نقش مخاطب در نگاهداشت شبیه‌خوانی[1]

مرضیه پیراوی‌ونک،[2] اقدس نیک‌نفس[3]

چکیده

شبیه‌خوانی سنتی نمایشی است که مضمون غالب آن‌را نمایش واقعه‌های تاریخی ـ مذهبی زندگی و مصائب خاندان پیامبر و به‌ویژه واقعهٔ کربلا تشکیل می‌دهد. جنبهٔ آیینی این سنت نمایشی به‌گونه‌ای است که مخاطب سنتی در نسبتی خاص با آن قرار می‌گیرد و این ویژگی در برداشت و فهم مخاطب از آن نقش عمده‌ای ایفا می‌کند. در حالی‌که فهم مخاطب نیز شکل نخواهد گرفت مگر به‌واسطهٔ تماشا کردن قدسیانه و فهم پیشین برآمده از متن سنت. از سویی دیگر به‌دلیل ارتباط دو سویه بین مخاطب و این نمایش، شبیه‌خوانی نیز جز با وجود مخاطبانی که به فهم آن نائل آیند تداوم نخواهد یافت.

این نوشته بر آن است تا بر اساس رویکرد پدیدارشناختی ـ هرمنوتیکی، تفاوت مخاطب با تماشاگر صرف را در شبیه‌خوانی مشخص کرده و نشان دهد که مخاطب در شبیه‌خوانی نقش نگاهبان کار هنری را ایفا کرده و در نهایت در این نمایش، چهار وجه مخاطب ـ بازیگر ـ نگاهبان ـ شاعر شکل می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی

شبیه‌خوانی، مخاطب، پدیدارشناسی، هرمنوتیک، نگاهداشت، تماشا کردن قدسی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ دریافت: ۹۲/۱۰/۱۵ تاریخ پذیرش: ۹۲/۱۱/۲۹

۱. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد اقدس نیک‌نفس با عنوان «کنش فهم مخاطب در تعزیه با رویکرد هرمنوتیکی» است.

۲. استادیار پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان mpiravivanak@gmail.com

۳. کارشناس‌ارشد پژوهش هنر niknafs.as@gmail.com

مقدمه

سنن نمایشی در تمدن‌های بزرگ دنیا، اعتقادها و باورهای آن ملت را به نمایش می‌گذارند و جزء اصلی‌ترین ارکان هر فرهنگ قرار می‌گیرند. از این‌رو رابطه‌ای بسیار نزدیک و قوی با آیین دارند. این نمایش‌ها مجموعه‌ای از عناصر نمایشی هستند و هدف از اجرای آنها، منقلب ساختن مخاطبان به شیوه‌ای از پیش تعیین‌شده است (بیمن، ۱۳۸۴: ۴۲). ویژگی آیینی این نمایش‌ها بر نحوهٔ تأثیرگذاری و فهم مخاطب از آنها سهم بسزایی ایفا می‌کند چراکه در «نمایش» بر خلاف تئاتر، اجراکنندگان و مخاطبان با هدف تقرب به خدا و قدیسین و رسیدن به آمرزش و رستگاری، دیداری متفاوت و معنوی دارند (جوانمرد، ۱۳۸۳: ۶۷). از این‌رو حضور نمایش در زندگی انسان‌ها و به‌ویژه نمایش‌های آیینی چون شبیه‌خوانی اهمیت بسیاری دارند. در تعریف شبیه‌خوانی می‌توان گفت «نوعی نمایش روایی» است که متشکل از سه عنصر اصلی «موسیقی»، «کلام» و «بازیگری» (نقش‌پوشی) بوده و مانند سایر نمایش‌های شرقی مبتنی بر «قراردادهایی» است (ناصربخت، ۱۳۸۹: ۳۴). اما فهم قراردادها، عناصر و نمادهای شبیه‌خوانی جز با توجه به پیش‌فرض‌های مخاطب که برآمده از فرهنگ و اجتماع هستند و جدا از ویژگی آیین آن نبوده، امکان‌پذیر نیست. این امر به‌ویژه در عناصر قراردادی و نمادین شبیه‌خوانی به روشنی دیده می‌شود، فهم این عناصر در گرو پیش‌فرض‌های درست برآمده از متن سنت است. چراکه شبیه‌خوانی به عقیدهٔ محققان این امر، مرحلهٔ نهایی از تاریخ طولانی آیین‌های عزاداری و حرکت دسته‌های عزاداری و روضه‌خوانی است که در طول زمان، سنتی باشکوه از نمادها و قراردادها را در ایران ایجاد کرد و در نهایت به شکل گرفتن شبیه‌خوانی انجامید (Ansary Petty, 1983: 342). بنابراین شبیه‌خوانی نتیجهٔ تکامل سنتی پیشینه‌دار است و جدا از شکل آیینی آن و بدون وجود قراردادهای خاص آن غیر قابل تصور است.

اهمیت ویژگی آیینی این نمایش از آن‌روست که نحوهٔ ارتباط مخاطب را با شبیه‌خوانی شکل می‌دهد. این ارتباط خاص، موجب تمایز مخاطب از تماشاگر شده و فهم شبیه‌خوانی را توسط مخاطب میسّر می‌سازد. باید یادآوری کرد که در این مقاله، مخاطب به معنایی متفاوت از تماشاگر به‌کار می‌رود. منظور از مخاطب، کسی است که با شبیه‌خوانی، ارتباط وجودی داشته و به‌دلیل قرارگیری در متن سنت دارای پیش‌فهمی صحیح بوده و به فهم شبیه‌خوانی دست می‌یابد. از آنجا که ویژگی آیینی این هنر از عوامل مهمی است که ارتباط متقابل شبیه‌خوانی و مخاطب را ایجاد می‌کند، این نوشتار بر آن است تا با تأکید بر این جنبه از شبیه‌خوانی و بر اساس رویکرد پدیدارشناختی ـ هرمنوتیکی نقش مخاطب در شبیه‌خوانی‌های با مضامین مذهبی را به‌عنوان نگاهبان کار هنری مورد بررسی قرار دهد.

