تئاتر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مدخلی بر نمایش آیینی

قطب‌الدین صادقی

۱. شناسایی و دگرگونی

برای بررسی رابطه دیرین تئاتر و دیانت، باید ابتدا به عملکرد آیین و زیباشناسی عناصر اجرایی آن پرداخت. نمایش آیینی در بهترین شکل خود مصداق کامل وحدت ریشه‌ای این دو مفهوم به‌ظاهر متفاوت است که زمانی انسان آن را مفهومی یگانه می‌پنداشت. دوره‌ای که انسان هنر را از زندگانی، زندگانی را از کار، و کار را از پرستش جدا نمی‌دانست. زمانی که انسان با طبیعت یکی بود و خود را جزئی از آن می‌انگاشت و در واقع برای نجات خود و نه برای چیرگی بر آن، با آن یکی شده بود.

در نمایش آیینی انسان با نیروهای ایزدی، با جهان ناخودآگاه، با دنیای رمز و راز، و در یک کلام با عالم قدسی سروکار دارد. روحانیت ویژگی برتر نمایش آیینی و بلکه جوهره آن است. چون در پی تزکیهٔ تماشاگر، ارتقای روح و نشان‌دادن حقایق بزرگ و ازلی است، نه پرداختن به قلمرو ماده و واقعیت‌های روزمره و گذرا. از این نظر نمایش آیینی تولیدی خودآگاه از سوی جامعه، نهاد یا فردی خاص برای سرگرمی، تفریح، آموزش و یا انتقاد نیست. پیش از هر چیز عبادت و وظیفه است. ارسال پیام نیست، زیستن چیزی است مشترک برای وحدت بیشتر جمع بر اساس ایده‌ای مقدس. به همین سبب آیین‌ها و شعائر در حکم جامه‌ای نظیف و پاکیزه‌اند که برای تداوم حیات اجتماعی و تأمین امنیت روانی ـ فلسفی فرد، بر پیکر اسطوره پوشانده می‌گردد.

از همین‌روست که در نمایش آیینی «هنرمند خالق» وجود ندارد. زیرا مؤمن فروتنانه خود را «واسطهٔ فیض» می‌پندارد و خالق اصلی را هو یا خدایی می‌داند که همه‌چیز از آنِ اوست. نیاز به تأکید ندارد که برای تبدیل‌شدن «نمایش آیینی» به «نمایش تماشایی»، چنان که از قرن شانزدهم میلادی به این‌سو می‌بینیم، یک دگرگونی بزرگ اجتماعی و روحی یعنی «رنسانس» یا «نوزایی» روی داده است. در رنسانس بود که انسان

محترمـانه در آسمـان را بست و جـهت نگـاه خـود را معطوف به زمین کرد و از لاهوت به ناسوت هبوط کرد و خرد را جایگزین ایمان نمود. و از آن به‌بعد است کـه انسان تبدیل به «خالق» مـی‌شود، صـنعتگر تـبدیل بـه هنرمند و آیین تبدیل به نمایش.

تا این تاریخ به نحوی غریب تصویر مرکزی اغلب آیین‌های جهان را مراسم فدیه و قربانی تشکیل می‌دهد. انسان اهدای چیزی به درگاه نیروهای بـرتر طـبیعت را یگانه راه تقرّب مـی‌دانست و بـرای اهـدای آن ده‌هـا و صدها مراسم و تشریفـات بـا جزئیـات دقـیق بـه‌وجود آورده بود. از نخستین آیین‌هایی که تقریباً در همه جوامع بدوی به یکسان اهمیت داشته و برای رام‌کردن طبیعت و یگـانگی قـوم و تـطهیر فـرد بـه‌کـار مـی‌رفته، آیـین قربانی‌کردن انسان در پیشگاه ایزد یا ایزدان است. تا این که سرانجـام روزی کتـاب مـقدس «عـهد عـتیق»، یک انقلاب مـذهبی تمـام‌عیار را گـواهـی مـی‌دهد و بـرای نخستین‌بار می‌خوانیم، برای به‌جای‌آوردن نذر حیوان را به‌جای انسان به قربانگاه می‌برند؛ قربانی خونینی که بـا کشتن هابیل چوپان آغاز گشته بود و مـجری آن قـابیل کشاورز بود. نکته شـگفت‌انگیز آن است کـه در تمـام مذاهب کهن، از تمدن مایا گرفته تا مصر علیا، از سومر تا هند و از کلده تا یونان، ایزدان همواره قربانی زنده طلب کرده و مراسم بدون استثنا خونین بوده‌اند. در تمدن مایا، نوجوانی برگزیده، پیش از آن‌که تیغ بر گلویش بنهند، پنج روز آخر عمر را چون سلطـان مـی‌زیست. در سـومر و مصر علیا شاه را کاهنان در ساعتی سعد خفه می‌کردند، و در یونان آگاممنون اگر دخترش «ایفی‌ژنی» را قربانی نمی‌کرد، باد مـوافـق در بـادبان کشتی‌هـای جـنگی‌اش نمی‌افتاد.

دیری نپایید که با نرم‌شدن خوی اولیه بشر، به‌تدریج حیوان به‌جای انسان به مذبح رفت، و پس از آن در یک گام دیگر مسیحیّت مراسم نان و شـراب را ــ کـه نمـاد گـوشت و خـون مـقدس عـیسی (ع) است ــ به‌جـای قربانی‌کردن حیوان پذیرفت. به‌رغم این دگرگونیِ آشکار، آیین‌ها همچنان بر دوام ماندند و از جوهر قدسی خـود تهی نگشتند و ارتباط انسان با مـاوراءالطبیعه کـاستی نگرفت. و گرچه شکـوه و جـلال و زرق و بـرق کـلیسا به‌جای سادگی مراسم اولیه نشست، اما روح تعالی‌جوی انسان دگرگونی نپذیرفت.

