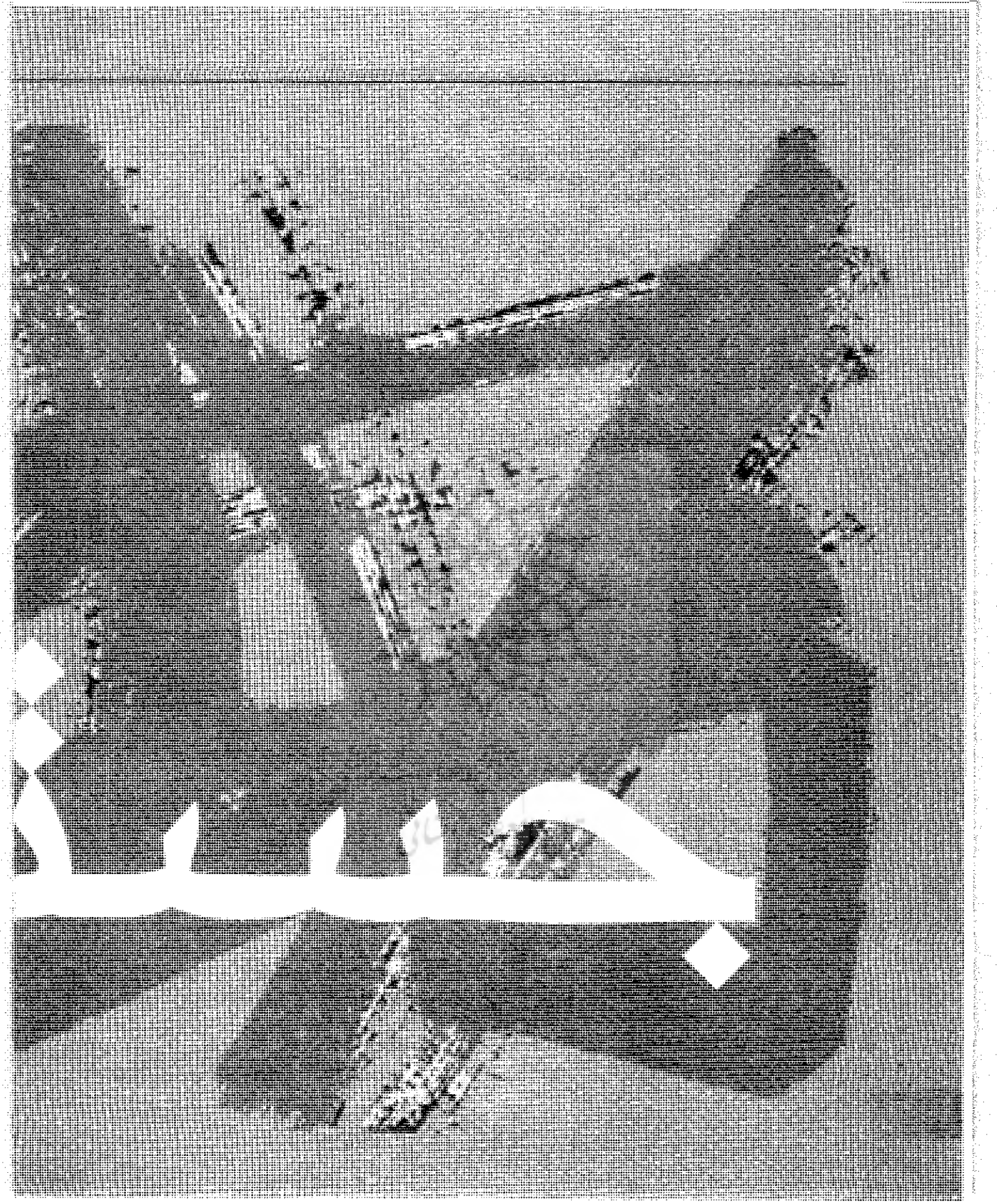
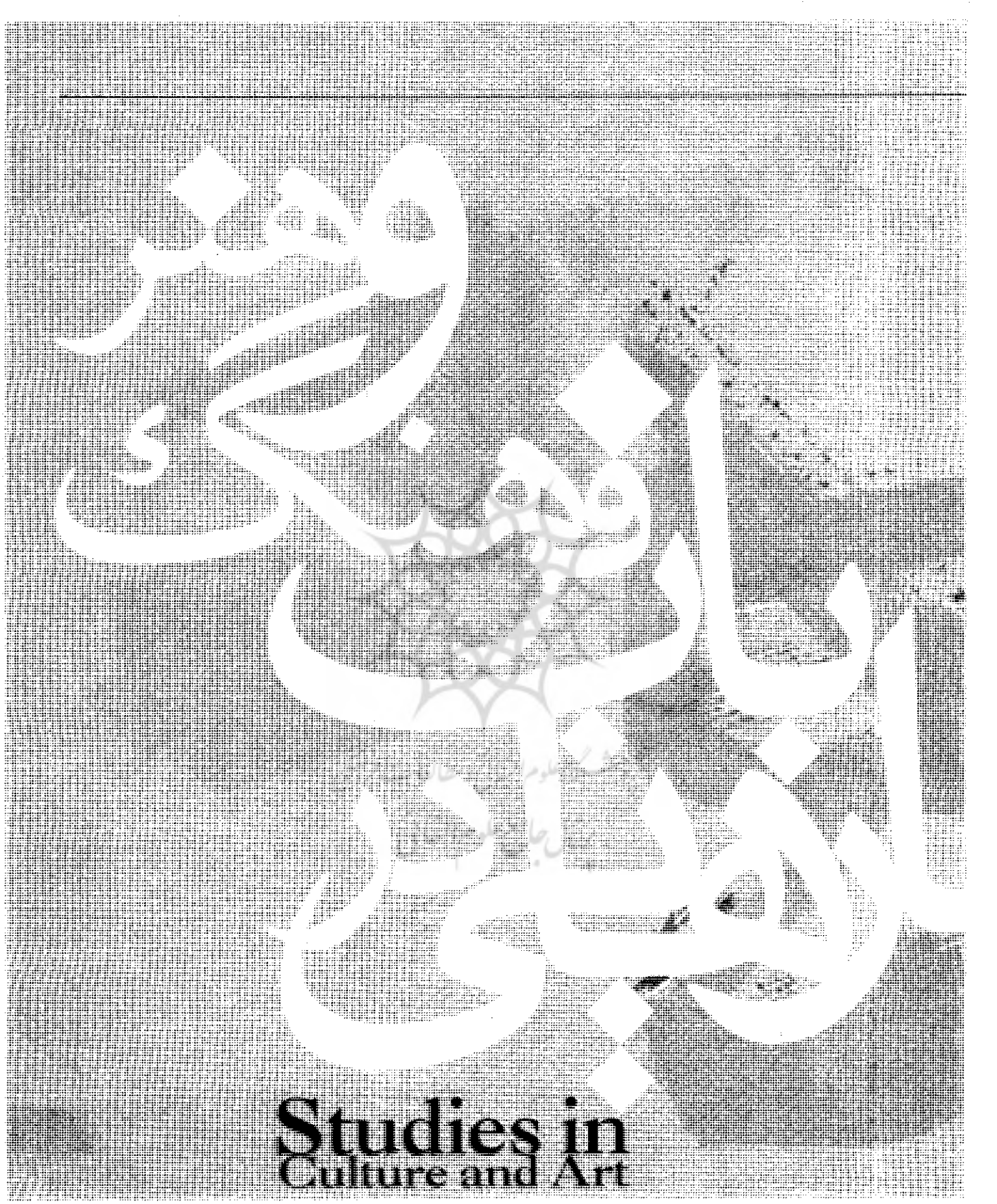




Studies in Culture and Art

تاثیر ساختار نمایش دینی بر سینمای ایران

The Influence of Religious Drama on Iranian Cinema

• نغمه ثمینی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هر بحثی در باب هنر دینی، بویژه آن جا که در حوزه‌ی هنرهای دراماتیک گام می زنیم، می تواند با رجوع به تصویری که از عصر آیین ها در خاطره‌ی ازلی مان مانده است آغاز شود:

میدانکی در میان؛ دور تا دور
تماشاگرانی که با ایمان قلبی به آن چه
پیش رویشان رخ می دهد چشم
اندوخته اند و گویی با این نگاه متمرکز،
مقاومت ذاتی شان را در مقام مَخاطب

می‌بازند و با اجرا یگانه می‌شوند. کسی یا کسانی با حرکاتی جادویی در میان جمع چیزی می‌خوانند؛ آوایی کهن و مرموز شاید! و دیگران در حلقه‌ای که هر لحظه تنگ‌تر می‌شود، با او همنوایی می‌کنند. بدین‌سان پیکره‌ای واحد شکل می‌گیرد که در بطنش مرزی میان اجراگر و اجرابین، میان قهرمان و سیاهی‌لشکر وجود ندارد. همه در پی حضوری قلبی در این دایره تکرار شده‌اند و بی‌وصول این حضور میدان را ترک نمی‌کنند... و چنین است که آیین با تمامی وجوه ناخودآگاه و نامکشوفش شکل می‌گیرد.

می‌گوییم آیین و به واسطه‌ای این واژه بر ژرف‌ترین پیوند و همانندی هنر و دین نظر داریم؛ هنر به معنای هر گونه فعالیت بشری که با خلق زیبایی رابطه می‌یابد، و دین به مفهوم هر شکل ارتباطی عمیقی که به‌صورت نظام‌مند یا فاقد نظامی مشخّص، انسان را با ماورأطبیت مرتبط می‌سازد: آیین نقطه‌ی اشتراک هنر و دین را می‌یابد؛ اشتراکی که جز در زیبایی و تلاش برای دست‌یابی به ریشه‌های حقیقی‌اش نمی‌گنجد و به این واسطه ترکیبی غریب پدید می‌آورد؛ ترکیبی که ردّش را در خاستگاه غالب هنرهای اصیلی همچون موسیقی، تئاتر و نقاشی می‌یابیم و باور نمی‌کنیم که نظریه‌ی خاستگاه آیینی جدّی‌ترین و قابل‌قبول‌ترین نظرها در باب چگونگی پیدایی هنرهاست. و همین نظریه‌ی خاستگاهی است که می‌تواند راه پژوهشگرانی را که در پی پیوند هنر و دین هستند هموار سازد. برای نمونه در هند، تئاتر پنجمین ودا یا سروده‌ی مقدس آسمانی خوانده می‌شود[1]؛ در ژاپن، خاستگاه تئاتر رقصی است آیینی برای جلب ترحّم خدای خورشید و روشن کردن جهان[2]؛ در ایران، جدا از ریشه‌های مذهبی تعزیه، آب‌خورهای مناسکی‌اش را می‌توان تا آیین‌های کهن بین‌النهرین دنبال کرد؛ و سر آخر در غرب نیز تئاتر در پیوند با دیونوزوس، خدای شور و شیدایی، و دیگر خدایان المپ است که شکل می‌گیرد. این بررسی مجمل را می‌توان در باب دیگر هنرها نیز انجام داد و به نتیجه رسید. به همین علّت است که حتی امروز هم، آن‌گاه که در پی خلق هنر مقدّس می‌رویم، ساده‌ترین راه را بازسازی و بازنمایی وجوه آیینی هنرها می‌یابیم.

آیین نقطه‌ی اشتراک هنر و دین را می‌یابد؛ اشتراکی که جز در زیبایی و تلاش برای دست‌یابی به ریشه‌های حقیقی‌اش نمی‌گنجد و به این واسطه ترکیبی غریب پدید می‌آورد

با این تعابیر، در برابر عنوانی چون «هنر دینی» یا «هنر مقدّس» نباید دچار حیرت یا تردیدی جدی شویم. راهکارها و نمونه‌های ابتدایی در دست هستند و حتی با تقلید می‌توان وادی هنر دینی را در لایه‌های سطحی‌اش تجربه کرد. اما سینما با این تعابیر نمی‌خواند و ما را با موفقیتی تازه روبه‌رو می‌کند؛ موفقیتی که عنوان سینمای دینی یا سینمای مقدّس را در ذهن غالب ما غریب و نامأنوس جلوه می‌دهد.

در یک کلام، سینما فاقد خاستگاهی آیینی است. برخلاف غالب هنرها، پیدایش سینما نه براساس نیازی برای ارتباط با فراواقعیت، بلکه بر پایه‌ی خواست‌های جامعه‌شناسانه و تکنولوژیک قرار می‌گیرد. نگاه کنیم که چگونه تاریخ دقیق تولد هنرهای اصیل در سایه روشن اسطوره و واقعیت پنهان است؛ حال آن‌که نقطه‌ی شروع هنر سینما، بی‌کم‌وکاست، بر ما روشن است: ۱۸۹۵، در کافه‌ای در پاریس؛ یعنی چیزی حدود صد سال پیش، زمانی که دیگر با پیروزی قاطعانه‌ی رنسانس و ثبوت دوران مدرن هر جلوه‌ی ملکوتی هنر

در روان شناسی و جامعه شناسی غالب رنگ می بازد... به همین علّت، هنگام بحث در باب سینمای دینی، دست ما خالی و بضاعتمان اندک است. هیچ پیش زمینه ی آیینی/خاستگاهی در ذهن ما وجود ندارد، و به همین دلیل نمی توانیم به عقب بازگردیم و وجوهی محتوایی و ساختاری از سینما بیابیم که اصلاً برای پیوند با مفاهیم بنیادین دین شکل گرفته باشند و در بطن خود حاوی ارتباط با جایی فراتر از این واقعیت جاری باشند.

چنین است که حتی تا آن جا پیش می رویم که از خود بپرسیم «آیا اصلاً چیزی به عنوان سینمای دینی می تواند در این عصر به ظهور برسد؟ و یا این تنها تصور ایده آلیستی ماست؟»... «آیا می توان سینمای دینی را در ژانر و گونه ای خاص جای داد و پنداشت که مثلاً همانند سینمای وسترن، سینمای دینی نیز دارای نشانه شناسی ویژه ی خود است؟»... مجموعه پرسش های دیگری از این دست نیز وجود دارند که مسیر ما را برای رسیدن به سینمای دینی دشوار می کنند.

برای پاسخ به این پرسش ها، ناچاریم بار دیگر سینما را در مقام یک هنر و رسانه ی فراگیر بشکافیم و کارکردش را در باب دین بیابیم. بنا به کلّی ترین مدل ارتباطی، در سینما، مانند هر هنر دیگری، با سه قطب روبه رو هستیم: مخاطب، اثر، مؤلف. حال آن گاه که سینمای دینی را مطرح می کنیم، می توانیم بر هر سه ی این رئوس نظر داشته باشیم: مؤلف/ سینماگری که جانش محل نزول الهامات الهی است و خود با باطنی ترین مفاهیم دین ارتباط دارد؛ مخاطبی که با تمایلات دینی به دیدن یک اثر می آید و حتی پیام های اخلاقی فیلم را دینی برداشت می کند، یا مخاطبی که بی تمایلات بارز دینی، در طول برخورد با اثر متحوّل و متأثر می شود؛ و سر آخر اثری که مملو از پیام های آشکار و نهان دینی است یا یک قصه ی دینی/مذهبی را به نمایش می گذارد... اما کدام یک از این سه مورد شرط لازم و کافی برای سینمای دینی محسوب می شوند؟

در آیین ها، تمامی این شرایط کمابیش گرد هم جمع آمده اند؛ امّا در روزگار ما، کدام یک کارکردی تر می نماید؟ شاید اگر ما در عصر سروری مؤلف و دوران رُمانتیسم سیر می کردیم، اصالت با مؤلف مؤمن بود. کمی بعدتر، در آغاز قرن بیستم، می توانستیم بر اصالت اثر انگشت بگذاریم؛ اما حالا در این مقطع زمانی که ما سیر می کنیم، مخاطب و ارتباطش با اثر تعیین کننده تر از دو مورد دیگر می نماید. امروز که بحث هرمنوتیک، گفت وگو با اثر و مخاطب فعال مطرح است، هرگونه ی هنری نیز در همین ارتباط میان اثر و مخاطب معنا می شود. گویی حالا پس از سال ها آزمون و خطا در زمینه ی نقد هنری، به آن جا رسیده ایم که دریابیم هیچ اثر هنری بدون مخاطب زنده نیست و هدف غایی هنر هم جز تأثیر بر مخاطب به هر شکل و گونه ای نمی تواند باشد؛ بویژه آن جا که از تمام هنرها و گونه ها، نگاه ما بر سینمای دینی خیره است. این ضلع ارتباطی مخاطب و اثر بیش از پیش اهمیت می یابد. پیش از این در مقدمات بحث، دین را گونه ای راه ارتباطی عمیق با ماورأطبیعت و حقیقت معنا کردیم. حال این جا، درمی یابیم که چگونه دین به واسطه ی جادوی هنر، طریق این ارتباط الهی را هموارتر می سازد؛ طریقی که مخاطَب مسافر آن است.

با اهمیت یافتن مخاطب و ارتباطش با اثر هنری در حوزه ی سینمای دینی، با پرسشی تازه و پیش برنده روبه رو می شویم: اثر هنری چگونه مفاهیم دینی را به مخاطب انتقال می دهد و به بیان بهتر، چگونه راهی به سوی حقیقت، که همانا لذت و آرامش و رهایی را در خود نهفته دارد، باز می کند؟ پاسخ در دو جزء می گنجد: نخست از راه فرآیندهای محتوایی، و دیگر از طریق فرآیندهای ظرفی و ساختاری. راه نخستین، ملموس و تکراری و تجربه شده است. چه بسیار آثاری که در همین سنیمای ایران به صرف بسنده کردن به چند شعار دینی، نمایش مناسکی از شرعیات دینی و یا استفاده از حکایتی مذهبی، خود را دینی خوانده اند. به یاد داریم

که برای مثال، سال‌ها نمایش مستقیم آداب نماز در نمایی از فیلم گامی به سوی سینمای دینی خوانده می‌شد...

غالب بحث‌هایی که موضوع و محتوا را برای سینما و اصولاً هنر دینی ناکافی می‌شمرند بر عوامل دیگری چون سبک، ساختار، صورت و... انگشت می‌گذارند

البته اگر ما تنها اثر را مدنظر داشتیم، همه‌ی این موارد می‌توانستند فیلمی را مستحق عنوان «دینی» سازند. اما در این بحث بر روی رابطه‌ی مخاطب و اثر تکیه می‌کنیم و پیش‌تر به عنوان مقدّمات مطلب ثابت کردیم که بی‌انتقال حسی معنویَ به مخاطَب، دین در سینما متجلّی نمی‌شود. بنابراین، ناچاریم تمهیدات عمیق‌تری را برای رسیدن به سینمای دینی جست‌وجو کنیم؛ بویژه آن‌که مخاطب امروز ما انسانی به غایت پیچیده است که در امر برخورد با رسانه‌ها خبره شده است و با مقاومتی که در ذات اوست می‌تواند به سادگی پیکان‌های اخلاقی/ هدایتیَ را، که فیلم به‌سوی او نشانه رفته، پیشاپیش بازشناسد و خود را از تیررس حرف‌ها و شعارهای مستقیم پنهان کند و جان به در برد. شاید به همین دلیل است که بسیاری از نظریه‌پردازان معاصر، هنر مقدس و هنر دینی را فراتر از کارکردهای محتوایی تلقّی می‌کنند؛ [پل] تیلش [یاتیلیخ] در تجزیه و تحلیل هنر دینی، اهمیت اساسی را به سبک می‌دهد و نه به موضوع.۳ و تیتوس بورکهارت صاحب‌نام به صراحت می‌نویسد:

هنر را نمی‌توان صرفاً از آن جهت که موضوع آن دینی است، دینی خواند. چه بسیار هنرمندانی که موضوع دینی را انتخاب می‌کنند، ولی اثر آن‌ها را نمی‌توان به هیچ وجه یک اثر دینی خواند.۴

او در ادامه، موضوع دینی را شرط ناکافی هنر دینی می‌شمرد و در عوض به نحوه‌ی بیان و سبک یا زبان و صورت اشاره می‌کند. آمده آیفر (Amedee Ayfre) نیز همین بحث‌ها را مستقیماً به سینما پیوند می‌زند و می‌نویسد:

اگر عملاً این فیلم‌ها را در قالب ساختارهای زیبایی‌شناختی نامناسبی قرار دهیم، یا درک کافی از جنبه‌ی مادی و متعالی آنها نداشته باشیم، بار طبیعی رمز و جنبه‌ی مافوق طبیعی آنها تحلیل خواهد رفت و فقط بارقه‌ای از نصایح و جلوه‌ی اندکی از «معجزات» مصنوعی یا نوعی «ایده‌آلیسم» تصنّعی بر جای خواهد ماند.۵

این نقل قول‌ها ما را در گذر از کارکردهای محتوایی برای رسیدن به سینمای دینی قاطع‌تر می‌سازند و کمک می‌کنند تا بر رویکردهای دیگری متمرکز شویم؛ رویکردهایی که به طرزی غیرمستقیم‌تر مخاطب گریزپای را به دام اندازد و او را تحت تأثیر قرار دهد. غالب بحث‌هایی که موضوع و محتوا را برای سینما و اصولاً هنر دینی ناکافی می‌شمرند بر عوامل دیگری چون سبک، ساختار، صورت و... انگشت می‌گذارند، که ما این همه را با عنوان «نحوه‌ی بیان» خواهیم خواند. البته برای ما که عادت کرده‌ایم محتوا را بر شکل ارجح بدانیم و بر موضوع اصالت دهیم، پذیرش این‌که نحوه‌ی بیان می‌تواند راه سینما و هنر دینی را هموار سازد دشوار است. امّا تنها کافی است به حکمت هنرهای کهن ایران بازگردیم تا دریابیم که سبک و ساختار و صورت ظاهری تا چه میزان در ایجاد پیوند قلبی و القای حس معنوی به مخاطب مؤثر هستند. برای مثال، در معماری مساجد ما، که حد اعلای هنر دینی محسوب می‌شوند، غالب اعداد و ارقام، تقسیم‌بندی‌های درونی و بیرونی بنا و اجرایی که کنار هم تعبیه می‌شوند ثابت و یکسان‌اند. و یا در مثالی دیگر، آیا مشترکات حیرت‌انگیز نمایش‌های آیینیِ مشرق زمینی را (در چین و هند و ژاپن و ایران) به

فراموشی سپرده‌ایم؟

مظاهر بیرونی اثر هنری نیز با جمال الهی نسبتی تنگاتنگ دارند و با دریافت این مظاهر و بازسازی و بازنمایی‌شان می‌توان در پی ایجاد پیوندهای ظریف‌تری میان مخاطب و ماورأطبیعت بود. در این شکل، تأثیری که مخاطب از اثر هنری می‌پذیرد بسیار درونی‌تر و غیرمستقیم‌تر و به همین نسبت پایاتر خواهد بود

توضیح و توجیه این امر تحلیل نسبت اعداد و ارقام و اشکال با فراطبیعت و حقیقت الهی دشوار و خارج از حیطه‌ی بحث ماست. تنها برای روشن‌تر شدن این مقوله، به نقل قولی از دکترا اعوانی اشاره می‌کنم که در حیطه‌ی بحث ما می‌تواند به حد کفایت گره‌ها را باز کند:

برای خلق یک اثر هنری، این معنا [معنای الهی] باید جنبه‌ی خارجی پیدا کند. باید تجسّم عینی یابد. باید دارای اندازه و مقدار شود.

اگر بخواهیم این را در ارتباط با علم خداوند توجیه کنیم، مسئله این است که چگونه از عالم قضا، علم الهی به عالم قدر می‌آید. عالم قدر، عالم اندازه و مقدار است. به تعبیر افلاتون عالم ریاضیات است. ریاضیات است که بار اول این معانی را مقدّر می‌کند و به آنها اندازه .کمیت خاص .می‌بخشد. بعد از این که مقدّر شد، آن‌گاه در مرحله‌ی دوّم ماده محسوس می‌شود.[۶]

پس با این تعبیر، با گسترش این بحث در ذهن می‌توان پنداشت که مظاهر بیرونی اثر هنری نیز با جمال الهی نسبتی تنگاتنگ دارند و با دریافت این مظاهر و بازسازی و بازنمایی‌شان می‌توان در پی ایجاد پیوندهای ظریف‌تری میان مخاطب و ماورأطبیعت بود. در این شکل، تأثیری که مخاطب از اثر هنری می‌پذیرد بسیار درونی‌تر و غیرمستقیم‌تر و به همین نسبت پایاتر خواهد بود. در واقع، گویی ما مخاطب را به فضایی پرتاب می‌کنیم که در آن احساس امنیت می‌کند و نمی‌پندارد که با شعارها و حرف‌های تکراری بمباران شده است و به‌همین علّت خود را به اثر می‌سپرد و اجازه می‌دهد تا ساختار و نحوه‌ی بیان او را به شکل غیرمستقیم با حقیقی الهی مرتبط سازد؛ درست مثل انسانی که از یک آپارتمان کوچک و مدرن به فضای یک مسجد یا یک معبد مقدس بودایی منتقل می‌شود و حتی بدون خواندن آیه‌ها یا اورادی که روی دیوارها نقش بسته‌اند، خود را با فضایی معنوی مرتبط می‌یابد.

باز به سینما بازگردیم. حالا مقدمات بحث به آن اندازه گرد هم جمع آمده است که بتوانیم با کنار هم نهادنشان سوی عنوان اصلی این مقاله خیز برداریم. اجازه دهید پیش از این پرش، رئوس مطالبی را که دریافتیم کنار یکدیگر بگذاریم تا نتیجه‌گیری آسان‌تر شود:

۱.تمرکز بر نحوه‌ی بیانی بیش از محتوا و مظروف می‌تواند بر مخاطب تأثیر بگذارد؛

۲.نحوه‌ی بیانی به علّت پیوند با حقیقی ثابت در غالب هنرهای آیینی یکسان و ثابت است؛

۳. اشکال به جای مانده از هنرهای آیینی با بازسازی و تقلید می‌توانند ارتباط معنوی اثر و مخاطب را زنده کنند؛

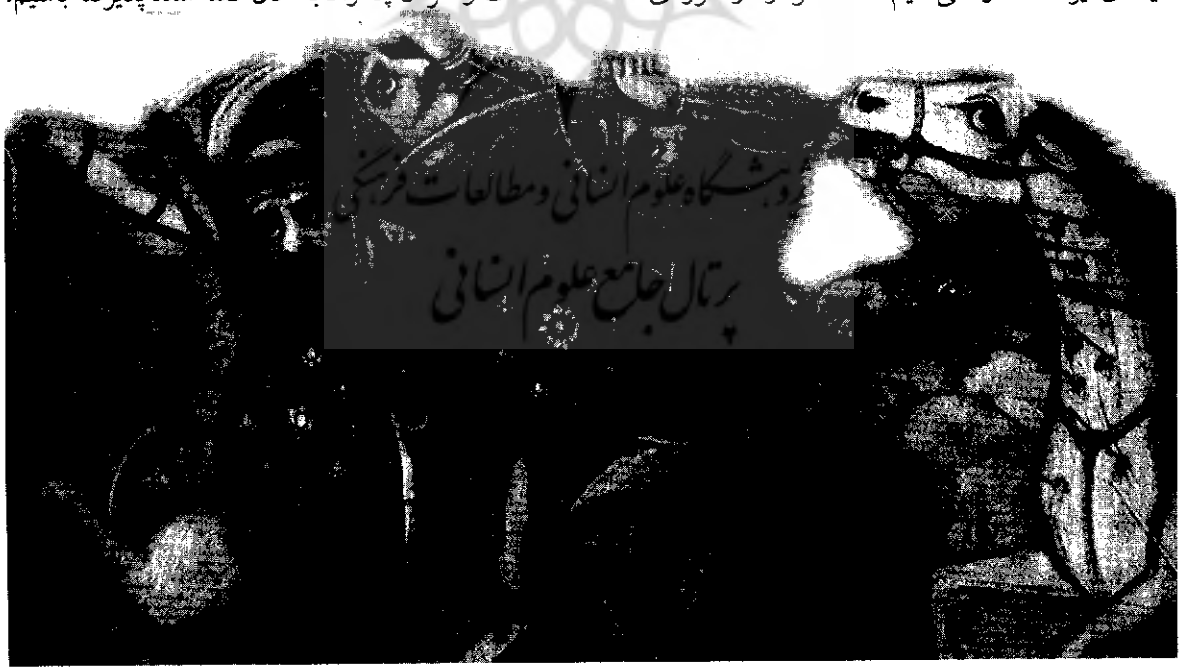
۴.سینما فاقد خاستگاهی آیینی است و بنابراین هیچ شکل بیانی ثابت، کهن و قاطعی برای رسیدن به زبان سینمای دینی وجود ندارد.

با کنار هم نهادن این چهار نکته، دو راه پیش پای خود می‌یابیم؛ یا به علّت فقدان خاستگاهی آیینی، خود را قاصر از یافتن شکل بیانی مشخصی برای سینمای دینی بدانیم و بحث را ختم کنیم... و یا در پی اقتباس از

هنرهای دیگر برای گسترش زبانی سینما باشیم؛ با این توضیح که سینما به علّت استفاده‌ی فراگیری که از تمامی هنرها می کند، به راحتی می تواند تجارب بیانی آنها را به عاریه بگیرد، در خود حل کند و به مرور زمان به صورت جزئی از خود درآورد. در واقع گویی سینما هنر سنتزهاست. هنرهای گوناگون، از موسیقی گرفته تا هنرهای تجسّمی، ادبیات و تئاتر به هم می آمیزند تا درنهایت کلی واحد، جدا از تمام این هنرها پدید آید و سینما نام گیرد. در این میان شاید بیش از همه بتوان بر ارتباط مستقیم سینما و تئاتر انگشت گذاشت و با مرور گذرای تاریخ سینما دید که چگونه سینما بویژه در گام های نخستین خود وام‌دار تئاتر بوده است. پس حال که مسیر ارتباطی تئاتر و سینما تا این حد گشوده است، و حال که هر دو در حوزه‌ی هنرهای دراماتیک جای می گیرند، می توان به عنوان یکی از منابع قابل قبول برای برداشت شیوه های بیانی جهت رسیدن به سینمای دینی از تئاتر نام برد؛ هنری که پیش تر بر غنای آیینی اش اشاره کردیم. بویژه آن جا که خود را به سینمای ایران محدود می کنیم، مأخذ خود را در حوزه‌ی نمایش غنی کاربردی می یابیم؛ به طور مستقیم از میان تمام گونه های نمایشی ایرانی بر تعزیه تأکید می کنیم که نمایشی است کاملاً ایرانی، برآمده از آیین های مقدس پیش از اسلام با داستان ها و مضامینی که مبنایی مذهبی و شیعی دارند. بنا به تمام بحث های پیشین، تعزیه می تواند محلی بکر و بسیار کاربردی برای تعریف سینمای دینی در ایران باشد.

شیوه‌ی بیانی در تعزیه ویژه و منحصربه‌فرد است و اگر آن‌چه را تا به حال گفته شده پذیرفته باشیم، ناچاریم اذعان کنیم که این شیوه خود به تنهایی می‌تواند ضامن ایجاد ارتباطی عمیق میان مخاطب و حقیقت الهی باشد.

شیوه‌ی بیانی در تعزیه ویژه و منحصربه فرد است و اگر آن چه را تا به حال گفته شده پذیرفته باشیم،

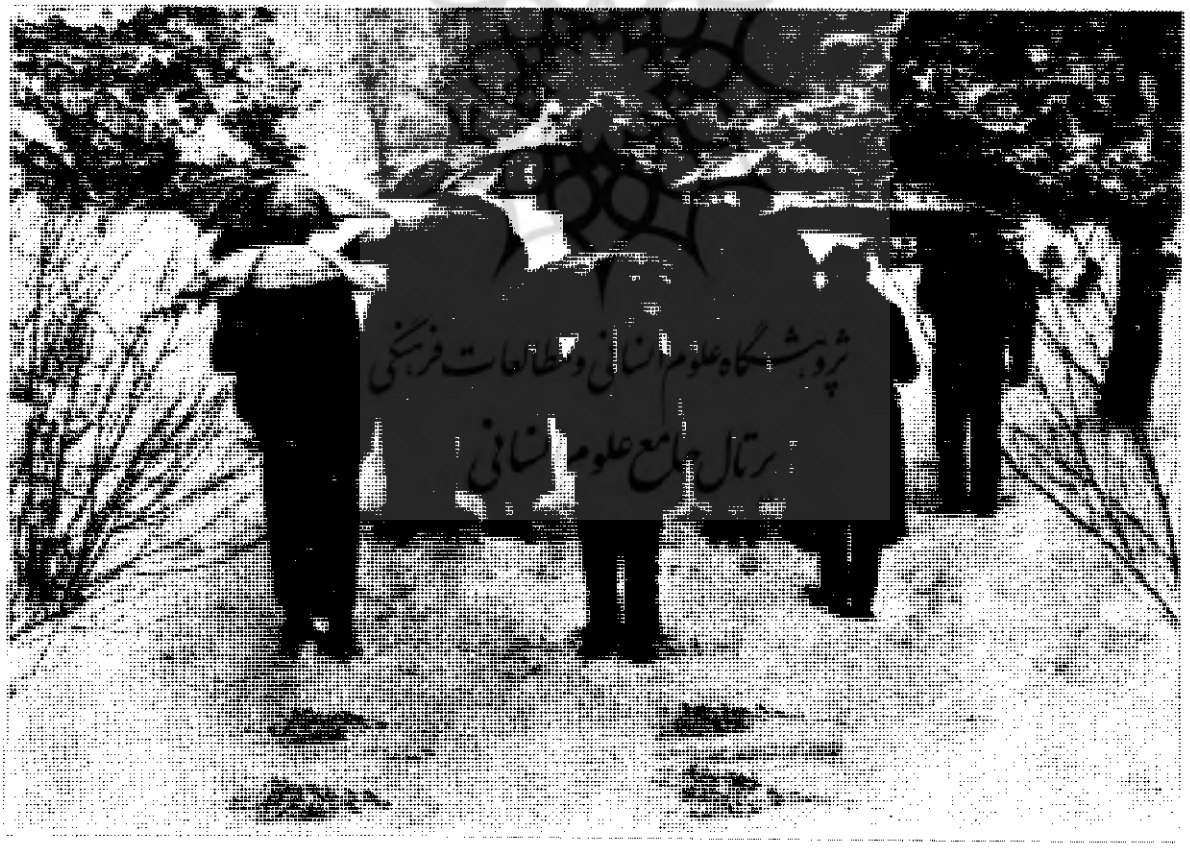


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ناچاریم اذعان کنیم که این شیوه خود به تنهایی می‌تواند ضامن ایجاد ارتباطی عمیق میان مخاطب و حقیقت الهی باشد. این شکل بیانی خودآگاه پدید نیامده است و خالقی انسانی در پس آن وجود ندارد؛ بلکه در تعزیه هر چه هست برآمده از اقتضای رابطه‌ی انسان و خداوند است؛ و به‌همین علت شیوه‌ی بیانی تعزیه در طول زمان می‌پاید، کهنه نمی‌شود و حتی می‌توان تأثیرش را بر هنرهای دیگر بررسی کرد. تا آن‌جا که به سینمای ایران مربوط می‌شود، برداشت از تعزیه برای ایجاد اشکال بیانی نوین در سینما چیز کاملاً غریبی هم نیست. فیلم‌هایی هستند که به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه از این زبان مقدّس در ساخت و پرداخت خود استفاده کرده‌اند. خودآگاه مثل **مسافران** بیضایی [۱۳۷۳] و ناخودآگاه مانند غالب فیلم‌های کیارستمی. **زیر درختان زیتون** [۱۳۷۳] **باد ما را خواهد برد** [۱۳۷۸]، **طعم گیلاس** [۱۳۷۶]. پس وقتی ما در ادامه‌ی این بحث به‌صورت مجزا برخی از ویژگی‌های بیانی تعزیه را در نسبت با سینما می‌سنجیم، می‌توانیم از نمونه‌های یادشده جهت روشن‌تر شدن بحث استفاده کنیم.

حال در این نقطه به بخش پایانی مقاله می‌رسیم، جایی که باید راهکارهای عملی خود را ارائه دهیم. بررسی این راهکارها می‌تواند خود به تنهایی یک رساله‌ی طولانی را دربرگیرد. پس در این فرصت کوتاه تنها اصول کلی‌تری را که می‌تواند به عنوان شیوه‌ی بیانی از تعزیه به سینما راه یابد بررسی خواهیم کرد. پیش از آن، باید به دو خصیصه‌ی ماهوی سینما اشاره کنیم که بحث سینمای آیینی را دشوار می‌نماید:

سینما، در مقایسه با نمایش، هنری ماضی است.



• مسافران، بهرام بیضایی، ۱۳۷۰

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

امری در گذشته رخ داده، هنرمند آن امر را در گذشته به ثبت رسانده و بالاخره فیلم زمانی به مخاطب عرضه می‌شود که دیگر نمی‌تواند در روند تولید آن نقشی داشته باشد. اما تئاتر و نمایش هنرهای مضارع محسوب می‌شوند و همین کمک می‌کند تا مخاطب خود نقشی فعّال در پیشبرد اثر بر عهده گیرد و بتواند ارتباط عمیق‌تری را با آن‌چه پیش رویش رخ می‌دهد برقرار سازد. نکته‌ی دوم به واقع‌گرایی ذاتی سینما بازمی‌گردد. در عالم سینما هر قدر هم که سوررئال [فراواقعی] بیندیشد و عمل کنید، باز در بند واقعیت اسیرید، حال آن‌که در تئاتر و نمایش چنین قیدی وجود ندارد؛ بنابراین برخی از ویژگی‌های بیانی نمایش می‌تواند به زبان واقعیتِ سینمایی بیان شود و با آن انطباق یابد.

با این توضیحات می‌توانیم به بررسی کلی‌ترین ویژگی‌های تعزیه در نسبت با سینمای دینی بپردازیم:

○ ۱. حضور شبیه‌گردان یا معین‌البکأ در حین اجرا

بیضایی می‌نویسد:

> شبیه‌گردان کارگردانی بود که کارش با بر روی صحنه آمدن نمایش تمام نمی‌شد، بلکه حین آن هم ادامه داشت، چه او روی صحنه و بین بازیگران در حرکت بود؛ بازی را رهبری می‌کرد و اشاره‌ها و قرارهایی هم با دسته‌ی موسیقی داشت که همراهی کنند یا خاموش شوند.[۷]

حضور آشکار شبیه‌گردان یا معین‌البکأ در تعزیه شگردی است اجرایی که کارکردهای مکشوف و نامکشوف بسیاری دارد؛ تنها به عنوان یک نمونه، این شگرد باعث می‌شود ما هر لحظه به یاد بیاوریم که به تماشای یک نمایش نشسته‌ایم و نه یک واقعیت کاذب. به هر حال این شگرد می‌تواند به انحأ گوناگون در سینما به‌کار گرفته شود. شکل خودآگاه استفاده از تمهید فوق را در مسافران می‌یابیم. مادربزرگ مسافران در جمع خانواده‌اش دقیقاً نقش شبیه‌گردان را بازی می‌کند. او یک‌تنه در میان جمع می‌چرخد و نقش‌ها را به یاد آدم‌ها می‌آورد. این شکل استفاده، البته، بسیار دراماتیک و داستانی است. شکل دیگر را می‌توان در حضور کارگردان در فیلم‌های زیر درختان زیتون، باد ما را خواهد برد جست‌وجو کرد. کارگردان زیر درختان زیتون دائم به ما یادآوری می‌کند که در سینما به تماشای یک فیلم نشسته‌ایم. او همچون شمنی که گرداننده‌ی آیین کهن است، می‌خواهد ما را از طریقی فراتر از باور داستانیِ کاذب با حقیقت مرتبط سازد. درباد ما را خواهد برد نیز باز با حضور کارگردان در بطن فیلم روبه‌رو هستیم؛ مردی که در پی ثبت مستقیم مراسم مرگ به روستایی دورافتاده آمده است، اما مملو از حس زندگی روستا را ترک می‌گوید.

با وجود این دست استفاده‌ها، به نظر می‌رسد ما در اقتباس شگرد شبیه‌گردان در سینما همچنان در آغاز راهیم و هنز این تمهید جای فراوان برای کار دارد.

تماشاگران تعزیه به‌جای آن‌که شاهد صرف باشند و تنها به‌عنوانِ مصرف‌کننده‌ی اثر هنری به‌حساب آیند، بدل به تماشاگران شریک می‌شوند و در روند اجرای تعزیه تأثیر می‌گذارند و حتی گاه خواسته و ناخواسته نقش‌هایی می‌پذیرند

○ ۲. تماشاگر شریک

ویلیام اُ. بیمن در باب تماشاگران تعزیه می‌نویسد:

> تماشاگران در وضعی قرار می‌گیرند که حضور آنها نه تنها در زمان و مکان، بلکه در نقش نمایشی آنان در نمایش نیز کاملاً محسوس است. آنها به عنوان

شرکت کنندگان در نمایش نه تنها بازآفریننده ی سوگواران امام حسین(ع) بلکه قاتلان وی نیز هستند.۸

بدین سان، تماشاگران تعزیه به جای آن که شاهد صرف باشند و تنها به عنوان مصرف کننده ی اثر هنری به حساب آیند، بدل به تماشاگران شریک می شوند و در روند اجرای تعزیه تأثیر می گذارند و حتی گاه خواسته و ناخواسته نقش هایی می پذیرند؛ درست همانند آیین های کهن که در آنها نمی توان میان اجراگر و اجرابین مرزی قائل شد.

اما در سینما، استفاده ی مستقیم از این تمهید ممکن نیست؛ همان گونه که اشاره شد، سینما هنر ماضی است و تماشاگر نمی تواند در زمان رویارویی با اثر بر آن تأثیر بگذارد؛ در عوض، شراکت تماشاگر سینما در فیلم ها شکل دیگری به خود می گیرد؛ فیلم ساز به عمد گوشه هایی کلیدی از خط روایی اش را مبهم و ناروشن باقی می گذارد تا تماشاگر به واسطه ی ساختن این گوشه ها در ذهن، در اثر شریک شود. طعم گیلاس بهترین نمونه در این زمینه است. ما نمی دانیم مرد چرا

خیال خودکشی دارد و از آن مهم تر نمی دانیم که در پایان آیا خود را به راستی می کشد یا نه. این همه را ما در ذهن خود می سازیم و هنگامی که از سینما بیرون می آییم، احساس می کنیم در ساختن فیلم شریک بوده ایم. قطعاً راه های دیگری نیز برای شریک کردن تماشاگر سینما و تبدیل عمل فیلم دیدن به یک آیین دسته جمعی وجود دارد که هنوز آنها را نیافته ایم.

هیچ گاه در تعزیه با صحنه های مجلّل و وسایلِ عظیم و بازیگرانِ ستاره روبه رو نمی شویم. تعزیه هنر فقر است؛ شاید چون در عرفانِ دینی ما فقر و فنا جایگاهی ویژه دارند. در تعزیه، همه چیز با هیچ وپوچ ساخته می شود

○ ۳. فقر، بی چیزی و خلاء

جایی می خوانیم:

نباید از فقر تعزیه انتقاد کنیم، چه فقر تعزیه به منزله ی نَجابت روش آن است.۹

هیچ گاه در تعزیه با صحنه های مجلّل و وسایلِ عظیم و بازیگران ستاره روبه رو نمی شویم. تعزیه هنر فقر است؛ شاید چون در عرفان دینی ما فقر و فنا جایگاهی ویژه دارند. در تعزیه، همه چیز با هیچ وپوچ ساخته می شود. یک کاسه ی آب نمایانگر فرات است و یک دور گرد صحنه چرخیدن نشان سفری طولانی.

پیش تر به واقع نمایی ذاتی سینما اشاره کردیم و حالا تأکید می کنیم که به سبب همین ویژگی، به دشواری می توان از فقر سمبولیک تعزیه در سینما استفاده کرد؛ نمایش یک رودخانه در میانه ی فیلم تنها با کاسه ای آب یا ممکن نیست و یا نیازمند جسارتی عمیق در سازنده ی اثر است! با این همه بی چیزی نمایش تعزیه به اَشکال دیگری می تواند در سینما نمود

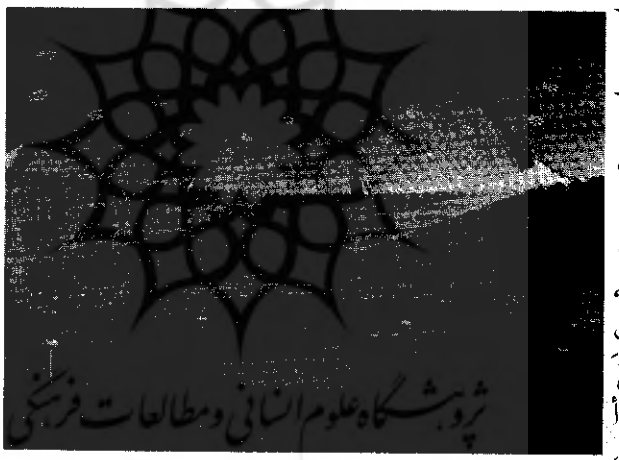
یابد و به مخاطب حسّ عرفانی را منتقل سازد. معروف است که مدل سینمای کیارستمی مدل سینمایی کم‌خرج و ساده است؛ گونه‌ای با هیچ‌وپوچ فیلم ساختن. این فقر در سینمای کیارستمی، البته، برداشتی خودآگاه از تعزیه نیست؛ اما به هر حال به‌علت تشابه غایی‌اش، می‌تواند در تماشاگر حسّی عارفانه بیافریند.

o ۴. انسان نمونه‌ای، و نه یک شخصیّت خاص

آندره زیج وِیرث می‌نویسد:

این نمایش [تعزیه] نه بر شخصیت،
که بر نقش متمرکز است.[۱۰]

این جمله‌ی کوتاه بیانگر نکته‌ای عظیم در تعزیه است. درام غرب پس از عصر رنسانس به گونه‌ای به انسان می‌نگرد که در حیطه‌ی هستی‌شناسی (ontology) ارزشمند و در حیطه‌ی کیهان‌شناسی (cosmology) بی‌اهمیت است.[۱۱]



پس از انقلاب کپرنیکی در عالم فلسفه، انسان از مقام مرکزیت هستی صرفاً به جزئی کوچک در کنار اجزاً دیگر جهان تقلیل یافت، اما در عوض از نظر هستی‌شناسی، با ویژگی‌های روانی، عصبی و فردی‌اش .همین مجموعه ویژگی‌هایی که از او یک شخصیت می‌ساخت .در جامعه و به تبع آن در شاخه‌های هنرهای دراماتیک مطرح شد. این در حالی است که در تعزیه، مانند غالب نمایش‌های آیینی، انسان با فردیّت خود مطرح نمی‌شود؛ اصلاً اهمیتی ندارد که ریزه‌کاری‌های شخصیتی قهرمان یا ضدقهرمان چیست و چه حالات روحی و روانی‌ای دارد. در تعزیه، انسان از جهت لایه‌های شخصیتی‌اش موردنظر قرار نمی‌گیرد؛ این‌جا انسان نمونه‌ای مطرح است؛ انسانی مثالین با کلی‌ترین ویژگی‌هایی که می‌تواند از نگاه کیهان‌شناسانه در نسبتش با عالم تعریف شود. شبیه شمر نماینده‌ی تمامی اشقیاست و شبیه امام نماینده‌ی تمام اولیا.

انتقال این ویژگی نیز به سینما، به جهت واقع‌گرایی ذاتی هنر هفتم، دشوار می‌نماید. با این همه، چند مثال در دست داریم. در طعم گیلاس، ما حتی نام شخصیت اصلی را به درستی نمی‌دانیم؛ نمی‌دانیم که چه عواطفی دارد؛ ویژگی‌های فردی‌اش چیست؛ آیا ازدواج کرده؟... آیا متارکه کرده؟... آیا ورشکسته است؟... آیا فرزندی دارد؟... و... آن‌چه از این شخصیت می‌بینیم تنها تأکید بر یک ویژگی کلی و کیهان‌شناسانه است: او می‌خواهد انتهای زندگی‌اش را اعلام کند؛ دغدغه‌ی او یا دست‌کم آن‌چه ما از دغدغه‌ی او می‌بینیم تنها مرگ و زندگی است. درست همان‌گونه که در تعزیه تمام دغدغه‌ی اولیا و اشقیا مبارزه‌ی حقیقت با ظلم و شرّاست. حتی آدم‌هایی که در طی مسیر به قهرمان طعم گیلاس می‌پیوندند نیز شکَل نمونه‌ای می‌یابند و با دغدغه‌های فرافردی خود مطرح می‌شوند؛ پس در پایان فیلم، ما در شخصیت‌پردازی آدم‌ها غرق نشده‌ایم، بلکه پیش از آن با جدال اصلی فیلم یعنی مرگ و زندگی است که درگیر شده‌ایم.

برای استفاده از این خصیصه‌ی تعزیه در سینما، راه‌های دیگر هم هست. مثلاً می‌توان درباره‌ی انواع نماد (**کلوزآپ** [نمای نزدیک]، **لانگ‌شات** [نمای دور] و...) سخن گفت و دید که چگونه برای نمونه نماهای نزدیک ما را با ویژگی‌های شخصیتی فرد بیش از

نماهای دور درگیر می‌سازند. در نمای دور، انسان نه به عنوان یک فرد مجزا بلکه در نسبتش با طبیعت و جهان پیرامون دیده می‌شود. لانگ شات پایانی زیر درختان زیتون حاوی چنین کارکردی است.

○ ۵. بی‌زمان، بی‌مکانی

زیج ویرث می‌نویسد:

> هیچ زمان نمایشی در تعزیه وجود ندارد. در اجرای تعزیه، گذشته، حال و آینده به‌طور همزمان جریان می‌یابند. مکان نیز منحصر به جای خاصّی نیست، بلکه تمامی جاها به‌طور همزمان بر صحنه (میدانگاه) نمایش داده می‌شوند.[۱۲]

زمان و مکان بیش از هر عنصر دیگری در سینما رنگ واقعیت به خود می‌گیرند. اما با این همه، در چند اثر می‌توان این بی‌زمانی و بی‌مکانی را به شکلی هنرمندانه کشف کرد. غالب آثار بیضایی به‌طور خودآگاه این نکته را از تعزیه دریافته و به کار گرفته‌اند.

در **غریبه و مه** [۱۳۵۳] مکان لامکان است و زمان اساطیری. در **مسافران** نیز زمان و مکان درهم می‌ریزند. در یک صبح تا غروب به‌اندازه‌ی یک سال اتفاق می‌افتد و گذشته و حال و حتی آینده‌ی شخصیت‌ها بازسازی می‌شوند. همچنین در مکان محدود خانه، عروسی به عزا بدل می‌شود. در واقع مکان و خانه این قابلیت را دارد که با تغییر چند عنصر (نماد؟) کوچک، تغییر کارکرد بدهد. به این ترتیب، در پایان **مسافران**، احساس می‌کنیم از یک مراسم آیینی به درآمده‌ایم؛ مراسمی که در بطنش معانی واقعی زمان و مکان درهم می‌ریزد.

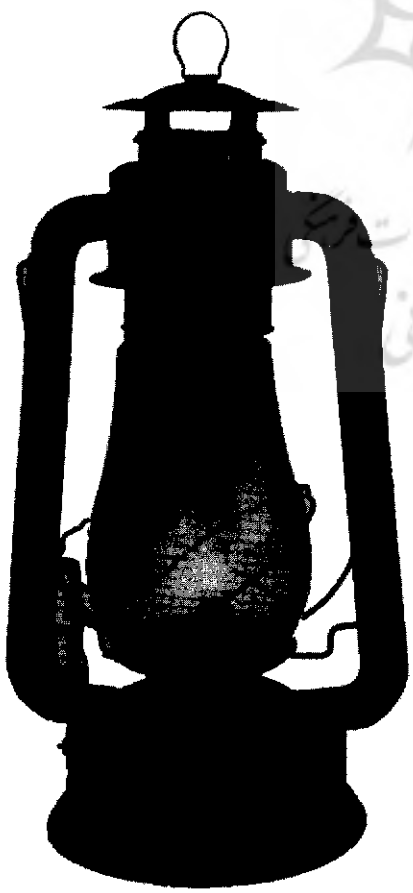
○ ۶. نحوه‌ی وقوع داستان، و نه نتیجه‌ی آن

بیضایی می‌نویسد:

> [در تعزیه] واقعه را تماشاچی از قبل می‌داند، و نویسنده نحوه‌ی وقوع را توصیف می‌کند.
>
> جای دیگر می‌خوانیم: تعزیه داستانی را بازمی‌گوید و آن را نمایشی (دراماتیزه) نمی‌کند.[۱۴]

همه‌ی ما می‌دانیم که در پایان تعزیه، امام‌خوان شهید می‌شود و شمرخوان زنده می‌ماند. انتهای این مصیبت‌نامه‌ی آیینی بر همه‌ی ما واقع و محتوم است. با این همه، تا آخر اجرا تاب می‌آوریم و بر آن چه روی صحنه رخ می‌دهد چشم می‌دوزیم. چرا؟ چون این جا نحوه‌ی وقوع بر نتیجه‌اش پیشی می‌گیرد؛ درست مثل آیین‌ها که همه می‌دانند در انتهایش قرار است به کجا و به کدام حس معنوی برسند، اما در آن شرکت می‌جویند تا این مسیر را دسته جمعی طی و تجربه کنند.

در غالب فیلمنامه‌های سینمایی و بویژه تا آن جا که به سینمای کلاسیک و ملودرام‌ها مربوط می‌شود، تماشاگر با تعلیقی لحظه‌ای و با بی‌خبری کامل از پایان داستان پیش می‌آید. هر لحظه یک حادثه می‌تواند



تماشاگر را شوکه کند و پیش‌بینی او را در باب پایان تغییر دهد؛ در شکل دیگری از سینما، امّا ما با رویکردی آیینی در ساخت و پرداخت فیلمنامه روبه رو می شویم: در طعم گیلاس واقعاً مهم نیست که مرد خودکشی می کند یا نه؛ مهم طی این طریق است. در زیر درختان زیتون، مهم‌ترین لحظه‌ی فیلم به لحاظ دراماتیک، یعنی جایی که باید دریابیم عشق پسر و دختر جوان آیا به نتیجه می رسد یا نه، همه‌چیز در نمایی دور غریب گم می شود و ما تقریباً پایان را درنمی یابیم. در مسافران برای بازگشت درگذشتگان خانواده، هیچ مقدمه‌چینی دراماتیکی نمی شود؛ چنان که همین ایده به راحتی می توانست شکل یک فیلم پلیسی و مخوف را به خود بگیرد و هر لحظه مخاطب را با نشانه‌ای تکان دهنده از مسافرانی که در راه درگذشته‌اند امّا باز جان یافته‌اند درگیر سازد.

تطبیق این تمهید با فیلمنامه نویسی قطعاً می تواند اَشکال بدیع‌تر و متفاوت‌تری نیز به خود بگیرد؛ که این مستلزم تحقیق و تجربه‌ای فراگیر است.

ذکر خصیصه‌های تعزیه و اشکال تطابقشان با سینمای ایران را بسی بیش از اینها می توان ادامه داد. امّا زمان یارای این بحث طویل را ندارد. پس به همین موارد بسنده می کنم؛ با این نتیجه‌گیری کوتاه که بنا به بحث‌های پیشین، به نظر می رسد سینمای کیارستمی، که به‌عنوان زبانی تازه در سینمای جهان مطرح شده است، خودآگاه یا ناخودآگاه، بسیار مدیون نمایش‌های آیینی شرق است. این نشان می دهد که استفاده‌ی گسترده‌تر از نحوه‌ی بیانی این نمایش‌ها می تواند بیش از پیش ما را به سوی کشف جریانی منحصربه‌فرد در سینمای ایران رهنمون سازد؛ جریانی که بدون هیچ شعاری، حسی معنوی در زیرویم آن نهفته باشد و بتواند آن را به مخاطب منتقل سازد.

1-Daniel Gerould. ***Theatre, Theory, Theatre*** (London, 2000) pp. 84-96.

۲- سولانژ تیری و...؛ ترجمه‌ی سهیلا نجم. ***نمایش ژاپنی، زنده‌ی هزارساله*** (تهران: انتشارات سروش، ۱۳۷۰).

۳- جان ر. یی؛ ترجمه‌ی محمد شهبا. ***تأملاتی در باب سینما و دین*** (تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۵)، ص ۲۴.

۴- غلامرضا اعوانی. ***حکمت و هنر معنوی (مجموعه مقالات)*** (تهران: انتشارات گروس، ۱۳۷۵)، ص ۳۳.

۵- ***تأملاتی در باب سینما و دین***، صص ۵-۲۴.

۶- غلامرضا اعوانی. «هنر جدید و سنن دینی»، ***فصلنامه‌ی هنر***، (بهار ۱۳۷۴) ۲۶:۲۸.

۷- بهرام بیضایی. ***نمایش در ایران*** (تهران، ۱۳۴۴)، ص ۱۴۲.

۸- پیتر چلکوفسکی؛ ترجمه‌ی داوود حاتمی. ***تعزیه، هنر بومی پیشروی ایران (مجموعه مقالات ۱)*** (تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷)، ص ۵۰.

۹- همان، ص ۲۱۹.

۱۰- همان، ص ۶۷.

۱۱- رک داریوش آشوری. ***ما و مدرنیت*** (مؤسسه‌ی فرهنگی صراط، ۱۳۴۶)، ص ۶۳.

۱۲- ***تعزیه، هنر بومی پیشروی ایران***، ص ۵۹.

۱۳- ***نمایش در ایران***، ص ۱۳۷.

۱۴- ***تعزیه، هنر بومی پیشروی ایران***، ص ۶۱.