رویکرد پدیدارشناسی هرمنوتیک

هرمنوتیک، علم یا نظریهٔ تفسیر است؛ اما هایدگر از این دانش به شیوهٔ خاص خود بهره می‌گیرد. هایدگر بر خلاف نظریه‌پردازان پیشین، علم هرمنوتیک را محدود به تفسیر متون و هدف آن‌را دستیابی به مقصود مؤلّف ندانسته است. وی در اصل، فهم را امری تاریخی می‌داند که در پی به‌دست دادن قوانین فهم و تفسیر نیست (پالمر، ۱۳۸۷: ۱۶۳). براساس نظر هایدگر، علم هرمنوتیک به‌صورت هستی‌شناسی فهم و تأویل درمی‌آید. بدین ترتیب، وی علم هرمنوتیک را توان هستی‌شناختی فهم و تأویل تعریف می‌کند که علاوه بر انکشاف وجود اشیاء، استعدادهای خود دازاین را ممکن می‌سازد. هرمنوتیک، آنچه را مکنون است آشکار می‌کند. هرمنوتیک در کار تأویل، ابتدا شیء را از اختفا بیرون می‌آورد (همان: ۱۴۳و ۱۴۴). علاوه بر آن، علم هرمنوتیک هایدگر بر مکان‌مندی تمام و کمال ما در تاریخ و زبان تأکید می‌کند و جای‌گیری ما را در یک جهان زمانی مطرح می‌کند که معنای آن مسبوق بر ماست و ما از آن فهمی ضمنی داریم (مکاریک، ۱۳۸۵: ۴۶۳).

هایدگر با پیوند میان معنی و وجود، راه را برای ظهور حقیقت می‌گشاید و بدین

ترتیب کار هنری تبدیل به تنها راه ظهور حقیقت می‌شود. وی ظهور حقیقت در هنر را با استفاده از دور هرمنوتیک ـ که ماندن در آن، عین تفکر و فهمیدن است ـ و تفسیر اثر هنری و هنر بر اساس یکدیگر نشان می‌دهد. در دیدگاه یادشده، جنبهٔ دیگری از ذات هنر، اثر هنری و فهم هنر شکل می‌گیرد (خاتمی، ۱۳۸۷: ۱۲۵). بنابر آنچه گفته شد، فهم از نظر هایدگر در دور هرمنوتیکی شکل می‌گیرد؛ اما تعریف وی از فهم با همهٔ تعابیر موجود از آن کاملاً متفاوت است. از نظر هایدگر، فهم، قدرت درک امکان‌های خود شخص برای هستی و در متن زیست جهانی که خود آدمی در آن زندگی می‌کند است.

نزد هایدگر و نیز گادامر، فهمیدن، مرتبه‌ای از شناخت نیست، بلکه طوری وجودی زیستن است که نامش فهمیدن است. فهمیدن یکی از اشکال نسبت برقرار کردن و عالم داشتن است و نسبت‌های ما نسبت‌های وجودی هستند، بنابراین زمانی که دازاین با عالم، نسبت برقرار می‌کند، این عالم برایش قابل فهم می‌شود، نه نسبت‌های معرفتی. از آنجا که وجود مساوی با زمان ـ زمان برای هایدگر یعنی حضور در برابر امکانات ـ است، نسبت‌های وجودی، عیناً نسبت‌های زمانی نیز هستند و نسبت‌های زمانی همواره به گذشته و آینده تعلق دارند. زمانی‌که نسبت‌ها به‌وسیلهٔ من برقرار می‌شوند در ساحت گذشته قرار می‌گیرند و از این‌رو جزء میراث و تاریخ می‌شوند. بدین لحاظ باید گفت فهمیدن معطوف به امکاناتی است که من انتخاب کرده‌ام. بنابراین فهمیدن، جنبهٔ هرمنوتیک پیدا می‌کند (همان: ۷۰ ـ ۶۹). برداشت ریشه‌ای هایدگر از فهم در تفکر گادامر بیانی نظام‌وار می‌یابد. فهم در اینجا دیگر عمل ذهنی انسان در برابر عین، تصور نمی‌شود بلکه نحوهٔ هستی خود انسان تصور می‌شود و در نهایت فهم، کوششی فلسفی برای بیان فهم به‌مثابه عملی هستی‌شناختی در انسان تعریف می‌شود (پالمر،۱۳۸۷: ۱۸۰).

جهت‌گیری‌های خاص هرمنوتیک از نظر هایدگر

صفت برجستهٔ فهم از نظر هایدگر این است که فهم همواره در کلی به هم پیوسته و مرتبط عمل می‌کند، در درون مجموعه‌ای از نسبت‌ها و روابطی که قبلاً تأویل شده‌اند. بر اساس این برداشت، فهم همواره در «دوری هرمنوتیکی» صورت می‌گیرد (پالمر، ۱۳۸۷: ۱۴۶ ـ ۱۴۵). فهم در دور همواره توسط حرکت حدسی پیش‌فهم تعین می‌یابد و این دور، کنش متقابل حرکت سنت و مفسر است و نه ذهنی. پیش‌بینی معنا که راهبر فهم ما از متن است، از عمومیتی نشئت می‌گیرد که ما را به سنت می‌پیوندد و عملی سوبژکتیویته نیست و این عمومیت همواره در حال شکل‌گیری است. ما تا آنجا که سنت را می‌فهمیم، در تحول آن مشارکت می‌کنیم و بدین ترتیب حتی خودمان را تعین می‌بخشیم. بنابراین، دور فهم نشانگر وجه وجودشناختی ساختار فهم است (توران، ۱۳۸۹: ۱۲۵ ـ ۱۲۴).

