تاثیر پرفورمنس و تعزیه بر درک مخاطب با تکیه بر آثار آبراموویچ

محمد علی فروزش[*۱]، **پوریا محمدی**[۲]

۱.مربی گروه ارتباط تصویری، موسسه آموزش عالی آپادانا، دانشکده هنرهای تجسمی، شیراز، ایران.
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، موسسه آموزش عالی آپادانا، دانشکده هنرهای تجسمی، شیراز، ایران.

[تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۱۵، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۶/۱۰]

چکیده

تعزیه، به‌عنوان یک پرفورمنس آیینی با ریشه‌های صفوی و توسعه‌یافته در دوران قاجار، همواره تلاش کرده‌است تا با بهره‌گیری از شیوه‌های نوین، مفاهیم خود را به مخاطبان منتقل کرده و تاثیرگذاری بیشتری داشته باشد. در هنرهای نمایشی و اجرایی معاصر، تعزیه به‌عنوان یک پایه مطرح می‌شود و از اصول هنری معاصر نیز بهره‌مند است. از اواخر دهۀ ۶۰ میلادی، هنر اجرا با استفاده از تکنیک‌های هنرهای تجسمی، فلسفه پسامدرن و عناصر تئاتری به تحول پرداخته و ارتباط با تماشاگر را افزایش داده‌است. این تحقیق با مقایسۀ تعزیه و هنر اجرا به‌عنوان دو نمایش هنری، تلاش دارد تا اشتراکات و هم‌پوشانی‌های آن‌ها را بررسی کند. فرضیه تحقیق بر این اساس است که این دو هنر در زمینه تعامل با تماشاگر و مخاطب‌محوری، شباهت‌هایی دارند. هدف کلی این پژوهش، ارایه نگرشی نو به هنرهای سنتی با تمرکز بر تعزیه و پذیرش آن به‌عنوان یک هنر سنتی در محیط هنر جدید پرفورمنس است. این دیدگاه، با توجه به تفکرات پسامدرنیستی، گسترده‌ترین ارتباط را بین هنرهای سنتی و جدید ایجاد خواهد کرد.

واژه‌های کلیدی

پرفورمنس، هنر اسلامی، تعزیه، مخاطب، آبراموویچ.

* نویسنده مسوول: forozeshfarzin96@gmail.com، تلفن: ۳۶۶۸۷۲۴۴۱

مقدمه

هنرهای نو در دورهٔ پسامدرن با تنوع گسترده‌ای روبه‌رو شده‌اند و هدف اصلی آن‌ها تعامل عمیق‌تر با مخاطب عام است. این هنرها، از جمله هنر اجرا، به مرور زمان از موسیقی و عناصر تئاتر برای انتقال مفاهیم بهره گرفته‌اند. فرانسوا لیوتار[1]، فیلسوف برجسته، به اهمیت ارتباط فهم‌پذیر با عموم مردم پرداخته‌است. نظریهٔ «مرگ مؤلف» که توسط رولان بارت[2] مطرح شد، تفسیر و درک اثر هنری را بر عهده بیننده گذاشت و رویکردهای مخاطب‌محور آنتوان آرتو[3] در حوزه هنرهای نمایشی، اهمیت فزاینده‌ای به مخاطبان داد. در طرح‌های پست‌مدرن، تمرکز بر ایجاد ارتباط عاطفی با مخاطب بوده و هنر به سمت بیان عواطف و احساسات حرکت کرده‌است. هنر اجرا، هم‌چون دیگر هنرهای نو، دامنه وسیعی از محتواها را دربرمی‌گیرد و تعریف چارچوب و سبک واحدی برای آن دشوار است. با این حال، بر اساس نظریات متفکرانی چون ادوارد شانکن[4]، این هنرها تاثیرات گسترده‌ای در حوزه‌های فرهنگی و اجتماعی دارند، چرا که بیشتر بر پایهٔ تعامل و مشارکت مخاطب شکل می‌گیرند.

این تحقیق بر آن است تا تاثیرگذاری تعزیه و ویژگی‌های مشترک میان هنر پرفورمنس و تعزیه را بررسی کرده و نگرش جدیدی به هنرهای اسلامی در قالب هنرهای جدید ارایه دهد. هم‌چنین، تعامل با مخاطب و نقش این تعامل در ساختار و اجرای این دو هنر مورد بررسی قرار می‌گیرد. این مقاله به بررسی این پرسش می‌پردازد که آیا تعزیه و پرفورمنس در تعامل با مخاطب عملکرد مشابهی دارند و چگونه تلاش برای ارتباط با مخاطب، در ویژگی‌های ساختاری و اجرایی این دو هنر به چالش‌های مشابهی منجر شده‌است. تحقیق بر این فرض استوار است که شاخصه‌های ساختاری تعزیه در زمان تکامل هنر پرفورمنس مورد استفاده قرار گرفته و در نتیجه، این دو هنر به مشترکاتی دست یافته‌اند که از نظر تعامل ذهنی و عملی با مخاطب موثر هستند.