فروید از زاویه‌ای دیگر در کتاب «توتم و تابو» پس از بررسی مراسم آیینی قبایل بدوی به این نتیجه رسـید که کشتن و تناول‌کردن پدر (رئیس قبیله) توسط فرزندان طی مراسمی بـاشکوه در روزی خـاص، بـه تـوتمیسم منجر می‌شود. یعنی احساس گنـاه و تـقدس در بـرابـر پدری که در روز جشن به‌گونه‌ای نمـادین تنـاول شـده است. فروید در این مراسم به‌گونه‌ای بیشتر تـخیّلی تـا واقعی، تولد دین یا دست‌کم یکی از اشکـال مشـخص آیین‌های مذهبی را دیده است. با صـحت و سـقم ایـن قضیه کاری نداریم اما ارتباط «کشتن» یک موجود و آیین مذهبی مربوط به آن، صرف‌نظر از هر گرایشی که دارد،

برای ما جای بحث و تأمل فراوان باقی می‌گذارد. و مگرنه این است که واژه «تراژدی» در زبان و فرهنگ یونان کهن به‌معنای «قربانی بز» می‌آید؟ به همین‌گونه است درام‌های قرون وسطی که به اثبات رسیده‌اند از مراسم آیینی کلیسا و قرائت کتب مقدس آغاز گشته و اندک‌اندک به نجوا و سپس «میم» و آنگاه اجرای دراماتیک رسیده و سرانجام با منتقل‌شدن آن به میدان کوچک جلو کلیسا، به نمایشی کمابیش به‌دور از مفاهیم اصلی و کلیسایی آن تبدیل گشته است. بنابراین هم تراژدی یونانی و هم نمایش قرون وسطای مسیحی، هر دو ریشه در یک بازی کهن مربوط به «مراسم قربانی» دارند و مراسم قربانی چه در شکل خشن و اولیه آن، یعنی ریختن خون قربانی در معبد، و چه در اشکال تلطیف‌یافته بعدی که به قرصی کوچک از نان و شراب تبدیل می‌شود که بر زبان می‌نهند، دربرگیرنده این معنا است که خون قربانی رابط انسان و ایزد، و زمین و آسمان است. و به توسط آن یک‌بار دیگر بین خالق و مخلوق، ارتباط و هماهنگی برقرار شده و لاهوت و ناسوت به هم می‌پیوندند و شگفت آن‌که نقطه تلاقی هر دو انسان است. قهرمانان نمایش‌های آیینی یا درام‌های مقدس غالباً در ابتدا دارای طبیعتی آشتی‌جویانه نیستند. آنان اغلب کاهن یا قربانی‌اند و گاه قربانی‌کننده. خونی هم که از قربانی بر زمین می‌ریزد، از یک‌سو به نشانه حیات دوباره زمین ــ یا زندگانی زمین ــ است و از سوی دیگر موجب آشکارشدن الوهیت آن ایزد و تبدیل‌شدن او از موجودی «قائم بالذات»[1] به موجودی «جاودان»[2] است. بنابراین در تمام آیین‌های نمایشی و بعدها درام‌های مقدس مجری و قربانی و تماشاگر در پی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این‌اند تا رابطه انسان و ایزد را بررسی کنند، آن را به شکل طبیعی‌اش درآورند و در چارچوب‌های خاص و همیشگی بگنجانند. البته این روند تنها به آیین‌های نمایشی محدود نگشته است، بلکه در دوره‌های بعد که انسان حماسه را آفرید، حتی در شکل‌های پرکشمکش و درگیری‌های «زمینی‌تر» قهرمانان جنگجو نیز، روح قدسی‌جوی انسان دست از طلب برنداشت و در زیر موجی از حوادث و ماجراهای ریز و درشت جریانی عمیق و اصیل از رابطه انسان و ایزد، و نبرد نیروهای خوب و بد باقی گذاشت. کافی است در این زمینه رامایانا و مهابهاراتای هند، ایلیاد و ادیسه یونان و یا شاهنامه ایران ــ که هر سه آفریده نژاد و فرهنگ «حماسه‌آفرین» هند و اروپایی است ــ یک‌بار دیگر به دقت بخوانیم. پس از آن شاید دریابیم ــ حالا شاهنامه به کنار ــ که چرا همه درام‌های مذهبی هندی و یونانی ریشه در آن متون دارند.

نکته دیگر آن است که تراژدی، بعنوان عالی‌ترین شکل خلاقیت نمایشی در جهان باستان، «قربانی خونین» اولیه را به‌صورتی منظم و تشریفاتی در حافظه مردمان به شکل بازی دراماتیک درآورده است و در ذات

خود چیزی جز جدل همیشگی «جوهر مادینه»[3] با «جوهر نرینه»[4]، بعنوان دو قطب اساسی هستی در تمامیت آن را به نمایش نمی‌گذارد، بی‌آنکه به‌راستی آنها را تنها در معنای محدود عاطفی و یا جنسی‌شان خلاصه و زندانی کرده باشد. از این‌رو همه داستان‌های ازلی و کهن بشری دربرگیرنده «نزدیکی» و «جدایی» یا وصال و فراق‌اند. از آسمان و زمین (اورانوس[5] و گایا[6])ی یونانی گرفته تا آنچه که در سفر تکوین درباره جدایی نور و تاریکی می‌گویند، تعابیر مشترک است. درباره انسان نیز داستان جداشدن حوا از دنده آدم، در بهترین شکل خود نشان‌دهنده این انفصال و در نتیجه «رنج»‌ای است که از دیرباز انسان تحمل کرده و برای جبران آن کوشیده است.

این شقاق در شکل فلسفی‌اش روایتگر جدایی انسان از آفریدگار نیز به‌شمار می‌رود. به همین علت به انحاء گوناگون و در فرهنگ‌های مختلف، انسان در حیات «نسبی» خود، به نحوی دردناک جدایی سوگناک خود از وجه «مطلق» هستی را احساس و بیان کرده و به‌قول مولانا چون نی از «جدایی‌ها» شکایت کرده است. این جدایی «زخمی» است که از جداشدن بند ناف او آغاز گشته و شروع «نقص» و «عدم کمال» او محسوب می‌شود. بنابراین رنج این جدایی، «خاطره یک زخم خونین» است که در خاطرات سنتی، در حماسه‌ها، در آیین‌های نمایشی و ناخودآگاه قومی مردمان از هزاران سال پیش وجود دارد و اندیشه اصلی آن نیز «خونی» است که بر زمین ریخته‌اند. اساس رابطه «غیر ایزدی» و «ایزدی» نهفته در بطن آیین‌ها و تراژدی‌ها، که بعدها در درام‌های غیرمذهبی به‌صورت جنگ قدرت و رویارویی دو نیروی قربانی‌کننده و قربانی‌شونده درمی‌آید، بر همین اساس استوار است و هدف هر دو نیروی متضاد درام، از شکل آیینی اولیه تا شکل غیرمذهبی روزگار معاصر، چیزی جز دست‌یابی به «انتظام جهان» و حصول «نظم جامعه» نیست.