اهمیت نگاهبان کار هنری در رویکرد پدیدارشناختی ـ هرمنوتیک

در رویکرد پدیدارشناختی ـ هرمنوتیک ظهور حقیقت با پیوند معنی و وجود شکل می‌گیرد و بدین ترتیب کار هنری تبدیل به راهی برای ظهور حقیقت می‌شود. در کار هنری، هستی از مرتبهٔ مستوری به مرتبهٔ نامستوری می‌رسد. به ظهور آمدن و نامستور شدن وجود موجودات، چیزی غیر از حقیقت نیست (صافیان، ۱۳۸۷: ۱۹).

به این معنا، هنر «رویداد حقیقت است» و کار هنری چیزی است که در آن و از خلال آن، حقیقت روی می‌دهد. اما بی‌واسطهٔ وجود نگاهداران، حقیقت در کار هنری تحقق نمی‌یابد و کار هنری بدون نگاهداران، کار هنری نخواهد بود. کار همواره با

نگاهداران نسبتی دارد و چشم به راه آنان است تا مگر با رسیدن آنان، حقیقت در کار هنری تحقق یابد. کار هر چه تنهاتر بایستد و از پیوندهای خویش با افراد، مشخصاً بریده شود، ساده‌تر به ساحت گشودگی می‌آید و ساده‌تر ما را از قلمرو روزمرگی و عادت بیرون می‌برد چنان‌که شاید بر حقیقتی که این‌چنین در کار پیش می‌آید درنگ کنیم و بگذاریم آنچه این‌گونه فراورده شده است کاری که هست باشد (کوکلمانس، ۱۳۸۸: ۳۲۰). تنها به‌واسطهٔ چنین نگاهداشتی است که کار هنری از حیث ساخته شده بودنش، خود را چنان‌که هست حاضر می‌یابد. این کار بدون وجود کسانی که آن‌را نگاه دارند نمی‌تواند به‌عنوان یک کار آن‌چنان‌که هست، باشد. کسانی که کار هنری را نگاه می‌دارند و تحت حمایت خویش قرار می‌دهند، می‌گذارند حقیقت (نامستوری) که خود را در درون کار قرار داده است، به حضور آید.

چنین نگاهداشتی نحوی از دانستن است. دانستن صرفاً شناختن چیزی نیست بلکه به این نحو می‌داند، می‌داند که در میانهٔ موجودات چه می‌خواهد (همان، ۱۳۸۵: ۴۸). این دانستن با شناخت علمی صرف بسیار متفاوت است. این نحو از دانستن همان چیزی است که هایدگر آن‌را شاعرانه می‌خواند. به این معنا، نگاهداشت و شاعری جدا از یکدیگر نیستند.

این نحو نگاهداشت در شبیه‌خوانی به‌صورتی خاص دیده می‌شود و تفاوت مخاطب و تماشاگر در این سنت نمایشی بر اساس نحوهٔ ارتباط این افراد با شبیه‌خوانی به‌وجود می‌آید. نسبت مخاطبان این نمایش به‌گونه‌ای است که عالم را از آن منقطع نکرده و به‌صورت آیینی در آن شرکت می‌کنند. اما این ارتباط برقرار نمی‌شود مگر اینکه مخاطب دارای پیش‌فهمی باشد و پیش‌فهمی صحیح با حضور در متن سنت شکل می‌گیرد.

اهمیت فهم پیشین و برآمده از سنت

آشنایی با قراردادهای موجود در شبیه‌خوانی، تکرار یکسان نمایش‌ها و عدم تصنع و بازیگری و پذیرش آن توسط مخاطب، اهمیت پیش‌فهمی و حضور سنت در فهم را نشان می‌دهند. فهم مخاطب از شبیه‌خوانی، جدا از پیش‌فرض‌های مخاطب نیست

چراکه «هیچ تأویل بی‌پیش‌فرضی وجود ندارد» (پالمر، ۱۳۸۷: ۲۰۲). ما همواره پیش‌فرض‌هایمان را از سنتی که در آن قرار می‌گیریم به‌دست می‌آوریم. این سنت به‌منزلهٔ تار و پود روابط و نسبت‌ها و افقی است که در بطن آن تفکر ما انجام می‌شود (همان). از آنجا که شبیه‌خوانی، هنری مردمی محسوب می‌شود و مخاطب آن‌را عامهٔ مردم تشکیل می‌دهند، حضور سنت در آن پررنگ‌تر می‌شود. مخاطب شبیه‌خوانی نیز بدون اینکه فهم پیشینی از شبیه‌خوانی داشته باشد نمی‌تواند با این نمایش نسبت برقرار کند و عالم شبیه‌خوانی برای او گشوده نخواهد شد چراکه «عالم» فهم «پیشین» وجود است و فهم ما همواره در گرو پیش‌فرض‌هایی است که آن‌را از سنت وام گرفته‌ایم. به جهت عالم‌داری مخاطب و وجود پیش‌فرض‌های درست است که به این نحو با شبیه‌خوانی ارتباط برقرار کرده و بدین نحو آن‌را می‌فهمد و به‌واسطهٔ این فهم ویژه از شبیه‌خوانی است که مخاطبِ این نمایش واقع می‌شود. در واقع این جنبه دور هرمنوتیکی در مخاطب است که نتیجهٔ متقابل حرکت سنت و مفسر یا همان مخاطب است. برای اینکه اهمیت پیش‌فرض‌ها و سنتی که این پیش‌فرض‌ها از آن وام گرفته شده‌اند در تفاوت فهم عالم کار هنری نشان داده شود، مشاهده‌ها و تأویل کارستن نیبور از مراسم شبیه‌خوانی بیان می‌شود.

