

نقش حمایت‌های حاکمان قاجار در شکوفایی و افول نمایش‌های ایرانی با تمرکز بر تعزیه

حمید تلخابی^۱

نعمت باقری فرد^۲

دوفصلنامه علمی مطالعات نظری هنر

سال پنجم | شماره ۸ | بهار و تابستان ۱۴۰۴

شاپا: ۰۰۳۴-۲۸۲۱ | ص: ۲۹۳-۳۱۴

چکیده

نمایش‌های ایرانی به معنای خاص آن از منظر گونه‌شناسی شامل نمایش‌های حماسی، مانند نقالی از شاهنامه و متون حماسی، نمایش‌های سوگ‌آور مثل نمایش تعزیه و نقالی از واقعه عاشورا، و در نهایت نمایش‌های شادی‌آور مانند دلچک‌بازی، بقال‌بازی، میرنوروزی، سیاه‌بازی، نمایش عروسکی همچنین می‌توان به تعزیه مضحک اشاره کرد. این نمایش‌ها غالباً در دوره قاجار به خصوص در عصر ناصری از شرایط مطلوبی برخوردار بودند. این پژوهش با تمرکز بر نمایش تعزیه در صدد پاسخگویی به این پرسش است که عوامل شکوفایی و افول نمایش آیینی تعزیه چیست و باتوجه به این عوامل، حمایت‌های حاکمان دوره قاجار چگونه در شکوفایی و افول نمایش تعزیه نقش داشته است؟ یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد حمایت‌های حاکمان قاجار از هنرمندان، باتوجه به شرایط اجتماعی و مشارکت تماشاگران، به خصوص در دوره ناصری موجب تثبیت و رشد

۱. استادیار گروه سینما و تئاتر، دانشکده هنرهای نمایشی، مؤسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی، قم، ایران، talkhabi64@yahoo.com

۲. کارشناس ارشد پژوهش هنر دانشگاه کاشان؛ Nbfard@yahoo.com

وجوه آیینی و نمایشی در ارتباط با تماشاگر تعزیه شده و همین حمایت حاکمان قاجار در بازه زمانی دیگر موجب افول تعزیه شده است. این فرازوفروود توأمان نشانگر می‌دهد که حمایت بی‌تدبیرانه حاکمان، ممکن است وجوه آیینی و نمایشی تعزیه را تحت الشعاع قرار دهد. قدر متیقن این حمایت‌ها، در کنار تقویت وجوه آیینی و نمایشی، تسهیل‌گری در امر اجرا در ارتباط با تماشاگر است که به طبع در زمان‌های مختلف نوع حمایت و میزان حمایت را متفاوت می‌کند.

واژگان کلیدی: دوره قاجار، حمایت‌های حاکمان، نمایش‌های ایرانی، تعزیه.



❁ مقدمه

اغلب هنرها همواره به واسطه حمایت منابع قدرت در جامعه رشد و گسترش می‌یابند. به‌گونه‌ای که برخی هنرها مانند معماری بدون حمایت منابع قدرت شکل نمی‌گیرد. اگر چه حمایت حاکمان از هنر اغلب برای اغراض شخصی مانند تثبیت قدرت و کنترل مطالبات بوده اما باین وجود روند شکل‌گیری یک اثر هنری سفارشی، نیازمند یک تعامل سازنده میان هنرمند با حاکمان و حمایت‌کنندگان است. بدیهی است هر حمایت‌کننده هنری، حمایتش منوط به تحقق نیازهای خودش است، خواه ذوق و سلیقه شخصی باشد و خواه استفاده از هنر برای ابراز قدرت، نمایش شکوه و جلال یا هر امر دیگری؛ بنابراین در تعامل میان حاکمان و حمایت‌کنندگان با هنرمند، به فراخور هدف، مؤلفه‌های متعددی می‌تواند وجود داشته باشد. این تعامل در روند منطقی خود منجر به تولید هنر و ارضای نیازهای حمایت‌کننده و هنرمند می‌شود. به‌ویژه هنرمند که زیر سایه چتر حمایت، می‌تواند از حاشیه امن معیشتی، شهرت و بستر مناسب ابراز وجود و خلاقیت برخوردار شود (نک: معین‌الدینی، محمد، ۱۴۰۱، ص ۹۹).

باورهای دینی مردم، جنگ‌های داخلی و خارجی، مناسبات نظام اقتصادی کشور، ارتباط و تعامل فرهنگی با دیگر کشورها در رشد و افول هنرها، نقش اساسی ایفا می‌کند (نک: اسکندر نژاد، خاکی، ۱۳۹۴) که به طبع در زمان‌های مختلف نوع حمایت و میزان

حمایت را متفاوت می‌کند. در میان هنرها، نمایش تعزیه مهم ترین هنر نمایشی شیعی به شمار می‌آید که حمایت‌های ناخواسته ی حاکمان قاجار، باتوجه به انگیزه هنرمندان، شرایط اجتماعی و مشارکت مردم به شکوفایی می‌رسد. اما اندک اندک به دلیل همین حمایت‌ها و با تغییر شرایط اجتماعی و عدم مشارکت مردم، میدان رشد خود را از دست می‌دهد. این مقاله حمایت‌های رسمی و درباری از نمایش تعزیه در دوره قاجار را بر محور آیین و نمایش، و اجرا و تماشا باتوجه به شرایط اجتماعی مورد بررسی قرار می‌دهد.

❁ پیشینه تحقیق

در خصوص تعزیه، علی‌رغم مقالات و کتاب‌های قابل تأملی که وجود دارد، همچنان یکی از مهم ترین پژوهش‌ها، کتاب پیتز چلکوفسکی با عنوان *تعزیه: آیین و نمایش در ایران* است که اوایل انقلاب به عنوان *تعزیه نمایش بومی پیشرو ایران* منتشر شده بود. البته باتوجه به مطالعات نظری جدید در حوزه آیین و اجرا، تئاتر تا حدی از ادبیات و متن فاصله گرفته است. محمود عزیزی در کتاب *ترسا دختر مسیحی*، و نیز ساموئل ولز در مقاله «نمایش آیین و آیین نمایش» ترجمه سحر قدیمی و همچنین در برخی از پژوهش‌های دیگر به رابطه آیین و نمایش پرداخته شده اما اینکه رویکرد اجرا را در نمایش تعزیه پیاده کنند، کماکان مطالعه و پژوهش اندکی در این حوزه انجام گرفته است. در ارتباط با جایگاه حامیان سلطنتی از هنر و هنرمندان به طور کلی نوشته شده است؛ مانند آقا عباسی، در مقاله «نقش سیاست بر نگین نمایش عصر قاجار»، فصلنامه تئاتر، شماره ۳۶، تهران: ۱۳۸۲، لعل شاطری در کتاب *نخستین رویارویی‌های هنر عصر ناصری با هنر غرب*، معین الدینی، در مقاله «هنرمند ایرانی و حمایت درباری؛ دستاوردها و خسران‌ها»؛ همچنین معین الدینی در مقاله دیگری با عنوان «بررسی رابطه بین حمایت فتحعلی شاه قاجار از هنر و استفاده سیاسی از آن» یا رضا زاده و دیگران در مقاله «حمایت از هنر و پیشبرد انگیزه‌های سیاسی - اقتصادی در دوره تیموری» به حمایت درباریان از هنر پرداخته‌اند اما آنچه به طور مشخص این پژوهش را از نمونه‌های قبلی مجزا می‌کند تمرکز



بر آیین و نمایش در تعزیه و نقش حمایت‌های حاکمان در شکوفایی و همچنین کم فروغ شدن آن پژوهشی صورت نگرفته است.

