نشست علمی تخصصی هنر، معماری و شهرسازی عصر پنجشنبه‌ها

محل برگزاری: سالن اجتماعات مهندسین مشاور هرم پی

زمان: پنجشنبه ۱۳ مهر ماه ۱۳۹۶

عنوان: تئاتر دینی و شبیه خوانی

سخنرانان و اعضای پنل: آقای دکتر احمد کامیابی مسک، آقای امیر عطر چی و خانم ایلناز دیبا

چکیده‌ای از سخنرانی‌ها:

سخنران اول: آقای دکتر احمد کامیابی مسک

هنر بعنوان تجلیگاه اندیشهٔ انسان در عالم محسوسات، کارکرد دیرینه‌ای در اجتماع بشری داشته است. همهٔ مورخان و محققان زمینه‌های هنری بر اینکه خاستگاه هنر بطور کلی و تئاتر بطور اخص، ریشه در اندیشه‌های دینی دارد، توافق دارند. افکار والای انسانی، دینی، سیاسی، اجتماعی، همواره در قالب‌های مختلف هنری: نقاشی، شعر، موسیقی، پیکرتراشی، معماری، متون ادبی و تئاتر که تلفیقی از همهٔ اینها ست، به عرصهٔ تجلی در می‌آید.

اگر قبول کنیم که تئاتر ابتدا در یونان باستان شکل گرفته باشد، بنا بر قول تاریخ نویسان ریشهٔ آن، آیین و اسطوره و روابط خدایان و انسان بوده است. بعد از ظهور مسیحیت و ممنوعیت تئاتر یونانی تا حدود قرن سوم میلادی تقریباً تئاتری وجود نداشته است و از این قرن به بعد دو نوع نمایش رواج یافته که اولی در میدان‌های جلوی کلیساها و مراکز شهرها و دهات، اغلب کمیک، بوسیله بازیگران دوره‌گرد و دیگری در داخل کلیساها بوسیلهٔ مؤمنان دین مسیح اجرا می‌شده است. نمایش‌های اخیر که شرح مصائب مسیح و حواریونش بود بعدها به کوچه و خیابان‌ها نقل مکان کردند که هنوز هم در بعضی از نقاط برخی کشورها در زمان‌های خاص اجرا می‌شوند. بعد از رنسانس (نوزادگی) و بخصوص در قرن هفدهٔ میلادی نویسندگان و بازیگران، تئاتری تحت عنوان تئاتر کلاسیک، با تقلید از قدما (یونانیان) بوجود آوردند که بیشتر به مسائل عاطفی و احساسی، تاریخی و حماسی انسان‌ها می‌پرداخت و جامعهٔ زمانش را نقد می‌کرد. این دوره، دوران اوج شکوفایی هنر تئاتر است. البته نمایش‌های مذهبی: رازها و معجزات، هم در بین مردم عامی رواج داشت و کلیسا نیز هرگاه لازم می‌دانست از آنها حمایت می‌کرد. در قرن هجده، سدهٔ عقل‌گرایی و روشنایی، هنر تئاتر کمی افول کرد و جایش را به رسالات فلسفی و علمی و دایره‌المعارف داد، که نتیجهٔ آن انقلاب کبیر فرانسه و افول قدرت کشیشان بود. قرن نوزده آغاز گسترش رمانتیسیسم (احساسگرایی)، هنر دینی که شامل رمان، شعر و تئاتر دینی و اخلاقی بود که منجر به ظهور در امهای گوناگون از جمله تئاتر اجتماعی شد که البته این تئاتر به اصول اخلاقی مبتنی بر دین و آئین مسیحیت وفادار بود. در قرن بیستم، مکتب‌های ادبی و هنری مختلفی پیشنهاد شد از جمله بازگشت به سرچشمهٔ تئاتر یعنی تئاتر آیینی، فلسفی و عرفانی که در بعضی از نمایشنامه‌ها به نقد رفتار برخی از کشیش‌ها و خرافات پرداخته شده است.

در ایران، که مردمش به علت تاخت و تازها و کشتارهای همگانی اقوام نیمه‌وحشی بندرت از آسایش و ثبات سیاسی، اقتصادی و فرهنگی برخوردار بوده‌اند و تنها در دوره‌های کوتاه توانسته‌اند به هنر توجه کنند، که البته در همین زمان‌ها، شاهکارهایی بخصوص در زمینهٔ هنر دینی و مذهبی آفریده‌اند؛ هنر تئاتر نیز مستثنا نبوده و در قالب شبیه و انواع آن: شبیه شاد و تعزیه توانسته است هم به تبلیغ دین و مذهب جدید و هم بعنوان تنها تریبون آزاد به نقد رفتار حکام و تشریح دردهای بیست و پنج قرنی مردم ایران بپردازد.