کارستن نیبور، سیاح آلمانی است که در جزیرهٔ خارک مجالس شبیه‌خوانی را دیده است. وی می‌نویسد:

> *... در حالی‌که شیعه‌ها به سینهٔ خود می‌زدند ... و عدهٔ زیادی حسین! حسین!گویان به‌شدت گریه می‌کردند. کسانی که نقش سپاه یزید و سردار او، شمر را بازی می‌کردند، با شمشیرهای برهنه دور میدان می‌دویدند و چنین وانمود می‌کردند که پی کسی می‌گردند. بعد حسین با چند نفر از دوستانش وارد صحنه شد و بلافاصله مورد حملهٔ شدید دشمن قرار گرفت. از چهره و همچنین رفتار این دسته پیدا بود که به‌شدت ناامید شده‌اند! و تصمیم دارند به هر قیمتی*

که شده است جان خود را نجات بدهند و درست به همین دلیل به شدت از خودشان دفاع می‌کردند (۱۳۵۴: ۱۹۰).

تفاوت فهم این سیاح و مخاطب شبیه‌خوانی از تفاوت در فهم پیشینی برمی‌خیزد که در یک فرهنگ تاریخی، آنچه را که به‌نحو بنیادین است، مشخص می‌سازد و تفاوت فهم که ناشی از مواجههٔ دو افق متفاوت با نمایش شبیه‌خوانی است به‌خوبی در توصیف این سیاح از شبیه‌خوانی دیده می‌شود. مخاطب، این نمایش آیینی را با قراردادها و مواضعی می‌شناسد که تمثیلی و رمزی بوده و جز در متن همین سنت معنا نمی‌شوند. این مطلب نشان‌دهندهٔ اهمیت پیش‌فرض‌ها در شکل‌گیری فهم بوده و تا حدودی نشانگر ادعای گادامر مبنی بر این است که در تجربهٔ اثر هنری، اثر به‌مثابه شیئی فی‌نفسه در بیرون از تاریخ اهمیت ندارد، بلکه مهم آن چیزی است که در مواجهه‌های تاریخی به‌طور مکرر به ظهور می‌آید. بنابراین «ممکن نیست عمل ذهن معیار معنای اثر باشد» (پالمر، ۱۳۸۷: ۱۸۰).

چنان‌که اشاره شد، مخاطب، شبیه‌خوانی را با قراردادهایی رمزی و تمثیلی می‌شناسد. این قراردادها برآمده از سنتی هستند که مخاطب در آن قرار گرفته و اهمیت آنها در شکل دادن به پیش‌فهمی درست است.

نمادگرایی در شبیه‌خوانی

چنان‌که قبلاً اشاره شد شکل اجرایی شبیه‌خوانی که مبتنی بر کلامی منظوم است با استفاده از قراردادهایی «از پیش تعیین‌شده» و «پذیرفته‌شده از سوی مخاطبان»، به روی صحنه می‌رود (ناصربخت، ۱۳۸۹: ۴). اهمیت این قراردادها از آن روست که در این نمایش، هر حرکت دست و سر و اجزا چهره و اندام، معنایی دارد و نشانه‌ای ویژه است. نمونه‌های بارز این قراردادها در برخی صحنه‌های شبیه‌خوانی همچون جنگ‌ها دیده می‌شود که در آنها کشاکشی طولانی با رد و بدل چند ضربهٔ قراردادی شمشیر و سپر همراه ژست‌های معین، در چند ثانیه، به نمایش درمی‌آید (فریدزاد، ۱۳۸۹: ۲۸ ـ ۲۶).

از دیگر قراردادهای مهم در شبیه‌خوانی، قراردادهای مربوط به صحنهٔ این نمایش است چراکه صحنهٔ شبیه‌خوانی فاقد دکور و صحنه‌آرایی است و حذف دکور به استیلیزه و نمادین شدن ابزار، حرکت‌ها و رنگ‌ها منتهی می‌شود. «تور روی صورت» نشانهٔ خواب و یک شاخهٔ سبز نشانهٔ نخلستان، یک جام یا قدح آب نشانهٔ رود فرات، «پرواز کبوتر» به نشانهٔ مرگ اندوه‌بار سوار، آیینه نشانهٔ حجلهٔ عروسی قاسم، شال سیاه بر گردن نشانهٔ مرگ و سوگواری و... است که تنوع و ابتکار عمل آن بستگی به خیال شبیه‌خوانان و تصور مخاطبان دارد چنان‌که در موارد بسیاری نیز بقیهٔ وسایل به تخیل مخاطب واگذار می‌شود (جوانمرد، ۱۳۸۳: ۸۱). این موارد نشان‌دهندهٔ شیوهٔ بی‌نظیر تبادل همکاری بازیگر و مخاطب در شبیه‌خوانی است. وجود قراردادها در این نمایش امکانات بی‌شماری در اختیار شبیه‌خوانان قرار می‌دهد. البته باید توجه داشت فهم مخاطب از این قراردادها در شبیه‌خوانی به‌دلیل آیینی بودن این نمایش، فهمی متفاوت است چراکه ویژگی آیینی این نمایش جزء جدانشدنی آن بوده و فهم مخاطب از شبیه‌خوانی، عناصر و ویژگی‌های آن‌را تحت تأثیر قرار می‌دهد، از این‌رو اهمیت بسیاری دارد.