❁ عوامل شکوفایی و افول نمایش تعزیه

تعزیه رفتاری آیینی - نمایشی که با ساخت و پرداختی تاریخی - دینی ریشه در رفتارها و مناسک آیینی دوانده و مایه از اسطوره‌ها و داستان‌های ایرانی گرفته است (بلوکباشی، ۱۳۸۳، ص ۱۴۶). نمایشی که ایرانیان با پشتوانه و غنای مذهبی و ملی و آیینی، علائق خود را در آن منعکس کردند که گفته می‌شود: تعزیه نه از اسلام عربی، بلکه از اسلام ایرانی، یا به عبارتی فرهنگ شیعی و ایرانی، نشئت می‌گیرد (صالح‌پور، ۱۳۸۶، ص ۱۲۳).

سیر تکوینی تعزیه چندین مرحله اساسی را از سر می‌گذراند: ۱- دوره شکل‌گیری؛ ۲- دوره نوشکفتگی؛ ۳- دوره شکوفایی و پختگی؛ ۴- دوره پژمردگی و افول (آژند، ۱۳۹۵، ص ۱۴۲ - ۱۴۳). دوره شکل‌گیری آن از دوران صفویان شروع می‌شود. سامان و ساختار آن در این دوران قوام می‌یابد. روضه‌خوانی و مرثیه‌خوانی و مدیحه‌خوانی، سوگواری‌های ایام محرم را در روزگار صفویان معنادار می‌کند. در سوگواری‌ها به تدریج آیین‌های عملی پدیدار می‌شود و در این آیین‌ها فوت و فن‌ها و مایه‌های نمایشی چهره می‌نماید و ذهنیت تبدیل به عینیت می‌گردد و در اواخر صفویان در مایه‌های نمایشی آن نوعی شکفتگی پدید می‌آید، گرچه هنوز از حرکات و امکانات نمایشی فاصله چشمگیری دارد.

تعزیه به لحاظ نمایشی در دوران تاریخی افشاریه و زندیه به وقوع می‌پیوندد و شماری از تعزیه نویسان به تهیه متن برای اجرا در آیین‌های سوگواری می‌پردازند و طبیعی است که در این میان آثاری چون روضه الشهدای حسین واعظ کاشفی انگیزه‌ای در خور برای آنها بوده است. نمایش تعزیه در این دوران مراحل تکامل خود را طی می‌کند و طبق اشاره شماری از ناظران جهت‌های گوناگون نمایشی می‌یابد و با خودآموزی و خودپروری تعزیه سازان و تعزیه‌گردانان در دروان فتح‌علی‌شاه به شکوفایی می‌رسد و تعدادی از تعزیه‌های پخته از نظر نمایشی را فراز می‌آورد.

تعزیه در این مرحله کم‌کم یکپارچگی پیدا می‌کند و در تکیه‌ها به صورت مستقل به مرحله اجرا در می‌آید. طبق نوشته ناظرانی چون جیمز موریه و فریزر سکانس‌ها و چرخه‌های نمایشی تعزیه شکل می‌گیرد و در دربار و خانه‌های رجال با هزینه و سرپرستی آنها برگزار می‌شود (همان، ص ۱۴۳).

در این مرحله از تکامل تعزیه، صحنه تعزیه یا تکیه هنوز ویژگی ثابت پیدا نکرده است و بیشتر در خیمه‌های بزرگی خلاصه می‌شود که در محلات و میدان‌های عمومی یا خانه‌ها و کاروان‌سراها برپا می‌دارند و گاهی نیز اقامتگاه صدراعظم تبدیل به تکیه می‌گردد و سکویی در وسط قرار می‌گیرد و منبری در کنار آن تا روضه‌خوان‌ها و تعزیه‌خوان‌ها و تعزیه‌گردان‌ها نقش‌های خود را در آن ایفا کنند. مجموعه تعزیه‌هایی که خوتسکو از تعزیه‌گردان دربار فتح‌علی‌شاه خریداری می‌کند نشان از شکفتگی نمایش تعزیه در این مرحله است. این شکفتگی در دوره محمدشاه هم با حضور صدراعظمی چون حاجی میرزا آقاسی که ادعای کشف و کرامت داشت ادامه می‌یابد و از قوام معلوم، در این مرحله از تعالی تعزیه، تکیه ثابتی هم توسط صدراعظم راه می‌افتد که مدت‌های مدید میراث نمایش تعزیه را به دوش می‌کشد. تا این دوره علی‌رغم بروزهایی از وجوه نمایشی تعزیه، همچنان عامه مردم آن را فقط در مفهوم و ماهیت آیینی و مذهبی‌اش می‌شناختند.» (شهیدی، ۱۳۸۰، ص ۶۲).

ناصرالدین‌شاه قاجار پنجاه سال بر ایران حکومت کرد و در این دوره بود که تحولات و گسترش تعزیه به بالاترین حد خود در کشور رسید و نه تنها در تهران بلکه در سایر نقاط ایران هم این رویداد به چشم می‌خورد و تعزیه‌خوانی باشکوه‌تر از تمام ادوار تاریخی در این دوران برگزار می‌گردید.

نمایش تعزیه در دوره ناصرالدین‌شاه فی الواقع پخته و پرورده می‌شود. ناصرالدین‌شاه در تعزیه مبنایی برای خودنمایی قدرت و تفنن می‌یابد و این گرایش‌ها ملاً بر اعتبار تعزیه و استقرار آن در جامعه می‌افزاید. هر چه زمان می‌گذارد، ناصرالدین‌شاه سخت پایبند تجمل و تشریفات درباری می‌شود و به تعزیه نظم و سامان تازه‌ای می‌بخشد و در دربار



منصبی خاص برای اجرا و برپایی با شکوه چنین نمایش‌هایی در نظر می‌گیرد و تعزیه بدین‌سان رونق و غنایی می‌یابد. -تا جایی که- ناصرالدین‌شاه برای تعالی این نمایش مذهبی دستور ساخت تکیه دولت را صادر می‌کند (همان، ص ۱۴۴).