پیشینهٔ پژوهش

تعزیه از دیدگاه پژوهش‌گران ایرانی و خارجی در کتب و مقالات مختلف مورد بررسی قرار گرفته‌است. برخی از صاحب‌نظران ایرانی، از جمله جابر عناصری، علی بلوکباشی و عنایت شهیدی، دیدگاه‌های خود را نسبت به تعزیه ارایه کرده‌اند. این دیدگاه‌ها عمدتاً به شیوه‌های اعتقادی و سنتی نمایش آیینی پرداخته و به بررسی نمادها، نشانه‌ها، دستگاه‌های موسیقی، رنگ‌ها و ادبیات مرتبط با تعزیه توجه داشته‌اند. برخی متخصصان تئاتر نیز به تاثیرات یا تفاوت‌های میان تئاتر ارسطویی و تئاتر پست‌مدرن با اجرای تعزیه پرداخته‌اند. مقاله آزاده شاه‌میری (۱۳۸۶) با عنوان «بررسی تطبیقی مولفه‌های مشترک میان رقص سماع و پرفورمنس آرت»، به مقایسه اصول هنر پرفورمنس با رقص سماع عرفانی می‌پردازد. پیام فروتن (۱۳۸۶) در مقاله «تعزیه و تئاتر معاصر»، به بررسی الگوبرداری از غرب و اصول تعزیه و رویکردهای تئاتر معاصر پرداخته و تعزیه را هنری به شدت امروزی و مفهومی معرفی می‌کند. نرگس هاشم‌پور در مقاله «استتیک پرفورمنس در تعزیه و تماشاگران» (۱۳۹۳)، زیبایی‌شناسی، شیوه اجرا و تعامل ذهنی با تماشاگر در تعزیه را بررسی کرده و با تمرکز بر تماشاگران زن، رابطهٔ ایجاد شده را عاملی برای هویت‌سازی و تثبیت نقش اجتماعی زنان می‌داند. مقاله مرضیه زارع‌زاده و زهرا رهبرنیا (۱۳۸۸) با عنوان «تعاملات مشترک میان آفرینندگان و مخاطبان نخل ماتم»، تعامل و مشارکت مخاطب و آفریننده در مراسم نخل‌گردانی را بررسی کرده، اما محدود به بحث تعامل و ارتباط مخاطب با اثر است. مقاله نغمه ثمینی (۱۳۸۶) با عنوان «نظام‌های روایتی در متون تعزیه»، به رابطهٔ میان اثر، مخاطب و مولف از دیدگاه روایت‌گری پرداخته و آن را به‌صورت تطبیقی در تعزیه و تئاتر غربی بررسی می‌کند. هم‌چنین، مقاله «مقایسهٔ نوع مواجهه مخاطب شهری و روستایی با تعزیه» نوشته عطاالله کوپال و مریم محرابی (۱۳۹۲)، به بررسی تاثیر این هنر بر مخاطبان در دو جامعه روستایی و شهری پرداخته و تفاوت‌های نگرش مخاطبان این دو جامعه را مورد بررسی قرار داده‌است. در نهایت، هیچ‌یک از این مقالات به‌طور مفصل به موضوع تعزیه و تعامل فعال مخاطب و مقایسهٔ آن با هنر جدید اجرا (پرفورمنس) که در پژوهش حاضر بررسی شده، نپرداخته‌اند.

روش پژوهش

در این مقاله، از روش تحقیق توصیفی-تطبیقی استفاده

تصویر ۱. تصویری از یک تعزیه.

شده‌است که به بررسی نقاط تاریخی دو هنر اجرایی می‌پردازد. پس از تحلیل تاریخی، ساختار کلی تعزیه و پرفورمنس مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد. این مقاله با مقایسهٔ دو هنر اجرایی از نظر شیوه‌های اجرا، به بررسی ارتباط و تعامل با مخاطب می‌پردازد. برای پیشرفت در درک اشتراکات و تفاوت‌ها، اطلاعات به‌صورت اسنادی و کتابخانه‌ای گردآوری شده و روش تجزیه و تحلیل داده‌ها به‌صورت کیفی انجام شده‌است، به گونه‌ای که جزئیات مورد نیاز هر دو هنر را پوشش دهد.

تعزیه

تعزیه به‌عنوان یک اجرای معنوی از اعتقادات ایرانیان شیعه به واقعه کربلا و رخدادهای وابسته به آن نشات می‌گیرد. این مفهوم ریشه در تاریخ ایران دارد و به‌عنوان شیوه‌ای تفکری و احساسی در فرهنگ عامه شناخته می‌شود و نقش مهمی در زنده نگه‌داشتن وقایع کربلا دارد (بلوکباشی، ۱۳۸۶: ۴۷). اجرای این هنر آیینی قبل از برقراری حکومت شیعیان در ایران با روش‌های گوناگونی اجرا می‌شد. در زمان آل‌بویه، عزاداران با موهای پریشان و صورت سیاه کرده، اشعار حزن‌آمیز می‌خواندند. تعزیه در دورهٔ آل‌بویه به بازسازی صحنه‌های جنگ کربلا بدون بیان بوده و با مراسم اصلی حرکت دسته‌های عزاداری در خیابان‌ها ادغام می‌شده‌است. در دوران صفویه با رسمی شدن تشیع، مراسم محرم تغییراتی پیدا کرد و با تطابق با مطالبات فرهنگی مخاطبان به شکل‌های جدیدی درآمد. در دورهٔ قاجاریه با آمیختن آیین‌های ثابت و سیار محرم و نقل نمایشی زندگی، اعمال و شهادت شهدای کربلا از طریق روضه‌خوانی و تعزیه به شکل‌های جدیدی درآمد. تعزیه، به‌عنوان نوعی از هنرهای اجرایی، به‌ویژه در میان هنرمندان غیرحرفه‌ای، دارای ابعاد خاصی در نظر گرفته شده‌است. این هنر در فرایند زمان، خود را در تعامل با تحولات فرهنگی و اجتماعی دنیای جدید نشان داده‌است. از این نظر، ارتباط تعزیه با تماشاگران و بازخورد آن‌ها در موقعیت‌های مختلف جغرافیایی و فرهنگی، مورد بررسی

قرار می‌گیرد.