مضمون آیینی ـ مذهبی شبیه‌خوانی و اهمیت آن در نگاهداشت شبیه‌خوانی

همان‌طور که اشاره شد اطلاق شبیه‌خوانی به نمایشی از واقعه‌های تاریخی ـ مذهبی زندگی و مصائب اهل بیت (ع) و خاندان پیامبر(ص) و به‌ویژه واقعهٔ کربلا از معانی و مفاهیم خاص شبیه‌خوانی به‌شمار می‌رود. مضامین اصلی در شبیه‌خوانی‌ها بر پایهٔ وقایع تاریخی شکل گرفته‌اند اما در طول زمان، نمادین شده‌اند. علاوه بر آن می‌توان گفت شبیه‌خوانی پیش از آنکه یک نمایش خاص باشد، گونه‌ای آیین است که ماهیتی آیینی و تراژیک دارد. به‌صورت دقیق‌تر شاید بتوان شبیه‌خوانی را «مجموعه‌ای از نمایش یا جزئی از یک سنت کلی تلقی کرد، چراکه نمایشی متغیر، قابل اصلاح و انعطاف‌پذیر است» (بیمن، ۱۳۸۴: ۴۴). آنچه اهمیت دارد این است که عالم شبیه‌خوانی بدون وجه آیینی آن قابل تصور نیست. اگر جنبهٔ آیینی شبیه‌خوانی حذف و به هنری

موزه‌ای تبدیل شود کار را از عالم آن بازستاده‌اند. از طرفی عالم شبیه‌خوانی مانند بسیاری از آیین‌های نمایشی به‌گونه‌ای است که بخشی از آن‌را صحنه‌ها و حوادثی به‌وجود می‌آورند که با قواعد جهان فیزیکی قابل توجیه و تبیین نیست، چراکه ذات مذاهب و آیین‌ها متافیزیک و باور به وجودی نامرئی است. از این‌رو شبیه‌خوانی به‌واسطهٔ ویژگی‌های خاص خود و از آن جمله ویژگی آیینی خود، به مخاطب نحوهٔ دیدار چیزها را می‌دهد. در پرتو این نحوهٔ دیدار نه‌تنها فهم مخاطب از زمان و مکان در شبیه‌خوانی متفاوت می‌شود که مخاطب شبیه‌خوانی تلقی متفاوتی از اجزا و عناصر آن اعم از شخصیت‌ها، رنگ‌ها، زبان، موسیقی و دیگر اجزا و عناصر شبیه‌خوانی دارد. مخاطب با نمایش شبیه‌خوانی نسبت برقرار می‌کند و جذب نمایش می‌شود و به‌عنوان مخاطب، بخشی از شکل‌گیری اثر هنری به‌شمار می‌رود.

فهم مخاطب از زمان و مکان

به‌دلیل آیینی بودن هنر شبیه‌خوانی و حضور مخاطب سنتی، فهم این مخاطب از زمان و مکان نیز فهمی متمایز است. مخاطب، مکان مقدس را تنها مکان موجود و واقعی می‌پندارد. این مکان به‌واسطهٔ قداست و فیضان مقدسی که دارد از قلمرو کیهانی اطراف آن مجزا می‌شود و آن‌را از نظر کمیّت متفاوت می‌سازد (الیاده، ۱۳۸۷: ۲۴). بدین ترتیب مکان و جایگاه مزبور، به سرچشمهٔ لایزال قدرت، نیرو و قداست تبدیل می‌شود که آدمی فقط با گام نهادن به آن محدوده، از قدرت و قداستش بهره‌مند می‌شود (همان، ۱۳۸۵: ۳۴۶). در تفکر این انسان، برخی زمان‌ها نیز اوقات مقدس‌اند و از سایر زمان‌ها متمایز. در این اوقات، رابطهٔ آدمی با امر قدسی محافظت می‌شود و دوام می‌آورد. در نظر این انسان، زمان همگن و مداوم نیست. زمان مقدس تکرار شدنی است و به‌طور نامحدود بازیافتنی و به‌طور نامحدود تکرار شدنی است. جشن‌ها و مراسم‌های مذهبی تکرار واقعه‌ای مقدس است که

در آغاز، در زمان ازلی به وقوع پیوسته (همان، ۱۳۸۷: ۵۶ ـ ۵۵). همهٔ آیین‌ها، تقلیدی از یک اسوهٔ الهی هستند و بالفعل شدن دوبارهٔ آنها به‌صورت مستدام، در یک لحظهٔ یگانهٔ بی‌زمان و اساطیری انجام می‌پذیرد (همان، ۱۳۸۴: ۸۹ ـ ۸۸)

این تکرار چاره‌ناپذیر، بی‌فزون و کاست، مشخصه و ویژگی نمایش آیینی محسوب می‌شود و وجه تمایز آن با گونه‌های دیگر نمایش است. برگزاری هرسالهٔ شبیه‌خوانی با مضامین و اجراهایی یکسان و در زمانی خاص ـ ماه‌های محرم و صفر ـ نشانگر تجدید و یادآوری واقعهٔ کربلا به‌صورت هنری آیینی ـ مذهبی است.

با این فهم نسبت به مکان و زمان مقدس هر جایی که آیینی مانند شبیه‌خوانی برپا شود مخاطب سنتی برای به‌دست آوردن پاداش و ثواب اخروی یا حتی گرفتن حاجت‌ها و خواسته‌های خویش از طریق جایگاهی که قداست یافته، در آن شرکت می‌جوید. اینجا افق هم‌زمانی است که به‌واسطهٔ مخاطب نمایش حضور پیدا می‌کند. این هم‌زمانی جز در پرتو جنبهٔ آیینی شبیه‌خوانی و تماشا کردن قدسی این نمایش به‌وجود نمی‌آید. در واقع آنچه اهمیت مخاطب را در شبیه‌خوانی برجسته می‌کند، حفظ قداست در شبیه‌خوانی توسط مخاطب است. تماشاگر در شبیه‌خوانی، مخاطب نیست؛ مگر با تماشا کردن قدسی. در پرتو جنبهٔ آیینی شبیه‌خوانی و حفظ قداست در کار توسط مخاطب است که ساحت حقیقت در شبیه‌خوانی گشوده می‌شود.