در تمام سبک‌های دراماتیک کهن و جدید دستورالعمل یکی است: قهرمان هنگامی خود را با ایزد، طبیعت و یا جامعه درگیر می‌کند که «نظم» در خطر باشد. در این‌حال هدف اصلی درام این است که پس از ایجاد درگیری، قهرمان را تعالی بخشد و یا کسی را ایثار و قربانی کند، که در بسیاری اوقات «قربانی» کسی جز خود قهرمان نیست. در آیین‌های کهن از یونان گرفته تا مایا و از مسیحیت تا اسلام، قهرمان همواره قرار است قربانی شود تا به برکت الگویی که می‌آفریند، به حرکت و سیر جامعه تکانی تازه داده باشد و آن را به مجرای درست بیندازد. در این‌صورت می‌توان گفت نفس عمل درام‌نویسی مساوی است با اجرای آیین‌های نمایشی مبتنی بر مراسم قربانی، که از طریق ریختن خون قربانی بر مذبح، نظم و تعادل جهان و جامعه یک‌بار دیگر آرزو شده و یا به آن دست می‌یابند. از این دیدگاه، پرومته، آنتیگون و سیاوش دارای یک عملکرداند، زیرا به یمن حضور و کنش ایثارگرانه‌شان، پس از آنها جهانی تازه آفریده می‌شود و تا «خطر بعدی» تعادل جامعه و گیتی ــ ولو بطور موقت ــ یک‌بار دیگر تضمین می‌شود.

۲. ویژگی‌ها

ریخت‌شناسی نخستین آیین‌های نمایشی نشان می‌دهد که انسان در زمانی دراز با توسل به این‌گونه الگوها خواسته است تا به پرسش‌های پیچیده و بدون پاسخ تولد و کار و عشق و مرگ پاسخ گوید. یا بعدها در شکل‌های موزون‌تر و دراماتیک‌تری، آرمان‌هایش را نشان دهد، وحشتش را بیرون بریزد، دودلی‌ها و نبود امکاناتش را بیان کند و از همه مهم‌تر همه‌جا به‌دنبال آرامش و امنیت و رستگاری باشد. به همین سبب نمایش آیینی در دوره‌های مختلف و جوامع گوناگون و شرایط طبیعی متفاوت، صورت‌ها و معانی متعدد داشته است. برای نمونه شکل و مفهوم آن در نزد یک مسیحی اروپایی با آن آفریقایی «جاندار پندار»[7] یا بودایی آسیا و

مسلمان خاورمیانه از هر نظر متفاوت است. اما با اندکی فاصله خردگرای معاصر می‌توانند در همه آنها اصل مشترکی بیابد که عبارت است از ساختن هنر یا جهانی که از تفکر عمل‌زده و علم‌گرای امروز فراتر می‌رود. نمایش آیینی، جهان تابوها، جهان نیروهای ماوراءالطبیعه، جهان مؤمنان و در یک کلمه جهان «دل و احساس» است. بنابراین از هر نظر به‌دور از معیارها و منطق تفکر و غیرمذهبی مبتنی بر «مغز و خردگرایی» است. این جهان ویژگی‌هایی دارد. آنها را بشناسیم:

الف. قداست

نمایش آیینی برخلاف تئاتر اعتراضی، فرهنگی، یا ایدئولوژیک که می‌خواهد در مورد یا مواردی تماشاگر خود را متقاعد سازد، ابداً در پی تزریق‌کردن فکری ثابت و یا تبلیغی نیست، بلکه نمایش‌دهنده ارزش‌های رازگونه ماوراءالطبیعه است و می‌خواهد پیش از هر چیز تماشاگر را از قید «قطعیت‌هایش» برهاند و او را از بندِ آگاهی‌های محدودش رها سازد. تئاتر آیینی می‌خواهد فرد را با خود، با درون خود، با ارزش‌های قدسی برتر و «جهان دیگر» آشنا و رو در رو گرداند. بنابراین در پیِ آن است تا آنچه را که «نادیدنی» است بنمایاند. از این نظر حیطه عمل او جهان مادی ـ اجتماعی و روزمره پیرامون ما نیست. حتی در تئاتر دیالوگه نیز، که به گونه‌ای آغاز خردگرایی در هنر نمایش است، از همان نخستین گفتگوی بین همسرایان (بعنوان نمایندگان دیونیزوس) با نخستین شخصیت (بعنوان نماینده مردم) در تئاتر یونان که انسان «نظم ایزدی» را با «نظم انسانی» به گفتگو واداشت، هنرمندان پیشرو، سده‌ها پیش از تولد مسیح نشان دادند که جهان نمایش ریشه در عالم قدسی دارد. و تکرار مکررات است اگر بگوییم آوازی هم که همسرایان می‌خواندند درباره «قربانی‌کردن» قوچی است که در مذبح نیایشگاهِ دیونیزوس قربانی می‌کردند. هندیان باستان نیز خاستگاه هنر نمایش خود را در مراسم جشن پیروزی خدای «ایندرا»[8] بر شیاطین می‌دانند. و در ژاپن پایی که بازیگر بر کف صحنه می‌کوبد هنوز یادآور رقص و پایکوبی هشت میلیون خدایی است که از آسمان به زمین آمدند تا «آماتراسو»[9] ایزد بانوی خورشید را که قهر کرده و به درون غاری گریخته بود، آشتی داده و با خود به آسمان ببرند.