مخاطب تعزیه

بازیگران نمایش‌های سنتی ایرانی هرگز اندیشه خود را به مخاطبان تحمیل نمی‌کنند، اما در طول اجرا، ارتباط نزدیکی با تماشاگران برقرار می‌کنند. حتی در نقالی ایرانی، دیده می‌شود که با آگاهی از پایان محتوم قصه، در نقل آن دخالت می‌کنند (ناصربخت، ۱۳۸۸: ۱۷۸). اما تعامل و ارتباط مخاطب در تعزیه، به تحلیل پیتر بروک[۵] در سال‌های گذشته اشاره دارد. او این مشارکت را کامل در اجرایی می‌داند که اتفاقی در گذشته افتاده و هم‌چنان در حال وقوع است (فروتن، ۱۳۸۶: ۱۵۹). در میان هنرهای دینی و آیینی، تعزیه از معدود نمونه‌هایی است که بیشترین تعامل را با تماشاگران خود به‌عنوان مخاطب برقرار می‌کند. تعزیه همهٔ توانایی‌های یک هنر سنتی و مدرن را توامان داراست، چراکه به سهولت در میان مردم اجرا می‌شود. تماشاگر، خود یک بازیگر است و بازیگر نیز یک تماشاگر است (چلکووسکی، ۱۳۵۲). این درهم‌آمیختگی اجراکننده و مخاطب در تعزیه، از جنبه‌های مختلفی رخ می‌دهد. اجرا معمولا در اماکن باز و گسترده با توده‌های مردم انجام می‌شود و بازیگر و تماشاگر کاملاً روبه‌روی هم هستند. این روبه‌رویی موجب خودتحلیلی شرکت‌کنندگان و اجراکنندگان می‌شود و هم‌نوایی درونی بین آن‌ها و مضمون تعزیه به‌وجود می‌آورد. مخاطبان با نحوهٔ نشستن و ایستادن، به صحنه شکل می‌دهند و ناله، اشک و عکس‌العمل‌های آن‌ها بخشی از تعزیه به حساب می‌آید (ثمینی، ۱۳۸۶: ۹۳). در مناطقی که از تکیه به‌عنوان نمادی از دشت کربلا استفاده می‌شود، سکوی اصلی دارای مسیرهای فرعی است. تعزیه‌خوانان برای رسیدن به جایگاه اصلی از میان تماشاگران عبور می‌کنند و گاه با آن‌ها وارد اجرا می‌شوند و با نمایش درگیر می‌شوند (چلکووسکی، ۱۳۸۴: ۱۴). نمونه‌هایی از جمله مداخله یک تماشاگر در لرستان که منجر به قتل تعزیه‌خوان حارث شد (شهیدی، ۱۳۸۰: ۳۶۵) یا «تعزیه شهادت امام» در فیروزآباد فارس که باعث شد تا هنگامی که شمر پس از رجزخوانی‌های بسیار شمشیرش را کشید تا بر فرق امام فرود آورد، مردی قشقایی با چوبه دست شش‌پر از میان تماشاچیان بیرون پرید و فریادزنان با همهٔ نیرو بر شمر کوفت و او را از روی اسب به زیر افکند و گفت: «آقای من هزارسال پیش غریب بود ولی حال که این همه جمعیت دارد چرا دست ظالمی گرفتار باشد؟» (بهمن بیگی، ۱۳۲۴: ۷۲) نمونه‌هایی از این درگیری مخاطب با تعزیه است. پس، مخاطبان هم از درون و هم بیرون با تعزیه درگیر شده و ارتباط برقرار می‌کنند. آن‌ها به جای ارتباطی منفعل، ایستا و دورادور که در نمایش‌های کلاسیک و پرفورمنس‌های اولیه رایج است، وارد تعامل با اجراکنندگان و اثر می‌شوند و سعی در پیش‌برد یا تغییر مضمون محتوم آن برای جلوگیری از نتیجه از پیش رقم‌خورده دارند. این مساله نشان‌دهندهٔ عناصری غیرکلیشه‌ای است، با توجه به آگاهی مخاطبان از روند موضوعی اثر و ایجاد تاثیری مانند یک اتفاق ناگهانی که مخاطب را به چالش و عکس‌العمل وا می‌دارد (بیمن، ۱۳۸۴: ۴۴) (تصویر ۱).

هنر اجرا (پرفورمنس آرت)

هنر اجرا، یکی از شاخه‌های نوین هنر است که حضور رسمی آن هم‌زمان با دورهٔ پست‌مدرنیسم و تحولات ناشی از آن بوده‌است. متخصصان هنر هنوز در تعریف دقیق آن به توافق نرسیده‌اند. در هر دوره‌ای تعاریف جدیدی به آن اضافه یا کم شده و به همین دلیل هر هنرمند، بر اساس شرایط، تعریف و درک خود از آن را دارد. برخی منابع این هنر را ناشی از حرکت معترضان در دههٔ ۶۰ میلادی در برابر تجاری‌شدن هنرها می‌دانند، که استفاده از بدن توسط هنرمند برای اجرای اثری که قابل خرید و فروش توسط دلالان نبود را به‌عنوان ابزار خلق به وجود آورد. عده‌ای دیگر آن را تلاش برای حضور بهتر و پررنگ‌تر هنرهای تجسمی در میان توده مردم می‌دانند. آن‌چه مسلم است، این اصطلاح به‌عنوان بخشی از هنر نو، از هنرهای تجسمی آغاز شده و به تئاتر گسترش یافته و از عناصر تئاتری بهره‌مند گشته و اجراهای آیینی توسط هنرمندان این حوزه به آن افزوده شده‌است. یکی از مهم‌ترین عوامل ترویج و تکثیر اجرای هنر اجرا این است که با مناسک و آیین‌های اجتماعی رایج در فرهنگ‌های مختلف جوامع جهانی ارتباط مستقیم دارد و کارایی این هنر بسته به رواج و کارایی این آیین‌ها و مناسک است (رحیمی، ۱۳۸۶). این هنر از دهه‌های ابتدایی قرن بیستم شکل گرفت، اما در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ به‌طور رسمی مطرح شد و از دههٔ ۸۰