با مرگ ناصرالدین‌شاه و روی کار آمدن مظفرالدین‌شاه، سال‌های اوج و کمال تعزیه سپری می‌شد و با اینکه بالانشینان همچنان از تکیه دولت و برنامه‌های آن حمایت می‌کنند ولی شرایط موجود جامعه، بنا به ملاحظات سیاسی و اجتماعی، دیگر اجازه عرض‌اندام به تعزیه نمی‌دهد و شوکت‌مندی آن را در سایه می‌اندازد. اندیشه قانون‌خواهی و آزادی‌طلبی و نوجویی که در انقلاب مشروطه تجسم می‌یابد، با نمایش‌هایی از نوع تعزیه چندان سازگاری ندارد. منازعه منورالفکران با اندیشه‌های سنتی، محیط و فضای خاصی پدید می‌آورد که در آن سنت‌های مذهبی همچون تعزیه پایگاهی ندارد بلکه محل بی‌مهری روزافزونی هم قرار می‌گیرد. ولی از آنجا که مقولاتی چون آیین‌های سوگواری و تعزیه از باورهای مشترک مردم مایه می‌گیرد، نام‌ونشان تعزیه همچنان از سد تفکر زمانه گذر می‌کند و در بین لایه‌های معتقد جامعه، این بار با نفوذی خفته و پنهان، باقی می‌ماند. حتی دولت رضاشاه هم که خط تحول مملکت را با محور نوسازی دنبال می‌کند، نمی‌تواند نام‌ونشان و نفوذ سوگواری و تعزیه را از بیخ‌وبن براندازد. اخگرهای خاموش این آتش همچنان پوشیده و پنهان باقی می‌ماند و پس از انقضای دولت رضاشاه، به‌نوعی دیگر سر برمی‌کشد. اما دیگر هیچ‌گاه به دوران شکوفایی دوره ناصری برنمی‌گردد (همان، ص ۱۴۵ - ۱۴۶).

با شناخت اجمالی از سیر تطور تعزیه، دو عامل رابطه آیین و نمایش، و رابطه اجراگر و تماشاگر با توجه به شرایط و زمینه‌های اجتماعی در شکوفایی و افول تعزیه مورد بررسی قرار می‌گیرد. چرا که در نمایش‌های ایرانی و به‌طور مشخص نمایش تعزیه رابطه علت و معلولی اصل نیست و در آن علاوه بر فرم نمایشی منطبق با آیین، اجراگر و تماشاگر، و همچنین شرایط اجتماعی نقش اساسی دارد. بر خلاف درام ارسطویی که با اصالت پیدا کردن متن نمایشی، به فردیت هنرمند و تجربه زیسته و تجربه وجودی هنرمند مستقلاً توجه نمی‌شود.

همچنین تماشاگر و فرایندهای خلاق تماشاگر به حاشیه رانده می شود و زمینه های اجتماعی اثر تحت الشعاع قرار می گیرد (نک: براهیمی، علیزاد، ۱۳۸۵، ص ۶). در ادامه با تمرکز بر این دو عامل، نقش حمایت های حاکمان قاجار در شکوفایی و افول تعزیه مورد بررسی قرار می دهد.

❁ ۱- آیین و نمایش

تلفیق آیین و نمایش گونه ای از هنر اجرا را ایجاد می کند که به آن نمایش آیینی می گویند. این نمایش آیینی جایی در گسترده آیین - نمایش قرار دارد که دو جنبه سودمندی و سرگرمی در این گونه اجرایی به اندازه مساوی حضور می یابند. از این رو در نمایش های آیین دو وجه سرگرم کنندگی و اثربخشی (سودمندی) اهمیت اساسی دارد. علت اینکه امروزه نمایش های آیینی در حال افول هستند، این است که یا به جنبه اثربخشی آن توجه نمی شود یا به جنبه سرگرم کنندگی آن. به میزانی که هر یک از این دو صورت توجه نشود، به همان میزان تماشایی شدن آن اجرا را تحت الشعاع قرار می دهد. حتی در برخی موارد اثربخشی آیین، از معنا و از عشق ازلی تهی می شود و با بلاگریزی و عافیت طلبی، آن آیین شکل توریستی به خود می گیرد.

سهم سرگرمی [نمایش] در پیدایی اجرا هیچ کمتر از سهم آیین نیست. اجرا نظام دو تایی سودمندی - سرگرمی را پدید می آورد که زیر مجموعه آیین - نمایش را نیز شامل می شود. از آغاز، هم از لحاظ منطقی و هم از لحاظ تاریخی، به هر دو اصطلاح این جفت نیاز است. در هر لحظه تاریخی، با متراکم یا سست شدن رشته سودمندی - سرگرمی شاهد حرکت و جابه جایی از قطبی به قطب دیگر هستیم. این حرکت آونگی دائماً وجود دارد (شکندر، ۱۳۸۶، ص ۱۲۰).



سودمندی - آیین	سرگرم کنندگی - نمایش
نتایج	تفریح
زمان تمادین	تأکید به اکنون
اجراگر تسخیر شده است	اجراگر می داند چه کاری انجام می دهد
تماشاگران شرکت فعال دارند	تماشاگران تماشا می کنند
تماشاگران باور دارند	تماشاگران لذت می برند
از بروز انتقاد ممانعت به عمل می آید	انتقاد برانگیخته می شود
خلاقیت گروهی	خلاقیت فردی

با نگاهی به این نمودار درمی یابیم که نمی توان خط مرزی روشن میان نمایش و آیین رسم کرد. آیین یا نمایش نامیدن یک اجرای خاص عمدتاً به زمینه و کارکرد بستگی دارد. محلی که اجرا در آن صورت می گیرد، افرادی که آن را انجام می دهند و شرایطی که تحت آن اجرا صورت می گیرد تثاتر یا آیین نامیده شدن اجرا را مشخص می سازد. اگر هدف اجرا ایجاد دگرگونی - یعنی سودمند واقع شدن - باشد آنگاه به احتمال فراوان سایر ویژگی های ذیل عنوان «سودمندی» نیز حاضر خواهند بود و اجرا بدل به آیین می شود. عکس این مطلب در مورد «سرگرمی» و خصوصیتی که ذیل این عنوان قرار می گیرند نیز صادق است. با این حال هیچ اجرایی، سودمندی محض یا سرگرمی محض نیست (همان، ۲۲۵). از این رو نمی توان تعزیه را یک آیین صرف یا یک سرگرمی صرف دانست. بلکه تعزیه جنبه هایی از هر دو را در خود دارد. «در همه زمان ها، میان گرایش های معطوف به سودمندی و گرایش های معطوف به سرگرمی تنشی دیالکتیکی وجود دارد» (همان، ۲۲۹)؛ لذا برای بررسی تعزیه به عنوان نمایشی ایرانی باید سراغ هر دوی این دو شکل اجرایی رفت و خصوصیات آنها را بررسی کرد.

این دیدگاه دقیقاً مقابل اغلب متفکران غربی و برخی پژوهشگران مذهبی در ایران است که آیین را از سرگرمی جدا کرده اند و برای آیین نسبت به سرگرمی اهمیت بیشتری قائل شده اند. اصرار بر این مطلب که آیین، هم از لحاظ تاریخی و هم از لحاظ مفهومی، (بر سرگرمی) تقدم دارد که بر طبق این دیدگاه آیین جدی است درحالی که سرگرمی بازیگوشانه و غیرجدی است و حال آنکه در اجراهای نمایشی از قراردادهای آیینی بهره

برده می‌شود و در اجراهای آیینی از جنبه‌های نمایشی. تعزیه نظامی نمایشی است که در آن بیش از هر نظام نمایشی دیگری، این ظرفیت را دارد که این دو در مرتبه بالای خودش به تماشا بگذارد.