مخاطب به‌عنوان نگهبان کار هنری

بر اساس آنچه هایدگر می‌گوید دانش نگاهدارانه به معنای اجازه دادن به آن است که درون گشودگی موجودات به‌نحوی بایستد که متضمن طلب ـ رهایی آدمی به‌سوی گشایش و حقیقت وجود ـ و دانشی است که کار را به سپهر تجربهٔ صرف و به نقش محرکی برای تجربه‌ها تنزل نمی‌دهد بلکه مؤانستی است که درون کشمکشی که کار در

شکاف ترتیب داده است قرار می‌گیرد و استقلال کار را مخدوش نمی‌کند. نگاهداشت کار، انسان‌ها را با حقیقتی که در کار (هنری) پیش می‌آید، مأنوس می‌کند. کار هنری تنها زمانی به حضور می‌آید که در حقیقت پیش‌آمده در کار به‌واسطهٔ آن، حفظ شود (کوکلمانس، ۱۳۸۸: ۳۲۶ ـ ۳۲۳). حفظ قداست و استقلال در کار ممکن نیست مگر اینکه تماشاگر از دیدگاهی سوبژکتیویته برکنار باشد و مخاطبِ آن واقع شود.

این اتصال وجودی و رابطهٔ دو طرفهٔ تأثیر جنبهٔ آیینی شبیه‌خوانی بر نحوهٔ دیدار مخاطب و حفظ قداست در کار توسط مخاطب را به واضح‌ترین شکل می‌توان با کمک تعریف گادامر از واژهٔ تئوریا نشان داد.

معنای این کلمه در اصل نظربازی است. گادامر، این مفهوم را به نظربازی و تماشا کردن قدسی معنا می‌کند. وی به کلمهٔ تئورس رجوع می‌کند. تئورس نماینده‌ای مذهبی بود که بر اجرای اعیاد مذهبی نظارت داشت تا قداست آن حفظ شود. در حال حاضر «تماشاچی» خالی از قداست و حتی مفهوم زمان است و تنها به این معناست که چیزی اجرا می‌شود و ما ناظر آن هستیم، این در حالی است که وقتی تئورس برای نظارت در جشن حضور می‌یافت خود را بخشی از جشن می‌دید یعنی نمی‌توانست آنچه را در آن حضور دارد بی‌آنکه خود بخشی از نمایش نباشد، تصور کند. زمانی که تئورس بخشی از نمایش است، در تماشا کردن، اتصالی وجودی پیدا می‌شود، این اتصال وجودی در هم‌زمانی و این هم‌زمانی در تکرار اتفاقی که سال‌های پیش نیز انجام شده است (خاتمی، ۱۳۸۷: ۱۴۵).

برداشت گادامر از تئورس کاملاً نزدیک به نسبت مخاطب و شبیه‌خوانی است. مخاطب در شبیه‌خوانی جزء نمایش است و نحوهٔ مواجههٔ مخاطب با شبیه‌خوانی با سنن نمایشی دیگر متفاوت است زیرا مخاطبان تقریباً هم در بطن نمایش قرار دارند و هم در بیرون آن، آنها هم در صحرای کربلا هستند و هم به‌گونه‌ای نمادین، نقش لشکریانی را بازی می‌کنند که امام حسین(ع) و یاران او را محاصره کرده‌اند. در عین حال، آنها در جهان

واقعی خود به‌خاطر این واقعه، سوگواری می‌کنند (بیمن، ۱۳۸۴: ۴۸ ـ ۴۵). زمانی‌که مخاطب به‌عنوان عملی آیینی در این نمایش شرکت می‌جوید، جزئی از کار می‌شود و ارتباط وجودی بین مخاطب و شبیه‌خوانی شکل می‌گیرد. این مخاطب چون جزئی از کار بوده از داشتن دیدگاهی سوبژکتیویته برکنار است و نمایش شبیه‌خوانی به ابژه فروکاسته نمی‌شود. به همین دلیل نیز فهم او فهمی ویژه است، چنین فهمی با دریافت عقلی صرف بسیار متفاوت است و این فهم ویژه، تفاوت مخاطب با تماشاگر صرف را موجب می‌شود و مخاطب را در مقام نگاهبان کار قرار می‌دهد.

در شبیه‌خوانی، نه‌تنها مخاطب از دیدگاهی سوبژکتیویته برکنار است که بازیگر نیز از این دیدگاه برکنار است چراکه تصنع و بازیگری به مفهوم خاص کلمهٔ آن، چنان‌که در تئاتر شاهد آن هستیم در این نمایش وجود ندارد. علاوه بر آن، بازیگر به‌عنوان عملی آیینی و با هدف به‌دست آوردن اجر و پاداش اخروی در آن شرکت می‌کند و می‌توان گفت بازیگر نیز به‌گونه‌ای هم مخاطب و هم بازیگر است، به‌عنوان مثال شبیه اشقیا، در هنگام شهادت اولیا، خود عزاداری می‌کند و در واقع هم بازیگر است و هم مخاطبی مؤمن و دوستدار خاندان پیامبر(ص). بنابراین در برقراری ارتباط وجودی با این نمایش بین مخاطب و بازیگر تفاوتی وجود ندارد و هر دو در قرب کار قرار می‌گیرند. در نتیجه، فاصلهٔ مخاطب و بازیگر برداشته می‌شود و مخاطب ـ بازیگر به تماشا کردن قدسیانهٔ کار می‌نشیند و در نگاهداشت آن سهیم است.