از شیوه‌های اجرایی ابتدایی و انتزاعی خارج شد و به‌تدریج مورد استقبال عامه مردم قرار گرفت. متفکر پست‌مدرن این عرصه، آنتونن آرتو است که اصول کلاسیک اجراهای تئاتری را حتی در داشتن متن نفی کرد و شیوه‌های نو بنا نهاد. یکی از نکات مهم آن می‌تواند حضور فعال مخاطب در اثر باشد که در پرفورمنس به خوبی نمایان است. فرهنگ کمبریج، هنر اجرا را عناصری از هنرهای تصویری، شنیداری و اجرایی، فرهنگ عامه و زندگی روزمره که با هم ترکیب می‌شوند و به‌وسیلهٔ بدن هنرمند به‌عنوان ابزار هنری و ذهن او ارایه می‌شود و می‌تواند در هر مکان بدون محدودیت زمانی انجام شود، معنا می‌کند (ویلمت، ۱۹۹۳: ۳۷۰). از ویژگی‌های کلی آن موارد زیر را می‌شود نام برد: اجرا می‌تواند تصادفی یا کاملاً برنامه‌ریزی شده، با مشارکت یا بدون مشارکت مخاطبان، زنده یا ضبط و پخش شده توسط رسانه‌ها، با یا بدون حضور اجراکننده (پرفورمر) باشد. هر اجرا می‌تواند ذهنی، مفهومی یا عملی و فیزیکی، با و بدون کلام باشد که در مکانی عمومی یا خصوصی انجام می‌شود. وجود چهار عنصر ضروری: زمان، مکان، بدن اجراکننده به صورت زنده یا حضور آن در رسانه، و ارتباط بین مخاطب و اجراکننده کار (سلز و استایلز، ۱۹۹۶: ۶۸۰). با گذشت زمان، تقسیم‌بندی‌های مختلفی برای عملکرد هنر اجرا ارایه شده که نتیجهٔ مقایسهٔ این هنر با تئاتر غربی و نمایش‌های آیینی بوده‌است. امروزه در پرفورمنس با دو دیدگاه مواجه هستیم: گروهی که آن را فاقد هرگونه پیام و بار اجتماعی می‌دانند و گروهی که اعتقاد دارند لازمهٔ آن وجود پیامی تکان‌دهنده و تاثیرگذار است (دامود، ۱۳۸۴: ۱۲۳). سودمندی قوی و عده‌ای جنبه سرگرمی آن را دارای برتری می‌دانند. اگر با گروه اول هم‌نظر شویم، هنر اجرا به نمایش‌های آیینی مثل تعزیه نزدیک می‌شود که سودمندی آن پررنگ‌تر است، و در صورت نزدیکی به سرگرمی، به تئاتر کلاسیک (ارسطویی) شباهت پیدا می‌کند. تقسیم‌بندی دیگری بر پایه چگونگی اجرا ارایه شده‌است. اگر اجرای مورد نظر مانند تئاتر کلاسیک، در برابر چشمان تماشاگران به‌عنوان نظاره‌گر تا پایان کار به انجام برسد، اجرای ایستا و اگر در هنگام اجرا، با مخاطب وارد تعامل یا مشارکت در اجرا شود، اجرای تعاملی و پویا نامیده می‌شود (همان: ۴۴). این نوع سودمند، تعاملی و پویا مورد نظر در پژوهش حاضر است و گونه‌های دیگر در نظر گرفته نمی‌شود. از ویژگی‌های هنر اجرا که می‌تواند آن را با تعزیه هم‌سو کند، این است که برای خلق یک اثر در حوزه پرفورمنس، از بازیگر حرفه‌ای و متن دراماتیک مانند تئاتر استفاده وجود ندارد و عمدتاً نمی‌شود، گسترهٔ مکانی متنوع و از نظر زمانی نامحدود بوده و مجموعهٔ ژست‌ها در مقیاس بزرگ و از نظر بصری، تئاتری آن را جلو می‌برد. این بدون تمرین یا با تمرین می‌تواند یک یا چندین بار تکرار شود و موضوع آن می‌تواند اجرای آیین قبیله‌ای و نمایش‌های دینی را نیز شامل شود (گلدبرگ، ۱۳۸۸: ۱۷). اجراکنندگان، خود را بازیگر نمی‌دانند و معتقدند نقشی غیر از آن‌چه که هستند، اجرا نمی‌کنند. با این حال، یک خود دیگر را از طریق بدن، پوشش و حرکات عرضه می‌کنند که آن را نمایشی از خودتن خود می‌دانند (دامود، ۱۳۸۴: ۴۴). این نظر می‌تواند بر لایهٔ استعاری تعزیه منطبق باشد که بازیگران نقش‌پوش اشقیا یا اولیا در کنار به نمایش درآوردن مصیبت رخداده در کربلا، در حال بروز جنبه مثبت یا منفی وجود انسانی همهٔ آدم‌ها هستند. در عین حال که اجرای پرفورمنس باید بدون تداوم و غافل‌گیرکننده باشد، اعمال اجراکننده پرفورمنس بازتاب غیرمستقیم خواست تماشاگران است.