تعزیه به عنوان مهم‌ترین روایت عاشورایی از امکان روایی خوبی برخوردار است که تاکنون کمتر به آن توجه شده است و بیشتر به مرثیه‌سرایی و آیینی آن توجه می‌شود (نک: براهیمی، ۱۳۷۷، ص ۹). حتی وجوه آیینی آن نیز تا اندازه‌ای بلاگریز شده و تهی از معنا. از این رو نگاه غنایی صرف به تعزیه، موجب شده که حرکت تعزیه از نگاه آیینی به سمت روایی و نمایشی متوقف شود. حرکتی که در تعزیه دوره ناصری رگه‌های آن در تکیه دولت وجود داشت. اما روزه‌روز افول کرده و اغلب از اثربخشی آیینی به سرگرم‌کنندگی نمایشی نمی‌رسد. حتی در برخی موارد اثربخشی آیینی در تعزیه، از معنا و از عشق ازلی تهی شده و شکل توریستی به خود گرفته است.

❁ ۲- اجراگر و تماشاگر

نمایش‌های ایرانی و به‌طور کلی تئاتر، بی‌تماشاگر ممکن نیست. در یک رویداد نمایشی و تئاتری، حال چه تعزیه باشد و چه تئاتری غربی، تماشاگر از نقش و جایگاه ویژه‌ای برخوردار است؛ زیرا اوست که به رویداد تئاتری معنا می‌بخشد و مفهوم به «تماشا نشستن» را محقق می‌گرداند. به طور کل می‌توان تماشاگر را یکی از رئوس مثلثی جادویی دانست که دو رأس دیگر آن اجراگر و رویداد تئاتری هستند. شاید این به نوبه خود شکلی شبیه به ساده‌ترین مدل ارتباطی جهان داشته باشد: مدلی که یک سوی آن فرستنده، سوی دیگر آن گیرنده، و در میان این دو، پیام قرار می‌گیرد. این مدل که کارشناسان ارتباطات آن را نخستین مدل، و ابتدائی‌ترین مدل ارتباطی کشف شده توسط بشر می‌دانند، بسیار شبیه به تلقی ما از رابطه تماشاگر و اجرا است. این رابطه ساده با در نظر آوردن آنچه در یک رویداد تئاتری هست، شکل پیچیده‌تری نیز به خود خواهد گرفت.



اگر نپذیریم که هر رویداد تئاتری در نوع خود، یک اثر هنری است، دست‌کم می‌توانیم بگوئیم که در یک مدل ارتباطی ساده نیز تماشاگر جزئی از یک کنش متقابل اساسی است، زیرا بدون تماشاگر نه آن مدل ارتباطی ساده و ابتدائی شکل می‌گیرد، نه رویداد تئاتری به وقوع می‌پیوندد، و نه در کل کنش متقابلی وجود دارد. پس تماشاگر، در مقام مخاطب صرف یا «خواننده متن اجرا» نیست، او جزئی از همان رویداد تئاتری است که در مقابل دیدگانش شکل می‌گیرد؛ لذا تماشاگر نمایش‌های ایرانی و به طور خاص تماشاگر تعزیه صرفاً ناظری منفعل و ایستا نیست چراکه هم تعزیه و هم گرایش درونی تماشاگر آن شرایط همراهی و کنش فعال وی را فراهم می‌سازد. چنانچه دینی بودن یک مراسم یا یک رویداد تئاتری، بخش قابل ملاحظه‌ای از مشارکت فعال تماشاگر را تضمین می‌کند.

تعزیه در هر شکل تنها زمانی معنا می‌یابد که تماشاگری داشته باشد، در غیر این صورت تمرینی بیش نیست. از ویژگی‌های آشکار تعزیه، اجرای آن در مقابل تماشاگر است، همچنان که درباره تئاتر گفته می‌شود «فعل تئاتر همراه با کوشش یا مشارکت تماشاگر پدید می‌آید.» (نک: عزیزی، ۱۳۸۶، ص ۹۱) چرا که تماشاگر جزئی از اجرا محسوب می‌شود. جزء بسیار مهم و تأثیرگذار. پال وودراف معتقد است: «تئاتر به بیشترین وجه آن، زمانی تئاتر است که اهداف دو بخش خود، یعنی تماشاکردن و تماشا شدن، را برآورده کند. اگر چنین شود، آن وقت تئاتر زمانی از والاترین‌هاست که هرگز تئاتر نباشد؛ یعنی زمانی که دو هنر تماشا کردن و تماشایی بودن درهم آمیزند و به کردار مشترک، تجربه مشترک و لحظه مشترک تعالی، به فراسوی تئاتر برسند» (وودراف، ۱۳۹۴، ۲۸۴). از نظر وودراف این تجربه مشترک از طریق رویکرد آیینی به تئاتر امکان‌پذیر است. دورکیم نیز وحدت‌یابی نمادین یک جماعت را از خلال گردهمایی دوره‌ای مناسب در جامعه می‌داند که با انجام گروهی از ضوابط و نقش‌ها در چارچوب نظامی که شکل می‌دهند، پیوند اجتماعی یکپارچه‌کننده را تقویت می‌کند (Bell, ۲۰۰۹, P ۱۷۰ - ۱۷۵).

باتوجه به بحث تئاتر حضور و پیوند میان تماشایی شدن و تماشاکردن از نظر وودراف و برخی متفکران، می‌توان گفت در برخی از اجراهایی که جنبه آیینی دارد، تلاش می‌شود

تا فضای نمایشی بین تماشاگردن و تماشایی شدن در انتهای اجرای نمایش از هم بگسلد و تماشاگر با این فضا یکی می شود. به طوری که تماشاگران را به درون صحنه می کشد و از این راه وارد رابطه ای مبتنی بر عاطفه با هم و با اجراکنندگان می شوند.

بنابراین وحدت میان تماشاگران با اجراکنندگان در اجراهای آیینی مصداق پیدا می کند که وودراف از آن به تئاتر حضور تعبیر می کند. اجراهای آیینی اغلب با تقلید شروع می شود و با واقعیت پایان می پذیرد و موجب دگرگونی انسان ها در اجرا می شود. وودراف در این باره می نویسد: «تئاتر حضور به دنبال آن است که با کشاندن تماشاگر به دل کردار معنادار، از هر تماشاگر، به عنوان شرکت کننده اصلی و با دادن نقشی همانند بازیگر اصلی به او، بازیگر دیگری از او بسازد» (وودراف، ۱۳۹۴، ص ۲۱۷).

تماشاگر در اجرای آیینی تحت تأثیر عمل نمایشی و شور مذهبی قرار می گیرد و همه چیز حالتی منحصر و یک پارچه پیدا می کند. به صورتی که گویی تماشاگر به بازیگر مبدل شده و کل فضای نمایش (تماشاگر - بازیگر و بازیگر - تماشاگر) آفریننده فضای نمایش می گردند. چرا که آیین موجب مشارکت تماشاگر می شود و مشارکت تماشاگر نیز وجوه آیینی نمایش تعزیه را تقویت می کند. «هنگامی که در یک نمایش، تماشاگران به مشارکت کنندگان تغییر ماهیت دهند، آن اجرا وجه آیینی پیدا می کند» (شکنر، ۱۳۸۶، ص ۲۶۲). از این روست که نظریه پردازانی مثل پیتر بروک، یژوی گروتفسکی، ریچارد شکنر، یوجینو باربا، به تئاتر رویکرد آیینی دارند؛ و معتقدند تجدید حیات تئاتر از طریق بازیابی عناصر آیینی ممکن است.

