نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی • شماره ۴۲ • پاییز و زمستان ۱۳۸۹

نمایش دینی: پژوهشی پیرامون لزوم معاصرسازی فرم و نقد هرمنوتیکی محتوا*

دکتر مجید سرسنگی**[۱]، منصور پارسایی[۲]

[۱] استادیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

[۲] کارشناس ارشد کارگردانی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۵/۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۹/۱۷)

چکیده:

در ایران و بسیاری دیگر از کشورهای جهان، انواعی از نمایش‌های دینی پدید آمده‌اند که ریشه‌ها و مایه‌هایی دیرینه دارند و حتی تعدادی از آنها آیینی‌اند؛ از سویی دیگر، با گذشت زمان و عبور از دوران‌های رنسانس، مدرنیسم تا دوران پست‌مدرنیسم، تئاتر دینی نیز مانند سینمای دینی، جایگاهی مهم و مفید در سطوح مختلف جامعه داشته و تماشاگران فراوانی یافته است. شاخصه‌ها و ابعاد دوران مدرنیسم و پست‌مدرنیسم به جامعه، فرهنگ و هنر ایران نیز بسط یافته‌اند و با انواع سنتی و غیرسنتی تئاتر دینی ایران مواجه گردیده‌اند و بعضاً جاذبه‌ها و حتی موجودیت آن را به چالش کشیده‌اند. در این پژوهش براساس منابع مکتوب گوناگون - ضمن توجه به جایگاه تئاتر دینی در دوران معاصر- بر ضرورت بازاندیشی و نقد در جنبه‌ها و عناصر فرمی (تکنیکی) و محتوایی تأکید شده است؛ و همچنین ضروری دانسته شده که عناصر فرمی آن با مفهوم "معاصرسازی" متحول و بدیع گردند و عناصر محتوایی آن براساس "رویکرد هرمنوتیکی" تحلیل و بازنگری شوند. جای یادآوری است رویکرد هرمنوتیکیِ برگزیده، براساس شش تعریف جدید از هرمنوتیک است که استاد نامدار این گفتمان ریچارد.ا.پالمر (۱۹۶۸) عنوان نموده و برای نقد فرم (شکل) از مفهوم "معاصرسازی" ساختهٔ یان کات (۱۹۶۴) استفاده شده است.

پرتال جامع علوم انسانی

واژه‌های کلیدی:

تئاتر دینی، محتوا و فرم، نقد هرمنوتیکی، معاصرسازی.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسیِ ارشدِ نگارنده دوم تحت همین عنوان می‌باشد که به راهنمایی نگارنده اول به انجام رسیده است. همچنین پژوهشگر ضمن تشکر از اساتیدِ گرانقدر دیگر، از استاد دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی به واسطه کمک‌های علمی و پژوهشی و استفاده از کتاب‌ها و مقالاتِ ذیقیمت ایشان قدردانی می‌نماید.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۶۶۷۳۱۵۰۲-۰۲۱، نمابر: ۶۶۷۳۱۱۱۳ -۰۲۱، E-mail: mansoor.parsaei@gmail.com.

مقدمه

نمایشِ دینی، نمایشی است مبتنی بر اصول و اعتقادات ربانی و معنوی و ایمان به آخرت و فلاح مؤمنان و صوابکاران. نمایشِ دینی جایگاه و فرصتی است برای تأکید بر اهمیت اخلاقیات و اعتقادات مبتنی بر دین و توصیه و تبلیغ آنها.

در نمایش‌های دینی، به‌خصوص در شکل‌های سنتی ایرانیِ آن، دو نیرو یا دو مفهوم کلانِ "قداست" و "شقاوت" در برابر هم به مبارزه برخاسته‌اند. نیرو و مفهوم قداست در "شخصیت‌های قدسی" متضاد با "شخصیته‌های شقی" در برابر هم به چالشگری و عمل‌گرایی روی آورده‌اند. برای نمونه اولیا در برابر اشقیا قرار گرفته‌اند و به عمل یا "کارپرداخت نمایشی"[1] دست یازیده‌اند و در چنین فضا و حالتی است که آرمانِ فلاح (رستگاری) برجسته شده و حقانیت اصول و اعتقادات دینی در بن‌اندیشهٔ نمایشنامه‌ها و نمایش‌های دینی اهمیت و اولویت یافته‌اند (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۱).

"در مطالعه نمایش‌های دینی باید به نسبت‌ها و ارتباطات میان پدیده "دین" و "نمایش" توجه و تأکید بسیار داشت. این نسبت‌ها و ارتباطات، متعدد و پیچیده‌اند و در "نظریه خاستگاه آیینی هنر نمایش" بازتاب یافته‌اند؛ علاوه بر آن، تعدادی از نظریه‌پردازان تئاتر در دوران معاصر، حفظ ماهیت آیینی هنر نمایش را برای حفظ تئاتر در دوران معاصر، ضروری و مهم تلقی کرده‌اند و "آنتونن آرتو"[2] (۱۸۹۶–۱۹۴۸) نمونه‌ای از این "نظریه‌پردازان تئاتر" است (براکت، ۱۳۶۳). "نمایش و سینمای دینی، در دوران مدرن و پست‌مدرن همچنان مقوله‌ای مهم و رایج بوده و مخاطبان بسیاری دارد. به نظر می‌رسد هنر دینی، در تمام گروه‌های سنی، جنسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی، مخاطبان و علاقمندان بسیار داشته باشد" (Grace,2009).

نمایش دینی در ایران دارای انواع بومی ـ سنتی و نیز مدرن و متأخر است. "انواع بومی-سنتی نمایش در ایران، در قرن اخیر با نمایش‌هایی که با اقتباس از تئاتر غرب خلق شده‌اند مواجه گردیده‌اند و در طول زمان گاهی بر هم تاثیر گذاشته‌اند. از سال ۱۳۵۷ و پیروزی انقلاب اسلامی و ۱۳۵۸ تأسیس جمهوری اسلامی، به نمایش دینی توجه بیشتری شده است. علاوه بر این، به سبب جنگ تحمیلی عراق علیه ایران، "تئاتر دفاع مقدس" نیز شکل گرفته که نوع جدیدی از نمایش دینی قلمداد می‌شود" (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳؛ بابایی‌ربیعی، ۱۳۸۷؛ آقایی، ۱۳۸۸).

در دوران معاصر، تئاتر دینی که تئاتر دفاع مقدس نیز نوعی از آن است، با بحران‌ها و آسیب‌هایی روبه‌رو شده که مطالعه و نقد آن برای حفظ و اعتلای هرگونه نمایش دینی در ایران ضروری است. در وهلهٔ اول باید این پرسش‌ها را طرح نمود که نمایش‌های دینی را با کدام مفاهیم و رویکرد می‌توان تحلیل و نقد کرد و آسیب‌ها و کمبودهای احتمالی آن را بازشناخت؟ منتقدان چنین اظهار نظر کرده‌اند که "گفتمان نقد تئاتر بر دو زمینهٔ فرم (شکل) و محتوا قرار دارد. نقد فرم (شکل یا سازگان) و نقد محتوا (درونمایه) دو عرصهٔ اصلی و مقدماتی و رایج‌ترین شکل نقد هنر نمایش‌اند" (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۱). "... نقد تئاتر در دو حوزهٔ محتوا و شکل حرکت می‌کند و تعامل خاصی مابین اجزای این دو حوزه وجود دارد و منتقد با بررسی‌های خود سعی می‌کند تا نسبت‌های مابین آنها – محتوا و شکل– را دربیابد و در نهایت، حکم و رأی خویش را ارائه کند" (رایانی مخصوص، ۱۳۸۶، ۵۱). با این پیش‌زمینه با کدام مفهوم می‌توان نقد شکل (فرم، سازگان) تئاتر دینی و نقد محتوای (درونمایهٔ) آن را آغاز کرد؟ پژوهشگر "معاصرسازی"[3] را که مفهومی ساختهٔ یان کات[4] است، پیشنهاد کرده و همچنین رویکرد تفسیر–تأویل‌گرایانه (هرمنوتیکی) را برای آغاز نقد محتوایی بازشناخته، توصیه نموده است. انجام این پژوهش تا آنجا که پژوهشگر جستجو نموده است، سابقهٔ چندانی ندارد و اصولاً در زبان فارسی پژوهشی مقدماتی و اصولی تلقی می‌شود. پژوهشگر با گردآوری و کاربرد اسناد و مدارک کتابخانه‌ای و مکتوب و تصویری و همچنین با روشی توصیفی–تحلیلی، پژوهش خود را تکمیل کرده است.

رابطه‌ها و مناسبت‌های دین و نمایش

نسبت‌ها و ارتباط‌های میان پدیدهٔ دین و پدیدهٔ نمایش پرشمار و پیچیده‌اند. این نسبت‌ها و ارتباط‌ها در "نظریهٔ خاستگاه آیینی"[5] هنر نمایش بازتاب یافته‌اند. طبق این "نظریه خاستگاهی"[6] که طرفداران بسیاری دارد، هنر نمایش در مرحلهٔ تکوینی، از برگزاری "مراسم شامانی"[7] و "آیین‌های دینی"[8] پدید آمده است و سپس از آنها جدا شده و به صورت گفتمان و فعالیتی مستقل و "خوداتکا"[9] درآمده است. در طول سدهٔ گذشته مردم‌شناسان مطالب بسیار زیادی دربارهٔ ارتباط اسطوره و آیین با نهادهای فرهنگی و اندیشه نوشته‌اند و به‌رغم تفاوت در رهیافت‌های خود همه در یک نکته توافق دارند: "آیین و اسطوره در همهٔ جوامع عناصر بااهمیتی هستند. آنها یک‌صدا پذیرفته‌اند که تئاتر از آیین‌های ابتدایی سرچشمه گرفته است... آیین، شکلی از معرفت است... آیین می‌تواند یک روش تعلیم باشد... آیین ممکن است برای مهار کردن حوادث احتمالی آینده اجرا شود... آیین غالباً برای بزرگداشت نیرویی فوق‌طبیعی به کار

می‌رود... آیین می‌تواند سرگرم‌کننده و لذت‌بخش باشد ... آیین‌ها و تئاتر از عوامل اساسی مشابهی استفاده می‌کنند: موسیقی، رقص، گفتار، صورتک، لباس، اجراکنندگان، تماشاگر و صحنه... "بازیگران" (آیین) باید بسیار ماهر و باانضباط باشند... هنگامی که آیینی تثبیت شد یکی از روحانیون تمرین سختی را برای ادارهٔ حسن اجرای آیین به کار می‌گیرد که کاملاً با کارگردانی تئاتر قابل مقایسه است... فضای اجرای آیین (مکان اجرا) بسیار متنوع است... تماشاگران در سه جای صحنه می‌نشینند... عوامل اصلی در آیین همان است که در تئاتر هم مورد استفاده است... آیا هیچ تفاوت قابل ملاحظه‌ای بین مراسم آیینی و تئاتر وجود ندارد؟... اکثر آیین‌ها را باید جزئی از تاریخ تئاتر به شمار آورد" (براکت، ۱۳۶۳، ۳۶-۳۴).

"خاستگاه آیینی تئاتر بر ریشه‌ها و مایه‌های دینی تئاتر -که آن را نهادهای اجتماعی، فرهنگی، ارتباطی و هنری خوانده‌اند- تأکید ورزیده است. در سدهٔ بیستم میلادی، به‌خصوص در نظریه‌ها و عملکردهای آنتونن آرتو (۱۸۹۶-۱۹۴۸) و نیز رسالهٔ او "تئاتر و همزاد آن"، به پیوندها و مناسبت‌های میان تئاتر و آیین‌های دینی اهمیت بسیار داده شده است" (Ker Nodle, 1989, 5).

یکی از ویژگی‌های پدیده تئاتر، پاسخگویی به پرسش‌هایی است که بیم‌ها، دغدغه‌ها، اضطراب‌ها و افسردگی‌های انسان را کاهش می‌دهند. جهان چگونه به‌وجود آمده است؟ مرگ چیست؟ انسان پس از مرگ چه می‌شود؟ علت‌های فجایع طبیعی و اجتماعی، آسمانی و زمینی چیستند؟ چگونه می‌توان پدیده‌های شوم را به پدیده‌های فرخنده مبدل ساخت؟ در پاسخ به همین پرسش‌ها است که نهادهای فرهنگی، علمی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی یک جامعه شکل می‌گیرند و صورت‌بندی می‌شوند (همان).

"تئاتر در هر عصری اعتقادات رایج همان عصر را دربارهٔ انسان و جایگاه او در جهان و جامعه منعکس می‌کند. لذا، چون نقطه‌نظرهای انسان از علیتِ جایگاه خاص خود در طرح کلیِ چیزها در تغییر است، تئاتر نیز تغییر می‌کند، زیرا وظیفهٔ تئاتر این است که اندیشهٔ غالب در عصر خود را درباره حقیقت و واقعیت منعکس کند... تاریخ تئاتر عبارت از تغییراتی است که عقاید انسان در طول زمان دربارهٔ خود و جهان پیدا کرده است" (براکت، ۱۳۶۳، ۳۷).

اشرفی و آهودشتی در این زمینه نوشته‌اند که رابطهٔ دین و تئاتر دیرینه و پیچیده است: "نمایش آیینی در بهترین شکل خود مصداق کامل وحدت ریشه‌ای این دو مفهوم (تئاتر و دین) به ظاهر متفاوت است که زمانی انسان آن را مفهومی یگانه می‌پنداشت. دوره‌ای که انسان هنر را از زندگانی و زندگانی را از کار و کار را از پرستش جدا نمی‌دانست... در نمایش‌های آیینی، انسان با نیروهای ایزدی، با جهان ناخودآگاه، با دنیای رمز و راز، و در یک کلام با عالم قدسی سروکار دارد. روحانیت ویژگی برتر نمایش آیینی و بلکه جوهرهٔ آن است. چون در پیِ تزکیهٔ تماشاگر، ارتقای روح و نشان دادن حقایق بزرگ و ازلی است، نه پرداخت به قلمروی مادی و واقعیت‌های روزمرهٔ گذرا" (اشرفی و آهودشتی، ۱۳۸۸، ۵۱۶).

هنر نمایش در فرهنگ اسلامی

هنر نمایش دینی در آیین‌های ابتدایی و در ادیان پیشرفتهٔ توحیدی به شکل‌های گوناگون نمودار شده است. در ایران نیز، در دوران پیش از اسلام و همچنین دوران اسلامی، نمایش‌های دینی و مذهبی گوناگونی ظاهر شده و توسعه یافته‌اند. این ظهور و توسعه، در گسترهٔ فرهنگ اسلامی، برای مخاطبان همهٔ دوره‌ها، از جایگاهی مهم برخوردار بوده است.

گسترهٔ فرهنگ اسلامی

"فرهنگ اسلامی که هنرهای گوناگون عنصری از آن به شمار می‌روند، بخش عمده‌ای از جهان را در برگرفته و حتی مرز غربی آن، اسپانیا، روزگاری یکی از سرزمین‌های وابسته به فرهنگ اسلامی بوده است و نام معرب شهرهای اسپانیایی چون "طلیطله"، "اشبیله" و "قرطبه" یادگار تأثیر فرهنگ اسلامی بر آن سرزمین بوده است (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۱). نقشه‌هایی که اتینگهاوزن و گرابر از گسترهٔ این فرهنگ ترسیم کرده‌اند "از غرب به آفریقا، از شرق به هند، از شمال به اروپا و از جنوب به اقیانوس هند سرمی‌زند و با این همه، نمودارِ سازندهٔ اندونزی، چچن،... و بوسنی‌وهرزگوین و یا اقلیت‌های مسلمان در کشورهای غیراسلامی نیستند. شمار مسلمانان در کشورهای گوناگون جهان، بیش از ۱/۳ میلیارد نفر و پس از مسیحیت که بیش از ۲/۱ میلیارد نفر پیرو دارد، از نظر کمیت، دومین دین در جهان است (Time Almanac, 2007, 344).

در قلمرو کشورهای اسلامی سرزمین‌های گوناگونی وجود داشته‌اند که هر یک از آنها از عناصر فرهنگی بومی و سنتی مخصوص به خود، برخوردار بوده‌اند. با ظهور و رواج فرهنگ برآمده از تفکر اسلامی و ترویج آن با فرهنگ‌های کشورهای گوناگون، فرهنگ اسلامی که هنر نیز بخشی از آن است در معنایی کلی، شکل گرفته است.

کشورهای اسلامی از امتزاج مایه‌ها، پیشینه‌ها و سنت‌های فرهنگی خود با باورها و آموزه‌های اسلامی و دادوستدها و تأثیرگذاری‌های متقابل، هنرهای ویژهٔ خود را در طول تاریخ پدید آورده‌اند. به‌طوری‌که قلمروی فرهنگ اسلامی شاهد رواج و رونق هنرهای گوناگون مانند معماری، تزیینی، تصویرگری و تجسمی... و صنایع‌دستی گردیده است. در همین حوزه، هنرهای نمایشی خاصی که "تعزیه" و "حمله‌خوانی" و شماری از آنها محسوب می‌شوند، پدید آمده‌اند (دورانت، ۱۳۶۶؛ همایونی، ۱۳۸۰).

از سوی دیگر، به‌رغم چنین وضع و حالی، در بیشتر کشورهای اسلامی هنرهای نمایشی دینی تحول چشمگیری نیافته‌اند. این هنرها از جنبه‌های محتوایی به تحول و توسعه نیاز دارند. این وضع و حال در مورد شکل‌های جدیدی که از غرب وارد شده‌اند نیز صحت دارد (گوران، ۱۳۶۰؛ اسکویی، ۱۳۷۰).

پایداری عقاید، اعمال، فرهنگ و هنر دینی

دورهٔ هزار سالهٔ قرون وسطی در غرب با آنچه رنسانس و دوران جدید خوانده شده، به پایان رسیده است. در دوران قرون وسطی، کلیسا جانشین دربار و پاپ و کشیشان پیرامون او قدرت مطلقه را به دست گرفته و به مسیحی‌سازی همهٔ پدیده‌های مادی و غیرمادی زندگی فردی و جمعی انسان به سختی کوشیده‌اند. ضدیت با عقل‌گرایی که کشیشان قرون وسطی آن را در تقابل با ایمان‌گرایی می‌انگاشتند، سبب رکود علمی و فرهنگی و اجتماعی گردید و در سراسر قرون وسطی در هیچ زمینه‌ای مگر آنچه در تأیید حکومت مطلقهٔ کلیسا و کشیشان بود، پیشرفت عمده‌ای ظاهر نشد. انواع اصلی تئاتر در قرون وسطی عمدتاً محتوایی مسیحی داشتند و به نمایش آن دوره جنبه‌های نیایشی داده بودند (براکت، ۱۳۶۳).

دوران رنسانس واکنشی نسبت به زیاده‌روی و افراط‌کاری و عقل‌ستیزی قرون وسطی تلقی شده است. "نفی حاکمیت کلیسا که جنبهٔ تخریبی عصر جدید است از جنبه‌های ترمیمی آن، یعنی قبول حاکمیت علم، زودتر آغاز شد... نخستین حملهٔ جدی علم، انتشار نظریهٔ کوپرنیک بود در سال ۱۵۴۳، اما این نظریه نفوذی به دست نیاورد مگر پس از آنکه کپلر و گالیله در قرن هفدهم آن را اتخاذ و اصلاح کردند... حاکمیت علم که مورد قبول اکثر فلاسفهٔ عصر جدید قرار دارد با حاکمیت کلیسا بسیار متفاوت است" (راسل، ۱۳۶۵، ۱۸۶).

از زمان رنسانس تا دوران پست‌مدرن، هرچند از قدرت و قلمروی کشیشان و کلیسا کاسته شده، با این همه اعتقادات و عملکردهای دینی همچنان در جامعه و فرهنگ و هنر، ظاهر و ساری‌اند و در میان بسیاری از مردم مقبولیت بسیار دارند. مثال واضح ارتباط مردم با دین را می‌توان در اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی مشاهده کرد. در این اتحاد جماهیر، به سبب عقاید مارکسیستی با حضور دین در جامعه و فرهنگ و هنر به سختی مخالفت می‌شد و کلیسا و کشیشان در مجموعهٔ قدرت سیاسی نقش آشکاری نداشتند و سیاست‌های دولتی، سختگیرانه و متعصبانه نسبت به عقاید و اعمال دینی اعمال می‌گردید. اما با فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی و آغاز روند لیبرال شدن کشورهای وابسته با آن، نهادهای دینی در مدت کوتاهی بازسازی شدند و بسیاری از کمونیست‌های سابق با انجام مراسم و عبادات دینی، به‌طور منظم به کلیسا رفتند.

به‌رغم رواج و استیلای نسبی تفکر و فرهنگ "اثباتی"[۱۰] (پوزیتیویستی) و ایدئولوژی‌های الحادی و "مادی‌گرایانه"[۱۱] در غرب، فرهنگ و هنر دینی چندان عقب‌نشینی نکرده و هنر دینی همچنان یکی از انواع مهم هنر تلقی شده است. در غرب نه‌فقط نمایش دینی، بلکه سینمای دینی نیز حضوری توجه برانگیز دارند. نمایش و سینمای دینی، در همه قشرهای اجتماعی طرفداران کثیری دارند، به‌همین سبب در این گونهٔ دراماتیک از آفرینش‌های دینی استقبال بسیار می‌شود (Grace,2009).

انواع نمایش دینی در ایران

نمایش‌های دینی در ایران را می‌توان در دو گروه عمده قرار داد:
۱. نمایش‌های سنتی؛
۲. نمایش‌های جدید با استفاده از اصول و معیارهای تئاتر غرب.
"نقالی"، "تعزیه" و "نمایش قالی‌شویان" را می‌توان سه نمونه از نمایش دینی- سنتی ایران به حساب آورد؛ نمایش‌هایی که در توصیف رویدادها و شخصیت‌های دینی پدید آمده‌اند و همچنین نمایش‌های دفاع مقدس را می‌توان در گروه دوم قرار داد. البته بعضی از نمایشنامه‌نویسان یا نمایش‌سازان نیز کوشش کرده‌اند که عناصری از تئاتر اقتباسی از غرب را با آنها ترکیب کنند.

"نقالی، پیوسته یکی از شکل‌های عمدهٔ هنر نمایش در ایران بوده و در تاریخ این کشور سابقه‌ای طولانی داشته است" (بیضایی، ۱۳۴۴).

"بررسی و پژوهش در هنر نمایش نقالی نشان می‌دهد در ایران حداقل پنج نوع نقالی دینی- مذهبی وجود داشته است: ۱. مناقب‌خوانی ۲. فضایل‌خوانی ۳. حمله‌خوانی ۴. شمایل‌خوانی ۵. روضه‌خوانی" (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۸).

علاوه‌بر نقالی‌های دینی- مذهبی مورد اشاره، نمایش تعزیه و نمایش کاروانی قالی‌شویان در مشهد اردهال کاشان نیز دو نمونهٔ مهم از نمایش‌های سنتی و دینی ایرانی به حساب می‌آیند که از بخش شیعی جامعهٔ ایرانی برآمده‌اند، و گاه مورد توجه ایرانیان اهل مذهب تسنن نیز قرار گرفته‌اند. در هر حال باید گفت در اثر گذشت زمان و تحولات اجتماعی، فرهنگی، علمی و فناوری و پیشرفت‌های کمی‌وکیفی شرایط اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و سیاسی جامعه متحول شده و در اثر این تحولات از تأثیرگذاری و رواج شکل‌های سنتی تئاتر ایران کاسته گردیده و قشر جوان و به‌ویژه درس‌خواندهٔ جمعیت ایران، بیشتر به شکل‌های تئاتر مدرن گرایش یافته است (آقایی، ۱۳۸۸).

باید توجه داشت ایرانیان از زمانی که با اصول و ضوابط تئاتر غرب آشنا شدند، کوشیدند با کاربرد آن اصول و ضوابط، نمایشنامه بنویسند و نمایش اجرا کنند و در این جهت تعداد فراوانی نمایشنامهٔ دینی- مذهبی نوشته شده‌اند و نمایشنامه‌هایی با کاربرد ضوابط و اصول نمایش‌های مدرن غربی نیز به اجرا درآمده‌اند.

شمار نمایشنامه‌های دینی و مذهبی ایرانی که با اصول و معیارهای تئاتر مدرن جهان نوشته شده بسیارند و در این پژوهش فقط به منظور مثال می‌توان نام چند نمایشنامه را ذکر کرد:

"۱. بلال، سخنگوی نهضت الهی پیامبر (ص)، نوشتهٔ هوشنگ بختیاری (۱۳۶۱)؛
۲. دو نمایشنامه به نام‌های صبح قریب و سفر صبح، نوشتهٔ مهدی‌پوررضائیان (۱۳۶۵)؛
۳. وقت وصال، نوشتهٔ حسین جعفری (۱۳۶۰)؛
۴. پیشگامان انقلاب، نوشتهٔ نورالله حسین‌خانی؛
۵. آن قوم به حج رفته، نوشتهٔ محسن خسروی (۱۳۶۹)؛

۶. خانات، نوشتهٔ رضا صابری (۱۳۶۱)؛
۷. ابوذر تنها...، نوشتهٔ صادق عاشورپور(۱۳۵۹)؛
۸. مجلس گل، نوشتهٔ سیدمهدی شجاعی(۱۳۶۶).

این نمایشنامه‌ها نمونه‌ای از تعداد فراوانی نمایشنامه‌های دینی– مذهبی‌اند که پس از انقلاب اسلامی نوشته شده و با اصول و معیارهای تئاتر جهان به اجرا درآمده‌اند" (فرخی،۱۳۸۶).

پس از جنگ تحمیلی عراق به ضد ایران که نزدیک به ۳۰ سال از آغاز آن می‌گذرد، تعداد فراوانی نمایشنامه با محوریت جنگ و مضمون شهادت و حفظ عقاید و اعمال دینی در ایران نوشته شده است. از آنجایی که بیشتر این نمایشنامه‌ها از جنبه‌های قوی دینی– مذهبی برخوردارند و اصولاً محتوای آنها با چنین رویکردی شکل گرفته است، می‌توان آنها را از انواع نمایشنامه‌های دینی به‌شمار آورد.

این نمایشنامه‌ها و نمایش‌ها از ضعف‌ها و کمبودهایی آسیب دیده‌اند که به‌عقید پژوهشگر، به ضعف‌ها و کمبودهای کل تئاتر دینی مربوط می‌شوند که شامل کاستی هم در عناصر محتوایی و هم در تمهیدات شکلی است. در مجموعهٔ مقالات چهارمین همایش پژوهشی تئاتر مقاومت که همان "تئاتر دفاع مقدس است، نسبت به ضعف‌ها و آسیب‌هایی که در محتوا و یا تکنیک این نمایشنامه‌ها وجود دارند، انتقادهایی صورت گرفته است، انتقادهایی که می‌توان در مجموعهٔ تئاتر دینی در ایران نیز بررسی و ملاحظه کرد" (ایرج افشاری اصل، ۱۳۸۷).

به چند نمونه توجه کنید:

"پس از گذشت نزدیک به سه دهه از شروع جنگ تحمیلی و خلق آثار اولیه تئاتر دفاع مقدس و سپری شدن بیست سال از پایان دوران دفاع مقدس، با نگاه تحلیلی به مجموعه نمایش‌های تولید شده می‌توان اظهار کرد که یکی از عمده معضلات و مشکلات تئاتر دفاع مقدس، بها ندادن و کم‌رنگ بودن عنصر جذابیت در تئاتر دفاع مقدس است" (افشاری اصل، ۱۳۸۷، ۱۷)... آسیب‌های وارده به تئاتر دفاع مقدس را می‌توان در یازده منشأ عمدهٔ زیر مورد شناسایی قرار داد:

۱. تقدس‌گرایی؛
۲. فقدان رویکرد انتقادی به موضوع؛
۳. یکسونگری و شعارزدگی؛
۴. تأکید تعصب‌آلود بر قالب نیم‌بند رئالیستی؛
۵. تداوم دیدگاه حماسی و تهیجی در دوران پس از جنگ؛
۶. ضعف آشنای اغلب فعالان این عرصه با قواعد زیباشناختی درام و نمایش؛
۷. توجه به تجربه‌های فردی و حاشیه‌ای؛
۸. محدودیت‌های تحمیلی و خودانگیخته در زمینه نوآوری و تجربه شیوه‌ها، قالب‌ها و رویکردهای متنوع‌تر و روزآمدتر؛
۹. انکار استقلال و خلاقیت کارگردان در روایت صفحه‌ای متن؛
۱۰. اقتدار فراروایت‌ها و محدودیت‌های تحمیل‌شده از سوی آنها بر اندیشیدگی و عمل خلاقانه؛
۱۱. بی‌توجهی به مبانی ژانری یا نوعی این جریان تئاتر..." (چینی‌فروشان، ۱۳۸۷، ۸۹).

"مشکلات و موانع رشد تئاتر دفاع مقدس در پنج عنوان زیر خلاصه می‌شود:

۱. انحصاری کردن و جدا نمودن تئاتر دفاع مقدس از بدنه تئاتر کشور؛
۲. موضوعی بودن و محدودیت موضوعی؛
۳. سطحی‌نگری، شعارزدگی و رویکرد کلیشه‌ای؛
۴. عدم اجرای عمومی؛
۵. شکاف بنیادین بین دیدگاه‌ها و نبود تعریف مشترک از موضوع" (دلخواه، ۱۳۸۷، ۱۰۶).

در این زمینه می‌توان از نوشته دکتر محمود عزیزی نیز نمونه آورد: "نمایش‌های آیینی، مذهبی و سنتی در دوره‌های گذشته، به‌خصوص به دلایل رویکرد تئاتر غرب به نمایش‌های سنتی و راه‌اندازی جشن هنر شیراز با همین عنوان، تئاترهای ایران نیز سعی در بهره‌جویی از نمایش‌های سنتی نمودند که نتیجه آن چند نمایش شد. پس از گذشت موج رویکرد به نمایش‌های آیینی و سنتی، دکان بهره‌جویی از این اشکال نمایش هم به دست فراموشی سپرده شد... اغلب مطالب نوشته شده در این دوران –دهه‌های ۴۰ ۵۰– حاکی بر این است که این اشکال نمایشی، موریانه‌خورده، از لحاظ ادبی بسیار نازل و اغلب شبه تئاتر هستند" (عزیزی، ۱۳۸۵، ۱۵۰).

بعد از انقلاب اسلامی ایران اولین فرصت ارزنده‌ای که برای نمایش‌های آیینی، مذهبی و سنتی به‌وجود آمد راه‌اندازی "کانون نمایش‌های سنتی" بود. در دهه‌های ۶۰ ۷۰ می‌توانستیم مکانی را به فعالیت‌های این کانون اختصاص بدهیم. اهداف و برنامه‌های تصویب‌شده در انجمن نمایش برای این کانون بسیار ارزشمند بود. با بررسی روند شکل‌گیری هنر تئاتر از دورهٔ ناصرالدین‌شاه تا پیروزی انقلاب اسلامی ایران، نمایش‌های سنتی و تئاتر مدرن به علت نداشتن تعریف در تشکیلات قانونی کشور و همچنین عدم احساس نیاز هنرمندان تئاتر دیگر و اصولاً نداشتن جایگاه در میان مصرف‌کننده‌ها، به‌طور مشخص نتوانست نهادینه شود.

شکل و محتوا در هنر نمایش

عوامل ساختاری نمایشنامه و نمایش را به دو دستهٔ شکلی (سازگانی) و محتوایی (درونمایه‌ای) تقسیم کرده‌اند: "یکی از زمینه‌های برجستهٔ نظریه‌های جدید در هنر نمایش، پیرامون گرایش به "درونمایهٔ"[۱۳] (محتوای) هنر نمایش و یا گرایش به "سازگان"[۱۳] این هنر شکل گرفته است. به‌رغم آن که بنیاد و ریشهٔ "برابرستیزی"[۱۴]، "درونمایه‌گرایی"[۱۵] و "سازگان‌گرایی"[۱۶] به دوران افلاطون (۳۴۷–۴۲۷ پ.م) و ارسطو (۳۸۴ تا ۳۲۲ پ.م) راه می‌برد. این موضوع در سدهٔ بیستم میلادی اهمیت بیشتری یافته و سبب پدید آمدن جنبش‌های جدید و رایجی در هنر نمایش گردیده است... شناخت دو مفهوم و موضوع "درونمایه‌گرایی" و "سازگان‌گرایی"– به ترتیب "اصالت و محتوا" و "اصالت شکل یا فرم"– و چندوچون برابرستیزی آنها در سدهٔ بیستم میلادی و همچنین شناخت ویژگی‌ها و شناسگرهای

هر یک از این دو جنبشِ برابرستیز، از برجسته‌ترین و کلان‌ترین زمینه‌های بررسی، پژوهش و نقد نظریه‌های جدید در هنر نمایش است... درونمایه -محتوا- به معنای جُنگی مجموعه‌ای[۱۷] از معنی‌ها و گزاره‌های[۱۸] فلسفی، اخلاقی، اجتماعی و فرهنگی و روانی نهفته در اثر هنری است و سازندگان (فرم یا شکل) به معنای جنگی از شگردها و شیوه‌هایی[۱۹] است که هنرمند برای بیان آن محتوا (درونمایه) به کار بسته است" (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۱، ۷۶، ۷۴-۷۳).

نمایش‌های دینی، بیشتر به اصالت محتوا (درونمایه‌گرایی) وابستگی دارند، زیرا محتوای نمایش‌های دینی معمولاً امور معنوی و قدسی‌اند و از حرمتِ به‌خصوصی برخوردار می‌باشند. فرم یا سازگان مطلوب در هنر نمایش دینی، وسیله و میانجی انتقال محتوای نمایش‌اند و ضرورت دارد که تمهیدات و فنون شکلی (فرمی) عناصر محتوایی نمایش را، به روشنی، روانی و لطافت به مخاطبان (تماشاگران) انتقال دهند. انتقال عناصر محتوایی به واسطهٔ عناصر شکلی، نیاز به مهارت‌های هنری ویژه دارد؛ زیرا این انتقال باید با صداقت، زیبایی و صمیمی انجام پذیرد که شایسته فضا و حالت خاص نمایش‌های دینی است.

فرم مطلوب در نمایش‌های دینی عناصر محتوایی را چنان به تماشاگران انتقال می‌دهند که گویی آن عناصر بخشی از تجربهٔ خصوصی و شخصی مخاطب بوده که تجدید حیات یافته است. شایگان از ارتباط و انتقال تجربه معنوی که یکی از کارویژه‌های نمایش دینی است، بحث می‌کند. ارتباط و انتقال تجربهٔ معنوی که در هنر نمایش به وسیلهٔ عناصر شکلی انجام می‌پذیرد، سطح مرتفعی دارد به ارتفاع تجربهٔ معنوی. در این مناسبت شایگان از شیخ شهاب‌الدین سهروردی و توصیهٔ او هنگام قرائت قرآن یاد می‌کند: "آنچه در آن عالم رخ می‌دهد، استحالهٔ معنوی حواس است که به یاری قوهٔ تمثیل و تصویر روح صورت می‌گیرد. به‌عبارت‌دیگر، به نظر ملاصدرا تمامی استعداد و قوای نفس به صورت قوهٔ یگانه‌ای درمی‌آید که همان نیروی تصویر و تمثیل است... سهروردی می‌گوید: "قرآن را آن چنان بخوان که گویی بر تو نازل شده است." فرم نمایش دینی واسطه‌ای برای نازل شدن عناصر محتوایی نمایش است" (شایگان، ۱۳۸۰، ۳۸۵-۳۸۴).

در دوران مدرن و پست‌مدرن وسایل ارتباطات شنیداری- دیداری، تحول و پیشرفت کیفی و کمی فراوان داشته‌اند. وسایل و تجهیزات صحنهٔ نمایش، به برکت آنچه "تکنولوژی سطح بالا"[۲۰] خوانده شده از قابلیت‌ها و ظرفیت‌های متعددی برخوردار شده‌اند. به همین سبب، می‌توان بر تخصص پراهمیت کارگردان نمایش دینی در دوران معاصر تأکید کرد. کارگردانی از آگاهی‌ها و مهارت‌های تخصصی برخوردار است و با استفاده از تکنولوژی جدید تمهیدات و فنون کارگردانی را به کار خواهد برد.

فرم، مجموعه‌ای از فنون و تمهیداتی است که برای انتقال محتوا براساس زیبایی‌شناسی خاص هنر نیاز است و برای هنرمندان نمایش دینی در ایران ضروری است که از چنین فنون تمهیداتی آگاهی داشته باشند. ضروری است بدانیم فنون و تمهیدات هنری، مثلاً فنون و تمهیدات خاص هنر نمایش توسط نوابغ این هنر در طول تاریخ ابداع شده و به‌کار رفته‌اند و ضرورت دارد که کارگردان ایرانی از این تمهیدات و فنون و نحوه و مقدار استفاده از آنها آگاهی کامل داشته باشد.

"ما اکنون باید خود را بشناسیم و با نگاه امروزی، شروع کنیم به کندوکاو دقیق علمی در متن‌مایه‌ها و سرمایه‌های انسانی و علمی و فرهنگی‌مان و یکی از این کارها هنر است... بازگشت به خویش و شناختن خویش، به معنای محدود شدن و محبوس شدن در قالب‌های خویش نیست، بلکه کسی خویشتن را می‌تواند بشناسد که در همان حال "دیگری" را می‌تواند بشناسد. آن ضرب‌المثل -که درباره زبان وجود دارد و درست هم هست- که کسی می تواند زبانش را بشناسد که حتماً یک زبان بیگانه بداند" (شریعتی، ۱۳۶۱، ۶).

مفهوم معاصرسازی

مفهوم معاصرسازیِ یان کات، که مستخرج از چند کتاب و مکتوبات و نظریه‌پردازی‌های اوست، چند شاخصهٔ عمده دارد. در وهلهٔ اول این نظریه به این دلیل عنوان شده که به کارگردانان معاصر، جهت به صحنه بردن و اجرای نمایشنامه‌های کهن -برای مثال نمایشنامه‌های کلاسیک یونانی و دوران رنسانس- یاری دهد. اساس نظریه کات این است که "کارگردان معاصر باید با وساطت و به بهانهٔ به صحنه بردن، نمایشنامه‌های کهن را با تمهیدات و تکنیک‌های فرمی (شکلی) جدید و معاصر تطبیق دهد و لازمه آن به عمل درآوردن خلاقیت‌ها و نوآوری‌های معاصر در همهٔ عناصر اجرایی تئاتر است، به‌خصوص کاربرد وسایل فنی و الکترونیکی جدید. اصل دیگر مفهوم معاصرسازی، به مخاطب (تماشاگر) مربوط می‌شود. نمایش‌های معاصرسازی شده با مخاطبی سروکار دارد که هم اهل کشور خاصی مثلاً لهستان است و هم اهل کرهٔ زمین یعنی مخاطبی جهانی است. کارگردان معاصر باید چنین مخاطبی را در نظر داشته باشد و متوجه هر دو وضع و حال "ملی" و "جهانی" او باشد و این وضع و حال را هنگام نمایش نمایشنامه‌های کهن در نظر داشته باشد" (کات، ۱۹۶۴ و ۱۹۸۴).

معاصرسازی نه فقط مفهومی پرفایده برای نقد فرم و نیز محتوای نمایش است، بلکه با آنچه جامعه‌شناسان جبریت اجتماعی هنر خوانده‌اند نیز ارتباط دارد. به اعتقاد بعضی از جامعه‌شناسان هنر و ادبیات، شکل یا فرم اثر هنری با ضرورت‌های معاصر هنرمند پیوند دارد. به سخن دیگر، جبر اجتماعی بر معاصرسازی خلاق اثر هنری تاثیر دارد: "این جبریت فقط در شکل هنر وجود دارد" (راودراد، ۱۳۸۲، ۱۶۴).

رویکرد تفسیر- تأویل گرایانه

"هرمنوتیک به معنای فهم و نظریه و عمل تفسیر - تأویل است. به لحاظ لغت‌شناسی تاریخی، این اصطلاح نخستین‌بار در سدهٔ ششم پیش از میلاد و در ارتباط با دو حماسه هومری، ایلیاد و ادیسه و

تفسیر و شرح و در تأویل آن دو حماسه به‌کار رفت. سپس فقهای دین یهود و مسیحی از این گفتمان تفسیری–تأویلی برای فهم متون مقدس خود بهره بردند. تا آنکه نوبت به فلاسفه‌ای چون فردریش شلایرماخر[۲۱]، ویلهلم دیلتای[۲۲]، هانس–گئورگ گادامر[۲۳] (۲۰۰۰–۱۹۰۰)، پل ریکور[۲۴] (۱۹۱۳)... و ژاک دریدا[۲۵] (۲۰۰۴ – ۱۹۳۰) رسید و از این اشخاص و نظریه‌های آنان به نقد هنر و ادبیات راه یافت" (واینسهایمر، ۱۳۸۱).

یکی از عالمان معاصر هرمنوتیک به نام ریچارد .ا. بالمر شش تعریف جدید از علم هرمنوتیک به‌دست داده است: "این کلمه ابتدا بر علم تأویل دلالت داشته است. به‌ویژه تفسیر متن. اما میدان علم هرمنوتیک –تقریبا به ترتیب زمانی– چنین معنی شده است:

۱. نظریه‌های تفسیر کتاب مقدس؛
۲. روش‌شناسی علم لغوی؛
۳. علم هرگونه فهم زبانی؛
۴. مبنای روش‌شناَختی علوم انسانی؛
۵. پدیدارشناسی وجود و پدیدارشناسی فهم وجودی؛
۶. نظام‌های تأویل..." (ا. بالمر، ۱۳۸۹، ۵۶–۴۱).

قدیم‌ترین و محتملاً هنوز هم شایع‌ترین فهم از کلمهٔ "هرمنوتیک" به اصول تأویل کتاب مقدس اشاره دارد.

ظهور عقل‌گرایی و به‌همراه آن، ظهور دوباره "علم لغت"[۲۶] عصر کهن در قرن هجدهم، تأثیر عمیقی در علم هرمنوتیک کتاب مقدس گذاشته بود... علم هرمنوتیک به منزلهٔ علم فهم زبانی... به منزلهٔ انبوهی از قواعد و تبدیل آن به علمی نظام‌مند و سازگار است... ویلهلم دیلتای در علم هرمنوتیک، آن دانش مضبوط و بنیادینی را دید که می‌توانست مبنای تمام علوم انسانی قرار گیرد مارتین هایدگر... تحلیل ارائه شده در هستی و زمان (۱۹۲۷) را هرمنوتیک دازاین نامید... پل ریکور در باب تأویل (۱۹۶۵) می‌گوید مراد ما از علم هرمنوتیک، نظریه قواعد حاکم بر تفسیر یا به‌عبارت‌دیگر، تأویل متنی خاص یا مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که به منزلهٔ متن ملاحظه شوند. تحلیل روانی و به‌ویژه تأویل رؤیاها صورتی بسیار آشکارا از علم هرمنوتیک است.

هرمنوتیک و تفسیر- تأویل نمایش‌های دین

تماشاگران نمایش‌های دینی حتی اگر به اصول و فروع دین نیز ایمان چندانی نداشته و حتی با آنها رابطه ایمانی برقرار نکرده باشند، لیکن از آنها کم‌وبیش آگاهند و نسبت به آنها به‌فراخور کم‌وکیفیت اعتقادات خود طرز تلقی و حساسیت خود را دارند.

"به اعتقاد تفسیر– تأویل‌شناسان، پیروان هر دینی در واقع پیروان تفسیر–تأویل‌های خاصی هستند و اصلاً گفتمان هرمنوتیک به معنای شرح، تفسیر و تأویل به سبب همین سابقه به وجود آمده و ریشه در دو مذهب از دین مسیح (ع) کاتولیکی و پروتستانی دارد. هرمنوتیک به معنای تفسیر و تأویل‌شناسی: تابعی از تفسیر و تأویل و برداشت معنا از کتاب مقدس می‌باشد و زیرساخت‌های نظریه‌پردازی متأثر از هرمنوتیک، ریشه در گفت‌وگو درباره فرمان کلیسای کاتولیک دارد که تأویل در متن کتاب مقدس را تنها در صلاحیت خود می‌دانست. کوشش برای نفی این فرمان با پافشاری پروتستان‌ها مبنی بر خودبسندگی متن مقدس و روشنی بنیادی معنای آن به بار می‌نشست... یکی از دستاوردهای هرمنوتیک این است که زمان در چگونگی فهم ما اثر می‌گذارد و هر کس متن را به فراخور عصر خود می‌فهمد" (فضیلت، ۱۳۸۵، ۱۶۴).

آشنایی با تفسیر–تأویل‌شناسی علم هرمنوتیک برای سازندگان نمایش‌های دینی بسیار ضروری است. بدون این آشنایی امکان دارد فاصله عمیقی میان محتوای نمایش با درک و فهم و تفسیر و تأویل تماشاگران پدید آید، حتی ممکن است تماشاگران از نمایش‌های دینی به تفسیر و تأویل‌هایی برسند که نمایشگران از آنها بی‌خبر باشند. در این صورت حتی ممکن است نقض‌غرض هم به‌وجود بیاید، یعنی آن درک و فهم مخاطبان یا تماشاگران از محتوای نمایش به‌کلی مغایر با نیات و اعتراض نمایش‌سازان باشد و این موضوع یکی از تأکیدات پژوهش حاضر است.

یکی از تفسیر–تأویل‌شناسان برجسته معاصر، فیلسوف آلمانی یعنی هانس– گئورک گادامر، پیرامون فهم انسانی چنین قضاوت کرده است: "فهم ما همواره با پیش‌داوری‌ها–پیش‌پنداشت‌ها–همراه است. حتی مألوف‌ترین موارد فهم متنی نیز حاکی از آنند که چگونه ما این فهم را با پیش‌پنداشت‌ها که در روند خوانش حفظ شده یا تغییر یافته‌اند آغاز می‌کنیم که خود دیگر از فرافکنی‌های حد سیاست معنایی سرچشمه می‌گیرند... گادامر پیش‌داوری‌ها را سرآغاز لازم برای هرگونه فهمی دانسته و به بازپروری این اصطلاح پرداخته است" (تایگاس، ۱۳۸۲، ۵۲۲).

"می‌دانیم در نقد جدید اصطلاح "متن"[۲۷] کاربرد وسیعی دارد، حتی خانواده، حکومت و نمایش نوعی متن طلقی می‌شود. اصطلاح دیگر که "خوانش"[۲۸] گفته شده، تقریباً مترادف با فهم و درک است و تماشاگری نیز نوعی خوانش است. با این مقدمه یادآوری می‌شود گادامر اعتقاد داشت معنای متن، مثلاً نمایش، در هر خوانشی، مثلاً در تفسیر– تأویل و در نتیجه فهم هر تماشاگری، در هر دوره‌ای تفاوت پیدا می‌کند، زیرا پیش‌داوری‌های دوره‌های مختلف تاریخ که در جریان درک و فهم از متن عاملی عمده به‌حساب می‌آیند، تغییر می‌کنند، گادامر هم مانند اغلب نوهرمنوتیک‌ها متن را در گروی نیت نویسنده نمی‌داند، چون معنای متن در هر خواندنی و در هر دوره‌ای تغییر می‌کند. مهمترین عامل در فهم متن شرایط خودتأویل‌گر (پیش‌داوری‌های تماشاگر) یا به اصطلاح گادامر افق معنایی تأویل‌کننده است" (فضیلت، ۱۳۸۵، ۲۱۶).

به این‌ترتیب، در مناسبت با محتوای نمایش دینی شرایط هرمنوتیکی یا تأویل–تفسیری یا به قول گادامر، افق معنایی از اهمیت عمده‌ای برخوردار است و نمایش‌سازان نمایش‌های دینی نمی‌توانند بدون توجه به آن شرایط و افق‌ها، معانی خود را به مخاطبان انتقال دهند. "آشنایی پیروان یک دین با شخصیت‌ها و روایت‌های دینی به معنای یکسان بودن درک و فهم آنان از نمایش دینی نیست؛ برعکس به عقیده تأویل–تفسیرشناسان، نشانه‌ها و دلالت‌های دینی بیشتر از گفتمان‌های دیگر در معرض تفسیر–تأویل قرار دارند" (آوی، ۱۳۶۲، ۴۱۴– ۴۱۱).

نتیجه

نمایش دینی و سینمای دینی تماشاگران و طرفداران بسیاری در جهان و ایران دارند و هر ساله شمار فراوانی نمایش و سینمای دینی تولید می‌شوند و قشرهای اجتماعی گوناگون را مخاطب خود قرار می‌دهند و چنانچه شکل و محتوای آن مطلوب باشد مورد استقبال قرار می‌گیرند.

نمایش‌های دینی و مذهبی ایرانی، در نوع سنتی و مدرن پدید آمده‌اند و در ایران پس از انقلاب اسلامی ۵۷ نیز بر تعداد آنها اضافه شده است. به‌خصوص آنکه "تئاتر دفاع مقدس" که در مناسبت با جنگ تحمیلی عراق بعثی علیه ایران به‌وجود آمده از بسیاری جنبه‌ها و جهت‌ها، نمایشی دینی و مذهبی شده است. نمایش‌های دینی در ایران، سنتی یا مدرن، با انتقادهای گوناگون از جانب منتقدان و تماشاگران قرار گرفته‌اند و بحث‌هایی پیرامون آسیب‌شناسی آنها عنوان شده‌اند.

پژوهشگر با ملاحظهٔ چنین شرایطی سعی کرده براساس منابع گوناگون و اسناد مکتوب و با روشی توصیفی- تحلیلی به نقد شکل و محتوای نمایش‌های دینی و مذهبی در ایران بپردازد. پرسش‌های این پژوهش در مناسبت با راهکارهایی شکل گرفته‌اند که می‌توانند کیفیت هنری نمایش‌های دینی و مذهبی را ارتقا دهند و بر تعداد تماشاگران و میزان علاقه آنها به این نوع نمایش‌ها اضافه کنند. پژوهشگر این نتیجه را گرفته که شکل این نمایش‌ها با ملاحظهٔ مفهوم "معاصرسازی" به سطح مطلوب‌تری ارتقا خواهد یافت و تماشاگران ایرانی و غیرایرانی بیشتری کسب خواهد کرد. اما به‌منظور نقد محتوایی این نمایش‌ها استفاده از رویکرد هرمنوتیکی (تفسیر-تأویل‌گرایانه) ضرورت و فایده‌های بسیار دارد. کاربرد نظریه‌های نقد هنری-ادبی، با رویکرد هرمنوتیکی، کیفیت محتوای نمایش‌های دینی و مذهبی ایران را مطلوب‌تر خواهد کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

1 Dramatic Action.
2 Antonin Artaud.
3 Cowtemporizing.
4 Jan Kott.
5 Theory of Ritual Origin.
6 Theory of Origin.
7 Shamantistic Ceremonies
8 Religious Rituals.
9 Self-Relient.
10 Positivistic.
11 Materialistic.
12 Content,Substance.
13 Form,Construstion.
14 Opposition.
15 Substantialism.
16 Formalism.
17 Collection.
18 Statements.
19 Devices and Techniques.
20 High Tec.
21 Friedrich Scheleiermacher.
22 Wilhelm Dilthey.
23 Hans-Gorg Gadamer.
24 Paul Ricoeur.
25 Jacques Derrida.
26 Philology.
27 Text.
28 Reading.

فهرست منابع:

آرتو، آنتونن(۳۸۳۱)، تئاتر و همزادش، ترجمه: نسرین خطاط، نشره قطره، تهران.
آقایی، ناصر(۸۸۳۱)، مسائل گسترش تئاتر غربی در ایران، مجله هنرهای زیبا– هنرهای نمایشی و موسیقی، شمارهٔ ۸۳، صص۶۵-۷۴.
آوی، آلبرت(۲۶۳۱)، تاریخ مختصر فلسفه در اروپا، ترجمه دکتر علی اصغر حلبی، انتشارات زوار، تهران.
ابراهیمیان، فرشید(۸۸۳۱)، نقد تئاتر از نظر تاعمل، انتشارات نمایش، تهران.
اتینگهاوزن، ریچارد(۱۸۳۱)، هنر و معماری اسلامی، ترجمهٔ دکتر یعقوب آژند، ج۱، انتشارات سمت، تهران.
اسکویی، مصطفی(۰۷۳۱)، پژوهشی در تاریخ تئاتر ایران، مسکو.
افشاری‌اصل، ایرج(۷۸۳۱)، جذابیت در تئاتر دفاع مقدس، نت گمشده(مجموعه مقالات چهارمین همایش پژوهشی تئاتر مقاومت)، به کوشش و ویرایش محسن بابار بیعی، انتشارات انجمن تئاتر، انقلاب و دفاع مقدس، تهران، صص۵۲-۷۱.
براکت، اسکار.گ(۳۶۳۱)، تاریخ تئاتر جهان، ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور، ج۱، نشر نقره با مشارکت انتشارات مروارید، تهران.
بیضایی، بهرام(۴۳۳۱)، نمایش در ایران، نشر مؤلف، تهران.
تایگاس، دمتریوس، هانس گئورک گادامر(۲۸۳۱)، فرهنگ اندیشهٔ انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته، ویراستهٔ مایکل پین، ترجمهٔ پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.
چینی فروشان، صمد(۷۸۳۱)، علل تاریخ ناهمزمانی تحولات اجتماعی و هنری و ناکارآمدی تئاتر در همسویی با تحولات انقلابی در ایران معاصر، نت گمشده(مجموعه مقالات چهارمین همایش پژوهشی تئاتر مقاومت)، به کوشش و ویرایش محسن بابار بیعی)، انتشارات انجمن تئاتر، انقلاب و دفاع مقدس، تهران، ص۹۹-۸۸.
دلخواه، مسعود(۷۸۳۱)، تئاتر دفاع مقدس و ضرورت تجدید نظر در تبیین اهداف و راهکارها، نت گمشده(مجموعه مقالات چهارمین همایش پژوهشی تئاتر مقاومت)، به کوشش و ویرایش محسن بابارفیعی. انتشارات انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس،تهران، صص ۱۱۸-۱۰۰.
دورانت، ویل(۶۶۳۱)، تاریخ تمدن، ج۴: عصر ایمان- بخش اول، ترجمه ابوطالب صارمی، ابوالقاسم پاینده، ابوالقاسم طاهری، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران.
راسل، برتراند(۵۶۳۱)، تاریخ فلسفه غرب، ترجمه نجف دریابندری، نشر پروان، تهران.
راودراد، اعظم(۲۸۳۱)، نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، تهران.
رایانی مخصوص، مهرداد(۶۸۳۱)، مبانی نقد تئاتر ، نشر قطره (مجموعهٔ تئاتر و قلم – ۳۱)، تهران.
ستاری، جلال(۶۸۳۱)، زمانهٔ اجتماعی تعزیه و تئاتر در ایران، نشر مرکز، تهران.
سرسنگی، مجید(۹۸۳۱)، محیط تئاتری و رابطهٔ بازیگر و تماشاگر در نمایش دینی،انتشارات افراز، تهران.
شایگان، داریوش(۰۸۳۱)، افسون‌زدگی جدید – هویت چهل‌تکه و تفکر سیّار، ترجمه فاطمه ولیانی، انتشارات فرزان، تهران.
عزیزی، محمود(۵۸۳۱)، تئاتر با هویت ملی، مجموعه مقالات سمینار پژوهشی تئاتر ملی، به کوشش نصرالله قادری، انتشارات نمایش، تهران.
فرّخی، حسین(۶۸۳۱)، نمایشنامه‌نویسی در ایران از آغاز تا ۰۷۳۱، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
فضیلت، محمود(۵۸۳۱)، معناشناسی و معانی در زبان و ادبیات ، انتشارات دانشگاه رازی، تهران.
گوران، هیوا(۰۶۳۱)، کوشش‌های نافرجام – سیری در صد سال تئاتر ایران، انتشارات آگاه، تهران.
ناظرزاده کرمانی، فرهاد(۱۸۳۱)، معنا در نمایشنامه و نمایش: درونمایه‌گرایی، بن‌اندیشه و تماشاگران تئاتر –تئاتر–اندیشه–بینش‌ها (تئاتر ایده‌ها)، فصلنامه هنر (ویژه هنر و معنا)، شماره ۴۵، صص۹۷-۷۲.
ناظرزاده کرمانی، فرهاد(۵۸۳۱)، درآمدی به نمایشنامه‌شناسی، چ۲، انتشارات سمت، تهران.
ناظرزاده کرمانی، فرهاد(۰۷۳۱)، جزوه درس نقد در ادبیات نمایشی، گروه نمایش دانشکدهٔ هنرهای زیبا – دانشگاه تهران، تهران.
ناظرزاده کرمانی، فرهاد(۲۷۳۱)، وجوه مشترک تعزیه و هنر آیینی– مذهبی، ماهنامهٔ ادبستان، شماره ۷۴، صص ۶۲-۶۰.
ناظرزاده کرمانی، فرهاد(۶۷۳۱)، گونه‌های نقالی در ایران، مجله نیستان، سال دوم، شماره ۹۱، صص ۹۳-۶۳.
نصری اشرفی، جهانگیر(۸۸۳۱)، شیرزادی آهودشتی (عباس): تاریخ هنر ایران ، انتشارات آرون، تهران.
وانسهایمر، جوئل(۹۸۳۱)، هرمنوتیک فلسفی و نظریه ادبی ، ترجمه مسعود علیا، انتشارات ققنوس، تهران.
همایونی، صادق(۰۸۳۱)، تعزیه در ایران، چ۲، انتشارات نوید، شیراز.

Grace, pamela(2009),*the religious film*, wiley – blackwell,u.k.
Kernodle, geonge R(1989), *the theatne in history,*the university of anransas press,usa.
Kott, jan(1964), *shakespeane oun contemporary,*norton,usa.
Kott, jan(1984),*the theatre of essende and other essays*, with an introduction
by martin esslin,northwestern universitu press,usa.
Almanac,Time(2007), *with information please*,Time Inc,usa.