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

حمید تلخابی[1]
نعمت باقری‌فرد[2]

دوفصلنامهٔ 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 دلقک‌بازی، بقال‌بازی، میرنوروزی، سیاه‌بازی، نمایش عروسکی همچنین می‌توان به تعزیه مضحک اشاره کرد. این نمایش‌ها غالباً در دوره قاجار به‌خصوص 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 باتوجه‌به 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، باتوجه‌به شرایط اجتماعی و مشارکت تماشاگران، به‌خصوص 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، talkhabi۶۴@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 فرازوفرود توأمان نشانگر می‌دهد که حمایت بی‌تدبیرانهٔ حاکمان، ممکن است وجوه آیینی و نمایشی تعزیه را تحت‌الشعاع 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 بااین‌وجود 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 فراخورِ 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، ص۹۹).

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: اسکندرنژاد، 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، باتوجه‌به 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 باتوجه‌به شرایط اجتماعی مورد بررسی قرار می‌دهد.

❁ پیشینه تحقیق

در خصوص تعزیه، علی‌رغم مقالات و کتاب‌های قابل تأملی که وجود دارد، همچنان یکی از مهم‌ترین پژوهش‌ها، کتاب پیتر چلکوفسکی با عنوان *تعزیه: آیین و نمایش در ایران* است که اوایل انقلاب به‌عنوان *تعزیه نمایش بومی پیشرو ایران* منتشر شده بود. البته باتوجه‌به 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 انجام‌گرفته است.

در ارتباط با جایگاه حامیان سلطنتی از هنر و هنرمندان به‌طورکلی 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 درابری؛ دستاوردها و خسران ها»؛ همچنین معین الدینی در مقاله دیگری با عنوان «بررسی رابطه بین حمایت فتحعلی شاه قاجار از هنر و استفاده سیاسی از آن» یا رضازاده 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، علایق 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 مدیحه خوانی، سوگواری‌های ایام محرم را در روزگار صفویان معنادار می‌کند. در سوگواری‌ها به‌تدریج 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 به‌صورت 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 بر پا 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 میرزاآقاسی که ادعای کشف و کرامت داشت ادامه می‌یابد و ازقرارمعلوم، 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 نه‌تنها 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 فی‌الواقع پخته و پرورده می‌شود. ناصرالدین‌شاه در تعزیه مبنایی برای خودنمایی قدرت و تفنن می‌یابد و این گرایش‌ها مآلاً 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 ازآنجاکه 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 باتوجه‌به شرایط و زمینه‌های اجتماعی در شکوفایی و افول تعزیه موردبررسی قرار می‌گیرد. چراکه در نمایش‌های ایرانی و به طور مشخص نمایش تعزیه رابطه علت‌ومعلولی 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 مستقلا توجه نمی‌شود.

همچنین تماشاگر و فرایندهای خلاق تماشاگر به حاشیه رانده می‌شود و زمینه‌های اجتماعی اثر تحت‌الشعاع قرار می‌گیرد (نک: براهیمی، علیزاد، ۱۳۸۵، ص ۶). در ادامه با تمرکز بر این دو عامل، نقش حمایت‌های حاکمان قاجار در شکوفایی و افول تعزیه موردبررسی قرار می‌دهد.

۱- آیین و نمایش

تلفیق آیین و نمایش گونه‌ای از هنر اجرا را ایجاد می‌کند که به آن نمایش آیینی می‌گویند. این نمایش آیینی جایی در گستردهٔ آیین - نمایش قرار دارد که دو جنبهٔ سودمندی و سرگرمی در این گونهٔ اجرایی به اندازهٔ مساوی حضور می‌یابند. ازاین‌رو در نمایش‌های آیین دو وجه سرگرم‌کنندگی و اثربخشی (سودمندی) اهمیت اساسی دارد.

علت اینکه امروزه نمایش‌های آیینی در حال افول هستند، این است که یا به جنبه اثربخشی آن توجه نمی‌شود یا به جنبهٔ سرگرم‌کنندگی آن. به میزانی که هر یک از این دو صورت توجه نشود، به همان میزان تماشایی شدن آن اجرا را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. حتی در برخی موارد اثربخشی آیین، از معنا و از عشق ازلی تهی می‌شود و با بلاگریزی و عافیت‌طلبی، آن آیین شکل توریستی به خود می‌گیرد.

سهم سرگرمی [نمایش] در پیدایی اجرا هیچ کمتر از سهم آیین نیست. اجرا نظام دو تایی سودمندی - سرگرمی را پدید می‌آورد که زیر مجموعهٔ آیین - نمایش را نیز شامل می‌شود. از آغاز، هم از لحاظ منطقی و هم از لحاظ تاریخی، به هر دو اصطلاح این جفت نیاز است. در هر لحظهٔ تاریخی، با متراکم یا سست‌شدن رشتهٔ سودمندی - سرگرمی شاهد حرکت و جابه‌جایی از قطبی به قطب دیگر هستیم. این حرکت آونگی دائماً وجود دارد (شکنر، ۱۳۸۶، ص ۱۲۰).

سودمندی ـ آیین	سرگرم کنندگی ـ نمایش
نتایج	تفریح
زمان نمادین	تأکید به اکنون
اجراگر تسخیر شده است	اجراگر می‌داند چه کاری انجام می‌دهد
تماشاگران شرکت فعال دارند	تماشاگران تماشا می‌کنند
تماشاگران باور دارند	تماشاگران لذت می‌برند
از بروز انتقاد ممانعت به عمل می‌آید	انتقاد برانگیخته می‌شود
خلاقیت گروهی	خلاقیت فردی

با نگاهی به این نمودار درمی‌یابیم که نمی‌توان 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 می‌گیرد، افرادی که آن را انجام می‌دهند و شرایطی که تحت آن اجرا صورت می‌گیرد تئاتر یا آیین نامیده‌شدن اجرا را مشخص می‌سازد. اگر هدف اجرا ایجاد دگرگونی - یعنی سودمند واقع‌شدن - باشد آنگاه به‌احتمال فراوان سایر ویژگی‌های ذیل عنوان «سودمندی» نیز حاضر خواهند بود و اجرا بدل به آیین می‌شود. عکس این مطلب در مورد «سرگرمی» و خصوصیاتی که ذیل این عنوان قرار می‌گیرند نیز صادق است. با این حال هیچ اجرایی، سودمندی محض یا سرگرمی محض نیست (همان، ۲۲۵). ازاین‌رو نمی‌توان تعزیه را یک آیین صرف یا یک سرگرمی صرف دانست. بلکه تعزیه جنبه‌هایی از هر دو را در خود دارد. «در همهٔ زمان‌ها، میان گرایش‌های معطوف به سودمندی و گرایش‌های معطوف به سرگرمی تنشی دیالکتیکی وجود دارد» (همان، ۲۲۹)؛ لذا برای بررسی تعزیه به‌عنوان 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 کرده‌اند و برای آیین نسبت به سرگرمی اهمیت بیشتری قائل شده‌اند. 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 جدّی است درحالی‌که سرگرمی بازیگوشانه و غیرجدی است و حال‌آنکه 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 مرتبهٔ بالای خودش به تماشا بگذارد.

تعزیه به‌عنوان 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، ص۹). حتی وجوه آیینی آن نیز تااندازه‌ای بلاگریز شده و تهی از معنا. ازاین‌رو نگاه *غنایی* صرف به تعزیه، موجب شده که حرکت تعزیه از نگاه آیینی به سمت *روایی* و *نمایشی* متوقف شود. حرکتی که در تعزیه دورهٔ ناصری رگه‌های آن در تکیه دولت وجود داشت. اما روزبه‌روز 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 به‌طورکلی 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 جادوئی دانست که دو رأس دیگر آن اجراگر و رویداد تئاتری هستند. شاید این به‌نوبهٔ خود شکلی شبیه به ساده‌ترین مدل ارتباطی جهان داشته باشد: مدلی که یک‌سوی 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 رابطهٔ تماشاگر و اجرا است. این رابطهٔ ساده با درنظرآوردن آنچه در یک رویداد تئاتری هست، شکلِ 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 ارتباطیِ ساده و ابتدائی شکل می‌گیرد، نه رویداد تئاتری به وقوع می‌پیوندد، و نه در کل کنش متقابلی وجود دارد. پس تماشاگر، در مقام مخاطبِ صرف یا «خوانندهٔ 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 قابل‌ملاحظه‌ای 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، آن‌وقت تئاتر زمانی از والاترین‌هاست که هرگز تئاتر نباشد؛ یعنی زمانی که دو هنر تماشا کردن و تماشایی بودن درهم آمیزند و به کردار مشترک، تجربهٔ مشترک و لحظهٔ مشترک تعالی، به فراسوی تئاتر برسند» (وودراف، ۱۳۹۴، ۲۸۴). از نظر وودراف این تجربهٔ مشترک از طریق رویکرد آیینی به تئاتر امکان‌پذیر است. دورکیم نیز وحدت‌یابی نمادین یک جماعت را از خلال گردهمایی دوره‌ای مناسک در جامعه می‌داند که با انجام گروهی از ضوابط و نقش‌ها در چارچوب نظمی که شکل می‌دهند، پیوند اجتماعی یکپارچه کننده را تقویت می‌کند (Bell, ۲۰۰۹, P ۱۷۰ – ۱۷۵).

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

تا فضای نمایشی بین تماشاکردن و تماشایی شدن در انتهای اجرای نمایش از هم بگسلد و تماشاگر با این فضا یکی می‌شود. به‌طوری که تماشاگران را به درون صحنه می‌کشد و از این راه وارد رابطه‌ای مبتنی بر عاطفه با هم و با اجراکنندگان می‌شوند.

بنابراین وحدت میان تماشاگران با اجراکنندگان در اجراهای آیینی مصداق پیدا می‌کند که وودراف از آن به تئاتر حضور تعبیر می‌کند. اجراهای آیینی اغلب با تقلید شروع می‌شود و با واقعیت پایان می‌پذیرد و موجب دگرگونی انسان‌ها در اجرا می‌شود. وودراف در این باره می‌نویسد: «تئاترِ حضور به دنبال آن است که با کشاندن تماشاگر به دل کردارِ معنادار، از هر تماشاگر، به‌عنوان شرکت‌کنندهٔ اصلی و با دادن نقشی همانند بازیگر اصلی به او، بازیگر دیگری از او بسازد» (وودراف، ۱۳۹۴، ص ۲۱۷).

تماشاگر در اجرای آیینی تحت‌تأثیر عمل نمایشی و شور مذهبی قرار می‌گیرد و همه چیز حالتی منحصر و یک‌پارچه پیدا می‌کند. به صورتی که گویی تماشاگر به بازیگر مبدّل شده و کل فضای نمایش (تماشاگر - بازیگر و بازیگر - تماشاگر) آفریننده فضای نمایش می‌گردند. چرا که آیین موجب مشارکت تماشاگر می‌شود و مشارکت تماشاگر نیز وجوه آیینی نمایش تعزیه را تقویت می‌کند. «هنگامی که در یک نمایش، تماشاگران به مشارکت‌کنندگان تغییر ماهیت دهند، آن اجرا وجه آیینی پیدا می‌کند» (شکنر، ۱۳۸۶، ص ۲۶۲). از این روست که نظریه‌پردازانی مثل پیتر بروک، یرژی گروتفسکی، ریچارد شکنر، یوجینو باربا، به تئاتر رویکرد آیینی دارند؛ و معتقدند تجدید حیات تئاتر از طریق بازیابی عناصر آیینی ممکن است.

نظریه‌پرداز و کارگردانی مانند گروتفسکی تمام جوهرهٔ تجربه‌اش، حول محور رسیدن به شکلی از تئاتر دور می‌زند که در آن روح موجود بین حاضران (مشارکت‌کنندگان) و مجریان یک آیین نمایشی به یکپارچگی برسد؛ کاری که او در نمایش‌های متعدد سعی کرده است به آن دست یابد. گروتفسکی تلاش کرده تماشاگر به‌عنوان 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 سینه‌زنی که در آن

حتی کسانی که در کنار زنجیرهٔ عزاداران قرار گرفته‌اند، سینه می‌زنند و همه با هم به انتهای مسیر آیین می‌روند تا هر یک به‌تناسب 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 برَدبروک[1] بر این باور است: «اصل در نمایش‌های باشکوه قرون‌وسطایی همان اصلِ آیین‌های قدسی است، یعنی اصل «تبدیل و استحاله».[2] در بازی[3] یا نمایش، مخلوقات از جهانی فراسوی جهانی که در مواجههٔ مستقیم با تماشاگر سر می‌افرازد پا به عرصهٔ 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 به‌نوعی اجراگر است و در تماشایی شدن آن نقش دارد. ازاین‌رو، اگر نمایش در حد اعلی خود اجرا شود، اجراگر به تماشاگر و تماشاگر به اجراگر بدل می‌شود و نه‌تنها این دو از هم جدا نیستند و بلکه یکی می‌شوند. تماشاگران، با دگرگون‌شدنشان در جرگهٔ 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 درجهٔ نمایش محسوب می‌شود.

بسیاری از تماشاگرها و شرکت‌کنندگان تعزیه، به نشانهٔ بیعت و جداکردن راه خود از کوفیان، کاروان امام حسین علیه‌السلام 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 می‌شود. حضور باورمند و فعالانه افراد به شرکتی در نمایشی دینی تغییر ماهیت می‌دهد. در حقیقت فاصله‌ای بین آنچه تماشا می‌کنند با آنچه باور دارند ایجاد می‌شود.

❁ تعزیه و حمایت‌های حاکمان

پادشاهان قاجار با وجود بسیاری از بی‌تدبیری‌هایی که در اداره ایران داشتند لیکن از امتیاز هنردوستی بهره داشتند. در این میان دو پادشاه قاجار یعنی فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه 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 (معین‌الدینی، ۱۳۹۴، ص ۱۲۱).

حمایت فتحعلی‌شاه و به‌ویژه ناصرالدین‌شاه در دوره قاجار به گسترش و فراگیرشدن تعزیه کمک شایانی نمود به‌نحوی‌که از لحاظ کمّی 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 ناصرالدین‌شاه روی داد و کم‌وبیش تا اوایل مشروطه نیز ادامه یافت، در زمینه ادبی و موسیقایی تعزیه بود که بعد نمایشی آن را تقویت کرد. در تعزیه‌های قدیم، اشقیا و مخالف‌خوانان، نقش و تأثیر اندکی در تعزیه داشتند. همچنان که بیضائی در این رابطه می‌گوید: «[تعزیه]... به دلیل حمایت شاهان و نیز طبقه جدید مرفه بازرگان و سیاسی دامنه‌دارتر شد» (بیضایی، ۱۳۸۰، ص ۱۲۲) در این حمایت‌ها، سفرهای ناصرالدین‌شاه به اروپا در سال‌های ۱۲۹۰ه.ق، ۱۲۹۵ه.ق و ۱۳۰۶ه.ق بی‌تأثیر 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 گزارش‌های عهد ناصری آمده، حکایت از آشنایی ناصرالدین‌شاه 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).

باتوجه‌به 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 تااندازه‌ای از حالت ساده و سوگنامه محض بیرون آید. در این تحول کمّی و کیفی که موجب شکوفایی تعزیه شد، حمایت ناصرالدین‌شاه تأثیر بسزایی داشت.

تعزیه در عصر ناصری، باتوجه‌به 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 به طور مداوم در مراسم تعزیه در تکیه دولت شرکت می‌کردند» (اشرف، بنوعزیزی، 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 گوبینو که در اوایل سلطنت ناصرالدین‌شاه به تهران آمده و تعزیه‌خوانی‌های تکیه دولت تهران

را دیده است، می‌نویسد: «... خواننده خوش‌صدا بیش از دیگر اعضای دسته درآمد دارد، زیرا عایدی به‌تناسب قریحه و استعداد تقسیم می‌شود. مثلاً درآمد پسربچه چهارده پانزده ساله‌ای که مردم صدایش را به‌ویژه دوست دارند و از اشتهار کلانی برخوردار است، در دهه محرم بر ۲۵۰ تا سیصد تومان، یعنی ۲۹۰۰ الی ۳۴۰۰ فرانک بالغ می‌شود که عایدی بسیار خوبی است...» (گوبینو، ۱۳۶۹، ص ۱۷۶).

حکام و کارگزاران دولت در بعضی از ایالات و شهرها، در ایام محرم، برگزار می‌کردند. این تعزیه‌ها ظاهراً از دوره ناصرالدین‌شاه به تقلید از تعزیه‌خوانی‌های تکیه دولت یا به دستور شاه و دربار رایج و معمول شد، و تا اوایل مشروطه کم‌وبیش ادامه یافت. اگرچه جنبه سیاسی و تشریفاتی این تعزیه‌ها بر جنبه مذهبی و شاید هم هنری آن می‌چربیده است (اگر از استثناها بگذریم)، لیکن به هر صورت چون نسبتاً با شکوه و جلال خاصی برگزار می‌شده است، رنگ و رونقی به تعزیه‌خوانی شهرها می‌داد. هزینه این تعزیه‌ها معمولاً از درآمد املاک خالصه و دولتی محل مأموریت حکام تأمین می‌شد. محل برگزاری این تعزیه‌ها حیاط دارالحکومه‌ها یا برخی از عمارات و تکایای قدیم شهر بود (شهیدی، ۱۳۸۰، ص ۱۱۳).

اما همین حمایت که اغلب برای مقاصد سیاسی جهت مشروعیت‌بخشی به دستگاه حکومتی بود (نک: اسکندرنژاد، خاکی، ۱۳۹۴)، موجب برخورد تشریفاتی و جلوگری تعزیه شد و موجب افزایش هزینه‌های برگزاری تعزیه، روح ساده و بی‌پیرایه تعزیه و مفهومی را که در آن مستتر است خدشه دار نمود. دعوت از بلندمرتبگان کشورهای اروپایی به منظور تماشای تعزیه نیز بیشتر در جهت نمایش ویژگی‌های هنری نمایش ایران و معرفی توریستی آنها بود و با شکوه و تجملات علی حده برگزار می‌شد. این در حالی است که سادگی تعزیه ویژگی یی بود که اجازه می‌داد اقشار مختلف جامعه که غالبا از طبقات فرودست بودند با آن همذات‌پنداری داشته و همراه و همدل شخصیت‌های آن باشند. مظلومیت مفهوم بنیادین واقعه کربلا است و قاطبه مردم بنا به جایگاه اقتصادی و اجتماعی‌شان، خود را با شخصیت‌های واقعه کربلا همسو و همراه می‌دیدند. 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 پرده سرایی 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 ازاین‌قبیل نشان می‌دهد که از دوره ناصری به بعد، همین برخورد تشریفاتی، حمایت‌های مالی و تجملاتی دربار از 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)

ازآنجایی‌که تعزیه هنری مردمی محسوب می‌شود در بسیاری از مواقع حمایت‌کنندگان، بانیان مردمی بودند و جایی برای حمایت دربار 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 باتوجه‌به 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

به‌نوعی مشارکت فعال مردم و پیوند تماشاگر و اجراگر در امر تعزیه محسوب می‌شود که در برخی گزارش‌های 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 مشروعیت‌بخشی به دستگاه حکومتی، نه‌تنها رابطه دوسویه میان اجراگر و تماشاگر خدشه‌دار شد بلکه به‌تدریج تماشاگران از ساحت کنشگران احتمالی تعزیه خارج شده و به تماشاگرانی صرف، حتی تماشاگرانی منفعل بدل شدند. تماشاگرانی که بیشتر شاهد و ناظر امر نمایش‌اند و امکان همراهی و درگیرشدن با شخصیت‌های نمایش و وجه آیینی را ندارند. تغییر جایگاه مخاطب از تماشاگری فعال به ناظری منفعل از جمله آسیب‌هایی است که روح و ماهیت اصلی تعزیه را مخدوش ساخت و امکان حضور تماشاگر در واقعه کربلا را کم‌رنگ ساخت.

شرایط زمانی - مکانی و زمینه‌های اجتماعی بر رابطه اجراگر و تماشاگر تأثیر مستقیمی داشته که برخاسته از ویژگی مردمی‌بودن نمایش‌های ایرانی و بخصوص تعزیه است. برای نمونه در پرده‌خوانی، اجراگر مطابق با شرایط اجتماعی که در آن قرار می‌گرفتند، و مخاطب‌هایی که در آن حضور داشتند، پرده‌خوانی می‌کردند. اگر غلبه تماشاگرها با افراد مُسن می‌بود با پرده‌خوانی واقعه عاشورا از زاویه دیدِ حبیب بن مظاهر روایت می‌شد و درصورتی‌که غلبه با تماشاگران جوان می‌بود، اجراگر قصه را از زاویه دید حضرت علی‌اکبر پیش می‌برد و اگر غلبه با تماشاگران زن بود قصه حضرت زینب را روایت می‌کرد. همچنان که در تعزیه‌خوانی نیز، اجرای آن در مناطق مختلف، متناسب با فرهنگ و شرایط اجتماعی آن منطقه اجرا می‌شد. اما در دوران افول تعزیه، درباریان و حامیان حکومتی از تعزیه به زمینه‌های اجتماعی توجهی نداشتند و دخالت مستقیم و غیرمستقیم درباریان قاجاری در امر تعزیه به‌تدریج آن را از آرمان‌های اصلی و اصیل خود دور کرد و تمامی معادله‌های اعتقادی آن را به هم ریخت و آن را از حرکات طبیعی خود بازداشت. بازتاب این نوع رفتارها را حتی در جامعه دوره مظفری می‌توان 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 تحت‌الشعاع 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 ازاین‌قبیل 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 باتوجه‌به شرایط اجتماعی برآمدند اما در ادامه به‌خصوص 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 به‌مرور حاکمان و درباریان در جهت منافع سیاسی خود، ناخواسته تسهیل گیری کردند در نمایشی شدن تعزیه، با توجه‌کردن 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 به‌تدریج وجوه نمایشی آن تحت‌الشعاع قرار گرفت و به همان میزان وجه آیینی تعزیه نیز کم‌فروغ شد و افول تعزیه را شاهد بودیم.

افول تعزیه، به‌مرور 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 به‌سوی آیین یا به‌سوی 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. ازاین‌رو 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 بی‌تدبیرانهٔ حاکمان، ممکن است وجوه آیینی و نمایشی تعزیه را تحت‌الشعاع قرار دهد و ارتباط دوسویه اجراگر و تماشاگر باتوجه‌به شرایط اجتماعی خدشه‌دار 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 باتوجه‌به 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. اسکندرنژاد، 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 بنوعزیزی، 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، علی‌اکبر (۱۳۹۵)، *کارگردانی نمایشنامه*، فرانسیس هاج، تهران: سمت.

۷. براهیمی، منصور (۱۳۷۷)، «آسیب‌شناسی تئاتر ایران؛ در بودونبود تئاتر بومی»، *نشریه صحنه*، شماره ۲.

۸. بلوکباشی، علی (۱۳۸۳)، *تعزیه‌خوانی: 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. شکنر، ریچارد (۱۳۸۶)، *نظریهٔ اجرا*، ترجمه مهدی نصراله‌زاده، 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. گوبینو، ژوزف کُنت (۱۳۶۹)، «تئاتر در ایران»، ترجمه جلال ستاری، *فصلنامه تئاتر*، ۱۲/۱۱، [پاییز و زمستان ۱۳۶۹]، تهران: دفتر پژوهش‌های تئاتری وابسته به وازت 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 درابری؛ دستاوردها و خسران ها»؛ *نشریه رهپویه هنر/ هنرهای تجسمی*، دوره ۵، شماره۲، تابستان ۱۴۰۱.
۲۰. مستوفی، عبدالله (۱۳۸۶)، *شرح زندگانی من، تاریخ اجتماعی و اداری دوره قاجار*، ج۱، 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 dna egats*, Cambridge University Press. 1975.