بررسی تطبیقی تجلی دین در نمایش شرق و غرب

سید حسین فدایی حسین (کارشناس ارشد ادبیات نمایشی از دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی) ـ ایران

■ **چکیده**

ادیان و مذاهب مختلف، اگرچه در حقیقت و ماهیت وجودی خود دارای ریشه و جوهره‌ای مشترک‌اند؛ اما در طول دوران حیات بشر و در جوامع گوناگون به فراخور زمان و شرایط محیطی و اجتماعی، همواره از زوایا و دیدگاه‌های خاص و متفاوتی به انسان و مسایل هستی نگریسته و آدمیان را به آن ارجاع داده‌اند.

از سوی دیگر درام و نمایش نیز از آنجا که همواره بیانگر دیدگاه هنرمند خالق اثر نسبت به انسان و جهان پیرامون وی بوده، خواه ناخواه از جهان‌بینی و اعتقادات دینی و مذهبی جامعه تأثیر گرفته است؛ بنابراین تفاوت دیدگاه دینی در هر جامعه‌ای به طور طبیعی، باعث تفاوت دیدگاه هنرمند شده و البته بیشترین تأثیر را در آثار مرتبط با دین و در موضوع مورد بررسی ما، نمایش مذهبی داشته است.

به طور مثال، تفاوت دیدگاه دینی و مذهبی در مسیحیت و جامعهٔ غربی نسبت به اسلام و یا بودیسم در جوامع شرقی، باعث ایجاد تأثیری متفاوت در شکل‌گیری و ساختار نمایش مذهبی در غرب، مثلاً نمایش‌های مذهبی قرون وسطی در انگلستان و فرانسه و تعزیه در ایران و یا تئاتر نو ژاپن شده است.

به بیانی دیگر، تفاوت دینی در شرق و غرب در شخصیت‌ها، مضامین و حتی شکل و قالب آثار نمایشی برخاسته از مسیحیت، اسلام و بودیسم تجلی پیدا کرده و باعث تفاوت در مضمون و عناصر مختلف شکل دهندهٔ تئاتر مذهبی قرون وسطای اروپا، تعزیهٔ ایران و تئاتر نو ژاپن شده است؛ اما از آنجا که دین و اعتقادات مذهبی ـ چنان‌که ذکر شد ـ در حقیقت و ماهیت وجودی خود دارای ریشه و جوهره‌ای مشترک‌اند، پس آثار خلق شده علاوه بر تفاوت‌های مضمونی و ساختاری، شباهت‌ها و اشتراکاتی نیز دارند.

بررسی تطبیقی تأثیر دین در نمایش شرق و غرب در حقیقت به منظور یافتن تفاوت‌ها و اشتراکات میان سه گونهٔ مهم نمایشی ـ تئاتر مذهبی قرون وسطی، تعزیه و تئاتر نو (Noh) ـ برخاسته از سه دین بزرگ غرب و شرق ـ مسیحیت، اسلام و بودیسم ـ صورت می‌گیرد.

شاید که این بررسی، بستری برای شناسایی، تعامل و ارتباط میان سه تمدن کهن مذهبی در شرق و غرب و میراث گرانقدرشان، نمایش دینی فراهم آورد.

◇ **واژگان کلیدی:** دین، نمایش شرق و غرب، اسلام، مسیحیت، بودیسم، درام.

مقدمه:

ادیان و مذاهب مختلف، هرچند در حقیقت و ماهیت وجودی خود ریشه و جوهره‌ای مشترک دارند، اما در طول دوران حیات بشر و در جوامع گوناگون به فراخور زمان و شرایط محیطی و اجتماعی، همواره از زوایا و دیدگاه‌های خاص و متفاوتی به انسان و مسایل هستی نگریسته و آدمیان را به آن ارجاع داده‌اند.

از سوی دیگر درام و نمایش نیز از آنجا که همواره بیان‌گر دیدگاه هنرمند خالق اثر نسبت به انسان و جهان پیرامون وی بوده، خواه ناخواه از جهان بینی و اعتقادات دینی و مذهبی جامعه تأثیر گرفته است. بنابراین، تفاوت دیدگاه دینی در هر جامعه‌ای، طبعاً دیدگاه هنرمند را تغییر داده و البته بیشترین تأثیر را در آثار مرتبط با دین و در موضوع مورد بررسی ما، نمایش مذهبی، داشته است.

در تحقیق حاضر به طور مثال، تفاوت دیدگاه دینی و مذهبی در مسیحیت و جامعهٔ غربی، نسبت به اسلام و یا بودیسم در جوامع شرقی، مورد بررسی قرار می‌گیرد و سپس به این موضوع پرداخته خواهد شد که چگونه تفاوت دیدگاه دینی در شرق و غرب، باعث ایجاد تأثیری متفاوت در شکل گیری و ساختار نمایش مذهبی در غرب، مثلاً نمایش‌های مذهبی قرون وسطی در انگلستان و فرانسه، و «تعزیه» در ایران و یا تئاتر «نو» ژاپن شده است.

به بیانی دیگر، در تحقیق پیش رو با این موضوع روبه‌رو خواهیم بود که چگونه تفاوت تفکر دینی در شرق و غرب، در شخصیت‌ها، مضامین و حتی شکل و قالب آثار نمایشی برخاسته از مسیحیت، اسلام و بودیسم، تجلی پیدا کرده و باعث تفاوت در مضمون و عناصر مختلف شکل دهندهٔ تئاتر مذهبی قرون وسطی اروپا، تعزیهٔ ایران و تئاتر «نو» ژاپن شده است.

از سویی دیگر از آنجا که دین و اعتقادات مذهبی ـ چنانکه ذکر شد ـ در حقیقت و ماهیت وجودی خود ریشه و جوهره‌ای مشترک دارند، به این مسأله خواهیم پرداخت که آثار خلق شده در حوزهٔ نمایش دینی در شرق و غرب، علاوه بر تفاوت‌های مضمونی و ساختاری، مشابهت‌ها و اشتراکاتی نیز دارند.

لازم به ذکر است که در مقالهٔ پیش رو دو اصطلاح تئاتر و نمایش، به دور از معانی لغوی و تعابیر اختصاصی و به منظور سهولت در پیشبرد مباحث، معادل فرض شده و به یک معنا در نظر گرفته شده‌اند.

همچنین واژه‌هایی چون دین، مذهب، آیین، کیش و غیره نیز با وجود تفاوت‌های لغوی و تعبیری، به دلیل اشتراک ریشه‌ای و ماهوی، معادل در نظر گرفته شده و عموماً با لفظ دین به‌کار رفته‌اند.

روش تحقیق

روش کار در این تحقیق، تطبیقی و بر محوریت سه دین مهم مسیحیت، اسلام و بودیسم استوار است که از دل آنان سه گونهٔ نمایشی تئاتر دینی قرون وسطی، «تعزیه» و تئاتر «نو» ژاپن، به وجود آمده است.

در این راستا، با تکیه بر روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و انفرماتیک، ابتدا دربارهٔ ادیان مسیحیت، اسلام ـ به طور خاص، تشیع به دلیل آنکه شیوهٔ نمایشی «تعزیه» از آن برخاسته ـ و بودیسم، اطلاعاتی گردآوری شده و کار تطبیقی ابتدا بر روی ادیان مذکور صورت گرفته است.

سپس اطلاعات با همان شیوهٔ قبل گرد آمده و بررسی تطبیقی در خصوص نمایش دینی قرون وسطی، «تعزیه» و تئاتر «نو» ژاپن، صورت گرفته است.

ادیان مورد تحقیق، دلایل و ضرورت‌ها

همان‌گونه که در مقدمهٔ پژوهش ذکر شد، در این بررسی از سه دین مسیحیت، اسلام (با تأکید بر مذهب شیعه) و بودیسم (با تأکید بر مکتب بودیسم ژاپن)، نام خواهیم برد. دلیل عمدهٔ این مسأله آن است که از دل این سه دین و در بستر آنان، سه گونهٔ نمایشی مهم، نمایش مذهبی قرون وسطی، «تعزیه» و تئاتر «نو»

ژاپن پدید آمده است که در ادامهٔ بحث مورد مطابقت و بررسی قرار خواهند گرفت.

مسیح و مسیحیت

حضرت عیسی مسیح (ع) در نقطه‌ای از جهان به دنیا آمد که به تازگی زیر سلطهٔ رومیان درآمده بود. فلسطین یکی از آخرین سرزمین‌هایی بود که رومیان آن را تسخیر کردند. در آن عصر، یهودیان به شکل نامطلوبی زیر یوغ بیگانگان قرار داشتند و فشار دولت روم غیر قابل تحمل بود. نهضت‌های بی فرجامی در گوشه و کنار فلسطین صورت گرفت که بی رحمانه شکست خوردند. از جملهٔ این خیزش‌ها، قیام حضرت مسیح (ع) است که به امر حق صورت گرفت و پس از تأثیرگذاری عمیق به عروج وی انجامید، ولی بعدها شاگردان و پیروانش با عزمی استوار به نشر آیین مسیح (ع) پرداختند و این آیین بازماندگان نهضت‌های پیشین را هم به سوی خود کشانید.

از احوال حضرت عیسی در دورهٔ بلوغ و آغاز جوانی‌اش در اناجیل و روایات رسمی چیزی در دست نیست. اینکه در حدود سی سالگی برای غسل تعمید نزد حضرت یحیی (ع) رفت، نشان می‌دهد که احتمالاً از پیش با فرقهٔ اسنی و زاهدان آشنا بوده است.

قرآن مجید به برخی از معجزات عیسی (ع) در کودکی، از قبیل زنده کردن پرنده‌هایی که از گِل ساخته بود و سخن گفتن در گهواره، اشاره می‌کند. این موارد در برخی انجیل‌های اپوکریفایی نیز آمده است.

حضرت عیسی (ع) هنگامی که به سی سالگی رسید، بشارت دادن را آغاز کرد. تعلیمات اساسی وی دو بخش داشت:

۱. توبه کنید؛ یعنی از گناه دست بردارید و به سوی خدا برگردید.

۲. ولایت و سرپرستی خدا (ملکوت آسمان) را بر زندگی خود بپذیرید.

عیسی (ع)، علاوه بر وعظ و تعلیم، به کارهای زیر می‌پرداخت:

۱. اجرای معجزات و شفای بیماران به قدرت خدا.

۲. جنگ با شیاطین و دیوان و راندن آنها.

۳. بخشودن گناهان به نام خدا.

۴. تسلی دادن بیماران، ماتمیان و بینوایان.

۵. همنشینی با گناهکاران.

۶. انتقاد شدید از بزرگان یهود و علمای شریعت.

۷. پیشگویی یک گرفتاری جهانی که در آن پیروزی از آن خدا خواهد بود.

۸. تربیت گروهی از شاگردان که مانند او سلوک کنند و پیام او را به گوش دیگران برسانند. این گروه از دوازده شاگرد و سایر رسولان تشکیل شد.

با مطالعهٔ اناجیل به آسانی می‌توان دریافت که حضرت عیسی (ع) یک فرد انقلابی بود و برای پیروزی ستمدیدگان بر ستمکاران می‌کوشیده است. البته نباید از یاد برد که مسیحیان تقریباً از همان آغاز، پیوسته می‌گفتند که وی به عالم ملکوت تعلق داشته و به منظور کفارهٔ گناهان بشر کشته شده است.

عیسی (ع) انسانی کامل بود. او همچون دیگر انسان‌ها می‌خوابید، می‌خورد و احساس خستگی می‌کرد، اما کارهای خارق‌العاده که از او سر می‌زد، ثابت می‌کند که فراتر از یک انسان عادی بود. چه کسی غیر از او می‌توانست مردگان را زنده کند، بر آب‌ها راه برود، چشمان کوران را بینا و نان را تکثیر کند و ... او خدا و انسانی بود که در یک صورت (تصویر) تجلّی یافته‌بود. به همین خاطر او به فیلیپس گفت: «. . . کسی که مرا دید، پدر را دیده است. . .»(یوحنا ۹:۱۴). این به راستی یک راز شگفت است؛ عیسی انسان ـ خدا بود. او مانند یک انسان عادی به دنیا نیامد، او پدری زمینی نداشت، پدر او روح القدس بود که در رحم مریم قرار گرفت. به همین خاطر است که هم انسان بود و هم خدا» (سایت کلیسا).

بنابراین زمانی که خدا می‌گوید: «. . . آدم را به صورت (نه صورت‌ها) ما. . . بسازیم. . .»(پیدایش ۲۶:۱-۲۷) به دو جنبهٔ مربوط به رابطهٔ پدر و پسر «در یک صورت و نه «صورت‌ها» اشاره دارد. صورت خدا کدام است؟ عیسی صورت خدای نادیده است» (کولسیان ۱۵:۱).

آیین بودا و بودیسم ژاپنی

آیین بودا از شاخه‌های کیش هندوست. این آیین از هندوستان سربرآورد و سراسر مناطق خاور آسیا را درنوردید و به علت داشتن اندیشه‌های عرفانی لطیف و گسترش در مناطق پُرجمعیت جهان، پیروان زیادی دارد و اخیراً در اروپا و آمریکا نیز رواج یافته است.

سمور مارتیم (Semur Martim) شرق شناس معتقد است: آیین بودا نظامی دینی است مبتنی بر شالودهٔ آموزهٔ بودای تاریخی، سیدارته گئوتمه (Siddhartha Gautama) (ح ۵۶۳- ح ۴۸۳ ق‌م). این آیین در اصل در هند پدید آمد، اما بعدها به شکل‌های گوناگون در مناطق پهناور آسیا گسترش یافت. بودیسم اصطلاحی فراگیر برای یک نظام دینی بسیار متکثر است؛ دربرگیرندهٔ آیین بودای محافظه‌کار تراوادا (Theravada) سری‌لانکا و جنوب شرقی آسیا، آیین بودای آزادمنشانه‌تر مهایانهٔ شرق آسیا، و آیین بودای خاص‌فهم (esoteric) تنتری (Tantric) تبت. از این سه شاخه، شاخهٔ تراوادا که دارندهٔ بخشی از نظریهٔ اصلی است، همراه با شکل‌های اولیهٔ نهادهای دینی آن، در متن دموکراسی از اهمیت‌خاصی برخوردار است (مارتیم، ۱۹۹۵).

آیین بودا سه فرقه دارد:

۱. مهایانا (Maha-yana) یعنی چرخ بزرگ، آیین شمالی است که در چین رواج دارد. این شعبهٔ آیین بودا با طیف هایی از اعتقادات و سنن کنفوسیوس و لائوتسه در چین و شینتو در ژاپن درآمیخته است. یکی از آداب آن که به سنسکریت دهیانا (Dhyana) یعنی تأمل، به چینی چانگ (Chang) و به ژاپنی ذن (Zen) خوانده می‌شود، شهرت جهانی دارد.

۲. هینایانا (Hina-yana) یعنی چرخ کوچک، آیین جنوبی است که در سری لانکا (سیلان) و کشورهای جنوب شرق آسیا مشاهده می‌شود. پیروان چرخ کوچک آیین خود را تراوادا (Theravada) یعنی آیین نیاکان و بزرگان می‌خوانند و کتب دینی آنان به زبان پالی است.

۳. وجریانا (Vajra-yana) یعنی چرخ الماس. این فرقه در تبت رواج دارد و آیین بودا را با سحر و کهانت و توتم پرستی در آمیخته و تشکیلاتی نیرومند برای خود پدید آورده‌است. آیین مذکور لامائیسم (Lamaism) نیز خوانده می‌شود و عنوان رهبر مذهبی مقتدر آن دالایی لاما (Dalai Lama) به معنای رئیس دریاگون است.

قدیمی‌ترین کتاب مقدس بوداییان، تری پیتاکا یعنی سه زنبیل نامیده می‌شود که دارای سه بخش است: ۱. قواعد رهبانیت؛ ۲. وسیلهٔ رستگاری؛ ۳. مفهوم فلسفی و روانشناسی.

فرقه‌های مختلف بودایی نیز کتاب‌های مخصوص به خود دارند (توفیقی، ۱۳۸۲).

هنگامی که آیین بودا در قرن ششم میلادی وارد ژاپن شد، دین بیگانه‌ای بود که با اعمال و مناسک بومی که بعدها به صورت شین‌تو(Shinto) درآمد، به طور چشم‌گیری فرق داشت. اما در قرن های بعد به تدریج خود را با محیط تازه انطباق داد، کاملاً ژاپنی شد و عناصر فرهنگ ژاپن را با سنتهای بودایی، که عمدتاً از چین و کره وارد شده بودند، در هم آمیخت.

آیین بودا در سال ۵۵۲ از پائکچه(Paekche)، یکی از سه ایالت کره که با ژاپن روابطی داشت، وارد ژاپن شد. پادشاه کره، که با حکومت همسایه‌اش سیلان در جنگ بود، پیکرهٔ بودا و متون بودایی را به عنوان هدیه به ژاپن فرستاد تا بتواند کمک نظامی ژاپن را برای مقابله با نیروهای مهاجم جلب کند. پادشاه کره کسی را برای توضیح هدایا، که متون بودایی از آن جمله بود، نفرستاد. فرستادهٔ شاه نامه‌ای به امپراتور تقدیم کرد که در آن نوشته شده بود: توضیح دادن و فهم آن متون دشوار است. از این رو، گرچه این واقعه، بنا بر سنت، نخستین آشنایی ژاپن با آیین بودا دانسته می‌شود، در آن زمان تأثیری به جا نگذاشت» (دوستدار، ۱۳۸۴).

با نگاه کلی به دوره های مختلفی که آیین بودا در ژاپن داشته است، می‌توان نتیجه گرفت که در ژاپن همهٔ فرقه‌های مهایانا در یک سطح قرار ندارند؛ برخی خاص فهم اند و بعضی هم مردمی. فرقه‌های تن‌دایی و جودو مردمی و فرقه‌های شین‌گون، ذن، رین زایی و سوتو خاص فهم‌اند. این اختلاف فرقه‌ها در پاسخی که

به راه نجات و رستگاری در دورهٔ سوم، یعنی دورهٔ پایان دین بودا عرضه کرده اند، آشکار است.

اسلام و قرائت شیعه از آن

از نظر اسلام دین عامل و ضامن حیات انسانی بشر است. بدون دین زندگی انسان به محدودهٔ کمالات و زندگی حیوانات و گیاهان منحصر می‌شود. تنها دین است که می‌تواند انسان را از سطح کمالات حیوانی و گیاهی به افق زندگی و حیات لایق انسانی برساند. قرآن کریم این حقیقت را که تنها دین می‌تواند حیات ویژهٔ انسانی را شکل دهد، با بیانی بسیار زیبا این‌گونه اعلام می‌کند:

یا ایها الذین آمنوا استجیبو الله و للرسول اذا دعاکم لمایحییکم. یعنی: «ای کسانی‌که ایمان آورده‌اید» اجابت کنید خدا و رسول را هنگامی که شما را دعوت می‌کنند به چیزی که آن چیز به شما حیات می‌دهد» (انفال ۲۹).

یکی از فلسفه‌های اسلام، دین اجتماعی است و در تاروپود تعالیم اسلام، اندیشهٔ اجتماعی هم حضور دارد. یکی از اندیشه‌ها این است که فعل و انفعالات اجتماعی می‌تواند بر آدمی اثر بگذارد و در کنار عامل فطرت، تأثیر گذار باشد. البته گاهی این عوامل چندگانه یعنی فطرت، وراثت و محیط اجتماعی و خانوادگی همسو و همراه نیستند، بلکه متضاد و متعارض‌اند و این مسألهٔ مهمی است که اگر تعارض بین این عوامل سازندهٔ شخصیت پدید آمد، یک تعارض درونی شکل می‌گیرد و اینکه انسان به کدام سمت برود، به قوت و شدت عوامل بستگی دارد(اعرافی، ۱۳۸۰).

شیعیان در اعتقاد به اصول ایمان اسلامی که در قرآن، سیره (شرح زندگی پیامبر) و حدیث (بیانات جمع‌آوری و تدوین شدهٔ پیامبر) بیان شده است و در پای‌بندی به سه رکن از پنج رکن آیین مذهبی اسلام، با سنی‌ها مشترکاند. با این‌همه، اختلافات تفسیری قابل ملاحظه و افزوده‌های مذهبی، اعمال شیعیان را متمایز می‌سازد.

منشأ شکاف در میان مسلمانان، بحث سیاسی در مورد جانشینی پیامبر در رهبری امّت اسلام بود. هواخواهان (ترجمهٔ تحت‌اللفظی «شیعیان») علی(ع) معتقد بودند که جانشینی، حقّ خویشاوندان هم‌خون پیامبر است که اولین نمایندهٔ آن علی (ع) (داماد و پسر عموی پیامبر) است، و به دنبال آن، فرزندان علی(ع) از همسرش فاطمه(س)، دختر پیامبر(ص) حق جانشینی پیامبر را دارند.

هنگامی که تشیّع دوازده امامی شکل گرفت و تبلور یافت، دوازده فرزند خاص به عنوان امام مورد توجه قرار گرفتند و این حق به آنان اختصاص یافت که به عنوان رهبران جامعهدر زمان حیاتشان از آنها پیروی شود و پس از وفاتشان مورد احترام قرار گیرند. شیعیان معتقد به عصمت دوازده امام و الهام مستقیم الهی بر آنها هستند. (آموزه‌هایی که سنّیان آنها را مخالف تعالیم اسلامی و حتی برخی مشرکانه یا غیراسلامی می‌دانند.)

تشیّع «اثنی عشری» از سال ۹۰۷ قمری که توسط شاه اسماعیل صفوی مذهب رسمی ایران شد، تا ابتدای سلسلهٔ قاجاریه دوران‌های مختلفی را پشت سر گذاشت. در دوران شاهان پُرقدرت صفوی، گرچه شاهان احترام زیادی به علمای شیعه می‌گذاشتند، ولی علما قدرت کافی برای دخالت در کار سیاست و دولت نداشتند. پس از اینکه سلطنت به دست شاهان ضعیف صفوی افتاد، قدرت علمای شیعه کم‌کم زیاد شد تا اینکه در زمان شاه سلطان حسین نفوذ علمای دین به حد اعلای خود رسید و حکومت و سلطنت زیر نفوذ آنان قرار گرفت.

یکی از مشخصات عقیدتی شیعیان ایران از ابتدای قاجاریه تا اوایل سلطنت ناصرالدین شاه، توجه بسیار عامهٔ مردم و برخی از علمای دینی به تقدیس هر چه بیشتر اولیای خدا، حتی فقها، شیوخ صوفیه و افزایش علاقهٔ مردم به زیارت و نذر و انتظار کرامات و خوارق عادات از سوی آنان بوده است.

حماسهٔ فتوحات عرب، باعث تقدیس «شهدا» شد. «شهدا» کسانی هستند که در جهاد کشته می‌شوند. تقدیس شهدا پس از شهادت سیّدالشهدا (ع) بین شیعیان رواج بیشتری یافت و در حقیقت نمایانگر شیعیان خصوصاً شیعیان اثنی‌عشری شد.

سال شیعی همچون کلیسای مسیحیِ قرون وسطایی، دارای موسم‌هایی است برای بزرگداشت، عبادات و آیین‌هایی که اغلب به صورت گروهی انجام می‌شوند. محافل علمی، سخنوری و توزیع خیرات نیز از مشخصات اعیادی همچون غدیرخم‌اند که بنا بر اعتقاد شیعه، محمّد(ص)، در این روز، علی(ع) را به عنوان جانشین خود معرفی کرد. ماه اسلامی محرّم، دوره‌ای است که در آن آیین و دین‌داری مذهبی تشدید می‌شود و اجتماع در حسینیه‌ها یا مراکز تجمّع شیعی گسترش می‌یابد. مهم‌ترین حادثه در تقویم شیعی، مراسم سالیانهٔ عاشورا و بزرگداشت شهادت امام سوم، حسین(ع)، است. حرکت‌های دسته‌جمعی هزاران نفری جلوه‌ای است عمومی از هیجان و سوگواری و گاه مشتمل بر تعزیه‌ای که داستان شهادت امام حسین(ع) را به تصویر می‌کشد (با وجود این واقعیت که تصویرگری انسان در اسلام ممنوع است). پشت‌ها و سینه‌های عریان خون‌آلود زنجیر زن‌ها، از دیدنی‌های متداول این مراسم است.

قرائت علنی نوشته‌های ائمه برای شیعیان، تا سال‌های اخیر، هم‌ارز نماز جمعه برای سنّی‌ها بود. از این‌رو، از دیدگاه شیعیان، زندگی و آیین جامعهٔ شیعی، سنّتی فوق‌العاده غنی و پُرشور است. با این‌همه، در نظر بسیاری از سنّی‌ها، این امر نشان از افزوده‌های کژبینانه‌ای دارد که دستورات اسلام را زیر پا گذاشته و همسان بدعت‌هاست (فولر و فرانک، ۱۳۸۲).

«خلاصه اینکه : شیعیان امامیه نه تنها باید به خدای یکتا و رسالت محمّد (ص) و پیامبران پیش از وی و تنزیل قرآن ایمان داشته باشند؛ بلکه باید به امام و اینکه امام برگزیدهٔ خاصّ خداست و بخشی از نور الهی در وی ظاهر شده و معلّمی معصوم است که مؤمنان را به سوی سعادت ابدی رهنمون می‌شود، معتقد بوده و ایمان داشته باشند. امامیّه می‌گوید: «روح را نمی‌توان بدون شناخت امام زمان نجات داد. شناخت امام و پیروی از وی شرط لازم نجات است و چون ماهیت امام «معصومیت» است، همهٔ دستورهای وی را باید همچون حقیقتی مسلّم و آشکار تلقی کرد» (نیازمند، ۱۳۸۳).

رابطهٔ دین و هنر / هنر دینی

بدون شک هنر، نقشی قطعی در تحول همهٔ دین‌های جهانی داشته است، از آن رو که با دیداری‌کردن و یا شنیداری کردن تجربه‌ها، قصه‌ها و آرزوها، معنای انسان‌بودن را به مولفه‌هایی قابل مشاهده و دریافت عینی ترجمه می‌کند؛ درحالی که دین، در مقام الهامی معنوی برای خلاقیت و فرهنگ بشری، انسانیت و الوهیت را به کمک آیین و اسطوره به هم می‌پیوندد.

در اجرای آیین‌ها و روایتِ اسطوره‌ها، دین و هنر هم در نظر و هم در عمل با هم قرین می‌شوند. هنر با داشتن رابطه‌ای ذاتی و طبیعی با حقیقت و زیبایی و نیز حساسیت‌های انسانی، ممکن است تجربه‌ای دینی یا به قول پدیدارشناس دین، «رودولف اُتو»، تجربهٔ ملکوتیات (the numinous) را در پی آورد.

آثار هنری می‌توانند معنای آیین یا تجربهٔ دینی را بگیرند یا انتقال دهند و با منجمدکردن آن در صورت، امکان تکرار (احتمالی) آیین اصلی یا تجربهٔ دینی را بدهند. هنر در جست‌وجوی زیبایی، ممکن است الگوی اعلای آرمانی یا مقدس را به انسان‌ها معرفی کند تا در راه رستگاری، آن را پی گیرند و ممکن است در بیان‌های دیداری‌اش از الوهیات، راهی برای ارتباط با گیتی پیش پای انسان نهد. دین هم به شکل راه رستگاری و هم الهام معنوی، از میل و نیاز بنیادین انسان به بیان خلاق پشتیبانی می‌کند. زمانی که اغراض موثق دینی از طریق تصویر بیان می‌شود، هنر به ارتباط دینی تغییر شکل می‌یابد و این صورت ارتباطی منحصربه‌فرد، باورها، رسوم و ارزش‌ها را تقویت می‌کند (آپوستولوس، ۱۹۹۸).

درست همان‌گونه که هیچ تعریف پذیرفتهٔ جهانی برای دین نیست، در هیچ دینی نگرش روشن یا منسجمی نسبت به هنر نیز وجود ندارد. چنین نگرش‌هایی درون یک سنت دینی و در میان سنت‌های دینی متفاوتِ درون یک فرهنگ فرق می‌کند. درواقع، همان‌گونه که پدیدارشناس دین، گرادوس وَن درلیو، یادآور شده‌است، درون همهٔ مقوله‌هایی که وصف آنها رفت، می‌توان همزمان یا به شکل تاریخی، یک سنت دینی را مشخص کرد.

هنر دینی؛ صورت یا معنا؟

شـاید بیشتر پژوهشـگران هنر، همین که اثری هنری دارای موضوع یا روحی معنوی باشد، آن را **هنرمقدس** بدانند. این مسأله که در آثار تاریخ نگاران هنر بسـیار مشـاهده می‌شود، می‌تواند بیشـتر زاییدهٔ این دیدگاه معرفت شناختی باشد که روح را وجه برتر می‌داند. اگر چه ممکن است این نظر درست باشد که روح، در هر چه باشـد، چه روح انسانی، چه روح حیوانی و گونه‌های دیگر آن و چه روح به معنای **معنا و باطن**، همواره بر جسـم و شاکله و صورت (Form) برتری دارد و وجه متعالی محسوب می‌شود، اما نباید از نظر دور داشـت که عناصر مقوّم یک اثر هنری، **روح و صورت به صورت توأمان هسـتند**. ایـن توأم بودن صورت و باطـن در هنرمقدس و هنر دینی حضـور و ضرورتی مضاعف پیدا می‌کند؛ چرا که معمولاً هنرمقدس از رمزها و سـمبل‌ها برای بازخوانی و بازگویی معانی استفاده می‌کند و چنانچه این صورت در آن ضعیف پرداخته شود یا اصولاً هنرمند وجهی برای آن قایل نشـود، هنر او از دایرهٔ هنرمقدس به معنای بازگفته خارج خواهد شد (تقی دخت، ۱۳۸۴).

در واقـع باید گفـت آمیختگی و همیاری صـورت و معنا در هنرمقدس به نحو چشـم‌گیری بیشـتر از هنرهای دیگر است. از سـوی دیگر، پردازش آموزه‌های دینی یـا مقدس (خاص و عام) در یـک اثر هنری نیز درجه‌های مختلفی دارد. می‌توان آثار هنری مقدسی را نام برد که مقدار کمی از معانی مقدس در آنها به چشم می‌خورد و می‌توان آثار هنری مقدسـی را نیـز یافت که رئوس آموزه‌های اصلی یک آیین شکل یافتهٔ رسمی را در خود دارد.

اصول مشترک و وجوه مفارقت هنرهای دینی

سخن گفتن از هنر دینی در همهٔ ادیانی که بشر از روزگاران اولیه تا امروز به آنها گراییده و در پرتو حضور روح آنها زیست معنوی داشـته است، آسان نیسـت. معنای کلی و عمومی تعبّد (Devotion) و پرسـتش (Worship) که جوهـر مقوّم دین و دین پذیری اسـت، در همهٔ روزگاران پیش از این بوده اسـت و خواهـد بود. اما آن چه از زمان تاریخ‌مند شـدن حیات بشـری در بُعـد اجتماعی و مذهبی تا امروز بـر جای مانده، چند دین و شریعت است که باید تعدادی از آنها را نیز در این جایگاه (حوزهٔ هنردینی) حذف کرد؛ زیرا شـریعت یا آیینی به صرف داشـتن آموزه‌های دینی، آثار هنری نداشـته است تا آن آموزه‌ها را در آنها منعکس کند و اگر بر این سخن، ظن بی گمانی و بی اطلاعی را بیافزاییم، باید گفت اگر آن سیسـتم و نظام، هنردینی خاصی هم داشـته است، به روزگار ما نرسیده و از آن بی اطلاعیم؛ این سخن شاید به قضاوت عادلانه نزدیک‌تر باشد.

از میـان همهٔ ادیـان بزرگ و کوچکی کـه تاکنون در تاریخ نقل‌شان رفته است، در چهار سنت بزرگ دینی می‌توان گفته‌های پیـش از اینِ ما را جسـت و جو کرد؛ این چهار سـنت: سـنت مسیحی، سـنت هندی (هندوئیسـم)، آیین بودا و سنت اسلامی هستند که شاید بتوان گفت تا امروز بیش‌ترین سهم پرستندگان عالم را به خـود اختصاص داده‌اند. البته ادیان خاور دور را نیز نباید نادیده گرفت.

آن چه در میان تمامی ادیان یاد شـده (چهار دین بزرگی که مشـرق زمین گاهوارهٔ اصلی آنها بوده‌اسـت) باید به آن اشاره شـود، تنوع و حتی گاه تضاد آموزه‌های معنوی آنهاست. هریک از این آیین‌ها، با وجود آنکه بر محور روحانیت و الوهیت خداوند استوارانند، در برخی آموزه‌های فلسفی تضاد دارند. از میان این آموزه‌ها، نوع نگاه به جهان (آغاز و فرجام آن)، نگاه به انسـان، نگاه به طبیعت، ثواب و عقاب، تکلیفِ انسـان در جهان، و خیرو شر را می‌توان نام برد که در فلسفهٔ هریک از این آیین‌ها صورتی متفاوت دارد. اما آن چه در مجموعهٔ میراث هنری یک آیین مورد بررسـی قرار می‌گیرد، اگر چـه گاه در بعضی آیین‌ها به عنوان متغیر تفاوت می‌کند، در سـیاههٔ کلی آن، وجهی مشترک است (تقی دخت، ۱۳۸۴).

در ادامهٔ این تحقیق، چنان‌که پیشـتر ذکر شـد، به شاخه‌ای از هنردینی یعنی «نمایش مذهبی» در شـرق و غرب می‌پردازیم و وجوه اشـتراک و تفارق این گونهٔ هنری را در سـه دین عمدهٔ مسیحیت، اسلام و بودیسم، بررسی خواهیم کرد.

نمایش دینی، ویژگی‌ها و عناصر

در میان همهٔ اشکال هنری خلق شده توسط انسان‌های نخستین، شاید آیین‌های نمایشی از جمله مهم‌ترین و قابل توجه‌ترین آنها محسوب شوند. این امر می‌تواند به‌خاطر شباهت قابل توجه آیین با زندگی بشر و ظرفیت بالای آن برای تفسیر مقصود متعالی انسان برای ارتباط با دنیای ماوراءالطبیعه باشد. خاصیتی که هر چند در سایر اشکال خلق شده توسط بشر نخستین، مانند نقش‌های بسته شده بر دیوارهای غارها و تنهٔ‌درختان و مجسمه‌های نمادین نیز دیده می‌شود، اما در آیین‌های نمایشی با استفاده از عناصری مانند سرودها و آوازهای مذهبی، رقص، صحنه آرایی، آرایش صورت و بدن، لباس‌های ویژه و بهره‌گیری از مشارکت موثر تماشاگران، مفهومی عمیق‌تر و مؤثرتر را از خود به جای می‌گذارد (سرسنگی، ۱۳۸۴).

می‌گویند نمایش از مذبح خونین انسان برخاست، جایی که در آیین‌ها و مناسک ابتدایی، انسان را به درگاه خدایان قربانی می‌کردند. بر چنین بستری، بعدها اولین صحنهٔ نمایش شکل گرفت. بی‌گمان جوهر تراژدی نیز از آیین و مناسک جدا نبوده است، چرا که با ارتکاب گناه، برای مثال، ریختن خونی پاک، تعادل آفرینش به‌هم می‌خورد و باید با قربانی کردن تعادل را به خلقت برمی‌گرداندند.

همان‌طور که گفته شد، نمایش از آیین و مناسک دینی مایه و پایه گرفت؛ چنان‌که در برخی تراژدی‌های یونان باستان، میراکل و میستری‌های قرون‌وسطی و حتی تعزیهٔ ایرانی، جای پای آن به‌خوبی مشخص است. اما این بدان معنی نیست که نمایش‌دینی منحصراً محصولِ جامعه و مقاطعی تاریخی بوده که دین بر آن حکم می‌رانده است، بلکه در دورهٔ معاصر نیز که عموماً حاکمیت جامعه به‌دست دین نیست و کار دنیا به قیصر و کار عقبی به کلیسا سپرده شده (سکولاریزم)، جوهرهٔ اندیشهٔ دینی نه‌تنها در نمایش و سینما، بلکه در شعر، موسیقی، معماری، نقاشی و تمام هنرهای دیگر خود را آشکار ساخته است. پس نمایش‌دینی محصولِ جامعهٔ دینی بوده است، ولی نمایشِ جوهر و گوهراندیشهٔ دینی، مسبوق و مشروط به جامعهٔ دینی نبوده و نیست؛ زیرا در جوامع پس از رنسانس نیز جوهرهٔ فکر دینی در هنر و به‌ویژه در نمایش ساری و جاری بوده‌است: از *مترلینک* و *بکت*، که خلاء خداوند را احساس می‌کرد، تا تی. اس. *الیوت* و نمایش‌های مذهبی‌اش و از *داستایفسکی* (با *جنایت و مکافات* و *برادران کارامازوف*) که معتقد است در جهانی که خدا نیست، هر کاری مجاز است و کشتن یک انسان حتی به‌ظاهر بی‌ارزش مانند کشتن تمام انسان‌هاست، گرفته تا نقاشی‌های *شاگال* و *سالوادور دالی* و سینمای *درایر* و *برسون*، *برگمن* و *تارکوفسکی*(یاری، بیناب،۷).

تأثیرپذیری تئاتر، چه در شرق و چه در غرب، از بسیاری از آیین‌ها و مراسم دینی و مذهبی، به‌خوبی آشکار است. آیین عشای ربانی نه تنها یکی از منابع تئاتر سده‌های میانه و عصر نوزایی (رنسانس) است، بلکه در ذات خود نیز تئاتری است. مراسم طواف در حج و سعی صفا و مروه، زیارت مرقد ائمهٔ اطهار، برافروختن شمع، طعام‌های نذری، نمازهای جمعه و جماعت، اعتکاف در مساجد، «شرکت در موکب» عزاداری‌ها و دسته‌بری‌ها و... همه اجراهایی آیینی هستند، همچنان که ذکرگویی‌های تقریباً خاموش گروه‌های راهبان بودایی گردآمده در زیارتگاه کیوتو(Kyoto) نیز این‌چنین‌اند.

اما به لحاظ تنوع، فقط با یک نوع نمایش‌دینی روبه‌رو نیستیم؛ به زبان بهتر نمایش‌دینی انواعی دارد:

- نمایش‌دینی شرقی(که عمدهٔ نمایش‌های شرقی را در برمی‌گیرد)
- نمایش‌دینی یونان (برخی تراژدی‌های یونانی)،
- نمایش قرون وسطایی (میراکل و میستری)،
- نمایش‌دینی جامعهٔ معاصر،
- و سرانجام نمایش دینی یگانهٔ شرق: «تعزیه».

از سوی دیگر «نمایش‌های دینی به‌شدت نمادگرا هستند. این نمادگرایی نه تنها در مضامین بلکه در شخصیت‌ها، فضاها، گفت‌وگوها و سایر عناصر شکل دهندهٔ این نمایش‌ها به خوبی قابل لمس‌اند. نمادگرایی نمایش‌های دینی، بی‌شک مرهون

خاصیت نمادین دین در زندگی بشر است. شاید گزافه نباشد اگر ادعا کنیم بشر با نماد زاده شد و در طول تاریخ زندگی خود بیش از هر موضوع دیگر نسبت به نمادسازی کوشیده و از این نمادها در زندگی فردی و اجتماعی خود بهره برده است. (کامستوک، ۱۹۷۱) نمایش به عنوان الگویی تمام عیار از زندگی یکی از بهترین محمل‌ها به منظور استفاده از نماد برای نگاهی دگرگونه و متفاوت نسبت به رابطهٔ انسان با جهان پیرامونش بوده‌است (سرسنگی، ۱۳۸۴).

نمادگرایی در نمایش‌های دینی به حدی مهم و شایان توجه است که بنا به عقیدهٔ استیس(Stace، ۱۹۲۴)نمی‌توان یک نمایش‌دینی را بدون توجه به نمادهای به کارگرفته در آن تفسیر کرد. البته این خصوصیت نه فقط در نمایش بلکه در کلیهٔ آثار هنری انسان اولیه، قابل تعمیم است. (ناس (Noss)، ۱۹۵۶)

موضوع و مضمون در نمایش دینی

آیا هر درامی که موضوع، شخصیت یا داستانی از میان انبوه موضوعات، شخصیت‌ها و رویدادهای تاریخ ادیان را دستمایهٔ خود قرار دهد، الزاماً نمایش دینی است؟ پاسخ منفی است. این‌گونه درام درنهایت در ژانر دینی جای خواهد گرفت، مثل بقیه ژانرها: سینمای جنگی، سینمای علمی- تخیلی، سینمای تاریخی و سینمای دینی. سینمایی که موضوع، شخصیتی مقدس و یا داستانی از تاریخ دین را به‌تصویر درآورده باشد، از جنس ژانر سینمای دینی است، اما به لحاظ ساختاری آن را سینمای دینی نمی‌دانیم. همان‌طور که گفته شد، سینمای دینی، به‌لحاظ ساختار بصری، حاصل اندیشهٔ دینی است و نه به جهات موضوع، یا شخصیت مقدس و یا داستان (یاری، بیناب،۷).

موضوع در نمایش‌های مذهبی، در نگاهی کلی، متضمن رابطهٔ انسان و نیروهای مافوق الطبیعه از یک سو، ستیز دائم بین نیروهای خیر و شر از سوی دیگر و نیز استناد به اخلاقیات برای رسیدن به سعادت است.

رقص جنگجویان قبایل بدوی به دور آتش پیش از شکار، اوراد سحر آمیز شمن‌ها برای رفع بلا و مرض، دسته‌روی کاهنان مصری و یونانی در ستایش و بزرگداشت خدایان و اسطوره‌های آنان، تعزیه‌های قرون وسطایی و... همگی وظیفه‌ای یکسان برعهده داشتند: توجه دادن بشر به دنیایی فراسوی زندگی مادی و نیروهای مافوق نیروی بشر که قادرند سعادت، سلامت و آرامش او را تضمین کنند.

نکتهٔ قابل توجه در این موضوعات تأکید بر مفاهیم جدی و بنیادین زندگی بشر است. این موضوعات به واسطهٔ همین بنیادگرایی محدودهٔ زمانی و مکانی را درمی‌نوردند و به نوعی جاودانگی پیوند می‌خورند. بنابراین علت اجرای مکرر این نمایش‌ها نه تنها از اهمیت آنها نمی‌کاهد، بلکه در هر دورهٔ خاص زمانی مفهومی جدیدتر و متناسب با شرایط خاص زندگی انسان در آن دورهٔ خاص از خود به جای می‌گذارد (سرسنگی، ۱۳۸۴).

از سوی دیگر، هر دینی، آیین و اصولی هنری دارد که مبتنی بر همان دین است و از اصول آن جدا نیست. هنر بودیسم را با اصول دین بودایی، هنر مسیحیت و یهود را با اصول این دین‌ها و هنر اسلامی را با اصول دین اسلام می‌سنجیم، به همین دلیل در طول تاریخ هنرمندان رشته‌های دیگر هنری چون نگارگری، نقاشی و... هر کدام آثاری سنتی شکل داده‌اند که تغییر پیدا نکرده‌اند و هنوز نیز تکرار می‌شوند. در این آثار، هنرمند نمی‌خواهد خود را نشان دهد و دیدگاهش را نسبت به هستی و واقعهٔ دینی و یک دین بیان کند، بلکه خود در آن اثر حل می‌شود، اما زمانی که به دورهٔ مدرنیسم نزدیک می‌شویم، هنرمند شخصیت پیدا می‌کند و نگاهش به هستی تغییر می‌یابد. نگاه هنرمند اهمیت می‌یابد و او می‌گوید از دیدگاه من هستی این است.

در نمایش نیز این تحول پیش می‌آید و در دیدگاه جدید، هنر ما فقط همان «تعزیه»، پرده خوانی و سیاه بازی قدیم نیست. مسألهٔ مهم این است که از لحاظ شکلی، هنری را از خارج وارد کرده‌ایم که به شدت نیز به آن نیازمندیم. شکل قدیم به تنهایی

نمی‌توانـد جوابگو باشـد و حال با شـکل دراماتیک جدیدی که شباهت به قبلی‌ها ندارد جلو می‌رویم و تناقض از همین جا ایجاد می‌شود. گروهی می‌خواهند با استفاده از شکل جدید حرف‌های جدیدی بزنند و گروهی نیز مایلند به همان شـکل قدیم و سـنتیِ تکرار شـونده رنگی جدیـد بزنند. اگر این تلفیق درسـت انجام نشود، کار آسـیب می‌بیند. این تناقض در اکثر آثار هنری دینی ما وجود دارد.

تجلی خیر و شر در اشخاص نمایش دینی

بـه اعتقاد جلال سـتاری ـ اسـطوره شـناس ـ در فرهنگ اسـاطیری ما (ایران)، همواره تقابل میان خیر و شر وجود دارد نه تقابل انسان و خدا. این پیام اساطیر ماست. پیام اسطوره‌های ما، تقابل دو گوهر اسـت. دوگوهر خیر و شر. یکی راستی است و دیگری ناراستی. یکی خوشبویی است و دیگری بویناکی. یکی روشنایی است و دیگری تاریکی» (ستاری، ۱۳۸۴).

بنابراین پرسمان (پروبلماتیک) شر، اصولاً برای ما آن‌گونه نیست که در مسیحیت یا یهودیت وجود دارد. دیدگاه ایرانی یک دیدگاه دوگانه باور(دوآلیسـتیک) است که خیر و شر را از آغاز از هم جدا می‌کند، در حالی که دیدگاه غربی، منشأ خیر و شر را در یک جا قرار می‌دهد. برای ما شر، موضوعی شیطانی است اما در شـکل غربی، شر، بیشتر در مجازات انسان توسط خدا نمود می‌یابد. این تقابل، اخلاقی اسـت. یعنی ایرانیان روح را در مقابل ماده قرار نمی‌دهند، زیرا ماده متعلق به اهوراست و این اهریمن است که ماده را آلوده می‌کند. پس ماده ذاتاً بد نیست.

در مـجموع اسـطورهٔ بنیانی ایرانی، تقابل خیر و شر است. در این اندیشـه عدالت، تقدس می‌یابد و ظلم محکوم می‌شود. به دوران اسـلام که می‌رسیم، این تفکر به بهترین وجه در «تعزیه» نمایان می‌شـود. شبیه خوانی بر اساس همین امر بنیان گذاشته شد. امام حسـین(ع) علاوه بر شخصیت والای مذهبی خود، در قـالب یـک شـخصیت فرمانروای اسـطوره‌ای ایران بعد از اسلام قرار می‌گیرد. به همین دلیل در این زمان عنصر تازه‌ای به اسـاطیر ایرانی اضافه شد که **شهادت** بود. امام حسین(ع) کسی اسـت که **حق** را در جانب خود دارد. او از اعتقادش دفاع می‌کند. به خاطر اقامهٔ عدل جان خود را از دست می‌دهد و **شهید** می‌شود. پس مفهوم **شهادت** مهم‌ترین اسطورهٔ ایران پس از اسـلام اسـت. شـهـادت به خاطر عشق، عقیده، قیام اجتماعی و... رخ می‌دهد و به همین دلیل به دیگر مضامین اسطوره‌ای افزوده می‌شود و اگر نه ممکن بود که در حد یک تمثیل باقی بماند (ستاری، ۱۳۸۴).

مسیحیت و نمایش در قرون وسطی

بـرای مطالعهٔ آثار دراماتیک هر دوره از ادوار تاریخ بشـر بایـد شـرایطی را که درام در آن به وجود آمد، بررسـی کنیم. در مـورد ترویج نمایش‌های مذهبی قرون وسـطی باید گفت که کلیسا در آن دوره عاملی مهم و مؤثر به‌حساب می‌آمد. این همان کلیسای بود که چند قرن پیش نمایش‌های انحطاط یافتهٔ رومیان را تقبیـح و طـرد کرد، ولی در آن زمـان نمایش‌های مربوط به آیین پرستش را مورد حمایت قرار داد. اساساً تمام نمایش‌های مربـوط به آیین پرسـتش در اطراف اراضی مقدس و توسـط پیشـوایان مذهبی آغاز شد. قصد کلی ایشان از این کار آن بود کـه بنیان عقیده و ایمان کسـانی را که به آیین مسـیح گرویده بودند، محکم‌تر کنند. نقش کلیسا حتی در موقعی که درام تا حدی از مذهب دور و مسـایل غیر مذهبی در آن مطرح شـد، همچنان محفوظ باقی ماند.

در سـدهٔ سـیزدهم ویلیام وادینگتون می‌نویسد: «پیشوایان مذهبـی مجازاند یک نمایش بدهند به شـرط اینکـه نمایش آنها بنا بر اصـول عفت و تقوی و در خدمت کلیسـای مقدس، یعنی جایی‌کـه مردم خداوند را پرسـتش و عبادت می‌کنند، باشـد و نشـان دهند که چگونه حضرت مسـیح در گور گذاشـته شد و چگونه به آسـمان‌ها عروج کرد تا به این وسیله صداقت و تقوی را در پیروان خود افزایش دهند» (پرنو، ۱۳۷۰).

دورهٔ تسلط کلیسا بر تمام شئونات اجتماعی، فرهنگی و هنری اروپا به قرون‌وسـطی شـهرت دارد. این دوران با هجوم اقوام

بربـر (Barbarians) به اروپای غربی و تجزیهٔ امپراطوری روم به سال ۳۱۳ م. آغاز می‌شود و همزمان با سقوط بیزانس توسط ترکان عثمانی به سـال ۱۴۵۳ و طلوع نوزایی پایان می‌گیرد. هر کنشـی که در پهنهٔ هنر، به ویژه نمایـش در این دوران رخ داد، سایهٔ کلیسا و اندیشهٔ مسیحیت را بر جبین داشته‌است.

در این دوران، به منظور هم‌سـو و هم‌سـاز کـردن تئاتر با اندیشـه‌های مذهبی در قرون وسـطی، دیرها و کلیسـاها محل آفرینش درام شـدند. کشیشـان بازیگری آموختنـد. جایگزین نمایش‌های شـادی بخش دهقانی، نمایش زندگی پُر درد و آلام مسیح شد. نمایش‌های **میستری** (Mystery) و **میراکل**(Miracle) سـر برآورد. در دستهٔ نخسـت، رمز و راز کلیسا و سرگذشت اندوهناک مسـیح دسـتمایهٔ نمایش قرار گرفت و در دستهٔ دیگر توانمندی‌های ورای انسـانی مسـیح، به نمایش کشـیده شـد (دورانت، ۱۳۷۷ : ۱۰۹).

در قرون‌وسـطی، همچون دوران باستانی یونان، منبع عمدهٔ درام، آیین دعا و نیایش جمعی مذهبی بود. خود مراسـم قداست و ابهت نمایش ماندنی داشـت. حریم کلیسا صحنهٔ مقدسی برای این نمایش بود؛ اشـخاصی که مسـؤول اجرای آن بودند همگی لباس‌های نمادین بر تن داشتند؛ کشیش و ملازمان وی به مکالمه می‌پرداختند؛ جواب‌هایی که بین کشـیش و همسـرایان یا میان دسـته‌های مختلف همسرایان رد وبدل می‌شـد، از همان شیوهٔ تکاملی درام نشأت گرفته بود که در یونان باستان گفت و گو را به صورت نمایش‌های مقدس دیونوسوسی در آورده بود.

گونه‌های دراماتیک و ویژگی‌های تئاتر قرون وسطی

آنچه که تئاتر قرون وسطی را مشخص و متمایز می‌کند، در درجهٔ اول این اسـت که تقسیم گونه‌های نمایشی ، که در عصر کلاسیک بسیار مهم بود، در آن وجود ندارد. رمانتیک‌ها، با آزاد دانسـتن ترکیب کمدی و تـراژدی کاری جز زنده کردن یکی از اصول مشـخصهٔ تئاتر قرون وسطی انجام ندادند، از آن رو که درام‌هـای مذهبی که به مضامین بسـیار والایـی می‌پرداختند، حـاوی قطعاتی از فارس نیز بودند. در همین راسـتا **بوسـوئه** می‌نویسـد: «این اختلاط جدی و شوخی خود جوهر درام قرون وسطایی است» (پرنو، ۱۳۷۰ : ۸۵).

در نمایش‌های مذهبی، هنرپیشـگان را قاعدتاً دانشـجویان جوان علوم الهی تشـکیل می‌دادنـد؛ در نمایش‌های غیر مذهبی، مقلدان شهری یا مطربان و بازیگران دوره‌گرد شرکت می‌جستند؛ در حالی‌که زنان تقریباً هیچ گونه نقشی ایفا نمی‌کردند.

ویژگی دیگر درام قرون‌وسطایی که به همان اندازهٔ مشخصهٔ اول بـا تئاتر کلاسـیک، ناهمخوانی داشـت، بی‌اعتنایی کامل به وحدت‌های کلاسـیک بود. عمل دراماتیک نـه تنهـا روزها بلکه سال‌ها، و حتی هزار سال را در بر می‌گرفت، زیرا مصائب (Les Passions) که از سـفر تکوین آغاز شده بود، فقط با رستاخیز مسیح به پایان می‌رسید. تماشاگران در آنها نه تنها بیت المقدس و ناصریه، بلکه بهشـت و جهنـم را نیز درهـم می‌نوردیدند و بالاخـره اپیزودها در هم فرو می‌رفتند و این تداخل به هیچ وجه تماشاگران را اذیت نمی‌کرد، زیرا آن‌ها طالب گسترش یک ماجرا نبودنـد، بلکه صحنه‌ها را یکی پس از دیگـری زندگی می‌کردند (پرنو، ۱۳۷۰ : ۸۶).

این مشخصات، ویژگی دیگری را نیز به همراه خود می‌آورد: صحنه پـردازی مقارن، چیزی که تئاتر امـروزی دوباره آن را کشـف کرده اسـت. نمایش، که در ابتدا مقابل خود معبد جریان می‌یافت و سـپس به میدان جلوی کلیسا، مقابل دروازه و بعد از آن هم به میادین عمومی منتقل می‌شـد، به مشارکت تماشاگران نیاز داشـت، بدین معنی که مردم بایـد قوهٔ تخیل خود را به کار می‌انداختند.

لازم است به این توضیحات اضافه کنیم که آواز و موسیقی نیز جزء جدایی‌ناپذیر تئاتر قرون وسـطی بود، همچنان که جزء جدا ناشدنی شعر محسوب می‌شد.

تعزیه، نمایش قدسی ـ ایرانی

کهن‌ترین سـند معتبر که از اجرای میدانی «تعزیه» در دورهٔ زندیـه خبر می‌دهد، کـزارش ویلیام فرانکلیـن از مجلس تعزیهٔ عروسی حضرت قاسم در شهر شیراز در سال ۱۷۸۷ م. (۱۲۰۱

- ۱۲۰۲ ق) است.

تا پیش از این گزارش، تاریخ دقیقی از برگزاری تعزیه‌خوانی در دست نبود. نخستین کسی هم که به این سند دست یافت ظاهراً *الکساندر کریمسکی*، خاورشناس روسی بود که از رسم تعزیه‌خوانی به‌شکل نمایش خبر داد. از آن پس همهٔ پژوهشگران تعزیه‌پژوه، دورهٔ زندیان را آغاز نمایش مذهبی تعزیه‌خوانی دانستند (بلوکباشی، ۱۳۸۳ : ۲۳).

البته اینکه تعزیه‌خوانی در چه دوره و زمانی پدید آمد، تأثیری در اهمیت این نمایش مذهبی ندارد. مسألهٔ روشن و مهم آن که تعزیه‌خوانی نمایشی ساختهٔ اندیشه و احساس ایرانیان شیعه مذهب است و در فرهنگ ایرانی رشد و بالندگی یافته است.

«بهرام بیضایی» در کتاب **نمایش در ایران** می‌نویسد: «جانبداری از خاندان رسالت همیشه یک سرپوش مذهبی بود برای نهضت‌های سیاسی ضد عربی ایرانیان. زیرکانه‌ترین استفاده از این سرپوش را صفوی‌ها کردند در آن هنگام که با رسمی کردن مذهب شیعه و برانگیختن احساسات مذهبی مردم - علیه عثمانی سنی مذهب - وحدتی به این سرزمین و مردمش دادند و استقلالی به قلمروی خود. پیدایش یا تحول و تکامل «تعزیه» یکی از نتیجه‌های این استقلال سیاسی و مذهبی بود. صفوی‌ها که می‌خواستند این علم را برپا نگه دارند از شعر و معماری مذهبی، و نیز دسته‌های نمایش مذهبی حمایت کردند» (بیضایی، ۱۳۸۰ : ۱۱۵).

از سوی دیگر «آندرزیج ویرث» معتقد است: «در مورد «تعزیه» باید گفت که عملی مذهبی و هنری است که میان مؤمنان (شیعیان)، بر اساس پیمان نانوشته‌ای که همان اعتقاد مشترک آنهاست، به وجود می‌آید.» اما آنچه مسلم است «تعزیه»، بر خلاف نظر بعضی ازمنتقدان گذشته و حال، پدیدهٔ فرهنگی ساده یا مشخصی نیست که در مقطع تاریخی خاصی به ظهور رسیده باشد؛ بلکه به تدریج و در گذر سده‌ها به واسطهٔ عوامل مختلف اجتماعی، مذهبی، فرهنگی، هنری و فلسفی پدید آمد.

شاید پس از اینکه تعزیه‌خوانی در جامعهٔ ایران جا افتاد و علاقهٔ تودهٔ مردم دین‌دار شیعه را به خود جلب کرد، روحانیون سنت‌گرا با مشاهدهٔ شور و هیجان مردم به حضور در مجالس تعزیه‌خوانی، و درک تأثیر شدید نمایش مصایب ائمه بر عامهٔ مردم و نزدیک کردن بیش از پیش مردم به مذهب و دستگاه مذهبی، دست از مخالفت با تعزیه‌خوانی کشیدند و رفته‌رفته به پذیرش آن تن در دادند و اجرای «تعزیه» را در صورت رعایت برخی شرایط مجاز و مشروع دانستند. اما مسلماً نمی‌توان پیوند تنگاتنگ «تعزیه» را با تاریخ و اعتقادات تشیع و حتی آموزه‌ها و آداب مذهبی اسلام نادیده گرفت.

ابعاد و ویژگی‌های تعزیه

به اعتقاد «دکتر شهیدی»، ابعاد «تعزیه» را می‌توان به صورت سه مقوله از هم جدا کرد. خط داستانی «تعزیه» یا تاریخی است(مثل تعزیهٔ مسلم و علی) یا افسانه‌ای محض(مثل دیو بئرالعلم) و یا ترکیبی از هر دو(مثل بیشتر تعزیه‌ها). وسایل و اسباب نمایش را نیز می‌توان به سه دسته تقسیم کرد. بعضی از اسباب، مثل شمشیرها و اسبها واقعی هستند، در حالی که بقیه، مثل تشت آب، تور و نقاب‌های سیاه، نمادین اند. اسباب و وسایلی هم هستند که صرفاً جنبهٔ تزئینی دارند مثل حجله‌ها و علم‌ها. شخصیت‌ها را نیز می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: اولیا، اشقیا، و اشخاص فی ما بین (شهیدی، ۱۳۸۴: ۶۸).

در جریان تکامل شکل اجرایی نیز با دو گونهٔ شبیه‌خوانی در صحنه‌های ثابت و شبیه‌خوانی سیار روبه‌رو می‌شویم که مردم مناطق مختلف کشور بنا به تجربیات، رسوم، مقتضیات و امکانات موجود در محل از آنها بهره جسته‌اند. در مورد شکل اخیر گزارش‌هایی از شهرستان‌های اراک، شوشتر و اصفهان موجود و با نام **تعزیهٔ دوره** نیز از آن یاد شده است. اما در مجموع به اعتقاد بسیاری آنچه این گونهٔ نمایشی را از سایر تظاهرات مذهبی مربوط به وقایع تاریخ اسلام و به ویژه حماسهٔ عاشورا متمایز می‌سازد، نه آرایه‌هایی چون دکور و صحنه و لباس و ... که وجود سه عنصر کلام منظوم ، موسیقی و نمایش در پیوندی تنگاتنگ با یکدیگر است، چنانکه اگر یکی از آنها را حذف کنیم، آنچه باقی می‌ماند شبیه‌خوانی نخواهد بود.

هر تعزیه نامه با ترکیبی ساده، گوشه‌ای از وقایع مذهبی و خصوصاً بُنی از وقایع ده روزهٔ کربلا و جز آن را به طور مستقل در خلال گفت‌وگویی به شعر بیان می‌کند. موضوع به هرحال به یک فرهنگ مذهبی خاص (شیعه) مربوط است، و به این ترتیب تماشاگر باید آشنایی مختصری با کل ماجرا و اشخاص و معتقدات مربوط به آن داشته باشد، وگرنه به مفهوم بسیاری از اشاره‌ها، کنایه‌ها، نکته‌ها و تمثیل‌ها دست نخواهد یافت. با وجود این نگاه‌ی دقیق‌تر معلوم می‌کند که «تعزیه» تنها نشان دهندهٔ یک قصهٔ مذهبی ساده نیست؛ به اعتقاد بیضایی: محور اصلی این نمایش‌ها ماجرای تسلیم و زندگی در برابر پایداری و نابودی است. جنگ خیر و شر یا حق و ناحق و ایستادگی به خاطر اعتقاد به عدالت آسمانی مطرح است، و قهرمانان نمایش نابودی را بر زندگی در زیر سلطهٔ غاصبان و جابران ترجیح می‌دهند. در تعزیه نامه‌ها این انتخاب و ترجیح با قدرت کامل انجام نمی‌شود، زیرا که قهرمانان بازی برای جلب همدردی تماشاگر مویه می‌کنند، و از طرفی این انتخاب یکباره هم برای محترم داشتن شرف انسانی نیست، زیرا که قهرمانان در لحظهٔ انتخاب مرگ به غرفه‌های وعده شدهٔ بهشت هم فکر می‌کنند.

دو نکتهٔ گفتنی را از قول نویسندگان فرنگی باید گفت. نوشته‌اند که در تعزیه نامه‌ها آثاری از روحیهٔ باستانی و زردشتی ایرانیان و اعتقاد به اصل دوگانگی وجود دارد، و ایرانیان در برابر مظهر عدالت و نیکی که خداست، مظهر دیگری به عنوان طبیعت و تقدیر دارند که از او شکوه می‌کنند و او را علت همهٔ پیش آمدها و رویدادهای بد و ناگوار می‌دانند. دیگر آنکه نوعی همبستگی و همفکری ناآگاه بین شیعیان و مسیحیان راجع به اصل شفاعت در این نمایش‌ها یافته‌اند و آن اینکه امام‌حسین(ع) نیز مانند مسیح آگاهانه و برای نجات پیروانش از گمراهی و بیدار کردن آنها تن به شهادت داد و در محشر نیز پیروان خود را شفاعت خواهد کرد.

مهم‌ترین مشخصات دیگر تعزیه نامه‌ها آگاه بودن اشقیا نسبت به شقی بودن خود و معصوم بودن خاندان پیامبر (ص) است. از طرفی به هر حال تماشاگر از قبل اشقیا را با قضاوتی ناشی از معلومات پیشین خود، مطلقاً به بدی می‌شناسد و بنابراین دیگر پنهان کردن از او موردی ندارد؛ به همین دلیل گاه اشقیا در همان بدو ورود خود را برای تماشاگر معرفی می‌کنند و نقشه‌های خود را شرح می‌دهند (بیضایی، ۱۳۸۰ : ۱۳۰).

مضامین و دگرگونی‌های ادبی در تعزیه

هرچند اعتقادات شیعه بیشترین تأثیر را بر مضامین و وقایع داستانی «تعزیه» داشته‌است، اما می‌توان ادعا کرد «تعزیه» در میان سنت‌های ایرانی رفتاری آیینی- نمایشی است که با ساخت و پرداختی تاریخی- دینی، ریشه در رفتارها و مناسک آیین کهن ایرانی دوانده و از اسطوره‌ها و داستان‌های ایرانی مایه گرفته است. داستان واقعه‌های تاریخی هر یک از مجالس «تعزیه» به صورتی خاص با اسطوره‌ها و قصه‌ها درمی‌آمیزد. اگر کسی از چگونگی واقعه‌های تاریخی مذهب تشیع آگاهی نداشته باشد، تمایز میان تاریخ و افسانه یا اسطوره در تعزیه‌ها برای او دشوار خواهد بود. شاید به همین دلیل وقایع، داستان‌ها و رخدادهای تاریخی تعزیه‌ها برای عامهٔ مردم گیرایی دل‌انگیزی پیدا کرده‌اند.

بنابراین، شاید نمایش تمثیلی مرگ سیاوش در آیین سوگواری سالگرد مرگش، زمینه و سرمشقی برای بازسازی آیین سوگ حسین بن علی(ع) در سالگرد شهادتش و برگزاری نمایش آیینی شهادت سرخ او و یارانش در مراسم تعزیه‌خوانی و دسته گردانی محرم باشد.

بیضایی در کتاب **نمایش در ایران** می‌نویسد: «موضوع‌های اصلی «تعزیه» تقریباً اینها بود:

الف: فرود آمدن جبرئیل برای آگاه کردن پیغمبر از این که نوه‌هایش حسن(ع) و حسین(ع) توسط دشمنان دین به شهادت می‌رسند و سپس رحلت پیغمبر(ص)، رحلت حضرت فاطمه(س)، دختر پیغمبر(ص) و مادر حسن(ع) و حسین(ع)، شهادت حضرت علی(ع)، پسر عم پیغمبر(ص) و پدر حسن(ع) و حسین(ع)، زهر خورانیدن به امام حسن(ع) و شهادت او .

ب: مردم کوفه امام حسین(ع) را پنهانی برای به دست گرفتن خلافت به کوفه دعوت می‌کنند. مسلم از طرف امام به کوفه می‌رود تا حرکت امام را خبر دهد، اما دستیاران خلیفهٔ غاصب، یزید، دو طفل او و سپس خودش را به شهادت می‌رسانند. امام با خانواده‌اش و سپاهی از مریدان از مکه به سوی کوفه می‌رود. از طرف یزید هم حر، با گروهی اندک و سپس شمر و ابن سعد با سپاهی بسیار برای مقابله با امام می‌آیند. محل برخورد صحرای کربلاست.

حر، به حقانیّت امام ایمان می‌آورد و به نفع او می‌جنگد و کشته می‌شود. امام حسین در برابر فرستادگان یزید که رسولان ناحق‌اند، ایستادگی می‌کند. وعده‌های فریبندهٔ آنها در او اثری ندارد. آنها آب فرات را به روی سپاه امام می‌بندند؛ محاصره طول می‌کشد، امام به همراهانش می‌گوید که ایستادن مرگ است و مرگ در راه حق شاهراه بهشت است، و همه را در ماندن یا رفتن و زیستن آزاد می‌گذارد. جز هفتاد و دو تن، دیگر دوستانش او را تنها می‌گذارند. این هفتاد و دو تن هم به تدریج کشته می‌شوند؛ عباس برادر ناتنی امام، حین آوردن آب به شهادت می‌رسد. پسران خواهر امام، و دو پسر امام، علی اکبر و علی اصغر نیز کشته می‌شوند. در این تنگنا قاسم، پسر بزرگ امام حسن(ع) با فاطمه دختر امام حسین(ع) عروسی می‌کند، ولی پیش از تحقق ازدواج به همراهی برادرش عبدالله شهید می‌شود.

در دهمین روز محرم امام به همهٔ شیعیان و پیروان حقیقت وعده می‌دهد که در صحرای محشر شفاعت آنان را نزد خدا و پیامبر خواهد کرد، سپس می‌جنگد و به شهادت می‌رسد. چادرها به غارت می‌رود و همهٔ خاندان اسیر و به کوفه و شام برده می‌شوند. ارواح پیامبران پیشین، اندوهگین بر اجساد شهدا می‌گذرند، و سپس افراد قبیلهٔ بنی‌اسد جسدها را به خاک می‌سپرند.

پ: در بارگاه یزید ایلچی کافر فرنگ با دیدن اسرا و سر بریدهٔ امام، ایمان می‌آورد، از امام دفاع می‌کند و شهید می‌شود. اسرا را در کوچه و بازار می‌گردانند و این مردم را منقلب می‌کند. هیچ یک از مسببان واقعهٔ کربلا نمی‌توانند از آتش خشم خدا بگریزند؛ چهار سال بعد (در سال ۶۵) یکی از طرفداران امام به اسم مختار ثقفی خروج می‌کند و طی کشتار انتقام جویانه‌ای اغلب آن‌ها را به کیفر می‌رساند.

در این واقعه پسر امام، علی اوسط ملقب به زین العابدین(ع) (ظاهراً از شهربانو، مادر ایرانی)که به واسطهٔ بیماری نتوانسته بود بجنگد، زنده ماند و کمی بعد به امامت رسید. امام‌های بعد احفاد او هستند و ماجرای زندگی ومشقات و پایان آنها به زودی موضوع تعزیه نامه‌های دیگری شد (بیضایی، ۱۳۸۰: ۱۱۴).

به هرحال «تعزیه» در شکل تکامل یافته، مجموعه‌ای از کنش‌های توأم با کلام (منظوم یا غیر منظوم) و بازآفرینی و نمایش رشته‌ای از وقایع است که هستهٔ اصلی آنها شهادت امام حسین(ع) و اهل بیتش در کربلاست. این کنش‌ها باید اعتقاد به مصیبت اهل بیت و پیام آنها را تحکیم بخشند و تقویت کنند، و روزنه‌ای برای آزادسازی مجموعه‌ای از عواطف که بارزترین آنها تألم و همدردی در معنی لغوی آن هستند، فراهم آورند.

چنان‌که گفته شد، در «تعزیه» سیر وقایع از قبل بر حاضران معلوم است. نمایش تنها این وقایع را در قالب نمایشی به‌آنان یادآوری می‌کند و احساسات خفته را بیدار می‌سازد. شاید فن نمایش یا هنر شاعری برای افزایش این نوع بیدارگری‌هاست. به این ترتیب، نه تنها نتیجهٔ نبرد امام حسین(ع) در کربلا یا اسارت حضرت زینب(س) در دمشق یا عروسی بی فرجام حضرت قاسم بر مخاطبان به تفصیل معلوم است، بلکه شخصیت‌های مختلف، اغلب در شروع نمایش آن را پیش‌بینی می‌کنند. این نوع پیش‌بینی‌ها، جدا از لو دادن طرح واقعه زمینه را برای حالت سوگواری آماده می‌سازند.

ذن ـ بودیسم و تئاتر «نو» ژاپن

تئاتر شرق سرشار از رمز و نشانه‌های فرامتنی است که ریشه در اساطیر و تفکرات آیینی- مذهبی دارد. وسوسهٔ شناخت و یادگیری و در نهایت روش‌مند ساختن این اشکال در کاربرد روز صحنه‌ای در تئاتر ما نیز که در نوع نگاه پیوندی دیرین با فرهنگ، هنر، دین و آیین دارد، دارای اهمیت ویژه و

خاصی است.

در ایـن میان تئاتـر ژاپن شـاید متنوع‌تریـن، پیچیده‌ترین و جذاب‌ترین گونه‌های نمایشـی، سـنتی و آیینـی را با نگاهی اساطیری و معنا شناسانه، باستانی و ارگانیک به ویژه در شکل و زیبایی شناسی صحنه به خود اختصاص داده است.

پیدایی تئاتر سنتی ژاپن به ۶۰۰ سال پیش یا بیشتر برمی‌گردد که با حرکاتی آیینی و رقص‌گونه همراه بوده است. این تئاتر در ادامه توسعه یافت و به تئاتر «زئامی» منتهی شد.

« زئامـی» بنیان‌گذار نمایش «نو» تلفیقی بین ماسـک، بازی، حرکت‌هـای صورت و بازی‌های سـنتی ژاپن ایجاد می‌کند و به این ترتیب تئاتر سنتی ژاپن را به این تئاتر«نو» تغییر می‌دهد.

تئاتر«نـو» نیز با بهره‌گیری از رقـص و آواز در محوطه‌ای کوچک اجرا می‌شده است. نمایش «نو» عموماً مضامین پیچیده و فلسفی دارد. مراقبین صحنه و بازیگران باید وسایل و ابزارهای نمایش «نو» را مقابل دید تماشـاگران به روی صحنه بیاورند و یا جابه‌جا کنند.

«زئامـی» در ابتدا صورتک‌هایی با نگاه تهی از هر گونه بیان و حالت خلق و بر حرکات بدن بازیگران تأکید کرد. در این گونهٔ نمایشـی عموماً یک راهب بودایی به نام واکی نقش اصلی را ایفا می‌کـرد و بازیگر و رقصندهٔ دیگری هم بود که به وی «شـیته» می‌گفتند و عموماً همسرایان یا راویان جای او حرف می‌زدند.

سـهیلا نجم معتقد اسـت: «اجرای نمایش برای بازیگر«نو»، در حکـم انجام آیین‌های مذهبی ذن اسـت، او قبـل از ورود به صحنـه در مکانی مقدس بـه نام «اطاق آیینه» کـه در آن آیینهٔ بزرگ مخصوص قـرار دارد، به راز و نیاز و عبادت می‌پردازد. کف صحنه برای پاک شـدن از آلودگی‌ها تطهیر می‌شـود و در چنین فضایی است که بازیگر و تماشاگر بار دیگر برای یادآوری و احترام به معتقداتی مشترک گردهم می‌آیند» (نجم، ۱۳۸۴).

از سوی دیگر بهرام بیضایی نیز به ارتباط میان نمایش «نو» ژاپن و ذن بودیسـم ایـن‌گونه می‌پردازد: « اشـاره‌ها و مفاهیم درونـی نمایش «نو» نه تنهـا از پرورش ذن بودایی سـه‌آمی و دیگران می‌آید، بلکه به خیلی پیش از آن به فرهنگ «شـینتویی» ژاپنی هم مربوط می‌شـود، یعنی مذهبی که بیشـترین ارتباط با طبیعـت و غرقه شـدن در آن را راهنمایی می‌کـرد» (بیضایی، ۱۳۶۹: ۹۰).

به هرحال «نو» در سـاختمان نمایشی خود پیش از هر چیز یک آیین و مراسـم دراماتیک است که عناصر آن هر بار به دقت تکرار می‌شـوند. از همان آغـاز قرن پانزدهم میلادی سـه‌آمی نویسنده و تدوین کنندهٔ نمایش «نو» ایستایی این هنر را به جامی نقره‌ای پر از برف تشبیه کرده است (کات، ۱۳۶۹ : ۱۲۲).

«نو» نه یـک نمایش ادبـی و نه تقلیدی ارسـطویی از عمل دراماتیک اسـت. اغلب اوقـات، واکی راهبی بودایی اسـت. اما «شیته» می‌تواند دختری جوان باشد که شباهنگام سطل به دست آمده اسـت تا از چشـمه آب بردارد، یا پیرزنی که سنگ‌های لب رودخانه را تمیـز می‌کند، یا زن حسـود امپراتور، یک درباری مغضـوب، یک هیزم شـکن، باغبـان، ماهیگیری پیر و یا پسـر جوانی که با راهبان در فصل زمسـتان راه سفر در پیش گرفته است تا به قلهٔ یک کوه برسـد، همه می‌توانند «شیته» باشند. اما نکتهٔ مهم این است که بازیگر این شخصیت‌ها احساسات آنها را نشـان نمی‌دهد. هنگامی که امپراتور پیر بر صحنه می‌آید، نقش او توسـط یک کودک بازی می‌شـود تا کمترین شبهه در توهم واقعیت باقی نماند.

سـاختمان دراماتیـک نمایش «نو» رابطهٔ اساسـی، آیینی و روان - تنی بین ندا دهنده و ندا شـنونده، بین درخواسـت کننده و درخواسـت شـنونده، و بین جن گیر و جن زده است (کات، ۱۳۶۹: ۱۲۵).

تأثیر ذن ـ بودیسم در تئاتر «نو» ژاپن

بهرام بیضایی معتقد اسـت: «نظم و تمرکز حیرت انگیز «نو» از طریقهٔ ذن می‌آید که در آن دسـت یافتـن به حقیقت از طریق مراقبهٔ شخصی ممکن است، و نهایتاً هدفش آن است که پیرو به عالم درون متوجه شود... به این ترتیب «نو» تماشاگر را از امور روزمـره جدا می‌کند تا با گذر از مراقبـت فردی خود با حقیقت پنهان یکی شود» (بیضایی، ۱۳۶۹ : ۱۰۰).

از سوی دیگر، شخصیت مذهبی صحنهٔ «نو» به زمان‌های بسیار دور باز می‌گردد و معابد و دیرهای قدیمی بی شماری نخستین نمونه و الگوی این گونه صحنه‌ها محسوب می‌شوند. در «نو» بر عکس «کابوکی» و «شین ککی» هیچ گونه دکوری به کار نمی‌رود. فقدان دکور، تماشاگران را وا می‌دارد تا صحنه را به صورت تمثیلی از جهان هستی تصور کنند. در نتیجه، تغییر مکان‌ها بدون بروز هیچ مشکلی بی‌آنکه نیازی به متوقف ساختن نمایشنامه باشد، از طریق عمل نمایش صورت می‌گیرد. در عین حال از برخی وسایل صحنه مانند قایق، خانه و غیره استفاده می‌شود که تا جای ممکن ساده شده‌اند، آن قدر ساده که عملکردی جز تداعی واقعیت‌ها در ذهن ندارند و به تماشاگران فرصت کافی می‌دهند که بیشتر روی بازیگران متمرکز شوند.

سه‌آمی معتقد بود که نمایشنامهٔ «نو» باید از یک مأخذ ادبی پر ارزش کهن سرچشمه گرفته باشد. از نظر او هدف بازیگر «نو» دست یافتن به یوگن یا مراقبهٔ کشف رمز باطنی و زیبایی و حقیقت بود.

در نمایش «نو» گویی هیچ اتفاقی نمی‌افتد. در واقع عمل دراماتیک در معنای غربی وجود ندارد، اما هیجان و تشنج در طول نمایش درحال اوج گیری است. **رولان بارت** جایی از بی حسی و کرخت شدن در تئاتر «ژان راسین» سخن گفته است، کرختی زمان، کرختی عمل دراماتیک، و کرختی جهان. در نمایش «نو» این کرختی و خمودگی عیناً وجود دارد (کات، ۱۳۶۹).

حرکات و حالات محدود اند، و با نوعی یکنواختی هماهنگ، مانند ریتم‌هایی که طبل می‌نوازند، تکرار می‌شوند. بخش فوقانی بدن بازیگران اغلب بی‌حرکت است. تمرکز روحی- درمانی، همچون تمرکزی که در تفکرات ذن وجود دارد، ناشی از یک تمرکز جسمانی است. این خمودگی و رخوت به تماشاگران هم سرایت می‌کند. در حقیقت نمایش «نو» از درون احساس می‌شود.

حرکات و حالات «نو» همچون بالهٔ کلاسیک، صریح و آشکاراند؛ و از حالاتی واقعی تقلید می‌کنند که به دور از هرگونه اتفاق و بداهه، تا حد جوهر خود حرکت، آرمانی و ساده شده‌اند: مثلاً دستی که به کندی تا حد دیدگان بالا می‌آید بی‌آنکه آنها را لمس کند، به نشانهٔ گریستن است (کات، ۱۳۶۹ :۱۲۱).

قرابت‌ها و شباهت‌ها در نمایش دینی شرق و غرب

با نگاهی دقیق به تمامی اشکال نمایش شرقی، چه در حوزهٔ دین و چه غیر از آن، مشاهده می‌کنیم که این نمایش‌ها نکات مشترک فراوان‌تری نسبت به اشکال مشابه در غرب دارند. از جملهٔ این نکات مشترک می‌توان به داشتن ساختاری مبتنی بر روایت (روایی بودن) به سبب وجود سنت دیرینهٔ نقالی در این نواحی، اهمیت بیشتر اجرا نسبت به متن نمایشی در آنها و مبتنی بودن همگی آنها بر قراردادهایی مشخص، از پیش تعیین شده و مرتبط با نگرش پدیدآورندگان‌شان، اشاره کرد. **پرویز ممنون**، برای «تیاتر روایتی» خاستگاهی شرقی قایل است و آن را خاص نمایش‌های آیینی و مذهبی می‌داند و معتقد است که نمی‌توان «تیاتر روایتی» را برای نمایش‌هایی در مقولهٔ انسان معمولی و نیازها و مسایل جهانی و اجتماعی - که مضمون اکثر نمایش‌های غربی را در بر می‌گیرد- به کار برد. وی تعزیه‌خوانی را از دیدگاه «تیاتر روایتی» برشت، نوعی تیاتر می‌انگارد و می‌نویسد: «تعزیه شکلی از تیاتر است که برشت به گونه‌ای ناموفق برای دستیابی به آن می‌کوشید» (ممنون، ۱۳۶۷:۲۱۶ - ۲۱۷).

از سوی دیگر، «شبیه‌خوانی» هر چند که از سبک بازی روایی بهره می‌جوید، اما به اعتقاد برخی از صاحب‌نظران، نه مانند «تئاتر حماسی» داستانی را باز می‌گوید و نه آن‌را نمایشی (دراماتیزه) می‌کند، از این رو اجرای آن نه حماسی و نه نمایشی (دراماتیک) بلکه اقراری یا اعترافی است (ناصربخت، ۱۳۷۹). و از این نظر کاملاً شبیه به دیگر نمایش‌های شرقی است؛ مثلاً نمایش «نو» که ریشه در قصه‌ها و روایت‌های پیشینیان دارد، و شبیه‌خوانی که نتیجهٔ تکامل انواع نقالی‌هاست. هر دو این نمایش‌ها «روایی» هستند و هر دو عملاً با روش «فاصله گذاری» اجرا می‌شوند، اما هر دو معتقد به حقیقت باطن در نوشته و اجرا هستند، و گاه حتی در هر دو صحنه‌هایی بسیار شبیه به هم وجود دارد که مستقیماً از نقالی و روایت آمده‌اند، مانند صحنه‌های باشکوه لباس پوشی

(زره‌پوشی در شبیه‌خوانی) و...

اما **فولکین یونی** در تلاش جهت یافتن قرابت و شباهت میان تعزیهٔ ایران و نمایش‌های دینی قرون وسطی معتقد است: گاهی عده‌ای از نمایشگران قرون وسطی به تجدید حیات افسانه‌های میراث ادبی عامه، که بسیار بر مسیحیت سبق دارد، می‌پردازند و در این زمینه همچون مجمع وسیعی از نویسندگان نمایش‌نامه‌ها عمل می‌کنند که سرنخ هدایت کنندگان شهادت و رنج و مشقت مسیح است.

به نظر من این نخستین شباهت جالب توجه آن با «تعزیه» را نمایان می‌سازد. بر اساس مجموعه‌هایی که استادانی همچون **بوزانی و چرولی** از تعزیه‌نامه‌ها گرد آورده‌اند و پژوهشی که در چند ده متن آنها به عمل آمده است، به آسانی مشخص می‌شود که موضوع تعزیه‌نامه‌ها گاهی از فاجعهٔ کربلا بسیار فراتر می‌رود، هر چند شهادت امام حسین و یارانش نقشی بسیار برجسته در آنها ایفا می‌کنند (یونی، ۱۳۸۴: ۱۶۵).

شباهت‌های مضمونی و روایی تئاتر «نو» ژاپن، تعزیهٔ ایرانی و نمایش قرون وسطی

در فرهنگ آسیای غربی، روال داستان‌های سوگ‌آور چنین است که شخصیتی معصوم در برابر شخصیتی ستمگر قرار می‌گیرد. شخصیت ستمگر آگاهانه یا ناآگاهانه و از سر عناد شخصیت معصوم را می‌کشد. از آغاز هم سرنوشت شخصیت مظلوم مشخص است. تعزیه‌های شهادت امام حسین(ع) هم از این نوع است. البته شهادت امام حسین(ع) واقعیتی تاریخی و مسلم است، اما بعدها به آن شاخ و برگ نمایشی داده‌اند.

به این ترتیب، از آنجه تا کنون دربارهٔ مبداء پیدایی «تعزیه» در ایران گفتیم، می‌توانیم مشابهتی بین نمایش‌های دینی ایران و نمایش‌های دینی اروپا مشاهده کنیم. به طور مثال، هر دو از نفوذ دورهٔ کلاسیک یا هر نفوذ دیگری به دور هستند. مقصود و هدف هر دو نمایش یکی است و همچنین مبداء پیدایی آنها مقبول نظر عامهٔ مردم بوده است. موضوع هر دو دربارهٔ حوادثی منحصراً یا مربوط به تاریخ دین و یا منسوب به افسانه‌های مذهبی است.

از سوی دیگر، نمایش‌های دینی ایران هم مثل نمایش‌نامه‌های قرون وسطی در اروپا ـ و به تحقیق مثل هر درام دیگر ـ از تمایل عمومی به شبیه‌سازی یا تقلید کارهای اشخاص داستان ضمن نقل مطالب و وقایع به وجود آمده‌اند. به اعتقاد دکتر مهدی فروغ: این تمایل عمومی به شبیه‌سازی ضمن نقل داستان رنج و مصیبت حضرت مسیح در اروپا، به خصوص در فرانسه، منشاء پیدایی نمایش‌هایی زیر عنوان میستری شد و همین انگیزهٔ همگانی در انگلستان و در نقاط دیگر ضمن بیان حوادث زندگی قدیسان نمایش‌های دینی میراکل را پدید آورد و ملازمت آن با یادآوری وقایع دلخراش کربلا در ایران موجب پیدایی «تعزیه» شد. مخصوصاً در این مرحله است که نمایش‌های دینی ایران و نمایش‌های دینی قرون وسطی بی‌اندازه به یکدیگر شباهت دارد (فروغ، ۱۳۸۳).

اما «بهرام بیضایی» در خصوص شباهت‌های متون نمایش شرق می‌نویسد: «متن ادبی در بسیاری اجراهای شرقی یا وجود ندارد، یا قصه‌خوانی به‌صورت یک زمینهٔ صوتی و آوازی اجرا را همراهی می‌کند. تدریجاً این شیوهٔ روایی (و آوازی) که طبعاً از سنت نقالی آمده، در ترکیب با مراسم دیگر سه شیوهٔ اصلی ساخت:

۱ـ نمایش‌هایی که داستانی را تماماً به وسیلهٔ رقص و لال بازی و استعارات بازیگری تعریف می‌کنند.

۲ـ نمایش‌هایی که در آنها متن با رقص و مراسم آمیخته است. این نمایش‌ها متن ادبی کوتاهی دارند که با همهٔ ارزش‌ها نهایتاً بهانه یا مقدمهٔ رقص و مراسم قرار می‌گیرد.

۳ـ نمایش‌هایی که داستان را تماماً با ترکیب کردن مکالمه و آواز پیش می‌برند و رقص در آنها یا اصلاً نقش ندارد و یا نقش اندکی دارد(بیضایی، ۱۳۷۸: ۱۱).

در هر یک از این سه شکل، ویژگی‌های مهم شکل قبلی را می‌توان دید. موضوع، یا روایتی کامل یا گوشه (قطعه)ای از یک روایت کامل است. همان طور که پیشتر گفته شد، تماشاگر داستان را از قبل می‌داند یا داستان به طور خلاصه برایش گفته

می‌شود. پس تمایل او به تماشا، تمایل دیدن حادثه و گره‌گشایی و هیجان‌های معمول نیست.

طرح ساختمان نمایش‌نامهٔ شرقی بسیار ساده است. تماشاگر شرقی شبکهٔ علت و معلولی ساده‌ای را در طرح داستانی ساده‌ای دنبال می‌کند و پیچیدگی و جزیی‌نگری نمایش‌های غربی برای او غریب است. چنین طرح ساده‌ای از روایت، در عین حال بسیار آزاد است و هر موقعیت که اجرای فی‌البداههٔ خوبی بسازد، در بازنویسی‌های بعدی متن منظور می‌شود. با این همه متن شرقی خالی از دقت و اصول نیست و مهم‌ترین مشخصهٔ آن این است که در تمامیّت خود - بدون اجرا- کامل نیست. بسیاری از نمایش‌نامه‌های شرقی، شاهکارهای بسط تخیّلات‌اند و متن ثروتی است در اختیار گنجینهٔ نمایش تا ادبیّات.

به اعتقاد بیضایی شیوهٔ روایی در تمام شرق صورت و استقلال خود را دارد، ولی از لحاظ جوهر و اصول یکی است. در چین و ایران، سنت پی‌درپی آوردن صحنه‌های مستقل و مجزا (گاهی تا چهل صحنه) وجود دارد. در نمایش‌نامه‌های ژاپنی که اغلب قطعهٔ آواز هم در آن وجود دارد و در ایران، داستان چند جا قطع می‌شود تا وضع قهرمان با وضع قهرمان دیگری مقایسه شود یا تفسیری از موقعیت به‌دست آید. از سوی دیگر لاسی مجموعه اعمال پیرامون یادکرد شهادت امام حسین(ع) را حتی در دیگر دوره‌های تاریخی - دینی یادآور شده و در خصوص شباهت مضمونی میان «تعزیه» و نمایش مصائب مسیح می‌نویسد: «تعزیه» و دیگر اعمال محرم به آیین‌های یادبود مرگ حضرت مسیح(ع)، دیونیزوس، اوزیریس و چند شخصیت دیگر در سنن هند و اروپایی و سامی شباهت دارد. مضمون مرگ و رستاخیز در اعمال آیینی و به همراه آن پیام تجدید دوران حاصل‌خیزی و بارآوری و نیز آغاز یک دور نوین در گردش آسمان تا حدود زیادی کلی هستند. به نظر می‌رسد این تفسیر جهان شناختی را به عنوان یکی از ریشه‌های آیینی اجرای «تعزیه» نمی‌توان نادیده گرفت. بدین سان،تماشاگر از طریق مشارکت در «تعزیه» در روایتی تازه از سنت باستانی شروع دوباره و تجدید حیات کیهانی نیز شرکت می‌جوید (بیمن ، ۱۳۸۴: ۵۱).

تفاوت‌ها و وجوه تمایز میان تئاتر شرق و غرب

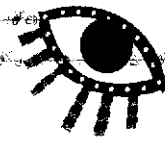
«تعزیه» را نمایش منظوم واقعهٔ کربلا و چیزی شبیه تیاترهای قدیم یونانی و رومی در هوای آزاد (صفا،۱۳۷۱) و یک هنر نمایشی و ادبیاتی درامی (خوچکو، ۱۳۶۹) دانسته‌اند. خوچکو ایرانیان را صاحب عنصر اساسی تیاتر، یعنی متن منظوم درام می‌داند و خصلت منحصراً مذهبی درام‌های ایرانی را عامل جدایی هنر درام تعزیهٔ ایرانی از هنر درام اروپایی می‌داند. هرچند تفاوت‌های دیگری نیز بین آنها وجود دارد که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

آنچه مسلم است حقیقتی که غرب می‌جوید، جهتی عینی و عملی و قابل دسترس دارد که به مدد مشاهده و تجربه و برهان و تحلیل، هر روز اصولی بنا می‌کند و روز دیگر فرو می‌ریزد. در اصل محور همهٔ این کاوش‌ها تحلیل انسان و موقعیت اوست و غرب از راه شناخت خود (انسان) است که به شناخت جهان می‌پردازد.

در واقع، «در معرفت غربی، انسان مرکز است و جهان بیرون به اعتبار وجود اوست که بررسی می‌شود، ولی در معرفت شرقی، انسان به عکس در واقعیتی بزرگتر از خود حل می‌شود. انسان جزء کوچکی از این جهان بی پایان است و شناختن او مستلزم شناختن مطلق هستی است. بدین‌کونه انسان شرقی برای بازیافتن معنای وجود خود، خود را در تمامیّت هستی مستحیل می‌کند» (بیضایی، ۱۳۷۷).

هر چند هنرمندان عرصهٔ نمایش، چه در غرب و چه در شرق، همواره کوشیده‌اند که حقیقت را بر صحنه به نمایش درآورند، نمایش غربی طبعاً انسان و موقعیت او را موضوع قرار می‌دهد، درحالی که غایت نمایش شرقی آن است که جهان هستی را به نمایش بگذارد. واقعیت اساسی برای فرد غربی واقعیتی عینی و ملموس و تجربی است و بر عکس معرفت شرقی حیطه‌ای بیشتر اشراقی و عارفانه و باطنی است.

نمایش غربی، مدت‌ها می‌کوشید با فراهم آوردن اجزاء واقعی بر صحنه (مثل وسایل، صحنه آرایی و نیز بازی طبیعی‌نما) نمایش را حقیقی جلوه دهد، ولی برای نمایشگر شرقی به عکس،



حقیقت در ورای اشـیاء و واقعیت‌های ملمـوس وجود دارد. به اعتقـاد بیضایی: «نمایش شـرقی عملاً جا را بـرای این مهم باز می‌گذارد؛ تصور. تماشـاگر در سـاختن یا تکمیل صحنه دخالت دارد. نمایشـگر مثلاً ابزارهای خاصی را نشان نمی‌دهد، کوه یا دریا را نشان نمی‌دهد تا بازی را به واقعیت نزدیکتر کرده باشد، بلکه با نشان دادن ماهرانهٔ گذشتن از دریا و کوه، تجسم وسیعی از اینها را منتقل می‌کند» (بیضایی،۱۳۷۷: ۳).

به این ترتیب نمایش شرقی می‌کوشد نه به حرکت واقعی بلکه به واقعیتی که پشت حرکت است، دست یابد. همچنان که داستانی حقیقی مورد نظرش نیسـت، بلکه به حقیقتی که در پشت داستان ظاهری است، اشاره دارد. با وجود اینها در معرفت شرقی، نقش انسان اندک نیست. برعکس، هر فرد معنای هستی را به نوعی در خود دارد. بنابراین، فکر شـرقی تمام تقسیم‌بندی‌های ظاهری و ملموس روزمره را به سوی وحدتی کلی ارجاع می‌دهد؛ به‌سوی تعارضی که در نفس هسـتی می‌بینـد، و حقیقت را در تضاد دو نیروی مثبت و منفی خلاصه می‌کند.

به همین دلیل جنگ خیر و شـر و سیاه و سفید هستهٔ اصلی بازی‌های شـرقی را تشکیل می‌دهد. هرکس به علت آنکه جزیی از هسـتی، اسـت طبعاً در تعارض این دو نیرو شـرکت دارد. شـخصیت‌های نمایش شرقی کم و بیش اشـاره‌هایی به این دو نیروی متخاصم و جزیی از این دو مطلق متعارض هستند.

بـه همین دلیل در همـهٔ نمایش‌های شـرقی تقریباً آدم‌های خوب و بد مشخص‌اند، و حتی مسلّم است که نیکی عاقبت پیروز خواهد شـد. آنچه می‌ماند تکرار و تذکار طرزی است که نیک و بد را بر سـر هم قرار می‌دهد، و فراز و نشـیبی که طی آن این تعارض بسط می‌یابد... نمایش شرقی در واقعی‌ترین شکل خود باز بیان پیروزی خیر اسـت، حتی اگر به قیمت پیروزی قهرمان تمام نشود. (بیضایی،۱۳۷۷)

آموزه‌های آیینی و دینی آن در نمایش شرق و غرب

«نو» و «تعزیه» هر دو نمایش‌های روایی هستند، و هر دو در عمل به روش فاصله گذاری اجرا می‌شـوند و البته هر دو معتقد به حقیقت باطن‌اند. گاه حتی در هر دو، صحنه‌های بسیار مشابه وجود دارد که مسـتقیماً از نقالی و روایت آمده. اما اگر منشـاء «نو» رقص‌ها و روایت هاسـت، منشـاء «تعزیه» منحصراً انواع نقالی (روایت با تصویر، و بی تصویر) است.

مهم‌ترین فرق «تعزیه» و «نو» بی‌شک بیرونی بودن «تعزیه» و بر عکس حالت درونی و رمزی «نو» است. این فرق بسیار مهم در اجرا به نتایج متفاوتی می‌رسـد؛ «نو» بر اسـاس آموزه‌های بودیسـم ـ چنان‌که گفته شد ـ تماشاگر را به خلوت فردی خود می‌بـرد، جایی که در آن ارتبـاط نهانی و روحی با مبدأ و اجداد و طبیعت و سرمشـق‌ها پدید می‌آید. چرا که در مکتب ذن، دست یافتن بـه حقیقت از طریق مراقبهٔ شـخصی ممکن اسـت، حال آن‌که در «تعزیـه» تقویت ارتباط ظاهری به شـرکت حضوری تماشـاگران در بازی می‌انجامد (از خلوت شخصی در آوردن و در امر عمومی شرکت دادن).

ضمن اینکـه قراردادهای شـبیه‌خوانی نیز بـا قراردادهای موجود در سـایر نمایش‌های شـرقی و غربی مطرح شـده در مباحث پیشین، تفاوت دارد.

به عنوان مثال، اشـاره‌ها و راز و رمزهـای «نو» برای غیر ژاپنی‌هـا ترجمـه ناپذیر و درک ناشـدنی اسـت و مبین پیوند تماشاگر با گذشته، نقل قول‌ها، اشعار، مثل‌ها، و معمولاً سرشار از اشـاراتی اسـت که هماهنگی بین گذشته و حال و واقع و غیر واقع را نشـان می‌دهد. شـبیه‌خوانی تا این حد پیچیده نیست و حتی در مقام مقایسـه آن را نمایش مستقیم و بی‌واسطه‌ای می توان پنداشت.

از سـوی دیگـر، شـبیه‌نامه‌ها تجلی اندیشـه‌های انسـان ایرانی‌اند و بر خلاف نمایش «نو» که سـازندگان و تماشاگران، نخبگان جامعه بوده‌اند، شـبیه‌خوانی نمایش عامهٔ مردم است و سازندگانش دانایان عوام، و به همین علت شعر شبیه‌خوانی نیز شعری عامیانه اسـت که در ابتدا توسط شاعران گمنامی که به نمایش رو کرده بودند، سـروده می‌شـد و بنابراین غیرادبی‌تر بود.

در دوران اوج این نمایش، نمایشگران به حکم ضرورت شعر

می‌سرودند و بنابراین، شعر تعزیه نمایشی‌تر شد و باز به همین علت است که قراردادهای شبیه‌خوانی در مقایسه با قراردادهای موجود در سایر نمایش‌های آسیایی خاص به نظر می‌رسند (ناصربخت، ۱۳۷۹: ۳۷).

تفاوت در متون نمایشی

به لحاظ موضوعی و محتوایی، نمایش دینی غرب را با توجه به روح مسیحیت، می‌توان نمایشِ اعتراف و اقرار به گناه دانست، در حالی که «تعزیه»، از سویی درامِ کتمان و از سوی دیگر درام ایثار و شهادت‌طلبی است. اما به‌لحاظ ساختار، نمایش‌نامه در غرب، متأثر از نمایش یونانی و دارای ساختاری هرمی است: شروع (مقدمه)، میانه(اوج)، پایان (فرود). نمایش مذهبی ایران (تعزیه) ساختاری غیرهرمی و تودرتو دارد؛ چنان‌که به جای مقدمه، اوج و فرود که محاکات طبیعت است، ما را به تماشای گزینش (سفر *اسیروسلوک*) و بازگشت (شهود و شهادت) می‌برد (از *منطق‌الطیر* عطار گرفته تا *مجلس شهادت* حضرت *امام‌حسین(ع)*).

از سوی دیگر، «نمایش غربی متأثر از طبیعت است، زیرا در آن‌جا هنر و نمایش، محاکات (تقلید) طبیعت است؛ ولی در «تعزیه»، هنر و نمایش، تقلید و محاکات ماوراءطبیعت است و نه طبیعت. ساختار نمایش غربی، مقدمه، اوج و فرود. یادآورِ تولد، جوانی و مرگ است، ولی نمایش مذهبی ایران عوالمِ غیب و شهادت و برزخ، دوزخ و بهشت را به یاد می‌آورد» (یاری، بیناب،۷).

سیپک در بخش «ادبیات عامهٔ ایران» میان ساختار متون نمایش‌های مصایب مسیح و متون «تعزیه» تفاوت می‌گذارد و می‌نویسد: «تعزیه‌ها نقل و تفسیرهایی از سنت‌های اسلامی هستند که به نظم درآمده‌اند، در صورتی که نمایش‌های مصایب مسیح اروپاییان متن‌هایی هستند که از کتاب مقدس یا دست کم از اناجیل کاذبه برگرفته شده‌اند» (ریپکا، ۶۸۲:۱۹۶۸).

از نگاهی دیگر، القای فکر و اندیشه در اثر هنری که امری متداول در تئاتر غربی است، ما را به نکتهٔ مهمی می‌رساند و آن ترجیح متن است و به عبارت دیگر، القای فکر یعنی حضور نویسنده – فیلسوف و تفکراتش. به همین دلیل است که برای فهم نمایش غربی تا حدود زیاد باید نویسنده را شناخت و با زندگی و محیط و شرایطاش آشنا بود. درحالی که متن شرقی پیچیده نیست و حتی اگر جنبهٔ عرفانی هم داشته باشد مقوله‌ای روحی و نه استدلالی و بیشتر متکی بر فضای پشت متن است و نه کلام.

متون شرقی در حقیقت طرحی است که یک مفهوم معنوی مشترک را تذکار می‌دهد و از نظر فنی، صرفاً بر حسب احتیاج نوع اجرا و بازی خاص شرقی تنظیم می‌شود.

نمایش شرقی در عالی‌ترین شکل خود، در عین اینکه داستان ساده‌ای را عرضه می‌کند، به فضای محدود منحصر نمی‌شود و انسان را بیشتر از جهت نقش و جایگاهش در مجموعهٔ حیات مطرح می‌کند. به همین سبب اشخاص نمایش شرقی از لحاظ عمق و بُعد روانی، با اشخاص نمایش غربی برابر نیستند.

معیارهای شرقی، نمایش‌نامه‌ای را خوب می‌دانند که از طرفی در آن قابلیت‌های اجرا به حد کمال برسد و از طرف دیگر فضایی را به وجود آورد که در آن جوهر واقعی و شگفت وجود پدیدار شود و وحدت پنهانی را بین همهٔ اجزا و مفردات جهان هستی آشکار سازد.

«این از اجرا (ازکل) بیرون می‌تراود، و نمایش به ندرت آن سطح متعالی و فصاحت ادبی را (که جایگزین نفس نمایش شود) پذیرفته است. پس (برخلاف غرب) در شرق نمایش‌نامه‌های اندکی از مقولهٔ ادبیات حساب شده است. نمایش‌نامه‌های شرقی چندان خواندنی نیستند و بیشتر دیدنی هستند» (بیضایی، ۵:۱۳۷۷).

در واقع، در بسیاری از نمایش‌های سنتی شرقی، ارزش ادبی متن موضوعی پیش پا افتاده (نو، کابوکی، چینگ شی، تعزیه، وایانگ اورانگ و غیره) و یا به کلی بی‌اهمیت است (تقلید) و نکتهٔ واقعاً مهم و اصلی ظرفیت متن برای ارزش‌های خاص اجراست. به همین جهت (باز بر خلاف غرب) ارزش واقعی این نمایش‌ها را نمی‌توان از دور و بر اساس متون (یا قصه‌شان) تعیین کرد.

نتیجه‌گیری

در پایان این بررسی، از برآیند آنچه در خصوص شباهت‌ها و تفاوت‌ها میان سه گونهٔ نمایش دینی (تئاتر مذهبی قرون وسطی در اروپا، تعزیهٔ ایران و تئاتر «نو» ژاپن) ذکر شد، نتایج زیر را می‌توان برشمرد:

۱ـ مهم‌ترین و شاید آشکارترین شباهت میان سه گونهٔ نمایشی ذکر شده آن است که همگی به سبب موضوعات خاصی که دارند، و زیر تأثیر مولفه‌های دینی، عمدتاً به مسایل و مضامین روحانی، قدسی و فرا زمینی پرداخته و همواره اشخاصی در رتبهٔ پیامبران و اولیا یا قدیسین و روحانیان را به عنوان شخصیت محوری مورد توجه قرار داده‌اند.

۲ـ این شباهت، به دلیل اختلاف دیدگاه دینی و همچنین پیشینهٔ فرهنگی و اجتماعی در شرق و غرب، تفاوت‌های آشکاری در مضمون و محتوا و در شکل و قالب اجرایی آثار به وجود آورده است.

۳ـ به لحاظ مضمون و محتوا، شباهت و نزدیکی بیشتری میان تئاتر مذهبی در قرون وسطای اروپا (مصائب و آلام مسیح(ع)) و تعزیهٔ ایران (مصائب حضرت سیدالشهدا حسین بن علی(ع)) قابل مشاهده است و این شاید از قرابت دینی میان اسلام و مسیحیت به عنوان ادیان توحیدی و تفاوت آنها با بودیسم ریشه گرفته باشد.

۴ـ از سوی دیگر در قالب و شیوه‌های اجرایی (ساختار متن نمایشی، بازیگری، موسیقی، صحنه‌آرایی و...) بر خلاف مضمون و محتوا، نزدیکی و قرابت میان شیوهٔ اجرای «تعزیه» و تئاتر «نو» ژاپن بیشتر است، که این البته به تشابه فرهنگی و جهان‌بینی شرقی در این دو گونهٔ نمایشی باز می‌گردد.

۵ـ در برخی موارد نیز مانند زبان ارتباطی (نمایشی) شاهد تفاوت‌های آشکار میان هر سه گونهٔ نمایشی هستیم. در این خصوص هرچند به نظر می‌رسد ایجاد رابطه با مخاطب و انتخاب زبان ارتباطی مناسب (شامل ادبیات، گفتار و کلام نمایشی، حرکات، رفتار و کنش صحنه‌ای، ابزار و امکانات دیداری، منظر و چشم‌انداز نمایشی، لباس، رنگ، اصوات و کلیهٔ عوامل ارتباطی) به عنوان یک اصل مد نظر همگان بوده است، اما در نمایش‌های مذهبی قرون وسطی، زبان ارتباطی ساده، طبیعت‌گرایانه (ناتورالیستی) و گاه عوامانه است، در حالی که زبان ارتباطی «تعزیه» ـ گرچه مورد اقبال عموم بوده و حتی به نوعی دارای خاستگاه مردمی است ـ همواره زبانی تجریدی و شیوه‌پردازانه بوده و همراه با نمادها و نشانه‌های نمایشی و البته متناسب با فرهنگ و تمدن ایرانی- اسلامی، سعی در ایجاد ارتباط با مخاطب داشته است. در خصوص تئاتر «نو» ژاپن نیز همان‌گونه که ذکر شد، با زبانی مملو از اشارات و رمز و رازها روبه‌رو هستیم که هماهنگی بین گذشته و حال و واقع و غیر واقع را نشان می‌دهد. به گونه‌ای که اشارات و رمزهای «نو» حتی برای برخی از ژاپنی‌ها ترجمه ناپذیر و درک نشدنی است.

با توجه به آنچه آمد، شاید تکرار این ادعا که «تعزیه»، گونه‌ای نمایشی بین دو گونهٔ نمایش تجریدی شرقی (تئاتر «نو» ژاپن) و تئاتر ناتورالیستی غربی (نمایش مذهبی قرون وسطی) است، خالی از لطف نباشد. در واقع، «تعزیه» مشابه موضوعات مذهبی مطرح شده در تئاتر شرق و غرب را به شیوه‌ای غیرناتورالیستی (استیلیزه و تجریدی) به تماشاگر ارایه می‌دهد، اما بیان نمایشی آن، زبانی رمزی ـ همانند تئاتر «نو» ـ نیست و نیاز به توضیح و تفسیر ندارد.

منابع:

۱- اعرافی، علیرضا، **اسلام و ابعاد وجودی انسان**، سایت فرهنگ عمومی و تربیت دینی، نسخهٔ شماره ۲۹، ۱۳۸۰.

۲- الیاده، میرچا، **رساله در تاریخ ادیان**، ترجمهٔ: جلال ستاری، سروش، تهران، ۱۳۷۲.

۳- بکتاش، مایل، **تعزیه و فلسفهٔ آن** (تعزیه، آیین و نمایش در ایران/ مجموعه مقالات)، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۸۴.

۴- بلوکباشی، علی، **تعزیه خوانی حدیث قدسی مصایب در نمایش آیینی**، موسسهٔ انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۸۳.

۵- بورکهارت، تیتوس، **هنر مقدس**، ترجمهٔ: جلال ستاری، سروش، تهران، ۱۳۶۹.

۶- بیضایی، بهرام، **پنج "نو"ی باستان؛ از نمایش ژاپن**، کتاب صبح، شمارهٔ ۹، ۱۳۶۹.

۷- بیضایی، بهرام، **نمایش در ایران**، روشنگران، تهران، ۱۳۸۰.

۸- بیضایی، بهرام، **نمایش در ژاپن**، انتشارات مجلهٔ موسیقی، تهران، ۱۳۴۳.

۹- بیضایی، بهرام، **عقدمه‌ای بر نمایش شرق**، نشریهٔ تجربه، پیش شماره‌های ۲ و ۳، ۱۳۷۷.

۱۰- بیمن، ویلیام آ، **ابعاد فرهنگی قراردادهای نمایشی در تعزیهٔ ایرانی** (تعزیه، آیین و نمایش در ایران)، ترجمه: داود حاتمی، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۸۴.

۱۱- پرایس، کریستین، **تاریخ هنر اسلامی**، ترجمه: مسعود رجب نیا، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۴.

۱۲- پرنو، رژین، **تئاتر در غرب** (دایرةالمعارف پلئیاد/ تاریخ نمایش در جهان)، کتاب سوم، ترجمهٔ: نادعلی همدانی، انتشارات نمایش، تهران، ۱۳۷۰.

۱۳- تقی دخت، محمدرضا، **اصول هنر دینی**، فصلنامهٔ هنر دینی، شماره ۵، ۱۳۸۴.

۱۴- توفیقی، حسین، **آشنایی با ادیان بزرگ**، برگرفته از پایگاه اینترنتی تبیان، کتابخانهٔ تبیان/ لیست موضوعی / دانستنی‌ها، ۱۳۸۲.

۱۵- جرولی، انریکو، **تئاتر ایرانی**، (نمایش در شرق/ مجموعه مقالات)، ترجمهٔ: جلال ستاری، انتشارات نمایش، تهران، ۱۳۶۷.

۱۶- جلکوفسکی، پیتر، **تعزیه هنر بومی پیشروی ایران** (مجموعه مقالات)، ترجمهٔ: داود حاتمی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۷.

۱۷- دورانت، ویلیام ج، **تاریخ تئاتر**، گردآوری: عباس تادروان، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۷.

۱۸- دوستدار، حبیب، **آیین بودای ژاپنی**، ماهنامهٔ اخبار ادیان، شمارهٔ ۱۴، تیر - مرداد، ۱۳۸۴.

۱۹- ریکا، یان، **تاریخ ادبیات ایران**، ترجمهٔ: یعقوب آژند، ۱۳۶۸.

۲۰- ستاری، جلال، **نقش اسطوره‌ها در شکل‌گیری هویت ملی**، در گفت‌وگوی ناصر فکوهی، پایگاه خبری گویا، ۱۳۸۴.

۲۱- سرسنگی، مجید، **نسبت تئاتر دفاع مقدس و نمایش مذهبی**، نشریهٔ هنرهای زیبا، شماره: ۲۳، ۱۳۸۴.

۲۲- شهیدی، عنایت‌الله، **دگرگونی و تحول در موسیقی تعزیه** (تعزیه، آیین و نمایش در ایران/ مجموعه مقالات)، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۸۴.

۲۳- فروغ، مهدی، **نمایش قرون وسطی در کشورهای اروپا و مقایسهٔ آن با نمایش‌های مذهبی در ایران** (نمایش/ مجموعه مقالات)، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۸۳.

۲۴- فولر، گراهام ای و فرانک، رند رحیم، **هویت شیعه**، ترجمهٔ: خدیجه تبریزی، نشریهٔ: فصلنامهٔ تخصصی شیعه شناسی، پیاپی: ۴-۳، ۱۳۸۲.

۲۵- فولکین‌یونی، انریکو، **ملاحظاتی چند در مقایسهٔ بین مراسم تعزیهٔ ایرانی و نمایش مصایب و آلام مسیح در سده‌های میانهٔ مسیحی در مغرب زمین (تعزیه، آیین و نمایش در ایران/ مجموعه مقالات)**، ترجمهٔ: داود حاتمی، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۸۴.

۲۶- کات، یان، **نمایش «نو» و نشانه‌ها**، ترجمهٔ: قطب‌الدین صادقی، کتاب صبح، شماره ۹، ۱۳۶۹.

۲۷- مددپور، محمد، **حکمت اُنسی و زیبایی‌شناسی عرفانی هنراسلامی**، سوره مهر، تهران، ۱۳۸۴.

۲۸- ممتون، پرویز، **تعزیه از دیدگاه تئاتر غرب (تعزیه، آیین و نمایش در ایران/ مجموعه مقالات)**، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۸۴.

۲۹- ناصربخت، محمدحسین، **نقش‌پوشی در شبیه‌خوانی**، انتشارات نمایش، تهران، ۱۳۸۹.

۳۰- نجم، سهیلا، **نمایش ژاپنی زندهٔ هزار ساله**، سروش، تهران، ۱۳۷۰.

۳۱- نصر، سیدحسین، **هنر قدسی در فرهنگ ایران**، ترجمهٔ: سیدمرتضی آوینی، نشریه هنردینی، پیاپی: ۹، ۱۳۸۰.

۳۲- نیارمند، رضا، **شیعه در تاریخ ایران**، نشر حکایت قلم نوین، تهران، ۱۳۸۳.

۳۳- هیوم، ریچارد، **ادیان زندهٔ جهان**، ترجمهٔ: علیرضا گواهی، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، تهران، ۱۳۷۲.

۳۴- یاری، موجهر، **نمایش و سینمای دینی**، مجلهٔ: سیناب، شمارهٔ ۷، ۱۳۸۰.

35- Apostolos-Cappadona,D., "Religion and Art", in The Dictionary of Art, (1998).

36-Martim, S., The Encyclopaedia of the Democracy Routledge, UK, ed, (1995).

37-Noss, John, Man's Religion, The Macmilan Company, (1956).