کاربرد اشکال تعزیه، نقالی و روضه خوانی در تئاتر دینی معاصر ایران

پدیدآورنده (ها) : صدیقی، بهزاد؛صادقی، قطب الدین

هنر و معماری :: نشریه تئاتر :: بهار ۱۳۹۱ - شماره ۴۸ (ISC)

صفحات : از ۴۷ تا ۶۶

آدرس ثابت : https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1037649

دانلود شده توسط : معصومه ازقندی

تاریخ دانلود : ۱۴۰۰/۱۲/۰۱

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) جهت ارائهٔ مجلات عرضه شده در پایگاه، مجوز لازم را از صاحبان مجلات، دریافت نموده است، بر این اساس همه حقوق مادی برآمده از ورود اطلاعات مقالات، مجلات و تألیفات موجود در پایگاه، متعلق به "مرکز نور" می باشد. بنابر این، هرگونه نشر و عرضه مقالات در قالب نوشتار و تصویر به صورت کاغذی و مانند آن، یا به صورت دیجیتالی که حاصل و بر گرفته از این پایگاه باشد، نیازمند کسب مجوز لازم، از صاحبان مجلات و مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) می باشد و تخلف از آن موجب پیگرد قانونی است.
به منظور کسب اطلاعات بیشتر به صفحه قوانین و مقررات استفاده از پایگاه مجلات تخصصی نور مراجعه فرمائید.

مقالات مرتبط

- تعزیه ایرانی، نمایش یا آئین
- شرح و تفسیری از یک مجلس تعزیه
- چرا تعزیه خوانی ممنوع شد؟
- درباره جشن سده
- منابع ادبی و نمایشی تعزیه نامه ها
- اشخاص و مخلوقات بازی در تعزیه
- جلوه های روایی متون خیمه شب بازی در برابر دیگر متون نمایش های طنزآمیز
- تعزیه به مثابه رویداد تئاتری
- تعزیه ها، سرآغاز نمایش ملی: پیشینه نمایش های مذهبی در جهان و مقایسه آن ها با تعزیه
- نگارش نمایشنامه رادیویی اقتباسی
- منشا درام در ایران
- پویایی دراماتیک در حماسه کوراوغلو از افسانه تا درام (ارزش های دراماتیک حماسه کوراوغلو و دگردیسی آن)

عناوین مشابه

- کاربرد نمایش های آیینی و سنتی در تئاتر دینی معاصر ایران
- فرمالیسم جهان، ایران دیروز و امروز (فرمالیسم در تئاتر معاصر ایران)
- پرونده: دین روی صحنه (گزارش میزگرد درباره زمینه، تئوری و امکانات تئاتر دینی در ایران)
- بازسازی اندیشه دینی و تاثیر آن بر گفتمان سیاسی شیعه در ایران معاصر
- هرمنوتیک در فلسفه و ادبیات دینی معاصر ایران
- فلسفه هنر (پرونده ی فلسفه و تئاتر): انسان تاریخی، انسان جهان شمول (فقر فلسفه در تئاتر معاصر ایران)
- نقش نمادهای آیینی و دینی در نشانه های بصری گرافیک معاصر ایران
- دین‌پژوهی (به مثابه مطالعه نسبت دین و زندگی) از منظر جریان‌های فکری ایران معاصر و کاربرد آن در حوزه سیاست‌گذاری فرهنگی
- بازشناسی مهمترین اصول فکری-ایدئولوژیکی و بسترهای سیاسی-اجتماعی پیدایش جریان روشنفکری دینی در تاریخ معاصر ایران
- مقایسه عناصر اجرایی در نقالی و تعزیه خوانی

www.noormags.ir

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

کاربرد اشکال تعزیه، نقالی و روضه‌خوانی در تئاتر دینی معاصر ایران

بهزاد صدیقی**، قطب‌الدین صادقی

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۱/۲۶ تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۲/۱۰

**نویسندهٔ مسؤول

www.noormags.ir

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

کاربرد اشکال تعزیه، نقالی و روضه‌خوانی در تئاتر دینی معاصر ایران

بهزاد صدیقی
نویسنده و پژوهش‌گر
قطب الدین صادقی
دکتری تئاتر از دانشگاه سوربن فرانسه

www.noormags.ir

چکیده

مقاله‌ی حاضر تلاش دارد تا به‌بررسی برخی‌از نمایش‌های دینی معاصر بپردازد که در دو دهه‌ی اخیر نوشته شده و به‌اجرا درآمده است.

در نمایش‌های مورد اشاره که با مضمون دین نوشته شده و به‌روی صحنه رفته، نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان از اشکال نمایش‌های تعزیه، نقالی و روضه‌خوانی و... بهره برده‌اند و کوشش کرده‌اند تا از امتزاج‌وآمیختگی این نوع از نمایش‌ها، تئاتر دینی معاصر را از اشکال مرسوم و رایج و کلیشه‌ای دور کرده و در شکلی جدید که برگرفته از هویت هنر ملی ایرانی است، ارایه دهند. در این مقاله ابتدا تعاریف این‌نوع از نمایش‌های آیینی‌وسنتی یادآوری شده و سپس بااشاره به پیشینه‌ی بهره‌گیری برخی‌از نمایشنامه‌نویسان، چند اثر از آثار نمایش دینی معاصر مورد علاقه قرار گرفته شده و درنهایت، روایتگری کلاسیک و کهن نمایشی و چگونگی معاصرسازی آن‌ها در نمایش‌های دینی معاصر واکاوی شده است.

واژگان کلیدی: شبیه‌خوانی، نقالی، تئاتر دینی، معاصرسازی، آیینی‌وسنتی.

www.noormags.ir

مقدمه

همچنان که می‌دانیم آیین‌ها و مناسک ریشه در مذهب‌ودین دارند و نمایش‌های آیینی‌وسنتی ایرانی نیز ازاین‌امر جدا نیستند. نمایش‌های آیینی‌وسنتی با شاخه‌های مختلف آن همگی از میراث فرهنگی‌وهنری ما محسوب می‌شوند و نمایشنامه‌نویسان امروز می‌کوشند ازدل این آیین‌ها، سنت‌ها و مناسک در تئاتر دینی- مذهبی خلاقیت‌های نمایشی خویش را به تجربه‌وتماشا بگذارند؛ خلاقیت‌هایی که به‌وسیله‌ی معاصرسازی، بازسازی و بازآفرینی، تئاتر دینی ما را از آن‌چه که بوده، به آن‌چه‌که می‌تواند بهتر باشد، سوق می‌دهد تا تماشاگران پس‌از دیدن آن هم‌چون هر تئاتر دیگری که مضامینی دیگر را درخود دارند، حظّ دیداری و معنوی و لذت لازم را ببرند. درواقع نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان تئاتر معاصر با رویکرد به آیین‌های مذهبی‌ودینی و معاصرسازی آن‌ها تلاش میکنند به تئاتر دینی هویت تازه‌ای ببخشند. اگر بخواهیم به رویکرد این نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان تئاتر به چنین آیین‌هایی بپردازیم، ابتدا باید به‌طورمختصر از آن مناسک که در این نوشتار شبیه‌خوانی و نقالی و برخی‌از شاخه های آن مدنظر نگارنده است، سخن به‌میان آوریم تا دریابیم این اشکال نمایشی ایرانی، دارای ویژگی‌هایی است و این دو شکل سنتی‌وکلاسیک نمایش ایرانی، شاخصه‌هایی دارد که با آگاهی ازاین دو نوع نمایش، مضامین دینی‌ومذهبی را در گستره درام معاصر دینی می‌توان مورد بررسی قرار داد.

برای آنکه به تعریف مشخصی از نمایش‌های آیینی – سنتی برسیم در ابتدا به تعاریفی که استادان و پژوهش‌گران تئاتر از انواع نمایش‌های تعزیه یا شبیه‌خوانی، نقالی، پرده‌خوانی و روضه‌خوانی ارایه داده‌اند، می‌پردازیم و سپس درخصوص ویژگی‌ها و کاربرد آن‌ها در برخی‌از نمایش‌های دینی معاصر سخن می‌آوریم. اما پیش‌ازآن، یادآوری این نکته ضروری به‌نظر می‌رسد که تئاتر آیینی سنتی ما برگرفته از همه‌ی انواع نمایش‌های ایرانی است که طی سده‌های پیش در کشور ما رواج داشته و مورخان و پژوهش‌گران نیز همه بر این مساله اتفاق‌نظر دارند که تعزیه، نقالی، تخت‌حوضی، خیمه‌شب‌بازی جزو نمایش‌های سنتی ما محسوب می‌شوند.

شبیه‌خوانی

بهرام بیضایی در تعریف تعزیه یا شبیه‌خوانی می‌نویسد:"«شبیه‌گردانی» یا «شبیه‌خوانی» یا «تعزیه» نمایش بوده است در اصل بر پایه‌ی قصه‌ها و روایات مربوط به زندگی و مصائب خاندان پیامبر اسلام و خصوصا وقایع و فجایعی که در محرم سال ۶۱ هجری در کربلا برای امام حسین و خاندانش پیش آمد، ولی به زودی گسترش یافت و همه‌ی جنبه‌های داستانی و تفننی فرهنگ توده را شامل شد."
(بیضایی، ۱۳۷۹: ۴۶)

www.noormags.ir

مایکل بکتاش در مقاله‌ی تعزیه و فلسفه‌ی آن درخصوص تعزیه یا شبیه می‌نویسد: «تعزیه یا «شبیه»، حاصل تجاربی است که از فکر مذهبی نشأت گرفته و به تدریج دارای محتوای مذهبی می‌شود. ... تعزیه، نمایشی آیینی، فراگیر و بسیار تماشایی است که کل اجتماع را دربرمی‌گیرد. به تدریج دارای بعدی فراتر از صورت خود می‌شود که تا ژرفای اسطوره، اعتقاد و مقولات دین مردم امتداد می‌یابد.» (چلکووسکی، ۱۳۸۴: ۶۸)

صادق همایونی درابتدای کتاب ارزشمند خویش ***تعزیه در ایران*** درباره‌ی معنی تعزیه می‌نویسد:«تعزیه در لغت به معنای سوگواری، عزاداری، برپا داشتن یادبود عزیزان در گذشته و اظهار هم دردی و تسلیت است.»(همایونی، ۱۳۶۸: ۹۲)

او در صفحه‌ی ۴۷ همین کتاب در تعریف تعزیه می‌آورد:«تعزیه در اصطلاح به نوعی نمایش دینی با شیوه و قراردادهای ویژه اطلاع می‌شود که غم‌انگیز بودن، برخلاف معنی لغوی آن شرط حتمی آن نیست و می‌تواند خنده‌آور و شادی‌بخش نیز باشد.»(همایونی، ۱۳۶۸: ۸۱)

در بخشی از مقاله‌ی خود باعنوان "دگرگونی و تحول در ادبیات و موسیقی" درخصوص دگرگونی‌های تئاتر و هنری تعزیه می‌نویسد:«تعزیه در آغاز، سوگواری سادهای بود از وقایعی که در کربلا رخ داده بود و نیز حوادث غم‌انگیزی که برای خاندان پیامبر(ص) اتفاق افتاده بود، عملی سوگوارانه بود که چشم‌اندازی بسیار محدود داشت. تعزیه‌خوان‌ها، داستان‌گویان قهوه‌خانه‌ای بودند که سخنان‌شان تنها به نقل صریح و یک نواخت تک‌خوانی‌های تکراری و طولانی محدود بود.»(چلکووسکی، ۱۳۸۴: ۲۰)

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

پرده‌خوانی

یعقوب آژند در تعریف پرده‌خوانی می‌نویسد:«پرده‌خوانی علاوه بر هنر نمایش مذهبی، اهمیت هنر نقالی را در خود نهفته داشت. پرده‌خوانی، در واقع نمایش مصیبت به روایت تصویر بود. هر پرده حکایتی داشت که به روایت پرده‌خوان جان می‌گرفت و تصویر می‌شد... تاریخ دقیق نمایش پرده‌خوانی معلوم نیست، ولی این نمایش نیز بی‌تردید ریشه در ایام صفویان دارد و از آن روزگار نضج و رواج یافت.» (آژند، ۱۳۷۱: ۱۰۸)

روضه‌خوانی

یعقوب آژند هم‌چنین درباره‌ی روضه‌خوانی می‌نویسد:« مجالس روضه‌خوانی از زمانی برگزار شد و یا از زمانی شکل روضه‌خوانی پیدا کرد که کتاب روضه‌الشهدا اثر حسین واعظ‌کاشفی تألیف شد. روضه‌خوان‌ها با بهره‌گیری از اطلاعات این کتاب مجالس روضه‌خوانی خود را در دهه‌ی محرم در

www.noormags.ir

مساجد، بازارها و اماکن عمومی برگزار می‌کردند و طی آن به بازخوانی مصائب اهل بیت امام‌حسین(ع) می‌پرداختند و روز عاشورا را نیز به روضه‌ی خود امام‌حسین(ع) اختصاص می‌دادند.... آنچه در این روضه‌خوانی‌ها قابل توجه است، حال نمایش آن‌هاست که برای تأثیر بیشتر مردم، اجساد و تصاویر اجساد شهدا و مظلومان کربلا را در بزنگاه روایت وارد مجلس می‌کردند تا بر شدت حزن و اندوه مردم بیفزایند و صحنه را جاندار، جلوی روی مستعمان زنده کنند.»(آژند، ۱۳۸۸: ۶۸)

نقالی

بهرام بیضایی درخصوص نقالی می‌نویسد:« منظور از نقالی سرگرم کردن و برانگیختن هیجان‌ها و عواطف شنوندگان و بینندگان است به وسیله‌ی حکایت جذاب، لطف بیان، تسلط روحی بر جمع، و حرکات و حالات القاءکننده و نمایشی نقال، به آن حد که بیننده او را هر دم به جای یکی از قهرمانان داستان ببیند، و به عبارت دیگر بتواند به تنهایی بازیگر همه‌ی اشخاص بازی باشد.»
(بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۲)

سهیلا نجم درباره‌ی نقالی دینی می‌نویسد:«نقالی دینی که با موضوعات دینی و مذهبی مربوط است مانند خواندن کتاب روضه‌الشهدا و انواع داستان‌های حاشیه‌ای آن یا متون حماسی- دینی دیگر که می‌توان آن را به مناقب‌خوانی و فضایل‌خوانی، سخنوری، مدیحه‌خوانی، مصیبت‌خوانی: «روضه‌خوانی، مذکری» چاووشی‌خوانی، محدثی، پرده‌داری، شمایل‌خوایی یا شبیه‌خوانی تقسیم‌بندی کرد.»
(قادری، ۱۳۸۵: ۸۶)

خسرو شهریاری درخصوص ویژگی‌های نقال‌ونقالی چنین می‌گوید:«نقال تمام توانایی‌های بدنی خود و صدای خود را به کار می‌گیرد و براحساس تماشاگران و شنوندگان خود متّکی است...»
(شهریاری، ۱۳۵۷: ۹۲)

محمدحسین ناصربخت در مقاله‌ی خود باعنوان نشانه‌ها در نقل ایرانی در بخش انواع نقل باتوجه به ابزار و شیوه‌ی اجرا که به چهار دسته طبقه‌بندی می‌کند، درخصوص نقل نمایشی می‌نویسد:«گروهی دیگر از نقل‌ها که نگارنده عنوان نقل نمایشی را برای آن پیشنهاد می‌کند، نوعی از روایت گری هستند که نقال در آنها برای تجسم حالات شخصیت و موقعیت‌های گوناگون بیشتر با تاکید بر ابزار بدن و بیان به روایت می‌پردازد و با قرار گرفتن در جایگاه اشخاص قصه و تصویر نمودن لحظات مختلف ماجرا نقل خویش را به نمایشی تکنفره بدل می‌سازد، نمایش روایی که استفاده از تکنیک بازی در بازی و تلفیق نمایش و نقل توسط «راوی – بازیگر» آن را شکل می‌دهد.»(اردلان، ۱۳۸۸: ۱۸)

www.noormags.ir

شیوه‌های سنتی و تئاتر دینی معاصر ایران

بهره‌گیری از سنت‌هاوآیین‌های نمایشی در تئاتر معاصر هم‌چون شبیه‌خوانی، نقالی و پیش‌پرده‌خوانی و روضه‌خوانی که این دو آخری زیرمجموعه‌ی نقالی محسوب می‌شود، تنها به تئاتر دینی سه دهه‌ی اخیر محدود نمی‌شود بلکه استفاده ازاین‌نوع نمایش‌ها در تئاتر قبل‌از انقلاب‌اسلامی در آثار نمایشنامه‌نویسان و کارگردانانی نظیر مهین تجدد، شهرو خردمند و خجسته کیا دیده شده است. دراصل کوشش هنرمندان تئاتر این بوده تا با بهره‌گیری از شکل‌ومحتوای چنین نمایش‌هایی بتوانند بر غنای اثر خود بیفزایند. آنان هم‌چنین به‌نوعی حافظ سنت‌های نمایش ایرانی شدند. آمیخته‌گی نمایش شبیه‌خوانی و تعزیه‌خوانی، نقالی و پرده‌خوانی در تئاتر معاصر بعداز انقلاب‌اسلامی به‌دلیلِ به‌وجود آمدن تغییروتحولات سیاسی، اجتماعی‌وفرهنگی تا دهه‌ی هفتاد منقطع شد و فاصله‌ی زیادی را بین تئاتر و تئاتر دینی به‌وجود آورد. شاید درمیانِ نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان تئاتر قبل‌وبعداز انقلاب، تنها بهرام بیضایی بود که در نمایشنامه‌هایش از این دو شکل سنتی نمایشی به‌صورتِ درست بهره می‌برد و باوجود محدودیت در اجرای تئاتر، همواره می‌کوشید از شکل این‌گونه نمایش‌ها به‌نفعِ اجرای خود سود ببرد. البته درحیطه‌ی تئاتر دینی هم‌چنان این فاصله و انقطاع از سنت‌های نمایشی ایرانی تا اواخر دهه‌ی شصت دیده می‌شود. اما از نخستین نمایش‌هایی که از ظرفیت‌های مضمونی نمایش دینی به‌خوبی و با رعایت کامل اصول زیبایی‌شناسی صحنه به‌اجرا درآمد، نمایش "یادگار سالهای شن" به کارگردانی علی رفیعی در اواخر دهه‌ی شصت است. می‌توان گفت که رفیعی با ایجاد تعامل بین نمایش دینی و تئاتر معاصر، رابطه‌ای نزدیک برای این آمیختگی فراهم آورد. درواقع او با تعامل دین‌ومذهب و تئاتر به تئاتر دینی ما هویت ویژه‌ای بخشید که به‌لحاظ زیبایی‌شناسی صحنه‌ای و جنبه‌های دیداری اجرا و به‌کارگیری ابزار و امکانات صحنه و خلق تصاویر جذاب نمایشی و به‌کارگیری تکنیک‌های سینمایی این اثر، به ارزش‌های اجرای نمایش خود اضافه کرد.

به‌لحاظ بهره‌برداری از شکل‌وفرم نمایشی این دو گونه نمایش، برخی‌از نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان تئاتر همه‌ی توانایی خویش را به‌کار گرفتند و به ابداعاتی دست زدند تا هم قالب تازه‌ای را برای نگارش یا اجرای اثر خود پدید آوردند و حتا به سبک ویژه‌ای دست یافتند و هم با معاصرسازی این اشکال نمایشی به حفظ آن‌ها همت گماردند. برای مثال بهرام بیضایی در برخوانی‌های خود یا در نمایش مجلس ضربت زدن از شیوه‌ی نقالی و شبیه‌خوانی سود جسته است. بیضایی البته اگرچه به‌دلیلِ محدودیت اجرایی و نبود امکانات پیشرفته‌ی صحنه‌ای به چنین بهره‌برداری از تئاتر سنتی‌وآیینی ما دست زده است، اما به‌هرحال عمل او سبب به‌وجود آمدن شکل جدیدی در نمایشنامه‌نویسی دینی شده و گامی مهم دراین‌راستا محسوب می‌شود. او در یکی از سخنرانی‌های خود دراین‌باره می‌گوید:«من از اینرو به

www.noormags.ir

این نوع نوشتن روی آوردم که دغدغه‌ی امکانات و طمطراق آنچنانی را در خودم بکشم. زیرا این عوامل در آن دوران کاملن دست و پای کارگردان و خلاقیت‌هایش را می‌بست. این امکانات کمکم داشت در آن دوران حرف اول تئاتر را می‌زد و من با این شیوه که همه برخاسته از فرم‌های نمایشی سنتی و تعزیه ایرانی است، خواستم خودم را از این بابت بی‌نیاز کنم؛ خواستم به نوعی ثابت کنم اگر پروژکتور نباشد، اگر دکور نباشد، اگر امکانات سالن نباشد، بازهم می‌شود تئاتر کار کرد.»(بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۶)

به‌این‌ترتیب درمی‌یابیم که گاهی محدودیت‌های اجرایی سبب شده تا نمایشنامه‌نویس و کارگردان دست‌به کار خلاقانه‌ی دیگری بزند که به‌هیچ‌وجه در دستیابی به تئاتر دینی موردِنظرش نبوده است. البته این نکته را نیز نباید ازیاد برد که به‌هرحال تئاتر ریشه در آیین‌های دینی دارد، به‌طورطبیعی هنرمند تئاتر به‌شکلِ غیرمستقیم از آن‌ها تاثیر می‌پذیرد و بازنمایی آن درهنگام انجام فعالیت خلاقه‌ی تئاتر، بر کیفیت تئاتر دینی می‌افزاید و آن را از اشکال تکراری و همیشگی دور می‌کند.

از آن‌چه در کتاب‌ها و نوشته‌های نویسندگان و پژوهش‌گران تئاتر درخصوص سنت‌ها و اشکال نمایشی ایرانی آمده، همگی آن شبیه‌خوانی یا تعزیه‌خوانی را از کامل‌ترین نمایش‌های دینی می‌دانند که مختص‌ومتعلق به سرزمین ایران است که حیاتش از دوره زندیه آغاز شده و در دوره‌ی صفویه رواج بسیار یافته و در زمان قاجاریه به‌اوج رسیده است. شبیه‌خوانی ازآن‌جاکه از شکل روایتی بهره می‌گیرد و به‌صورت ساده و نه پیچیده توسط شبیه‌خوانان به‌نمایش درمی‌آید، یکی از ساده‌ترین اشکال نمایش دینی محسوب می‌شود. این‌نوع نمایش اگرچه مبتنی‌بر قراردادهای خاص است، اما نمی‌توان به‌سادگی در هر نمایش دینی یا در هر نوع تئاتر معاصر بهره برد، زیرا نیاز به شناخت دقیق از اصول و انواع فنون، ظرفیت‌ها و نیز مضامین‌ومفاهیم آن دارد و اگر به‌درستی از ظرفیت‌ها و امکانات اجرایی آن نتوان بهره جست، می‌تواند هم خدشه به این نوع نمایش و هم به تئاتر دینی معاصر برساند. شاید ازاین‌رو بتوان گفت که نزدیک شدن به‌سوی این تئاتر توسط هرکسی به‌سادگی امکانپذیر نیست و گام برداشتن دراین‌راه نوعی راه رفتن و حرکت بر لبه‌ی تیغ است که گاه جبران آن به‌سادگی میسر نمی‌شود.

بهرام بیضایی می‌نویسد: "تعزیه و شبیه‌خوانی سبکی ویژه از سنت‌های نمایش نامه‌های تقلیدی و نمایش ایرانی است» که براساس آیین و مناسک مذهبی در پس از واقعه‌ی کربلا رخ نشان داده است. در نقالی مذهبی که خود انواع و اقسامی دارد و هم چنان که تعزیه نیز این انواع را در برمی‌گیرد، بازنمایی داستان یا حادثه‌ی کربلا و حوادث پس از آن است که ریشه در روضه‌خوانی دارد؛ همان روضه‌هایی که ملاحسین واعظ کاشفی در کتاب روضه‌الشهدا آورده است و انواع داستان‌ها یا روایت‌های روضه‌خوان را در آن ثبت و ضبط کرده است. "(بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۹)

پرداخت زیبا و نمایشی این اثر توسط واعظ کاشفی که با ساختار تودرتو یا همان قصه‌درقصه‌ی

www.noormags.ir

ایرانی آمیخته، سبب شد تا این روضه‌خوانی تشخص و ویژگی خاص بیابد. توجه‌به ساختار تودرتو خود موردِتوجه نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان قرار گرفته و منجربه خلق نمایش‌هایی شده است که برخی‌از نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان نظیر محمد رحمانیان در نمایشنامه‌ی "پل" و "مجلس شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب تهرانی" از آن سود جسته‌اند. درواقع او تجربه‌ی جدیدی از به‌کارگیری شیوه نمایش‌های سنتی در چنین آثاری را به‌نمایش می‌گذارد. هم‌چنین به‌نوعی او کوشش می‌کند تا از فاصله و انقطاع فرهنگی- هنری این نوع نمایش از تئاتر دینی کم کند و به تئاتر معاصر، هویت ایرانی- ملی ببخشد. البته کوشش او دراین‌زمینه از نگارش و اجرای نمایش "مجلس نامه" در سال ۷۶ آغاز شد و سپس در نمایشنامه‌های دیگرش نظیر امیر(ع) ادامه یافت.

هم‌چنان‌که می‌دانیم نقالی شکل دیگری از نمایش‌های سنتی ما محسوب می‌شود که بر شیوه‌ی روایت استوار است. بیضایی در تعریف این هنر می‌نویسد:«نقالی عبارت است از نقل یک واقعه یا قصه به شعر یا به نثر با حرکات و بیان مناسب در جمع» .(بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۸)

این شکل‌وشیوه نمایش سنتی که انواع‌واقسامی دارد و در آن روزگاران به‌صورت یک یا دونفره اجرا می‌شد، از ظرفیت‌های نمایشی خوبی برخوردار است و در تئاتر معاصر موردتوجه قرار گرفته و تئاتر دینی هم از آن جدا نیست. سهیلا نجم که درخصوص نقالی و انواع آن پژوهش ارزنده‌ای را ارایه داده و منتشر کرده است، نقالی را براساس محتواومضمون به سه بخش آیینی، حماسی‌ودینی تقسیم‌بندی کرده و درخصوص جنبه‌های نمایشی آن به‌طوردقیق پرداخته است. او درباره‌ی کنش‌مندی نقال می‌نویسد: «مهمترین عامل در کار نقال، کنش یا Actior نمایش اوست که قادر است هر مکانی را به صحنه نمایش تبدیل کند»(قادری، ۱۳۸۵: ۸۹)

او درادامه می‌نویسد:«عمل نقل، یک کنش بسیار پیچیده و در عین حال ساده و همه فهم است. نقال پیوسته در حال روایت قصه‌ای است که همه می‌شناسند و بارها آن را شنیده‌اند. نقال در طول اجرا نقل داستان را بارها متوقف می‌کند و اشعاری مناسب آن لحظه می‌خواند، داستانی کوتاه، یا لطیف‌های نقل و یا پند و عبرتی در پایان آن جای می‌دهد و حتا در لحظات خاص و به مناسبت‌های مختلف میان نقل حماسی و یا در پایان آن روضه می‌خواند. گاه روایت می‌کند و گاه به جای شخصیت‌ها بازی می‌کند و هم از نگاه او روایت در روایت می‌کند»(قادری، ۱۳۸۵: ۹۶)

آن‌چه نقالان به آن می‌پرداختند، تنها قصه‌سرایی ساده یا روایت یک واقعه تاریخی، حماسی نبوده است، بلکه او با بیان رساوشیوا و به‌کارگیری چوب‌دست، طومار و با صدای خوب و حرکات سر، دست و میمیک هم‌چون روضه‌خوان می‌کوشد روایت حماسی، دینی‌وآیینی را به‌اجرا درآورد. در نقالی نوین که به‌نوعی برخوانی نام گرفته است، گاه روایت، آهنگین‌وموزون می‌شود و نقال در اجرا با سازهای

www.noormags.ir

موسیقی، داستان خود را فضاسازی می‌کند. از ظرفیت‌های نمایشی نقالی در تئاتر دینی معاصر براساس قراردادهای نمایشی توسط عده‌ی معدودی از کارگردانان نسل جدید استفاده شده است. سیروس همتی و محمد رحمانیان از ظرفیت‌ها این گونه‌ی نمایشی به فراخور اجرای نمایش خود سود جسته‌اند. برای مثال رحمانیان در دو نمایش "پل" و "مجلس شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب تهرانی" از نقالی مذهبی که همان روضه‌خوانی است، در صحنه‌ی موردِنظر نمایش خود استفاده کرده و حتا با حضور یک روضه‌خوان واقعی از این شیوه نمایشی بر غنای اثر خود افزوده است. البته بهره‌گیری ازاین‌شیوه می‌بایست با مضمون‌ومحتوا نیز هماهنگی داشته باشد تا به انسجام نمایش آسیب نرساند. او در نمایش "پل"، از حضور یک روضه‌خوان بهره برد و بخشی از اجرای نمایش خود را به نمایش تک‌نفره بدل کرده بود. روضه‌خوان واقعی، مصیبت‌ها و رنج‌هاودردهایی مربوطبه واقعه‌ی کربلا را در لابه‌لای اثر یادآوری می‌کرد و نقل روایت مربوط به شهادت امام‌حسین(ع) توسط او، به ساختار اجرا هویتی دیگر می‌بخشید که حاصل‌ونتیجه‌ی کارواجرا، تازه و خلاقانه دیده می‌شد. نکته‌ی اساسی این است که کارگردان از این شیوه آگاهانه استفاده می‌کند تا هم به تجربه جدیدی در شیوه اجرایی و نگارشی در عرصه درام مذهبی‌ودینی دست یابد و هم بر جنبه‌های زیبایی‌شناسی اثر خویش بیفزاید و درعین‌حال محتوای اثر خود را به سمت‌وسوی تئاتر دینی یا نمایش مذهبی نزدیک کند.

محمد رضایی‌راد در بخشی از مقاله‌ی خود باعنوان "روضه‌خوانی هم‌چون عنصری نمایشی" به‌بهانه‌ی اجرای نمایش "پل" به کارگردانی محمد رحمانیان و حبیب رضایی درباره‌ی این اجرا مینویسد: "اجرای نمایش پل می‌کوشد شکلی فراموش شده از نمایش‌های سنتی یعنی روضه‌خوانی را احیا کند. روضه‌خوانی به مثابه‌ی شکلی نمایشی، محتاج پژوهشی گسترده است... اجرای رحمانیان / رضایی اجرایی است که به شیوه‌های آیینی ذکر مصایب همچون تعزیه و روضه‌خوانی استوار است و بدین معنا بر آن نحوه از بازنمایی نمایشی / کلامی نظر دارد که به نقل قصص مذهبی می‌پردازند... جذاب‌ترین نکته در اجرای نمایش پل، همین توجه به روضه به عنوان یک شکل نمایشی است. رحمانیان / رضایی به فراست دریافته‌اند که روضه چیزی جز شکل خفیف تعزیه و یا نقالی دگردیسی یافته نیست و از همین رو آن را به عنصر مرکزی اجرای خود بدل کرده‌اند، به گونه‌ای که روضه‌خوان در نمایش از نقشی فرعی و آرایه‌مندانه، به عنصر اصلی و دانای کل نمایش بدل می‌شود. مرثیه‌خوانی او در فواصل‌بندی‌های نمایش، عنصری تزئینی نیست، بل به واقع پرولوگ تراژدیست- آنسان که همسرایان یونانی آن را اجرا می‌کردند. نمایش بازیگران به واقع چیزی نیست جز بازنمایی آنچه که روضه‌خوان می‌خواند. آنان آنچه را که روضه‌خوان در طی این ادوار از آن محروم شده بود، به آن بازمی‌گردانند؛ آمیزش کلام با تصویر.... به هرحال نکته‌ی مهم در اجرای نمایش پل واسازی عنصری همچون روضه‌خوانی و آیین‌های عزاست

www.noormags.ir

به شکلی که از طریق واسازی پوستهی صُلبِ آن، بنیان‌های نمایشی، خود گونه را آشکار می‌سازد.» (اسماعیلیان، ۱۳۸۲: ۱۰۲)

بن اندیشه‌ی نمایش‌نامه‌های "پل"، "اسبها"، "امیر(ع)" و "مجلس نامه" از نمایش‌نامه‌های محمد رحمانیان مربوطبه وقایع دینی- تاریخی است که در پرداخت داستانی و نمایشی تبدیل‌به روایت تازه و معاصری می‌شود. بخش‌هایی از اشکال نمایشی تعزیه و شبیه‌خوانی و روضه‌خوانی یا همان نقالی مذهبی در برخی‌از صحنه‌ها و بنابه‌ضرورت مورد استفاده می‌گیرد تا باتوجه‌به صحنه‌پردازی‌های نمایشنامه‌نویس، وجوه دیداری و زیبایی‌شناسی متن افزایش یابد و نمایشنامه از قوت لازم برخوردار شود و در اجرا در هماهنگی با سایر عناصر صحنه‌ای قوت این وجوه جلوه‌گر شود.

سیروس همتی نیز از دو شیوه‌ی نمایش نقالی و تعزیه به‌منظور بهتر شدن اثر خود متناسب با موضوع موردِنظر نمایشنامه‌اش بهره می‌گیرد. در نمایش محال هم ممکن است، از امکانات نمایش تعزیه و تعزیه‌خوانی سود می‌جوید و در گفت‌وگونویسی می‌کوشد به زبان پالوده‌وپیراست‌هایی دست یابد که متناسب‌با سایر عناصر درام او باشد. او با انتخاب داستانی درباره‌ی خانواده‌ی مسیحی و بهره‌گیری از ظرفیت‌های نمایشی این‌نوع از نمایش سنتی، شکل دیگری از نمایش دینی را عرضه کند که پیش‌ازاین صبغه‌وسابقه نداشته است. همتی با کاربرد مناسک و آیین تعزیه‌خوانی و تئاتریکالیته کردن اثر نمایشی خود، به درام دینی‌ومذهبی رنگ‌وبوی تازه‌ای می‌بخشد تا از واقعه یا حکایت تاریخی- دینی درقالبِ درام مدرن و دینی- مذهبی، تماشاگران و مخاطبان را به حظّولذت دیداری و اجرایی و معنوی برساند. او بخشی از آیین تعزیه را به فراخور اجرا و برحسب لزوم به‌کار می‌گیرد و با بهره‌گیری از آن می‌کوشد شکل‌وشیوه‌ی اجرای نمایش دینی را از یک‌نواختی بیرون آورد و تغییر دهد. به‌خصوص آنکه به‌لحاظ معنایی‌ومفهومی، روایت تازه‌ای یا حداقل بسیار کم‌شنیده‌شده‌ای را با فن فاصله‌گذاری درمعرضِ دید قرار می‌دهد. درواقع حاصل کار او امتزاج‌وآمیختگی تئاتر غربی با شیوه نمایش سنتی ما (تعزیه) است که با انتخاب بخش‌هایی از این شیوه‌ی اجرایی، ساختار تئاتر دینی را متفاوت از آنچه که بود، می‌کند. نکته‌ی مهم دیگر در این اثر زبان متفاوت نمایشنامه‌ی اوست که اگرچه شباهت به زبان در نمایش‌های دینی یا تئاترهای تلویزیونی تاریخی‌ومذهبی دارد، اما نویسنده با درکنارهم قرار دادن واژگان مورد نیاز برای بیان نوع روایت خود از آن داستان تاریخی- مذهبی، به زبان شایسته‌ودرخوری دست می‌یابد که مخاطب نه‌تنها از آن واپس نمی‌کشد بلکه آن را یک‌دست‌وپالوده و ازاتفاق برای شخصیت‌پردازی آدم‌های داستان نمایشنامه، ساخته‌وپرداخته می‌بیند.

همتی در نمایشنامه‌نویسی دینی نیز هم‌چون رحمانیان می‌کوشد از زاویه‌ی تازه‌ای به درام دینی بنگرد و با بهره‌گیری از مناسک دینی و نیز سنت‌های نمایشی نظیر نقالی و شبیه‌خوانی براساس

www.noormags.ir

شیوه‌ی تئاتر کارگاهی و تجربی، تجربه‌ی جدیدی را در این حوزه به تماشا و درمعرضِ دید مخاطبان و تماشاگران قرار دهد. او در سه نمایشنامه‌ی "محال هم ممکن است"، "قربانی" و "مجلس برادرکشی"، در هرکدام به فراخور موضوع نمایشنامه‌های خود، به بخشی از این اشکال نمایش سنتی و آیین‌های نمایشی توجه می‌کند. او در نمایشنامه‌ی "قربانی" از نمایش تعزیه و نیز نوحه‌خوانی و در نمایشنامه‌ی "مجلس برادرکشی" از شیوه‌ی نقالی تک‌نفره و چندنفره و نیز شبیه‌خوانی و تعزیه‌خوانی و سیاوش‌خوانی بهره می‌برد. هم‌چنین در نمایشنامه "محال هم ممکن است" بازهم نشانه‌های بهره‌گیری از تعزیه‌خوانی به‌صورت‌هایِ مختلف و کاربردی دیده می‌شود و روایت تازه و مدرنی را از نمایشنامه‌نویسی دینی تجربه می‌کند. در همه‌ی این روایت‌های مدرن و تازه‌ی نویسنده، عنصر مشترکی به نام داستان و زبان ترکیبی‌وتلفیقی وجود دارد که نمایشنامه‌های او را از سایر نمایشنامه‌های دینی ممتاز می‌کند که همتی این کار را براساسِ شیوه‌ی تجربی و کارگاهی و با پژوهش و مطالعه و آگاهی قبلی از موضوع و داستان یا روایت تاریخی‌ودینی انجام می‌دهد. این نمایشنامه‌ها هم‌چون نمایشنامه‌های دیگر دینی که درپیِ هدایت انسان و توجه او به مسائل اخلاقی‌ومعنوی است، کوششی برای رویارویی تماشاگر با مسائل انسان‌شناختی و هستی‌شناختی و دور شدن انسان از بشر و نزدیکی به خیروسعادت است.

معاصرسازی داستان‌ها یا وقایع تاریخی دینی یکی‌دیگراز رویکرد نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان تئاتر در حوزه‌ی نمایش‌های دینی است. دراین‌شکل با انتخاب یک بخش یا چند بخش یا همه‌ی بخش‌های یک واقعه‌ی دینی و تلفیق و ترکیب آن با موضوعات مسائل امروزی می‌توان آن وقایع را امروزین و معاصرسازی کرد. درواقع نگاه دیگرگونه کردن نمایشنامه‌نویس به آیین‌های نمایشی که ازاتفاق هم‌چون تعزیه‌خوانی‌ها، پرده‌خوانی‌ها و شمایل‌خوانی‌ها و نقالی‌های مذهبی و نیز روضه‌خوانی‌ها و پرداخت تازه‌ی آن آیین‌ها با مسائل امروزی، سبب پدید آمدن نوع دیگری از نمایش دینی در دوره‌ی کنونی شده است. هم‌چنانکه آیین‌ها واجد عناصر اولیه نمایش مذهبی بودند و مناسک‌و مراسم دینی — مذهبی در این‌گونه نمایش‌ها نقش و تاثیر ویژه‌ای داشتند، نمایشنامه‌نویسان، امروزه در بیان روایت‌های خود از وقایع و رخدادهای گذشته که مربوطبه شخصیت‌های دینی است، بهره‌های لازم را می‌برند و همه‌ی توش‌وتوان خود را به‌کار می‌گیرند تا به‌لحاظ شکلی‌ومحتوایی، اثر تازه‌ای را در حوزه‌ی تئاتر دینی خلق کنند. این امر تنها با نگاهی امروزین به آن واقعه و تسلط و شناخت کافی نویسنده و کارگردان از عناصر و ویژگی‌های نمایش‌هایی هم‌چون پرده‌خوانی و نقالی مذهبی و شبیه‌خوانی و روضه‌خوانی و امثال آن می‌تواند امکان‌پذیر شود وگرنه تئاتر دینی امروز را دچار آسیب‌های بسیار می‌کند و می‌تواند آن را به بیراهه ببرد و هم‌چنین مخاطبان تئاتر را از دیدن چنین نمایش‌هایی دل‌زده کند تا آن‌جاکه حتا می‌تواند او را از دیدن یک نمایش دینی خوب در آینده منصرف کند.

www.noormags.ir

بنابراین به‌انجام رساندن یک نمایش دینی در دوره‌ی معاصر که داستان آن برگرفته از وقایع‌واتفاقات دینی است و هنرمند در شکل نوشتاری‌واجرایی از شیوه‌های جدید بهره می‌برد و از اشکال سنتی دینی و هم‌چنین آیین‌هاومناسک به فراخور و به‌جا، سبب می‌شود تا حوزه‌ی تئاتر دینی وسیع‌تر از آنچه بوده شده و علاقه‌مندان تئاتر، تئاتر دینی را تنها در شکل سنتی جست‌وجو نکنند. برای دستیابی هنرمند به چنین معاصرسازی از تئاتر دینی استفاده می‌کند، او مراحل و راه‌های سختی را پشت‌سر می‌گذارد تا اثرش بتواند با توده‌های وسیعی از تماشاگران ارتباط برقرار کند.

آن‌چه که امروزه کارگردانان و نمایشنامه‌نویسان در حوزه‌ی درام و تئاتر دینی ارایه داده‌اند، حاصل تجربیات شخصی آنان است که هم متاثر از تجربیات گذشته‌گان و هم نشأت‌گرفته از مطالعه‌وپژوهش و آگاهی از روش‌هاوشیوه‌های اجرایی و نویسندگی در انواع درام و نمایش مذهبی است.

این نکته نیز لازم به یادآوری است که برای معاصرسازی روایت‌های کهن دینی و تبدیل آن به روایت‌های امروزین در تئاتر معاصر بایستی امکان تغییر این روایت‌ها به روایت معاصر وجود داشته باشد.

دگرگونی و تغییروتحولات تعزیه هم‌چنان که بسیاری از پژوهش‌گران بر آن اتفاق‌نظر دارند، رفته‌رفته پدید آمد و هنرمندان تئاتر معاصر ما نیز کوشیدند این دگرگونی‌ها را در لابه‌لای آثار خود – به فراخور صحنه‌پردازی‌ها- به‌نمایش درآورند.

برخی دیگر از جنبه‌های مهم نمایش‌های سنتی‌وآیینی مربوطبه قراردادهای زمانی‌ومکانی است که در درام و نمایشنامه نیز از ارسطو به‌این‌سو همواره بر آن‌ها تاکید شده و همواره از عناصر مهم درام به‌شمار می‌رود. درواقع زمان‌ومکان در نمایش‌های دینی معاصر هم‌چون زمان‌ومکان در انواع نمایش‌ها از اهمیت بسیاری برخوردار است.

در نمایش شبیه‌خوانی که در تئاتر دینی معاصر هم از آن بهره گرفته شده است، قراردادهای زمانی‌ومکانی صریح‌وروشن در متن آمده است. علی‌اصغر دشتی که خود تجربه‌ی ارزنده‌ای در به‌کارگیری نمایش تعزیه یا شبیه‌خوانی در نخستین اجرای حرف‌های‌اش در نمایشی با نام "مجلس شبیه‌خوانی شازده کوچولو "دارد، در بخشی از تحقیقی که درباره‌ی کاکرد قراردادهای زمانی‌ومکانی در شبیه‌خوانی نوشته، می‌نویسد: "معرفی و بررسی قراردادهای «زمانی، مکانی» در شبیه از میان مجموعه قراردادهای شنیداری و دیداری و نقش «باورهای پیشینی» در شکل‌گیری شبیه‌خوانی اهمیت ویژه‌ای را داراست." (فصلنامه تئاتر، شماره ۴۲و۴۳: ۸۹ و ۱۴۵) او درادامه این قراردادها را باثبات‌تر و ناوابسته‌تر به حریم مذهبی شبیه‌خوانی برمی‌شمرد و درادامه می‌نویسد:« قراردادهای زمانی و مکانی در کنار قراردادهای دیداری، خود امکان کاملی از یک اجرای تئاتری را به کارگردان پیشنهاد می‌دهد. ضمن اینکه این قراردادها در مواجهه با تماشاگر نیز باورپذیر و قدرت پذیرش فوری از جانب تماشاگر را دارا هستند.

www.noormags.ir

قراردادهای زمانی، مکانی در عین کاربردی بودن، دارای ویژگی ساده بودن نیز هستند. این قراردادها به بازیگران امکان بروز جسمانی و رسیدن به بدنی گویا را می‌دهد. این قراردادها را بایستی از شبیه‌خوانی وام گرفت و در صحنه دوباره‌سازی کرد. مجموعه قراردادهای شبیه‌خوانی، قراردادهایی صرفن برای سوگ و عزا نیستند. قراردادهایی برای صحنه هم هستند که در ذات اجرایی خود، سوگ و خنده نمی‌شناسد. این قراردادها از هر زاویه که کارگردان به آنها نگاه کند، از خود انعطاف به خرج می‌دهند و به با سرعت در خدمت خواسته‌های اجرا قرار می‌گیرند.»(فصلنامه تئاتر، شماره ۴۲و۴۳: ۹۸ و ۱۴۰)

به‌این‌ترتیب می‌بینیم که بحث معاصرسازی نمایش‌های دینی چگونه برخی‌از نشانه‌ها و قراردادهای نمایشی می‌تواند موردتوجه و استفاده قرار گیرد و به غنای نمایش‌های دینی معاصر بیفزاید.

ازسوی‌دیگر جنبه‌های نشانه‌شناختی تعزیه هم در آثار نمایش‌های دینی معاصر هویداست.

«آندرزیج ویرشا» در مقاله‌ای با همین‌عنوان به‌طورمبسوط دراین‌خصوص سخن به‌میان آورده است. او معتقد است:«تمامی اپراهای تعزیه مبتنی بر خطابه‌ای فلسفی (عقاید تشیع)، زیبایی شناختی (سادگی و صراحت) و تئاتری(رمز نمایشی) هستند. هر اجرای آرمانی تعزیه ساخت خطابه‌ای دارد که با اصطلاحات نشانه شناختی به عنوان یک نظام ارتباطی مبتنی بر دو رمز، رمز «شنیداری- دیداری» و رمز «ادراکی» قابل تجزیه و تحلیل است. رمز اول معرف نشانه‌ی بازی و دوم، معرف نشانه‌ی تماشاست. در این نظام، تماشاگر معتقد، خود به راوی تبدیل می‌شود. بدینسان، رابطه‌ی متقابل این دو رمز اصل‌ترین جنبه‌ی تعزیه را تشکیل می‌دهد.»(چلکووسکی، ۱۳۸۴: ۸۷)

او درادامه برخی‌از نشانه‌های نمایش تعزیه هم‌چون تقابل رنگ سبز و سرخ به‌عنوان بازآفرینی نمادین خیروشر، کاه بر سر افشاندن برای ابراز حزن‌واندوه، لکه‌های قرمز خون بر صحنه برای نشان دادن جراحات و غیره و... نام می‌برد.

این نشانه‌های نمادین نیز در تعدادی از نمایش‌های دینی معاصر هم‌چون نمایش‌های "مجلس نامه"، "اسبها"، "پل"، "قربانی" و... به‌کار رفته است.

لورن فریزن- پژوهشگر و استاد تئاتر اروپایی- در بخشی از مقاله‌ی «تئاتر و مذهب جست‌وجو برای الگویی جدید» می‌نویسد: "تئاتر و مذهب بر سمبل‌های معنی تکیه دارند... سمبل‌ها در تئاتر نیز آنگونه عمل می‌کنند که احساس یا مفهومی را برای اجراکننده یا تماشاگر فراهم آورند... سمبل در تئاتر و مذهب برای کسانی که کنش، مقصود، یا تصویر سمبولیک را تجربه میکنند، با معنا آمیخته است.» (سرسنگی، ۱۳۸۵: ۴۶)

به‌لحاظِ ریخت‌شناسی، نمایش‌های دینی معاصر از گونه‌های مختلف روایتگری کهن و نیز گونه‌های اجرایی‌ونوشتاری مدرن بهره می‌برد. روایتگری کهن نظیر نقالی یا شبیه‌خوانی و روضه‌خوانی نه‌تنها سبب

www.noormags.ir

می‌شود تا روایت دینی در قالب و شکل‌وشمایل تازه‌ای نمود پیدا کند بلکه روایت قدیمی، در لباسی امروزی به‌تصویر درمی‌آید که می‌توان به آن روایت‌گری مدرن نام نهاد. درواقع گاه تلفیق‌وترکیب انواع روایت‌های کهن‌تر با اشکال روایت‌های بعداز خود، مثل نقالی مدرن یا برخوانی و گاه بخش‌هایی از همان روایتگری‌های کلاسیک که ریشه در آیین‌های مذهبی دارد؛ مورد استفاده‌ی نمایشنامه‌نویس و کارگردان تئاتر امروز قرار می‌گیرد تا نمایش دینی از شکل همیشگی و تکراری فاصله پیدا کند و درقالبِ نو ارایه شود.

در معاصرسازی نمایش‌های دینی البته توجه‌به موسیقی و کلام منظوم می‌تواند تأثیرات مطلوبی بر اجرای نمایش بگذارد به‌شرطِ آنکه به‌درستی و آگاهانه و درمواقعِ‌لزوم از آن استفاده شود. از موسیقی تعزیه که بیشتر از سازهای سنج، کرنا، قره‌نی، شیپورها و دهل پدید می‌آید، در برخی‌از نمایش‌های دینی معاصر استفاده می‌شود و گاه بعضی از آن‌ها با برخی‌دیگر از سازها نظر دف، تنبک، مثلث و دیگر سازهای ایرانی‌وخارجی و ازاین‌قبیل تلفیق شده و برحسب ضرورت به‌کار می‌رود. هم‌چنین در این نمایش‌ها، نواهای حماسی گوناگونی نیز در برخی‌از صحنه‌ها و لحظه‌ها برای نزدیک شدن به فضای موردنظر بهره برده می‌شود و آهنگ‌ساز و کارگردان براساس نیاز و رسیدن به فضاسازی موردنظر این نواها را در دستگاه‌های مختلف اجرا می‌کند. این لحظات گاهی با آواز و کلام منظوم بازیگر همراه می‌شود و گاه فقط کلام منظوم، اجرا را یاری می‌رساند. شاید به‌سبب ماهیت ساده و عامیانه‌ی تعزیه که می‌تواند با عموم مردم ارتباط برقرار کند، به‌لحاظ جنبه‌های تئاتری که به‌هرحال دارد، برخی‌از نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان که در حوزه‌ی نمایش دینی هم تجربیات ارزنده‌ای از خود نشان داده‌اند، در تبدیل آن شیوه‌ها به شیوه‌های اجرایی، می‌کوشند به نمایش دینی امروزی روی آورند. تلفیق کلام منظوم‌ومنثور در گفت‌وگونویسی و ترکیب زبان محاوره و زبان نوشتاری که بیشتر به زبان نوشتاری کهن‌وکلاسیک نزدیک است، از دیگر مشخصه‌های نمایش‌های مذهبی – دینی معاصر است. هماهنگی میان این دو گونه‌ی زبان جزو رویکرد نمایشنامه‌نویسانی هم‌چون بهرام بیضایی، محمد رحمانیان و سیروس همتی است. برای مثال به نمونه ذیل توجه کنید که محمد رحمانیان در نمایشنامه‌ی "پل" در زبان گفتار منثور آدم‌هایش بدون آنکه مغلق و پیچیده باشد و از واژگان ثقیل بهره گرفته باشد، با زبان نظم درهم می‌آمیزد و نمایشنامه‌اش را پیش می‌برد:

" پلساز: تا روزی که حسین خواست و این پل برپا شد و مردمان این سوی و آن سول پل با دست‌هایشان پل ساختند استوارتر از برادری! (از دو سوی پل مردمان می‌آیند، سینه‌زن و نوحه‌خوان و علم بر دوش)

منتقم: سعادت... یعنی همین؟

www.noormags.ir

پلساز: آری... سعادت و شادمانی؟

منتقم: آدم شادمان معمولن می‌خندد، اینها که همه گریانند!

پلساز: توضحیش دشوار باشد! آنان شادمانند از اینکه در رثای حسین با هم می‌گریند!

(دو علمدار از دو سوی پل به مقابل هم رسیده تعظیم می‌کنند. صدای نوحه‌ها اوج می‌گیرد).

منتقم: چقدر چیز است... باشکوه!

پلساز: آری... باشکوه!

زنان: روز عاشورا بود یا محشر کبرا بود/ محشر کبرا بود یا روز عاشورا بود/ در یمینم لشکری بینم فزون از صد هزار/ در یسارم یک غریبی بیکس و تنها بود

مردان: بارالها من حسینم جد من پیغمبر است/ مادرم زهرا و باب تاجدارم حیدر است / بد نکردم بر کسی غیر از نکویی پس چرا/ از برای خنجرم بر دست هر کس خنجر است».

(رحمانیان، ۴۷:۱۳۸۲ و ۴۸)

به‌این‌ترتیب درمی‌یابیم که چگونه نویسنده موفق می‌شود زبان نمایشی را دراین‌نوع از نمایش که منتسب‌به نمایش دینی است، با ترکیب دو نوع زبان منظوم‌ومنثور در بافت اثر خود درهم می‌زنند و بی‌آنکه بخواهد به دام چاله‌های زبان تصنعی یا زبان مغلق و ثقیل بیفتد، اثرش را به‌پایان می‌برد. هم ازاین‌روست که زبان در یک اثر نمایشی دینی و غیر آن کارکرد ویژه‌ای برقرار می‌کند؛ زیرا به‌سبب آن مخاطب می‌تواند نسبت‌به اثر ارتباط مثبتی برقرار کند یا هرلحظه از ارتباط با اثر دورتر شود و فاصله بگیرد. هم‌چنان‌که پروانه مژده درباره‌ی زبان در تئاتر معتقد است: «کلمه و جمله می‌تواند عکس‌العمل‌های احساسی متفاوتی را در تماشاگر برانگیزد. کلمات مترادف با وجود داشتن یک معنی، اثرات مختلفی بر شنونده می‌گذارد... طرز ادای کلمه دقیقن بستگی به طبیعت بافت و موقعیت خاصی دارد که کلمه در آن قرار گرفته است»(فصلنامه تئاتر، شماره ۲: ۴۸)

تصور کنیم که اگر در نمایش‌های دینی معاصر، نمایشنامه‌نویس از همان زبان صرف تعزیه یا اشعار و کلام منظوم بهره گیرد یا براساس آن کلام، گفت‌وگوهای آدم‌های نمایش را بنویسد، چه اتفاق ناگواری می‌افتد؟ باید یادآور شد که توجه‌به ظرافت‌های زبانی و گفت‌وگونویسی در نمایش‌های دینی آن‌قدر اهمیت دارد که می‌تواند آهنگ اثر نمایشی را کند، تند، ناهمگون و ناهماهنگ کند مژده در این‌باره می‌نویسد: «بدیهی است که کلام با ریتم مناسب از جذابیت بیش‌تری برخوردار است»

(فصلنامه تئاتر، شماره ۲: ۶۵)

در این‌جا می‌توان این نکته را یادآور شد که در به‌کارگیری زبان تعزیه که بیشتر کلام به‌صورت منظوم، آهنگین‌وموزون و شعر است، در نمایش‌های دینی فقط می‌تواند به‌صورتِ محدود و گزینش‌شده

www.noormags.ir

توسط نویسنده‌ی نمایشنامه به‌کار رود و نمایشنامه یا درام مذهبی ایرانی را فارغ‌از تحولات ساختاری در نمایشنامه‌نویسی غرب، متحول کند و شکل‌وفرم آن را تغییر دهد. به‌نوعی نمایشنامه‌نویس برای معاصرسازی روایت‌های دینی باتوجه‌به شناختش در حوزه‌ی زبان و گفت‌وگو، به خلق میزانسن زبانی در نمایشنامه‌ی خود دست می‌زند.

نمایش دینی یا تئاتر معناگرا یا معناگرایی در نمایش درراستای تجربه‌های جدید نمایشنامه‌نویسی و حوزه‌ی کارگردانی به‌لحاظِ مفهومی‌ومعنایی هم‌چون نمایش‌های دینی – سنتی به‌رابطه‌ی انسان با نیروهای خیروشر و استنادبه اخلاقیات می‌پردازد. نمایشنامه‌نویس و کارگردان تئاتر امروز وظیفه‌ای دشوار برای نشان دادن و به‌اجرا درآوردن اهداف خودش در حوزه‌های نمایش معناگرایی و دینی دارد. زیرا بازآفرینی روایت‌ها و شیوه‌های اجرایی نمایش‌های سنتی‌وآیینی دینی در تجلی تئاتر دینی علاوه‌بر تسلط‌به عناصر زیباشناختی درام و صحنه، نیازبه مطالعه‌وشناخت به مسائل دینی و نیز مسائل مخاطب و انسان امروز دارد که امروزه در چالش با اخلاقیات انسانی است. به‌خصوص آنکه نمایشنامه‌نویس ایرانی در مواجهه با دین و مسائل معناشناختی چنان زیرِنظر هر نوع مخاطبی قرار می‌گیرد که اگر اثرش قوت لازم را پیدا نکند، هم به‌لحاظ فن و هم به‌لحاظ محتواومضمون ازسویِ همان مخاطبان مورد سوال قرار می‌گیرد و همین مسأله گاه ممکن است مانع ادامه‌ی فعالیت تئاتری او شود و او به‌راحتی نتواند به تجربه‌ی بعدی بپردازد.

بااین‌همه، نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان تئاتر دینی برآنند تا مخاطبان به بیشترین تأثیرپذیری از آثارشان برسند و آن‌ها در بالاترین سطح هدایت قرار گیرند و نمایش دینی هم‌چون خود نمایش که مارتین اسلین به آن معتقد است «قالبی برای اندیشه و روندی برای شناخت انسان باشد.»
(اسلین، ۱۳۶۸: ۱۲۶)

نتیجه‌گیری

کوتاه سخن آنکه در نمایشنامه‌ها و نمایش‌های دینی معاصر نوع بیان روایت و بهره‌گیری از روایت‌های دینی و شیوه‌ها و آیین‌های نمایشی و کاربرد بخش‌هایی از نمایش‌های آیینی‌وسنتی دینی نظیر نقالی مذهبی و شبیه‌خوانی و روضه‌خوانی به توانایی و تسلط عناصر صحنه‌ای و خلاقیت‌های نمایشی و شناخت کافی‌ووافی هنرمندان تئاتر از انواع‌واقسام نمایش‌های دینی بستگی دارد و بهره‌گیری از روایت‌های کهن و کلاسیک دینی و تبدیل آن به روایت‌های نمایشی معاصر، منجربه قوت‌وغنای درام مذهبی‌ودینی مدرن و معاصر می‌شود؛ معاصرسازی تئاتر دینی و کاربرد نمایشی آیینی‌وسنتی

www.noormags.ir

پی‌نوشت‌ها

ایران دراین‌نوع از تئاتر هم البته به آن رنگ‌وبو هویت ملی می‌بخشد و درام دینی ایرانی را به درامی هویت‌مند، موثر و مدرن تبدیل می‌کند. هدف از ارایه این گفتارونوشتار تنها اشاره به بعضی‌از تجربه‌های نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی تئاتر دینی معاصر است که از امتزاج و ترکیب و تلفیق سنت‌های نمایشی و شیوه‌های روایتگری نمایشی حاصل آمده و به‌صورتِ خلاقانه در تئاتر دینی معاصر ایران نمود یافته است. بنابراین، این گفتار با توجه‌به تجربیات دیگر نمایشنامه‌نویسانی که در حوزه‌ی تئاتر دینی گام مهم و اساسی و تاثیرگذار برداشتند، نظیر حمید امجد در ***مهر و آینه‌ها***، بهرام بیضایی در ***مجلس شبیه‌خوانی***، استاد نوید ماکان و همسرش مهندس رخشید فرزین و... می‌تواند هم چنان مورد بررسی قرار گیرد و نمایشنامه‌نویسان و کارگردانانی که در این عرصه تجربه نکرده‌اند با بهره‌گیری از چنین تجربیاتی می‌توانند دست به خلق نمایش‌های تازه‌ای در حوزه‌ی تئاتر دینی معاصر ایران بزنند.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

www.noormags.ir

فهرست منابع

۱- بیضایی، بهرام (۱۳۷۹) -***نمایش در ایران***- چاپ دوم - انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

۲ - چکلووسکی، پیترچی (۱۳۸۴) -***تعزیه: آیین و نمایش در ایران***- ترجمه‌ی داوود حاتمی- چاپ اول - تهران - انتشارات سمت.

۳- همایونی، صادق (۱۳۶۸) -***تعزیه در ایران***- چاپ اول - شیراز - انتشارات نوید .

۴- آژند، یعقوب (۱۳۷۱) -***دیدار نمایشنامه‌نویس ایرانی*** - پاییز - تئاتر سوره.

۵- آژند، یعقوب (۱۳۸۸) -***نمایش در دوره‌ی صفوی***- چاپ دوم — انتشارات فرهنگستان هنر.

۶- قادری، نصرالله (۱۳۸۵) -***مجموعه مقالات سمینار پژوهشی تئاتر ملی***- انتشارات نمایش - چاپ اول — تهران

۷-شهریاری، خسرو (۱۳۵۷) -***کتاب نمایش***- چاپ اول — تهران - انتشارات امیرکبیر .

۸- اردلان، حمیدرضا (۱۳۸۸) -***مجموعه مقالات نخستین سمینار بین‌المللی نمایش‌های آیینی و سنتی***- چاپ اول - تهران - انتشارات نمایش.

۹- اسماعیلیان، ژیلا (۱۳۸۲) -***دفتر سوم دفترهای تئاتر***- چاپ اول — تهران - نشر نیلا.

۱۰- ***فصلنامه تئاتر***- شماره‌ی (۴۲ و ۴۳)- ویژه‌ی نمایش‌های ایرانی.

۱۱- چلکووسی، پیترچی (۱۳۸۴) -***تعزیه: آیین و نمایش در ایران***- ترجمه‌ی داوود حاتمی- چاپ اول - تهران - انتشارات سمت.

۱۲- سرسنگی، مجید. رایانی‌مخصوص، مهرداد. فرزاد، محمدرضا (۱۳۸۵) -***نمایش دین*** - چاپ اول - تهران- انتشارات نمایش.

۱۳- رحمانیان، محمد (۱۳۸۲) -***نمایشنامه‌ی پل***- چاپ اول - دفتر نمایشنامه‌های مذهبی مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

۱۴- اسلین، مارتین (۶۸ ۱۳) -***نمایش چیست ؟*** - انتشارات نمایش - ترجمه‌ی شیرین تعاونی — چاپ اول

۱۵-مژده، پروانه -***زبان در تئاتر***- فصلنامه تئاتر - دوره‌ی اول- شماره‌ی (۲).

www.noormags.ir

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

www.noormags.ir