربه شخصی اجراگر سهیم کرد. سماع صوفیان، طی طریق و سیر و سلوک آنها نیز آشکارا بر اهمیت مسیر، طریق و فرآیند و رجحان آن بر فرآورده صحه می‌گذارد. فرآیندی که از سر گذراندن سه مقام فهم، وجد و حرکت در طی آن الزامی است تا تجربه درونی به بار آید و آن سلوک باطنی، حرکت بیرونی را موجب شود. براین اساس در سماع، اصل تقدم حس بر حرکت است و انگیختگی درونی مولد حرکت بیرونی است. مستمع با گوش دل فراداشتن به اشعار و نغمه‌ها و آهنگ‌های موزون، پس از حلول وجد و جوشش در او، در حال جذبه و بی‌خودی و به دعوت حق به چرخش درمی‌آید و حرکت خویش را می‌آغازد. به بیان دکتر جواد نوربخش «این سماع نیست که گروهی رقص و پایکوبی را وسیله تصفیه و رسیدن

به عشق و حقیقت قرار دهند، زیرا رقص کسی را به عشق نمی‌رساند بلکه این عاشق است که می‌رقصد و از خود بی‌خود است.» [۲۰]

اجراگر پرفورمنس نیز چون رقصنده سماع به‌مثابه یک بازیگر به خود نمی‌نگرد. او نیز نمایانگر چیزی نیست جز خویشتن خود، «آنان فقط خودشان را بازی می‌کنند و هیچ نقشی را غیر از آنچه که هستند اجرا نمی‌کنند [...] بسیاری از کنش‌های اجراگران پرفورمنس (از آن جمله تکرار) اغلب برخاسته از ضمیر ناخودآگاه ذهن ایشان است و به اصطلاح به بخش شعور آگاه مربوط نمی‌شود. آنها بر به‌کارگرفتن ضمیر ناخودآگاه اجراگر در حین اجرا تأکید می‌ورزند.» [۲۱]

سهم ضمیر ناخودآگاه اجراگر در اجرا، نپذیرفتن عنوان بازیگر و زیستن «خود» به جای ایفای نقش، همگی جنبه‌های مشترک میان اجراگر پرفورمنس و رقصنده سماع هستند. مستمع و هنرمند بادی‌آرت (هنر بدنی، Body Art)[۲۲] هیچ‌یک ابزاری جز بدن خود ندارند. آنها آفریننده زبانی بدنی هستند، خالق ارتباطی پیشازبانی، کاشف بیانی فیزیکی و بی‌نیاز از گفتار. سماع آن گونه اجرایی است که آرتو رؤیایش را در ذهن می‌پروراند؛ «پیشنهاد من تئاتری است که روانشناسی را رها کرده و پدیده‌های خارق‌العاده را روایت کند، کشمکش‌ها و نیروهای طبیعی پیچیده را به صحنه آورد و خود به عنوان نیرویی استثنایی که از مفاهیم والا سرچشمه گرفته باشد، تجلی نماید. تئاتری که تماشاگر را به حالت خلسه و جذبه فرو برد همان‌طور که رقص دراویش «آیسائوآس» (Aissaouas) [۲۳] این حالت را در انسان پدید می‌آورد.» [۲۴]

تکرار

تکرار از اصلی‌ترین مؤلفه‌های پرفورمنس‌آرت است که به اعتقاد اجراگران مفهوم و کارکردی متفاوت از تکرار در تئاتر دارد؛ «در تئاتر که تلاش دارد یک زندگی واقعی را منعکس کند تکرار به صورت آگاهانه، دلخواه و با انگیزه‌ای خاص صورت می‌گیرد و هدفی مشخص را دنبال می‌کند. به بیان دیگر در تکرار تئاتری، ذهن آگاه انسان عمل می‌کند، اما تکرار در پرفورمنس آن‌گونه که اجراگران به‌کار می‌برند اغلب برخاسته از ضمیر ناخودآگاه ذهن است. به اعتقاد آنان تکرار در این معنا، مانند تکرار موج‌های کوچک آب است که به دور نقطه‌ای، که آرامش آب در آنجا به هم زده شده است تاب می‌خورد و نوسان دارد تا از بین برود و آب به حالتی که قبل از به هم خوردن آرامش خویش داشت برگردد. به این ترتیب در پرفورمنس‌آرت، که انعکاسی از بخش ناخودآگاه ذهن ماست تکرار حالت یا وضعیتی آگاهانه و دلخواه را نمایندگی نمی‌کند.» [۲۵]

اما تکرار در سماع، تداوم در انجام یک حرکت ثابت است، تکرار تنها یک عمل؛ چرخش. این حرکت دورانی همان‌قدر که در نظامی نشانه‌ای و رمزی به طبیعت، زمین، کائنات، هستی و زنجیره زیستی