مارینا آبراموویچ

مارینا آبراموویچ[۶]، یکی از برجسته‌ترین هنرمندان پرفورمنس آرت در جهان، به‌عنوان «ملکه پرفورمنس» شناخته می‌شود. او در۳۰ نوامبر ۱۹۴۶ در بلگراد، یوگسلاوی (صربستان امروزه) به دنیا آمد و به دلیل به‌کارگیری بدن خود به‌عنوان وسیله‌ای برای بیان عواطف، تجربیات شخصی و برقراری ارتباط مستقیم با مخاطب، شهرت جهانی یافت. آبراموویچ با به چالش کشیدن مرزهای جسمانی و روانی، آثار خود را در قالب‌هایی نوآورانه به نمایش گذاشته که اغلب شامل تحمل درد، تکرار حرکات و ایجاد موقعیت‌های چالش‌برانگیز است.

یکی از مشهورترین آثار او، «ریتم صفر» در سال ۱۹۷۴ بود. در این اجرا، او به مدت شش ساعت بدون حرکت ایستاد و به مخاطبان اجازه داد تا از میان ۷۲ شیء موجود، هر کدام را که می‌خواهند برای تعامل با او انتخاب کنند. این شیءها شامل اقلام بی‌ضرری مانند گل و عسل، و

هم‌چنین اشیاء خطرناکی مانند تیغ و اسلحه بودند. این اجرا به‌طور ویژه نشان داد که وقتی کنترل به‌طور کامل به دست مخاطب سپرده می‌شود، رفتار انسان‌ها چگونه می‌تواند تغییر کند (آبراموویچ، ۱۴۰۱: ۷۸).

در سال ۲۰۱۰، آبراموویچ پروژه بزرگ دیگری به نام «هنرمند حاضر است» را در موزه هنر مدرن نیویورک اجرا کرد. او در این اثر به مدت سه ماه هر روز برای ساعت‌های طولانی بدون حرکت روی یک صندلی نشست و به چشمان هر یک از بازدیدکنندگانی که روبه‌روی او می‌نشستند، خیره شد. این اجرا که به نوعی به مدیتیشن و حضور آنی در زمان می‌پرداخت، تجربه‌ای عمیق از مواجههٔ هنرمند با مخاطب را خلق کرد و یکی از برجسته‌ترین اجراهای قرن بیست‌ویکم به شمار می‌آید (همان: ۱۰۹) (تصویر ۲).

آثار آبراموویچ به بررسی موضوعاتی هم‌چون مرزهای جسمی و روانی، زمان، درد و رابطه بین هنرمند و مخاطب می‌پردازند. او نه تنها در خلق آثار هنری، بلکه در تدریس و تالیف نیز فعال است و به‌عنوان یک منبع الهام برای نسل جدید هنرمندان شناخته می‌شود. آبراموویچ با تاکید بر اهمیت تجربهٔ زندگی و تعامل واقعی با مخاطب، به هنر به‌عنوان وسیله‌ای برای تغییرات اجتماعی و فردی نگاه می‌کند. حضور و مشارکت مخاطبان در آثار او، از ویژگی‌های بارز هنر پرفورمنس اوست که باعث شده تا آثارش فراتر از یک نمایش ساده و به یک تجربه تحول‌آفرین تبدیل شوند.

مخاطب هنر اجرا

مخاطب در هنر اجرا از عناصری که در هنرهای جدید دوره پسامدرن و به‌ویژه در هنر اجرا به تجدید نظر و توجه شده، به‌عنوان تماشاگر یا مخاطب اثر نقش می‌بازد. هنر اجرا به‌عنوان ابزاری نوین، راهی نو برای برقراری ارتباط واقعی بین هنرمند و انسان‌ها فراهم آورده و فضایی فراهم کرده‌است که تماشاگران به‌عنوان شخصیت اصلی در رابطه و تعامل دوسویه حضور دارند. در این‌جا هر مخاطب با ورود به این ارتباط، عقاید، انتظارات، و پیش‌زمینه‌های خود را تجربه کرده و به‌واسطهٔ آن از اثر تاثیر می‌پذیرد و در عین حال تاثیر می‌گذارد. مخاطب با محیطی روبه‌رو می‌شود که او را به‌عنوان یک مخاطب کنش‌گر تلقی می‌کند، نه فقط به‌عنوان یک ناظر ایستا. حتی هنرمند اجراکننده نیز در فرآیند هنری کنترل‌گر نیست و همراه با تماشاگران، در خلق اثر مشارکت و تعامل می‌کند (رهبرنیا

تصویر ۲. **مارینا آبراموویچ**، «هنرمند حاضر است»، ۲۰۱۰.