از طرف دیگر، هایدگر، نگاهداشت کار را شاعرانه می‌داند و حقیقت، هنر و شاعری را در ارتباط با یکدیگر می‌بیند. کار هنری، حقیقت را بازمی‌نمایاند و حقیقت هنگامی پیش می‌آید که سروده شود. هایدگر می‌گوید: «تمامی هنر، به معنای اجازهٔ رخ دادن ظهور آنچه هست، شعر است» (۱۳۸۱: ۱۷۷ ـ ۱۷۶). از نظر وی در پرتو همت نگاهبان، کار هنری آن‌چنان‌که هست ظهور می‌یابد. در واقع هایدگر می‌گوید هنر از آن روی که در ـ کار ـ

نشاندن حقیقت است، شعرسرایی است، نه‌تنها ابداع کار، شاعرانه است بـل نگاهداشـت آن نیز به وجهی خاص شاعرانه است. چراکه کار تا زمانی واقعیت دارد که ما خود را در آنچه کـار می‌گشاید پناه می‌گیریم و بدین طریق ذات خود را در حقیقت موجود به قیام مـی‌آوریـم. «ذات هنر، شعرسرایی است و ذات شعرسرایی، پی‌افکنی حقیقت اسـت. ولکـن پـی‌افکنـی، جـز در نگاهداشت، واقعی نیست. بنابراین هر نحو پـی‌افکنـدن مطـابق اسـت بـا نحـوی نگاهداشـت» (همان: ۵۵). هایدگر فراافکنی را به‌نحوی ظهور و فیضان مـی‌دانـد. طـرح‌افکنـی شـاعرانه کـه حقیقت را درون کار(هنری) بنا مـی‌کنـد، بـه جانـب مردمـی در تـاریخ روی مـی‌کنـد کـه بـه نگاهداشت آن برمی‌خیزند (کوکلمانس، ۱۳۸۸: ۳۳۹ ـ ۳۳۸). پـس نگاهداشـت کـار بـه‌نحـوی همان شاعری است و نگاهبان و شاعر نیز جدایی‌ناپذیرنـد و نگاهداشـت کـار در شـبیه‌خـوانی جز با تماشا کردنـی قدسـیانهٔ توسـط مخاطـب ـ بـازیگر کـه از تفکـری شـاعرانه و شـهودی برخوردار است، به‌دست نمی‌آید. مخاطب ـ بازیگر با تماشاکردن قدسیانهٔ کار، نسبتی وجـودی با این نمایش برقرار کرده و آن‌را از همهٔ نسبت‌های دیگـر جـدا مـی‌کنـد. فهـم و تأویـل ایـن مخاطب به‌واسطهٔ پیش‌فهمی‌هـای برآمـده از مـتن سـنتی ایرانـی ـ شـیعی مجموعـهٔ عناصـر و ویژگی‌های شبیه‌خوانی از جمله زمان، مکان، حزن‌انگیز بودن شبیه‌خوانی و دیگر ویژگـی‌هـای آن با توجه به کلیت این هنر آیینی ـ نمایشی در دوری هرمنوتیکی شکل می‌گیرد. اهمیـت ایـن فهم و تأویل در آن است که مخاطب ـ بازیگر بدون تحمیل ذهنیت خود، بـه ایـن فهـم دسـت می‌یابد و هم‌زمان که در نسبتی وجودی با کار هنری قرار می‌گیرد، کار عالم خـویش را بـر وی می‌گشاید و این کار به این مخاطب نحوهٔ دیدار می‌دهد و حقیقت چیزها بـه حضـور و ظهـور می‌آیند. حقیقت در شبیه‌خوانی تنها به جانب مخاطب ـ بازیگر روی می‌کند چراکـه او از همـهٔ نسبت‌ها رها شده و به‌سوی حقیقتی کـه عـالم کـار آن‌را گشـوده اسـت حرکـت مـی‌کنـد. از آنجایی‌که فهم شبیه‌خوانی شکل نمی‌گیرد مگـر بـا وجـود مخاطبـان و مخاطبـان جـز بـا فهـم شبیه‌خوانی در جایگاه مخاطب این هنر نخواهند بود و شبیه‌خوانی جز با مخاطبـانی ـ بـازیگران

این هنر را نیز دربر می‌گیرند ـ که به فهم آن نائل آیند شکل نمی‌گیرد و تداوم نمی‌یابد، وجود این هر سه در گرو یکدیگر است. بنابراین وجود شبیه‌خوانی به‌عنوان کار هنری جز به‌واسطهٔ مخاطب ـ بازیگر نیست. این مخاطب، نگاهبان و نگاهدار شبیه‌خوانی است و به‌واسطهٔ این نگاهداشت شبیه‌خوانی کار وجود دارد و حقیقت در آن تحقق می‌یابد. این مخاطب نگاهبان کار در کار است چراکه ۱. خویش را «آزادانه» در معرض گشایش کار قرار می‌دهد؛ ۲. آگاهانه درون حقیقتی قرار می‌گیرد که عملاً در کار پیش می‌آید. مخاطب ـ بازیگر مؤمن و سنتی که خود را به‌کار می‌سپارد و به حقیقت کار گوش می‌دهد نگاهبان کار و شاعر حقیقی است.

نتیجه‌گیری

مخاطب در شبیه‌خوانی، خود نیز مانند بازیگر جذب نمایش می‌شود و در عمل و در هنگام نمایش، نقش بازیگر را نیز ایفا می‌کند و برعکس بازیگر نیز مخاطب کار واقع می‌شود. این مخاطب به حقیقت شبیه‌خوانی نظر دارد. از این‌رو مخاطب ـ بازیگر چیزی را در شبیه‌خوانی تأویل می‌کند که برای دیگری تأویل‌ناپذیر است. این مخاطب می‌تواند ناگفته‌های شبیه‌خوانی را تأویل کند. در گشایش و ظهور عالم شبیه‌خوانی است که می‌توان رودی را در ظرف آبی خلاصه کرد، سفره‌ای رنگارنگ را به دستمالی و پنهان‌ترین لایه‌های درونی شخصیتی را با رنگی یا جنگی را در چند حرکت مختصر و طی چند ثانیه می‌شود به نمایش درآورد. از این‌رو فهم مخاطب ـبازیگر فهمی است وجودی که از ارتباط اجزا و عناصر و کلیت نمایش شبیه‌خوانی و در حرکت از جزء به کل و کل به جزء در دوری هرمنوتیکی شکل می‌گیرد. در این طریق، معانی با وضعیت خود مفسر و پیش‌فرض‌ها و داوری‌های پیشین سنجیده و فهم می‌شوند. وجود قراردادها و جنبهٔ آیینی و نمادین بودن شبیه‌خوانی از جملهٔ عواملی هستند که اهمیت فهم پیشین را در شبیه‌خوانی برجسته می‌سازند. به‌نحوی‌که در شبیه‌خوانی فهم مخاطب از زمان، بدون فهم از مکان به‌دست