نظریه پرداز و کارگردانی مانند گروتفسکی تمام جوهره تجربه اش، حول محور رسیدن به شکلی از تئاتر دور می زند که در آن روح موجود بین حاضران (مشارکت کنندگان) و مجریان یک آیین نمایشی به یکپارچگی برسد؛ کاری که او در نمایش های متعدد سعی کرده است به آن دست یابد. گروتفسکی تلاش کرده تماشاگر به عنوان بخش اصلی نمایش مطرح، و مدام در پیشرفت موضوع نمایش دخیل باشد. درست همچون تماشاگران تعزیه، یعنی بازیگر و تماشاگر مرزی میان خود نداشته باشند. همچون آیین سینه زنی که در آن



حتی کسانی که در کنار زنجیره عزاداران قرار گرفته‌اند، سینه می‌زنند و همه با هم به انتهای مسیر آیین می‌روند تا هر یک به تناسب میزان شیدایی خود از این عمل آیینی - نمایشی سود جویند. این یعنی پیوند میان بازیگر و تماشاگر بدین نیت که مرز هر یک تا آنجا که ممکن است نامحسوس جلوه کند. چیزی که گروتفسکی در اجرای نمایش‌های خود طلب می‌کرد. ام. سی بردبروک^۱ بر این باور است: «اصل در نمایش‌های باشکوه قرون وسطایی همان اصل آیین‌های قدسی است، یعنی اصل «تبدیل و استحاله»^۲. در بازی^۳ یا نمایش، مخلوقات از جهانی فراسوی جهانی که در مواجهه مستقیم با تماشاگر سر می‌افرازد پا به عرصه وجود می‌گذارند. تماشاگر با مشارکت خود در نمایش، درگیر رابطه‌ای با این جهان دیگر می‌شود (Styan, ۱۹۷۵, ۲۲۷).

بنابراین آیین در کنار وجوه اجراهای نمایشی، موجب پیوند تماشاگر با اجراگر می‌شود. چون تماشاگر در آن حضور فعال دارد و باعث مشارکت تماشاگر می‌شود. حتی می‌توان گفت در نمایش‌های آیینی تماشاگر نیز به نوعی اجراگر است و در تماشایی شدن آن نقش دارد. از این رو، اگر نمایش در حد اعلی خود اجرا شود، اجراگر به تماشاگر و تماشاگر به اجراگر بدل می‌شود و نه تنها این دو از هم جدا نیستند و بلکه یکی می‌شوند. تماشاگران، با دگرگون شدنشان در جرگه شرکت‌کنندگان آیین مقدس درمی‌آیند و همه آنها بخشی از آیین می‌شوند. در این صورت ارتباط و گفت‌وگوی تماشاگر و اجراگر به نهایت خودش می‌رسد این دو در هم ذوب می‌شوند که بالاترین درجه نمایش محسوب می‌شود. بسیاری از تماشاگرها و شرکت‌کنندگان تعزیه، به نشانه بیعت و جداکردن راه خود از کوفیان، کاروان امام حسین (علیه السلام) را نوحه‌کنان همراهی می‌کنند. در اینجا مرز میان تماشاگر و تعزیه‌خوان به معنای واقعی برداشته می‌شود و تئاتر حضور شکل می‌گیرد. اما ارتباط درونی و همدلانه شرکت‌کنندگان در تکایا و اماکن تازه‌ساز برای برگزاری تعزیه‌های

1. M. C. Bradbrook.

2. transformation.

3. game.

دوران قاجار، به دلیل تغییر در فضای عینی ارائه آن بدل به ارتباط برگزارکننده و تماشاگر می شود. حضور باورمند و فعالانه افراد به شرکتی در نمایشی دینی تغییر ماهیت می دهد. در حقیقت فاصله ای بین آنچه تماشا می کنند با آنچه باور دارند ایجاد می شود.

❁ تعزیه و حمایت های حاکمان

پادشاهان قاجار با وجود بسیاری از بی تدبیری هایی که در اداره ایران داشتند لیکن از امتیاز هنردوستی بهره داشتند. در این میان دو پادشاه قاجار یعنی فتحعلی شاه و ناصرالدین شاه که بیش از دیگر شاهان قاجار نیز حکومت کردند، از حامیان و مروجان اصلی انواع هنر بودند تا جایی که سلیقه و نوع حمایت ایشان از هنر تا حد زیادی در سیر تحول هنر ایران پس از خود تأثیر گذاشت (معین الدینی، ۱۳۹۴، ص ۱۲۱).

حمایت فتحعلی شاه و به ویژه ناصرالدین شاه در دوره قاجار به گسترش و فراگیر شدن تعزیه کمک شایانی نمود به نحوی که از لحاظ کمی مراکز متعددی جهت انجام تعزیه برپا و بر رونق و اجرای آن در تهران و سایر شهرها افزوده شد و از لحاظ کیفی که در دوره ناصرالدین شاه روی داد و کم و بیش تا اوایل مشروطه نیز ادامه یافت، در زمینه ادبی و موسیقایی تعزیه بود که بعد نمایشی آن را تقویت کرد. در تعزیه های قدیم، اشقیا و مخالف خوانان، نقش و تأثیر اندکی در تعزیه داشتند. همچنان که بیضائی در این رابطه می گوید: «[تعزیه]... به دلیل حمایت شاهان و نیز طبقه جدید مرفه بازرگان و سیاسی دامنه دارتر شد» (بیضایی، ۱۳۸۰، ص ۱۲۲) در این حمایت ها، سفرهای ناصرالدین شاه به اروپا در سال های ۱۲۹۰ ه. ق، ۱۲۹۵ ه. ق و ۱۳۰۶ ه. ق بی تأثیر نبوده است. این سفرها خاصه سفر نخست، دو دستاورد مهم به همراه داشتند؛ آشنایی با نمایش غربی و برپایی تکیه دولت به تأسی از غرب. آنچه در اخبار و گزارش های عهد ناصری آمده، حکایت از آشنایی ناصرالدین شاه با درام غربی در سفرهایش به فرنگ دارد. (چلکووسکی، ۱۳۸۴، ص ۱۱۰)، این آشنایی با نمایش فرهنگی در ساخت تکایا و رواج آن تأثیرگذار بوده است.