و خیری، ۱۳۹۲: ۹۲-۹۵). در اجراهای پست‌مدرن، به‌ویژه در هنر اجرا، تاکید بر شکستن مرز بین تماشاگر و اجراکننده قرار دارد. بازیگران از زمان ورود تماشاگران به حوزهٔ پرفورمنس تا لحظه خروج آخرین آن‌ها، جزیی از رویداد پرفورمنس هستند. از دیدگاه شکنر[۷]، پرفورمنس هم‌چنان از قدیمی‌ترین و در عین حال نوین‌ترین شیوه‌های هنری است که از آن در شرق و غرب، به‌ویژه از میراث غیراروپایی‌ها، بهره‌مند شده‌است (شکنر، ۱۹۹٤: ۸۳). امروزه، مخاطب در اجراها نقش مهم و موثری ایفا می‌کند و همانند گذشته، تماشاگر فقط نظاره‌گر نیست، بلکه در پیش‌برد اثر با اجراکننده مشارکت و تعامل دارد. در این زمینه، تلاش نمی‌شود تا همهٔ مخاطبان به معنای یکسان و مشترک از اثر بهره‌مند شوند، بلکه هر فرد با زمینهٔ ذهنی خود تجربهٔ متفاوتی از اثر داشته و با واکنش‌ها و تعامل‌هایش با اجراکننده، اثر اجرایی را تکمیل می‌کند و به سرانجام می‌رساند. این تعامل به دو شکل ذهنی و عملی صورت می‌گیرد. تعامل ذهنی با مخاطب به‌وجود می‌آید که با ایجاد اتفاقات ناگهانی در پرفورمنس، پرفورمر (اجراکننده اثر) سعی می‌کند ذهن مخاطب را به چالش بکشد و جریان ذهنی او را در ارتباط با خود قرار دهد و در اختیار گیرد. یا پرفورمر می‌تواند ذهنیت یا حرکتی را در ذهن مخاطب منتقل کند تا مخاطب در رابطه شرکت کند و تبدیل به اجراکنندهٔ درونی شود و در این رابطه مشارکت کند (ضیایی، ۱۳۸۸: ۷۰).ارتباط دیگری که هنر اجرا با مخاطب دارد، به تعامل عملی با او بازمی‌گردد. هنر اجرا به‌خصوص نوع پویای آن، نه تنها یک ارتباط یک‌طرفه از جانب اجراکننده به تماشاگر نیست، بلکه روند دوسویه از سهیم شدن در یک اتفاق در حال اجراست. در تعامل با مخاطبان، اجرا به گونه‌هایی پیش می‌رود که تماشاگر را به انجام عکس‌العمل و ایجاد تعامل عملی با اثر ترغیب و تشویق کند یا از او به‌صورت مستقیم خواسته شود تا برای انجام قسمتی از اجراکنندگان را یاری کند؛ مشابه اتفاقی که در اجرای تعزیه می‌افتد و مخاطب ضمن برقراری رابطهٔ احساسی و درونی با موضوع در حال اجرا، در انجام آن مشارکت یا به‌روش‌های مختلف با شبیه‌خوانان وارد تعامل می‌شود. این شیوهٔ مشترک باعث تقویت وجه آیینی اثر اجرایی می‌شود، مانند نظر ریچارد شکنر که می‌گوید: «هنگامی که در یک نمایش، تماشاگران مخاطب به مشارکت‌کنندگان تبدیل می‌شوند، آن اجرا وجه آیینی پیدا می‌کند» (شکنر، ۱۳۸٦: ۲٦۲). به عبارت دیگر، می‌توان هنر اجرا را مانند تعزیه، دارای وجه سودمندی قوی‌تر به نسبت وجه سرگرمی آن که در تئاترهای عادی وجود دارد، دانست، زیرا در ارتباط با مخاطب با هنر تعزیه همراهی می‌کند. برای درگیری ذهنی و عملی هرچه بیشتر مخاطب، در هنر اجرا سعی می‌شود تا موضوع هرچه بیشتر با زندگی تطابق داشته باشد و در نتیجه فاصله‌هایی که همواره بین اجرای تئاتری و یک موضوع و واقعیت‌های زندگی وجود دارد، حذف شود. به این منظور از روش‌های اجرا نیز استفاده می‌شود. فضای اجرا باز و گسترده انتخاب می‌شود تا اجراکنندگان از حمایت صحنه برخوردار نباشند و مکان اجرا به فضایی مشترک برای اجراکننده و مخاطب تبدیل شود تا او را نیز وارد ماجرا کند و به واکنش وادارد (ستاری، ۱۳۷۸: ۵۹). در مورد فضا و زمان اجرا نیز هنر اجرا همانند تعزیه عمل می‌کند و خود را در قید و بند محدودیت آن قرار نمی‌دهد و از آن به‌عنوان وسایل برای ایجاد ارتباط نزدیک‌تر با مخاطب استفاده می‌کند.

نکات مشترک

- تعامل میان مخاطب و اجراکننده در هنر به‌عنوان جزء حیاتی از یک اجرا یا تعزیه، اهمیت فراوانی دارد. هم‌چون شبیه‌پوشانی در تعزیه و پرفورمرها در هنر اجرا، هر دو گروه به‌عنوان روایت‌کننده‌ها در نظر گرفته می‌شوند و مخاطبان با تعامل خود به‌عنوان بخشی از اجرا، اثر را تکمیل می‌کنند. گاهی حتی مخاطبان به‌صورت فعال در قسمت‌هایی از اجرا شرکت یا تداخل می‌کنند.
- تکرارپذیری در هر دو پرفورمنس و تعزیه وجود دارد. اگرچه پرفورمنس ممکن است در مکان‌ها و با رویکردهای مختلفی تکرار شود، جزییات آن هر بار ممکن است تغییر یابد. در حالی‌که تعزیه، به دلیل موضوع مشخص خود، معمولاً با تکرارهای مشابه همراه است.
- در تعزیه، تاکید بر کلیت و اهمیت مفهوم از داستان خاصی است که از فرهنگ و زمان مشخصی متاثر می‌شود. این در حالی است که در پرفورمنس، به دلیل ماهیت موضوع اجرا که به‌طور کلی مشخص نیست، نحوهٔ تفسیر بر عهدهٔ مخاطب قرار می‌گیرد.
- رابطه و تعامل بین اجرا و مخاطب در تعزیه با ارتباط

