رهیافتی به تشابه دین و درام

فهیمه سیاحیان (کارشناس ارشد ادبیات نمایشی از دانشگاه تهران)- **ایران**

چکیده

دین رابطهٔ انسان با مجموعهٔ زیبایی‌ها و پاکی‌هاست. تمام ادیان تاریخ مجموعه دستورهایی را بیان کرده‌اند که انسان را به سمت خیر هدایت کنند. هر کتاب آسمانی، مجموعه‌ای از نشانه‌ها و مثال‌هایی است برای آنها که می‌اندیشند. درام نیز جدا از آنکه در اساس ریشهٔ مذهبی دارد و برآمده از آیین‌های مذهبی است، مجموعه‌ای از نشانه‌هاست برای آنها که می‌اندیشند. درام (و به طور کلی هنر) در بالاترین سطح در پی هدایت مخاطبش به سمت خیر است. با به یادآوری ماندگارهای تاریخ درام به آثاری برمی‌خوریم که رسالت هنر را رهنمونی برای انسان دانسته‌اند.

دین و تئاتر، دو پدیدهٔ همسانند؛ دو پدیدهٔ زبانی با ساختار مشابه روایی که برای رشد انسان متفکر پدید آمده‌اند. اگر کارکردی غیر از این داشته باشند هر دو ابزاری برای رفتن به سمت شر محسوب می‌شوند.

در این مقاله برآنم به تشابه دین و درام در دو حوزهٔ مفهومی و ساختار زبانی بپردازم و به این ترتیب نشان دهم تعابیر تازه‌ای همچون تئاتر دینی، سینمای دینی و هنر معناگرا برآمده از دنیایی است که می‌خواهد پدیده‌های انسانی را همچون تولیدات خود در بسته‌بندی‌های رنگارنگ ارایه دهد، در حالی که نه درام، نه سینما، نه هنر و نه زندگی، چیزی جدا از دین و دین، چیزی جز هنر و جز اصالت زندگی نیست.

◇ **واژگان کلیدی**: درام، دین، نشانه، روایت، زبان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

افلاطون، اولین اندیشه پرداز حوزهٔ هنر، عالی‌ترین صورت هنری را در صنع الهی جست و جو می‌کند. افلاطون می‌گوید: «خداوند است که بر اساس طرحی ازلی عالم را آفرید و از صور متأصله هستی را محاکات (می مسیس) نمود. به گفتهٔ او آدمیان به تقلید از صنع ازلی و نیز از روی مظاهر هستی عینی آن دست به کار هنری زدند، یعنی این خود تقلیدی بود از آفرینش الهی» (ضیمران، ۱۳۸۰: ۳۶۲).

این مقاله رهیافتی به تشابه دین و درام است. نخستین پرسشی که پیش می‌آید این است که آیا می‌توان دین را چیزی جدا از هنر و هنر را چیزی جدا از دین دانست؟ سرشت درام و به طور کلی هنر چیست؟ اگر گفتهٔ افلاطون را بپذیریم که هنر تقلیدی از آفرینش الهی است، پس نمی‌توانیم این دو حوزه را از یکدیگر تفکیک کنیم.

امروزه با اصطلاحاتی همچون هنر دینی مواجهیم. مگر هنر از دین جداست؟ پدید آمدن چنین اصطلاحاتی، حاصل دنیای

مدرنیته است، دنیایی که انسان معاصر را در بطن واقعیت‌هایی نه چندان روشن قرار داد تا جایی که وی به تنگ آمد و پا به دنیایی متفاوت گذاشت؛ دنیایی که خود، آن را «پست مدرنیته» خواند. مگر نه این است که اصطلاح‌هایی نظیر «سینمای دینی» و «درام دینی» و پا گذاشتن هنر به قلمرو دین، متافیزیک، ماوراء و هر اسم دیگر، در دوره‌ای پدید آمد که انسان از واگویی واقعیت‌های تیره و تار به تنگ آمده بود؟ مگر نه این است که انسان امروزی می‌کوشد در پی یافتن خوشبختی به دنیای حقایق پا بگذارد؟

تفاوت میان واقعیت و حقیقت چیست؟ انسانی که واقعیت را نشناسد، قادر نیست حقیقت را ببیند. هنرمند امروز، واقعیت را با تمام وجود لمس کرده و پشت سر گذاشته است، از این رو می‌خواهد پا فراتر بگذارد و به قلمرو حقایق وارد شود؛ حقایقی که سرشت انسانی با آنها پدید آمده است. دین، مرجعی است برای جست و جوی حقیقت، همان طور که هنر والا در هر شکل که باشد، گویای حقیقت انسانی است.

در این مقاله، قصد داریم تا با مقایسه‌ای اجمالی و بیان زمینه‌های مشترک میان روایات «کتب آسمانی» به عنوان نمود عینی ادیان و «نمایشنامه» به عنوان نمود عینی و مکتوب تئاتر، به اثبات سرشت یکسان این دو حوزه بپردازیم.

در ابتدا تعاریفی از دین و درام ارایه می‌دهیم.

دین چیست؟

«دین» رابطهٔ انسان با مجموع زیبایی‌ها و پاکی‌هاست که انسان‌ها را به سمت خیر، و دوری جستن از شر هدایت می‌کند.

لا اکراهَ فی الدینِ. قد تبیّنَ الرُشدُ منَ الغی. فمَن یکفُرْ بالطاغوت و یومِنْ باللهِ فقد استَمسَکَ بالعُروةُ الوثقی. لانفصام لَها و اللهُ سمیعٌ علیم.

«در کار دین اکراه روا نیست؛ چرا که راه از بیراهه به روشنی آشکار شده است؛ پس هر کس که به طاغوت کفر ورزد، و به خداوند ایمان آورد؛ به راستی که به دستاویز استواری دست زده است که گسستی ندارد و خداوند شنوای داناست» (بقره، آیهٔ ۲۵۵ ، خرمشاهی).

کتابٌ انزلناهُ الیکَ لِتُخرِجَ الناسَ منَ الظلماتِ الی النّور باذنِ رَبهم الی صراطِ العزیزِ الحَمید.

«(این) کتابی است که آن را بر تو نازل کردیم که مردم را به توفیق پروردگارشان از تاریکی‌ها به سوی روشنایی، به سوی راه خداوند پیروز ستوده، باز بری» (ابراهیم، آیهٔ ۱، خرمشاهی).

جدا از این تعریف‌ها که برگرفته از قرآن‌اند، دین تعاریف دیگری هم (که بعضاً مشابه هستند) دارد. برخی از این تعاریف مبتنی بر پدیدارشناسی‌اند و می‌کوشند آنچه را که در میان کلیهٔ صورت‌های قابل پذیرش دین مشترک است، توضیح دهند؛ مانند تعریف دین به «شناخت یک موجود فوق بشری که دارای قدرت مطلقه است و خصوصاً باور داشتن به خدا یا خدایان مشخص که شایستهٔ اطاعت و پرستش‌اند» (فرهنگ مختصر آکسفورد، به نقل از هیک، ۱۷:۱۳۸۱).

از دین، تعریفی روانشناختی هم ارایه شده است: «احساسات، اعمال و تجربیات افراد در هنگام تنهایی، آنگاه که خود را در برابر هر آنچه که الهی می‌نامند، می‌یابند»(ویلیام جیمز، به نقل از هیک، ۱۷:۱۳۸۱).

تعریف جامعه‌شناختی دین عبارت است از: «مجموعه‌ای از باورها، اعمال، شعائر و نهادهای دینی که افراد بشر در جوامع مختلف بنا کرده‌اند» (ت، پارسونز، به نقل از هیک، ۱۷:۱۳۸۱). تعریف طبیعت‌گرایانه از دین هم وجود دارد: «مجموعه‌ای از اوامر و نواهی که مانع عملکرد آزاد استعدادهای ما می‌شود.» (اس، رایناخ، به نقل از هیک ۱۷:۱۳۸۱). اما تعریف دیگری هم از «دین» ارایه شده که بیشتر قابل پذیرش است: «دین همان اخلاق است که احساس و عاطفه به آن تعالی، گرما و روشنی بخشیده است» (ماتیو آرنولد ، به نقل از هیک ۱۷:۱۳۸۱).

این تعریف ، تعریفی همدلانه است، تعریفی که می‌توان آن را جوهر و ماهیت حقیقی «دین» دانست.

با وجود این، دین را از زبان دین نیز تعریف کرده‌اند: « دین اعتراف به این حقیقت است که کلیهٔ موجودات تجلیات نیرویی هستند که فراتر از علم و معرفت ماست» (هربرت اسپنسر، به نقل از هیک ۱۶:۱۳۸۱) یا «دین پاسخ انسان است به ندای الهی» (پیشین).

از مجموع این تعاریف چنین برمی‌آید که برای «دین» یک معنای واحد که مورد قبول همه باشد، وجود ندارد، بلکه پدیدارهای متعددی با نام دین در کنار هم قرار می‌گیرند و به نحوی که لودویگ ویتگنشتاین (۱۹۸۵:۶۷ـ۶۶) آن را «شناخت خانوادگی» می‌نامد، با یکدیگر ارتباط می‌یابند.

حتی «مارکسیسم» هم که یک ایدئولوژی غیر دینی است، در تعریف «شناخت‌های خانوادگی» قرار می‌گیرد و جزء خانوادهٔ دین به‌شمار می‌آید. اگر به آرمان مارکسیسم توجه کنیم، این شباهت را در می‌یابیم. به عنوان مثال یکی از آرمان‌های مارکسیسم رسیدن به جامعه‌ای بی‌طبقه در آینده است. در ادیان مختلف نیز چنین آرمانی وجود دارد. از این رو، مارکسیسم در برخی از ویژگی‌های خانوادهٔ ادیان بزرگ شریک است، درحالی که فاقد برخی از خصوصیات و حتی خصوصیات اصلی آنهاست. اینکه این جنبش ، جنبشی دینی است یا اینکه در طول تاریخ خود، انحرافات فراوانی یافته است، چندان اهمیتی ندارد؛ مسألهٔ مهم از دیدگاه ویتگنشتاین، میزان تداخل مفاهیم دینی در یکدیگر و در درون شبکهٔ بسیار گسترده‌ای از تفاوت‌ها و شباهت‌هاست. موضوع مهم این است که همهٔ ادیان، یک ویژگی مشترک دارند: نجات انسان و رستگاری او. در تمام ادیان بزرگ و تکامل یافته، اعتقاد به رستگاری و نجات وجود دارد. جان هیک در کتاب **فلسفهٔ دین** دربارهٔ نجات از منظر دینی می‌گوید: «حیات کنونی (انسان) حیاتی است «هبوط زده» و بیگانه از خدا، حیاتی است گرفتار آمده در وهم جهانی یا مایا(تخیل، توهم) یا سراپا دستخوش دوکا (Dukkha) (ناخشنودی مفرط). هستی غایی، حقیقت مطلق و الوهیت که هستی کنونی ما اتصال و پیوند خود را با آن از دست داده، خیر مطلق یا بخشایشگر است. بنابراین باید به جست و جویش برآمده و به ندای او پاسخ گفت...» (هیک، ۲۰:۱۲۸۱).

هر یک از ادیان، بر اساس اصل «نجات شناختی» (soteriology) خرد، راه و روش خاصی را برای دست یافتن به هستی مطلق پیشنهاد می‌کنند. این راه و روش در کتب آسمانی تمام ادیان الهی نمود می‌یابد، بنابراین کتب آسمانی متن نوشتاری ادیان‌اند.

در پایان این تعاریف، می‌توان نکتهٔ حقیقی را در «نجات انسان توسط دین و تکامل او» دانست. در حقیقت میان دو جهان روحانی ـ دینی و مادی ـ غیر دینی فاصله‌ای وجود ندارد، بلکه هستی فرد در کلیت خود در ارتباط با وجود خدا معنی پیدا می‌کند. ازاین روست که دین جنبهٔ دنیوی می‌یابد یا به تعبیر دیگر، زندگی عادی معنای دینی پیدا می‌کند (هیک، ۲۶:۱۳۸۱). به همین دلیل است که در کتب آسمانی بر اندیشیدن انسان تأکید شده است.

درام چیست؟

در **فرهنگ اصطلاحات ادبی می‌خوانیم**: «نمایش در لغت به معنای نشان دادن است و در اصطلاح به معنای کاری است که نمود می‌یابد، یا عملی است که روی می‌دهد. از این رو در یونان باستان عملی را که بر روی صحنهٔ نمایش و در برابر چشم تماشاگران روی می‌داد، «درامـا» می‌گفتند.» (داد، ۵۰۲:۱۳۸۳).

واژهٔ درام (Drama) در یونانی به معنای کنش است . درام کنشی تقلیدی است، کنشی برای تولید و یا بازنمایی رفتار بشر. مارتین اسلین درکتاب **نمایش چیست؟** در تعریف ماهیت نمایش (Drama) می‌نویسد: «عنصری که نمایش را نمایش می‌سازد دقیقاً بیرون و فراسوی واژه‌ها قرار دارد و عبارت از کنش یا عملکردی است که اندیشه و مفهوم مورد نظر پدید آورندهٔ اثر را تحقق کامل می‌بخشد» (۱۳:۱۳۷۴).

اسلین لازمهٔ اظهار نظر دربارهٔ فرم و قالب هنری را، سهم و نقش آن به طور اخص در مجموعهٔ ابزار بیانی بشر و انتقال مفاهیم، و نیز شکل دادن به مفاهیم و اندیشه می‌داند. اسلین معتقد است بعضی از اندیشه‌ها و مفاهیم تنها از راه فرمی خاص می‌توانند به خوبی منتقل شوند؛ همین مسأله است که ماهیت نمایش (Drama) را مثلاً با داستان متفاوت می‌کند.

اسلین در تعریف دیگری از نمایش آن را «قالبی برای اندیشه، روندی برای شناخت، و شیوه‌ای برای برگردانیدن مفاهیم انتزاعی به شرایط ملموس انسانی می‌داند. شیوه‌ای که به کمک آن می‌توان وضعیتی را بر روی صحنه تنظیم و طراحی کرد و پی‌آمدها و عواقب آن را آزمود» (۲۴:۱۳۷۴).

در ایـن مقاله، واژهٔ درامـا به عنوان متن نمایشـی مکتوب بـه کار می‌رود. اگر تئاتر را مجموعه‌ای نظام‌مند از نشـانه‌های مختلف فرض کنیم، دراما (متن نمایشـی) زیـر مجموعهٔ آن به حسـاب می‌آید. در واقع تئاتر خود یک نظام کلان اسـت؛ نظامی متشکل از نظام‌های نشانه‌ای دیگر. در بخش‌های بعدی مفصل‌تر در این باره سخن خواهیم گفت.

«اسـلین» تئاتر را سیاسـی می‌داند. او معتقد اسـت: «تئاتر، یـا آداب سـلوک و رفتار جامعهٔ خاصی را تأییـد و یا آن را رد می‌کند. نمایشنامه نویسانی مانند هنریک ایبسن و برنارد شاو به مقررات اجتماعی جامعهٔ خود می‌تاختند. کمدی مرسوم اشرافی نیـز محتملاً مؤیـد مقررات اجتماعی رایج در میـان طبقات بالا، یعنی تماشاگران آن بود.» (۳۲:۱۳۷۴)

«اسلین» از «تئاتر ملی» سخن می‌گوید و آن را نهادی می‌داند که سـهم عمده‌ای در تعیین هویت ملی و متمایز سـاختن آن از همسـایگان دارد. او معتقد اسـت: «یک نمایشنامهٔ ملی در مواقع خطیر به مثابهٔ نوعی مراسـم آیینی برای تأیید مجدد هویت ملی به اجرا در می‌آید» (پیشین).

از نظر تاریخی، نمایش و مذهب ریشهٔ مشترکی در آیین‌ها و شعائر مذهبی و پیوند بسیار نزدیکی با یکدیگر داشته‌اند.

ماهیت مراسـم آیینی چیسـت و چه چیز نمایش و مراسـم آیینی را به یکدیگر می‌پیوندد؟ هر دو تجربه‌های جمعی همراه با پشتوانهٔ سـه جانبهٔ باز خورد بازیگر به تماشاگر و تماشاگر به تماشاگر هستند. انسان به مثابهٔ حیوانی اجتماعی، یعنی حیوانی که قادر نیسـت در انزوا به سر برد، و ناگزیر از تشکیل واحدی از یـک قبیله، طایفه، قوم یا ملت اسـت، عمیقاً بـه چنین تجارب جمعی متکی است، زیرا هویت یک گروه اجتماعی عبارت است از مجموعهٔ مشترک آداب و رسوم، اعتقادات، مفاهیم، زبان، اساطیر، قوانین، و مقررات رفتارهای آن (اسلین، ۲۸:۱۳۷۴). هدف مراسم آیینی نیز ، همانند نمایش، کسـب آگاهی بیشتر است و به دست آوردن بصیرتی چشـمگیر در مورد ماهیت هستی، و بازسازی توش و توان انسـان برای رویارویی با جهـان که در اصطلاح نمایشـی تزکیه و پالایش (کاتارسـیس از دیدگاه ارسطو) و در اصطلاح مذهبی ارتباط، روشنگری و اشراق خوانده می‌شود.

تشابه درام و دین

بـا توجه به مطالبی که ذکر شـد، می‌توان دین و تئاتر را دو نظام کلان و دو پدیدهٔ همسان دانست. اگر کتب آسمانی را نمود دین و متن نمایشـی را نمود دراما بدانیـم، با دو پدیدهٔ زبانی با ساختار مشابه روایی برای رشد انسان متفکر روبه‌رو هستیم.

به این ترتیب به تشابهاتی می‌رسیم که از پی خواهند آمد.

۱- محوریت انسان در هر دو

در تعریف دین ایـن عبارات را بازیافتیم: هدایت انسـان به خیر، روشنایی، اخلاق و رستگاری.

و در تعریـف تئاتر با این عبارات روبه‌رو هسـتیم: تقلید و بازنمایی رفتار بشـر، انتقال مفاهیم و اندیشـه به بشـر، ابزار شناخت، هدایتگر، هویت بخش.

محور تمام این مباحث، "انسـان" است ، چه در دین، چه در تئاتر. در ارتباط با انسان، این مسایل مطرح می‌شود:

۱-۱- ارتباط

هر دوی این نظام‌ها، با ابزار «زبان» با مردم و مخاطبانشان ارتبـاط برقرار می‌کننـد. «زبان» در نظام دین عاملی مشـخص است.

تلکَ آیاتُ الکتابُ المُبین.

ایـن کتابـی بیان‌کننده و روشـنگر اسـت (شـعرا، آیهٔ ۲، خرمشاهی).

خلقَ الانسان ، علمهُ البیان.

انسـان را آفرید، بـه او زبان آموخت (الرحمـن، آیهٔ ۳ و ۴، خرمشاهی).

ن وَالقلم و ما یسطرون.

سوگند، به قلم و آنچه نویسند (قلم، آیهٔ ۱، خرمشاهی).

زمخشری دربارهٔ این آیه می‌نویسد: «خداوند به قلم قسم یاد کرده تا اهمیت آن را مورد تأکید قرار دهد، چرا که قلم مبین دانایی و آگاهی اسـت و منفعت‌های بسیار به همراه دارد (۲۳۴:۱۳۸۰). بنابراین «بیـان» و «زبان» در نظام دینی اهمیت ویژه‌ای دارد، تا آنجا که در قرآن خداوند به آن سوگند یاد می‌کند.

انسـان به وسیلهٔ کتب آسمانی با خدا رابطه برقرار می‌کند و ابزار این رابطه زبانِ نوشتاری آن کتاب‌هاست.

۱-۲- اندیشه:

همهٔ درام‌های ماندگار تاریخ، آثاری هستند که تم‌ها و اندیشه‌های گوناگونی را برای اهل اندیشه باز می‌تابند.

در کتب آسمانی هم «اندیشه ورزی» انسان‌ها مورد تأکید قرار گرفته است. در قسمت‌های مختلف قرآن می‌خوانیم که کتابی است برای آنان که می‌اندیشند.

و تِلکَ الامثالِ نضربُها للناس و ما یَعقِلُها الاّ العالِمون.

و این مثل‌ها را برای مردم می‌زنیم و جز اندیشمندان کسی آنها را تعقل نمی‌کند (عنکبوت ، آیهٔ۴۳ ، خرمشاهی).

در قرآن این عبارت بارها تکرار شده است:

قل اَرَایتُم.

بگو بیندیشند (قصص، آیهٔ ۷۱، خرمشاهی).

اَوَلَم یَروا کیفَ یُبدِی الله الخَلق ثُم یُعیده، اِنَ ذَلکَ علی الله یسیر.

آیا نیاندیشیده‌اند که خداوند چگونه آفرینش را آغاز کرد و سپس بازش می‌گرداند، بی گمان این بر خداوند آسان است (عنکبوت، آیهٔ۱۹، خرمشاهی).

اَلَم تَروا انّ الله سَخّرلکم ما فِی السّماواتِ و ما فِی الاَرض....

آیا نیاندیشید«اید که خداوند آنچه در آسمان‌ها و زمین است، برای شما رام کرد ... (لقمان، آیهٔ ۲۰، خرمشاهی).

در **انجیل متی** هم موارد مشابهی می‌یابیم: در انجیل‌های چهارگانه (متی، لوقا، مرقس، یوحنا) بیشتر مفاهیم در قالب مثال بیان شده‌اند، یعنی حضرت عیسی (ع) انسان‌ها را به کمک مثال‌هایی که برایشان می‌آورد، راهنمایی می‌کرد.

در بخش ۱۳ از **انجیل متی** «مَثل برزگر» را می‌آورد:

«همان روز ، عیسی از خانه بیرون آمد و کنار دریا نشست. اما چنان جمعیت انبوهی او را احاطه کردند که سوار قایقی شد و بر آن نشست، در حالی که مردم در ساحل ایستاده بودند. سپس بسیار چیزها با مثل‌ها برایشان بیان کرد. گفت: «روزی برزگری برای بذر افشانی بیرون رفت. چون بذر می‌پاشید، برخی در راه افتاد و پرندگان آمدند و آنها را خوردند . برخی دیگر بر زمین سنگلاخ افتاد که خاک چندانی نداشت؛ پس زود سبز شد، چرا که خاک کم عمق بود. اما چون خورشید بر آمد، سوخت و خشکید، زیرا ریشه نداشت. برخی میان خارها افتاد. خارها نمو کرد و آنها خفه شدند. اما بقیهٔ بذرها بر زمین نیکو افتاد و بار آورد. بعضی صد برابر، بعضی شصت و بعضی سی ، هر که گوش دارد، بشنود.

آنگاه شاگردان نزد او آمده، پرسیدند: «چرا با این مردم با مثل‌ها سخن می‌گویی؟» پاسخ داد: «درک رازهای پادشاهی آسمان به شما عطا شده، اما به آنان عطا نشده است.» با ایشان به مثل‌ها سخن می‌گویم، زیرا می‌نگرند، اما نمی‌بینند، گوش می‌کنند، اما نمی‌شنوند و نمی‌فهمند.

این گفتهٔ اشعیا در مورد آنها تحقق می‌یابد که: «به گوش خود خواهید شنید، اما هرگز نخواهید فهمید؛ به چشم خود خواهید دید، اما هرگز درک نخواهید کرد؛ زیرا دل این قوم سخت شده، گوش‌هایشان سنگین گشته، و چشمان خود را بسته‌اند، تا مبادا با چشمانشان ببینند، و باگوش‌هایشان بشنوند و در دل‌های خود بفهمند و بازگشت کنند و من شفایشان بخشم...».

به این ترتیب است که «اندیشه» جایگاه مهمی در دین می‌یابد.

۲- داستان

اندیشه از میان مثال‌ها بیرون می‌آید. هر کدام از مثال‌های کتب آسمانی نیز از دل یک داستان سر بر می‌آورند، بنابراین چهارمین فصل مشترک میان دین و درام، داستان است. داستان‌ها در دین روایاتی هستند که همگی اندیشه‌ای یکسان را باز می‌تابند: «دستیابی به خیر».

سید قطب (۱۳۶۷) از جمله افرادی است که دربارهٔ داستان‌پردازی و تصاویر هنری در قرآن به تفصیل سخن رانده است. او معتقد است قرآن به عنوان یکی از کتب آسمانی، معانی انتزاعی را به مدد تصاویر محسوس و خیال انگیز می‌نمایاند و باز حالات نفسانی و حوادث محسوس و مناظر را چون نمونه‌های انسانی و طبایع بشری از طریق تصویر تفهیم می‌کند (حری، ۲۲۲:۱۳۸۰). سید قطب می‌گوید: «صورتی که قرآن ترسیم می‌کند، به سرعت زنده و متحرک می‌شود و معانی ذهنی جان می‌گیرد و طبیعت بشری مجسم می‌شود و حوادث و مناظر

و سرگذشت‌ها همه مشهود و مرئی می‌گردند» (پیشین).

به دیگر سخن، در کتب آسمانی، تکیه بر واقع محسوس یا مخیل است. این تصاویر گویای داستانی بودن روایات این کتب است. بنابراین تصویر هنری در قرآن تصویری آمیخته با رنگ و جنبش و موسیقی است. «و رنگ کلمات و نغمهٔ عبارات و سجع جملات به گونه‌ای است که دیده و گوش و حس و خیال و هوش و وجدان را از خود آکنده می‌سازد (سید قطب ، ۴۶-۴۵ به نقل از حری، ۱۳۸۰:۲۲۲). مثالی که حری به آن اشاره می‌کند، در سورهٔ **والعادیات** آمده است:

بسم الله الرحمن الرحیم

و العادیات صبحا، فالمُوریات قَدحاً، فالمُغیرات صُبحا، فَأَثَرنَ به نقعا، فوَسَطنَ به جَمعا، اِنَّ الانسانَ لرَبه لکَنود، وَ اِنَّهُ علی ذلکَ لَشَهید، وَ اِنَهُ لِحُبِّ الخَیر لَشَدید، اَفَلا یَعلَمُ اذا بعثر ما فی القُبور، و حَصّلَ ما فی الصُدور، انَّ ربهم بهم یومَئذ لَخَبیر.

سوگند به اسبان تیز تک (جهادی) که نفس نفس می‌زنند،

و سوگند به اخگر انگیزان (از برخورد سُم‌ها)،

و سوگند به تکاوران بامداد،

که در آنجا گرد برانگیزند،

و با همدیگر به میانهٔ آن (معرکه) در آیند،

که انسان دربرابر پروردگارش ناسپاس است،

و او بر این امر گواه است،

و او (انسان) از مال دوستی بی‌خبر است،

آیا نمی‌داند که چون آنچه در گورهاست زیر زبر بشود،

و راز دل‌ها آشکار گردانیده شود،

بی‌گمان پروردگارشان در چنین روز از حال آنان آگاه است.

(خرمشاهی)

در پنج آیهٔ اولیهٔ این سوره گویی تصاویری از جلوی چشم خواننده می‌گذرد. حرکت اسب‌ها چنان به دقت ترسیم شده که خواننده نه فقط تصاویر حرکت اسبان، بلکه صدای نفس آنها را هم می‌شنود (صبحا) (حری، ۱۳۸۰:۲۲۲).

در قرآن، داستان‌های دیگری هم آمده که به لحاظ ساختاری، بسیار محکم و قابل بررسی است، مانند داستان یوسف و یا داستان قوم بنی اسرائیل.

سرشت داستان‌ساز و داستان پرداز درام نیز کاملاً واضح و مشخص است . به این ترتیب، داستان یکی دیگر از نقاط اشتراک درام و کتب آسمانی است.

امروزه داستان در گستره‌ای وسیع‌تر تعریف می‌شود که به این گستره «روایت» می‌گویند. در حقیقت کتاب‌های آسمانی نیز روایات گوناگونی دارند. «روایت» بخش مهم اثر هنری نیز محسوب می‌شود، به ویژه در آثار هنری نوشتاری همچون درام. «روایت» فصل مشترک دیگری را در حوزهٔ نوشتاری دین (کتب آسمانی) و درام (متن نمایشی) پدید می‌آورد.

۳- هویت

روایت‌ها هویت اقوام را باز می‌تابانند. روایات دینی، پیشینهٔ دینی انسان و روایات هنری - فرهنگی، پیشینهٔ ملی و فرهنگی او را نمایان می‌کنند. روایت خود نظامی متشکل از اجزاء مختلف است.

در این بخش جدا از مفاهیم به دو پدیدهٔ مشترک اشاره کردیم ، یکی نظام «زبان» و دیگری نظام «روایت».

برای تبیین بیشتر این دو نظام و شباهت دو نظام دین و تئاتر، تعریفی از این دو نظام ارایه می‌دهم.

زبان چیست ؟

در این قسمت برای کوتاه کردن سخن، «زبان» را از دیدگاه زبان‌شناسی نوین بررسی می‌کنیم. سرآغاز زبان‌شناسی نوین فردینان دو سوسور، زبان‌شناسی سوئیسی است . شیوهٔ «ساختگرایی» در مطالعات ادبی از مبانی و مفاهیمی که او در زبان‌شناسی ساختگرا مطرح کرده است، ریشه می‌گیرد.

سوسور (۱۰:۱۳۸۰) در تعریف زبان می‌گوید: «ما نباید زبان را با قوهٔ نطق اشتباه کنیم. زبان فقط بخشی مشخص و بنیادین از قوهٔ نطق است و قسمت اجتماعی آن را شامل می‌شود. علاوه بر این، زبان مجموعهٔ قراردادهایی ضروری است که مورد قبول اجتماع واقع شده تا افراد اجتماع بتوانند از قوهٔ مذکور استفاده کنند».

زبان، مجموعه‌ای مشخص است و می‌تواند اصل طبقه بندی بعدی باشد. آن زمان که ما از میان واقعیات قوی نطق، مکان

نخست را برای زبان در نظر بگیریم، در کل، نظمی طبیعی به توده‌ای می‌بخشیم که در هیچ طبقه‌بندی مشخصی نمی‌گنجد (سوسور، ۱۱:۱۳۸۰).

سوسور در ادامهٔ تعریف زبان، آن را پدیده‌ای اکتسابی و قراردادی می‌داند، و زیر بخشی از استعداد طبیعی قوهٔ نطق به شمار می‌آورد.

وی زبان را دارای دو جنبهٔ فردی و اجتماعی می‌داند و معتقد است درک هر یک از این دو جنبه، بدون در نظر گرفتن دیگری امکان پذیر نیست. به علاوه او معتقد است: «زبان همواره متضمن دو نظام ثابت و متحول است. این پدیده در هر لحظه، نهادی کنونی و ساخته‌ای از گذشته است» (سوسور، ۹:۱۳۸۰).

زبان عملکرد شخص گوینده نیست، بلکه محصولی است که هر فرد، به صورت منفعل، می‌پذیرد. زبان متضمن تفکر و تعمق قبلی نیست، و تفکر هنگامی دربارهٔ زبان مطرح می‌شود که بخواهیم به طبقه‌بندی آن بپردازیم.

گفتار بر خلاف زبان، رفتاری فردی، متضمن اراده و هوش است و ویژگی‌های خاص خود را دارد که عبارت اند از:

الف: ترکیباتی که گوینده به وسیلهٔ آنها مجموعهٔ رمزهای زبانی را برای بیان افکارش به کار می‌برد.

ب: ساختکار فیزیکی - روانی، که برای گوینده امکان استفاده از این ترکیبات را فراهم می‌آورد.

زبان بخش اجتماعی قوهٔ نطق و مستقل از فرد است؛ زیرا فرد، به تنهایی، نه می‌تواند آن را بیافریند و نه تغییر دهد. و تنها به علت قراردادی که میان اعضای جامعه نهاده شده است، موجودیت می‌یابد... زبان، بر خلاف گفتار، می‌تواند به طور مستقل مطالعه شود... زبان نظامی از نشانه‌هاست و نقش اساسی آن انطباق میان تصورات صوتی و مفاهیم است. در زبان، هر دو بخش نشانه جنبهٔ روانی دارند.

زبان کمتر از گفتار ملموس نیست. در بررسی زبان، این ویژگی بسیار به ما کمک می‌کند. اگرچه نشانه‌های زبانی جنبهٔ روانی دارند، اما نمی‌توان آنها را انتزاعی دانست. از آنجا که نشانه‌های زبانی جنبهٔ تداعی‌گری دارند و مورد پذیرش همگان‌اند و ضمناً همین نشانه‌ها زبان را تشکیل می‌دهند، باید آنها را حقایقی ملموس دانست که در مغز جای گرفته‌اند.

علاوه بر این، نشانه‌های زبانی را می‌توان عینی دانست. «نوشتار» می‌تواند این نشانه‌ها را به شکل تصاویری قراردادی ثبت کند، در حالی که ثبت همهٔ جزئیات روند «گفتار» امکان‌پذیر نیست (سوسور، ۲۰:۱۳۸۰-۱۸).

مهمترین اصول رویکرد ساختگرایانه به زبان، مفاهیم «زبان» (لانگ) و «گفتار» (پارول) و همچنین مفاهیم «در زمانی» و «هم‌زمانی» است. سوسور مفهوم لانگ را در تقابل با مفهوم پارول مطرح می‌کند. از دید او، زبان (لانگ) ساختاری است انتزاعی، اجتماعی، فرافردی، ایستا و بسته، متشکل از نشانه‌هایی زبانی که از طریق تمایز با یکدیگر و به شیوه‌ای سلبی وافتراقی، ارزش یا معنی کسب می‌کنند، اما گفتار (پارول) جنبهٔ فردی و عینی دارد و تحقق عینی امکانات زبان (لانگ) است (سجودی، ۲۱۰:۱۳۸۴-۲۰۹).

براساس این تعریف‌ها و با در نظر گرفتن رویکردی ساختگرایانه، ما تئاتر را یک زبان (لانگ) می‌دانیم. زبان تئاتر یک نظام کلان، متشکل از نظام‌های خرد دیگر است که زیر مجموعهٔ آن به شمار می‌آیند. دراما (متن نمایشی، نمایشنامه) نمود عینی زبان تئاتر است. در واقع نظامی است که زیر مجموعهٔ نظام تئاتر به شمار می‌رود.

براساس این تعریف دین هم یک زبان است و نظام دین نیز زیر مجموعه‌ای دارد. کتب آسمانی، نمود عینی این زبان و نظامی خردتر از آن هستند. بنابراین دراما (متن نمایشی) و کتب آسمانی، نظام‌های خردی هستند که پیش روی ما قرار دارند. پارول‌هایی که می‌توانیم آنها را با رویکردی تطبیقی بررسی کنیم. این دو نظام، به خاطر سرشت نوشتاری‌شان شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با هم دارند. نشانه‌های زبانی، مفهومی، ساختاری و روایی در این نظام‌ها قابل بررسی‌اند.

هر کدام از این نشانه‌ها خود نظامی خردترند و در خود نشانه‌هایی دیگر را به همراه می‌آورند (این مسأله خود در پژوهشی دیگر قابل بسط و گسترش است).

در این مقاله تنها به بیان ساختار روایی در این دو نظام می‌پردازیم و مسایل دیگر را در آینده بررسی خواهیم کرد.

روایت چیست؟

روایت یک داستان و داستان مجموعه‌ای از رخدادهاست. رخدادها در زنجیرهٔ زمانی شکل می‌گیرند، بنابراین روایت نیز در یک چارچوب زمانی قرار می‌گیرد. در همهٔ روایت‌ها عنصر مشترکی به نام «داستان» (story) وجود دارد، به این ترتیب تمام نشانه‌هایی که در یک اثر هنری به چشم می‌خورند، به سمت داستان‌گویی حرکت می‌کنند.

ریمون کنان (۲:۱۹۸۳) می‌گوید: «واژهٔ عمل روایت مبین ۱ـ عمل ارتباط است، در این عمل، روایت در قالب پیام از گوینده به شنونده انتقال می‌یابد و ۲ـ ماهیت کلامی رسانه، که برای انتقال پیام مورد استفاده قرار می‌گیرد.»

ابزار انتقال پیام متفاوت است. این پیام می‌تواند در اشکال گوناگون پدیدار شود؛ اشکالی مانند نمایشنامه ، رمان، فیلمنامه، یک تابلوی نقاشی، یک آگهی تلویزیونی و ....

روایت عناصری را در بر می‌گیرد که در بررسی یک ساختار روایی می‌توانیم به آنها بپردازیم؛ زمان، صحنه پردازی (زمان و مکان)، زاویهٔ دید، گفتار، راوی و الگوی ارتباط روایی.

بررسی هر یک از این عناصر خود نوعی مطالعهٔ جزیی‌گرایانه است (و می‌تواند موضوع مقاله‌ای جداگانه باشد)، اما اگر برای بررسی ساختار روایی دین و درام در سطحی بالاتر به روایت بنگریم به دسته بندی کلان‌تری خواهیم رسید.

دین که نمود عینی‌اش کتاب آسمانی است، خود، یک روایت کلان است. کتب آسمانی از مجموعه روایت‌هایی خردتر تشکیل می‌شوند. در قرآن این مجموعه را با نام «سوره» می‌شناسیم. هر کدام از این روایات، ساختار روایی خود را دارند و عناصر ذکر شده در روایت‌شناسی در آنها قابل بررسی است. این روایات در کتب آسمانی زنجیره‌وار به هم متصل می‌شوند، تا مفاهیم خود را کامل کنند و در یک روایت کلی‌تر به هدف نهایی خود دست یابند. روایت در درام هم به همین ترتیب است، با این تفاوت که کتاب درام جهان هنوز به پایان نرسیده است، هر چند هدف آن (با توجه به شباهت‌های درام و دین)کاملاً مشخص است. انسان، درام را خلق می‌کند؛ انسانی که پیوسته در رشد و تکامل است و در هر دوره به کشف و شهودی خاص می‌رسد. درام‌ها با توجه به اتفاقات دوره‌ای و تکامل انسان خلق می‌شوند، اما روایات کتاب‌های آسمانی به پایان رسیده است.

عناصری که در روایت‌ها قابل مطالعه‌اند، هم در روایات کتب آسمانی (به ویژه قرآن و کتاب عهد عتیق به خاطر سرشت داستان‌گویی‌شان) و هم در تمام درام‌های جهان قابل بررسی و مقایسه هستند.

صحنه پردازی (زمان ، مکان) یکی از عناصر روایت است که می‌توان آن را به عنوان نمونه بررسی کرد. در بخش‌های قبلی، سورهٔ عادیات و بخشی از مثل بزرگر، از **انجیل متی** را به عنوان نمونه آوردیم. با بررسی این دو روایت، صحنه پردازی زمانی و مکانی را در هر دو تشخیص می‌دهیم.

به لحاظ زمانی، در سورهٔ عادیات ، وقایع در هنگام صبح اتفاق می‌افتد. صبحی که هنوز کاملاً روشن نشده است، از این رو که «اخگرانگیزان» یعنی اسب‌های تیزرویی که هنگام برخورد با زمین از تماس سم‌شان جرقه‌هایی پدید می‌آید و این جرقه‌ها تنها در تاریکی قابل دیدن است. «سوگند به تکاوران بامدادی» مشخص می‌کند که بامداد است و شب نیست، اما هنوز روشنایی کامل نشده است. مکان فضایی فراخ است که اسبان به راحتی در آن می‌تازند و سپس به گرد حلقه‌ای از جماعت وارد می‌شوند. در اینجا به نظر می‌رسد همه چیز آرام گرفته و فضا از تشتت قبلی خارج شده است. زمان در این سوره، دو جنبه دارد، یکی زمان واقعی و دیگری زمان انتزاعی. زمان واقعی صبحگاه و زمان انتزاعی، زمانی است که هنوز نیامده و تنها خدا از آن آگاه است؛ زمانی که گورها زیر و زبر می‌شوند و همه در مقابل خداوند قرار می‌گیرند. حتی مکان هم در بخش‌های پایانی سوره انتزاعی شده و از واقعیت ابتدایی آن فاصله می‌گیرد. فضای کلی حاکم بر روایت، نوعی تعلیق را تداعی می‌کند. چون گویای زمان حمله‌ای در آستانهٔ انجام است.

در مثل برزگر از **انجیل متی**، دو زمان قابل بررسی است، یکی زمانی که عیسی در آن قرار دارد و دیگری زمانی که داستان برزگر اتفاق می‌افتد. جایی که عیسی (ع) با مردم سخن می‌گوید، روز است. در داستان برزگر هم از آنجا که او اقدام به پاشیدن بذر می‌کند، هنگام روز به ذهن تداعی می‌شود.

از نظر مکانی هم فضای روایت مشخص است، روایت اول در ساحل و روایت دوم در یک دشت اتفاق می‌افتد. در این دشت قسمت‌های مختلفی وجود دارد؛ مانند زمین سنگلاخ، و زمینی صاف و هموار.

صحنه پردازی در یک نمایشنامه هم موضوعی بدیهی و ملموس است و حتی به صورت مستقیم بیان می‌شود.

این روایت‌ها از دیدگاه مفهومی نیز قابل بررسی است. روایت‌ها در دین و درام به سمت خیر و دور شدن از شر حرکت می‌کنند. البته ممکن است در درام‌هایی مثل آثار ژان ژنه با مواردی مواجه شویم که نشان دهندهٔ خشونت‌های انسانی‌اند. در این گونه آثار نویسنده با نشان دادن خشونت، راهی برای جلوگیری از آن می‌یابد و این ذات درام است. از طرف دیگر در کتب آسمانی هم با این مسأله روبه‌رو هستیم. در این کتاب‌ها، داستان‌هایی از خشونت‌ها و جنگ‌ها روایت می‌شود، مانند کتاب یوشع از کتاب عهد عتیق که همه روایت جنگ‌های این پیامبر است. در نهایت این روایت‌ها هر کدام همچون رهنمونی انسان را به سمت خیر هدایت می‌کنند.

در تاریخ درام نویسی جهان با آثار ماندگاری روبه‌رو می‌شویم که شمول زمانی ندارند، به عنوان مثال پنج درام شکسپیر، **هملت**، **لیرشاه**، **مکبث**، **اتللو**، و **رومئو و ژولیت**، که بیشتر اجرا می‌شوند. **هملت** نمایانگر انسانی مردد و سرگردان است. او در جست و جوی حقیقت است؛ ظلم، خیانت و دروغ مسایلی است که روح این قهرمان را می‌آزارد. **مکبث** دربارهٔ حرص، طمع ، خشونت و قدرت است. این نمایشنامه نشان می‌دهد چگونه انسان قدرت‌طلب محکوم به فناست. **اتللو** به بی‌اعتمادی و فریب‌های انسانی می‌پردازد. رومئو و ژولیت از عشق می‌گوید؛ عشقی که در جامعه‌ای کینه‌توز سرنوشتی غم‌انگیز می‌یابد. **لیرشاه** دربارهٔ طمع، قدرت و فریب است. این نمایشنامه سرانجام انسان‌های فریبکار، قدرت‌طلب و طماع را باز می‌تاباند. می توانیم نمونه های نمایشی را به لحاظ تاریخی به دوران قبل از میلاد ببریم و آنها را از نظر مفهومی بررسی کنیم. یکی از نمایشنامه نویسان برجستهٔ یونان باستان سوفکل است. نمایشنامه‌های ادیپ **شهریار** و **آنتیگونه** از آثار مهم این نمایشنامه‌نویس‌اند. ادیپ، نمونهٔ انسان حقیقت جوست، او در پی یافتن حقیقت به سرانجامی تلخ دچار می‌شود. **ادیپ شهریار** نشان می‌دهد انسان فانی توانایی رویارویی با قدرت خدایان را ندارد. آنتیگونه قهرمانی است که در مقابل بی‌عدالتی و قدرت کور می‌ایستد. از دیگر آثار مطرح این دوره نمایشنامهٔ **مدهآ** نوشتهٔ اوریپید است. برداشت‌های امروزی بسیاری از این اثر صورت گرفته است، به این دلیل که از خیانت، عشق و خودخواهی می‌گوید.

در دورهٔ معاصر، نمایشنامه‌های **خانهٔ عروسک** نوشتهٔ ایبسن، به خاطر طرح فداکاری‌ها، ارزش‌گذاری‌ها و ارزش نگذاشتن‌ها، **مرغ دریایی** و **باغ آلبالو** اثر چخوف، **پدر** نوشتهٔ استریندبرگ ، **مرگ فروشنده** اثر آرتور میلر، **اتوبوسی به نام هوس** اثر تنسی ویلیامز و نمایشنامه‌های جدیدتر مثل **در انتظار گودو** اثر بکت و **آواز خوان طاس** نوشتهٔ یونسکو که همگی موضوعاتی کم و بیش یکسان را در قالب‌های مختلف مطرح می‌کنند، از جمله آثار ماندگار درام‌نویسی جهان‌اند.

در این نمایشنامه‌ها مسایلی مطرح می‌شود که انسان دائم با آنها روبه‌روست، معضلاتی که در طول تاریخ بشری غیرقابل حل باقی مانده‌اند. این درام‌ها به همین دلیل ماندگارند، زیرا چنان که گفته شد، محور آنها انسان است. این آثار در پی آموزش و هدایت انسان هستند، همان‌طور که هدف غایی کتب دینی و آسمانی هدایت انسان است. فصل مشترک میان درام و دین «انسان» است. دلیل به وجود آمدن همهٔ آنها این است که انسان، انسان باشد و به انسانیت خویش بازگردد. گاه با نشان دادن خشونت، گاه با نشان دادن محبت و گاهی با هدایت کردن یا پیشنهاد دادن. در اینجا فصل مشترک دیگری باز می‌شود؛ هم در دین و هم در درام داستان پردازی اهمیت زیادی دارد. در درام داستان‌ها واقعی نیستند، هر چند نمونهٔ واقعی آنها بسیار است. کسی مثل ویلی لومن در **مرگ فروشنده** حضور خارجی ندارد، اما ویلی لومن‌های زیادی در جامعه دیده می‌شوند. در اینجا سؤالی پیش می‌آید که آیا داستان‌های کتب دینی هم واقعاً اتفاق افتاده‌اند یا نه. چه چیز واقعیت آنها را ثابت می‌کند؟ در جواب باید گفت وجود واقعی آنها مهم نیست، اهمیت در حقیقتی است

که مطرح می‌کنند (البته این مسأله مربوط به تاریخ دین است که قصد ما ورود به آن حوزه نیست). ما شباهت‌ها را بررسی می‌کنیم و از رهگذر آنها به این نتیجه می‌رسیم که برای خلق یک درام چه کارهایی باید انجام دهیم. اصطلاحات هنر معنوی، هنر مینوی، هنر معناگرا، متافیزیک و ... که امروزه در هنر مطرح می‌شوند، کوشش هنرمندان برای نوعی بازشناخت از دین را نشان می‌دهند. درام نویسان نیز در طول تاریخ درام، به همین روند ادامه داده‌اند. بنابراین هنرمند خالق درام (در تمام زمینه‌ها) که از رسالت خودآگاه است، بی آنکه بداند، پیوند خود را با دین حفظ کرده است و به همان سمتی رفته که در طول تاریخ، ادیان به آن سمت رفته‌اند. هنرمند می‌داند به کدام سمت می‌رود چون دغدغه‌اش «انسان» است، همچون خالق کتب آسمانی، که دغدغه‌اش کمال انسان‌هاست. در طول تاریخ هنر، مکاتب زیادی آمدند، اما کدام یک ماندگار شدند؟ مکتب دادائیسم آمد بدون فکر ، تنها برای تمسخر و پشت پا زدن به هر آنچه تا آن زمان در هنر ساخته شده بود، اما چه اتفاقی افتاد؟ حتی در دوران خودش هم دوام نیاورد، و بلافاصله بعد از آن سوررئالیسم پدید آمد، مکتبی که هنرمند را به سوی معنا و متافیزیک رهنمون می‌شد. جالب اینجاست که سرمدار دادائیسم، «تریستان تزارا» و یکی از ارکان اصلی آن« آندره برتون»، خود پایه گذار مکتب سوررئالیسم شدند.

در پایان می‌خواهم بگویم این بسته‌بندی‌ها به دوران مدرنیته تعلق دارد. دنیایی که صبحانه، شام و نهارش به صورت بسته‌بندی در اختیار مردم قرار می‌گیرد، اما هنر قابل بسته‌بندی نیست. این مسأله به خصوص در مورد ما که شرقی هستیم و پیوند میان هنر و دین از دیرباز در آثار برجستهٔ ما وجود داشته است، صدق می‌کند. وقتی به عنوان مثال آثار مولانا را مطالعه می‌کنیم، او را یک گوهر هنری می‌یابیم که به نهایت هنر رسیده است. در آثار او هر چیزی را که جست‌وجو کنیم، می‌یابیم. چه هنری، چه مفهومی و چه زیبایی در تعریف وجود دارد که در مثنوی و غزلیات او دیده نشود؟ عشق، صنایع ادبی و روایت به زیباترین شکل ممکن در آن اشعار دیده می‌شود. عمیق‌ترین مفاهیم روان‌شناختی، جامعه‌شناختی، نشانه‌شناختی و هزاران نوع «شناخت» دیگر در آنها به چشم می‌خورد.

کوتاه سخن آنکه پرداختن به عناصر ساختاری روایت، و تطبیق آنها در روایت‌های کتب آسمانی و درام‌های جهان، موضوع مقالاتی جداگانه است که می‌توان در فرصتی دیگر به آنها پرداخت. هدف از مقالهٔ حاضر، بررسی علمی شباهت‌ها و اثبات فرض ذکر شده در ابتدای مقاله است؛ یعنی یکی بودن سرشت دین و تئاتر، آن هم نه با نگاهی متعصب و کور، بلکه با نگاهی حقیقت‌جو و ارزش مدار، که «انسان» را محور قرار داده و تمام پدیده‌ها را حول محور او تفسیر می‌کند. هدف از این مقاله صرفاً یک بررسی تطبیقی نیست، تنها بیان وجود این تشابهات است تا از رهگذر آنها به مفاهیم غایی دست یابیم و دوباره نتیجه بگیریم که دین چیزی جدا از هنر و هنر چیزی جدا از دین نیست.

کتاب شناسی:

۱ - اسلین، مارتین (۱۳۷۴) ، **نمایش چیست؟**، ترجمهٔ شیرین تعاونی (خالقی) ،تهران، انتشارات نمایش.

۲ - **انجیل عیسی** (۲۰۰۵) ترجمهٔ هزاره نو ، انتشارات ایلام.

۳ - تولان، مایکل جی (۱۳۸۳) ، **درآمدی نقادانه - زبان‌شناختی بر روایت**، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

۴ - حری، ابوالفضل (۱۳۸۰)، «کنکاشی در سورهٔ والمادیات»، در **زیباشناخت**، شمارهٔ ۵، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۵ - داد، سیما (۱۳۸۳)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**... تهران، انتشارات مروارید.

۶ - دو سوسور ـ فردینان (۱۳۸۰)، «**مبانی ساخت گرایی در زبان شناسی**» ترجمهٔ کوروش صفوی در سجودی، ف (گرد آورنده)، **ساختگرایی، پسا ساختگرایی و مطالعات ادبی**، تهران، سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری.

۷ - سجودی، فرزان (۱۳۸۴)، «**لیلی و مجنون و نقد ساختگرایی**» در **سجودی ف، نشانه‌شناسی و ادبیات (مجموعهٔ مقالات)**، تهران، انتشارات فرهنگ کاوش.

۸ -ضیمران ، محمد (۱۳۸۰)، «**مباحث زیبایی‌شناسی، بحثی در نقد فلسفه هنر اسلامی**»، در **زیباشناخت**، شمارهٔ ۴، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۹ - **قرآن** ، ترجمهٔ بها ء الدین خرمشاهی ، انتشارات دوستان.

۱۰ - هیک، جان (۱۳۸۱) ، **فلسفه دین**، ترجمهٔ بهزاد سالکی، تهران، انتشارات بین‌المللی الهدی.

11 - Philosophical Investigations. I.66-67.Trans.G.E.M. Anscambe.

12 - Oxford : Basill Blackwell & Mott Lted, 2 nd end, 1985

13 - Rimmon-kenan ,Shlomith (1983), Narrative Fiction: Contemporary Poetics, London:Methuen.