در این راستا باید به این نکته توجه داشت که حوادث تاریخی و جریان‌ات فرهنگی در سطح جهان به‌گونه‌ای پیش می‌رفت که از پذیرفتن دستاوردهای غرب گریزی نبود؛ به‌ویژه تئاتر که اساساً پدیده‌ای نوظهور نزد مردم، به‌خصوص قشر تحصیل‌کرده ایرانی بود. عواملی چون سفرهای هیئت‌های سیاسی، فرهنگی و مذهبی ایرانی و غربی به سرزمین یکدیگر، تأسیس دارالفنون به‌عنوان مهم‌ترین پایگاهی که باب ترجمه آثار نمایشنامه‌نویسان غربی و سپس اجرای آنها را در ایران به‌صورت علمی گشود و نیز سفرهای سه‌گانه ناصرالدین‌شاه به فرنگ و متقابلاً دیدار از تئاترهای این سرزمین‌ها، زمینه‌هایی مهم و مؤثر در نمایش عصر ناصری محسوب می‌شود (نک: لعل شاطری، ۱۳۹۷، ص ۱۴۲).

باتوجه به این تأثیرپذیری از تئاتر غربی، مکالمه‌ها در تعزیه کوتاه‌تر و حرکت و عمل بیشتر شد. اشقیا و مخالفان نیز، به‌خصوص در تعزیه‌های شهادت و حماسی، مقام و موقع نمایش بیشتر و بهتری یافتند. این امر، یعنی تقابل و توازی نسبی نقش دو نیروی متضاد یا خوب و بد تعزیه سبب شد که بر جنبه‌های درامی و نمایشی تعزیه افزوده شود و تعزیه تا اندازه‌ای از حالت ساده و سوگنامه محض بیرون آید. در این تحول کمی و کیفی که موجب شکوفایی تعزیه شد، حمایت ناصرالدین‌شاه تأثیر بسزایی داشت.

تعزیه در عصر ناصری، باتوجه به روحیه خوشگذران و تجمل‌طلب ناصرالدین‌شاه، مجال مغتنمی برای شکوفایی وجه نمایشی خود یافت و «خاندان سلطنتی نیز همچون مردم عوام مقید به برگزاری چنین مناسکی بودند. شاه، زنان حرم و دیگر درباریان به همراه مردم از دیگر قشرهای اجتماعی به‌طور مداوم در مراسم تعزیه در تکیه دولت شرکت می‌کردند» (اشرف، بنوعیزی، ۱۳۸۷، ص ۷۰). مستوفی معتقد است «ناصرالدین‌شاه که از همه چیز وسیله تفریح می‌تراشید، در این کار هم سعی فراوانی به خرج داد و شبیه‌خوانی را وسیله اظهار تجمل و نمایش شکوه و جلال سلطنتش کرد و آن را به مقام صنعت رساند. در استبداد، رفتار پادشاه برای رجال سرمشق است. شاهزاده‌ها و رجال هم به شاه تأسی می‌کردند و آنها هم تعزیه‌خوانی راه می‌انداختند» (مستوفی، ۱۳۸۶، ۴۳۴). کنت گوینو که در اوایل سلطنت ناصرالدین‌شاه به تهران آمده و تعزیه‌خوانی‌های تکیه دولت تهران

را دیده است، می نویسد: «... خواننده خوش صدا بیش از دیگر اعضای دسته درآمد دارد، زیرا عایدی به تناسب قریحه و استعداد تقسیم می شود. مثلاً درآمد پسر بچه چهارده پانزده ساله ای که مردم صدایش را به ویژه دوست دارند و از اشتها رکلانی برخوردار است، در دهه محرم بر ۲۵۰ تا سیصد تومان، یعنی ۲۹۰۰ الی ۳۴۰۰ فرانک بالغ می شود که عایدی بسیار خوبی است...» (گوینو، ۱۳۶۹، ص ۱۷۶).

حکام و کارگزاران دولت در بعضی از ایالات و شهرها، در ایام محرم، برگزار می کردند. این تعزیه ها ظاهراً از دوره ناصرالدین شاه به تقلید از تعزیه خوانی های تکیه دولت یا به دستور شاه و دربار رایج و معمول شد، و تا اوایل مشروطه کم و بیش ادامه یافت. اگرچه جنبه سیاسی و تشریفاتی این تعزیه ها بر جنبه مذهبی و شاید هم هنری آن می چربیده است (اگر از استثناها بگذریم)، لیکن به هر صورت چون نسبتاً با شکوه و جلال خاصی برگزار می شده است، رنگ و رونقی به تعزیه خوانی شهرها می داد. هزینه این تعزیه ها معمولاً از درآمد املاک خالصه و دولتی محل مأموریت حکام تأمین می شد. محل برگزاری این تعزیه ها حیاط دارالحکومه ها یا برخی از عمارات و تکایای قدیم شهر بود (شهیدی، ۱۳۸۰، ص ۱۱۳).

اما همین حمایت که اغلب برای مقاصد سیاسی جهت مشروعیت بخشی به دستگاه حکومتی بود (نک: اسکندر نژاد، خاکی، ۱۳۹۴)، موجب برخورد تشریفاتی و جلوگری تعزیه شد و موجب افزایش هزینه های برگزاری تعزیه، روح ساده و بی پیرایه تعزیه و مفهومی را که در آن مستتر است خدشه دار نمود. دعوت از بلندمرتبه گان کشورهای اروپایی به منظور تماشای تعزیه نیز بیشتر در جهت نمایش ویژگی های هنری نمایش ایران و معرفی توریستی آنها بود و با شکوه و تجملات علی حده برگزار می شد. این در حالی است که سادگی تعزیه ویژگی یی بود که اجازه می داد اقشار مختلف جامعه که غالباً از طبقات فرودست بودند با آن همذات پنداری داشته و همراه و همدل شخصیت های آن باشند. مظلومیت مفهوم بنیادین واقعه کربلا است و قاطبه مردم بنا به جایگاه اقتصادی و اجتماعی شان، خود را با شخصیت های واقعه کربلا همسو و همراه می دیدند. اما برپایی تعزیه با جلال و جبروت



شاهانه، حس همدلانه مردم را نسبت به اصل واقعه تحت‌الشعاع قرار داد و بُعد آیینی تعزیه را تضعیف کرد.

اعتمادالسلطنه در خاطرات خود، درباره یکی از اجراهای تعزیه این‌گونه می‌نویسد: «از روز دهم، عزیز السلطان، لیلاً و نهاراً، تا بیست و ششم [رمضان] در باب حرم‌خانه، مثل همه ساله، تعزیه‌خوانی یعنی رذالت و پرده‌سرایی دارند و همین مجلس هزل و رذل برای دولت چهار پنج هزار تومان تمام می‌شود. بدبختانه ویش سفیرکبیر در این مجلس قبیح دعوت کرده بودند و تعزیه حضرت یوسف را درآورده بودند که تمام بر خلاف نص قرآن بود» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۳، ص ۱۰۵۷) گزارش‌هایی از این قبیل نشان می‌دهد که از دوره ناصری به بعد، همین برخورد تشریفاتی، حمایت‌های مالی و تجملاتی درباره تعزیه حتی وجه نمایشی تعزیه را نیز کم‌فروغ کرد.