فعال مخاطب با مفهوم اثر بیشتر است. در حالی‌که در پرفورمنس، اجراکننده با ارایهٔ نشانه‌ها و نحوهٔ اجرا، مخاطب را به تفکر دربارهٔ موضوع اثر ترغیب می‌کند.

• ادغام واقعیت و نمایش در هر دو تعزیه و پرفورمنس، هدف از اجراست. این امکان را فراهم می‌کند که مخاطبان احساس نزدیکی و تعامل با اثر و اجراکنندگانشان را تجربه کنند.

تفاوت‌ها

• در تعزیه، نویسندهٔ متنِ مشخص نیست ولی در پرفورمنس، نویسنده عموماً مشخص است. این تفاوت ممکن است تاثیرگذاری در شخصیت و خلق اثر داشته باشد.

• تاثیر بر آموزش اخلاقی مخاطب در تعزیه، با تعامل استاتیک و آموزش اخلاقی همراه است. در حالی‌که در پرفورمنس، تاکید بر تهذیب اخلاقی مخاطبان از طریق تعامل فعال با اثر کمتر است.

• چارچوب اجرا در تعزیه از پیش مشخص و قراردادی است، در حالی‌کهدر پرفورمنس، اجرا تا حد زیادی وابسته به لحظه و بدون قرارداد است.

• در تعزیه، مکان و زمان به هم می‌آمیزند و مخاطبان در جایگاه‌های مختلف حاضر می‌شوند. در حالی‌که در پرفورمنس، زمان و مکان مشخص و مخاطب در آن‌ها حاضر است.

نتیجه گیری

در حوزهٔ اجرا و مخاطب، با توجه به ظهور هنرهای جدید در دوران پسامدرن و تحولات صورت‌گرفته در هنرها، به‌ویژه در ایجاد اثر برای مخاطب عام و تعامل و حضور فعال او در اثر، تفاوت‌های بارزی نسبت به دوره مدرن دیده می‌شود. با مطالعه شیوه‌های بیانی تعزیه اصیل و پرفورمنس و با توجه به اصول کلی آن‌ها و تعامل با مخاطب، می‌توان نتیجه گرفت که تعزیه و پرفورمنس با هم‌پوشانی در برخی ویژگی‌های اساسی، در دامنهٔ هنر جدید عملکرد مشترکی دارند.

این پژوهش با تاکید بر موضوعاتی هم‌چون مخاطب، عملکرد نمایش در مقابل مخاطب و مقایسه نکات مشترک در ابعاد اصلی مانند رابطهٔ مخاطب، اجراکننده، و اثر، نشان می‌دهد که هر دو هنر تلاش می‌کنند تا در تعامل با مخاطب، ارتباط و تفاعل موثری ایجاد کنند. از آن‌جا که هر دو هنر به سهولت وارد صحنه می‌شوند و اجراکنندگان را یاری می‌کنند، مشابهت‌های زیادی با یکدیگر دارند. این تشابهات نشان می‌دهد که تعزیه می‌تواند هم‌چون پرفورمنس آرت به‌عنوان یک هنر معاصر در زمینه تعامل با مخاطب مطرح شود. باتوجه به ریشه‌های سنتی و مذهبی، تعزیه را می‌توان به‌عنوان عنصری هنری جدید در نظر گرفت که از تاریخچهٔ خود بیرون آمده و با توجه به نیازهای مخاطبان معاصر شکل گرفته‌است. این تحلیل نشان می‌دهد که با ادغام رویکردهای نوین در هنرهای سنتی، می‌توان این هنرها را در چارچوب جدیدی مورد بررسی قرار داد و با آگاهی از گذشته، به گسترش افق دید در این زمینه کمک کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Jean-François Lyotard ، فیلسوف و نظریه‌پرداز فرانسوی، پیش‌گام پست‌مدرنیسم.

۲. Roland Barthes، فیلسوف و نظریه‌پرداز فرانسوی در ساختارگرایی، پساساختارگرایی و نشانه‌شناسی.

۳. Antonin Artaud ، شاعر، بازیگر، نویسنده و کارگردان تئاتر، هنرمند آوانگارد که به‌عنوان خالق نظریه پست‌مدرنیسم در تئاتر شناخته می‌شود. او نقدهای اساسی به تئاتر ارسطویی دوران مدرن وارد کرد، از جمله عدم توانایی در جلب توجه مخاطب به عمق اثر، تمرکز بیش از حد بر روی شاهکارهای گذشته، و وابستگی زیاد به کلمات و متن. آرتو با تحول در این سه بخش، شیوه‌های نوینی ایجاد کرد که بر هنر اجرایی (پرفورمنس آرت) نیز تاثیرگذار بوده‌است.