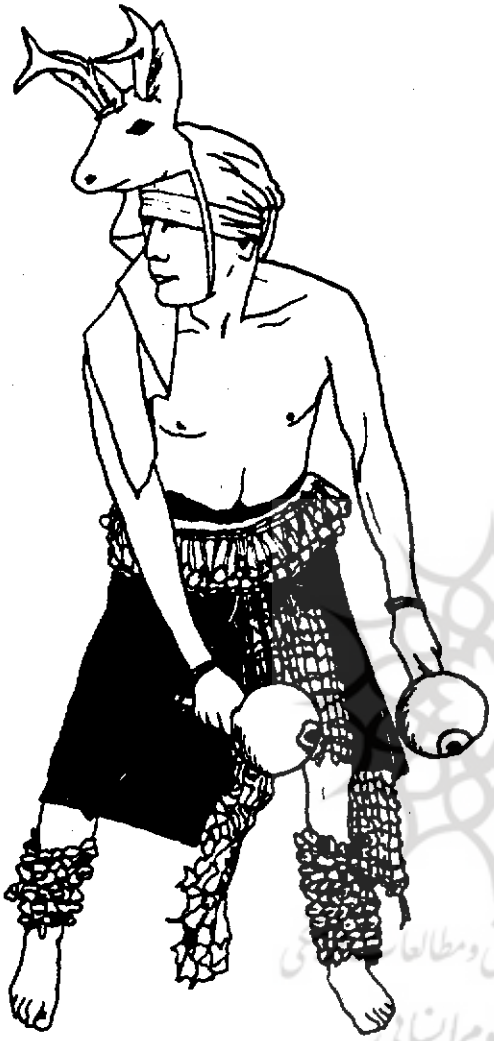
ب. پیونددهنده

نمایش آیینی رابط یا پیونددهنده دارد. یعنی اعمال آیین‌ها و بعدها اجرای نمایش‌های مذهبی هرگز بدون کاهن، شمن یا کشیش صورت نگرفته است. این درست است که نمایش عملی دسته‌جمعی است، اما برای یادآوری فروتنی محرمان، دقّت در جزئیات، تسهیل حضور پرُابهت ایزد یا اسطوره در محیط و در نتیجه ارتباط کامل‌تر جامعه با آن، معمولاً در قبیله یا شهر دانایی هست که نقش رابط یا مدیوم با عالم دیگر را دارد

و در اجرای آیین یا نمایش کارگردان اصلی است. این مدیوم‌گاه چون کاهنان مصر باستان مرکز ثقل‌اند یا مانند معین‌البکاء تعزیه ایرانی، کارگردان. و گاه در نمایشی چون «وایانگ‌کولیت»[10] جاوه تبدیل به راوی شده و یا اصلاً در قبایل بدوی و در شکل‌های آیینی‌تر چون «زار» یا «پری‌خوانی» جنوب و شمال ایران، این خود «شمن ـ جادوگر» قبیله است که نقش بازیگر اصلی را برعهده می‌گیرد. چنان‌که در قرون وسطی برای مدت‌های مدید کشیشان خود بازیگر و سرپرست این‌گونه مراسم بودند.

پ. زمان ویژه

مراسم یا نمایش آیینی را نمی‌توان در هر زمانی اجرا کرد. و از آن‌جا که بسیاری از این مراسم در ارتباط با تولد و مرگ یا معیشت انسان و مهارکردن نیروهای رام‌نشدنی طبیعت است، اغلب در فصل‌هایی خاص چون فصل کاشت یا برداشت، یعنی در بهار و تابستان به‌اجرا درمی‌آمدند. آیین ـ نمایش‌های مربوط به فصل‌های کشاورزی غالباً با مرگ و رستاخیز ایزدان نیز هماهنگی داشت و با برپایی آن مجریان می‌کوشیدند فاصله میان خود و عالم قدسی را بردارند، ایزدان را به یاری طلبند و ضمن وحدت بیشتر بخشیدن به جامعه، ترس‌های گوناگون مردمان را بزدایند. حتی در دوره دامداری نیز آیین مربوط به حفظ و کثرت دام در اوقات مشخصی از سال به‌اجرا درمی‌آمد. بنابراین نمی‌توان نام «تولید» منظم نمایشی بر این مراسم گذاشت، فصلی و مناسبتی است و زمان و ضرورت خاص خود را دارد. به‌گونه‌ای که تعیین روز و ساعت آن نیز با دقت و محاسبه تمام صورت می‌گیرد. چنین است که مثلاً تعزیه را در ماه‌هایی خاص برگزار می‌کنند. یا در گذشته جشنواره‌های دیونیزوس یونان کهن در ایامی خاص برپا می‌شد، و یا موضوعات نمایش‌های «نو»[11] ژاپنی به مناسبت روزهایی خاص اجرا می‌شود.



ت. مکان خاص

اجرای آیین و یا نمایش‌های آیینی بدون مکان خاص امکان‌پذیر نیست. اجرا باید در نقطه‌ای پاک و مقدس که خاص آن آماده، آراسته و پاکیزه کرده‌اند، عرضه شود. در یونان بطور معمول این مکان در جوار معابد مقدس دیونیزوس بود. در ایران تعزیه را در تکایا، مساجد و یا در کنار قبور متبرکه اجرا می‌کنند و محیط را پیشتر با علایم و کتیبه‌ها می‌آرایند. در آسیا و آسیای جنوب‌شرقی نیز در کنار معبدها و اماکن متبرکه نمایش برپا می‌شود. و صحنه تئاتر «نو»ی ژاپن اساساً به معبد

بیشتر شباهت دارد تا یک تماشاخانه، چون به مدت دو قرن مکان اجرای نمایش‌ها اصلاً خود معابد بوده است.

این مکان جدا از قداست مذهبی باید از نقطه‌نظر اجتماعی نیز ویژگی‌هایی را دارا باشد. آمفی‌تئاترهای یونان میعادگاه همه اهالی شهر بود. و در قبایل بازمانده هنوز نقطه مرکزی دهکده را برای برپایی مراسم برمی‌گزینند. در شهرها نیز میدان مرکزی بهترین جایگاه این‌گونه آیین به‌شمار می‌رود. و کم نیستند فرهنگ‌هایی که در آنها غالباً ورود به این فضاهای مقدس در زمان برگزاری جشن‌های نمایشی آزاد و در مواقع دیگر ممنوع است. زیرا بر این گمان‌اند که «محیط نمایش» فضایی جادویی دارد که خاص حضور قدیسین، اسطوره‌ها و ایزدان است، بنابراین نباید آن را مشوه و یا آلوده کنند.

به همین‌گونه است نگهداری از اشیا، ماسک‌ها، علایم و لباس‌های مقدسی که در مراسم به‌کار می‌برند. به نشانه قداست، این اشیا و وسایل را در همان مکان مقدس و به‌دور از چشم مردمان نگه می‌دارند. اگر نگوییم همه ماسک‌های جاوه و هند و ژاپن، دست‌کم وسایل تعزیه ایرانی شامل این احترامات است.

ث. کُنش گذشته

یکی از ویژگی‌های بزرگ آیین‌ها و نمایش‌های آیینی علاوه بر ستایش ایزد یا ایزدان، ادای احترام به قدیسین و ارواح طیّبهٔ درگذشته است. از همین‌رو نگاه آیین همواره برای ارج‌نهادن به گذشته و تأیید دستاوردهای آن است. یعنی اجرا قداست اعمال ماضی را پی می‌گیرد. بنابراین «حال» اگر معنایی دارد در ارتباط با «گذشته» و پیوستگی آن با قدیسین و سرنوشت آنهاست. به همین سبب عمل دراماتیک آیین‌ها و نمایش‌های آیینی، پیش از آغاز اجرای آن در برابر تماشاگر، به پایان رسیده است. تمام تراژدی‌های یونان باستان، قصه «نو»های ژاپنی، «کاتاکالی»[۱۲] هند و مصیبت کربلا در تعزیه ایرانی، جمگلی درگذشته‌ای دور صورت گرفته و حال تماشاگر با حضور خود در برپایی آنها، حکم به درستی و تداومشان می‌دهد.

ج. عناصر غیرواقع‌گرا

پیشتر گفتیم از دید حقیقت‌بینِ آیین‌ها و نمایش‌های آیینی، واقعیت‌های روزمره اموری گذرا، در حالِ شدن و بی‌اعتبارند. افلاطون اگر هنر را تقلید می‌دانست از آن‌رو بود که این جهان را تقلید یا سایه‌ای از جهان دیگر می‌دانست. اما در نمایش آیینی که می‌خواهد به حقایق ازلی اشاره کند، چه عناصری باید برگزید تا از نظر زبان و شکل و ساختار، جادوی آن را آن‌گونه که هست بتوان بر صحنه آفرید؟

اولین روندی که همه فرهنگ‌های جهان طی کرده‌اند، «نمادسازی» است: هر نوع حرکت، رنگ و یا شکل و صدا را نمادین کرده‌اند. کافی است این زمینه نمادسازی تعزیه در رنگ و حرکت و یا قراردادهای صحنه‌ای تئاتر ژاپن و یا ایما و اشارات دست و صورت تئاترِ هزاران ساله هند را مثال آوریم. نمادسازی برای به‌دست‌دادن غلظت معنا، اشارات پنهان هستی و نیز به سبب الکن‌بودن علایم روزمره برای بیان تصاویر و تعابیر ژرف معنوی است. به همین منظور دو عنصر اساسی بیان صحنه‌ای همه تئاترهایی که ادعای متافیزیکی دارند، رقص و موسیقی است. این هر دو، داستان به‌نمایش‌درآمده را به زبانی «غیرواقع» تبدیل و روایت کرده و از طریق عملکرد نمادین خود با بخش تاریک ذهن‌ما یا جهان‌ناخودآگاه‌پیوندهای‌محکم ایجاد می‌کنند.

فضایی که سه عنصر غیرقابل تفکیکِ داستان و رقص و موسیقی در این شیوه تئاتر می‌آفرینند، نه در جهت پیچش داستان ــ که غالباً بسیار ساده و روان است ــ بلکه در جهت القای معانی ژرف و لحظات سنگینی است که به سبب کندی رشد داستان دست می‌دهد. به‌عبارت دیگر نمایش در عرض یا پهنا است که به عمق و معنا دست می‌یابد و نه در درازای حادثه و

پیچ و خم‌های هیجان‌انگیز و قصه‌وار آن. و چون نمایش آیینی، نمایش تأمل و تعمق است، این جهان زیرین معناهاست که ما را به خود جذب می‌کند و نه کشش سطحی حوادث. حتی کاربرد «بخور» نیز برای آن است که تئاتر آیینی حواس پنج‌گانه بیننده را می‌طلبد. به همین منظور کم نیستند آیین‌ها یا نمایش‌های آیینی که از عطر و بخور استفاده کامل و اصولی می‌برند.

اما آنچه که همه این عناصر را به هم پیوند می‌دهد، «نظم» است، که می‌توان آن را «پالودگی» هم تعبیر کرد. نظم و دقت و پالودگی در به‌کارگیری جزئیات، در مهارکردن حرکات و درکنترل‌کردن جزئی‌ترین نشانه‌ها و نمادها، امکانی است که برای فراخوانی ایزدان بر زمین، حلول روح و مراقبت از جلوه‌گرشدن ارزش‌های معنوی به‌کار می‌بندند. تنها در نظم دقیق است که یک آیین درست به‌جا می‌آید، و در پالودگی است که بیان جسمی به سود بیان روحی جا باز می‌کند.

چ. تیپ‌سازی

شخصیت‌های درگیر نمایش‌های آیینی تیپ‌گونه و یا نمونه نوعی‌اند. هویت ثابت آنها ریشه در جدل کیهانی دارد. از افسانه «ایزیس و اوزیریس»[۱۳ و ۱۴] مصر باستان گرفته تا تعزیه ایرانی، تقسیم‌بندی شخصیت‌ها بر مبنای وابستگی آنها به جهان اهورایی یا اهریمنی است. آنان بازتاب جنگ ابدی خیر و شرّ و اصلاً نماد آنند. بنابراین تحول و دگرگونی در نزد آنان وجود ندارد. هرکس با مسئولیتی زاده شده است که بارِ امانت آن را از ازل بر دوش می‌کِشد. اگر ساختار دراماتیک همه نمایشنامه‌های رقصی ـ آوازی «نو»ی ژاپن، دارای دو شخصیت ثابت «شیته»[۱۵] روح سرگشته و «واکی»[۱۶] راهب است، و یا بازیگر ـ رقصنده‌های نمایش کاتاکالی هند همگی دارای صورتی با نقاشی ثابت غلیظ‌اند، یا بازیگران بالی و جاوه جملگی ماسک می‌زنند، از آن‌روست که هیچ‌گونه تحولی در هویّت و عملکرد آنان تصور نمی‌توان کرد.

ح. حضور بازیگر

درست است که آیین و نمایش آیینی هنری است متعلق به همه، برای همه و با شرکت همه، اما بی‌وساطتِ حضور و زندگی بازیگر هیچ خلاقیّتی به انجام نمی‌رسد. و اگر بپذیریم که نمایش آیینی ثمره وحدت و اشتراک تماشاگر، مجری و نیروی ماوراءالطبیعه است، باید گفت زمینه‌ساز تفاهمِ تماشاگر و نیروی جادویی مافوق، کسی جز مجری یا بازیگر نمی‌تواند باشد. اوست که با استفاده از بدن و نماد و رقص و موسیقی همه نشانه‌های قدسی را به‌نحوی شفاف بر صحنه بازآفرینی می‌کند، به تماشاگران جادوی حضورِ نیروهای مافوق را خبر می‌دهد، و پارسایانه موانع بین عالم خودآگاه و ناخودآگاه، پیدا و ناپیدا، و غیرمذهبی و مذهبی را از میان برمی‌دارد. به همین سبب از بازیگران بالی تا تعزیه‌خوانان ایرانی، همه پیش از آن که حرفه خود را «شغل» بپندارند، گونه‌ای «وظیفه دینی» می‌دانند. امروزه با حذف تدریجی فضاهای آیینی، یگانه راه‌حل برای بازیگری که می‌خواهد همچنان حلقه ارتباط جامعه و عالم قدسی باشد، آن است که یک‌بار دیگر صحنه را تبدیل به مکانی مقدس کند. و در واکنش نسبت به اجتماع پیرامون، در درون خود و زندگانی خود نیاز به یک زندگی پارسایانه و پُر از تقدس را برانگیزاند. تنها در این‌صورت است که به یُمن حیات روحانی بازیگر ــ این خلاقِ جاودانهٔ تئاتر ــ مکان، صحنه و نمایش نیز به پاکی آیینی رسیده و مقدس خواهند شد.

خ. تزکیه

هدف غایی هر آیین و نمایش آیینی، تزکیه و تخلیه روانی است. مقصود تماشاگر تماشا نیست، شرکت‌کردن است، از بیرون به آن نمی‌نگرد در درون با آن یکی می‌شود. تماشاگر خوب می‌داند در دلِ خلاقیّتی حاضر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

است که بر مبنای ارزش‌های اخلاقی - ایمانیِ یک جامعهٔ یکدست و دارای وحدت و یگانگی شکل گرفته است. بنابراین با حضور خود، او نباید «پیامی» بگیرد و یا ارسال دارد، بلکه هدف آن است تا زنگار آینهٔ روح را بزداید. در آن‌جا او به سکوت و تمرکز نیازمند است نه هوشیاری عقل یا واکنش حسّی. او پیشتر آموخته است که تئاتر آیینی جای توضیح و تشریح نیست، مکان تأمّل و تعمق و تهذیب است. البته از هزاران سال پیش این‌گونه آیین‌ها یا برای وحدت بیشتر جامعه برپا می‌شده‌اند، یا برای راندنِ ارواح خبیثه و شیاطین و یا برای دفاع از قبیله در برابر یک بیماری شایع و مُسری و همواره به شکلی منظم برای پاسداری از سرزمین مقدس، به نیّت راندن و آرام‌کردن ارواح خبیثه، یا ستایش اجداد و نیاکان و آمرزش درگذشتگان، ترتیب می‌یافته‌اند. در هرحال نیروهای قدسی حاضر و ناظر بر مراسم بوده‌اند.

هدف هرچه باشد، این‌گونه نمایش‌ها تماشاگر را به‌نوعی «امنیت روانی» رهنمون می‌کند و به او آرامش فکر و جلای روح می‌بخشد. به او حقیقت را نشان می‌دهد و در پیشگاه نیروی برتر هستی، فروتنی و پالودگی می‌آموزد. نمایش آیینی با شرکت‌دادن تماشاگر در سرنوشت قدسی خود، و انگیختن جذبه و اشراق در روح و روان مجری خویش، ابزار شکوفایی ایمان مذهبی و ارتقای حیات روحانی جامعه است.

۳. نمونه

از نمایش‌های آیینی هند و ژاپن و ایران و جاوه زیاد دیده و یا خوانده‌ایم. در این‌جا ضروری است از چگونگی مراسم و آیین‌های رازگونه کهن نمونه آورده شود و بحث مختصری پیرامون ماهیت آنها صورت گیرد. به‌جای هرگونه توضیح بیشتر و برای نشان‌دادن جزئیات یکی از آیین‌های کهن مبتنی بر «قربانی»، در این‌جا قطعه‌ای از «کتاب گشایش دهان»[۱۷]، یکی از لحظات مهم و پیچیده آیین تدفین مردگان مصر باستان را می‌آوریم. ظاهراً هدف کتاب این بوده است تا به هنگام تدفین، عملکرد هر یک از اندام‌های مرده و بویژه دهان را به وی بازگرداند، بدان امید که متوفی بتواند در جهان دیگر با آن سخن بگوید، بخورد و بیاشامد. با وجود این نباید تصور کرد که مصریان باستان، که اعتقادشان به جاودانگی روح و خلل‌ناپذیری ارزش‌های اخلاقی، بر همگان آشکار است، بیش از اندازهٔ معمول به حفظ «بدن» اهمیت می‌دادند. در واقع «بدن» را جز «تکیه‌گاهی» برای «کا»[۱۸] یکی از سه عنصر تشکیل‌دهنده انسان تصور نمی‌کرده‌اند. (دو عنصر دیگر «آخ»[۱۹] و «با»[۲۰] اساساً از جنس روان یا روح بوده‌اند.) مومیایی‌کردن بدن و جلوگیری از تجزیه آن نیز ریشه در همین ضرورت دارد.

از نقطه‌نظر ریشه‌یابی هنرهای نمایشی، این متن دارای ارزش بسیار است. زیرا اجرای آن توسط کاهنان مجری بر اساس خطوط متنی دراماتیک بوده که در آن جایگاه هرکس و هر چیز مشخص است و برای آن که مراسم به‌نحوی درست اجرا شود، حالات و جملات موردنظر هم با دقت و نظم تمام مشخص شده‌اند. هر کاهن در نقش و یا بهتر است بگوییم در شکل و شمایل یک ایزد ظاهر می‌شد. ماسک، لباس و جملات تعیین‌شده هم مربوط به همین تغییر چهره و دگرگونی ظاهری‌اند. خود متوفی نیز تبدیل به «اوزیریسِ» نیرومند و جاودان می‌شد.

هدف اولین بخش آیین «گشایش دهان» تبدیل و وانمودکردن شخص متوفی به‌جای اوزیریس، از طریق منزّه و پاک‌کردن پیاپی اوست و چون مرده تبدیل به اوزیریس شده است، بنابراین قربانی‌ای که باید ایثار کند، «سیت»، کُشندهٔ اوزیریس خواهد بود.

در بخش بعدی کاهن، «سیم»[۲۱]، با دربرکردن یک پوست پلنگ، در نقش «هوروس»، پسر اوزیریس، گیرنده انتقام پدر از «سیت»، ظاهر خواهد شد. در اینجا

او یکی از حیواناتی را قربانی خواهد کرد که «سیت» به شکل و شمایل آنها درآمده است: گاو، غاز، خوک یا کبوتر. پس از آن او بخش‌هایی از حیوانِ قربانی‌شده را به مرده پیشکش خواهد کرد و در این لحظه است که دهان و چشمان او را خواهد گشود. مرده، اوزیریس، آنگاه با اشتیاق از گوشت دشمن خود خواهد خورد. گشایش دهان در این لحظه عملی خواهد شد و او را در چارچوب آیین، در جهان دیگر زنده نگاه خواهد داشت.

این آیین پیش از هر چیز تلاش انسان برای دست‌یابی به جاودانگی به یُمن یکی‌شدن با ایزدان و اسطوره‌ها و به یاری و مدیوم کاهنان را نشان می‌دهد.

آیین گشایش دهان

ـ مراسم اول

کاهن «کسنیف»[۲۲] *دربر، سه‌بار به دور مرده می‌چرخد و اسپند بر آتش می‌ریزد و همزمان چهار بار می‌گوید:*

کاهن: تو پاکی، تو پاکی، تو پاکی، تو پاکی، ای... (نام مرده)

ـ مراسم دوم

کاهن با چهار کاسه آب در دست، چهار بار به دور مرده می‌چرخد و همزمان چهار بار می‌گوید:

کاهن: تو پاکی، تو پاکی، ای...

شست و شوی تو، شست و شوی هوروس است

شست و شوی تو، شست و شوی سیت است

شست و شوی تو، شست و شوی «سوپید»[۲۳] است

تو پاک و منزه شدی، تو پاک و منزه شدی، ای... (نام مرده)

تو سرت را دریافتی

تو استخوان‌هایت را دریافتی

به لطف «گیب»[۲۴]

«توت» آنها را پاک و منزه گردانید تا آنها چنان که مقرر است پوسیده نگردند.

ـ مراسم سوم

کاهن با چهار کاسه سرخ لبالب از آب به دور مرده می‌چرخد و همزمان می‌گوید:

کاهن: شست و شوی تو، شست و شوی هوروس است

شست و شوی تو، شست و شوی سیت است

شست و شوی تو، شست و شوی توت است

شست و شوی تو، شست و شوی سوپید است

تو پاک و تطهیر شدی، تو پاک و تطهیر شدی، ای...

کاهن کاسه‌های سرخ را پیشکش می‌کند.

ـ مراسم چهارم

کاهن با پنج دانه معطر به دور مرده می‌چرخد و همزمان می‌گوید:

کاهن: تو پاک و تطهیر شدی، تو پاک و تطهیر شدی ای درگذشته

پیکرت عطرآگین است، تو معطر شدی

دهان بگشا، طعم عطری را بچش که به آنهایی بازمی‌گردد که در جهان دیگراند

عطری که از هوروس برخاسته است

عطری که از سیت برخاسته است

عطری که تصویر دل‌های هوروس و سیت است

تو ایزدانی را عطرآگین می‌کنی که ملتزمین رکاب هوروس‌اند.

دو مراسم مشابه و دو «صحنه» دیگر از پی می‌آیند.

«صحنه قربانی»

کاهن لباس کاهنی و چوب تعلیمی ویژه‌اش را به

کناری می‌نهد. پوست پلنگ دربر می‌کند و آن‌گاه می‌گوید:

کاهن: من چشمم را از دهان ایزد سیت رهانیدم و
رانش را گسستم

کاهنی دیگر پاسخ می‌دهد:

کاهن دیگر: تو چشمت را شکافتی
در آن روان تو جاری بود

«صحنه بیرون آرامگاه»

کاهن دستش را بر نره‌گاوی از جنوب می‌نهد: قربانی‌کننده روی او می‌ایستد. رانی از او می‌گسلاند و قلبش را از جای برمی‌کند. پیرترین زنِ مویه‌گر در این هنگام می‌گوید:

پیرزن مویه‌گر: لبت را از آنِ تو آفریده‌اند
دهانت گشوده‌باد

کاهن دو آهو به پیش می‌راند و سر هر دو را جدا می‌سازد. کبوتری سفید می‌آورد و سرش را از گلوگاه می‌برد.

کاهنی دیگر می‌گوید:

کاهن ۲: سر آنها را بریدی
کاهن ۱: (خطاب به مرده مومیایی‌شده)
اندام‌های پیکرت را آوردم
و کاهن آنها را با دست‌هایش پیشکش تو کرد.
«آتوم»[۲۵] آنها را برای تو کشتار کرد
آه ای مومیایی
باشد که آنها تا دهان این ایزد (مرد مومیایی)
عروج کنند

قربانی‌کننده «ران حیوان قربانی‌شده» را به کاهن «کرهب»[۲۶] می‌دهد و «دل حیوان قربانی‌شده» را به کاهن «سه‌رب»[۲۷]. هنگامی که ران حیوان قربانی‌شده در دستهای «کرهب» و دل حیوان قربانی‌شده در دست‌های «سه‌رب» قرار می‌گیرد، هر دو به‌سوی مرده مومیایی‌شده به راه می‌افتند و ران و دل را برابر او می‌نهند. کرهب می‌گوید:

کرهب: *(خطاب به مومیایی)*
به تو ران حیوان قربانی‌شده را پیشکش می‌کنم.
برایت دلی آورده‌ام که در سینه او بود
باشد که به‌سوی این ایزد عروج کند
برایت آهوانی آورده‌ام با سرهای بریده‌شان
برایت کبوتری آورده‌ام با سر بریده‌اش

کاهن ران حیوان قربانی‌شده را برمی‌دارد و با گشودن دهان و چشمان مرده مومیایی (کاهن فشاری نمادین بر ران گاو وارد می‌کند) همزمان چهار بار می‌گوید:

کاهن: آه ای... (نام مرده) من آمده‌ام بوسه‌ای بر
تو زنم
من هوروس‌ام
آمده‌ام دهان بر دهانت بفشرم
من سیت‌ام که دوستت می‌دارد

مادر مرد درگذشته بر سر و روی خود می‌زند و با خویشاوندی دیگر ناله‌ها سر می‌دهند

کاهن: دهانت را ببند
من آن را در هماهنگی کامل با دندان‌هایت
تعادل خواهم کرد
آه ای... (نام مرده) من دهانت را با ران
پیشکشی بازخواهم کرد

در کنار این دستورالعمل‌ها که هنگام مراسم تدفین به‌کار بسته و در درون قبور حک می‌کرده‌اند، دستورالعمل‌های دیگری نیز وجود دارد که به‌صورت گفتگوی نمایشی نوشته نشده و مرده مومیایی از آن برای اطمینان بیشتر از یک «گشایش دهان» خوب بهره می‌گرفته است. «دستورالعمل بیست و دو» نمونه‌ای از آنهاست و قرار است به مرد درگذشته نیروی دهانش را بازگرداند.

«دستورالعمل بیست و دو»

بنگر! اینک من، پاک و مهذّب و متبرک در برابر تو!

چه می‌بینم؟ دستانت به پشت کشیده شده‌اند

هرآنچه را که از نیاکان توست، به پس می‌رانی[۲۸]

بگذار دهانم نیروی سخن‌گفتن بیابد

تا به هنگامی که تیرگی شب و مه همه‌جا را فرا می‌گیرد

بتوانم دلم را رهنمون باشم

«برای بازگرداندن نیروی دهان مرد درگذشته»

اینک این منم که در آسمان جهانی رازگونه بالا می‌روم

بسان تخم‌مرغ گیهان که به گرداگردش ز هر سو پرتوهاست

باشد تا نیروی دهانم را به من بازگردانند

و من بتوانم در برابر ایزد جهان دگر

سخنانِ متین بر زبان آورم

باشد که فریادخواهی دو دست گشوده با نیروی تمامم را

ایزد بلندمرتبه پس نراند

راستی رامن اوزیریسم، خداوندگار «رِه‌ستاو»[۲۹]

امید آن دارم با آنانی همباز گردم

که بر بلندترین پله نردبان آسمان ایستاده‌اند

بدین مکان رضامند و شاد آمده

و از دریاچه آتش برگذشته‌ام[۳۰]

دریاچه‌ای که حضورم شعله‌هایش را خاموش گردانیده است.

پی‌نوشت‌ها:

1. Immanence
2. Permanence
3. D´eité
4. Daimon
5. Ouranos
6. Gaïa
7. Animiste
8. Indra
9. Ama - Terasu
10. Wayang Kulit
11. Nô
12. Katakali
13. Isis
14. Osiris

«می‌دانیم که مطابق اساطیر کهن، «اوزیریس» به‌دست «سیت» (Set) به‌قتل رسیده است. اوزیریس مدت‌زمانی دراز بر کشور مصر فرمانروایی کرده و آن دیار را از ثروت و خرمی پُر ساخته بود. همسر او «ایزیس» بود و علاوه بر او دو خدای دیگر نیز در اداره ملک او را یاری می‌کردند: یکی «توت» (Thoth) و دیگری «آنوبیس» (Anubis). در تصاویر افسانه‌ای، اولی را با سر مرغ ماهیخوار و دومی را با سر اسب نمایش داده‌اند. اوزیریس خدای مزارع پربار بود و برادرش «سیت» خدای بیابان‌های لم‌یزرع. «سیت» بر برادر خود حسد بُرد، وی را مسموم ساخت و جسد او را قطعه‌قطعه کرد و در شط نیل انداخت. زوجهٔ وی «ایزیس»، به جستجوی پاره‌های جسد شوهرش برآمد، آنها را بازیافت، فراهم آورد و دوباره به آن جان دمید، آن‌گاه از آن‌دو کودکی به‌دنیا آمد که «هوروس» (Horus) نام گرفت». به نقل از:

پیرامه توشار: تئاتر و اضطراب بشر، ترجمه افضل وثوقی، تهران، دفتر انتشارات رادیوتلویزیون ملی ایران، ۱۳۵۳، صفحه ۶.

15. Shite
16. Waki
17. Livre De L'ouverture Dela Bouche
18. Ka
19. Akh
20. Ba
21. Sem
22. Keniw
23. Soped
24. Geb
25. Atum
26. Kerheb
27. Sereb

۲۸. این بخش در ارتباط با سنگینی کارهای گذشته متوفی است که روان مرده، و در اینجا روان اوزیریس را از پای افکنده‌اند.

29. Re - Stau

۳۰. منظور دورخ است.