علت عمده این تنوع و تحول آن است که به‌مرورزمان، شبیه‌خوانی در دوره قاجار رفته‌رفته گذشته از یک آیین به‌نوعی سرگرمی نیز تبدیل شد که یکی از علت‌های مهم به‌وجودآمدن مجلسی شد که کمتر به مقوله شهادت می‌پرداخت. (فتحعلی بیگی، ۱۳۹۶، ص ۳۴)

از آنجایی که تعزیه هنری مردمی محسوب می‌شود در بسیاری از مواقع حمایت‌کنندگان، بانیان مردمی بودند و جایی برای حمایت درباره نبود (نک: شهیدی، ۱۳۸۰ ص ۱۶۵ - ۱۶۲). در اجراهای دولتی حتی اگر وجه نمایشی تعزیه همچنان در مرتبه بالاتری متجلی می‌شد، این بُعد نمایشی با بُعد آیینی آن پیوند چندانی برقرار نمی‌کرد. این در حالی است که بُعد نمایشی و بُعد آیینی تعزیه رابطه دیالکتیکی و دوسویه دارند و باید همدیگر را تکمیل و تقویت کنند اما در عمل این اتفاق رخ نمی‌دهد.

نقش حمایت‌های حاکمان قاجار در شکوفایی و افول تعزیه بر اساس رابطه اجراگر و تماشاگر با توجه به شرایط و زمینه‌های اجتماعی بدین صورت است که مردم در مراسم تعزیه صاحب جایگاه فعالی در مشارکت با شخصیت‌های برگزارکننده آن داشتند و گاه این نقش فعال به کنش مستقیم در تعزیه نیز منجر می‌شد. همراهی با کاروان اسیران کربلا

به نوعی مشارکت فعال مردم و پیوند تماشاگر و اجراگر در امر تعزیه محسوب می شود که در برخی گزارش های مستشرقان دوره ناصری به آن اشاره شده است.

اما از اواخر دوره ناصری، با ساخت اماکن مشخص و مسقفی برای نمایش تعزیه از طرف دولت، برخورد تشریفاتی، توریستی و مقاصد سیاسی حاکمان جهت مشروعیت بخشی به دستگاه حکومتی، نه تنها رابطه دوسویه میان اجراگر و تماشاگر خدشه دار شد بلکه به تدریج تماشاگران از ساحت کنشگران احتمالی تعزیه خارج شده و به تماشاگرانی صرف، حتی تماشاگرانی منفعل بدل شدند. تماشاگرانی که بیشتر شاهد و ناظر امر نمایش اند و امکان همراهی و درگیر شدن با شخصیت های نمایش و وجه آیینی را ندارند. تغییر جایگاه مخاطب از تماشاگری فعال به ناظری منفعل از جمله آسیب هایی است که روح و ماهیت اصلی تعزیه را مخدوش ساخت و امکان حضور تماشاگر در واقعه کربلا را کم رنگ ساخت.

شرایط زمانی - مکانی و زمینه های اجتماعی بر رابطه اجراگر و تماشاگر تأثیر مستقیمی داشته که برخاسته از ویژگی مردمی بودن نمایش های ایرانی و بخصوص تعزیه است. برای نمونه در پرده خوانی، اجراگر مطابق با شرایط اجتماعی که در آن قرار می گرفتند، و مخاطب هایی که در آن حضور داشتند، پرده خوانی می کردند. اگر غلبه تماشاگرها با افراد مُسن می بود با پرده خوانی واقعه عاشورا از زاویه دید حبیب بن مظاهر روایت می شد و در صورتی که غلبه با تماشاگران جوان می بود، اجراگر قصه را از زاویه دید حضرت علی اکبر پیش می برد و اگر غلبه با تماشاگران زن بود قصه حضرت زینب را روایت می کرد. همچنان که در تعزیه خوانی نیز، اجرای آن در مناطق مختلف، متناسب با فرهنگ و شرایط اجتماعی آن منطقه اجرا می شد. اما در دوران افول تعزیه، درباریان و حامیان حکومتی از تعزیه به زمینه های اجتماعی توجهی نداشتند و دخالت مستقیم و غیرمستقیم درباریان قاجاری در امر تعزیه به تدریج آن را از آرمان های اصلی و اصیل خود دور کرد و تمامی معادله های اعتقادی آن را به هم ریخت و آن را از حرکات طبیعی خود بازداشت. بازتاب این نوع رفتارها را حتی در جامعه دوره مظفری می توان سراغ گرفت (نک: آژند، ۱۳۹۵، ۱۴۰).



البته عدم حمایت‌های حاکمان، اشراف، روحانیت و روشنفکران، و حتی مخالفت آنان با تعزیه در دگرگونی اجتماعی و اقتصادی در جامعه ایران و سیطره تولید ماشینی بر فرهنگ جامعه، موجب شد که کارکرد فرهنگی - مذهبی نمایش آیینی تعزیه ناکارآمد شود و نقش معنوی آن در زندگی مردم اثر چندانی نداشته باشد. به طبع در این شرایط، گروه‌های تحصیل‌کرده روشنفکر با مخالفت و نازل جلوه‌دادن نمایش آیینی تعزیه، تئاتر غربی را جایگزین آن کنند و پایگاه‌های عمومی ارتباط رسانی سنتی جامعه، جای خود را به پایگاه‌های ارتباط رسانی نوین بدهد (شهیدی، ۱۳۸۰، ص ۵۰). این در حالی است که اگر حمایت‌های معنوی و تسهیل‌گری‌ها در راستای تقویت وجوه آیینی و نمایشی و همچنین ارتباط بهتر اجراگر با تماشاگر رخ می‌داد و در این راستا تحولاتی متناسب با شرایط اجتماعی برای تعزیه پدید می‌آمد، همچنان شکوفایی نمایش تعزیه را مانند دوره ناصری شاهد بودیم و در کنار تئاتر غربی همچنان تأثیرگذار می‌بود.

به‌طورکلی حمایت‌های حاکمان، رجال و اشراف دوره قاجار از تعزیه، تا زمانی که پایگاه مردمی این نمایش آیینی را تحت الشعاع قرار نمی‌داد و در این امر تسهیل‌گری ایجاد می‌کرد، موجب ساخت تکایا، شکل‌گیری مجالس متنوع، تقویت وجه ادبی و موسیقایی شد که بُعد آیینی تعزیه را در مرتبه بالاتری متجلی می‌کرد و رابطه اجراگر و تماشاگر نیز با توجه شرایط اجتماعی به‌درستی شکل می‌گرفت اما از زمانی که این حمایت شکل افراطی به خود گرفت و تعزیه از سیر طبیعی خود خارج شد بانیان درباری و اشراف در جهت منافع شخصی مجالس تعزیه را برگزار می‌کردند و اجراگران بیش از هر چیز منافع مالی خود را در نظر می‌گرفتند و مواردی از این قبیل موجب می‌شد که وجه آیینی و نمایشی با یکدیگر منطبق نباشد همچنان که رابطه اجراگر با تماشاگر با یکدیگر منطبق نمی‌شد.

