

ادراک حسی و ارزش‌های فرهنگی در هنر پرده‌خوانی

اصغر ایزدی جیران^۱

چکیده

تمرکز انسان‌شناختی من بر تجربه و ادراک مخاطبان پرده‌خوانی متأثر و ملهم از انسان‌شناسی حسی است که در آن فرهنگ به‌مثابه شیوه‌های حس کردن جهان تعریف می‌شود. بدین ترتیب، هنر پرده‌خوانی نیز با فنون گوناگون خود در پی ایجاد تجارب حسی خاص و به دنبال آن، معانی حسی و ارزش‌های حسی ویژه‌ای است. علاوه بر این، گرچه پرده یک هنر دیداری است، تجربه حسی حضار فراتر از حس بینایی می‌رود و گرچه پرده‌خوانی یک هنر شنیداری است، باز هم تجربه حسی فراتر از حس شنوایی می‌رود. به‌طور خاص، پرده‌خوانی حس بساواپی حضار را در انتهای مراسم پرده‌خوانی درگیر می‌کند. و بدین ترتیب پرده‌خوانی یک هنر چندحسی است. تصویرها یا شمایل‌ها علاوه بر اینکه دیده می‌شوند، عضلانی می‌شوند و بیش از همه لمس هم می‌شوند. لمس کردن پرده یک انتقال ادراکی فرهنگی را نشان می‌دهد که انتقال‌دهنده ارزش‌ها و معانی حسی است.

واژه‌های کلیدی: استتیک حسی، انتقال ادراکی، انسان‌شناسی حس‌ها، پرده‌خوانی، تجربه حسی، صورت، لمس پرده.

پذیرش: ۱۳۹۳/۲/۱۲

دریافت: ۱۳۹۲/۱۰/۴

مقدمه

پژوهش انسان‌شناختی در پی درک تجربهٔ افراد جامعهٔ مورد مطالعه است؛ تجربه‌ای که فرهنگ و جامعه شکل می‌دهند. از سوی دیگر، آنچه فرهنگ‌های متفاوت را در سراسر جهان شکل می‌دهد تجربه‌ای ویژه است که افراد از خود و جهان دارند. در این تجربه، ادراک حسی پیش از همه و بیش از همه حضور دارد. در این مقاله می‌کوشم تجربهٔ حسی مخاطبان هنر پرده‌خوانی را که تجربه‌ای پویا و زنده است بکاوم. اگر پژوهش‌های تاریخی و هنری را کنار بگذاریم، پژوهش‌های فرهنگی در ایران اغلب بر مضامین و معناشناسی پرده و پرده‌خوانی متمرکز بوده‌اند (مثلاً بلوکباشی، ۱۳۹۱) و تلاش کرده‌اند معانی آشکار و پنهان پرده‌خوانی را تحلیل کنند. اما من به جای معنا مشتاق تجربه‌ام، و در این اشتیاق ملهم از شاخه و رویکرد انسان‌شناسی حس‌ها^۱ هستم که بر ادراک حسی و اهمیت آن در فرهنگ و جامعه تأکید می‌ورزد.

ریشه‌های اصلی اهمیت ادراک حسی در بررسی فرهنگ به اوایل دههٔ ۱۹۷۰ برمی‌گردد؛ وقتی که انسان‌شناسانی همچون ادموند کارپنتر، آنتونی سیگر، و گراردو ریچل - دولمانف آثاری به ترتیب در مورد اسکیموها، سویاهای برزیل، و توکانوهای کلمبیا نوشتند و نشان دادند که ادراک حسی و اعضای حسی تا چه حدی در روابط اجتماعی و مفهوم‌پردازی‌های فرهنگی اهمیت دارند. بعداً در اوایل دههٔ ۱۹۸۰ انسان‌شناسان قدرتمندی همچون استیون فلد در حوزهٔ صدا و میشل جسکون در رابطه با بدن مقدمات ظهور شاخهٔ جدید را فراهم آوردند. انسان‌شناسی حس‌ها در اواخر دههٔ ۱۹۸۰ و اوایل دههٔ ۱۹۹۰ با آثار پیشروی پل استالر (۱۹۸۹)، دیوید هاووز (۱۹۹۱)، و کانستنس کلسن (۱۹۹۳) به‌طور رسمی زاده شد. انسان‌شناسانی ناخشنود از انقلاب متنی^۲ با شورش حسی، چرخشی حسی^۳ پدید آوردند و نام آن را انقلاب حسی^۴ (هاووز، ۲۰۰۶) نامیدند. چرخش متنی که به نام‌های انسان‌شناسی تفسیری^۵ یا انسان‌شناسی پست‌مدرن^۶ نیز شناخته می‌شود، ملهم از پل ریکور (۱۹۷۰) و به‌طور خاص بنیان‌گذار انسان‌شناسی تفسیری، کلیفورد گیرتز (۱۹۷۲)، بر آن بودند تا «فرهنگ

1. Anthropology of the senses
2. Textual revolution
3. Sensory revolting
4. Sensory rotation
5. Interpretive anthropology
6. Post-modern anthropology

به‌مثابه متن^۱ را وارد گفتمان مردم‌نگاری کنند. بدین ترتیب، چرخش متنی در انسان‌شناسی واقعیت‌های فرهنگی را به عبارات زبان‌شناختی تبدیل می‌کند و در تلاش بود تا رفتارها و رخداد‌های اجتماعی را تفسیر کند و بخواند. دیوید هاوز (۱۹۹۰)، انسان‌شناسی گیترتی و پیروان آن همچون جیمز کلیفورد، جورج مارکوس، استفان تایلور، وینست کراپانزانو، و پل رابینو را به شدت نقد کرد و مدعی شد که چگونه می‌توان یک رخداد پویای اجتماعی را به متن ایستایی تبدیل کرد. انسان‌شناس متنی^۲ با برکشیدن قدرت‌های نویسندگی و خلاقیت ادبی، سبک‌های نوشتاری مثل سبک‌های گفت‌وگویی، چندصدایی، و اعترافی را الگوی خود قرار می‌دهد و بر اساس آن‌ها فرهنگ را می‌نویسد (رک کلیفورد و مارکوس، ۱۹۸۶).

اما به جای اینکه سبک جای فرهنگ مورد مطالعه بنشیند، باید به خود فرهنگ رو کرد و به جای اینکه فقط یک حس، یعنی دیدن، را به‌مثابه ابزار پژوهش و ابزار نوشتن قرار داد، باید از همه حس‌ها، یعنی بویایی، چشایی، بساوایی، و شنوایی، استفاده کرد. انسان‌شناسی حسی^۳ نشان می‌دهد که نمی‌توان با یک حس به سراغ انسان‌هایی رفت که عملاً چندین حس دارند و اغلب در رخداد‌های گوناگون بیش از یک حس یا ترکیبی از چند حس را به کار می‌برند.

اصل بنیادین انسان‌شناسی حس‌ها آن است که «ادراک حسی یک عمل فرهنگی است، همان‌طور که یک عمل فیزیکی است» (کلسن، ۱۹۹۷: ۴۰۱). یعنی در ادراک حسی، ارزش‌ها و معانی‌ای توسط فرهنگ قرار داده شده است. به عبارت دیگر، حس‌ها آموزش داده می‌شوند تا به شیوه خاصی جهان و خودشان را تجربه کنند. فرهنگ به افراد یک جامعه یاد می‌دهد که چگونه حس‌های خود را به کار ببرند؛ همچنین یاد می‌دهد که در ادراک‌های حسی چه ارزش‌هایی وجود دارد. بدین ترتیب، انسان‌شناسان حس‌ها «فرهنگ به‌مثابه حس»^۴ را جایگزین رویکردهای پیشین می‌کنند و دیوید هاوز (۲۰۰۳: ۲۹) فرهنگ را «شیوه‌های حس‌کردن جهان» تعریف می‌کند.

در این مقاله از طریق حس‌ها، رفتارها و رخداد‌های حول هنر پرده‌خوانی بررسی می‌شود. همان‌طور که گفته شد، اگر بدون بینش‌های نظری انسان‌شناسی حسی به سراغ پرده‌خوانی برویم، آن را یک هنر دیداری محض تصور خواهیم کرد، با محوریت پرده به‌عنوان یک نقاشی. یا حداکثر آن را هنری شنیداری تلقی خواهیم کرد؛ به‌ویژه با توجه به نامی که برای آن گذارده

1. Culture as text
2. Textual anthropologist
3. Sensory anthropology
4. Culture as sense

شده: پرده‌خوانی، که بیشتر به عمل خواندن روایت‌های موجود در پرده توسط پرده‌خوان دلالت دارد. اما با توجه به عمل و تجربه مخاطبان و حضار مراسم پرده‌خوانی باید آن را یک هنر بساواپی هم بدانیم. لمس کردن تصویر، به جای صرف دیدن آن، حتی به حس‌های دیگر نیز ختم می‌شود: بوییدن، چشیدن، و شنیدن تصویر.

هنر حسی

انسان‌شناسی هنر که در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ از خلال انسان‌شناسان بنیان‌گذاری چون آنتونی فورگ، دنیل بیویک، و نانسی مان پدید می‌آید تلاش می‌کند هنر را در زمینه اجتماعی و فرهنگی خالقان آن بررسی کند (ایزدی جیران، ۱۳۹۲ الف). به همین دلیل، آن‌ها نه یک زیبایی‌شناسی (یعنی زیبایی‌شناسی غربی) بلکه چندین زیبایی‌شناسی را کشف می‌کنند، زیرا زیبایی‌شناسی بسته به زمینه خاص اجتماعی و فرهنگی است که در آن رخ می‌دهد. مثلاً دنیل بیویک (۱۹۶۹؛ ۱۹۷۳) از خلال سبدهای هنری لگهای افریقا به معنای خاطره لذت‌بخش یک چیز یا یک فرد خوب می‌رسد. آنتونی فورگ (۱۹۶۶؛ ۱۹۷۳) سبک نقاشی‌های نمای خانه‌های آلام‌های گینه نو را چیزهایی می‌داند که مستقیماً به چیزهایی از فرهنگ مرتبط‌اند که قابل کلامی شدن نبوده‌اند. نسل‌های بعدی انسان‌شناسی هنر کارهای پویاتر و خلاقانه‌تری ارائه می‌دهند که در صدر همه آن‌ها باید به هوارد مورفی (۱۹۸۹؛ ۱۹۹۱؛ ۲۰۰۷) اشاره کرد که این شاخه را با تعاریفی بین‌فرهنگی از هنر و زیبایی‌شناسی شکوفا می‌کند. مورفی بر پویایی معنا، محوریت زمان، و نیز عمل‌گرایی در بررسی هنر تأکید می‌کند (ایزدی جیران، ۱۳۹۲ ب). اما در جریان اصلی انسان‌شناسی هنر، چندان به ادراک حسی تأکید نمی‌شود؛ شاید به دلیل تأثیر گفتمان بینایی‌محور غرب در بررسی هنر. برای همین نیز انسان‌شناسی هنر در واقع تبدیل به انسان‌شناسی هنرهای دیداری می‌شود (لیتون، ۱۹۹۱؛ مورفی و پرکینز، ۲۰۰۶) و ما شاهد بحثی جدی و خاص با تمرکز بر حس‌های دیگر نیستیم، مگر در کارهای استثنایی مثل مایکل اوهانلون (۱۹۸۹) در رابطه با آرایش بدن و پوست.

اما انسان‌شناسی حس‌ها به عرصه هنر وارد شده و تغییرات شگرفی در فهم ما از استتیک^۱ پدید آورده است. در ایران ما استتیک را به تبعیت از درک دوره مدرن اروپا از این واژه، به‌ویژه بعد از کانت، که ادراک تعالی و زیبایی بود، به زیبایی‌شناسی ترجمه کرده‌ایم. اما انسان‌شناسی حسی، استتیک را به معنای بومگارتنی آن برمی‌گرداند، یعنی ادراک حسی (هاوز، ۲۰۱۱).

بنابراین، به نظر می‌رسد بهتر است استتیک را به حس‌شناسی ترجمه کنیم. همچنین انسان‌شناسی حسی، استتیک غرب مدرن را که در آن، در مورد هنرهای دیداری، صرفاً تجربه محض دیداری قرار دارد واژگون می‌کند. بدین ترتیب که حس‌های دیگر و اصطلاحاً پست‌تر بویایی و چشایی و بساویبی را نیز وارد قلمرو هنرهای دیداری کرده است. پژوهشگران هنر (مثلاً پالاسما، ۱۹۹۶) و خود هنرمندان (مثلاً در باجی و ملون، ۲۰۱۱) به‌طور جدی تسلط حس‌های دیداری و شنیداری را در هنر به‌چالش کشیده و نشان داده‌اند که چگونه حس‌های دیگر در هنرهایی که قبلاً دیداری تلقی می‌شد حضور دارند یا چگونه در یک هنر دیداری حس‌های دیگر با دیدن تعامل دارند. دیوید هاووز (۲۰۱۱) نظریه چندحسی از استتیک^۱ را ارائه می‌دهد. نظریه‌ای برآمده از میدان‌های مختلف: چشیدن رنگ‌ها در میان دساناهای آمازون و بوییدن طرح‌ها در بین شییبو – کونیوهای پرو. رویکردهای چندحسی^۲ نهایتاً به رویکردهای سین‌استسیا^۳ یا انتقال ادراکی می‌انجامد: وقتی که محرکی در یک عضو حسی به عضو دیگر عبور می‌کند تا تجربه مثلاً شنیدن رنگ‌ها، دیدن صداها، یا چشیدن شکل‌ها را ممکن کند. این نکته‌ای است که در سال‌های آغازین چرخش حسی کانستنس کلسن، به عنوان پیشرو دوم انسان‌شناسی حس‌ها، در مقاله «رنگ‌های شیرین، آوازهای معطر» (۱۹۹۰) بدان پرداخته بود. در سال‌های اخیر، بحث انتقال ادراکی به لحاظ نظری به شکل منسجم‌تری از سوی هاووز (۲۰۱۳) پرورانه شده است. بدین ترتیب بهتر است در نگارش تاریخ هنر، به یک حس قانع نباشیم و حس‌های بیشتری را زنده کنیم.

هنر اساساً با ادراک حسی سروکار دارد، یعنی شیوه شکل‌گیری و تأثیر هنر بیش از هر چیز از خلال درگیری حسی روی می‌دهد. درواقع، می‌توان گفت هنر شکل یا ژانر حسی‌شده جهان یا آفرینش هنرمند است. اولین تمرین حسی من در قلمرو هنر به رساله دکتری‌ام (ایزدی جیران، ۱۳۹۱) برمی‌گردد که در آن دست‌بافته‌ای به نام ورنی را در بین عشایر منطقه قره‌داغ آذربایجان شرقی بررسی کردم. در بخش‌های مختلف رساله ابعاد چندحسی این دست‌بافته در تجسم‌بخشی به مقوله عشق آشکار شده است. ورنی‌ها علاوه بر زندگی‌نامه اجتماعی دربرگیرنده زندگی‌نامه حسی نیز هستند. حیاتی از مکان اصیل تولید تا مکان‌های شهری مصرف که هر یک بنا بر منطق‌های متفاوت فرهنگی ارتباط حسی متفاوتی با این آثار هنری دارند. این مقاله دومین تمرین حسی من در موضوع هنر است.

1. Multi-Modal Theory of Aesthetics
2. Multisensory
3. Synaesthesia

پرده‌خوانی

پرده‌خوانی را «شمایل‌گردانی»، «پرده‌برداری» (بیضایی، ۱۳۴۴)، و «خیالی‌نگاری» (پاکباز، ۱۳۸۶) نیز نامیده‌اند. سابقه و پیشینه پرده‌خوانی را نیز به دوره‌های پیش از اسلام در قالب نقالی موسیقایی و آوازی می‌رسانند. بر اساس نظر برخی از محققان از نمایش پرده‌خوانی برای تهییج سپاهیان ایران هم بهره می‌برده‌اند (عنصری، ۱۳۶۶). نقاشی‌های پرده را از نوع نقاشی قهوه‌خوانی (بلوکباشی، ۱۳۷۵) و با توجه به مضمون آن نقاشی کربلا نیز دانسته‌اند (پیترسون، ۱۳۶۷). مباحث تاریخی متفاوت و متنوعی درباره ریشه‌ها و تأثیرات این هنر در گرفته است (ر ک میرفخرایی، ۱۳۸۳). پرده‌خوانی در نقاط گوناگون ایران در دوره‌های گذشته به‌ویژه پس از دوره صفویه رونق زیادی داشته است، اما اکنون عده کمی از پرده‌خوان‌ها باقی مانده‌اند. در دوره‌های گذشته، پرده‌خوانی در میان عامه مردم برگزار می‌شد، اما اکنون با افول آن، شاهد اجرای آن در مناسبت‌ها و مکان‌های خاصی همچون جشنواره‌ها، سمینارها، و غیره هستیم (قاب ۱).



قاب ۱. پرده‌خوانی، تبریز، دانشگاه هنر اسلامی تبریز (عکس از نگارنده، اسفند ۱۳۹۱)

مراسم پرده‌خوانی مجموعه‌ای از اشیا و فعالیت‌های هنری است که توسط افرادی به نام پرده‌خوان در اجتماعات مختلف برگزار می‌شود. هنر پرده‌خوانی اساساً حول محور سه عنصر اصلی‌اش (۱) پرده به‌عنوان شیء هنری نقاشی‌شده، (۲) پرده‌خوان یا مرشد و پرده‌خوانی به‌عنوان فعالیت هنری، و (۳) مخاطبان به‌عنوان بینندگان، شنوندگان، و تجربه‌کنندگان مراسم است. تحلیلی که در اینجا ارائه می‌شود مبتنی بر تجارب نگارنده از اجرای چند نمونه پرده‌خوانی است؛ به‌ویژه اجرای پرده‌خوانی در همایش هنرهای آیینی در ایران (تبریز، ۱۳ اسفند ۱۳۹۱). علاوه بر این، مشاهده پرده‌های متنوعی که در سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی، و گردشگری (۹ دی ۱۳۹۲) نصب شده مبنای دیگری برای این بررسی فراهم آورد. همچنین در این تحقیق متکی بر مجموعه‌ای از گفت‌وگوها و تصاویر فیلم مستند صورت‌خوانی (۱۳۹۱) به کارگردانی هادی آفریده بودم که صحنه‌هایی از شکل قدیمی‌تر و اصیل‌تر اجرای پرده‌خوانی را نشان می‌دهد. در آذر ماه ۱۳۹۱، رخدادهای زمینه‌مند موجود در این فیلم مستند را بررسی کردم. این فیلم با تکیه بر اسناد و آرشیو فیلم‌های قدیمی توانسته است تصویری نسبتاً کامل از هنر پرده‌خوانی از گذشته تا امروز را کنار هم آورد.

اغلب تصاویر پرده نقاشی از نوع نشانه‌های شمایی^۱ هستند، یعنی بین تصویر و موضوع مورد ارجاع آن شباهت دیداری وجود دارد؛ برای مثال تصاویر حیوانات یا انسان‌ها. البته این مسئله که آیا مثلاً شمایل حضرت ابوالفضل (ع) دقیقاً همان شمایل واقعی است نیاز به بررسی بیشتری دارد. اما این شباهت دیداری در یک سطح کلی است، یعنی تصویر بیشتر به نوع حیوانی یا انسانی برمی‌گردد. مبنای شباهت دیداری اغلب تصاویر، مبنایی واقعی نیست (به غیر از شمایل حیواناتی مثل آهو یا گرگ). یعنی پرده‌کش‌ها بنا بر تصورات و دستورات پرده‌خوان اقدام به کشیدن تصاویری می‌کنند که هیچ‌گاه نه پرده‌خوان و نه پرده‌کش آن‌ها را ندیده‌اند. از این نظر باید گفت که تصاویر در سطح بیولوژیک کلی با موضوعات خود ارتباط مستقیمی دارند، اما در سطح بیولوژیک جزئی، یعنی در اجزا و ظواهر، ارتباط مستقیمی وجود ندارد. عدم ارتباط مستقیم خود را در تصاویر مختلف از یک شخصیت نشان می‌دهد. بنابراین، باید بگوییم که بیش از هر چیز «تخیل شمایی» به ایفای نقش می‌پردازد. این تخیل به‌ویژه در رابطه با جهان حیوانی به میزان زیادی خود را نشان می‌دهد، همچون در مورد «مار غاشیه» که وحشیت آن

به‌طور اغراق‌گونه‌ای تجسم یافته است. بنابراین، تخیل شمایی ترکیبی از تصورات ذهنی پرده‌خوان و مهارت‌های هنری پرده‌کش است.

دیدن پرده

وقتی پرده‌خوان پرده نقاشی شده را به اجتماعی می‌آورد، روی آن پوشیده است. پس از آنکه پرده‌خوان با فعالیت‌های مختلفی همچون آوازخواندن یا نشان دادن مار عده‌ای از افراد را به گرد خود آورد، یا در نمونه‌های دعوتی همه افراد حول پرده و پرده‌خوان جمع شدند، پرده‌خوان اقدام به رونمایی از پرده می‌کند. با برداشتن پارچه پوشاننده از پرده، تصاویر پرده در معرض دید قرار می‌گیرد. از دیدگاه کارکرد مراسمی، لحظه دیده‌شدن تصاویر لحظه بسیار مهمی است که در آن مخاطب به شدت جذب می‌شود. شیوه تصویرگری پرده‌کش به‌گونه‌ای است که می‌تواند در لحظه اول چشم مخاطب را پر کند. پرده‌خوان جوانی در مورد توصیف پرده از دیدگاه مخاطبان می‌گوید: «هیجان، چی پشت اون شمایل، چی کار می‌خواد بکنه، چیه اونکه روش پرده کشیدن» (به نقل از فیلم صورت‌خوانی، ۱۳۹۱).^۱

فنون حس‌شناختی یا استتیک‌ی که پرده‌کش برای تأثیر گذاشتن بر چشم مخاطب به‌کار می‌برد عبارت‌اند از:

۱. حجم تصویر. معمولاً تلاش بر آن است تا کل فضای تصویری پرده با شمایل‌های کوچک و بزرگ یا ریز و درشت پر شود. بدین ترتیب، چشم به‌طور دائم در میان تعداد زیادی از تصاویر می‌گردد و بنابراین در پرده گیر می‌کند. این شلوغی تصویری باعث شده است تا در پرسش و پاسخ‌های مراسمی پرده‌خوانان بدان اشاره شود: «پرده چند تا صورت داره؟ ۳۶۶ صورت»، یا اینکه «پرده ۷۲ مجلس داره». این تکرار فوق‌العاده زیاد نقوش در یک پرده آن را به مجموعه نسبتاً کاملی تبدیل می‌کند که عناصر گوناگون موضوعات متفاوت را داراست؛ مثل عناصر مربوط به خوبی (شمایل امامان و حیواناتی مثل شتر و آهو) و عناصر مربوط به بدی (شمایل دشمنان و حیواناتی مثل گرگ و مار). پر بودن فضای تصویری پرده باعث می‌شود مخاطب با فشار تصویری یا فشار دیداری مواجه شود. همین فشار عامل مهمی در تأثیرگذاری چشمی است. در واقع، حجم بسیار بالایی از شمایل‌های متعدد در یک لحظه و در یک پرده وارد فضای دیداری مخاطب می‌گردد و بنابراین، چشم پر می‌شود (قاب ۲). فزونی و تکرار نقوش یا شمایل

۱. همه نقل قول‌های بعدی نیز از همین فیلم گرفته شده‌اند و بنابراین در ادامه از ذکر مکرر منبع پرهیز می‌شود.

پرده و برخورد آن‌ها با چشم در یک لحظه ورود یا به عبارت بهتر تهاجم دیداری آن‌ها به چشم را نمادین و در واقعیت عملی می‌کند. همچون تأثیری افسون‌کننده و تکان‌دهنده تصاویر بر چشم مخاطب می‌افتند، اما این فقط چشم نیست که تحت تأثیر قرار می‌گیرد، بلکه کلیت بدنی فرد زیر فشار قرار می‌گیرد. بنابراین، دیدن فقط دیدن نیست، بلکه تجربه‌ای بدنمند^۱ است که ظاهر یا رنگ‌ها و طرح‌ها را به تجربه‌ای کلیت‌یافته در سراسر کالبد جسمانی بدل می‌کند. فشار دیداری می‌تواند نشان‌دهنده اهمیت موضوعی باشد که در مراسم پرده‌خوانی درباره آن بحث خواهد شد.



قاب ۲. حجم تصویر، پرده نصب‌شده بر سازمان میراث فرهنگی (عکس از نگارنده، دی ۱۳۹۲)

۲. **صورت‌های هیجانی.** پرده‌کش تأکید بسیاری دارد تا صورت‌ها را با حالت‌های هیجانی نشان دهد. این حالت‌ها به‌طور کلی به دو وضعیت هیجانی خشمگین و مهربان تقسیم می‌شوند. کشیدن صورت با وضعیت هیجانی به تصویر حیات و جان می‌دهد و باعث می‌شود تا مخاطب احساس کند که صورت‌ها حالت فعالی دارند. مخاطب از دیدن صورت خشمگین عاملان جهنم ناراحت می‌شود و با دیدن صورت مهربان امامان شاد/ یا غمگین می‌شود (قاب ۳). به هر روی، چیزی که مهم است آن است که صورت دارای حالتی احساسی است و باید بتواند حالتی احساسی را نیز در بیننده ایجاد کند. نمونه دیگری از این حالت‌های احساسی در صورت زمانی است که شخصی زخم می‌خورد. صورت امام زخم‌خورده حالت آرامش دارد و صورت دشمن زخم‌خورده حالت تلاطم (قاب ۴). رفت و برگشت بین صورت‌های متضاد خود موجد تلاطم‌ها و

1. Embodied experience

آرامش‌های دیداری می‌شود و بدین ترتیب معانی حسی پدید می‌آیند. محرک دیداری آرام و محرک دیداری متلاطم به تأثرات هیجانی مرتبطی تبدیل می‌شوند و این تأثرات آرامش‌بخش و تلاطم‌آفرین ارزش‌های حسی خود را در پی دارند: آرامش‌داشتن و متلاطم‌بودن.



قاب ۳. صورت‌های هیجانی (عکس از نگارنده، اسفند ۱۳۹۱)



قاب ۴. تلاطم و آرامش در صورت‌های زخمی (عکس‌ها از نگارنده، دی ۱۳۹۲)

۳. **صورت‌های زشت و زیبا.** علاوه بر اینکه صورت‌ها حالت‌های هیجانی خشمگین یا مهربان دارند، به قول یک پرده‌خوان: «این صورت‌ها زشت و زیبا داره»، هنرمند تلاش می‌کند زشتی و زیبایی را نیز در همین صورت‌ها بیان کند. مخاطبان از پرده‌خوان می‌پرسند که «چرا شمر دندوناش این‌طوری درومده، آقا ابالفضل انقدر زیباست؟» (قاب ۵). در واقع، بد و خوب بودن شخصیت‌ها در شکل ظاهر آن‌ها نیز تجسم می‌یابد. بدین ترتیب، بی اینکه فردی از شخصیت‌های پرده اطلاعی داشته باشد، صرفاً با دیدن صورت زشت یا صورت زیبا می‌تواند تشخیص بدهد که کدام بد و کدام خوب است. بدین طریق مفاهیم بدی و خوبی شکل قابل مشاهده‌ای می‌یابند و ادراک حسی در حس بینایی واسطه‌ای است که از طریق آن این مفاهیم قابل فهم می‌شوند و انتقال می‌یابند.



قاب ۵. صورت‌های زیبا و زشت (عکس‌ها از آفریده، ۱۳۹۱)

مخاطب با دیدن صورت زشت متنفر می‌شود و از صورت زیبا لذت می‌برد. نفرت و لذت به‌عنوان دو قطب انتهایی حالت‌های احساسی بد و خوب توسط صورت‌هایی ایجاد می‌شوند که در یک پرده و در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. همجواری صورت‌های زشت و زیبا و به تبع آن هم‌آیی احساسات نفرت و لذت باعث می‌شود تا به‌طور دائم بین دو سر طیف رفت و برگشت روانی صورت گیرد و در واقع تنش روانی حاصل شود. تنش روانی در نتیجه انقباض و انبساط عضلانی پدید می‌آید و باعث می‌شود تا فرد هر دو را تجربه کند و احتمالاً یکی از آن‌ها را مطلوب بداند. بنابراین، ادراک دیداری به دنبال خود ادراک عضلانی^۱ را پدید می‌آورد که می‌توانیم از آن به‌عنوان انتقال حسی^۲ یاد کنیم:

1. Muscle
2. Sensory transition

انتقال محرک بیرونی از حس بینایی به حس عضلانی. با همین نمونه ملاحظه می‌کنیم که چگونه یک هنر دیداری فقط چیزی برای دیدن محض یا تأمل زیبایی‌شناختی دیداری محض نیست، بلکه از خلال درگیری ادراکات دیگری همچون ادراک عضلانی به گونه‌ی بهتری تجربه می‌شود.

۴. فیگورهای آرام و متلاطم. اگر از تحلیل صورت‌ها بگذریم، باید حالت‌های کل بدن به‌ویژه در وضعیت‌های دسته‌جمعی را مد نظر قرار دهیم. فیگورهای جمعی بسیار مهم عبارت‌اند از: صحنه‌ی جهنم، صحنه‌ی امامان (قاب ۶). صحنه‌ی جهنم در دهان ماری با دندان‌های درنده‌ای تجسم یافته که افراد برهنه‌ای با عقرب‌هایی در حال عذاب کشیدن هستند. تأثیر هیجانی این صحنه ترس زیادی است که به بیننده منتقل می‌شود. این صحنه چنان وحشت‌انگیز نقاشی شده که مخاطب را به‌طور واقعی بترساند: ترس از عاقبت بد اعمال بد. تصویر جهنم گرچه صرفاً تصویر است اما تجربه‌ای هیجانی را پدید می‌آورد که فرد را تحت تأثیر قرار می‌دهد تا درک کند که او نیز ممکن است زمانی گرفتار مار و عقرب جهنم شود. تأثیر این فیگورهای جمعی بسیار بیشتر از صورت‌های فردی است. صورت‌های فردی زشت حالت‌های فعالی هستند، ولی فیگورهای جمعی حالت‌های انفعالی را نشان می‌دهند؛ انفعالی که بر اثر تحت عذاب قرار گرفتن به‌وجود می‌آید. در حالت انفعالی نیرویی از بیرون (که مار و عقرب ابزارهای آن هستند) بر فیگورها وارد شده است و بیننده نیز می‌تواند فشار این نیروی بیرونی را درک کند؛ کششی که از مجرای چشم وارد می‌شود اما کل بدن را در خود می‌بلعد. مجدداً تأثیر از یک حس دیداری تبدیل به تأثیر در حس عضلانی می‌شود. عضلانی‌شدن تصویر خود نشان‌دهنده‌ی یک انتقال ادراکی است: یعنی تصویر فقط دیده نمی‌شود، بلکه با عضلات درک هم می‌شود. این ادراک عضلانی معنایی فرهنگی در پی دارد و آن گرفتاری در مار و عقرب جهنم است.



قاب ۶. فیگورهای آرام و متلاطم (عکس‌ها از آفریده، ۱۳۹۱)

صحنه امامان در مقابل حالت تلاطم و آشفتگی صحنه جهنم حالت آرمیدگی و آرامش دارد. بنابراین، صحنه امامان به مثابه حالت متضاد صحنه جهنم می‌تواند صحنه بهشت را نمایندگی کند. از این رو، جهنم و بهشت وقتی تجسم می‌یابند به ترتیب با فرم آشفتگی و آرمیدگی بیان می‌شوند و به مخاطب می‌گویند که اگر جهنم بد است، به دلیل اضطراب است و اگر بهشت خوب است، به دلیل آرامش است. مفاهیم جهنم و بهشت فقط فرم یا ظاهر آشفتگی و آرام ندارند، بلکه عضلات سفت یا راحت نیز دارند. این یکی از فنون زیبایی‌شناختی یا حس‌شناختی است که با فرم‌های مشوش و مرتب یا عضلات فشرده و رها شده می‌تواند چیز ارزشمند را تعیین کند و آن را تبدیل به ارزش‌های جمعی نماید: تمایل به وارد شدن به بهشت، تمایل به وارد شدن به آرامش ابدی. بنابراین، تشویش و اضطراب با ارزش‌های جمعی در تضاد است و هنر پرده‌خوانی می‌کوشد تا بگوید که حالت مطلوب و ارزشمند جامعه حالت آرامش است: یک آرامش و آسودگی عضلانی. عضلانی‌شدن تصویر می‌تواند تا حدی تجربه آن دنیایی از بهشت و جهنم را برای مخاطب ملموس کند: اینکه می‌توان در بهشت به آسودگی عضلانی و به‌طور کلی آسایش بدنی کامل رسید و بدن را در رضایت کاملی قرار داد. رفاه و عذاب در بهشت و جهنم اساساً متمرکز بر رفاه و عذاب بدنی‌اند و بنابراین، این مفاهیم بدنمند می‌شوند. به عبارت دیگر، تجربه آن جهان تجربه‌ای بدنی است و در اینجا با عضلانی‌شدن تصاویر بیان می‌شود.

۵. پرده تر و تازه. تأثیر حسی شمایل‌های پرده‌ها با فن روغن‌زدن تشدید می‌شود؛ البته این فن نه توسط پرده کش بلکه توسط پرده‌خوان انجام می‌شود (قاب ۷). پرده‌خوان در حال روغن‌زدن خطاب به پرده می‌گوید: «سالی دو سه دفعه روغن می‌زنم، جلالت می‌دم». درخشندگی یک ویژگی فیزیکی است که در پرده ایجاد می‌شود تا گیرایی بیشتری برای چشم حاصل شود. پرده‌خوان با روغن‌زدن می‌گوید: «تر و تازه شو، ما رو دعا کن». تر و تازه‌شدن یک ویژگی بساواپی است که با پوست و بدن ارتباط دارد. پرده‌خوان معتقد است که با روغن‌مالی می‌تواند بعد جسمانی شمایل‌ها را همچنان به‌صورت سرزنده‌ای حفظ کند. خواسته بعدی پرده‌خوان نشان می‌دهد که او در قبال این کار می‌خواهد پرده او را دعا کند. بنابراین، عاملیتی به پرده قائل است که می‌تواند بر خود او کاری کند. پرده‌خوان با روغن‌زدن پرده را زنده می‌کند تا موجودی زنده بتواند واسط او و جهان فراطبیعت شود.

تر و تازگی وقتی به شفافیت و درخشندگی منجر شود ویژگی دیداری دارد و وقتی همین ویژگی لمس می‌شود بعد بساواپی پرده را نشان می‌دهد. درواقع، روغن به بدن شمایل‌ها یا به عبارت بهتر به پوست آن‌ها زده می‌شود تا در زمان لمس پرده در انتهای مراسم بیشتر لمس‌پذیرتر شوند. تر و تازگی بیش از همه شاید با تجارب خود پرده‌خوان در ارتباط باشد؛ کسی که پرده سال‌ها با اوست و او با پرده زندگی کرده و آن را در اجتماعات مختلف به

چرخش درمی‌آورد. او همواره پرده را در خانه لمس می‌کند و از طریق ارتباط بساوایی با پرده قادر می‌شود ارتباطی صمیمی و از نزدیک با شمایل‌ها نیز برقرار کند؛ شمایل‌هایی که نقش کلیدی در زندگی این جهانی و آن جهانی او دارند.



قاب ۷. روغن‌زدن پرده (عکس از آفریده، ۱۳۹۱)

شنیدن پرده و حس گفتار در پرده خوانی

علاوه بر چشم، گوش مخاطبان نیز هدف فنونی است که این بار توسط فعالیت هنری پرده‌خوان در مراسم پرده خوانی به کار می‌روند. هدف اصلی پرده‌خوان از خواندن آهنگین روایت‌ها تأثیرگذاری است: «یه نگاه به جمعیت می‌کنیم، جمعیت چی بهشون می‌خوره، بیست تاشون جوونه، چهار تاشون زنه، دو تاشون پیرمرده، باید یه حرفی بزنه این‌ها تحت تأثیر قرار بگیرن». اگر «زنونه است حضرت زهرا می‌خونیم، حضرت زینب می‌خونیم (بهش می‌گن زینب‌خونی)؛ جوون باشن، ابالفصل می‌گیم، جنگ امیرالمؤمنین می‌گیم؛ جوون‌های بیست‌ساله باشن از علی‌اکبر می‌گیم». پرده‌خوان‌ها مهارت‌های کلامی‌ای دارند که کلام آن‌ها را تأثیرگذار می‌کند. یکی از پرده‌خوان‌ها که پدرش نیز پرده‌خوان بوده از تجارب کودکی خود چنین می‌گوید: «بابام خوش صدا، هم خوشگل... دهنش باز می‌شه، صدا از کجا بیرون می‌یاد که مردم گریه می‌کنن، خاطر خواهش هستن». در اینجا باید بر حس گفتار^۱ به‌طور خاص و مجزا از شنیدن تأکید و

1. Speech

تمرکز کنیم، همان‌طور که مخاطبان پرده‌خوانی آن را مهم می‌دانند. دهان و کلماتی که از آن ادا می‌شود خود قدرت دارد، بدون مد نظر قراردادن کلیات صحبت و معانی آن. چیزی که پرده‌خوان می‌گوید از خلال ارتباط او با پرده و نیز از شخصیت پرده‌محور او برمی‌آید و بنابراین خود کلام و صوت پرده‌خوان واجد نیرو و انرژی خاصی است و اثربخشی او نیز از همین روست. صدای پرده‌خوان خود ماده‌ای هنری است که فرم‌های شنیداری مختلفی همچون آواز یا روایت به خود می‌گیرد. کلام پرده‌خوان تصاویر را گویاتر می‌کند و درواقع توضیح کلامی پرده دیداری است. توضیحات کلامی دو کارکرد عمده دارند: ۱. کلام جنبه‌ها و جزئیات بیشتری از خود شمایل‌های پرده را بیان می‌کند و بنابراین چیزی افزون بر تصویر است. ۲. کلام اجزای تصویری پرده (شمایل‌ها و صحنه‌ها) را به یکدیگر متصل می‌کند. کلام بیشتر بر توانایی‌های شخصی پرده‌خوان استوار است و نقش او را در مراسم نشان می‌دهد. کلام به همراه حرکات پرده‌خوان حضور حسی تصاویر پرده را واقعی‌تر، یعنی ملموس‌تر، می‌کند. پرده‌خوان با کلام و حرکات خود و به‌ویژه با اجرای هیجانی‌اش باعث می‌شود تا مسائل مطروحه باورپذیرتر شود و مخاطب خود را به اجرای پرده‌خوان بسپارد. این خودسپاری است که مخاطبان را به گریه وامی‌دارد یا آن‌ها را هیجان‌زده می‌کند.

بنابراین، پرده علاوه بر اینکه باید از طریق چشم دیده شود، باید از طریق گوش نیز شنیده شود. موضوعاتی که شنیده می‌شوند عبارت‌اند از:

۱. **رخدادهای مذهبی.** معمولاً رخدادهای مذهبی‌ای در تصاویر پرده و کلام پرده‌خوان برجسته می‌شوند که بار تراژیک دارند، مثل واقعه کربلا یا ضربت خوردن حضرت علی (ع). اما به لحاظ تأثیر هیجانی، مهم‌ترین رخداد واقعه تراژیک عاشورا است. به قول یکی از پرده‌خوان‌ها: «هر داستانی که می‌گی عاقبتش می‌یاد رو امام حسین... گریز می‌زنه به مصیبت امام حسین». انتخاب وقایع عاشورا و مصایبی که در آن رخ داده تأثیر هیجانی عمیق و شدیدی بر مخاطب وارد می‌کند. اینکه نهایتاً هر داستانی در انتهای خود به رخداد کربلا پیوند می‌یابد، بیش از هر چیز به دلیل آن است که گفتن مصیبت مخاطب را به گریه وامی‌دارد: حالتی هیجانی که در آن گریه‌کننده خود را در مصایب امام حسین (ع) و همراهان او شریک می‌داند و با گریه کردن می‌خواهد با عزاداران آن واقعه هم‌حسی کند (قاب ۸). علاوه بر این، گریه کردن به تلافیف کردن و پالودن روانی شخص کمک می‌کند. به همین سبب، گریه کردن که با حرکات و هیجانات بدنی شدیدی صورت می‌گیرد، درنهایت به تسلی یافتن و آرامش یافتن منجر می‌شود. همچون مورد فیگورهای متلاطم و آرام، در اینجا نیز حرکت از تلاطم‌های هیجانی به آرامش‌های هیجانی

است. هنگام گریه گوش می‌شنود اما چشم بسته است. چیزهایی که از دهان پرده‌خوان گفته می‌شوند وارد گوش می‌شوند و در جهان درونی فرد تبدیل به انواع تصویرسازی‌ها می‌گردند. دیگر پرده در چشم‌ها نیست و شاید بخش‌هایی از آن وارد انواع تخیلات ذهنی شده که می‌تواند ابعاد چندحسی فراتری از ظواهر داشته باشند؛ همچون عطش دهانی، بوی خون، صدای جنگاوری‌ها، لمس زخم، و غیره. بدین ترتیب چندحسی‌سازی استراتژی‌ای است که ابعاد موضوع را می‌گشاید.



قاب ۸. هم‌حسی با روایت تراژیک (عکس‌ها از آفریده، ۱۳۹۱)

۲. **توصیه‌های اخلاقی.** پرده‌خوان به موضوعات خوبی و بدی نیز می‌پردازد: «در این دنیا خوبی کردی، عاقبتش خوبیه، خدای نکرده بد کردی عاقبتش بده، به دهن این مار گرفتاره». یا «جهنم هیزم نداره، آتیش نداره، آب دهان این مار غاشیه است که اسمش در قرآن برده شده». پرده‌خوان برای اینکه بتواند تأثیر کلام خود را از موضوع ترسناک بیشتر کند از تصویر مار کمک می‌گیرد. مار با ویژگی‌های دیداری درندگی، مخاطب را تهدید و از فن ارباب استفاده می‌کند. در برخی از اجراها نیز خود مار حضور دارد. سمی بودن، درندگی، و قدرت گرفتارکنندگی بدن توسط مار تأثیر وحشتناکی بر مخاطب می‌گذارد، گویی که او همین الان و در هنگام دیدن مار و شنیدن سخنان پرده‌خوان به وضعیت شمایل‌های گرفتار در مار و عقرب نزدیک می‌شود. وارد شدن سم بر بدن، دریدن پوست و احشای درونی بدن توسط دندان‌ها و پیچیده شدن توسط بدن مار همگی تأثیرات بدنی مار و عذاب را بر بدن نشان می‌دهند. بنابراین، مخاطبان در حالی که تصاویر را می‌بینند و سخنان را می‌شنوند، کارکرد و معنای مراسم پرده‌خوانی را اصطلاحاً با گوشت و پوست و خون درک می‌کنند. زمانی که مار به گوشت

و پوست و خون آن‌ها نفوذ می‌کند و می‌کشد باز هم با انتقال ادراکی مواجهیم: صداهای گفتار پرده‌خوان و ظواهر تصاویر پرده تبدیل به ادراک گوشتی و پوستی و خونی می‌شود. صداها و تصاویر تا مغز مخاطب نفوذ می‌کنند.

لمس کردن پرده

پس از آنکه پرده دیده و شنیده و عضلانی شد، باید با حس بساواپی تجربه شود. در انتهای مراسم پرده‌خوانی حضار به سوی پرده می‌آیند تا قبل از بسته‌شدن آن شمایل‌ها را لمس کنند. به نظر من، این بخش از مراسم مهم‌ترین بخشی است که در آن ادراک حسی به واضح‌ترین شکل ممکن رخ می‌دهد. پرده یک شیء دوبعدی است، در حالی که موضوعات تصویری‌اش، یعنی شمایل، سه‌بعدی‌اند. اما حضار چگونه می‌توانند شیئی سه‌بعدی را به کمک شیئی دوبعدی تجربه کنند؟ با لمس کردن تصویر. لمس پرده، یا به‌طور دقیق‌تر لمس کردن صورت، فرد را در ارتباطی صمیمی و از نزدیک با شمایل قرار می‌دهد. تصویر و لمس کردن آن سبب می‌شود فرد بتواند به‌طور مستقیم با موضوعی قدسی، یعنی امامان و اولیا، تماس برقرار کند. در فرم‌های غیرتصویری همچون رؤیا وجود جسمانی فرد برقرارکننده تماس نیست، بلکه این وجود روحانی فرد است که سبب پدیدآمدن رؤیا و رخدادهای آن می‌شود. اما در مراسم پرده‌خوانی این دقیقاً وجود جسمانی فرد است که عمل می‌کند و فرد را صاحب تجربه‌ای دینی می‌سازد. پرده‌خوان در انتهای مراسم به حضار می‌گوید: «دستت رو بکش به شمایل حضرت ابوالفضل». حضار دست خود را روی شمایل امامان می‌کشند و سپس همان دست را بر روی صورت خود می‌کشند (قاب ۹). این عمل همان عملی است که در زیانگاه‌های امامان و افراد نزدیک و منسوب به آن‌ها صورت می‌گیرد: زیارت‌کنندگان به اشیای مختلف موجود در زیارتگاه مثل در و ضریح و قبر دست می‌کشند و همان دست را بر صورت خود می‌کشند. تصور احتمالاً ناخودآگاه فرد آن است که چیزی قدسی شاید نیرو، انرژی، یا روحی در شیء وجود دارد که با دست کشیدن بر آن به دست وارد می‌شود. واردشدن آن به دست برابر است با ورود آن به بدن. اما چون تصور می‌شود که صورت و اعضای حسی موجود در آن اهمیت بیشتری در این ورود دارند، دست بر روی صورت کشیده می‌شود تا همان چیز قدسی از راه چشم، دماغ، دهان، و گوش وارد بدن شود. بنابراین، تصویر از طریق بساواپی چشیده می‌شود، بوییده می‌شود، شنیده می‌شود، و احتمالاً در آخرین مرحله دیده می‌شود، چون چشم سوراخی مانند دماغ، دهان، و گوش ندارد. بدین ترتیب می‌توانیم از یک زیبایی‌شناسی یا به بیان بهتر حس‌شناسی بومی یاد کنیم که در آن نشان داده می‌شود که چگونه حس‌ها تعالی می‌یابند یا ارضا می‌شوند.

با این کار همه اعضای حسی درصدد وارد کردن چیزی قدسی از جهان بیرون به جهان درون هستند. وقتی این چیز قدسی وارد بدن می‌شود، فرد نیز واجد ویژگی‌های قدسی می‌شود. به همین دلیل است که تا حد زیادی بر روبوسی و هم‌آغوشی با زائران مکان‌های مقدس تأکید می‌شود، زیرا تصور بر آن است که فرد زائر به دلیل تماس جسمانی و به‌ویژه تماس بساواپی با اشیای موجود در مکان زیارت، کیفیت‌های مربوط به موضوع زیارت را به بدن خود چسبانده یا خورنده است و بنابراین فرد غیرزائر می‌تواند با بوسیدن صورت یا لمس کردن بدن زائر آن ویژگی‌ها را به خود بچسباند و بخوراند.



قاب ۹. لمس کردن تصویر (عکس‌ها از آفریده، ۱۳۹۱)

تفاوت تجربه بساواپی در مراسم پرده‌خوانی با تجربه بساواپی در زیارتگاه‌ها در این است که فرد در مراسم پرده‌خوانی می‌تواند با امام در ارتباط مستقیم تصویری قرار بگیرد، اما در زیارتگاه‌ها ارتباط غیرمستقیم به واسطه اشیای موجود شکل می‌گیرد. به همین سبب ادراک زائر از امام توسط فضای کلی زیارتگاه پدید می‌آید، گویی که موجودیتی غیرجسمانی بر کل این فضا احاطه دارد و فضا و اشیا تجسم کالبدی آن روح قدسی‌اند: اشیایی مثل گنبد، گلدسته، ضریح، درها، دیوارها، سقف‌ها، و فضاهایی مثل ورودی‌ها، سالن‌ها، و محل قبر. بنابراین، تجربه قدسی امام تجربه‌ای باواسطه است: گرفتن ضریح، دست کشیدن بر در، و بوسیدن دیوار. نتیجه آن است که شمایل امام به‌صورت تخیلی در ذهن و حس فرد شکل می‌گیرد. این شکل‌گیری نیز متأثر از عوامل متعددی همانند عادت‌های دیداری، زمینه‌های فرهنگی، و غیره خواهد بود. اما در مراسم پرده‌خوانی فرد به‌طور مستقیم با شمایل امام ارتباط دارد. گرچه در اینجا نیز می‌توان گفت که پرده نقش همان شیء واسط را بازی می‌کند، اما تفاوت زیادی

در این واسطه‌گری وجود دارد. پرده صرفاً یک پرده نیست، بلکه تصویری از شمایل امام را دارد. مخاطب دیگر شمایل را تخیل نمی‌کند بلکه آن را به‌طور واقعی نقش‌بسته بر یک پرده می‌بیند. از این رو، به جای اینکه دست بر ضریح یا دیوار مقبره بکشد، دست بر صورت خود امام می‌کشد. دیگر چیزی ورای پرده وجود ندارد؛ همه چیز از جمله روح قدسی در خود پرده است.

دلیل بسته‌ماندن پرده و بازشدن گه‌گاهی آن این است که چیز مهمی در پرده وجود دارد که نباید همواره نمایش داده شود، بلکه بهتر است برخی اوقات، یعنی به هنگام پرده‌خوانی، نشان داده شود (قاب ۱۰). پرده صرفاً به‌سبب اینکه دارای نقوشی است و نقاشی شده، ارزش فرهنگی اعتقادی دارد. ارزش آن عبارت است از اینکه پرده چیزی علاوه بر خود پرده دارد و آن چیز با «اعتقاد» به‌وجود می‌آید. همان چیزی که با اعتقاد در مکان‌های مقدس به‌وجود می‌آید: نیرو. شمایل‌های پرده دارای نیرویی هستند که قدرت تأثیرگذاری دارند.



قاب ۱۰. بستن و بازکردن پرده (عکس‌ها از آفریده، ۱۳۹۱)

افراد فقط برخی از شمایل‌ها را لمس می‌کنند نه همه آن‌ها را. همین کار خود نشان می‌دهد که صرفاً برخی از شمایل‌ها قابل لمس‌اند و شمایل‌های دیگر قابل لمس نیستند. چرا؟ یک دلیل این امر نفع و ضرری است که در شمایل‌ها وجود دارد. شمایل‌های امامان و حیوانات مرتبط با آن‌ها تأثیر مثبت و پر نفع دارند. این نفع حداقل در دو قلمرو وجود دارد: ۱. قدرت برکت‌دادن: از پرده تبرک جسته می‌شود؛ این تصویرها برکت دارند. ۲. قدرت بهبود جسمانی: پرده‌خوانی می‌گوید: «دستش رو می‌زد به پرده، می‌مالید روی صورت بچهٔ مریض». افراد مریض

یا معلول (قاب ۹) دست خود را به پرده می‌زنند و به صورت خود می‌مالند. بنابراین، اعتقاد بر این است که تماس لمسی یا بساوایی با پرده می‌تواند مریضی را بهبود دهد یا نقص عضوی را درمان کند.

نتیجه‌گیری

این بررسی نشان داد که پرده و پرده‌خوانی فقط محدود به دیدن یا شنیدن نمی‌شوند و برای فهم این رخداد فرهنگی باید به حس‌های دیگری همچون لمس کردن، گفتار، و حالت‌های عضلانی نیز پرداخت. دیدن و شنیدن نیز فقط دیدن و شنیدن محض نیستند، بلکه به‌طور مداوم درگیر انتقال ادراکی هستند که در آن محرک‌های دیداری و شنیداری تبدیل به ادراک عضلانی و بدنی می‌شوند و بدین ترتیب ارتباطات بین حسی پدید می‌آیند. وقتی دیدن و شنیدن و عضلانی شدن با یکدیگر ارتباط می‌یابند این بدین معناست که اولاً موضوع توصیف‌شده چند جنبه حسی دارد و ثانیاً تجربه آن نیاز به درگیری چندحسی دارد. در مورد پرده‌خوانی باید بگوییم که اضافه‌شدن ادراکات عضلانی و بساوایی (در انتهای مراسم) نشان می‌دهد که موضوع را نباید در بیرون بلکه باید به طرف درون هدایت کرد تا شدت درگیری آن افزایش یابد. باید با تمامی وجود امر قدسی را در بر گرفت تا آن را فهمید و از آن کمک خواست. وقتی با تمام وجود بدن و دست‌ها و صورت خود را به ضریح می‌چسبانیم می‌خواهیم فاصله‌های بساوایی بین بدن ما و بدن ضریحی‌شده موضوع مقدس از بین برود.

درب‌گرفتن موضوعات مقدس و در بر گرفته‌شدن توسط موضوعات عذاب‌آور دو کشش متضاد را نشان می‌دهد که در اولی بدن به سوی چیزی حرکت می‌کند و مشتاق است و در دومی به سوی چیزی کشیده می‌شود و منزجر است. در هر دو مورد، تجربه، تجربه‌ای بدنمند و ادراکی است.

جهان حسی پرده می‌تواند تا حدی با جهان حسی فرش مقایسه شود. در نظریه زیبایی‌شناختی فرش نگاه کردن و دیدن کافی نیست، بلکه باید فرش را لمس کرد. با وجود اینکه نظام دیداری فرش‌ها بسیار متنوع و از نظر غربی‌ها بسیار شگفت‌انگیز است که در داخل موزه‌های هنرهای دیداری قرار می‌گیرد، اما به‌نظر می‌رسد که با تأکید زیادی بُعد دیداری آن به نفع بُعد بساوایی‌اش کنار گذاشته یا حتی سرکوب می‌شود؛ روندی که با پرده کردن فرش‌ها و آویختن آن‌ها بر دیوارهای منازل و موزه‌ها عکس شده است. گرایش شدید بساوایی فرش‌گون در پرده خود را به‌شدت نشان می‌دهد: با وجود اینکه پرده نظام تصویری غنی‌ای دارد و به‌نظر

می‌رسد که همین غنی‌بودن جذابیت دیداری زیادی داشته باشد و بُعد دیداری را برتر از بعد بساوایی قرار دهد، اما چنین نمی‌شود و پرده لمس می‌شود. در واقع، بدین ترتیب پرده به فرش تبدیل می‌شود؛ چیزی که لذت در لمس کردن آن بارگذاری می‌شود. گرایش به لمس کردن پرده و فرش گرایشی فرهنگی برای نفوذ متقابل بین شیء و فرد است. این‌ها از اشیای حس‌پذیری‌اند که معنایشان در حس شدن آن‌هاست. بدین طریق به این اصل انسان‌شناسی حسی می‌رسیم که حس کردن همان دانستن است و بنابراین ضروری نیست که ما به دنبال نظام‌های پیچیده معناساختی، رمزگشا، و تداعی‌کننده باشیم که در متونی فراتر از تجربه افراد نوشته شده‌اند. مهم آن چیزی است که در تجربه رخ می‌دهد و آنچه بنیاد تجربه است، ادراک لحظه‌ها و مکان‌هاست.

لمس کردن نقاشی بر خلاف دیدگاه و گفتمان غربی از زیبایی‌شناسی دیداری، اثر را خراب نمی‌کند، بلکه ذات تجربه زیبایی‌شناختی قلمداد می‌شود؛ همان تجربه‌ای که در ذات هنر فرش وجود دارد. بدین ترتیب تأمل زیبایی‌شناختی در اینجا فعالیت هنری نیست، بلکه تماس زیبایی‌شناختی جایگزین آن می‌شود. تماس زیبایی‌شناختی در مورد پرده علاوه بر پوست، ادراک عضلانی و به‌طور کلی ادراک بدنمند را نیز درگیر خود می‌کند. تماس زیبایی‌شناختی همان چیزی است که تجربه حسی فرد از شیء هنری را تعالی می‌دهد و حس‌هایی را ارضا می‌کند. در تحلیل هنرهای ایران ما باید به دنبال چنین ارتباطی باشیم و بدین ترتیب مانع آن خواهیم شد که هنرهای عامه نامیده شوند یا در مورد فرش عنوان صنایع دستی بگیرند و هنرهای دیگر نام هنرهای والا را بر پیشانی خود حک کنند. هریک از جوامع ایرانی نظام‌های زیبایی‌شناختی خاص خود را دارند که تحلیلی حسی می‌تواند تفاوت‌های آن‌ها را آشکار کند؛ که این بررسی وظیفه یک انسان‌شناس است.

تبدیل انسان‌شناسی به یک تجربه حسی (کلسن و هاوز، ۱۹۹۶) و استخراج تجربه حسی مردمان مورد مطالعه می‌تواند درک و فهم کاملاً متفاوتی از فرهنگ و جامعه به ما انسان‌شناسان ارائه دهد. من در مکان‌ها و با اشیای مقدسی چون امامزاده‌ها تجربه حسی داشته‌ام و همواره تلاش کرده‌ام بیش از آنکه به ذهنیت افراد در این موقعیت‌ها تمرکز کنم، به شیوه تجربه حسی و ویژگی‌های این تجربه تأکید کنم. حضور و شرکت در مراسم پرده‌خوانی یک تجربه حسی است؛ تجربه‌ای که هم چندحسی است و هم انتقال ادراکی را در پی دارد. چنین پژوهش حسی نشان می‌دهد که پدیده اجتماعی و پدیده هنری تا چه اندازه پویا و زنده است که از طریق ادراک حسی رخ می‌دهد. وظیفه انسان‌شناس آن است که بتواند به این تجربه اجتماعی فرهنگی دست یابد و آن را توضیح دهد. سرشاری و سرزندگی امر اجتماعی و امر فرهنگی در

تجربه‌هایی است که افراد از طریق ادراک حسی واجد آن‌ها می‌شوند. این مقاله دعوتی بود برای فراخواندن انسان‌شناسان ایران به سوی درک چندحسی از جوامع مورد مطالعه.

قدردانی

از دانشجویان فعال در انجمن علمی دانشجویی انسان‌شناسی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران ممنونم که امکان اندیشیدن و پژوهش در پرده‌خوانی را در آذر ۱۳۹۱ در قالب سخنرانی برای من فراهم آوردند. همچنین از علی آخرتی، همکلاسی و دوست عزیزم، که فیلم صورت‌خوانی را در اختیارم قرار داد سپاس دارم. درنهایت، از هادی آفریده، کارگردان فیلم مستند صورت‌خوانی، ممنونم که اجازه استفاده از عکس‌های فیلم را به من داد.

منابع

۱. آفریده، هادی (۱۳۹۱) *صورت‌خوانی*، سی دی.
۲. ایزدی جیران، اصغر (۱۳۹۱) *تجسم فرهنگ در هنر: مردم‌نگاری ورنی‌های قره‌داغ آذربایجان*، رساله دکتری، دانشگاه تهران.
۳. ایزدی جیران، اصغر (۱۳۹۲الف) «*ظهور انسان‌شناسی هنر: فاگ، مان، فورگ و بیبویک*»، در مجموعه مقاله‌های نخستین همایش انسان‌شناسی هنر، اصفهان: حوزه هنری، صص: ۹-۳۰.
۴. ایزدی جیران، اصغر (۱۳۹۲ب) «*شکوفایی انسان‌شناسی هنر در آثار هوارد مورفی*»، نقدنامه هنر، ۵: ۱۱-۳۲.
۵. بلوکباشی، علی (۱۳۷۵) *قهوه‌خانه‌های ایران*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۶. بلوکباشی، علی (۱۳۹۱) «*پرده‌خوانی: جلوه‌ای از نمایش باورهای مذهبی عامّه*»، سخنرانی علمی در پرده‌خوانی و نشست پژوهشی در آئین‌های سوگواری *اباعبدالله‌الحسین*، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، ۲۹ آبان (انتشار در anthropology.ir/node/15427).
۷. بیضایی، بهران (۱۳۴۴) *نمایش در ایران*، تهران: روشنگران.
۸. پاکباز، رویین (۱۳۸۶) *دایره‌المعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
۹. پیترسون، ساموئل (۱۳۶۷) «*تعزیه و هنرهای مربوط به آن*»، در *تعزیه: آیین و نمایش در ایران*، ویراستار پیتر چلکووسکی، ترجمه داوود حاتمی، تهران: سمت.
۱۰. عناصری، جابر (۱۳۶۶) *درآمدی بر نمایش و نمایش در ایران*، تهران: جهاد دانشگاهی.
۱۱. میرفخرایی، مریم (۱۳۸۳) «*پرده‌خوانی*»، *دایره‌المعارف بزرگ اسلامی*، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

12. Bacci, Francesca & Mellon, David (eds) (2011) *Art and Senses*, Oxford: Oxford University Press.
13. Biebuyck, Daniel (1969) “**Introduction**”, in *Tradition and Creativity in Tribal Art*, edited by D. Biebuyck, Berkeley: University of California Press, pp. 1-23.
14. Biebuyck, Daniel (1973) *Lega Culture: Art, Initiation and Moral Philosophy among a Central African People*, Berkeley: University of California Press.
15. Classen, Constance (1990) “Sweet Colors, Fragrant Songs: Sensory Models of the Andes and the Amazon”, *American Ethnologist*, 17 (4): 722–735.
16. Classen, Constance (1993) *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and across Cultures*, London and New York: Routledge.
17. Classen, Constance (1997) “Foundations for an Anthropology of the Senses”, *International Social Science Journal*, 153: 401–412.
18. Classen, Constance, and David Howes (1996) “**Making Sense of Culture: Anthropology as a Sensual Experience**”, *Etnofoor*, 9 (2): 86–96.
19. Clifford, James, and George Marcus (eds) (1986) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press.
20. Forge, Anthony (1966) “**Art and Environment in the Sepik**”, in, Proceeding of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 1965, pp: 23-31.
21. Forge, Anthony (1973) “**Style and Meaning in Sepik Art**”, in *Primitive Art and Society*, edited by Anthony Forge, London: Oxford University Press, pp: 169-192.
22. Geertz, Clifford (1972) “**Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight**”, *Daedalus*, 101 (1): 1-37.
23. Howes, David (1990) “Controlling Textuality: A Call for a Return to the Senses”, *Anthropologica*, 32 (1): 55–73.
24. Howes, David (2003) *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
25. Howes, David (2011) “**Hearing Scents, Tasting Sights: Toward a Cross-Cultural Multi-Modal Theory of Aesthetics**”, in *Art and Senses*, edited by F. Bacci & D. Mellon, pp. 161-182, Oxford: Oxford University Press.
26. Howes, David (2014) “**The Expanding Field of Sensory Studies**”, available at <http://www.sensorystudies.org/sensorial-investigations/the-expanding-field-of-sensory-studies>
27. Howes, David (ed) (1991) *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, Toronto: University of Toronto Press.
28. Layton, Robert (1991) *The Anthropology of Art*, Cambridge: Cambridge University Press.
29. Morphy, Howard & Perkins, Morgan (2006) “**The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice**”, in *The Anthropology of Art: A Reader*, edited by H. Morphy & M. Perkins, Malden: Blackwell, pp. 1-32.
30. Morphy, Howard (1989) “From Dull to Brilliant: The Aesthetics of Spiritual Power among the Yolngu”, *Man*, Vol. 24, No. 1, pp. 21-40.

31. Morphy, Howard (1991) *Ancestral Connections: Art and Aboriginal System of Knowledge*, Chicago: University of Chicago Press.
32. Morphy, Howard (2007) *Becoming Art: Exploring Cross-Cultural Categories*, Oxford: Berg.
33. O'Hanlon, Michael (1989) *Reading the Skin: Adornment, Display and Society among the Wahgi*, London: British Museum
34. Palasmaa, Juhani (1996) *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, London: Academy Editions
35. Ricoeur, Paul (1970) "The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text", *Social Research*, 38: 529-562.
36. Stoller, Paul (1989) *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.