نمایش دینی و نقش تماشاگر

ابوالفضل حری (عضو هیأت علمی دانشگاه اراک- گروه زبان انگلیسی) - **ایران**

■ **چکیده**

این مقاله در بررسی نقش تماشاگر در نمایش دینی، دو پرسش را مطرح می‌کند: تماشاگران چگونه از نمایش، تفسیر دینی ارایه می‌دهند و نمایش‌ها چگونه تماشاگران را به سمت اهداف دینی خود رهنمون می‌شوند؟ پاسخ به پرسش اول به دو مسأله دامن می‌زند: اول، تأثیر عاطفی نمایش بر روی تماشاگران و دوم تجزیه و تحلیل عقلانی و نقادانه از سوی مخاطب/ منتقد. پاسخ به پرسش دوم مستلزم شناخت دستور زبان نمایش از جانب مخاطب و به‌کارگیری این دستور زبان به بهترین شکل از جانب هنرمند است. در اثر هنری عموماً و نمایش دینی خصوصاً، باورپذیر کردن صحنه‌ها برای تماشاگر الویت دارد، به گونه‌ای که شاید بتوان گفت حقیقت مانندی (verisimilitude) یا باور کردن هر آنچه روی می‌دهد، مسألهٔ اصلی آثار هنری ـ دینی است. نمایش از جهتی دیگر نیز بر تماشاگران خود تأثیر می‌گذارد: عمل/ دیدن نمایش بسیار شبیه آیین‌های پاگشایی در نزد مردمان نخستین است؛ بنابراین نمایش دینی از طریق ایجادِ نوعی شور و هیجان، احساسات نهفتهٔ آدمی را که ریشه در فطرت اصیل انسانی دارند، بیدار می‌کند؛ احساساتی که همزمان، جاذبه و ترس توأمان، امور مینوی و قدسی انسان دیندار را به نمایش می‌گذارد. در واقع، نمایش دینی، نمایش برانگیخته شدن عواطف پاک انسانی است؛ عواطفی که در دنیای متمدن، مادی‌گرا و ثروتمند امروز به باد فراموشی سپرده شده است.

◇ **واژگان کلیدی:** نمایش دینی، نقش تماشاگر، تفسیر دینی نمایش، حقیقت مانندی، آیین‌های پاگشایی.

موقعیت نمایش دینی

تـا کنون دربـارهٔ موقعیت کلـی اثر هنری (دینـی) نظریات گوناگونـی ارایه شـده اسـت، اما در این میـان نظـریات دو نظریه‌پرداز نقش اساسی دارند: ابرامز و یاکوبسن.

ام.اچ ابرامز (۱۹۸۵) در کتاب ارزشـمند خود، **آیینه و چراغ، نظریـهٔ رمانتیک و سـنت نقادانـه** موقعیت کلی اثر هنری را در نمودار زیر ترسیم می‌کند:

در این نمودار، اثر هنری و تسـامحاً نمایش دینی در مرکز و دیگر مؤلفه‌ها در اطراف آن قرار می‌گیرند. این مؤلفه‌ها عبارت‌اند از: کسـی که اثر هنری ـ دینی را خلق می‌کند (هنرمند)، کسی که اثـر هنری ـ دینی خطاب به اوسـت (مخاطب) و طبیعت یا جهان واقـع که در اثر هنری ـ دینی بازتـاب می‌یابد. اما در پهنهٔ تاریخ نقد هر یـک از این مؤلفه‌ها به فراخور زمـان بر دیگری برتری یافته و سـیر نقد ادبی را برای مدت زمانی چند به نفع خود رقم زده اسـت. بنابراین، در دوره‌هـای گوناگون تأکید روی یکی از مؤلفه‌های بالا بیش از سـایرین بوده اسـت: تأکید بر جهانی که اثر آشـکار می‌کند، نظریهٔ محاکات را پدید آورده اسـت. نظریهٔ دوم (که محور اصلی بحث ما در این نوشـتار است) بر مخاطب تأکید می‌کنـد. این نظریه که ابتدا بر جنبهٔ تعلیمی شـعر و مفید بودن اثر ادبی تکیه می‌کرد، بار دیگر در سـدهٔ بیسـتم با عنوان نظریهٔ دریافت (Reception Theory) و نقد معطوف به واکنش خواننـده (Reader-Response Criticism) ظهـور می‌یابـد. رویکرد سـوم بر پدیدآورندهٔ اثر تأکید مـی‌ورزد. در واقع این گرایـش به ارتباط میان مخاطب هنر و آفرینندهٔ آن اشـاره دارد که قادر اسـت اثری خلق کند که احساس عاطفی خواننده (و در اینجا تماشـاگر نمایش دینی) را برانگیزاند. در گرایش چهارم نه هنرمند چندان اهمیت دارد، نه مخاطب و نه جهانی که هنرمند در اثر خود می‌آفریند و آشـکار می‌کند، بلکه بیش‌تر خود اثر هنری اسـت که به منزلهٔ موجودی خود بنیاد (self-autonomous) و مستقل اهمیت می‌یابد؛ موجودی که دارای کیفیت و منزلت خاص و منحصر به‌فرد است.

در فرمالیسم روسی و نیز در شاخهٔ ساختارگرایی معروف به مکتب پراگ، یاکوبسـن چهرهٔ اصلی محسوب می‌شود. بخش اعظم پژوهش‌های یاکوبسـن بـه تعادل میان زبان‌شناسـی و شعرشناسـی بر می‌گردد. مرتبط ترین بخـش از پژوهش‌های یاکوبسـن در موضوع مورد نظر ما بـه الگوی ارتباط کلامی او مربوط می‌شود. یاکوبسـن الگوی خود را در یک جمله خلاصه می‌کند: «فرستنده پیامی را برای گیرنده می‌فرستد».

	زمینه	
فرستنده	پیام	گیرنده
	مجرای ارتباطی	
	رمز	

یاکوبسـن تاکید می‌کند که این الگوی کلی در تمام کنش‌های ارتباط کلامی مصداق دارد. بحث او این اسـت که ارسـال پیام به زمینه‌ای نیاز دارد، زمینه‌ای که یا باید کلامی باشـد یا این که بتوان آن را در قالب کلام بیان کرد و مخاطب قادر باشـد آن را به روشنی دریابد.

وانگهی، بـه مجموعه رمزی نیز نیاز اسـت که به نظامی از هنجارها و قواعد، که یا به تمام و کمال و یا حداقل به شکل جزیی میان گوینده و مخاطب مشـترک اسـت، تعلق دارد و سرانجام اینکه، پیام به مجرای ارتباطی نیز نیازمند است، مجرایی فیزیکی و پیوندی روانی میان فرستنده و گیرنده که به هر دو این امکان را می‌دهـد تا میان خـود ارتباطی کلامی برقـرار کنند و آن را پی‌گیرند.

نقش تماشاگر در نمایش دینی

برای بررسی نقش تماشاگر در نمایش دینی ابتدا لازم است که به دو پرسـش پاسـخ داده شود. پرسـش اول: تماشاگران چگونه و به چه شکل نمایش‌ها را تفسیر می‌کنند؟ به دیگر سخن، تماشاگران چگونه از نمایش تفسیر دینی ارایه می‌دهند؟ در واقع، میان تفسیر نمایش دینی و تفسیر دینی نمایش تفاوت وجود دارد.

این بدان معناست که دینی بودن نمایش‌ها را منتقد یا تماشاگر نمایش تعیین می‌کنند نه نویسنده، کارگردان یا تهیه کننده. پرسش دوم: نمایش‌ها چگونه تماشاگران را به سمت هدف‌ها و پیام‌های خود رهنمون می‌شوند؟ پاسخ به پرسش اول خود به دو مسأله دامن می‌زند. مسألهٔ اول تأثیر عاطفی و احساسی است که نمایش‌ها هنگام اجرا روی تماشاگران باقی می‌گذارند. مسألهٔ دوم تجزیه و تحلیل عقلانی و نقادانه‌ای است که از سوی مخاطب (که در واقع نقش منتقد را هم دارد) ارایه می‌شود. برای پاسخ به پرسش دوم در واقع شناخت دو چیز ضروری است: الف- دستور زبان نمایش از جانب مخاطب و ب- به‌کارگیری دستور زبان نمایش به بهترین شکل از جانب هنرمند یا خالق اثر هنری (که در مورد نمایش کارگردان نقش اصلی و سایرین نقش‌های مهم ارایهٔ این دستور زبان را ایفا می‌کنند). همان‌طور که می‌دانیم در نمایش نیز همچون سایر ژانرها عوامل گوناگونی در ایجاد تأثیر هنری مشارکت دارند. رسانهٔ نمایش که قویاً بر جنبه‌های بصری استوار است، مؤلفه‌های نمایشی مهم و منحصر به‌فردی دارد که به کمک آنها تماشاگر را تحت تأثیر افسون و جذابیت خود قرار می‌دهد. در واقع، احساسات برانگیخته شده در تماشاگر یا عوامل نمایش طوری به تصویر درمی‌آیند که مخاطب حس کند واقعاً از نزدیک شاهد آن بوده است.

حال به بحث اصلی نوشتار برمی‌گردیم: «تماشاگر چگونه از نمایش، تفسیر دینی ارایه می‌دهد؟»

ساسانی (ساسانی، ۳۴-۳۵) عناصر و عوامل فرایند فهم متن را در چهار گروه کلی مورد بررسی قرار می‌دهد. این عناصر عبارت‌اند از: ۱- متن؛ ۲- پیش فهم؛ ۳- بافت موقعیتی و ۴- رابطهٔ متقابل فرایند تماشای نمایش. یعنی آنچه برای مدت دو ساعت در یک نشست روی صحنهٔ نمایش یا صفحهٔ تلویزیون به‌وقوع می‌پیوندد، فرایند پیچیده و به‌غایت غیرساختمندی است؛ به دیگر سخن دیدن نمایش برخلاف خواندن کتاب، در مسیر بی‌وقفه‌ای از توالی صحنه‌ها و سکانس‌ها روی صحنه اتفاق می‌افتد، یعنی چنین نیست که تماشاگر هر کجا خواست به عقب برگردد و همچون صفحه‌های کتاب، آنچه را دیده دوباره بازبینی کند. از این رو تماشاگر هنگام تماشای نمایش در سالن تاریک تئاتر، از تمام ذهنیت‌ها و ادراک‌های خارجی جدا می‌شود و با طیب خاطر و فراغ بال، چشم و گوش به صحنهٔ جادویی نمایش می‌دوزد، و این‌جاست که جز صحنهٔ نمایش چیز دیگری میان تماشاگر و صحنه‌های نمایش حایل نیست. تماشاگر در یک فرایند روان‌شناختی پیچیده، مسحور و افسون نورها، حرکت‌ها، صحنه‌ها و سایه‌های روی صحنه می‌شود و به تعبیری دل و دیدهٔ خود را به دست جادوگران صحنهٔ نمایش می‌سپارد. تماشاگر در این حالت دیگر به خود نیست، بلکه در یک حالت انفعالی و خنثی قرار دارد؛ و این‌جاست که عواطف و احساسات او سرباز می‌کنند. در این حالت تماشاگر کم‌کم احساسات قبلی خود را متوجه اشخاص و اشیای روی صحنه می‌کند و هر چه بیشتر با پرده‌ها و اشخاص نمایش همدلی عاطفی و همذات‌پنداری برقرار می‌کند. نمایش روی صحنه با خواندن کتاب تفاوت اساسی دارد، از آن رو که نمایش قادر است در برابر چشمان تماشاگر توهمی از جهان واقع - جهان به همان‌گونه که هست - ترسیم کند. در واقع شبیه‌سازی و کپی‌برداری از واقعیت، تماشاگر را به سمت باور کردن جهان خیالی ساختهٔ هنرمند سوق می‌دهد. در اثر هنری به‌طور عموم و نمایش دینی به‌خصوص، باورپذیر کردن صحنه‌ها برای تماشاگر در درجهٔ اول اهمیت قرار دارد، به گونه‌ای که شاید بتوان عنوان کرد حقیقت نمایی (verisimilitude) یا باور کردن هر آنچه روی می‌دهد، مسأله و بحث اصلی آثار هنری است. مشکل اصلی یک سر به باورپذیر نبودن اثر هنری از دیدگاه مخاطب باز می‌گردد. اگر تماشاگر یک نمایش دینی باور کند آنچه روی پرده می‌بیند ریشه در واقعیت دارد و به گفتهٔ ارسطو نامحتمل ممکن است نه ناممکن محتمل، آن‌گاه به اثر هنری ایمان خواهد آورد و البته این باور هم باید در اثر هنری متجلی شود و هم این‌که در تماشاگر به‌وقوع بپیوندد.

بنابراین، یکی از فرایندهای فهم‌پذیری تماشاگر این است که او نمایش را باور کند، البته بحث باورپذیری و حقیقت‌نمایی در نمایش مذهبی از دیدگاه ژانر نمایش مذهبی نیز قابل توضیح و بررسی است؛ به این معنا که چون تماشاگر با ژانر

نمایش دینی روبه‌روست، از این رو می‌تواند با طبیعی کردن (Naturalization) یا طبیعی دانستن حوادث و صحنه‌های نمایش در جهت باورکردن و بعد فهم‌پذیری آن گام بردارد. در ریشه‌یابی نمایش دینی به این نکته می‌رسیم که دست‌کم گونه‌ای از نمایش دینی بر اساس متن‌های مقدس، زندگی پیامبران و قدیسان استوار است. دانستن این نکته به تماشاگر کمک می‌کند که حوادث غیرمترقبه و رخدادهای محیرالعقول این نوع نمایش را راحت‌تر باور کند. البته جنس نمایش دینی به‌گونه‌ای است که بخشی از آن - اگر نه تمام آن- را صحنه‌ها و حوادثی ترتیب می‌دهند که به هیچ‌رو با قواعد جهان فیزیکی قابل توجیه و تبیین نیست. اصلاً متافیزیک - یعنی باور به وجودی نامربی - در ذات مذهب وجود دارد و مسأله‌ای قدسی محسوب می‌شود، و نمایش قادر است این وجود نامربی را مربی کند. جوزف مارتی (مارتی، ۱۹۹۷) در این‌باره می‌نویسد:

«نمایش با جذب تماشاگر به سمت آنچه بی‌واسطه با ادراک درنمی‌آید، به آنچه از ظاهر و عیان فراتر است، حالت کشف و شهودی در وی ایجاد می‌کند. نمایش نامربی را مربی می‌کند، بینش، بصیرت و دیدگاه تماشاگر را نسبت به امور مینوی وسعت و غنا می‌بخشد؛ تماشاکر را به تحسین و تفکر دربارهٔ صحنه‌های به نمایش درآمده تشویق و ترغیب می‌کند؛ غایب را حی و حاضر می‌کند؛ مرده و فراموش شده را زنده می‌کند، و سرانجام نمایش گذشته و خاطره را فریاد می‌آورد و... و تماشاگر را به تعقل و تفکر در گذشته دعوت می‌کند.»

نمایش از جهتی دیگر نیز بر تماشاگران تأثیر می‌گذارد: عمل نمایش و دیدن نمایش بسیار شبیه آیین‌های پاگشایی (Initiative rituals) در نزد مردمان نخستین است. «جوزف مارتی» یادآور می‌شود که: «در این آیین‌ها و مراسم با پویانمایی و جشن گرفتن سیر و مراحل تکامل انسان در واقع سیر تاریخ رقم می‌خورد، زیرا در این مراسم با انجام مراحل پاگشایی و دین‌گردانی، مراحل تکامل و تغییر و تحولات آدمی به نمایش در می‌آید. از دیگر سو مشارکت در مراسم پاگشایی در روح و جان تماشاگر نوعی هیجان ایجاد می‌کند. در آیین‌های بدوی از این هیجان به سوختن تعبیر می‌کنند.» «میرچا الیاده» می‌نویسد: «به همین دلیل است که جادوگران و داروگران در بین مردمان نخستین آب نمک یا آب همراه با ادویهٔ بسیار می‌نوشیدند. گیاهان خوشبو می‌خوردند، یعنی با این‌کار انتظار داشتند که حرارت درونی‌شان را افزایش دهند». الیاده ادامه می‌دهد: «... در هند جدید مسلمانان معتقدند که انسان زمانی می‌تواند با خدا در ارتباط باشد که بسوزد» (همان، ص ۱۷۰).

بنابراین، نمایش دینی از طریق ایجاد نوعی شور و هیجان، احساسات نهفتهٔ آدمی را بیدار می‌کند، احساساتی که ریشه در فطرت اصیل انسانی دارد. احساساتی که در یک حالت جاذبه و ترس توأمان امور مینوی و قدسی انسان دیندار را به نمایش می‌گذارد. عبدا.. اسفندیاری (اسفندیاری، ۱۳۸۳) سینمای دینی را از جهت تاثیر بر بیننده مورد بررسی قرار می‌دهد که با اندکی مسامحه در مورد نمایش دینی نیز صادق است:

«سینمایی که بتواند نوعی شناخت شهودی به تماشاگر منتقل کند و این عالم شهودی عالمی دینی باشد، سینمایی کاملاً دینی است؛ یعنی با ارزش‌ترین نوع نمایش دینی - از آن جهت که نمایش هنری است - شباهتی دارد به علم حضوری از هستی و تنه می‌زند به معرفت‌های عرفانی. نمایش دینی نمایشی است که بشر را از غفلت برهاند و او را به خود وهستی خود و در نهایت هستی بخش متوجه کند. نمایش دینی نمایشی است که هر چند برای یک لحظهٔ کوتاه، تلنگری بر دل و ذهن مخاطب بزند و او را متوجه حال خود کند.»

در واقع، نمایش دینی، نمایش برانگیختن عواطف پاک انسانی است، همان عواطفی که در دنیای متمدن، ثروتمند و مادی‌گرای امروزین به باد فراموشی سپرده شده است. بنابراین هر چیزی که به عواطف پاک انسانی و به تجربیات بشری چون تولد، عشق، کار، امید، وفاداری، لذت، مرگ، دروغ، حسادت و... بپردازد، همتای اولین خاستگاه مذهبی انسان است و می‌تواند در نمایش مطرح شود. این خاستگاه می‌تواند کفرآمیز، جدل‌گونه، برانگیزاننده، دارای وحدت وجودی، خدای باورانه، اسطوره‌ای یا انقلابی باشد. دکتر محمدرضا ریخته‌گران (پژوهشگاه، ۱۳۸۰)

نمایش دینی را نوعی نمایش اندیشه می‌نامد و چنین نتیجه می‌گیرد:

«نمایش اندیشه، نمایشی است که مبتنی بر عبرت است. یعنی شخص را از مرحلهٔ حس عبور می‌دهد. یا او را وارد ساحات ملکوت وجودش می‌کند یا به ساحات ملکوت سفلای وجودش وارد می‌کند، یعنی یا راه بالاست یا راه پایین. اگر او را متوجه فضایل، متوجه روح و متوجه مقام دل کرد، نمایش دینی است. اگر این مسیر، شخص را متوجه پایین، متوجه ملکوت سفلا، متوجه جسم و متوجه نفس و حالات و عوارض نفس کرد، نمایش غیردینی است و این هم از وجه حضور هنرمند است که منجی پیدا می‌کند نه از وجه تکنیکی نمایش. وجه تکنیکی، نمایش‌دینی و غیردینی ندارد. اگر تفکری در یک نمایش، ما را به خود حقیقی و به دل خودمان بازگشت دهد، این نمایش دینی است و اگر متوجه خودمان نشویم، به خودمان نیاییم، بیدار نشویم، خود را نیابیم ، بلکه غرق شویم، مثل بسیاری از نمایش‌های اکشن، این از مصادیق نمایش‌های غیردینی است. بنابراین ما ضابطه‌ای برای دینی‌بودن و دینی‌نبودن نمایش داریم و آن ضابطهٔ معنوی است. ضابطهٔ صوری و ظاهری نیست که بگوییم هر نمایشی که به مسایل دینی و نماز و روزه و مسایل مربوط به بزرگان دین و شخصیت‌های مذهبی و دینی یا قصه‌هایی که در کتاب‌های مقدس است می‌پردازد، دینی است و اگر نپرداخت دینی نیست! به عبارت دیگر نمایشی که شخص را متوجه مقام عشق حقیقی و معنوی، عشق اعلی کند و موجب شود که شخص از هر چه که غیر حقیقت است روی بگرداند، و به بیداری برسد و عاشقانه رو به حقیقت آورد. این نمایش با هر مضمونی که دارد، مضمون اجتماعی، تاریخی، فلسفی، فرهنگی، دینی، مقدس یا غیره دینی است.» (ص۱۴۵).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع:

۱ – احمدی، بابک: ساختار و تأویل متن، چ۲، نشر مرکز، تهران، (۱۳۷۵).
۲ – نمایش، دین، ایران پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی (۱۳۸۰).
۳ – پورنامداریان: دکتر تقی، سفر در مه: تأملی در شعر احمد شاملو، زمستان، تهران، اول، (۱۳۷۴).
۴ – ساسانی، فرهاد: عوامل مؤثر در تأویل متن، فصلنامه فارابی، ش ۳۶، صص ۳۰-۴۴.
۵ – ساسانی، فرهاد: نشانه‌های معنوی در نمایش، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، (۱۳۸۰).
۶ – شمیسا، دکتر سیروس: نقد ادبی، فردوسی، تهران، اول، (۱۳۷۸).
۷ – مارتی، جوزفه: به سوی تفسیر و قرائت دین شناختی نمایش.