۴. Edward Schunck ، نظریه‌پرداز و تاریخ‌دان هنر آمریکایی.

۵. Peter Brook ، کارگردان انگلیسی سینما و تئاتر.

۶. Marina Abramović، هنرمند پرفورمنس آرت اهل صربستان.

۷. Richard Schechner، استاد دانشگاه نیویورک در زمینه مطالعات پرفورمنس (اجرا).

فهرست منابع

الف/ فارسی

- امرایی، بابک (۱۳۹۰)، «تحلیل نشانه‌شناختی طراحی پسامدرن». فصلنامه علمی-پژوهشی باغ نظر، ۸ (۱۶)، صص ۶۵-۷۸.
- امینی، رحمت (۱۳۸۶)، «اجرای نمایش‌های مذهبی ایرانی»، در گردهمایی مکتب اصفهان، مجموعه مقالات نمایش، به کوشش ابراهیمی، عسکر. چاپ اول. تهران: فرهنگستان هنر.
- بلوکباشی، علی (۱۳۸۶)، «نقش و کارکرد اجتماعی، فرهنگی و هنری تعزیه‌خوانی در جامعه سنتی ایران»، در گردهمایی مکتب اصفهان، مجموعه مقالات نمایش، به کوشش ابراهیمی، عسکر. چاپ اول. تهران: فرهنگستان هنر.
- بهمن‌بیگی، محمد (۱۳۲۴)، **عرف و عادت در عشایر فارس**،

چاپ اول، تهران: بنگاه آذر.
- بیمن، ویلیام ا. (۱۳۸٤)، «ابعاد فرهنگی قراردادهای نمایشی در تعزیه ایرانی»، در مجموعه مقالات تعزیه و آیین نمایش در ایران.
- چلکووسکی، پیتر جی. (۱۳۸٤)، **مجموعه مقالات تعزیه و آیین نمایش در ایران**، ترجمه داوود حاتمی، چاپ اول. تهران: انتشارات سمت.
- ثمینی، نغمه (۱۳۸٦)، «نظام‌های روایتی در متون تعزیه»، در گردهمایی مکتب اصفهان، مجموعه مقالات نمایش، به کوشش عسکر ابراهیمی، چاپ اول. تهران: فرهنگستان هنر.
- چلکووسکی، پیتر جی. (۱۳۷۰)، «هنگامی که نه زمان زمان است و نه مکان مکان»، ایران‌نامه، ۹ (۳٤)، صص ۲۱۲-۲۲۲.
- دامود، احمد (۱۳۸٤)، **بازیگری و پرفورمنس آرت**. چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- شکنر، ریچارد (۱۳۸٦)، «نظریه اجرا»، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، چاپ دوم، تهران: انتشارات سمت.
- شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰)، **پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی: از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران**، چاپ اول، تهران: انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- فروتن، پیام (۱۳۸٦)، «تعزیه و تئاتر معاصر»، در گردهمایی مکتب اصفهان، مجموعه مقالات همایش، به کوشش عسکر ابراهیمی، چاپ اول. تهران: فرهنگستان هنر.
- گلدبرگ، رزلی (۱۳۸۸)، **هنر اجرا**، ترجمه مریم نعمت‌طاوسی، چاپ اول، تهران: انتشارات نمایش.
- میرشکرایی، محمد (۱۳۸۸)، **تعزیه و آیین‌های عاشورایی**، چاپ اول، تهران: انتشارات نمایش.
- ناصربخت، محمدحسین (۱۳۸۸)، «نشانه‌ها در نقل ایرانی»، در مجموعه مقالات سمینار آیینی سنتی، گردآوری حمیدرضا اردلان، چاپ اول، تهران: انتشارات نمایش.
- آبراموویچ، مارینا (۱٤۰۱)، عبور از دیوارها، ترجمه سحر دولتشاهی، چاپ هفتم، تهران: انتشارات اورکا.

ب/ غیرفارسی

Shanken, E. A. (2005). Artists in Industry and the - Academy: Collaborative Research, Interdisciplinary Scholarship, the Creation and Interpretation of Hybrid Forms. Leonardo Journal of Art, MIT Press Journals, .38(5): 415-418
Schechner, R. (1994). Performance Theory. New - .York: Routledge
Stiles, K. & Selz, P. (1996). Theories and Documents - of Contemporary Art. California: University of Cali- .fornia Press
Wilmeth, Don B. (1993). Cambridge Guide to Amer- - .ican Theater. Cambridge: Cambridge University Press

The Impact of Performance and Eulogy on Audience Perception with Emphasis on the Works of Abramovich

Mohamadali Forouzesh
Educator, Apadana institute of higher education, Shiraz, Iran.
Pouria Mohammadi
Master student, Apadana institute of higher education, Shiraz, Iran.

(Received: 05 January 2024, Accepted: 31 August 2024).

Abstract
As a ritual performance with Safavid roots and developed during the Qajar era, ta'ziyeh has always tried to convey its concepts to the audience by using new methods and have more impact. In contemporary performing and performing arts, ta'ziyeh is presented as a foundation and it also benefits from contemporary artistic principles. Since the late 1960s, the art of performance has evolved by using visual arts techniques, postmodern philosophy, and theatrical elements, and has increased communication with the audience. This research tries to examine their commonalities and overlaps by comparing Ta'ziyeh and performance art as two artistic performances. The research hypothesis is based on the fact that these two arts have similarities in the field of interaction with the audience and audience-oriented. The overall goal of this research is to present a new approach to traditional arts with a focus on Ta'zia and accepting it as a traditional art in the new performance art environment. This point of view, according to postmodernist thinking, will create the widest connection between traditional and new arts.

Keywords
Performance, Islamic art, Ta'zia, audience, Abramovich.