ارجاع می‌دهد و مفاهیمی چون دور زدن و واگشتن انسان در محیطی بدون مفر، بازگشت به وضعیت نخستین، حرکت بی‌وقفه چرخه حیات، گردش افلاک و اجرام آسمانی، ناتوانی فرد در برابر گردونه طبیعت، لزوم تلاش برای حفظ نظم جهان و تداوم نیروها و مسیر دایره‌وار سرنوشت انسان را تداعی می‌کند، باردار حسی از انفعال و سرگردانی ابدی نیز هست؛ عملی سنیزیف‌وار، گشتن در مداری که نقطه گریز از مرکز ندارد و آغاز و میانه و پایان آن در یک حرکت خلاصه شده است، به بنیادی‌ترین و ضروری‌ترین عنصر خود، همچون هنر مینی‌مال. از شیوه‌های تأکیدگذاری بر اهمیت ایجاز در هنر مینی‌مال، تکرار و تداوم یک عنصر یا حرکت واحد است. حرکت موزون پست مدرن که تکرار در آن ایفاگر نقشی بنیادی است، پیرو این باور مینی‌مالیست‌ها که «کمتر، بیشتر است»، در اغلب موارد از حرکات و الگوهایی ساده بهره می‌گیرد. «لوسیندا چیلدز در همین راستا با اجرای خود، رقص تکرارشونده‌ای را با خط سیری مورب بر صحنه، در مدت زمانی نزدیک به یک ساعت ارائه داد.»[۲۶] نمونه‌های بسیاری را در پرفورمنس‌آرت می‌توان سراغ گرفت که براساس تکرار تنها یک حرکت سازمند شده‌اند. برای مثال تیمو ماکی (Teemu Maki) اجراگر فنلاندی سر تراشیده خود را به صورت عملی تکراری آنقدر به قفل فولادی یک کمد دربسته کوبید تا بیهوش بر زمین افتاد.[۲۷] یا مارینا آبراموویچ (Marina Abramovic) اجراگر صربستانی در اجرای «آزادسازی صدا» آنقدر مکرر جیغ کشید که صدایش را از دست داد.»[۲۸]

یکی از تأثیرات و کارکردهای تکرار و مداومت در انجام عملی ثابت، حلول خلسه در فرد اجراگر یا مخاطب او است. در تعریف حالت خلسه آمده است که: «خلسه، جذبه، ذوق، وجد، سکر، استغراق، و امثال آن بیانگر حالاتی است که در آن امکان تجارب روحی و عرفانی از طریق قطع رابطه حسی با دنیای خارج میسر می‌شود. تعریف‌هایی که متصوفه از این اصطلاحات می‌کنند اغلب برای کسانی که با این احوال و عوالم بیگانه‌اند مبهم است، زیرا این احوال و عوالم از نوع تجربه‌های مشترک و قابل ادراک برای همگان نیست.»[۲۹]

خلسه فارغ از بعد متافیزیکی و عارفانه خود، بر پایه اصولی علمی نیز تعریف شدنی است که یکی از انواع آن در جریان هیپنوتیزم صورت می‌پذیرد. حالت خلسه دلالت بر محدود شدن دامنه آگاهی دارد و به‌وسیله تحریکاتی که عملکرد مغز را دستخوش تغییر می‌کنند بر فرد غالب می‌شود. یکی از ابزار ایجاد خلسه، تکرار حرکت یا آوایی واحد است که در اثر آن کننده، بیننده یا شنونده وارد حالتی بی‌خودوارانه می‌شود. براین اساس خلسه‌ای که رقصنده سماع با تکرار چرخش به آن دچار می‌شود، می‌تواند با شنیدن قطعه پیانوی تکرارشونده جان کیج (John Cage) نیز حاصل شود؛ «در سال ۱۹۶۳ کیج در اجرای هیجده ساعته قطعه‌ای ۸۰ ثانیه‌ای را ۸۴۰ بار نواخت و توانست تأثیری خلسه‌گون ایجاد کند.»[۳۰]

اجراگر غربی همواره به هوشیاری و آگاهی در طول اجرا، تسلط و وقوف بر ظرفیت‌های بدن و کنترل ذهن خود و پرهیز از بی‌خودی و ناآگاهی توصیه شده است. جذبه و خلسه در اجراهای غربی جایگاهی ندارد. اما در مقابل، از مقاطع مهم آیین‌های شرقی است. در اکثر رقص‌ها و نمایش‌های آیینی مشرق زمین، اجراگر در مرحله‌ای از اجرا با تکرار یک حرکت، ورد یا آوا وارد خلسه می‌شود و اجرا را در مسیری دیگر ادامه می‌دهد.

خلسه‌روی در میان اقوام و فرهنگ‌های مختلف علت‌ها و شیوه‌هایی متفاوت دارد. گاه آگاهانه روی می‌دهد و گاه ناخودآگاه. به باور گروتفسکی اجراگر/ خلسه‌رونده در سنت آیینی خلسه‌وار هاییتی کاملاً بر دنیای پیرامون خویش آگاه است و در طول خلسه، به شدت با آنچه اجرا می‌کند درگیر است و در همان حال قادر است وقایع محیط خویش را احساس کند و در آنها شرکت جوید بی‌آنکه تحت تأثیر آنها قرار گیرد.[۳۱]

غافلگیری

غافلگیری - دیگر رکن مهم پرفورمنس - پس از تکرار روی می‌دهد. به این معنا که عملی آنقدر تکرار می‌شود که انتظار وقوع عملی دیگر را برای بیننده از بین می‌برد. با ایجاد توقع ادمه تکرار یک عمل، بستری فراهم می‌آید تا عمل غیرمنتظره تأثیر بیشتری بر مخاطب بگذارد. «در واقع عمل غیرمنتظره شکست دادن انتظار قبلی بیننده است نه ورود تصادفی به دنیایی از هرج و مرج. هنگامی که هرج و مرج حاکم است، ما به‌طور طبیعی منتظر حوادث پیش‌بینی نشده‌ایم، به این دلیل کمتر ممکن است احساس غیرمنتظره بودن به ما دست دهد.»[۳۲] در حقیقت برهم زدن نظمی که با تکرار یک حرکت حاصل شده است ایجاد شگفتی می‌کند. آنچه در سماع تکرار می‌شود و تداوم می‌یابد چرخش صوفی به گرد خویش است و گاه در رقص‌های برخی فرقه‌ها چرخاندن سر و گردن در فرمی دایره‌وار. در سماع اصیل مولوی بنابر منابع موجود عملی خلاف انتظار که شگفتی بیننده را در پی داشته باشد رخ نمی‌دهد مگر جامه‌افکندن و خرقه‌دریدن که اگر مستمع را غلبه‌ای پدیدار آید صورت می‌پذیرد. شهاب‌الدین سهروردی خرقه‌دریدن را این‌گونه شرح می‌دهد: «از غایت شعله آن وجد، صاحب سماع خواهد که قفس بپردازد، تا شهباز جان به مرکز اعلای خود طیران کنند، چون از آن عاجز آید، خرقه پاره کند.»[۳۳] البته روایاتی هم هست که حکایت از انجام اعمالی غریب و خلاف عرف از سوی عارفان سودازده و مجذوبان دارد و حاکی از آن است که «احوال بعضی از این مجذوبان با جنون اطباقی یا ادواری فاصله زیادی نداشته است. چنانکه در باب مولانا محمد تبریزی نقل می‌شد که وی وقتی، در شور جذبه گربه‌ای را که از پیش رویش می‌گذشت گرفت و یکباره فرو برد.»[۳۴]

آنچنان که از روایات برمی‌آید اعمال غریب و نامتعارف، در حالت جذبه و خلسه و به شکلی غیرارادی از درویشان سر می‌زند، «رقص دسته‌جمعی درویشان با جامه‌های دراز سبزرنگ یا سفید فام که در حال رقص دست را از دو سو می‌گشایند و سر را به شانه یا سینه خم می‌کنند و با آهنگ نی به چرخ و جست‌وجو درمی‌آیند غالباً به بی‌خودی و خلسه‌ای روحانی منتهی می‌شود و شادی و آسودگی عارفانه‌ای که در این حال در چهره این صوفیان دست‌افشان دیده می‌شود، حکایت از بهجت و سعادتی روحانی دارد که مطلوب صوفی و گویی نشانه‌ای است از پرواز عارف در جو بی‌انتهای سعادت ابدی. همین احساس روحانی است که گاه درویش شوریده‌حال را چنان بی‌خود می‌کند که آتش را به دست می‌گیرد و به دهان فرو می‌برد.»[۳۵]

شوریده‌حالی و اعمال و اطوار جنون‌آمیز لزوماً از پی غلبه وجد در وقت رقص سماع بر سالکان صوفی حادث نمی‌شد. آنها در تمامی احوال زندگی به علت شیوه خارق عادت حیات خود، خلاف عرف و منسوب به جنون بوده‌اند. حتی کسانی که در حکایات عامه به عنوان «مجانین» یاد می‌شده‌اند - چون بهلول - «از پیشاهنگان قافله مجذوبان تلقی می‌گشته‌اند و صوفیه آنها را نیز مثل قدمای زهاد عهد تابعین به طریقه خویش منسوب می‌ساخته‌اند و ظاهراً در آنها به چشم کسانی که مقهور حب الهی بوده‌اند می‌نگریسته‌اند. در واقع چون عقل عادی که راه تدبیر و تصرف را بر انسان می‌گشاید «منشأ خودی» و مبنای انانیت انسان است در نظر صوفیه نوعی حجاب است و با «عشق» که از عالم ربودگی و بی‌خودی است سازگار نیست.»[۳۶]

شوریدگی صوفیان همچنان که عملکرد ضد جریان، بی‌پروا، خردگریز و بی‌پرده‌گوی آنها را توجیه می‌کند، به مثابه ابزاری برای ایمن نگاهداشتن آنها در برابر هجمه مخالفان و آزار عوام کارکردی رندانه می‌یابد و به شکل‌گیری وجهه و شمایل معترض آنها یاری می‌رساند: «مجذوبان به عنوان سخنگویان جناح معترض، در نقد و نفی مفاسد و معایب جامعه عصر خویش نقشی ویژه داشته‌اند. بعضی آنها به عنوان زهد و عزلت یا به بهانه بی‌خودی و ربودگی بر آنچه در جامعه خویش خلاف عدالت و مخالف روح شریعت می‌دیده‌اند در طرز سلوک خویش، اعتراض خود را بر آن احوال نشان می‌داده‌اند و برخی از آنها حتی تصوف را وسیله‌ای برای ایجاد جریان‌های مخالف با قدرت‌های وقت کرده‌اند و مکرر برای استقرار آنچه در نظر مشایخ آنها نظم و نظام الهی تلقی می‌شده است، نهضت‌های اجتماعی و انقلابی به‌وجود آورده‌اند.»[۳۷]

با وجود اینکه صوفیان مولویه در زندگی و طریقت خود دارای وجوه و خصوصیاتی بعضا متفاوت و نامتعارف هستند، عنصر غافلگیری در شیوه آنها اصلی تعیین‌کننده به نظر نمی‌آید. بی‌اختیاری و ناخودآگاهی مستمع اگرچه در سماع امری ثواب و پسندیده است و نشانه رهایی فرد از عالم مادی و قید و بندهای زمینی و مؤید مرگ نفس و حیات روح اما دراویش تا جای ممکن به خویشتن‌داری و

بردباری در برابر هیجانات و وجد درونی خود در وقت سماع توصیه شده‌اند.
با وجود توصیه مشایخ به خودداری، در میان برخی فرقه‌ها، سنت‌هایی به مراتب غریب و حیرت‌انگیز رایج است، دراویش از پی استماع آوای دف و آواز قوال و پس از چرخاندن متناوب سر و گردن، در حالت بی‌خودی، جذبه و هیجان به انجام اعمالی چون سیخ‌زدن، آتش بلعیدن، شلاق زدن، خوردن تیغ و شیشه و... و فرو کردن ابزار تیز و برنده چون شمشیر و چاقو و ... در بدن خود و کارهایی از این دست مبادرت می‌ورزند و با خلق موقعیت‌هایی خطرناک برای خویش، عمق خلسه و نابه‌خودی خود را به نمایش عموم می‌گذارند و نیروهای فرازمینی خود را نمایان می‌کنند.[۳۸] با به اوج رسیدن غلیان حسی جمع و انجام این قبیل اعمال تکان‌دهنده، مراسم نیز به اوج خود می‌رسد و با تحلیل رفتن قوای دراویش، مجلس به پایان خود نزدیک می‌شود.[۳۹]
انجام اعمال غیرطبیعی در بسیاری دیگر از نمایش‌های آیینی نیز مرسوم است؛ در کالونارانگ (Calonarang)، گونه‌ای رقص بالیایی که نمایشی خلسه‌وار است، اجراگران در حالتی از خود بی‌خود و بدون آنکه حضور تماشاگران را حس کنند دشنه‌هایی فولادی را در سینه یا گونه‌های خود فرو کرده و ناآگاهانه جوجه زنده می‌خورند اما بعد از اتمام آیین چیزی به خاطر نمی‌آورند.[۴۰]
نفس عمل دراویش یا اجراگران رقص بالی هرچه باشد، نمود بیرونی آن با گونه‌ای از پرفورمنس‌ها و بادی‌آرت‌های چند دهه اخیر عناصری به اشتراک است. آزمودن مرزهای درد، حدود طاقت و پایداری و سنجش ظرفیت‌های بدن از جمله حوزه‌های مورد علاقه هنرمندان پرفورمنس‌آرت است. آنها در برخی اجراهای خود با شلیک گلوله، بریدن، شکافتن و خراشیدن بدن خویش - البته گویی در حالت هوشیاری و خودآگاهی نه خلسه و جذبه - به خود آسیب رسانده‌اند. برای نمونه می‌توان به برخی اجراهای مارینا آبراموویچ اشاره کرد که طی آنها اعمالی چنین را به نمایش گذاشت، خودزنی با شلاق، ترسیم نقوش بر بدن به‌وسیله تیغ، کوبیدن خود به دیوار تا حد بیهوشی و ...[۴۱] یا به اجرایی حیرت‌آور که در آن اجراگر اجازه داد واقعاً به او شلیک کنند و بلافاصله بعد از شلیک گلوله او را با آمبولانس به بخش مراقبت‌های ویژه بیمارستان منتقل کردند.[۴۲] تفاوت محرز و عمده اجراگرهای پرفورمنس‌آرت با دراویش، هدف و انگیزه آنها از انجام این‌گونه اعمال است. اجراگران پرفورمنس‌ها و بادی‌آرت‌های مخاطره‌آمیز قصد خود را به چالش گرفتن حس مسئولیت تماشاگران در قبال بی‌رحمی و ناهنجاری جهان پیرامون خود، معطوف کردن توجه آنها به اصول اخلاقی منفعلانه امر تماشاگر بودن و بررسی واکنش‌های ناظران در برابر خودآزاری (مازوخیسم)، شکستن تابوها و انجام اعمال قبیح در ملأ عام ذکر می‌کنند. اگرچه بادی‌آرت‌های خشونت‌بار و نامتعارف در بافتی هنری مثلاً در قالب تئاتر یا در گالری‌ها به عمل درمی‌آیند و به این ترتیب امنیت و آسایش خاطری نسبی را برای تماشاگر به همراه می‌آورند اما به باور فعالان این حوزه، خشونت و قساوت

موجود در اجراهای آنها به شکلی گسترده و ذیل همین معنی، در فعالیت‌های زندگی روزمره افراد نیز وجود و نمود دارد. اجراگران معتقدند با اعمال خشونت به جسم خویش، تماشاگران را به ارائه واکنش نسبت به آنچه در برابر دیدگانشان رخ می‌دهد فراخوانده، رابطه مقاومت بدن و سرکوب اجتماع را بررسی می‌کنند و ادراکی روانکاوانه از ارتباط میان درد و لذت پیش رو می‌گذارند.[۴۳] اگرچه برخی اجراگران پرفورمنس‌هایی این چنینی مقاصدی اجتماعی و سیاسی دارند، به زمینه‌هایی کلان‌تر ارجاع می‌دهند و به خشونتی که همواره از سوی قدرت‌ها به انسان اعمال می‌شود معترضند اما رفتار خودآزارانه آنها بر کسی پوشیده نیست.

عملکرد دراویش نیز هر قدر هم که در لوای خلسه و نابه‌خودی و عارف مسلکی توجیه شود نمی‌تواند نمود بیمارگونه و قدرت‌نمایانه خود را انکار و استتار کند. درویش قوه فوق بشری خود در گذرکردن از حدود مادی تن‌اش را به نمایش می‌گذارد و اعمال او قرار است گواه بر کرامات فرقه، مرتبت شیخ و اعجاز ایمان و ریاضت سالیان وی باشند. اما به نظر می‌رسد درویش با خشونت و شقاوت بارز و مستتر در عمل خود در پی تأثیرگذاری است و ایجاد ترس و ترحم. گویی در پس این رخنمایی دلخراش مقاومت جسمانی و نیروی فیزیکی - علاوه بر نمایش تأثیرات و کرامات سیر و سلوک عارفانه - چیزی دیگر نهفته است؛ نوعی مبارزه‌طلبی و نمایش بی‌پروایی برای اثبات اقتدار و استواری در برابر گفتمان غالب، حربه‌ای برای ایجاد رعب و وحشت و دستاویزی برای خاص و مصون ماندن. شاید شبیه به عملکرد هنرمندانی که اجرای زنده، در لحظه و نامتعارف را برای تأثیرگذاری بر مخاطب، جلب توجه عموم و برانگیختن احساسات آنها گونه‌ای مؤثرتر می‌بینند؛ از سالن‌های در بسته و محصور تئاتر بیرون می‌روند، مرز بین اجراگر و تماشاگر را برهم زده به درون جامعه نقب می‌زنند و برای بیان آنچه به کلام درنمی‌آید به عمل پناه می‌برند. همچنان که آرتو در بیانیه تئاتر و شقاوت بیان می‌دارد، «هر آنچه اثر می‌گذارد خشونت‌بار است و همین عمل خشن و افراطی است که شالوده تئاتر را بنا می‌نهد و روح تازه‌ای به کالبد آن می‌بخشد. [...] اگر چنانچه تئاتر خواهان آن است که به ضرورت خود دست یابد می‌باید هر آنچه را که در جنایت، در جنگ یا در دیوانگی نهفته است بر ما مکشوف سازد.»[۴۴]

سخن آخر

سال‌ها از سماع مولوی روبه‌روی دکان زرگری صلاح‌الدین زرکوب می‌گذرد: پاره‌ای از شرح این سماع ناب را دوباره می‌خوانیم: «روزی حضرت مولانا در آن غلبات شور و سماع که مشهور عالمیان شده بود، از حوالی زرکوبان شهر می‌گذشت، مگر آواز تق تق ضرب ایشان به سمع مبارکش رسیده، از خوشی آن ضرب شوری عجب در مولانا ظاهر شد و به چرخ درآمد ...»[۴۵]

سال‌هاست که سماع در سالن‌های عظیم، امروزی و خیره‌کننده قونیه تماشاگر و گردشگر می‌پذیرد تا شاید سنتی را حفظ کند و آیینی را معرفی. از آغاز روی آوردن غرب به شرق به مثابه پدیده‌ای بکر نیز سال‌ها گذشته است. به باور برخی نظریه‌پردازان شرقی، عنایت غرب به نمایش و آیین شرق چه به قصد بررسی و تحلیل علمی و فنی ساختار اجرا باشد، چه در پی رمزگشایی و کشف نشانه‌ها و لایه‌های پنهان آیین یا با هدف انتزاع آن از بافت سنتی و عرضه آن به ممالک دیگر به مثابه سوغاتی فرهنگی، در هر صورت آیین را از شکل اصیل و اثربخش خود دور کرده، کنش و کارکرد حقیقی آن را مخدوش می‌کند. اما عطف توجه غرب به پتانسیل‌های اجرایی شرق، فارغ از تحریف‌ها و کژنمایی‌های گاه‌به‌گاه، موجب تعامل اجراگران غربی و فعالان نمایش شرقی با یکدیگر و گسترش و پیدایش حوزه‌های نظری و مطالعاتی جدیدی نیز شده که باب اندیشه و مداقه‌ای دیگر را گشوده است. هرچند در این دادوستد و رابطه نه چندان برابر، امکان برقراری دیالوگ کمتر فراهم آمده و آیین شرقی در مقام ابژه، بعضا به کالایی صادراتی یا جاذبه‌ای دیدنی بدل شده است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. اصطلاح بینافرهنگی (Interculturalism) بیانگر تعاملی فرهنگی است که رسوم یک فرهنگ را با فرهنگی دیگر رودررو کرده و یا می‌آمیزد. این اصطلاح بیشتر برای بیان تأثیر جنوب، شرق یا جهان سوم بر شمال، غرب یا جهان اول به‌کار می‌رود و به بیان پاتریس پاویس (Patrice Pavis) از نظریه‌پردازان پیشگام این رشته، بینافرهنگی تلاش دارد تا به منظور حرمت‌گذاری به تفاوت‌های فرهنگی و نسبیت موجود در آنها، کلی باوری (Universalism) غربی را به پرسش گیرد.

مطالعات و تئاتر بینافرهنگی منتقدانی نیز دارد که «روستوم بهاروچا» نظریه‌پرداز و کارگردان هندی، از سرسخت‌ترین آنها است. وی به کژنمایی‌ها و تظاهر به رازآمیزی آیین‌ها و فرهنگ‌های آسیایی در اجراها و فرآیندهای پژوهشی برژی گروتفسکی، پیتر بروک، ریچارد شکنر و یوجینو باربا به شدت می‌تازد. ر. ک:

Fortier, Mark (1999) Theatre/Theory, London, Routledge, p 199-203.-

۲. ولفورد، لیزا، تأویل کنش: مجموعه متوالی متون عرفانی ایران‌زمین در آزمایشگاه نوین و جهانشمول اجرا، ترجمه منصور براهیمی، رویکردهایی به نظریه اجرا (مقالاتی در باب هنر اجرا، تئاتر، آیین) به کوشش علی‌اکبر علیزاد، نشر ماکان، ۱۳۸۳، ص ۲۵۶.

۳. برای مطالعه کامل‌تر درباره تجربه‌های سعیدپور در «طرح نمایش عینی» و شیوه هدایت گروتفسکی ر. ک: «تأویل کنش: مجموعه متوالی متون عرفانی ایران‌زمین در آزمایشگاه نوین و جهانشمول اجرا»، رویکردهایی به نظریه اجرا (مقالاتی در باب هنر اجرا، تئاتر، آیین) ص۲۲۹ ۲۶۷.
«تئاتر بالی و گروتفسکی»، وایان لندرا، ترجمه منصور براهیمی، چشم‌اندازهای بازیگری (مقاله‌هایی پیرامون روش‌های گوناگون آموزش و تمرین)، گروه مترجمان به کوشش منصور براهیمی، نشر رسانش، ۱۳۸۱، ص ۱۱۵- ۱۳۸.

۴. «امروزه به هر پدیده هنری که نوعی «به نمایش گذاشتن» در آن وجود داشته باشد، از اجرایی تئاتر مانند گرفته تا نمایشگاهی در یک موزه که

به‌گونه‌ای بازدیدکنندگان را با خود درگیر کند، از نمایش‌های مد گرفته تا پخش موسیقی در کلوپ‌ها و... پرفورمنس‌آرت می‌گویند.» دامود، احمد، بازیگری و پرفورمنس آرت، نشر مرکز، ۱۳۸۴، ص ۲۶.

۵. بازیگری و پرفورمنس آرت، نقل به مضمون، ص ۱۱۹ و ۱۲۰.

۶. اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن، ص ۴.

۷. زرین‌کوب، عبدالحسین، جست‌وجو در تصوف ایران، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳، نقل به مضمون، ص ۲۰.

۸. زرین‌کوب، عبدالحسین، دنباله جست‌وجو در تصوف ایران، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۹، نقل به مضمون، ص ۳۲ـ ۳۵.

۹. «ابوسعید و مولوی سماع را به هر جا که حالشان مقتضی بوده است برگزار می‌کرده‌اند و هر مکانی را ـ اگر بی‌سقف بوده است یا مسقف، اگر شارع بوده است یا باغ و بوستان معبدی از برای سماع ـ می‌یافته‌اند.» مایل هروی، نجیب، اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن، نشر نی، تهران، ۱۳۷۲، ص۱۹. مقایسه کنید با: «اجرای پرفورمنس می‌تواند در هر مکان و هر مدتی از زمان نشان داده شود [...] فضای اجرا به هیچ‌وجه محدود به صحنه و سالن نیست و می‌تواند در هر محوطه باز یا بسته‌ای اتفاق افتد.» دامود، احمد، بازیگری و پرفورمنس آرت، نشر مرکز، ۱۳۸۴، نقل به مضمون، ص ۱۸ و ۱۰۵.

۱۰. اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن، ص ۹۲. به نقل از کشف‌المحجوب لأرباب القلوب.

۱۱. زرین‌کوب، عبدالحسین، جست‌وجو در تصوف ایران، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳، نقل به مضمون، ص ۱۶۱ـ۱۶۳

۱۲. دنباله جست‌وجو در تصوف ایران، ص ۳۹.

۱۳. جست‌وجو در تصوف ایران، ص ۲۹۲.

۱۴. مولوی، جلال‌الدین محمد، فیه ما فیه، به تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۸، ص ۷۴.

۱۵. از این نمونه‌اند «تظاهرات میدان تیان‌انمن» (Tiananmen Square demonstrations) (چین، آوریل ـ ژوئن ۱۹۸۹) که طی آن دادخواهی و اعتصاب توده مردم در میدان بزرگ شهر به تهدیدی جدی برای مقامات حکومت وقت بدل شد و قتل‌عامی تاریخی را رقم زد و همچنین تجمع و تحصن زنان آرژانتینی موسوم به «مادران میدان مایو» (The Mothers of The Plaza de Mayo)، در میدان مرکزی شهر بوینوس‌آیرس، از سال ۱۹۷۷، در اعتراض به ناپدید شدن فرزندان خود در سال‌های دیکتاتوری آرژانتین (۸۳ـ۱۹۷۶).

ر. ک: The Routledge Companion to Theatre and Performance, p 194-195

۱۶. البته سماع در شکل نخستین خود و اغلب از سوی عرفای بلندمرتبه به شکل انفرادی انجام می‌شده است. «در زندگی ابوسعید اتفاق افتاده است که در طول راه، سماع‌کنان سفر کرده است.» مایل هروی، نجیب، اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن (سماع‌نامه‌های فارسی)، نشر نی، تهران، ۱۳۷۲، ص ۱۹.

۱۷. اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن، ص ۹۴. به نقل از کشف‌المحجوب لأرباب القلوب.

۱۸. ب. زاریلی، فیلیپ، نظریه و عمل بازیگری، ترجمه علی‌اکبر علیزاد، چشم‌اندازهای بازیگری، ص ۲۰۴.

۱۹. پیشتر از تکوین یافتن و همه‌گیر شدن پرفورمنس‌آرت، استانیسلاوسکی نیز حقیقت وجودی بازیگر را بیشتر در حضور او بر روی صحنه می‌دانست تا حضور وی برای تماشاگر و از نمایشگری یا تئاتر، هوس توهم‌آفرینی و سرگرم کردن تماشاگران به عنوان بدترین دشمن بازیگر یاد می‌کرد، هوس به نمایش گذاشتن خود. به باور او بازیگر باید عمل کند نه آن که نمایش دهد. بنابراین تعریف می‌توان رقصنده سماع را با بازیگر عمل کننده و شبیه‌خوان را با بازیگر نمایشگر متناظر دانست. البته اگر نخست این دو را براساس تعریف استانیسلاوسکی بازیگر بدانیم.

ر. ک: کریستوفرسن، اریک، پرورش، فن‌شناسی و نظریه بازیگری (یوجینو باربا و تئاتر اودین)، ترجمه منصور براهیمی، چشم‌اندازهای بازیگری، نقل به مضمون، ص ۱۴۹.

۲۰. نوربخش، جواد، سماع، انتشارات خانقاه نعمت‌اللهی، ۲۵۳۵، ص ۳۸.

۲۱. بازیگری و پرفورمنس آرت، ص ۱۹۸.

۲۲. بادی‌آرت (هنربدنی) پرفورمنس‌آرتی رادیکال است که پس از جنگ جهانی دوم در دهه ۱۹۵۰ با استفاده هنرمندان از بدن خود و دیگران در اثر هنری شکل گرفت. هنرمندان بدنی با استفاده از بدن خود معناهای اجتماعی بدن و امکانات بیانی آن را متجلی کردند. ر. ک:

Allain, Paul and Jen Harvie (2006) The Routledge Companion to Theatre and Performance, p 134.

۲۳. «آیسائوآس به اعضای یک فرقه مسلمان با گرایش‌های عرفانی در آفریقای شمالی اطلاق می‌شود که در اطراف شعله‌های آتش به رقص و پایکوبی می‌پرداختند و در اثر ارتعاش و تشنج حرکات به نوعی بی‌خودی و بی‌حسی جسمی دست می‌یافتند.» آرتو، آنتونن، تئاتر و همزادش، ترجمه دکتر نسرین خطاط، نشر قطره، ۱۳۸۴، ص ۱۲۰.

۲۴. همان، ص ۱۲۰.

۲۵. بازیگری و پرفورمنس‌آرت، ص ۵۱.

۲۶. همان، ص ۱۶۲.

۲۷. بازیگری و پرفورمنس‌آرت، نقل به مضمون، ص ۷۴.

28 - The Routledge Companion to Theatre and Performance, p 13.

۲۹. پورنامداریان، تقی، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۳، ص ۲۴۵.

۳۰. اسمیت، ویلسون و فورمن، رویکردهایی به نظریه اجرا، ص ۱۶۱.

۳۱. تئاتر بالی و گروتفسکی، چشم‌اندازهای بازیگری، نقل به مضمون، ص ۱۱۹.

۳۲. بازیگری و پرفورمنس‌آرت، ص ۶۹.

۳۳. اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن، ص ۲۵۶. مأخوذ از عوارف‌المعارف.

۳۴. دنباله جست‌وجو در تصوف ایران، ص ۴۴.

۳۵. زرین‌کوب، عبدالحسین، ارزش میراث صوفیه، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۶، ص ۸۳.

۳۶. دنباله جست‌وجو در تصوف ایران، ص ۳۹ و ۴۰.

۳۷. همان، ص ۴۷.

۳۸. نگاه کنید به فیلم «مطرب عشق» (زندگی و طریقت دراویش قادری کردستان)، ساخته منوچهر طبری، محصول ۱۳۵۶.

۳۹. نکته‌ای که ذکر آن قابل توجه است آن است که در اغلب پرفورمنس‌ها نیز نقطه پایان با خستگی و فرسودگی اجراگر همراه است و بی‌حالی و بی‌هوشی او است که اجرا را تمام می‌کند، «در بعضی از اجراهای پرفورمنس‌آرت پایان آن نه به دلخواه، بلکه به علت عدم توانایی اجراکننده به ادامه کار فرا می‌رسد. پایانی که علت آن شدت خستگی است و جدل بین نیروی جسمی اجراکننده و خستگی ایجاد شده، [...] تا این که بدن نیمه‌جان اجراکننده را بیرون ببرند.» بازیگری و پرفورمنس آرت، ص ۸۲.

۴۰. تئاتر بالی و گروتفسکی، چشم‌اندازهای بازیگری، نقل به مضمون، ص ۱۱۸.

۴۱. آبراموویچ در اجرای «ریتم صفر» (۱۹۷۴) از تماشاگران خود خواست تا با استفاده از هفتاد و دو وسیله‌ای که در اختیار آنها گذارده بود هر چه می‌خواهند بر سر او بیاورند. وسائل به این ترتیب مرتب شده بودند: اشیای نسبتاً بی‌خطر (پر، عسل و...)، اشیای بالقوه خطرناک (کبریت، قیچی، چاقو، اره، تبر) و اشیای بالقوه کشنده (گلوله، اسلحه). تماشاگران پس از گذشت ۹ ساعت از اجرا، در حالی که بدن آبراموویچ زخمی و پر نقش و نگار شده بود و اسلحه‌ای پر سرش را نشانه گرفته بود اجرا را متوقف کردند. ر. ک:

The Routledge Companion to Theatre and Performance, p 31

۴۲. بازیگری و پرفورمنس آرت، ص ۸۰.

43 - The Routledge Companion to Theatre and Performance, p 135,134.

۴۴. تئاتر و همزادش، ص ۱۲۴. خشونت و شقاوتی که آرتو به آن باور دارد و از آن سخن می‌گوید بنیان‌های محکم فلسفی و روانشناسانه دارد که به خونریزی و سادیسم و مازوخیسم منحصر نمی‌شود. «این شقاوت به خودی خود خونبار نیست، اما در صورت لزوم به خون آغشته می‌شود.» همان، ص ۱۷۳.

آرتو منظور خود از شقاوت را اینگونه شرح می‌دهد: «در مورد نمایش روی صحنه هم منظور از شقاوت این شقاوتی که در برابر یکدیگر به‌کار می‌بریم نیست، شقاوتی که در آن جسم یکدیگر را خرد می‌کنیم، اعضای بدنمان را اره می‌کنیم یا همچون امپراطوری آشوری کیسه‌های پر از گوش و بینی بریده شده انسان‌ها را برای یکدیگر می‌فرستیم نیست، بلکه منظور از این شقاوت خشونتی وحشتناک‌تر و الزامی‌تر است که دنیا و مسائل اطرافمان به ما اعمال می‌کند.» ر. ک: برونل، پیر، تئاتر و شقاوت یا تقدس‌زدایی از دیونیزوس، ترجمه دکتر ژاله کهنمویی‌پور، نشر قطره، ۱۳۸۴، ص ۳۹.

۴۵. اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن، ص ۱۹، به نقل از مناقب‌العارفین.

منابع:

- آرتو، آنتونن، تئاتر و همزادش، ترجمه دکتر نسرین خطاط، نشر قطره، تهران، ۱۳۸۴.
- براهیمی، منصور، چشم‌اندازهای بازیگری (مقاله‌هایی پیرامون روش‌های گوناگون آموزش و تمرین)، رسانش، تهران، ۱۳۸۱.
- برونل، پیر، تئاتر و شقاوت یا تقدس‌زدایی از دیونیزوس، ترجمه دکتر ژاله کهنمویی‌پور، نشر قطره، ۱۳۸۴.
- پورنامداریان، تقی، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۸۳.
- داموند، احمد، ، بازیگری و پرفورمنس آرت، نشر مرکز، تهران، ۱۳۸۴.
- زرین‌کوب، عبدالحسین، ارزش میراث صوفیه، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۶.
- زرین‌کوب، عبدالحسین، جست‌وجو در تصوف ایران، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳.
- زرین‌کوب، عبدالحسین، دنباله جست‌وجو در تصوف ایران، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۹.
- علیزاد، علی‌اکبر، رویکردهایی به نظریه اجرا (مقالاتی در باب هنر اجرا، تئاتر، آیین)، نشر ماکان، تهران، ۱۳۸۳.
- مایل هروی، نجیب، اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن (سماع‌نامه‌های فارسی)، نشر نی، تهران، ۱۳۷۲.
- مولوی، جلال‌الدین محمد، فیه ما فیه، به تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۸.

- نوربخش، جواد، سماع، انتشارات خانقاه نعمت‌اللهی، ۲۵۳۵.

- Allain, Paul and Jen Harvie (2006) The Routledge Companion to Theatre and Performance.

- Fortier, Mark (1999) Theatre/Theory, London, Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی