دوم هجری مسلمانان دست به ترجمه‌ی کتب عقلی و علمی زبان‌های دیگر و به‌ویژه یونانی زدند و کسی که نامش بیش از دیگر یونانیان در میان مسلمانان رواج یافت ارسطو بود. این شهرت بیشتر مرهون کتاب اثولوجیا بود که درواقع از ارسطو نبوده اما با نام او به زبان عربی ترجمه و در میان حکما و علما جایگاه رفیعی یافت.

اثولوجیا ترجمه‌ی انئادهای چهارم تا ششم از تاسوعات فلوطین یکی از حکمای نوافلاطونی اسکندریه بود. نزدیکی آراء نوافلاطونی با نظریات مبتنی بر اسلام حکمای مسلمان باعث رواج نظریات نوافلاطونی در میان مسلمانان گردید. اعتقاد به عوالم سه‌گانه‌ی معقول، ملکوت و محسوس و نیز معتقد بودن به اینکه سرچشمه‌ی همه‌ی زیبایی‌ها از زیبایی خداوند است موجب ایجاد پیوندی عمیق میان مسلمانان و آراء نوافلاطونی شد و این پیش‌زمینه‌ی به وجود آمدن هنر اسلامی مبتنی بر دین گردید.

در مورد ویژگی‌های هنر اسلامی به‌خصوص در هنرهای تجسمی، معماری و موسیقی، تحقیقات فراوانی شده و تقریباً قواعدی برای هرکدام ایجاد شده است. اما هنرهای نمایشی بیرون از این دامنه بوده و هیچ‌گاه تحقیقات ریشه‌ای در مورد آن انجام نگرفته است. هرچند مقالاتی درباب تعزیه به عنوان تنها هنر نمایشی اسلامی به‌وسیله‌ی اندیشمندان و مورخان نوشته شده است اما اگر پربی‌راه نباشد باید گفت این تحقیقات بیشتر صوری و درباره‌ی تاریخ و اجزا تشکیل دهنده‌ی تعزیه است تا علت ایجاد آن.

چون در اینجا بحث پیرامون درام است، در ابتدا درباره‌ی این نمایش مذهبی – اسلامی اظهار نظری نکرده و به کنکاش در مورد ماهیت درام و نظریات کسانی که به وجود آورنده‌ی آن بودند می‌پردازیم تا با تطبیق آن با فلسفه‌ی اسلامی و دین مبین بتوانیم مطرح کنیم که درام دینی چگونه است و باید بر چه اصولی مبتنی باشد.

افلاطون شاعران را از مدینه‌ی فاضله‌ی خود بیرون رانده بود و فن شعر جوابیه‌ای بود که ارسطو در مخالفت با نظریات استادش نوشت. یافتن علت تضاد میان این دو فیلسوف شاید راهگشای جست‌وجوی‌مان باشد.

ارسطو هنر را تقلید دانسته و درام را نیز جزو محاکات به شمار آورده است. او در آغاز فن شعر اشعار حماسی، تراژدی، کمدی و ساقی‌نامه یا «دیتی رامب»ها و حتی بخشی از موسیقی را تقلید قلمداد کرده، و تقلید از کردار اشخاص را جزو وظایف شاعران می‌داند و به دلیل همین بر تقلید این‌گونه اشعار، نام درام می‌گذارد.[1] او تقلید را مختص انسان و غریزی دانسته و می‌گوید از طریق همین تقلید، انسان می‌تواند دانش‌اندوزی کند یا از مشاهده‌ی تصاویری که شبیه اصل باشد لذت ببرد. آشکار است منظور ارسطو، تقلید از طبیعت و خصائل انسانی است و همین اصل، نقطه مقابل نظریات افلاطون درباره‌ی هنر و زیبایی است.

افلاطون که معتقد به ایده و مثل است این جهان را سایه و به تعبیری تقلید از عالم مثال می‌داند و هنر را تقلیدی از این تقلید دانسته آن را فاقد زیبایی می‌شمارد زیرا که دوباره از حقیقت و ایده دور افتاده است.

به نظر می‌رسد افلاطون، ارتباطی میان زیبایی محسوس و زیبایی معقول نمی‌بیند. به این دلیل که شاعر در زمان خلق شعر، در حالت جذبه و شوق و هیجان از حقیقت و اخلاق دور می‌شود، او را دیوانه‌ای دانسته که باید از مدینه‌ی فاضله بیرون رانده شود.

فلوطین راهی میان افلاطون و ارسطو برمی‌گزیند و زیبایی چیزهای محسوس را بهره‌ای می‌داند که آنها از ایده‌ی زیبایی گرفته‌اند. او زیبایی را مختص جهان معقول می‌داند و روح آدمی را با زیبایی سرشته می‌خواند و از این رو معتقد است اثر هنری زیبا، با توجه درونی هنرمند به خدا، و انعکاس زیبایی حقیقت در روح او و به وسیله‌ی او به صورت اثر هنری شکل می‌گیرد.

> در تعزیه نه بازیگر خود را فی‌المثل در شخصیت امام حسین (ع) می‌بیند و نه تماشاگر او را در شخصیت امام تصور می‌کند؛ هر دو ناظر داستانی هستند که ابتدا و انتهای آن را می‌دانند. بازیگر نقش امام هرگز سعی نمی‌کند هیجان، اطلاع یا شخصیت‌پردازی جدیدی از امام ارائه دهد، بلکه او در این نمایش آیینی سعی می‌کند مصائب و شخصیت امام را که قبلاً برای تماشاگر مومن معلوم است در او زنده کند.

گونه‌ای معرفت عرفانی در نظر فلوطین دیده می‌شود که از طریق ترجمه‌ی اثولوجیا در دسترس حکما و هنرمندان مسلمان قرار گرفته بود. ابویوسف یعقوب کندی از نخستین حکمای اسلامی بود که اندیشه و آراء فلاسفه‌ی یونانی و به‌ویژه فلوطین مأخوذ از ترجمه‌ی آثارشان را با توجه به عقاید و نظریات دین اسلام مورد مطالعه قرار داد تا بتواند آنها را با زبان جدیدی بیان نماید.[2]

بعد از کَندی اندیشمندانی چون فارابی و ابن‌سینا سعی کردند اندیشه‌های افلاطون، ارسطو و نوافلاطونیان را در قالبی جدید نشأت گرفته از اسلام پایه‌ریزی کنند. اما هنوز زود بود تا بتوان تأثیر آن را در هنر اسلامی به طور مشخص مشاهده کرد. و این امر مستلزم ظهور کسانی بود که ابوالحسن خرقانی و بایزید بسطامی پیشگامان طریقتشان بودند.

درام اسلامی ـ ایرانی

تلاش برای پیوستن به منزل نخستین

سعید شاپوری

به ظاهر، همه چیز در یک دوره آغاز می‌شود، اشیل، اوریپید و سوفوکل، تراژدی‌هایشان راخلق می‌کنند، و ارسطو با استناد به آنها نخستین و مهم‌ترین نقد شعر دراماتیک را پایه‌ریزی می‌کند. تراژدی‌های عهد پریکلس در طی تاریخ و در میان ملل جهان جایگاه رفیع خود را داشته و هنوز هم از غنی‌ترین آثار دراماتیک جهان شناخته می‌شوند. فن شعر (بوطیقا) ارسطو نیز همراه این تراژدی‌ها به حیات خویش ادامه داده و یکی از منابع مهم نقد آثار نمایشی گشته است و حتی گذشت قرن‌ها نیز نتوانسته رنگ تقدس را از چهره‌اش بزداید.

ریشه و شیوه‌ی تراژدی‌های یونان برکسی پوشیده نیست و اینجا نیز سخنی از آن نمی‌رود. نظریات ارسطو در فن شعر نیز بر هیچ یک از دوستداران هنر و به‌ویژه دوستداران هنر نمایش مجهول نمانده است اما به نظر می‌رسد چیزی که می‌توان آن را منشأ خلق فن شعر دانست اگر نه در همه‌ی جهان، لااقل درکشور ما از نظر دورمانده است. به گونه‌ای که شاید در هیچ‌یک از درس‌های دانشگاهی اشاره‌ای به‌آن نمی‌شود.

اهمیت منشأ بوطیقارا شاید به توان با اندکی جست‌وجو در حکمت اسلامی و سرچشمه‌های آن احساس کرد. می‌دانیم که از نیمه‌های قرن

چنان‌که مشهود است این نظریات بی شباهت به نظریه‌ی فلوطین در باب زیبایی نیست که زیبایی را مختص جهان معقول می‌داند.

با این عقاید، شاعران و عارفان شروع به نوشتن غزلیات و حماسه‌های عرفانی خود کردند در تمام این آثار حدیث غربت و دورافتادن انسان از اصل خویش به گونه‌ای مطرح می‌شود. در زمینه‌ی نثر، این غم غربت به طور مشخص با رسالات فلسفی حی‌بن یقظان و رسالةالطیر ابن‌سینا آغاز شده و با رسالاتی چون عقل سرخ و آواز پر جبرئیل از شیخ اشراق به حد کمال می‌رسد.

این رسالات که آثاری رمزی هستند، با پیوندی که با عقاید و شرح زندگی نویسندگانشان پیدا می‌کنند معنایی تراژیک و واقعی می‌یابند.[۶] در این رسالات عموماً از دور افتادن انسان از خانه‌ی مألوف خود و اسارتش در جهان ظلمت و مادی سخن رفته و موانع باز رسیدن به اصل خویش شمرده شده‌اند. هرچند این رسالات دارای زیبایی ادبی فراوان و تفکر عمیق فلسفی هستند. اما در کنار آثار منظومی که بازگوی این هجران است نزد عموم به فراموشی سپرده شده‌اند. زیرا عارفان و شاعرانی چون سنایی، عطار، مولوی و حافظ چنان در بازنمایی فراق از ملکوت سخن گفته‌اند که حتی عوام نیز ناخودآگاه و از ظنی که می‌برند با اشعار این شاعران احساس نزدیکی می‌کنند.

نی‌نامه سرآغاز مثنوی مولوی می‌شود، منطق‌الطیر سروده شده و حافظ به سبب اشعار آسمانی‌اش لسان‌الغیب خوانده می‌شود. این شعر و غزل‌ها شرح تراژیک جدایی انسان از ملکوت است و از ورای آنها می‌توان صدای ناله‌ی نوع بشر را شنود که:

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود
آدم آورد در این دیر خراب‌آبادم

هنر و در اینجا شعر، صورتی رمزی به خود می‌گیرد. تقریباً از مظاهر مادی دنیا اثری در آنها دیده نمی‌شود و اگر هم نشانه‌ای از عالم خاک در اشعارشان آورده شود، رمزهایی هستند که برای بازگویی مفهومی معقول آورده می‌شوند. اشعار اینان تقلید از طبیعت نیست، حتی می‌توان گفت تقلید از عالم ملکوت هم نیست. بلکه بیشتر ذکری است که در حلقه‌ی خود از عالم بالا می‌کنند و اشعارشان به جای آنکه چون شعر دراماتیک برای دیگران یا تماشاگران باشد، برای خود است و این امر بیشتر در غزلیات مولوی به چشم می‌خورد که حتی گاه تنها آواهای بی‌معنایی می‌نمایند که در لحظات شور و جذبه آورده شده‌اند.

این اشعار آن‌گونه که در معنی اشعار دراماتیک نزد غربیان است عمل نمی‌کنند. در اینجا برخلاف نظریه‌ی ارسطو تماشاگرانی ننشسته‌اند تا از سعادت به شقاوت نشستن قهرمان تراژدی، در ایشان تزکیه صورت گیرد. عملکرد این‌گونه اشعار عارفانه که بیان تراژیک فراق است بیشتر به نظریات افلاطون در باب تعلیم و تربیت نزدیک است که می‌گوید وظیفه‌ی معلم نه یاد دادن علم به شاگرد، بلکه کمک به اوست تا آن چیزهایی را که می‌داند به خاطر آورد. زیرا انسان در عالم مثال تمام دانش‌ها را با خود داشته است که با افتادن به غار این جهان، همه چیز از یادش رفته است. معلم به نوعی قابله‌ای است که در این وضع حمل باید شاگرد را یاری رساند.

اشعار عرفانی نیز به گونه‌ای چنین عمل می‌کنند. قرار نیست کشفی این‌جهانی یا حتی روان‌شناختی از شخصیت حماسه‌ی عرفانی به دست آید. تمام اسباب تمثیل و رمز، وسیله‌هایی هستند که برای بیان شرح فراق به کار می‌آیند و این امر در ارزشمندترین اثر عرفانی ما یعنی مثنوی مولوی دیده می‌شود. هیچ‌کدام از شخصیت‌ها به خاطر خود یا بیان روابط علت و معلول این جهانی آورده نشده‌اند.

داستان‌ها و اشخاص بهانه‌ای برای پروردن مفاهیم معقولی هستند که جز از طریق رمز و مثل نمی‌شد آنها را بیان نمود. از این روست که داستان‌ها چندان اهمیت نمی‌یابند و هر داستان چندین بار به وسیله‌ی سخنان حکمی و عرفانی شاعر قطع شده به فراموشی سپرده می‌شوند.

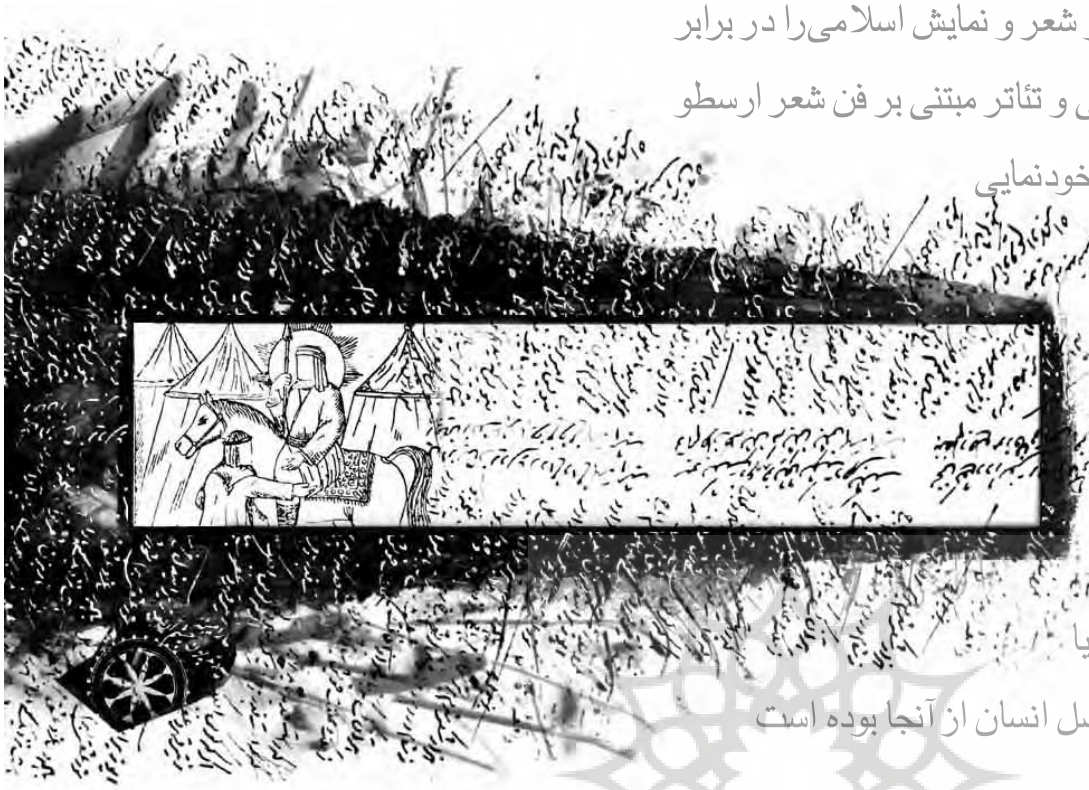
اگر آن‌گونه که گفته‌اند بپذیریم دیتی رام‌ها یا ساقی‌نامه‌ها زمینه‌ی پیدایش تراژدی یونان را به وجود آورده‌اند. آیا آثار عاشقانه – عرفانی ما به‌ویژه منظومه‌ها و رسالات فلسفی نمی‌توانستند زمینه‌ی پیدایش شعر دراماتیک یا ادبیات نمایشی شوند؟ و اگر شده‌اند چگونه؟

از لحاظ شکل، و ساختار، ظاهراً در این مورد ناموفق بوده‌ایم و در تاریخ نمایش کشورمان شاخه‌ای به عنوان ادبیات نمایشی هرگز نداشته‌ایم. اما از لحاظ شیوه‌ی بیان و تقلید نکردن از طبیعت، در هنر نمایشی خود تعزیه، به قراردادی دست یافته‌ایم که از آن به عنوان بازیگر ـ تماشاگر یاد می‌شود، که در آن بازیگر از اشخاص و کردار شخصیتی که نقش آن را بازی می‌کند دقیقاً تقلید نمی‌کند. بلکه نقش او را به اجرا درمی‌آورد و تماشاگر تنها شاهد انجام عمل نمایشی بر صحنه نیست تا در اثر عواطف نمایش داده شده، در او تزکیه‌ای صورت بگیرد. نه بازیگر خود را فی‌المثل در شخصیت امام حسین (ع) می‌بیند و نه تماشاگر او را در شخصیت امام تصور می‌کند؛ هر دو ناظر داستانی هستند که ابتدا و انتهای آن را می‌دانند. بازیگر نقش امام هرگز سعی نمی‌کند هیجان، اطلاع یا شخصیت‌پردازی جدیدی از امام ارایه دهد، بلکه او در این نمایش آیینی سعی می‌کند مصائب و شخصیت امام را که قبلاً برای تماشاگر مومن معلوم است در او زنده کند. اینجاست که شبیه‌خوان نسخه به دست شعر می‌خواند و تماشاگر به جای بیننده‌ی منفعل، دقیقاً در نمایش شرکت کرده و با بروز احساساتی که نه ناشی از بازی بازیگر، بلکه ناشی از ایمان او و یاد و خاطره‌ی امام شهید است که در چگونگی روند نمایش دخالتی مستقیم می‌کند.

به نظر می‌رسد میان قرارداد در تعزیه و رسالات و اشعار فلسفی – عرفانی یک تفاوت ظریف وجود دارد. در تعزیه سعی می‌شود از تقلید نکردن از اعمال انسانی یا طبیعی به بازگویی داستان شهادت یک مخلوق مقدس خداوند پرداخته شود اما در آثار فلسفی – عرفانی این عدم تقلید از جهان طبیعی و محسوس برای بازگویی زیبایی ذات حق و درد دوری از پیشگاهش به کار می‌رود. که در هر دو نیاز به همدردی مخاطب و شناخت رمزها و قراردادهای فی‌مابین است.

اگر شیوه‌ی تقلید در شعر و نمایش اسلامی‌را در برابر شیوه‌ی تقلید تراژدی یونانی و تئاتر مبتنی بر فن شعر ارسطو بگذاریم، این تفاوت خودنمایی می‌کند که در نمایش ارسطویی تقلید صرف از طبیعت است، اما در شعر و نمایش مذهبی و عرفانی، عناصر طبیعی تنها رمزهایی برای تقلید یا ذکر جهانی است که اصل انسان از آنجا بوده است.

این تفاوت در دوگونه درام یک نتیجه‌ی کلی دربردارد و آن هم این که



اگر شیوه‌ی تقلید در شعر و نمایش اسلامی‌را در برابر شیوه‌ی تقلید تراژدی یونانی و تئاتر مبتنی بر فن شعر ارسطو بگذاریم، این تفاوت خودنمایی می‌کند که در نمایش ارسطویی تقلید صرف از طبیعت است، اما در شعر و نمایش مذهبی و عرفانی، عناصر طبیعی تنها رمزهایی برای تقلید یا ذکر جهانی است که اصل انسان از آنجا بوده است

در این دوره، وجود و بحث پیرامون آن، جایگاه خاصی در حکمت اسلامی یافت. ابن‌سینا و به تبع او، سایر حکمای مسلمان قائل به تقسیم‌بندی جدیدی از وجود شده و آن را به واجب‌الوجود، ممکن‌الوجود و ممتنع‌الوجود منقسم دانستند. [۳]

هر ممکن‌الوجودی چیزی میان بودن و نبودن است. می‌تواند باشد، می‌تواند نباشد و انسان یکی از همین ممکن‌الوجودهاست، و چون اساس درام بر پایه‌ی انسان است، وجود و عدم او بر پایه‌ی باورهای اسلامی، می‌تواند ماهیت و شکل درام دینی را به‌وجودآورد.

دین اسلام و به تبع حکمای مسلمان، انسان را تنها موجودی فیزیکی و دارای دو دست و پا و قد و وزن معین قلمداد نکرده و همیشه ماهیت یا روح را مکمل جسم آدمی دانسته‌اند. هر چند منشأ این روح، و تقدم تأخر آن نسبت به وجود مورد بحث بوده است اما هیچ شبهه‌ای در امکان وجود روح به میان نیامده، زیراکه اساس بحث درکلام خداوندی نهفته است.

تقسیم عالم به سه عالم معقول، ملکوت، شهادت و چگونگی هبوط آدمی‌از بهشت به زمین، بحث پیرامون روح را جدی‌تر کرد و در این میان کسانی که ادامه‌دهنده‌ی طریقت ابوالحسن خرقانی و بایزید بودند و به تدریج عرفان موجود در تصوف آنها راکامل‌تر می‌نمودند، بیش از هرکس به مبحث روح علاقمند گردیده پیرامون آن به‌اندیشه و مطالعه پرداختند.

حکمت اشراق شیخ شهاب‌الدین سهروردی در ایران و عرفان ابن‌عربی در اندلس با جمع‌آوری تمام نظریات پیشین به نوعی حکمت اسلامی‌را تکامل بخشیدند. آنها ضمن تأکید بر عوالم سه‌گانه‌ی معقول، ملکوت و محسوس، انسان را موجودی دانستندکه از اصل خویش، یعنی ملکوت جداشده و در جهان به غربت افتاده است.

این آراکه در هنر اسلامی‌و به‌ویژه شعر رایج بود، با تکامل فلسفی خود، در هنر نیز شدت بیشتری یافت. هنرهای تجسمی، موسیقی و معماری از این نظریات بهره بردند. به نظر این هنرمندان، طبیعت و اشیاء دارای زیبایی بالقوه‌ای بودند که ناشی از زیبایی حق تعالی بود. وظیفه‌ی هنرمند نه خلق زیبایی، که عیان ساختن و ظاهر کردن این زیبایی است. آنان ماده را ظلمت می‌شمردند و تنها وظیفه‌ی هنر را، شرافت روحانی دادن به این ظلمت و ماده می‌دانستند. [۴]

بانگ گردشهای چرخ است اینکه خلق
می‌سرایندش به طنبور و به حلق
مومنان گویند کاثار بهشت
نغز گردانید هرآواز زشت
ما همه اجزای آدم بوده‌ایم
در بهشت آن لحنها بشنوده‌ایم
گر چه بر ما ریخت آب و گل شکی
یادمان آید از آنها اندکی [۵]

در درام ارسطویی شخصیت با تمام خصوصیات فردی‌اش در یک مکان و زمان خاص درگیر یک موقعیت خاص می‌شود. در تب مردی پدرش را کشته و با مادرش ازدواج کرده است. زمان، مکان و همچنین خصوصیات شخصیت کاملاً مشخص وآشکار است... می‌توان با کمک شخص دیگر و محیط و فضا و لباس دیگر به خلق مجددآن داستان در جایی دیگر اقدام نمود. اما درام دینی – فلسفی را که اساسش بر شرح فراق از خانه‌ی مألوف است نه می‌توان و نه باید با میزان و اندازه‌های درام ارسطویی سنجید. زمان و مکان در این نوع درام تعریف شده نیست. زمان سرمدی، و مکان بی‌کران است، و تلاش برای پیوستن به نفسی است که هیچ‌کس نمی‌تواند آن را به صورت مادی ببیند و تصور کند. شرح، شرح هجران است و هبوط آدمی از آسمان به زمین. و درام تلاش برای پیوستن به منزل نخستین است.

از این رو درام ارسطویی را که صحنه‌ی وقوع آن زمین و سطح کره‌ی خاک است و می‌توان به وسیله‌ی عناصر طبیعی و انسان‌ها به بازسازی و تقلیدآن همت گماشت، درام افقی خوانده‌اند. و درام دینی را که صحنه‌ی وقوع آن تمام کائنات و تمام زمان‌هاست، و اساسش بر هبوط و عروج آدمی نهاده شده است، از این رو که چون سرنوشت انسان و نفس او سیری نزولی و صعودی دارد، درام عمودی یا معنوی می‌گویند.

از این دو نوع درام، درام افقی به واسطه فن شعر ارسطو وآثار نمایشی مکتوب در سراسر جهان برای همه شناخته شده‌تر است، تقلیدی شگرف و تام که به‌وسیله‌ی کلامی آراسته و کردار اشخاص روایت می‌شود تا ترس و شفقت بیننده را برانگیزد و سبب تزکیه‌ی نفس گردد.[۷] اما درام عمودی اندکی ناآشنا می‌نماید. برای شناخت این مفهوم بهتر است به خود درام اندکی دقیق‌تر شویم.

داستان و در اینجا درام را انتقال از یک حالت پایدار به حالت پایدار دیگر نیز تعریف کرده‌اند. داستان با یک وضعیت پایدار شروع می‌شود. نیرویی آن وضعیت را برهم می‌زند در نتیجه حالتی ناپایدار خلق می‌گردد. با فعالیت اشخاص و درگیری آنها، در خاتمه دوباره حالت پایدار دومی به وجود می‌آید که این حالت پایدار دیگر همسنگ حالت پایدار اول نیست، چون حاصل تجربیات دوران آشفتگی است.[۸]

آنچه از این تعریف می‌توان استخراج نمود این است که ابتدا در حالت نخستین، عمل و فعل تکرارشونده مدام در حال انجام است. ناگهان نیروی دومی که بنا به ماهیت زندگی و درام می‌تواند عامل بیرونی یا درونی باشد، این تکرار مکرر قطع شده و در مسیری دیگر می‌افتد. آشکار شدن روح بر هملت جوان حالت ناپایدار و آشفته‌ای در ذهن و زندگی شخصیت و البته در کل درام به وجود می‌آورد. این ناپایداری تا هنگام مرگ عمو، مادر، و خود هملت ادامه داشته و حرکت درام را به جلو می‌راند، اما بعد از مرگ اینان، حالت پایدار دیگری برقرار می‌شود و درام خاتمه می‌یابد.

این نمودار کلی در درام‌های افقی شاید به سادگی قابل شناخت و بررسی باشد، اما در درام عمودی با توجه به اینکه حالت پایدار را حضور در محضر حق می‌دانند، هبوط و عروج دوباره‌ی نفس و پیوستن به مبدأ نخستین، حالت ناپایدار وآشفته‌ی درام است.

از دید این درام، هستی انسان بر روی خاک، از ابتدا درگیر حالت آشفته‌ی میان دو حالت ناپایدار است. هبوط و جسم مادی یافتن انسان، او را از حالت تکرارشونده‌ی پیشین که حضور در ملکوت است جدا ساخته، در مسیری نزولی بر پهنه‌ی خاک پرت می‌کند. از اینجاست که روح انسان تلاشی دوباره برای عروج و رسیدن به حالت پایدار اول آغاز می‌کند. و از همین رو است که هنر دینی، شکلی رمزی و تمثیلی به خود می‌گیرد، زیرا مؤمنان معتقدند که: «خداوند تعالی چون موجودات را بیافرید عالمش نام کرد از جهت آن‌که موجودات علامت است بر وجود او و بر وجود علم و ارادت و قدرت او...»[۹]

زیبایی را از این علامت دانستن، و عالم را ذات زیبایی دانستن، از تفکر دینی هنر نیست. تقلید از این طبیعت نمی‌تواند تنها شکل درام باشد. درام ارسطویی که توجهش به مظاهر مادی این جهان است جزیی از یک کل است. ارزش و اصالت درام افقی وابسته به میزان توجه و تأثیری است که نسبت به حیات دراماتیک عمودی برقرار می‌نماید.

ساختار ارسطویی، ساختار اپیزودیک و ساختار تخت آثار ابزورد نمی‌توانند شکل عام درام به خصوص درام معنوی و دینی باشند. اینها بهانه‌اند، اسباب‌اند که با مطالعه در ساختار آنها می‌توان به درامی اسلامی – ایرانی دست یافت. درامی که با عقاید مذهبی آمیخته است، هیچ‌گاه نمی‌تواند بازنویسی یا تقلیدی از درام متکی بر طبیعت یا انسان باشد چرا که تقلید بنیان‌کن و تهی‌کننده از خود است.

فهرست مآخذ:

۱ – زرین کوب، عبدالحسین. ارسطو و فن شعر. چاپ اول، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷، تهران صص ۶-۱۱۴.

۲ – نصر، سیدحسین. سه حکیم مسلمان، احمد آرام، چاپ پنجم، شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۷۱، تهران، ص ۱۳.

۳ – پیشین، ص ۳۰.

۴ – بورکهارت، تیتوس. هنر مقدس، جلال ستاری، چاپ اول، سروش، ۱۳۶۹، تهران، ص ۱۳۱.

۵ – مولوی. جلال‌الدین مثنوی معنوی، به تصحیح رینولد الین نیکلسون، چاپ دهم، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۶، تهران، ص ۶۶۲، ابیات ۷-۷۳۴.

۶ – ابن‌سینا. حی بن یقظان، ترجمه و شرح جوزجانی، تصحیح هانری کربن، چاپ سوم، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۶، تهران ص هشت مقدمه.

۷ – ارسطو و فن شعر، ص ۱۲۱.

۸ – خوابگرد و داستانهای دیگر (مجموعه داستان) به کوشش حسین آتش‌پرور، چاپ اول، انتشارات پویا، مشهد، ۱۳۶۹، مقدمه، صص ۶ و ۵.

۹ – نسفی، عزیزالله. الانسان الکامل، ص ۱۴۲.