❁ نتیجه

در بازه‌ای از دوره قاجار که تعزیه به شکوفایی خود رسید، حمایت‌های حاکمان خواسته یا ناخواسته در راستای تقویت وجه آیینی و نمایشی، ارتباط دوسویه اجراگر و

تماشاگر باتوجه به شرایط اجتماعی برآمدند اما در ادامه به خصوص بعد از دوره ناصری، هر چقدر از این ویژگی‌ها، به دلایل مختلف اجتماعی فاصله گرفتند به همان میزان تعزیه نیز افول کرد. چرا که تعزیه ابتدا وجه آیینی بسیار پررنگی داشت که به مرور حاکمان و درباریان در جهت منافع سیاسی خود، ناخواسته تسهیل‌گیری کردند در نمایشی شدن تعزیه، با توجه کردن به هنرمندان و اجراگران، انطباق آن با شرایط اجتماعی و مشارکت مردم، وجه آیینی با وجه نمایشی با همدیگر به شکوفایی رسیدند و رابطه دو سویه اجراگران با تماشاگران در نهایت خود بروز یافت. اما بعد از دوره ناصری به تدریج وجوه نمایشی آن تحت الشعاع قرار گرفت و به همان میزان وجه آیینی تعزیه نیز کم فروغ شد و افول تعزیه را شاهد بودیم.

افول تعزیه، به مرور بر اثر تأثیرات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی رخ داد و تغییراتی را موجب شد که وجه آیینی تعزیه را یا تضعیف نماید. به بیان دیگر این تغییرات جایگاه اجراهای آیینی و تعزیه را در پیوستار دوسویه آیین - نمایش به سوی آیین یا به سوی نمایش صرف تغییر داد؛ لذا بجای اینکه آئینی‌تر شدن تعزیه، نمایشی بودن آن را تقویت کند و نمایش، موجب آئینی‌تر و نمایشی‌تر شدن تعزیه می‌شود. از این رو تعزیه که عملاً تحت حمایت دربار در کنار انگیزه هنرمندان، شرایط اجتماعی و مشارکت مردم به اوج کمال خود رسیده بود، اندک‌اندک میدان رشد خود را به دلیل همین حمایت‌ها که موجب انحراف هنرمندان و اجراگران، تغییر شرایط اجتماعی و عدم مشارکت مردم، از دست می‌دهد و در جامعه هر کسی از سر سودای خویش از آن بهره می‌گیرد؛ بنابراین حمایت بی‌تدبیرانه حاکمان، ممکن است وجوه آیینی و نمایشی تعزیه را تحت الشعاع قرار دهد و ارتباط دوسویه اجراگر و تماشاگر باتوجه به شرایط اجتماعی خدشه دار شود؛ بنابراین قدر متیقن در میزان حمایت از هنر و هنرمندان به شکل عام و تعزیه و اجراگران نمایش ایرانی به شکل خاص، باید شناخت دقیقی از فرم نمایشی باتوجه به شرایط اجتماعی داشت تا موجب تقویت رابطه اجراگر با تماشاگر شود.

❁ فهرست منابع

۱. آژند، یعقوب، (۱۳۹۵) نمایش در دوره قاجار، تهران: مولی.
۲. آقا عباسی، یدالله (۱۳۸۲)، «نقش سیاست بر نگین نمایش عصر قاجار»، فصلنامه تئاتر، شماره ۳۶.
۳. اسکندر نژاد، غزل، خاکی، محمدرضا (۱۳۹۴)، تأثیر عوامل اجتماعی - تاریخی ایران عصر قاجار در شکوفایی تعزیه عهد ناصری، دو فصلنامه علمی - پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر، سال پنجم، شماره دهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۴.
۴. اشرف، احمد و بنوعیزی، علی (۱۳۸۷)، طبقات اجتماعی دولت و انقلاب در ایران، ترجمه سهیلا ترابی، چاپ اول، تهران: نیلوفر.
۵. اعتمادالسلطنه، (۱۳۶۳)، روزنامه خاطرات، به کوشش ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.
۶. براهیمی، منصور و علیزاد، علی اکبر (۱۳۹۵)، کارگردانی نمایشنامه، فرانسیس هاج، تهران: سمت.
۷. براهیمی، منصور (۱۳۷۷)، «آسیب شناسی تئاتر ایران؛ در بودونبود تئاتر بومی»، نشریه صحنه، شماره ۲.
۸. بلوکباشی، علی (۱۳۸۳)، تعزیه خوانی: حدیث قدسی مصائب در نمایش آیینی، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
۹. بیضایی، بهرام (۱۳۸۰)، نمایش در ایران. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
۱۰. چلکووسکی، پیترجی (۱۳۸۴)، تعزیه: آیین و نمایش در ایران، ترجمه داود حاتمی، چاپ اول، تهران: سمت.

۱۱. عزیزی، محمود (۱۳۸۸)، *ترسا دختر مسیحی: بررسی دیدگاه برخی از نظریه پردازان معاصر تئاتر و مقایسه آن با تعزیه*، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
۱۲. شکندر، ریچارد (۱۳۸۶)، *نظریه اجرا*، ترجمه مهدی نصراله زاده، تهران: سمت.
۱۳. شهیدی، عنایت‌الله، (۱۳۸۰)، *پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی - از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری کمیسیون ملی یونسکو در ایران.
۱۴. صالح‌پور، اردشیر (۱۳۸۶)، *ساختمایه‌ها و جانمایه‌های ادبی تعزیه*. در بهرامی، عسکر (گردآوری) ۱۳۸۶. *گردهمایی مکتب اصفهان*، مجموعه مقالات نمایش. تهران: فرهنگستان هنر.
۱۵. فتحعلی بیگی، داود، (۱۳۹۶)، *آشنایی با مبانی شبیه خوانی*، تهران: سوره مهر.
۱۶. گوینو، ژوزف گُنت (۱۳۶۹)، «تئاتر در ایران»، ترجمه جلال ستاری، *فصلنامه تئاتر*، ۱۲/۱۱، [پاییز و زمستان ۱۳۶۹]، تهران: دفتر پژوهش‌های تئاتری وابسته به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۱۷. لعل شاطری، مصطفی، (۱۳۹۷)، *نخستین رویارویی‌های هنر عصر ناصری با هنر غرب (موسیقی، نمایش، نقاشی)*، مشهد: مرندیز.
۱۸. معین الدینی، محمد، (۱۳۹۴)، «بررسی رابطه بین حمایت فتحعلی شاه قاجار از هنر و استفاده سیاسی از آن» *فصلنامه تخصصی علوم سیاسی*، سال یازدهم، شماره سی ام، بهار ۱۳۹۴.
۱۹. معین الدینی، محمد، ۱۴۰۱، «هنرمند ایرانی و حمایت درباری؛ دستاوردها و خسران‌ها»؛ نشریه *رهپویه هنر/ هنرهای تجسمی*، دوره ۵، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۱.
۲۰. مستوفی، عبدالله (۱۳۸۶)، *شرح زندگانی من*، *تاریخ اجتماعی و اداری دوره قاجار*، ج ۱، چاپ اول، تهران: هرمس.
۲۱. وودراف، پال (۱۳۹۴)، *ضرورت تئاتر*، ترجمه بهزاد قادری، چاپ اول، تهران: مینوی خرد.
22. Bell, Catherine, *ecitcarp lautiR, yrochT lautiR*, Published by Oxford University Press, Inc. 198 Madison Avenue, New York, NY 10016 -4314. 2009.
23. Styan, J.L, *Drama, ecneiduA dnaegats*, Cambridge University Press. 1975.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی