جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره دوم، پائیز ۱۴۰۱

بررسی تطبیقی آیین باران خواهی هدرسه[۱] و پرفورمنس براساس نظریه اجرا شکنر[۲]

حمیدرضا افشار، یوسف شهریاری زاده
دانشگاه هنر
دانشگاه هنر

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۶/۳۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۸/۰۳

چکیده

آیین باران‌خواهی هدرسه در ایران، در زمره مراسم‌هایی است که برای تمنای باران در برابر خشم طبیعت به صورت گروهی یا انفرادی اجرا می‌شود. از آنجا که یکی از سازوکارهای موثر و کارآمد در حفظ و ترویج آیین‌های سنتی، بازآفرینی آنها در قالب اشکال هنری نوین است این مقاله به وجوه اشتراک عناصر اجرایی آیین هدرسه که در استان های فارس، کهگلویه و بویراحمد و بوشهر اجرا می‌شده با پرفورمنس می‌پردازد. الگوی غالب در این مقاله نظریه‌ی شکنر پیرامون اجرا و رابطه آن با آیین است. براساس این نظریه، تئاتر و آیین بازتاب یک فعالیت مشترک بشری هستند. هنر اجرا با این قصد که هنر و زندگی نباید از هم جدا باشند تمامی هدفش را بر مشارکتی گذاشته است که تماشاگر برای تکمیل یک اجرا باید انجام دهد تا آن را بیافریند و تکمیلش کند. اجرا رجعت دوباره و امروزی ما به آیین هایی می‌باشد که هنر را با زندگی و مراسم و اداب و رسوم پیوند می‌دهد و تعامل طبیعت و انسان را برقرار می‌نماید. شکنر معتقد است در صورت ترکیب یک آیین با یک رویداد واقعی می‌توان بیشترین استفاده را از یک اجرای گروهی برد. هنر اجرا اهداف و مقاصد آیین‌ها را در دوران ما به عهده گرفته است. روش پژوهش حاضر توصیفی –تحلیلی بوده و برای گردآوری اطلاعات از دو شیوه «کتابخانه‌ای» و «تحقیق میدانی» استفاده شده است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که بین آیین باران‌خواهی هدرسه و هنر اجرا در عناصری چون اجراگر، تماشاگر، زمان، فضا، اشیاء و موسیقی اشتراکاتی وجود دارد.

کلمات کلیدی: باران خواهی، هدرسه، پرفورمنس، شکنر

---

۱ haderse
۲ Richard Schechner

۱– مقدمه

اجرا گسترده‌ترین مجموعه ممکن از رویدادهاست. واژه اجرا به اثر هنرمندانی گفته می‌شود که با هنرهای آوانگارد و تجربی با تماشاگر یا بدون تماشاگر اجراهایی داشته‌اند که هدف آن فقط اجرای یک اثر نبوده و خود روند شکل‌گیری اجرا و تعامل اجراگر و تماشاگر در آن از اهمیت خاصی برخوردار است. تئوری هنر اجرا با نام کسانی چون ویکتور ترنر[۳]، ریچارد فورمن[۴]، رابرت ویلسون[۵] و ریچارد شکنر پیوند خورده است، اما در این میان سهم شکنر به دلیل توجه به گونه‌های مختلف اجرا بالاخص آیین‌ها بیشتر است. نظریات شکنر پیرامون اجرا و رابطه آن با آیین است او معتقد است که: " تئاتر و آیین بازتاب یک فعالیت مشترک بشری هستند، یعنی هنر اجرا" (روزیک،۳۱:۱۳۸۵). این نظریه‌پردازان تلاش کرده‌اند تا همه‌ی پدیده‌های آیینی، اجتماعی و هنری در قلمرو نمایش را در ظرف پرفورمنس[۶] بریزند و از این جهت آیین و تئاتر نیز بخشی از هنر اجرا محسوب می‌شوند. پرفورمنس به دلیل اینکه به دنبال شکلی برای عرضه کردن نوع نگاهش است به آیین که ریشه در ناخوداگاه جمعی بشر دارد و در همه جای جهان مشترک است توجه ویژه دارد. هنرمندان بی‌شماری در قرن بیستم نظیر گرتفسکی، بروک و میرهولد به محض آن که متوجه قرار گرفتن در معرض کهنه‌گی ایده‌های ذهنی‌شان رسیده‌اند به سرعت به سراغ آیین‌هایی عموما شرقی رفته و از عناصر آن در شیوه‌های اجرایی خود استفاده کرده-اند. " شکنر به کار بستن عناصر موجود در آیین را پیشنهاد می‌کند و معتقد است در صورت ترکیب یک آیین با یک رویداد واقعی یا هر گونه رویدادی از قبیل جشن و تظاهرات خیابانی که هر یک به نوبه خود نمایش محسوب می‌شود می‌توان بیشترین بهره را از یک اجرای همگانی برد" (زاهدی،۸۴:۱۳۷۸). در حوزه اجرا آیین از دیگر گونه‌های اجرایی جدا نیست. نظریه پردازان اجرا معتقدند که: " هنر اجرا اهداف و مقاصد آیین‌ها را در دوران ما به عهده گرفته است"(فضل اللهی،۱۰۸:۱۳۹۰).

از سوی دیگر یکی از مهمترین عوامل ترویج و تکثیر هنر اجرا آن است که با مناسک و آیین‌های اجتماعی رایج در فرهنگ‌های مختلف جهانی ارتباط مستقیم دارد که "این ارتباط را مدیون عامل مشترک آن یعنی بدن است و کارایی این هنر بستگی به رواج و کارایی آیین‌ها و مناسک دارد"(رحیمی،۵۶:۱۳۸۸). آیین باران‌خواهی هدرسه مختص سال‌هایی است که بارندگی به شدت کاهش می‌یافت و گروهی از جوانان با جمع شدن به دورهم و برگزاری این آیین سنتی از خداوند طلب باران می‌کردند. این آیین‌ها به دلیل از بین رفتن زیست بومی و گسترش شهرنشینی بسیار کم‌رنگ شده و در تعداد کمی از روستاهای کشور اجرا می شود. بعضی از آیین‌ها از بستر شکل‌گیری خود جدا شده و به حوزه هنرهای نمایشی راه پیدا کرده‌اند. در این مقاله به بررسی تطبیقی آیین باران‌خواهی هدرسه و پرفورمنس براساس نظریه اجرا پرداخته می‌شود.

۲– پیشینه تحقیق

برخی از مهمترین منابعی که به موضوع مورد بحث این پژوهش نزدیک است می‌توان به : " بررسی عناصر نمایشی آیین‌های طلب باران" به قلم اشرف سلطانی نیا ومیترا خواجه ئیان، چاپ ۱۳۹۰، " بررسی و تحلیل نمایش های باران خواهی در ادبیات عامه ایران (با تکیه بر نمایش های کوسه گردانی و عروس باران) " به قلم حسن ذوالفقاری چاپ ۱۳۹۵، " باران خواهی " به قلم ولی‌اله حاجیعلی چاپ ۱۳۹۴، " آیین باران‌خواهی و بندآمدن باران " به قلم مصطفی خلعتبری لیماکی چاپ ۱۳۸۵، " رمزگشایی پاره های آیین‌های باران‌خواهی در ایران" به قلم مریم نعمت طاووسی چاپ ۱۳۹۱، "پرفورمنس چیست؟" به قلم آماندا کوگن چاپ ۱۳۹۰، " جستاری در زیبایی شناسی و نقد پرفورمنس آرت" به قلم محمودرضا رحیمی

[۳] Victor Turner
[۴] Richard Foreman
[۵] Richard Wilson
[۶] Performance

چاپ ۱۳۸۸، " بررسی عوامل تاثیر گذار در استفاده از بدن در آثار هنرمندان هنر اجرا و هنر محیطی" به قلم فرزانه نجفی و علی‌اصغر شیرازی چاپ ۱۳۹۸، " ریچارد شکنر و نظریه اجرا، نگاهی به چگالی هپنینگ و مطالعات اجرا" به قلم معین محب علیان و گلناز اصل دینی چاپ ۱۳۹۸، " آیین به اجرا و اجرا به آئین" به قلم حمیدرضا افشار چاپ ۱۳۸۶ اشاره کرد.

۳- هنراجرا

هنراجرا در دهه بیست میلادی از برخورد چند شاخه هنری مانند نقاشی، ویدئو، موسیقی، رقص و تئاتر زاده شد. هنرمندان این عرصه از عناصر هنرهای دیداری، شنیداری، اجرایی در اجراهای خود استفاده کردند. بعدها مراسم آیینی، قومی و مذهبی هم آثار این حوزه را تحت تاثیر قرارداد و امروزه اثری که از این ترکیب متولد شده است به نام هنر اجرا شناخته می‌شود." آنچه در غرب در دهه های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ تحت عنوان فرو ریختن دیوار بین بازیگر و تماشاگر و باز تعریف شدن بازیگر به عنوان اجراگر، توجه به فرایند خلق اجرا و قدرت‌های اجراگر مطرح شد، شیوه‌ای برای آیینی کردن اجرا، سودمند کردن تئاتر (هنر اجرا) بود. اجراگر نقاب‌های قدیم خویش را برداشت تا از این طریق حقیقت را بگوید" (schechner ,۲۰۰۵:۶۲۳).

درباره اجرا نظریات زیادی وجود دارد که هر کدام از یک نگاه متفاوت هنر اجرا را مورد بررسی قرار داده‌اند. پیدا کردن تعریف دقیقی از هنراجرا و اینکه کدام یک بر دیگری ارجحیت دارد بسیار سخت و گاه نشدنی است. چرا که گاهی این تعاریف در نقطه‌ای با هم یکی می‌شوند و گاهی هر کدام مسیر خود را می‌روند. شکنر در مقدمه نظریه اجرا می‌نویسد:

" اجرا اصطلاحی پرشمول است. تئاتر تنها یک گره در پیوستاری است که دامنهٔ آن از آیینی سازی‌های حیوانات (ازجمله انسان‌ها) تا اجراها در زندگی روزمره شامل خوشامدگویی‌ها، ابراز احساسات، صحنه‌های خانوادگی، نقش‌های حرفه‌ای و نظایر آن تا بازی، ورزش‌ها، تئاتر، رقص، مناسک، آیین‌ها (مراسم آیینی) و اجراهای عظیم گسترده است"(شکنر،۱۳۹۴:۸).

مارینا ابراموویچ[۷] در سمیناری در ایتالیا در سال ۲۰۰۹ در جواب سوال کننده‌ای که پرسیده: پرفورمنس چیست؟ جواب او را اینگونه می‌دهد: " من نمی‌توانم بگویم پرفورمنس چیست؟ هر هنرمندی تعریف خودش را از پرفورمنس ارائه می‌دهد، من فقط می‌توانم بگویم که پرفورمنس برای من چیست؟" (هاشمی،۱۳۹۴:۲۸). پرفورمنس یک هنر شخصی است و هر کسی براساس نوع تجربه‌ای که در زندگی داشته و زمینه فعالیت هنری‌اش یک تعریف خاص از آن ارائه می‌دهد. دوایت کانگرگود[۸] در مقاله‌ای بر لزوم توجه به اجرا در عصر حاضر می‌نویسد:" باید به اجرا همچون جایگاه حافظه فرهنگی نگریست که برای آوارگان ابزار نیرومندی تهیه می‌بیند و آنها به وسیله آن می‌توانند هویت پاره‌پاره خود را یکپارچه کنند. در دنیای آشفتگی‌ها و گسیختگی‌ها، هویت فرهنگی معلوم و پایدار و ایمن نیست. این هویت باید پیوسته به اجرا درآید، به یاد آورده و بداهه پردازی شود. هویت بیشتر همچون اجرایی در جریان است تا یک امر مطلق" (تیس له من،۱۳۸۳:۲۶۶) .

هنر اجرا یک پروسه است و نه چند تصویر و لذا آنچه که می‌توان از صاحب نظران حوزه هنر اجرا آموخت، اولاً رابطه‌ای که میان جامعه و آثارشان برقرار می‌کنند. به عبارت دیگر این هنرمندان چگونه ماده کار خود را از بطن جامعه می‌یابند. دوماً برخورد آنها با این ماده‌ها چگونه است. و در آخر کدام پروسه را طی می‌کنند تا این مواد خام برآمده از بطن جامعه و زندگی شخصی هنرمند به ایده و در

[۷] Marina abramovice

[۸] Dwight conguergood

نهایت به اثر هنری تبدیل شود. آماندا کوگن[۹] از هنرمندان فعال در حوزه هنر اجرا در مقاله پرفورمنس چیست؟ می‌گوید:"هنر پرفورمنس به سادگی با حضور یک اجراگر می‌تواند اتفاق بیفتد "(کوگن،۱۳۹۰:۶۸).

۳-۱- عناصر اجرا

فعالیت‌های در حوزه اجرا چندین ویژگی دارند که می‌توان آن‌ها را در یک گروه قرار داد. در واقع پرفورمنس با رجوع به عناصر نمایشی ماهیت آن‌ها را به طوری که تا قبل از این در یک اجرای نمایش مشاهده می‌شد دگرگون کرده است. این عناصر عبارتند از: اجراگر، تماشاگر، زمان، فضا، اشیاء و موسیقی.

۳-۱-۱- اجراگر

تصور وقوع یک رویداد اجرایی، بدون وجود اجراگر مشکل است. اجراگران می‌توانند انواع عروسک‌ها، حیوانات یا حتی ابزار و وسایلی مکانیکی باشند. دیدگاه های مختلف بر این نکته تاکید می‌کند که کار هنرمند اجراگر عمل کردن به صورتی کاملا واقعی و بدون شخصیت‌پردازی است. " هنر اجرا کار خود را براساس شخصیت هایی که قبلا توسط هنرمندان دیگر خلق شده است شکل نمی‌دهد بلکه بر مبنای بدن خود اجراگران، زندگینامه شخصی آن‌ها و تجربه‌ی خاص آنها در درون یک فرهنگ یا جهان پیش می‌رود و بر اساس آگاهی آنها از این اعمال و فرایند نمایش آنها برای تماشاگر وجه اجرایی می‌یابد. بنابراین به دلیل آنکه تاکید بر روی اجراست و ماهیت بدن یا خود از طریق اجرا زبان حال پیدا می‌کند، بدن فرد در مرکز چنین اجراهایی قرار می‌گیرد " (علیزاد،۱۳۸۷:۱۱).

به عقیده مایکل کربی: "هنرمند پرفورمنس فقط یک عمل را اجرا می‌کند و برای این منظور به بازیگری رجوع می‌کند که مثل اودیپ می‌لنگد ولی او پای لنگان را بازی نمی‌کند. بلکه چوبی که در پاچه‌ی شلوارش فرو برده‌اند او را مجبور می‌کند این طور راه برود. پس او مردی را که می‌لنگد تقلید نمی‌کند بلکه فقط یک عملی را اجرا می‌کند" (تیس له من[۱۰]،۱۳۸۳:۲۴۹). در این وضعیت اجراگر پرفورمنس دیگر نمایش دهنده یک نقش نیست بلکه اجرا کننده ایست که حضور واقعی خود را به تماشا می‌گذارد.

"طبیعی بودن و فقدان تلاش نمایشی ، همواره اساس هنر بازیگری در تئاتر ویلسون بوده و هست. او از اولین تولیداتش سعی کرده است آدمها را در یافتن راهی برای حضور ناخودآگاهانه خود بر روی صحنه، یاری نماید. او بازیگرانش را از میان افرادی از طبقات مختلف با پس زمینه‌های فرهنگی اجتماعی گوناگون انتخاب می‌کند: یک زن کشاورز ترسو از آهایو، مردی مو خاکستری که ویلسون او را به علت شباهتی که به زیگموند فروید[۱۱] داشت در ایستگاه مرکزی زیر نظر گرفته بود" (ویتمور،۱۳۸۶:۱۲۶). به نظر می‌رسد که این انتخاب ویلسون از آن جهت است که او بازیگرانی می‌خواهد که بدن خود را در روی صحنه به عرضه می‌کنند و دیگر لازم نیست که نمایشی بدهند.

یکی از مهمترین ویژگی‌های اجرا علاوه برداشتن کیفیت در لحظه به وقوع پیوستن خاصیت دگرگون کنندگی آن است. شکنر از واژه‌ای مرکب برای جنبه دگرگون کننده و تغییر شکل دهنده اجرا استفاده می‌کند. ترانسفورمنس[۱۲] که از ترکیب ترانسفورمیشن و پرفورمنس به دست آمده است." ترانسفورمنس‌ها به واقعه یا رویداد اجرایی اشاره می‌کند که در آن چیزی به واقع اتفاق می‌افتد و دگرگونی و استحاله یا تغییر و تحول حقیقتا به وقوع می‌پیوندد و از قوه به فعل در می‌آید این گونه نیست که صرفا بازنمایی شود یا نمایش داده

[۹] Amanda Coogan
[۱۰] Hans thise lehmann
[۱۱] Sigmund Freud
[۱۲] Transformers

شود"(شکنر،۷۶:۱۳۹۴). در پرفورمنس عمل اجراگر بیش از آن که به تغییر یک واقعیت که برایش بیرونی است و به انتقال این واقعیت به یاری کار زیبایی‌شناختی بپردازد خواستار یک خود دگرگونی است. هنرمند اجراگر غالبا در هنر پرفورمنس عمل‌هایی را ترتیب می‌دهد، اجرا می‌کند و می‌سازد که بدن شخص او را متاثر می‌کند. " اگر اجراگر بدن خود را نه همچون سوژه بلکه به عنوان دالی عرضه کند. در واقع فرایافت خود دگرگون سازی منجر به تلقی خودکشی در ملاعام به عنوان دور نمای پرفورمنس می‌شود، کنشی که دیگر با توطئه فلان تئاتریکاله یا نمایش مختل نمی‌شود و تشکیل یک تجربه اساسا واقعی و غیر قابل تجدید را خواهد داد"(تیس له من،۲۵۳:۱۳۸۳). ماریا ابراموویچ از جمله این هنرمندان است که در یکی از پرفورمنس‌های خود به نام ریتم ۵ به میان آتش می‌رود تا جایی که از شدت کم بودن اکسیژن بیهوش شده و توسط یکی از شرکت کنندگان از مرگ نجات می‌یابد.

۳-۱-۲- تماشاگر

یکی دیگر از عناصری که در هنر اجرا مورد توجه و بازنگری قرار گرفته، تماشاگر یا مشارکت‌کننده است .هنر اجرا به عنوان ابزاری جدید، راهی تازه برای ارتباط واقعی میان اجراگر و تماشاگر گشوده و در این بین حتی اجراگر نیز فرایند هنری را کنترل نمی‌کند و به همراه مخاطبان اثر در خلق آن مشارکت و تعامل می‌کند. دیدگاه فیلسوفی به نام ژاک رانسیه[۱۲] رابطه بدن اجراکننده و بدن تماشاگر را دستخوش تحول می‌کند او معتقد است: " آنکه نگاه می‌کند، نگاه کردن را از یاد برده است. براساس این دیدگاه برای ریشه کن کردن رنج تماشا، نمایش به پرفورمنس و تماشاچی به انسان کنشگر تبدیل می‌شود و در اینجاست که هنر در معنای رهایی بخش خود ظهور می‌کند"(هاشمی،۱۹:۱۳۹۴). این نوع نگاه به اجرا با حذف دوگانگی اجراکننده/تماشاگر در پی حذف رابطه‌ی طبقه بندی شده‌ای است که در آن صاحب اثر یگانه مالک معنوی آن محسوب می‌شود و تماشاچی به علت دسترسی محدود و با واسطه به کار هنری باید دائما به سمت معنای مورد نظر هنرمند هدایت شود.

جوهره پرفورمنس با موفقیت خود در ارتباط با تماشاگر سنجیده می‌شود. تماشاگر دیگر نوعی شاهد بیرونی محسوب نمی‌شود، بلکه یک همبازی در اجراست که برای موفقیت در ارتباط تصمیم می‌گیرد." در یک اجرا بدون رابطه ادراکی تماشاگر /اجراگر نمی‌تواند ارتباط زنده مستقیم وجود داشته باشد"(schechner,۱۹۶۸:۶۳). جوزت فرال[۱۳] این مسئله را این گونه روشن می کند که:"پرفورمنس نمی‌کوشد بگوید، بلکه می‌کوشد تا حس مشارکت را بر انگیزاند"(feral;۱۹۸۲,۱۷۹).

تماشاگران در اجراهای گوناگون نقش‌های گوناگونی را ایفا می‌کنند. در واقع شکل اجرا و اهداف آن تعیین کننده مشارکت تماشاگران است. براساس نظرشکنر در راستای پذیرش نقش‌های متنوع از سوی تماشاگران/مشارکان می‌توان آن‌ها را به دو گروه تقسیم کرد. گروه اول: " مخاطبان اتفاقی گروهی از افراد هستند که در قالب اشخاص منفرد یا دسته‌های کوچک به تئاتر می‌روند. این نوع مخاطب برای دیدن نمایش می‌آیند" (شکنر،۳۵۱:۱۳۹۴). این دسته از مخاطبان افراد رهگذر و یا کسانی هستند که برای دیدن یک نمایش یا اجرا بلیط تهیه می‌کنند و کمتر پیش می‌آید که فرایند اجرا دخیل باشند. گروه دوم: "مخاطبان مکمل زمانی استفاده می‌شوند که آمدن آنها به اجرا از سر اجبار باشد یا آن که رویداد برای آنها دارای اهمیت باشد. در یک کلام مخاطب مکمل برای آنکه یک اجرا به انجام برسد ضروری است" (شکنر،۳۵۱،۱۳۹۴). این دسته از مخاطبان بیشتر در اجراهای پرفورمنس و آیین‌های بومی شرکت می‌کنند، آنها معمولا از طرف گروه اجرایی پرفورمنس یا آیین به مشارکت در اجرا فراخوانده می‌شوند. "پرفورمنس نیز همچون مراسم آیینی قصد اصلاح تماشاگر را دارد. (پرخاشگری واپس زده به وسیله تمدن دوباره در فضای شناخت و تجربه شدنی وارد شده است) توقع

[۱۳] Joseph feral

مشارکت دارد و انزوای شکوهمند تماشاگر را با بیداری عکس العمل های احساسی کنترل نشده لبریز می‌کند"(تیس له من،۱۳۸۳:۲۵۵). هنرمندان پرفورمنس برای تحریک و تشویق تماشاگران دست به اعمال خشونت و به خود آسیب رساندن می‌زنند.

۳-۱-۳- زمان

در هنر اجرا زمان، مفهومی تعیین کننده دارد. " هنر پرفورمنس در زمان حال و در لحظه اکنون جریان دارد و زمان حال ضرورتاً حفاری و لغزش حضور است و عبارت است از حادثه‌ای که حالا را حفر می‌کند و در این خلاء پدید آمده خاطره را بیدار می‌کند و می-گذرد" (همان منبع،۲۵۵). به این معنی رویدادها در یک پرفورمنس به صورت سلسله وار پشت سر هم می‌آیند قابل حذف کردن نیستند و در واقع پرفورمنس از آن دسته از هنرهایی محسوب می‌شود که زمان را نمی‌توان در آن متوقف کرد. مشارک برای درک یک اجرا مستلزم صرف مقدار معینی از زمان است و نمی‌تواند یکباره و بدون صرف زمان لازم تمام و یا قسمتی از آن‌ها را دریافت کند. همچنین ترتیب و نظمی را که هنرمند هنگام آفرینش چنین آثاری لحاظ کرده است باید دقیقا رعایت کند. چرا که، ایجاد هرگونه تغییری در این ترتیب موجب دگرگونی مفهوم این آثار خواهد شد.

در فعالیت‌های مربوط به اجرا زمان منطبق با رویداد است و از این جهت دستخوش دگرگونی‌ها و تغییر شکل‌های بی‌شماری است. عامل زمان در ارتباط با هنر اجرا جنبه های مختلفی دارد که شناخت وجوه گوناگون است که آن شرط لازم برای درک درست ماهیت این آثار محسوب می‌شود. از این میان مهمترین آنها که موضوع این پژوهش است عبارتند از: ۱-زمان فیزیکی: یا "زمان واقعی عبارت از آن مقدار زمانی است که تماشاکن صرف تماشای یک اثر نمایشی می‌کند و با ساعت معمولی قابل اندازه‌گیری است" (مکی، ۱۳۸۳: ۱۵۶) اساس همه پرفورمنس‌ها بر این نوع زمان است.۲-زمان رویداد: وقتی فعالیت به‌خودی خود دارای یک ترتیب و توالی ثابت باشد و تمامی مراحل این توالی باید، بدون توجه به بلندی یا کوتاهی آن‌ها برحسب زمان ساعتی طی شده، به‌طور کامل انجام پذیرد. مثال‌ها: آیین‌هایی که برای رسیدن به «پاسخ» یا « وضعیتی مستقر» انجام می‌شوند: نظیر رقص‌های باران، بعضی از پرفورمنس ها"(شکنر،۱۳۹۴:۲۵).

۳-۱-۴- فضا

اهمیت فضا در یک اجرا به اندازه ای مهم است که بسیاری از کارگردان بر وجود آن تاکید کرده اند. "بهره گیری بیشتر از فضاهای متنوع برای اجرا انعطاف بیشتری در صحنه پردازی، غیر رسمی شدن، صمیمیت بیشتر با تماشاگران و تحقق یافتن ارتباط هوشمندانه‌تر تماشاگران و بازیگران همه نتیجه مبارزاتی است که در دهه ۱۹۶۰ با چنان شدت جریان داشت"(روز اونز،۱۳۸۵:۱۴۵).

فضاها و نوع ساماندهی آن ، بر تجربه‌ای که تماشاگر خواهد داشت تأثیر جدی می‌گذارد." در هنر اجرا تمام فضایی که به تماشاگران و بازیگران تعلق دارد فضای اجرا محسوب می‌شود. هیچ کس فقط مشغول نگاه کردن نیست" (schechner,۱۹۶۸:۵۰). به عقیده کاپرا فضایی که در هنر اجرا مورد استفاده قرار می‌گیرد بیشتر نوعی فضای کاری است تا زمینه تئاتری او می نویسد:" اجراگر در وهله اول از ساختار تئاتری و دینامیک‌های روانشناختی تئاتر سنتی یا رقص اجتناب می‌کند تا بر حضور بدنی و فعالیت‌های حرکتی متمرکز شود" (علیزاد،۱۳۸۷:۱۲). شکنر در بیشتر تمرینات کارگاهی خود به دنبال روابط حقیقی و عینی میان بدن و فضایی که بدن در میان آن به حرکت در می‌آید وجود دارد او تاکید می‌کند که: "نخستین اصل نمایشی تئاتر محیطی در ابتدا ایجاد و به کارگیری سرتاسر فضاها است. به معنای دقیق کلمه یعنی تمامی فضای پیرامونی، فضاهای درون فضاها و فضاهایی که تمامی پهنه که تماشاگر در آن حاضر است و یا اجراگر در آن به اجرا می‌پردازد را شامل می‌شوند، احاطه می‌کنند، ارتباط برقرار کرده و یا متاثر می‌سازند. کلیه فضاها به طور فعالانه‌ای درگیر تمامی وجوه اجرا هستند."(schechner,۱۹۹۴:۲). وی ادامه می‌دهد:"در این نوع تئاتر اساسا کاربرد فضا

تعاملی است. عمل نمایشی در جهات گوناگون جریان می‌یابد و استمرار و تداوم آن صرفا به تعامل و همکاری میان اجراگران و تماشاگران وابسته است" (ویتمور،۱۳۸۶:۲۰۳).

شکنر به تمرین در فضا و کشف و جستجو در آن اهمیت زیادی قائل است. تمرین با فضا در نظر او بر این فرض استوار است که: " انسان ها و فضا هر دو زنده اند. تمرین ها ابزاری که انسان‌ها به وسیله آنها با فضا و با یکدیگر در فضا ارتباط برقرار می‌کنند، روش-های قرار دادن مرکز و مرز انرژی، مناطق نفوذ، تقابل، تبادل، انزوا، هاله‌ها و خطوط انرژی را در اختیار می گذارند"(schechner,۱۹۹۴:۱۳).

۳-۱-۵- کارکرد اشیاء

در زندگی روزمره اشیاء به دلیل فایدهٔ عملی ابزارآلات، کمیابی و زیبایی جواهرات، فلزات قیمتی، آثار هنری، قدرت مبادله‌ای اسکناس و پول‌های چوبی و فلزی یا به خاطر قدمتشان با ارزش‌اند ولی در فعالیت‌های مربوط به حوزه هنراجرا، اشیاء بیشتر به دلیل جنبه‌های عینی و عملی آن مورد توجه هستند." در واقع هنرمند در زمان خلق اثر بیشتر به جلوه های دیداری آن شی می‌اندیشد و معتقد است که لایه‌های زیرین روانشناسانه شی خود به خود نمود پیدا می‌کند"(دامود،۱۳۸۴:۶۰). به بیان دیگر در پرفورمنس هنرمند با جنبه های بنیادین اشیاء در ارتباط است. یک صندلی یک صندلی است و هنرمند سعی در نمادینه کردن آن ندارد. " در واقع هدف هنرمند متأثرکردن ناخوداگاه شرکت کننده است"(هاشمی،۱۳۹۴:۳۷). بر این اساس بر عهده شرکت کننده است تا از این تصویر آنچه را که می‌خواهد بسازد.

۳-۱-۶- موسیقی

ارتباط شنیداری در یک اجرا از طریق کلمات، موسیقی و صداهای زمینه دریافت می‌شود. طبق نظریه ویل اشمیت"موسیقی نیز مانند بیان در اثر احتیاج به جهت ارتباط به وجود آمده است" (رحیمی و دیگران،۱۳۸۳:۸۴). در زمینه موسیقی در هنر اجرا نظریات جان کیج از اهمیت زیادی برخوردار است. او معتقد است که: " تجربه ضربه زدن به هر چیز(از ماهی‌تابه حلبی گرفته تا ظروف برنجی و لوله‌های آهنی) و هر آن چه می‌تواند در دستمان جای گیرد. و نه تنها ضربه زدن، بلکه مالیدن، شکستن؛ تولید صدا را باید به هر طریقی تجربه کرد "(کیج،۱۳۸۵:۳).

دیدگاه کیج در موسیقی را می توان در آیین‌های بسیاری که در گوشه و کنار جهان اجرا می‌شود مشاهده کرد. "در ساموا اصوات تولید شده در قالب کف زدن و کوبیدن دست بر زمین استفاده می‌شود و از این طریق هماهنگی ریتم مشترک موسیقی و حرکت را متجلی می‌سازند."(ایسالان،۱۳۷۸:۷۰).

جان کیج نظرات خود را درباره موسیقی در بیانیه‌ای که آینده موسیقی نامیده می‌شود ابراز کرد. او سر و صدای تولید شده با این ابزار ابتدایی را به عنوان ابزار موسیقایی معرفی می‌کرد. از طرفی این نوع نگاه حاصل تاثیر دیدگاه دادائیست‌ها بر روی او بود. " دادائیست‌ها با تقلیل شعر به آواشناسی، موسیقی به اصوات بنیادین درک عوام را با چالش مواجه کردند. قوانین دادائیسم بعدها به فرامین هنراجرا تبدیل شد"(فضل اللهی،۱۳۹۰:۱۰۴). در موزه هنرهای مدرن کیج را برای اجرای یک کنسرت دعوت کردند، درمقابل تماشاگرانی که خیلی اهل فضل و هنر بودند، استخوان آرواره‌ها محکم به هم زده شد، کاسه‌های سوپ چینی جیرینگ جیرینگ کرد و زنگوله های گاو به صدا در آمد. به عقیده مجله لایف تماشاگران مشتاقانه بی‌آنکه به نظر بیاید که از سر و صدای ایجاد شده ناراحت شده باشند گوش می‌دادند(گلدبرگ،۱۳۸۸:۱۷۳).

۴-آیین

فرهنگ هر قوم و ملتی پر است از باورها، آیین ها و اسطوره هایی است که آرزوها، بیم ها و امیدهایشان در آن تجسم می یابد. اسطوره ها و آیین‌هایی که هر یک ویژگی‌ها و مختصات خاص خود را دارند. عجز از درک و دریافت قوانین طبیعی حاکم بر این پدیده‌ها از یکسو و ناتوانی انسان در برگرداندن شرایط پیرامون خویش از طریق وسایل و ابزار یکی از علل پیدایی آیین‌های گوناگون است."مراسم‌های آیینی اغلب به شکل گروهی انجام می‌شوند، این گروه ها هم مجری هستند و هم تماشاگر." (ذوافقاری،۱۳۹۵:۹۲).

مراسم‌های آیینی را می‌توان در دو گروه تقسیم بندی کرد: " گروه اول رقص‌های با ماسک که از چند هزار سال پیش در ایران برای ستایش ایزدان و گرامیداشت نماد های جانوری (توتم های)قومی و همچنین برای شادی و سرگرمی برگزار می‌شده است و اجراگران این رقص‌های آیینی ماسک‌های جانوری برچهره می‌زدند و به رقص و پایکوبی و سرود خوانی می‌پرداختند. گروه دوم مراسم‌های آیینی که برای برآوردن حاجت و نیاز برگزار می‌شده است. گاهی برای خواستن شفای بیماران، فراری دادن روح های بدکار و تمنای باران انجام می‌شده است." (ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳:۴۵) آیین هدرسه که برای نزول باران در فلات ایران و به ویژه در جنوب ایران در استان های فارس، کهگلویه و بویر احمد و بوشهر اجرا می‌شده در زمره آیین‌هایی است که برای تمنای بقا در برابر خشم طبیعت انجام می‌شده است.

۴-۱- آیین‌های باران خواهی

"آیین های باران خواهی از آداب و رسوم کهن ایرانی است که ریشه در اعتقادات و باورهای دینی و اسطوره‌ای دارد و یاد آور پرستش آناهیتا الهه بارندگی و آبیاری است. "(شیرمحمدی، ۱۳۸۹ :۱۱). وجود این آیین‌ها و مراسم نشان دهنده ی ترس مردم از دیو خشکسالی و تلاش آن ها برای جلوگیری از وقوع آن است. آیین‌های باران‌خواهی گاهی با ساز، آواز و رقص و به شکل های انفرادی یا گروهی و با حضور انسان و عروسک انجام می شود. در این پژوهش آیین باران خواهی هدرسه که در استان های فارس، کهگلویه و بویراحمد و بوشهر در گذشته اجرا می شده است مورد بررسی قرار گرفته است.

۴-۱-۱- آیین هدرسه

" مراسم باران‌خواهی را در کهگلویه و بویراحمد و فارس هدرسه می‌نامند"(پاپلی یزدی و دیگران،۱۳۷۸:۱۸۹)

تصویر ۱: حاج‌قلی اسفندیاری اجراگر آیین هدرسه در فارس شهر خشت

تصویر ۲: نرگس شهریاری اجراگر آیین هدرسه در استان فارس شهر خشت

تصویر ۳: اجرای آیین باران خواهی هدرسه درجشنواره آیینی سنتی به کارگردانی رضا رفیعی یاسوج(منبع:سایت ایران تئاتر)

در مصاحبه‌ای که با آقای حاج قلی اسفندیاری و نرگس شهریاری در تابستان سال ۱۳۹۶ در شهر خشت از توابع شهرستان کازرون، استان فارس که خود از اجرا کنندگان مراسم آیین باران خواهی در گذشته بوده‌اند شیوه اجرای این مراسم را این طور شرح دادند که وقتی سه ماه از شش ماه دوم سال می‌گذشته و باران نمی‌بارید یعنی آخر پاییز در هنگام غروب آفتاب آن هنگام که بر فراز آسمان بلند ستارگان ظاهر می‌شوند ریش سفید اهالی روستا دو ستاره از میان ستاره‌گان را که در یک خط راست و مستقیم به طرف هم می‌آیند می‌دید، اعلام می‌کرد که امسال خشک‌سالی است و دستور اجرای مراسم را صادر می‌کرد. اشخاص نمایش عبارتند از ریش بزی که پیرمردی است که ریشی از موی بز برای او درست می‌کنند. از کفی کفش برای او دو گوش می‌سازند و دو شاخ بز بر روی سر او می‌گذارند. از اشخاص دیگر این مراسم به هفت نفر که معمولا بچه ها هستند اشاره کرد. و ضامن که جزئی از پیکره اجرا هست و اهالی روستا که همگی در مراسم شرکت می‌کنند. انتخاب این هفت نفر به این دلیل بوده است که اعتقاد داشته اند که اگر ۷ سال پشت سر هم باران ببارد هرگز قحطی نخواهد شد. مراسم با حرکت دسته ای کودکان و ریش سفید در کوچه ها آغاز می‌شده است و کودکان در حالی که دو سنگ در دست دارند و به هم می‌زنند:

"می‌خوایم بریم قبله دعا
بلکه خدا رحمش بیا
سی بندگان رو سیاه
یه قطره آبی بیا
هدرسه آی هدرسه
بارون بزن به کاسه

با رسیدن به در خانه ها اگر صاحب خانه که معمولا زنان هستند بر روی آنها کاسه ای آب بپاشند گروه می‌گویند:

اوشه دی نونشه بیه. (آبش را دادی نانش را هم بده)
در این هنگام اگر صاحب خانه به کودکان آرد یا خرما بدهد بچه ها برای تشکر می‌خوانند:
خونه گچی
پر همه چی
اما اگر به انها چیزی ندهد می‌خوانند:
خونه گدا
هیچی مون نداد
یا می‌گویند:
خونه‌ای که خشکه خشکه
پرش گی تیله مشکه
خونه‌ای که تنگه تنگه
پرش چال پلنگه" (ذوالفقاری،۱۳۹۵:۷۶).

در ادامه مراسم کودکان آردهایی را که جمع کرده‌اند به خانه ریش‌سفید برده و درون یک تشت ریخته و بعد با آب مخلوط و خمیر نان درست می‌کنند. البته درون تشت خمیر سنگریزه‌ای می‌انداختند و بعد این خمیر را تبدیل به نان می‌کردند. نان‌ها مانند گرده[۱۴]های کوچک بوده و بعد این نان‌های پخته شده را بین همان ۷ نفر تقسیم می‌کردند. آن سنگریزه کوچک در درون یکی از این گرده‌های نان است که به یکی از این هفت نفر می‌رسد. وقتی بچه ها نان‌ها را می‌گیرند شروع به خوردن می‌کنند سنگریزه زیر دندان هر کسی‌رفت بقیه شروع به کتک زدن بچه مورد نظر می‌کنند. به دلیل وابستگی روستاییان و کشاورزان به آب باران گاها فرد مورد نظر را به قصد کشت می‌زدند. در همین موقع شخصی پیدا شده و ضامن او می‌شود و ضامن متعهد می‌شود که تا سه روز دیگر باران شروع به باریدن می‌کند. حالا اگر باران می‌بارید که خوراک و مایحتاج یکساله شخص ضامن تامین می‌شد. معمولاً اقلام مورد نیاز یک گونی برنج، گندم، قند و.... بود. ولی اگر در مدت تعیین شده بارش در کار نبود، فرد ضامن را مثل همان کودکان کتک می‌زنند تا یک نفر دیگری ضامن شود و این کار را تا زمانی که باران ببارد ادامه می‌دادند.[۱۵]

۵- وجوه اشتراک آیین باران خواهی هدرسه و اجرا

اجرا شامل دایره‌ای وسیعی از تئاتر، آیین، بازی، ورزش و سرگرمی‌هایی است که اجراگران در آن اعمالی را در مقابل تماشاگران انجام می دهند که حاوی دو نشانه سودمندی و سرگرمی است.

" آیین اجرایی است: عملی است به انجام رسیده و اجرا نیز آیینی شده است. فرایند آیین همان اجراست. کنشی است مدون و تکرار پذیر. کارکردهایی که ارسطو برای تئاتر(اجرا) بر می‌شمرد همچون سرگرمی، جشن، تقویت همبستگی اجتماعی،آموزش و درمان، کارکردهای آیین نیز هست" (schechner,۲۰۰۵:۶۱۳).

[۱۴] نان محلی کوچکی که در اغلب روستاهای ایران به شیوه سنتی پخت می شود.

[۱۵] مصاحبه با حاج قلی اسفندیاری، نرگس شهریاری سال ۱۳۹۶ از اهالی شهر خشت استان فارس، مصاحبه با عباسعلی روشنک از کارگردانان تئاتر در سال ۱۳۹۶ ساکن شهر یاسوج

به نظر می رسد که اجراها رجعت دوباره و امروزی ما به آیین‌هایی است که هنر را با زندگی روزمره و خواست ماورایی ترکیب می‌کند و تعامل و مشارکت هر عضوی از اجتماعشان را می‌طلبد. "در چهارچوب پرفورمنس معاصر آیین‌ها درباره امکانات انسان در حاشیه رام شدنش به وسیله تمدن پرس‌وجو می کند"(تیس له من،۱۳۸۳:۲۵۶). با نگاهی به عناصر اجرایی در آیین باران خواهی هدرسه و اجرا می‌توان اشتراکات ذیل را در آن ها یافت.

۵-۱- اجراگر و تماشاگر

تصور وجود یک رویداد تئاتری بدون حضور اجراگر مشکل است خواه این اجراگر باشد و یا یک عروسک. اجراگر جزء شالوده اصلی هنر اجرا محسوب می شود." یک پرفورمنس درست یعنی حضور انگیزاننده انسان به جای تجسم پرسوناژ" (تیس له من،۱۳۸۳:۲۵۰). اجراگر پرفورمنس دیگر نمایش دهنده یک نقش بازیگر نیست، بلکه اجراکننده‌ای است که حضور خود را روی صحنه عرضه می‌کند. اجراگر خویشتن را همچون قربانی ایثار معرفی می‌کند. تماشاگر می‌تواند با تجربه‌ی مشارکتش و با رفتن تا آنجا که شخصا نقش قربانی را به عهده بگیرد احساس مجرمیت بکند، اجرا می‌تواند به خود دستکاری تا مرز قابل تحمل تغییر، دست یابد"(تیس له من،۱۳۸۳:۲۵۰). در همه این موارد بدون وقفه به مشابهت با اجراگر در آیین باران خواهی می‌رسیم. در زمانی که آیین باران‌خواهی هدرسه به اوج کنش خود می‌رسد شخصی به عنوان گناهکار شناخته می‌شود. این فرد که بنا بر تقدیر مهره یا سنگ در نان او پیدا می‌شود خود را به عنوان قربانی، هدف خشونت اجراکنندگان آیین قرار می‌دهد تا از این طریق دل نیروهای ماورا الطبیعی را به رحم آورد و جمع نجات یابند و باران ببارد." شرکت کنندگان با اعتقاد قلبی و نه برای اجرای نمایشی به صحنه وارد می‌شوند.فرد گناهکار که مهره یا سنگ در غذایش یافت شده جدی و به شدت تنبیه می‌شود. در برخی از مناطق شخص را به حدی کتک می‌زنند که خون از بدنش جاری می‌شود."(ذوالفقاری،۱۳۹۵:۹۵). اجراگر پرفورمنس همچون اجراگر آیین باران‌خواهی با قرار دادن بدن خود در معرض خشونت و معرفی خود به عنوان قربانی سعی در دست یافتن به پالایش، تزکیه، استحاله و دگرگونی دارد." آیین‌ها و درام خشونت محور و بحران محور هستند"(ستاری،۱۳۷۶:۴۳). بر طبق نظر شکنر پیرامون ترانسفورمنس یا خود دگرگونی (وضعیت اولیه از طریق تغییر به وضعیت ثانویه می‌رسد)، در آیین هدرسه وضعیت اولیه که ترس از خشکسالی است از طریق انتخاب یک نفر به عنوان قربانی و اعمال خشونت علیه او به وضعیت ثانویه میل به دست آوردن توجه نیروهای فوق طبیعی و مورد لطف قرار گرفتن تغییر می-کند. در پرفورمنس هم عمل ترانسفورمنس از طریق قرار گرفتن بدن هنرمند در موقعیت عدم تعادل(مورد ضرب و شتم قرار دادن بدن خود) به تعادل و استحاله دست می‌یابد. " اجراگر آیین(شمن) دیگری را بازنمایی نمی‌کند بلکه دیگری نهان در وجود خود را آشکار می‌سازد. او چیزی را نمایش نمی‌دهد، زیرا این دیگری خواهان حضور واقعی است"(روزیک،۱۳۸۵:۳۱). در همین راستا اجراگر پرفورمنس نیز بدن خود را به عنوان ابزار کارش کانون توجه قرار می‌دهد و اجراگر حضور خود را در لحظه به تماشاگر عرضه می-کند." اجرای مدرن کار خود را بر اساس شخصیت هایی که قبلا توسط هنرمندان دیگر خلق شده است شکل نمی دهد، بلکه بر مبنای بدن خود اجراگران و زندگینامه شخصی آن ها و تجربه خاص آن ها در درون یک فرهنگ یا جهان پیش می‌رود و بر اساس آگاهی آنها از این اعمال و فرایند نمایش آنها برای تماشاگر وجه اجرایی می‌یابد"(علیزاد،۱۳۸۷:۱۱). بنابراین به دلیل آنکه تاکید بر روی اجراست و ماهیت بدن یا خود از طریق اجرا زبان حال پیدا می‌کند، بدن فرد در مرکز چنین اجرا هایی قرار می‌گیرد.

جایگاه تماشاگر در اجراهای آوانگارد به مشارکت کننده‌ای فعال تغییر یافته است. " مشارکت تماشاچی وجه عالی پرفورمنس در دوران پست‌مدرن که تماشاگر را از وجه انفعال به وجه فعال تغییر می‌دهد" (اقا عباسی،۱۳۸۷،۲۴۲). هنر اجرا به دلیل بهره گیری از رابطه بی واسطه میان اجراگر و تماشاگر در زمان اجرای اثر در میان هنرها ارتباط یگانه ای با تماشاگران خود دارد. " هنگامی که در یک

نمایش(اجرا) تماشاگران به مشارکت کنندگان تغییر ماهیت دهند آن اجرا وجه آیینی پیدا می‌کند" (علیزاد،۱۳۸۷:۲۶۲). در نتیجه هنر اجرا را در نوع نگاهی که به تماشاگر دارد می توان با آیین یکی دانست. اجرا شامل کنش و واکنش‌هایی می‌شود که تماشاگر در قلب یک اجرا نسبت به اجراگران و اثری که تماشا کرده از خود بروز می‌دهد. حیات هر اجرا منوط به تعامل اجراگر و تماشاگر است. تماشاگر پرفورمنس همانند یکی از شرکت کننده‌های آیین در مسیر اجرا باید فعال باشد. او گاهی تماشاگر و گاهی بخشی از کنش فعال یک صحنه است." در آیین باران خواهی که به صورت گروهی برگزار می شود اجراکنندگان خود تماشاگر هستند و وقتی در خانه‌ای را می‌کوبند صاحب خانه هم به نوعی با گروهی اجرایی همکاری می‌کند و به نحوی در ماجرا وارد می‌شود."(سلطانی نیا و دیگران،۱۳۹۰:۲۳۵). مشارکت پویای شرکت کننده در آیین و پرفورمنس در ذات یک اجرای آیینی لحاظ شده است. در آیین اجراکننده و تماشاگر مدام در حال جابه جایی جایگاه اجراگر و تماشاگر هستند و در هر لحظه یکی از این دو در کانون توجه قرار می‌گیرد." آیین یکی از مهمترین عناصرش از بین رفتن فاصله اجراگر از تماشاگر است. شرکت کننده با نیت دخالت در عین تسلیم بودن مدام به چگونگی موضع بدنی و ذهنی خود در داخل رویداد فکر می‌کند"(رحیمی،۱۳۸۸:۳۳). مشارکان در یک اجرای آیینی هدرسه همانند هنر اجرا صرفا ناظر نیستند بلکه در لحظات خاصی اجرا فرا خوانده می‌شوند تا با نشان دادن واکنش شبیه ریختن آب بر روی اجراگران توسط صاحب خانه‌ها در آیین هدرسه همراه اجرا کننده در یک اجرای تعاملی مشارکت می‌کنند.

۵-۲- زمان و فضا

همچنان که هنر اجرا در زمان حال و اکنون جریان دارد عین همین موضوع در مورد مراسم آیینی نیز صدق می‌کند. مراسم آیینی به وسیله شرکت دادن حاضرین در وقایع و مفاهیمی که ابدی است بعد زمان را بر می‌دارد.

" ساختار زمان در مراسم و مناسک آیینی زمان اسطوره‌ای، آیینی است. در این وضعیت اجراگر با ترفندهایی پس از ایجاد شگفتی در تماشاگر زمان تماشاگر با اجراگر را یکسان کرده و هر دو را به صفر می‌رساند. مواجهه در همین جا آغاز می‌شود"(رحیمی: ۱۳۸۸:۵۷). اجراگران پرفورمنس مانند اجراگر در مراسم آیینی تلاش می‌کنند تا تماشاگر را در زمانی برابر آنچه در آن قرار دارند با موضوع اثر خود رو به رو و سهیم کنند." در یک پرفورمنس چیزی(ایده ای) را در زمان واقعی‌اش و به واسطه دغدغه درونی اجرا می‌کنند"(رحیمی،۱۳۸۸:۳۳). پرفورمنس و آیین هدرسه از زمان واقعی(منطبق بر ساعت) تبعیت می‌کنند. در این نوع زمان اجرا منطبق بر ساعت پیش می‌رود. نوع زمان دیگری که در آیین هدرسه و بعضی از پرفورمنس ها مستتر است زمان رویداد است به این ترتیب که در این نوع زمان، آیین باید تمامی مراحل اجرا را پشت سرهم طی کند و به طور کامل انجام شود و آیین تا رسیدن به پاسخ ادامه دارد. از جمله پرفورمنس هایی که با زمان رویداد همخوانی دارد می‌توان به اجرای شاره ها اثر آلن کاپرو[۱۶] اشاره کرد که در آن سازه های یخی تا لحظه آب شدن و از بین رفتن، اجرا ادامه داشت.

آیین باران خواهی به صورت کارناوالی اجرا می‌شده است. صحنه اجرا فضای باز و کوچه و خیابان‌های روستا است." تمام فضایی که به تماشاگران و اجراگران تعلق دارد فضای اجرا محسوب می‌شود. هیچ کس فقط مشغول نگاه کردن نیست"(schechner,۱۹۶۸،۵۰). به اعتقاد شکنر در این نوع تمام فضا برای اجراگر و تماشاگر به کار برده می‌شود. تماشاگران می‌توانند به میل خود بیایند و بروند. مهم فضای مشترک است. فضا به بین اجراگران و تماشاگران به طور مساوی تقسیم شده است. " در این وضعیت تمرکز محسوس یک محل مراسم آیینی بدون آیین ترسیم می شود. فضا باز است کسی از آن اخراج نمی‌شود و رهگذرها و بازدیدکنندگان و ژورنالیست ها و اشخاص علاقمند وارد و خارج می‌شود" (تیس له من،۱۳۸۳:۲۲۶). برای یافتن نمونه‌ای از تعویض محل اجراگران و تماشاگران باید به گزارش‌هایی که اجراگران محلی آیین هدرسه ارائه می دهند نگاهی بیاندازیم. در آیین هدرسه ارتباط متقابل میان

[۱۶] Allan Kaprow

این دو و استفاده کامل از فضای اجرا را نشان می‌دهد. اجراگران بسیار منظم عمل می‌کنند اما به هیچ وجه از آنان خواسته نشده در یک محل بمانند. آنها پیرمرد ریش سفید را در کوچه‌ها دنبال می‌کنند و توسط او در کوچه به راه می‌افتند. آنها در تمامی کوچه های می‌روند و سرتاسر روستا را طی می‌کنند. فضای اجرا بر اساس نوع آیین تعیین می‌شود. آیین هدرسه فضای خودش را خلق می‌کند و به جاهایی که باید حرکت می‌کند. شکنر می‌گوید: " هنگامی که فردی از نشستن ثابت و فضای دو گانه دست می‌کشد. روابط جدیدی به وجود می‌آید. ارتباط بدنی به طور طبیعی بین تماشاگران و اجراگران به وجود می‌آید و اینها می‌توانند احساسی از تجربه مشترک را به وجود آورند"(schechner,۱۹۹۴:۵۰).

۵-۳- کارکرد اشیاء و موسیقی

در آیین باران‌خواهی هدرسه اشیاء از مهمترین ابزار اجرا محسوب می‌شود و اهمیت آن تا آنجا است که حذف یا نبود این لوازم باعث می‌شود که آیین به صورت کامل اجرا نشود مانند سنگ و مهره‌ای که در نان قرار می‌دهند. لوازم اجرایی در پیشبرد آیین حلقه‌ای حذف ناشدنی است که در زنجیره اجرایی جای دارد. اما این لوازم در همان کاربرد روزانه آن مورد استفاده قرار می‌گیرد و همانند اشیاء در پرفورمنس با قرار گرفتن در دل اجرا خودشان لایه‌های زیرین را نمایان می‌کنند." در پرفورمنس هر شی به خاطر استفاده عملی از آن به هنگام اجرا در داخل صحنه قرار دارد و نه به خاطر فضا سازی آن"(دامود،۱۳۸۴:۶۱).

در مراسم آیین باران خواهی براساس نظریه کیج پیرامون موسیقی، هر شی که بشود با آن صدایی تولید کرد می‌توان به مواردی زیادی اشاره کرد که وجوه اشتراک آیین هدرسه و پرفورمنس را در موسیقی نشان می‌دهد. مراسم باران خواهی گاهی با استفاده از وسایلی مانند دیکچه یا سینی مسی برای تولید و توازن ریتم توام است"(ذوالفقاری،۹۲). دراین آیین کودکان با گرفتن دو سنگ در دست و همراهی کردن ریش سفید در کوچه و زدن سنگ ها به هم به ایجاد ریتم و همراهی با آواز کمک می‌کنند. در بعضی پرفورمنس ها تحت تاثیر دادائیسم موسیقی به سمت آوا می‌رود و از این نظر با آیین هدرسه یکی هست. " موسیقی در آیین باران خواهی جنبه آوایی داشت، البته جنبه آوایی پر سوز و گداز نبود و از وجهی فولکلوریک برخوردار بود و دارای نمادها و نشانه‌های مفهومی و دراماتیک بومی بود"(جهازی،۱۳۹۲:۳۸).

۶- نتیجه‌گیری

با مطالعه شیوه اجرای آیین باران خواهی هدرسه و پرفورمنس و با در نظر گرفتن اصول کلی آنها ، می توان پذیرفت که آیین باران خواهی هدرسه با ویژگی‌های مشترکی که در عناصر اجرایی با پرفورمنس دارد ، دارای عملکرد مشترک است و با پرفورمنس هماهنگی و همخوانی دارند. از لحاظ ویژگی-های مورد نظر این مقاله یعنی موضوع زمان، فضا، اشیاء، اجراگر، تماشاگر(مشارک) و موسیقی بر این نکته تأکید می‌کند که آیین باران خواهی هدرسه و پرفورمنس بسیار شبیه یکدیگر عمل می‌کنند. نتایج حاصل از این پژوهش را به شرح ذیل تقسیم بندی نمود:

الف) اجراگران در آیین باران خواهی به دنبال جلب نیروهای فوق طبیعی دست به عمل (کنش) می‌زنند و به کاری که انجام می‌دهند باور دارند و از این نظر با اجراگر پرفورمنس یکی هستند. اجراگر پرفورمنس هیچ گونه تلاشی برای نمایشی کردن نمی‌کند. او درواقع خودش را در ارتباط با فضای پیرامونش به شکلی حقیقی و واقعی عرضه می‌کند. در آیین هدرسه و پرفورمنس بدن اجراگر قربانی است و اجراگر از طریق خشونت با تکیه بر بدن خود در زمان واقعی سعی در خود دگرگونی یا استحاله دارد.

ب) در آیین باران خواهی هدرسه مانند پرفورمنس ما هم تماشاگر داریم و هم مشارک . تماشاگر در آیین هدرسه و پرفورمنس به عنوان شرکت کننده فعال حضور دارد. در واقع حضور تماشاگر به عنوان مشارک وجه آیینی پرفورمنس است. در هر دو شرکت کننده گاهی تماشاگر و گاهی بخشی از کنش فعال اجرا است.

ج) آیین باران خواهی هدرسه و پرفورمنس‌ها در زمان حال و لحظه جریان دارند. زمان مشترک بین آنها زمان رویداد و زمان فیزیکی است. در آیین هدرسه و پرفورمنس تمام فضای اجرا به تماشاگران و اجراگران تعلق دارد. در اینجا نیز ما در پرفورمنس بازگشت به آیین و فضای باز را داریم. در این نوع فضا ارتباط زنده بین اجراگران و تماشاگران برقرار می‌شود.

د) اشیاء در آیین باران‌خواهی و پرفورمنس در همان استفاده عملی که در زندگی روزمره دارند مورد استفاده قرار می‌گیرند. و از نظر کارکرد یکی هستند.

ه) موسیقی در آیین باران خواهی و پرفورمنس بیشتر به سمت آوا پیش می‌رود که به دیدگاه دادائیست ها پیرامون موسیقی نزدیک است. نواختن با اشیاء و ابزار ساده به نحوی که بتوان صدایی تولید کرد در هر دو رواج دارد. همان ویژگی که جان کیج در مورد ویژگی موسیقی در پرفورمنس اشاره می‌کند . بر اساس نتایج به دست آمده از این پژوهش شاید بتوان آیین‌های دیگری را در راستای هنرهای جدید، با رویکردی متفاوت از بررسی‌های گذشته، مورد تحلیل و مطالعه قرار داد و با نگرشی نو آنها را حفظ کرد.

منابع

منابع فارسی

کتاب

اِونز، جیمز روز،(۱۳۸۵) تئاتر تجربی ، ترجمه مصطفی اسلامیه ، چاپ چهارم ، تهران ، نشر سروش .
براکت ، اسکار گروس ،(۱۳۸۴) تاریخ تئاتر جهان ، جلد سوم ، ترجمه هوشنگ آزادی ور، تهران، نشر مروارید.
تیس له من ، هانس (۱۳۸۳)، تئاتر پست دراماتیک، ترجمه نادعلی همدانی، چاپ اول تهران، نشر قطره.
داموداحمد(۱۳۸۴)، بازیگری و پرفورمنس آرت، تهران، نشر مرکز
رهبین، آرمین ، رحیمی ، محمدعلی ، ریشه های نمایش در آیین های ایران باستان ، ۱۳۸۳ ، چاپ اول ، تهران ، نشر اهورا.
ستاری، جلال، (۱۳۷۶)، آیین و اسطوره در تئاتر، تهران، نشر توس
شکنر ، ریچارد، (۱۳۸۶) نظریه اجرا، ترجمه مهدی نصراله زاده، چاپ اول، تهران، نشر سمت
علیزاد، علی اکبر، رویکردی به نظریه اجرا، ۱۳۸۷، چاپ دوم، تهران، نشر بیدگل
گلبرگ ، رزلی ، (۱۳۸۸) هنر اجرا ، ، ترجمه مریم نعمت طاووسی ، چاپ اول ، تهران ، نشر نمایش.
مکی ، ابراهیم ،(۱۳۸۳) شناخت عوامل نمایش ، چاپ چهارم ، تهران ، نشر سروش
ناظر زاده کرمانی ، فرهاد(۱۳۸۳) درآمدی بر نمایشنامه شناسی ، چاپ اول ، تهران ،نشر سمت .
ویتمور ، جان،(۱۳۸۶) کارگردانی تئاتر پست مدرن ، ترجمه صمدچینی فروشان ، چاپ اول ، تهران ، نشر نمایش .هاشمی، سید امید، (۱۳۹۴) راهبردهایی درآفرینش پرفورمنس آرت، مترجم اکامنوش خسروانی، چاپ دوم،تهران،نشر قطره
هولتن، اورلی ،(۱۳۸۴) مقدمه ای بر تئاتر آینه طبیعت ، ترجمه ، محبوبه مهاجر ، چاپ سوم ، تهران ، نشر سروش

مقاله‌ها

آقا عباسی، یداله(۱۳۸۶)،باران خواهی،مطالعات ایرانی، شماره ۱۲، ۲۰-۱
جهازی،ناهید،(۱۳۹۲)،جنبه های نمایشی آیین های زمستانی در ایران،نشریه فرهنگ مردم،شماره۳۲، ۵۰-۲۷
ذوالفقاری،حسن،(۱۳۹۵)،بررسی و تحلیل نمایش های باران خواهی و باران خوانی در ادبیات عامه ایران،نشریه کهن نامه ادب پارسی،شماره ۴، ۹۹-۶۱
رحیمی،محمود رضا،هاشم زاده،سعید،شاطردوست، مرضیه(۱۳۸۸)،درباره پرفورمنس ارت ،شماره ۱۲۵و۱۲۶، ۳۵-۳۰

رحیمی،محمود رضا،(۱۳۸۸) جستاری در زیبایی شناسی و نقد پرفورمنس آرت،کتاب صحنه، شماره ۶۷، ۶۴-۵۲
روزیک،الی،(۱۳۸۵) ریشه آیینی تئاتر،نظریه ای علمی یا ایدئولوژی تئاتری،نشریه نمایش،شماره ۸۸ و ۸۹، ۳۳-۲۸
زاهدی، فریندخت(۱۳۷۸)، تئاتر تغییر مکان قرار دادی به مکان غیر قراردادی، فصلنامه هنر، شماره ۴۱، ۸۶-۷۱
سلطانی نیا،اشرف، خواجه ئیان، میترا(۱۳۹۰)،بررسی عناصر نمایشی ایین های طلب باران،فصلنامه تئاتر،شماره ۴۴، ۲۱۷-۲۴۰
شیرمحمدی،مهری(۱۳۸۹) باران خواهی در ایران(آیین پنجاه به در در قزوین)،ماهنامه حافظ شماره ۷۳
فضل اللهی، صفورا،(۱۳۹۰)،سنت و مدرنیسم در هنر اجرا،کتاب ماه هنر،شماره ۱۵۱، ۱۰۸-۱۰۲
کیج،جان(۱۳۸۵)، درباره ی ارتباط موسیقی با هنر های اجرایی، ترجمه علیرضا امیر حاجبی ،سایت ایران تئاتر
کوگن،اماندا،(۱۳۹۰)،پرفورمنس چیست؟،ترجمه مهدی نصیری،سی امین جشنواره بین المللی تئاتر فجر،انتشارات نمایش،۷۹-۶۵

منابع انگلیسی

Schechner, Richard (۱۹۹٤), environmental theater, applause New York/london

Schechner, Richard (۱۹٦۸), ٦ Axioms for Environmental Theatre, The Drama Review: TDR, Vol. ۱۲, pp. ٤۱-٦٤

Schechner, Richard, (۲۰۰٥), ritual and performance, inglod, companion encyicycalopia of anthropology, London/New York.pp.٦۱۳-٦٤۷

Feral, Josette, (۱۹۸۲), performance and the articality: the subject demystified, modern drama, vol.۲٥, pp.۱۷۹

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره دوم، پائیز ۱۴۰۱

The Study of Iranian Ceremony and Rites for Haderse (Rites of the Rain Claims) Based On Richard Schechner

Abstract

Pray-for-rain ceremony in Iran is one of those which is performed individually or in group to ask for rain against the anger of nature. Since one of the effective mechanisms in keeping and promoting traditional ceremonies is recreation of them in the shape of modern arts, this research suggests the common aspects of performing elements in Hederse ceremony with Performance according . The dominant pattern in this article is the schechner theory about performance and its relation to the ceremony. According to this theory, the theater and the ceremony are the reflection of a common human activity. The art of performance is willing not to separate art and life, its all goal is the share which the audience should do to complete the performance in order to create it and finish it. Performance is the modern return of us to ceremonies which join art to life, traditions and custom. It makes interaction between human and nature. Schechner believes that if we mix a ceremony with a real event, we can use the best out of a group performance. Art of performance is responsible for ceremonies goals in our era. The method in this research is descriptive analysis. Library data and fieldwork are used to collect data. The results from this research show that there are common things between pray-for-rain ceremony of Hederse and art of performance in respect to elements such as performer, audience, time, atmosphere, accessories and music so that can be performed in the form of performance.

Key words: ceremony, performance, schechner, Hederse, pray-for-rain