نمی‌آید و فهم این دو، خود در گرو فهم جنبهٔ آیینی شبیه‌خوانی است و در عین حال همهٔ اینها در رابطه با کلیت شبیه‌خوانی و درون‌فهمی مخاطب معنا می‌یابند. مخاطب شبیه‌خوانی که در ارتباط وجودی با نمایش قرار می‌گیرد، نگاهبان کار در کار است. مخاطب است که اجازه می‌دهد کار هنری آن‌طور که هست، باشد و ظهور کند و حفظ و ظهور کار جز توسط مخاطب – شاعر صورت نمی‌گیرد، چراکه هایدگر نسبت برقرار کردن با وجود را عین اندیشیدن و نیز عین شعر سرودن می‌داند. علاوه بر آن در نمایش شبیه‌خوانی، مخاطب به‌گونه‌ای نقش بازیگر را نیز ایفا می‌کند و بازیگر نیز مخاطب کار واقع می‌شود و بدین ترتیب مخاطب ـ بازیگر مؤمن و سنتی که از تفکری شاعرانه و شهودی برخوردار است، در قرب کار قرار می‌گیرد و به حقیقت کار گوش می‌دهد، نگاهبان کار و شاعر حقیقی است و شبیه‌خوانی، برای آنکه در جایگاه ظهور حقیقت باقی بماند نیازمند مخاطبانی است که نگاهبان وی باشند. بنابراین در شبیه‌خوانی، مفهومی جدید از مخاطب شکل می‌گیرد که هم‌زمان چهار وجه مخاطب، بازیگر، نگاهبان و شاعر را در خود گرد آورده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

الف. منابع فارسی

الیاده، میرچا، (۱۳۸۷). ***مقدس و نامقدس***. مترجم نصرالله زنگویی، تهران: سروش.

الیاده، میرچا، (۱۳۸۵). ***رساله در تاریخ ادیان***. مترجم جلال ستاری، تهران: سروش.

الیاده، میرچا، (۱۳۸۴). ***اسطوره بازگشت جاودانه***. مترجم بهمن سرکارآراتی، تهران: طهوری.

بیمن، ویلیام، (۱۳۸۴). «ابعاد فرهنگی قراردادهای نمایشی در شبیه‌خوانی ایرانی». در مجموعه مقالات ***شبیه خوانی آیین و نمایش در ایران***. مترجم داود حاتمی، ویراسته پیتر. جی. چلکوفسکی، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت): ۵۳-۴۲.

پالمر، ریچارد، (۱۳۸۷). ***علم هرمنوتیک: نظریهٔ تأویل در فلسفه‌های شلایرماخر، دیلتای، هایدگر، گادامر***. مترجم محمدسعید حنایی کاشانی، تهران: هرمس.

توران، امداد، (۱۳۸۹). ***تاریخ‌مندی فهم در هرمنوتیک گادامر: جستاری در حقیقت و روش***. تهران: بصیرت.

جوانمرد، عباس، (۱۳۸۳). ***تئاتر، هویت و نمایش ملّی***. تهران: قطره.

خاتمی، محمود، (۱۳۸۷). ***گفتارهایی در پدیدارشناسی هنر***. تهران: فرهنگستان هنر.

ریخته‌گران، محمدرضا، (۱۳۸۶). ***حقیقت و نسبت آن با هنر (شرح رساله‌ای از مارتین هیدگر)***. تهران: سوره مهر.

ستاری، جلال، (۱۳۸۷). ***زمینه اجتماعی شبیه‌خوانی و تئاتر در ایران***. تهران: مرکز.

شهیدی، عنایت‌الله، (۱۳۸۰). ***پژوهشی در شبیه خوانی و شبیه خوانی از آغاز تا پایان دورهٔ قاجار در تهران***. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

صافیان، محمدجواد، (۱۳۸۷). «**نگاهی به روش تحقیق پدیدارشناختی- هرمنوتیک هایدگر پیرامون کار هنری**». ***پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر***. شمارهٔ ۸: ۲۵-۸.

کوکلمانس، یوزف .ی، (۱۳۸۸). ***هایدگر و هنر***. مترجم محمدجواد صافیان، آبادان: پرسش.

گادامر، هانس گئورگ، (۱۳۸۵). «**زیبایی‌شناسی و هرمنوتیک**». مترجم مجید اخگر، ***کتاب ماه هنر***، شمارهٔ ۹۷ و ۹۸: ۴۲-۳۶.

مکاریک، ایرنا ریما، (۱۳۸۵). ***دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر***. مترجمان مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

ناصربخت، محمدحسین، (۱۳۷۹). ***نقش‌پوشی در شبیه‌خوانی: اصول و قواعد بازیگری(نقش‌پوشی) در شبیه‌خوانی و روش سنتی شبیه‌خوانی***. تهران: نمایش.

نیبور، کارستن، (۱۳۵۴). ***سفرنامه کارستن نیبور***. مترجم پرویز رجبی، تهران: توکا.

هایدگر، مارتین، (۱۳۸۵). ***سرآغاز کار هنری***. مترجم پرویز ضیا شهابی، تهران: هرمس.

هایدگر، مارتین، (۱۳۸۸). ***هستی و زمان***. مترجم سیاوش جمادی، تهران: ققنوس.

هایدگر، مارتین، (۱۳۸۱). ***شعر، زبان و اندیشهٔ رهایی***. مترجم عباس منوچهری، تهران: مولی.

ب. منابع انگلیسی

Ansary Petty, Rebecca, (1981). "**The Taziyeh: Ritual Enactmnt of Persian Renewal**". ***Theatre Journal***. VOL.33, NO: 342–354.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی