بررسی تاثیرات متقابل نمایش‌های مذهبی و تئاتر معاصر ایران

رحمت امینی – (عضو هیأت علمی دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی)- **ایران**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

■ **چکیده**

مطالعه و بررســی اشــکال گوناگون تئاتر و شــیوه‌های مختلف اجرای نمایش در کشور ما حکایت از آن دارد که نمایش‌های مذهبی ایرانی و تئاتر معاصر تأثیر متقابل بر یکدیگر داشته‌اند.

چگونگی و میزان این تاثیر در نگارش گزارش‌ها و نقدهای مکتوب و شفاهی نیز مشهود است، به گونه‌ای که در آثار انتشــار یافته دربارهٔ اجرای نمایش‌ها، عناوین گوناگونی از جمله؛ نمایش مذهبی، نمایش دینی، تئاتر مذهبی یا تئاتر دینی بر آنها اطلاق شده است.

در این مقاله کوشــیده شــده ابتدا تأثیرات متقابل نمایش‌های مذهبی و تئاتر معاصر بر یکدیگر تبیین شــود و ســپس با ذکر نمونه‌های شاخص نمایش‌های به اجرا درآمده در سال‌های اخیر؛ همانند «خورشید کاروان»، «یادگار سال‌های شن» و «پل» و نمونه‌های دیگر، شیوهٔ تأثیرگذاری نمایش‌های مذهبی بر تئاتر به نظر آید..

در این مســیر، همچنین به تعریف و تبیین اصطلاحات موجود در حوزهٔ مورد بحث پرداخته خواهد شد..

◇ **واژگان کلیدی:** نمایش، تئاتر، نمایش مذهبی، تئاتر دینی.

مقدمه:

بسیاری از صاحب‌نظران و پژوهشگران تاریخ تئاتر اتفاق نظر دارند منشاء پیدایش نمایش (Drama) آیین‌ها، مناسک و مراسم مذهبی است. آنها همچنین ریشه‌های اجرای آیین‌ها و مراسم نمایشی برای بزرگداشت ایزدان را مربوط به زمانی بسیار پیشتر از نگارش نخستین درام‌های ماندگار جهان می‌دانند. در واقع می‌توان تمدن‌هایی همچون مصر و بین‌النهرین را نخستین تمدن‌هایی به حساب آورد که عمیقاً به اسطوره های خود باور داشتند و به منظور بزرگداشت مقام ومنزلت ایزدان و ایزدبانوانی که هرکدام خویشکاری‌های (functions) ویژه‌ای داشتند، پیشگام برگزاری مراسم مذهبی و آیینی بوده‌اند. مثلاً در مصر و در شهر ممفیس «نزدیک به پنج هزار سال پیش نمایش‌واره‌هایی در جلوه دادن چگونگی و چرایی‌های آفرینش جهان و جهانیان انجام می‌گرفته که تقریباً چهار هزار سال پیش به سبب دگرگون شدن باورهای دینی، اجرای آنها متوقف شده است. راز و رمز این آفرینش به پتاه (Ptah) سرور خدایان مصری منسوب است. به همین دلیل در این گونه نمایش‌وارهها به ارج گذاری و ستایش و نیایش او پرداخته می‌شده است».[1]

از سوی دیگر مهمترین منابع نخستین درامنویسان دوران کلاسیک هنر، اسطوره‌هایی بوده‌اند که به منظور بزرگداشت آنها مراسمی آیینی، برگزار می‌شده است. مراسم آیینی به ویژه برای ایزدان باروری طبیعت همچون ایزیس (Isis) و اوزیریس (osiris) در مصر، دموزی در بین النهرین، سیاوش در ایران و سرانجام دیونی‌سوس در یونان برگزار می‌شد. مراسم بزرگداشت دیونی‌سوس در قیاس با اسطوره‌های مشابه، متاخر است و نهایتاً به جشنوارههایی انجامید که حاصل‌شان سربر آوردن درامنویسان مشهوری همچون اشیل، سوفوکل و اوریپید بوده است.

«هر گاه داستان‌هایی که بر اساس اسطوره ساخته شده‌اند بی‌آنکه همان کاربرد آیینی گذشته را داشته باشند، به شکل درامی ساده به اجرا درآیند، اولین گام مهم در راه تئاتر به عنوان فعالیتی مستقل و تخصصی برداشته شده است. از آن پس اغراض زیبایی‌شناسانه جای سودمند بودن یا هدف‌های مذهبی آیین‌ها را می‌گیرد.»[2]

اما مسأله حائز اهمیت در این گفتار تأثیر نمایش‌های برآمده از آیین‌ها و رسوم بر شکل‌گیری و تطور تئاتر است. از این رو که به استثنای نیایش‌های دیونی‌سوسی و آیین‌های سوگواری مردگان ـ که برخی از فنون آنها مثل اشعار دیتی رامب و مبادلهٔ کلامی بین نقال و همسرایان مبدا تئاتر یونان به شمار می‌روند ـ دیگر مراسم راهی را پیمودند که گاه نزدیک به خط سیر تئاتر بود ولی با آن همگونی کامل پیدا نکرد. در واقع آیین‌ها و مراسم به تنهایی به پیدایش شکل نهایی تئاتر نیانجامید و این گفته که تئاتر یونانی از تحول برخی آیین‌های نیایشی مذهبی پیدا شده به این معناست که این آیین‌ها واجد عناصر اولیه بوده‌اند.

به عنوان مثال «آنچه به تئاتر یونان جامعیت و استقلال می‌بخشد و آن را از مراسم مذهبی جدا می‌کند، فرهنگ یونانی است. در فرهنگ یونانی، فلسفه به وجود می‌آید و این فلسفه انسان را در مرکز نگرش خود قرار می‌دهد. به طوری که پروتاگوراس (Protagoras) در پایان قرن پنجم صریحاً اعلام می‌کند که انسان مقیاس همهٔ امور است».[3] به این ترتیب در این بخش می‌توان نتیجه گرفت که تئاتر یونان به عنوان خاستگاه تئاتر غرب، مذهبی یا دینی نبوده بلکه فاصلهٔ خود با مذهب و دین را حفظ می‌کرد و حتی به نقد مبانی و مفاهیم دینی می‌پرداخت.

با ظهور مسیحیت دینی رسمی اعلام موجودیت می‌کند و جریانی تازه از درام با عنوان درام مذهبی و دینی رواج می‌یابد. در حقیقت کلیسا با توجیه آموزش مومنان شیوه‌ای نوین از این نوع درام را در پیش می‌گیرد، زیرا پیش از آن و از حدود ۳۰۰ میلادی به بعد «مقامات کلیسا مسیحیان را از تماشای تئاتر رومن نهی می‌کردند، به گونه‌ای که در سال۳۹۸ میلادی، شورای مسیحیان کارتاژ تکفیر کسانی را که در روزهای مقدس به جای کلیسا به تئاتر می‌رفتند، صادر کرد. بازیگران تئاتر از شرکت در مراسم دینی محروم بودند، مگر آنکه از شغل خود توبه می‌کردند. این قانون حتی تا سدهٔ هجدهم میلادی نیز در بسیاری از نقاط لغو نشده بود.»[4]

زمان و انواع نمایش‌های مذهبی

در قلمرو مسیحیت قرون وسطایی، همه جا ترقی و تعالی تئاتر نمایشنامه‌ای از داخل کلیساها یا مراکز مذهبی آغاز می‌شود و در این تاریخ پر فراز و نشیب دو نمونهٔ مهم از نمایش‌های مذهبی رواج می‌یابد که در ادامهٔ بحث محوری این گفتار ـ تعامل تئاتر ایران با نمایش‌های مذهبی ـ به کار می‌آید. این دو نمونه میراکل (Miracle plays، نمایشنامه‌های اعجازی) و میستری (Mystery plays، نمایشنامه‌های رمزی) هستند.

نمایشنامه‌های رمزی به بیان خلقت، سقوط و نجات آدم به صورتی که در اسفار عهد عتیق روایت شده می‌پردازند و نمایشنامه‌های اعجازی در واقع زندگینامهٔ انبیاء، اولیاء و قدیسان یهود و نصاری است.

البته برخی از منتقدان که امروزه به بررسی نمایشنامه‌های مذهبی قرون وسطی می‌پردازند، معتقدند که نمایشنامه‌های اعجازی خود گونه‌ای از نمایشنامه‌های رمزی به شمار می‌روند و از آنها جدا نیستند.

نمایشنامه‌های رمزی و اعجازی در آغاز به زبان لاتین بودند و توسط کشیشان اجرا می‌شدند، اما به تدریج افرادی که در لباس روحانیت نبودند نیز به اجرای آن همت گماشتند. با ممنوعیت اجرای نمایشنامه در کلیساها نمایشنامه‌های اعجازی و رمزی از انحصار کلیسا و زبان لاتین خارج شد و در اماکن عمومی‌مانند بازارها، مقابل کلیساها، میدانها و... توسط شهروندان عادی و به زبان مردم نگاشته شدند و به اجرا درآمدند.

در پایان برای پیگیری بخش بعدی باید به نکتهٔ مهم دیگری اشاره کرد.

نمایش‌های اخلاقی (Morality plays) نیز به نوعی به مذهب مربوط می‌شوند. زیرا این نمایش‌ها نیز مانند نمایش‌های اعجازی و رمزی به بیان و توجیه و تفسیر قصه‌های عهد عتیق و عهد جدید و زندگی انبیاء و اولیاء و آباء مسیحی می‌پردازند، اما موضوع و مضمون آنها مبارزهٔ انسان با نفس اماره است.

نمایش‌های مذهبی ایرانی

اکنون وارد بخش محوری و اساسی این گفتار می‌شویم و با توجه به تعاریفی که پیشتر آمد، ابتدا معیارهایی برای شناخت و نامگذاری دقیق و علمی آنچه به عنوان نمایش‌های مذهبی ایرانی موجود است، تبیین می کنیم.

قبل از هر چیز دانستن این نکته لازم است که در ایران نیز آیین‌ها و مراسمی‌برای بزرگداشت و نیز سوگواری انجام می‌شد که شکلی نمایشی داشت و از جمله مهمترین آنها، سوگ سیاوش است. باید گفته شود که سوگ سیاوش نمایش به معنای play نبود، بلکه تظاهرات مذهبی (Demonstration) به شمار می‌آمد، به این معنا که در سوگواری برای سیاوش تماشاگر از اجرا جدا نبود، بلکه تمامی افراد حاضر در مراسم، اجرا کنندگان آن به شمار می‌رفتند و این با نمایش‌های اعجازی و رمزی که به قصد اجرا آماده می‌شد و عده‌ای صرفاً تماشاگر آن بودند، تفاوت داشت.

از ورای این آیین است که در دورهٔ صفویه ابتدا «نقالی» رواج می‌یابد که شیوه‌ای برای روایت تک نفره در دو قالب مذهبی و حماسی است. سپس پرده‌خوانی شکل می‌گیرد که طی آن نقاشی به کمک روایت می‌آید، و در نهایت شبیه‌خوانی که با فاصلهٔ حدود سیصد سال ابتدا در دوران زندیه شکل گرفت و سپس در دورهٔ قاجاریه به اوج رسید. برای نشان دادن روند مختصر این تحولات می‌توان محور روایت سوگوارانه را بدین شکل پیشنهاد داد:

شبیه‌خوانی ← پرده‌خوانی ← نقالی

محور روایت سوگوارانه (Tragic)

ضمناً مضامین این نمایش‌ها که اکنون می‌توان دقیقاً اصطلاح play را برای آنها پیشنهاد داد، در مقام مقایسه به مضامین نمایش‌های اعجازی و رمزی نزدیک هستند.

در نتیجه، مهمترین انواع نمایش‌های مذهبی ایران، نقالی

مذهبی، پرده‌خوانی مذهبی و تعزیه یا شبیه‌خوانی با مفهوم play قابل بررسی و شناسایی هستند و با عنایت به محور پیشنهادی، فارغ از تحولات تئاتر غرب می‌توانند به یاری پژوهش‌های کاربردی برای پژوهشگران این عرصه‌ها بشتابند و شکلی از تئاتر ایرانی را به منصهٔ ظهور برسانند.

تعامل نمایش‌های مذهبی ایرانی با تئاتر

شبیه‌خوانی و نقالی به عنوان دو گونهٔ مهم از نمایش‌های مذهبی ایرانی ریشه‌های عمیقی در فرهنگ و هنر ایران دارند و مهمتر آنکه مضمون و شکل اجرایی آنها در طول دوره‌های گوناگون تکامل یافته و بنابراین در نوع خود مستقل و کامل به نظر می‌رسند.

به این ترتیب تغییر ساختار اجرایی این نمایش‌ها و تبدیل آنها به شیوه‌ای از تئاتر که از فرهنگ غربی ریشه گرفته است، اگر نه ناممکن بلکه بسیار دشوار می‌نماید و زمانی طولانی همراه با پژوهش‌های کاربردی می‌طلبد.

هنرمندانی که با شناخت نمایش‌های مذهبی ایرانی سعی در ترکیب و تلفیق آنها با تئاتر غرب داشته‌اند، معمولاً با سه رویکرد روبه‌رو بوده‌اند که از ابتدای ورود تئاتر به ایران تا به امروز مشاهده شده است. اما از آنجا که مقصود اعلام منبع و مرجعی است که برای سایر پژوهشگران به راحتی قابل دسترسی باشد، نمونه‌های سه‌گانهٔ انتخابی از سوی نگارنده، بر اساس مشاهدات و مطالعات در دههٔ اخیر مد نظر قرار گرفته است و تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ای که در پی می‌آید، در واقع حاصل آن مطالعات و بررسی‌هاست و بیشتر می‌تواند به عنوان فرضیه‌ای جهت پژوهش مطرح شود.

الف ـ می‌توان نمایش شبیه‌خوانی (تعزیه) را ـ که در شکل سنتی در میدان روستاها و بخش‌هایی از شهرهای بزرگ کنونی که ویژگیهای سنتی خود را حفظ کرده‌اند، اجرا شود ـ در صحنهٔ تئاتر به اجرا در آورد و برای این اجرا دو شکل تصور کرد:

۱ـ مجلسی با همان خصوصیات و ویژگی‌هایی که در میدان‌های خاکی اجرا می‌شود، درسالن تئاتر به اجرا درآید و هدایتگر اصلی آن همان معین البکایی باشد که خود نیز در صحنه حضور دارد و همهٔ تمهیدات در برابر چشم تماشاگر عیان شود.

چنین شکل اجرایی به ویژه در سالهای بین ۱۳۶۰ تا ۱۳۷۵ در جشنوارهٔ نمایش‌های آیینی ـ مذهبی کشورمان دیده می‌شد و از آنجا که در این شکل، گروه تعزیه صرفاً در ارتباطی یک سویه با مخاطب قرار می‌گیرد، مخاطبی که روی صندلی‌های سالن تئاتر آرام گرفته و با آسودگی به مصائب خاندان اهل بیت می‌نگرد، به هیچ روی همان واکنشی را نشان نمی‌دهد که از دیدن مجالس تعزیه در میدان‌ها بروز می‌دهد.

۲ـ فردی که کارگردانی را از گذر تجربه و یا در حیطهٔ آکادمیک آموخته است یک مجلس را با تدوین میزانسن‌هایی که مختص صحنهٔ تئاتر یک سویه است و با تمهیدات و شگردهایی که لزوماً در صحنه نمایان نیست (مثل نورپردازی، موسیقی افکتیو و...) برای مخاطبان به اجرا درآورد و در صورت لزوم از بازیگران مجرب تئاتر به جای شبیه خوانان سنتی سود ببرد که دراین صورت نمایشی همچون «خورشید کاروان» بهترین مثال این بخش خواهد بود.

مخاطب «خورشید کاروان» در واقع همان مخاطب تعزیه است که این بار در سالن تئاتر با توجه به نشانه‌هایی که کارگردان برایش تدارک دیده با نمایش همراه می‌شود و تحت تاثیر آن قرار می‌گیرد . این نمایش پس از حدود دو دهه، هنوز هر سال به روی صحنه می‌رود و مخاطبان انبوه خود را تحت تاثیر قرار می‌دهد.

ب ـ در شکلی دیگر، کارگردان، شیوه ها و شگردهای موجود در نمایش‌های مذهبی را به خدمت می‌گیرد و گاه با تغییر دادن شکل آنها، اجرای خود را به صورت تلفیق وترکیبی از نشانه‌های مستقیم نمایش‌های مذهبی و فنون نوین تئاتری ارایه می‌دهد. این‌گونه که مخاطبان در گسترهٔ یک اجرا به طور عام با آن برخورد می‌کنند و می‌توانند یا با عنایت به موضوع ویژهٔ نمایش و یا با توجه به سابقهٔ کارگردان در عرصهٔ تئاتر به دیدار

آن بنشینند و شاهد صحنه‌هایی باشند که مستقیماً از نمایش‌های مذهبی برداشت شده‌اند؛ مثل روضه‌خوانی، نوحه‌خوانی و ... اما جریـان کلی نمایش مبنایی تئاتـری دارد. به این منظور می‌توان نمایش پُل اثر محمد رحمانیان را مثال زد.

ج ـ شـکل سوم تعامل نمایش مذهبی و تئاتر در واقع بیشتر با مضمون ارتباط دارد و نه با شـیوه‌ها و شگردهای اجرایی که در نمایش‌های مذهبی ایرانی کاربـرد دارند. در واقع کارگردان اثر در این شـکل، حکایت یا واقعـه‌ای را از تاریخ می‌گیرد و بر اساس آن متنی نوشته و به روی صحنه می‌آورد. مثال این بخش «یادگار سالهای دُمن» اثر علی رفیعی است که معمولاً در آثارش صحنه پردازی با عنایت به فنـون نوین تئاتری در اولویت قرار می‌گیرد و نمایشنامـه نیز محملی برای بروز و جلوه‌گری تکنیک های تئاتری است.

نتیجه‌گیری:

بی‌تردید در تقسـیم‌بندی و طبقه‌بنـدی نمایش‌های ایرانی که متاثر از شـیوه‌ها و شـگردهای نمایش‌هـای مذهبی به اجرا در آمده‌انـد و یا صرفاً مضمون و مفهومـی مرتبط با مذهب دارند، می‌توان نمونه‌های بسیاری مثال آورد. به ویژه در زیر مجموعهٔ بخش سـوم که کارگردان اثر، فارغ از شـیوه‌های متنوع نمایش ایرانی و صرفاً با توجه به تجربهٔ تئاتر غرب، اثری می‌آفریند.

اما در میان دو شـکل اجرایی اول ودوم، شکل اجرایی دوم پیشـنهاد بهتری برای دسـتیابی به تئاتری ایرانی مبتـنی بر شـیوه‌ها و شگردهای جذاب و جالب آن است. این شیوهٔ اجرایی در واقع تحلیل شگردها و شـیوه‌های نمایش‌های مذهبی ایرانی در سـبکها و فنون اجرایی تئاتر غرب است، و منظور از تحلیل در اینجا، آمیختن شـیوه‌ها و شگردها با فنون و سبکهای تئاتر غربی و نه وصله کردن آنهاسـت، همچـون کارهایی که «بیژن مفید» در نمایش‌های ایران و البته در نوع کمیک آن انجام داد.

انتخاب نمایش پل نوشته و به کارگردانی «محمد رحمانیان» نیز از دو جهت اهمیت دارد؛ اول آنکه در راسـتای تجربه‌های او در حیطهٔ نمایش‌های ایرانی صورت گرفته اسـت؛ تجربیاتی مثل «**مجلس نامه**» و «**شـهادت خوانی قدمشـاد مطرب در تهران**» و دوم آنکه دو قشـر منتقد وعموم تماشاگران تئاتر از آن استقبال کرده‌اند.

مثلاً در نمایش «پل» تماشـاگر اسـتحالهٔ تیپ به شخصیت را مـی‌بینـد، آن هم در روایتی که در گذشـته ریشـه دارد، اما نشـانه‌های متعدد در نحوهٔ روایت اثر، مخاطب را به دغدغه‌های امروزی می‌پیوندد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع:

۱ـ ناظرزادهٔ کرمانی، فرهاد، **نمایشنامهٔ منظوم و مذهبی**، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، چاپ اول، تهران، ص ۲۷.

۲ـ براکت، اسکار، **تاریخ تئاتر جهان**، ترجمهٔ هوشنگ آزادی ور، جلد اول، چاپ دوم، مروارید، تهران، ۱۳۷۷، ص ۲۸.

۳ـ ناظرزاده کرمانی، فرهاد، همان، ص ۳۰.

۴ـ براکت، اسکار، همان، ص ۱۷۰.