بحث دربارهٔ هنر دینی که در سال ۱۳۴۵ بوسیلهٔ دکتر علی شریعتی شروع شده بود بعد از سال ۱۳۵۸، اوج گرفت و هنرمندان و صاحبنظران کوشیدند و می‌کوشند تا این مقوله را تعریف و اصول آن را تبیین کنند و در این کنکاشِ هنر، تئاتر دینی هم بی‌نصیب نبوده است. از طرفی در سال‌های اخیر کتاب‌ها و مجلات مختلفی در باب هنر دینی به چاپ رسیده و همایش‌ها و سمینارهایی برگزار شده است. همچنین صحنه‌های تئاتر ایران شاهد اجرای نمایش‌هایی دربارهٔ جنگ تحمیلی که آنرا تئاتر دفاع مقدس نامیده‌ایم و نمایش حماسهٔ عاشورایی حسینی در قالب تئاتر عاشورایی با عنوان تئاتر دینی و نه تئاتر مذهبی، بوده است. نویسندگان و اجراکنندگان این نمایش‌ها متأسفانه به تفاوت‌های تئاتر دینی و مذهبی توجه نکرده‌اند در حالیکه هر تئاتر مذهبی لزوماً تئاتر دینی نیست. تئاتر دینی دارای مفاهیمی والاتر و گسترده‌تر از تئاتر مذهبی و بخصوص همگانی‌تر از آن است زیرا تئاتر دینی می‌تواند مورد پذیرش و خوشایند همهٔ انسان‌ها بدون توجه به طرز تفکر و وابستگی آنها به قوم یا گروهی باشد.

تئاتر، از آنجا که نقشش همواره آموزش اخلاق بوده است دینی است همانطور که دین در طول تاریخ همین نقش را داشته است. بعضی از تئاترهای مذهبی هم که بیشتر به تعلیم اخلاق پرداخته‌اند تا شرح حوادثی که بر بزرگان مذهبی گذشته، نیز می‌توانند در ردیف تئاترهای دینی محسوب شوند.

بنظر می‌آید ماهیت و مؤلفه‌های تئاتر دینی با آنچه که امروزه به این نام در جامعهٔ معاصر ایرانی رواج یافته است، کمی متفاوت باشد و بررسی این خصوصیات، ضروری می‌نماید تا هنرمندان این عرصه، ملاک‌ها و معیارهای سنجش، منشاء، شکل و محتوای اینگونهٔ نمایشی را بیابند، زیرا علیرغم پژوهش‌های انجام شده در این زمینه توسط مؤسسات فرهنگی دولتی و غیر دولتی، هنوز قواعدی که بشود بر آن تکیه کرد، تعیین و تبیین نشده است. سعی ما بر این امر معطوف خواهد بود که با تحلیلی بر نظریات اندیشمندان این ساحت، گسترهٔ بحث را شناسایی کنیم و از جمع‌بندی نظرات، دستورالعملی اجرایی برای تولید اینگونهٔ نمایشی بیابیم.

ما در این پژوهش به بررسی تئاتر دینی به مفهوم خاص در دورهٔ معاصر پرداخته و خواهیم کوشید برای پرسش‌های زیر پاسخی بیابیم:

اگر تئاتری ویژگی‌های خاصی چون پرداخت به مسائل مذهبی، زندگی بزرگان دین و مذهب داشته باشد، تئاتر دینی است؟

آیا ساختار و محتوای تئاتر دینی با سایر تئاترها متفاوت است؟

آیا می‌توان طبقه‌بندی مدونی از ساختار و محتوای تئاتر دینی بوجود آورد؟

آیا هنر دینی سفارش پذیر است یا تئاتر از امر قدسی سرچشمه می‌گیرد؟

ابتدا به بررسی رابطهٔ دین و هنر و وجوه افتراق و اشتراک‌ها می‌پردازیم. سپس به ویژگی‌های تئاتر دینی از وجوه مختلف: موضوع، در نمایه، شخصیت، نماد و نشانه پرداخته و با نگاهی گذرا به بخشی از تئاتر معاصر ایران سعی خواهیم کرد بستری مناسب جهت بحث و گفتگو بیابیم.

رابطهٔ هنر و دین: آپو ستولوس۵ (استاد ممتاز دانشگاه ژرژتون) در کتابش تحت عنوان دین و هنر، رابطهٔ دین و هنر را این چنین تعریف می‌کند:

«روابط دین و هنر همیشه آکنده از ابهام، جدل و تنوع بوده ولی بنیان همهٔ این رابطه‌ها مسئلهٔ قدرت: (اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و بویژه معنوی) بوده است. پنج روش برای تعریف این رابطه‌ها وجود دارد: اقتدارگرایانه، تقابلی، دوسویه، جدایی‌خواهانه و یکپارچه. آن دسته از رابطه‌هایی که در آنها دین بر هنر چیره می شود، یعنی جایی که به هنر جایگاهی ثانوی می‌دهند تا در خدمت خواسته‌های دین باشد، اقتدارگرایانه توصیف می‌شود. در چنین رابطه‌ای، هیچ جایی برای خلاقیت و اصالت هنری وجود ندارد، بلکه هم هنر و هم هنرمندان بصورت ابزاری در می‌آیند که مقتدری بالاتر، آنها را بکار می‌گیرد، در این جا هنر را می‌توان تبلیغات دیداری تعریف کرد. هنگامی‌که هنر و دین دو قدرت برابر دارند، یعنی هیچ یک فرمانبردار دیگری نیست، این رابطه را می شود از مقولهٔ تقابل دانست، در چنین مواردی، هنر و دین بهم وابسته‌اند و هر کدام می‌خواهد بر دیگری چیره شود. صورت دیگر رابطهٔ وابستگی آنها را می‌توان دوسویه توصیف کرد، یعنی زمانی که دین و هنر، که در فرهنگ جایگاهی برابر دارند، در کنار هم به معنویات می‌پردازند.

تیتوس ابراهیم بروکهارت می‌نویسد: «مورخان هنر، که عنوان هنر دینی را به هر اثر هنری دارای موضوع مذهبی می‌دهند، از یاد می‌برند که هنر اساساً قالب و صورت است و این امر که موضوع یک هنر، از حقیقتی روحانی مایه گرفته باشد برای دینی نامیدنش کافی نیست، بلکه باید زبان صوری آن هنر نیز از همان سرچشمه سیراب شده باشد تا بتوان دینی‌اش نامید. هنر مذهبی دوران رنسانس یا باروک به هیچ وجه دارای چنین وضع و حالتی نیست، زیرا این هنر مذهبی از لحاظ شیوه و سبک، با هنر به تمام و کمال غیر دینی و عرفی آن دوران تفاوتی ندارد، نه موضوع‌های مذهبی که این هنر بصورتی کاملاً سطحی و کتابی بر می‌گزیند، نه احساسات تعبدی که در آن موج می‌زند و نه روحیهٔ پاک و شریفی که گاه در آن جلوه‌گر می‌شود برای دینی دانستنش کفایت نمی‌کند؛ تنها هنری که صورت و قالب آن نیز روشنگر رؤیت باطنی یک دین خاص باشد شایسته این صفت است.

هنر، همواره در بیان و تشریح اعتقادات دینی کاربرد اساسی داشته و انسان علاقمند بوده است که به دریافت‌های معنوی خود از طریق هنر تجسم بخشد. دین نمی‌تواند نمود و شکل بیرونی بیابد مگر توسط اشکال و صور مختلفی که توسط انسان ارائه می‌شود. به تعبیری دیگر، هنر، نقش تجسم مفاهیم دینی را برعهده دارد. نقاشی‌های دیواره‌های غارها در سرزمین‌های مختلف، آیین‌ها و مراسم مذهبی متفاوت، تندیس‌های ایزد بانوان و خدایان، معابد، مساجد، کلیساها، کنیسه‌ها و زیارتگاه‌ها جزء آثار هنری ملل مختلف محسوب می‌شوند و هر چند به ظاهر با هم متفاوتند اما همه متجلی یا تجلیگاه اندیشهٔ اعتقادی هستند.

در طول تاریخ، دین همواره در تفسیر جهان هستی (در بعد نظری) و دگرگون ساختن جهان آدمی (در بعد عملی) محوریت بنیادی و تام داشته است. اما مهمترین مأموریت آن آموزش واقعیت‌ها به انسان و هدایت عملی او در جهت شکوفایی استعدادها و به فعالیت رساندن توانمندی‌های اوست. از جملهٔ این مجموعه استعدادهای فطری آدمی، دو عنصر اساسی: اندیشه و احساس است، که گفته‌اند: از اولی حکمت زاید و از دومی هنر.

الف: وجوه افتراق: منشاء فاعلی دین، ارادهٔ حکیمانه خداوند است. در حالی که منشأ فاعلی هنر، قدرت خلاقهٔ انسان و نیروی ابتکار اوست که ریشه در فطرت خدادادی‌اش دارد. سایهٔ دین بر تمام جنبه‌های مادی و معنوی زندگی انسان گسترده است اما هنر در برگیرندهٔ بخش و برشی از زندگی انسان و معرف برخی از آرزوهای اوست. ارائهٔ آثار هنری بطور طبیعی در اشکال صوری نمود پیدا می‌کنند و تا زمانی که عینیت نیافته‌اند، کنش هنرمند ظاهر نمی‌شود. اما دین در عمل و رفتار فرد بلافاصله نمود پیدا می‌کند. دین، نظام جامع و کاملی را برای وصول به هدف غایی بشر یعنی رسیدن به کمال مطلق ارائه می‌دهد که هنر از این جامعیت برخوردار نیست و فقط می‌تواند کمال زیبایی را بنمایاند. ادراک حقایق دینی از طریق تعقّل و تدبّر ممکن است، ولی درک لطایف هنری بیشتر از طریق احساس انجام می‌گیرد. دریافت معنا با نخستین دیدار اثر هنری اتفاق می‌افتد؛ ولی معنا بخشیدن به زندگی نخستین فرآورد دین است. غایت و هدفِ دین، ایجاد ارتباطات چهارگانهٔ: انسان با خود، انسان با خدا، انسان با جهان هستی و انسان با انسان است ولی هدفِ هنر پرداختن به این ارتباطات در قالب زیبایی است. دین براساس آموزش است اما هنر نیتجهٔ ذوق و استعداد فطری و خدادادی است.

ب: وجوه اشتراک: دین و هنر دارای خاستگاه مشترک بوده و هر دو ریشه در فطرت و طبیعت آدمی دارند. هر دو، جهان‌بینی انسان را وسعت می‌بخشند. مقوله‌هایی از جنس معرفت در هر دو موجود است. هر دو در ساخت بنای سعادت و خوشبختی انسان مؤثرند.

با تأملی در عناصر اصلی تشابه و تفاوت دین و هنر می‌توان گفت: مهمترین وجه تفاوت، در خاستگاه آنهاست، خاستگاه دین ارادهٔ خداوند و خاستگاه هنر، انسان است. در واقع هر دو در یک رابطهٔ عمودی قرار دارند و مهمترین وجه مشترک آنها، پذیرش، بواسطهٔ گرایش فطرت به کمال جویی و زیباپسندی آدمی است. در نتیجه دین و هنر پاسخگوی نیازهای بنیادین انسان هستند و هر کدام به نسبت درک انسان‌ها می‌توانند در مسیر یافتن کمال، مددکار آنها باشند. رابطهٔ تئاتر و دین رابطه‌ای ناگسستنی است. تئاتر بعنوان یک صورت زیبا شناختی، ابزاری است تا دین و مفاهیم آنرا توضیح دهد.

مؤلفه‌های تئاتر دینی: نماد، رمز و راز، نشانه در تئاتر دینی است. یکی از اساسی‌ترین شاخصه‌های تئاتر دینی جنبهٔ تمثیلی آنست که ریشه در متون اصیل دینی دارد.

پل تیلیش ۵ در این مورد می‌نویسد: نشانه و نماد به چیزی ورای معنای ظاهری خود اشاره می‌کنند. نمادی را نمی‌توان جانشین نمادی دیگر کرد. هر نمادی دارای کارکرد ویژهٔ خود است. اما نشانه را می‌توان جایگزین نشانهٔ دیگر کرد. مثال: اگر ادارهٔ راهنمایی و رانندگی نور قرمز چراغ راهنمایی چهارراه‌ها را آبی کند و این عمل را توجیه نماید به آسانی بوسیلهٔ رانندگان پذیرفته می‌شود، ولی برای واژهٔ نمادین خداوند نمی‌توان واژهٔ نمادین دیگری نشاند. نماد از طریق ناخودآگاه جمعی، زاده می‌شود ولی نشانه با آگاهی، ابداع می‌شود. کارکرد نمادهای دینی عین کارکرد نمادهای دیگر است، یعنی مراتبی از واقعیت را آشکار می‌کند که نهان است و به طریق دیگری عیان نمی شود، این مرتبه را می‌توان بُعد ژَرف واقعیت نامید.

سپس در جهت روشن کردن هدف غایی هنر اضافه می‌کند: هر اثر هنری نشانگر سه عنصر است: موضوع، شکل و سبک. موضوع، بالقوه برابر آن چیزی است که می‌تواند توسط اندیشهٔ بشری از تصاویر حسی دریافت شود و به هیچ طریقی توسط کیفیت‌های دیگری چون خوب و بد، زشت و زیبا، کلی و جزئی، بشری و غیر بشری، اهورایی و اهریمنی، محدود نمی شود. اما هر موضوعی، مورد استفادهٔ هر هنرمند در هر دورهٔ هنری قرار نمی‌گیرد. اصولی برای گزینش موجود است که به شکل و سبک، یعنی به عناصر ثانی و ثالث اثر هنری، وابسته‌اند.

عنصر ثانی، به عناصر ساختاری خودِ هستی تعلق دارد و تنها می‌تواند بعنوان آنچه که یک چیز را آن می‌کند که هست، فهمیده شود. به‌همین دلیل شکل از نظر هستی‌شناسی، عنصر تعیین کنندهٔ هر آفرینش هنری است. اما شکل، خود توسط عنصر ثالث که آن را سبک می‌نامیم تشخّص و اعتبار می‌یابد. سبک بشیوه‌ای منحصر به فرد به آثار متعدد یک دوره تشخص و اعتبار می‌بخشد. مسئلهٔ سبک، یافتن آن چیزی است که در آثاری با خصوصیات واحد، مشترک است. این آثار همگی به چه چیز اشاره می‌کنند؟ پاسخ من اینست: هر سبکی مبیّن تفسیر انسان از خود بصورتی خاص است و بدین ترتیب پرسش، معنای غایی زندگی را پاسخ می‌گوید. هنرمند هر موضوعی را که برگزیند و هرقدر شکل هنری‌اش قوی یا ضعیف باشد باز هم به ناچار مسئلهٔ غایی خود، همکاران دورهٔ خود را در سبک خویش افشاء می‌کند. او نمی‌تواند از دین بگریزد، حتا اگر آن را طرد کند، زیرا دین حالتی است که متوجه غایت است.

طبیعی است که ساحت اخلاق جزء بدنهٔ اصلی دین و کارکرد اخلاقی، نزدیکترین خویشاوند آن است. در ادامه پل تیلیش هم با عبارات منطقی اثبات می‌کند که اثر هنری حتا اگر هیچ نشانی از هیچ سنت دینی در آن نباشد، می‌تواند تأثیرات دینی بر مخاطب داشته باشد.

با توجه به گفتار تیلیش می‌توان گفت: در عصر حاضر موضوعات دینی در زمینهٔ دنیوی، خود را در اثر هنری پنهان می‌سازند اما در دوره‌های میانی، موضوعات دنیوی در زمینهٔ دینی خود را در آثار آن دوره پنهان می‌نمودند.

شخصیت‌های تئاتر دینی: شخصیت‌های تئاتر دینی را می توان به دو دسته تقسیم کرد:

دستهٔ اول، شخصیت‌های ماورایی: این شخصیت‌ها چه تجلی خیر و چه تجلی شّر باشند، ترجمان دنیای ماورایی برای شخصیت‌های دیگر در نمایشنامه هستند مانند انواع رب‌النوع‌ها، جادوگران، پیشگویان، اجنه و ارواح. نمونهٔ مصداقی آنها: کاساندرا در نمایشنامهٔ اشیل، تیرزیاس در نمایشنامهٔ ادیپ شهریار سوفکل، خدایان در نمایشنامه‌های اوریپید، جادوگران در مکبث، روح در هملت، مفستوفلیس در دکتر فاستوس، و براند ایبسن. اسطوره‌ها مثل اورفه، آگاممنون در آثار نویسندگان یونان باستان و البته شخصیت‌های تاریخی و اولیاء دینی مثل روحانیون، کاهنان، قدیسین، پیامبران و صالحان که در زمرهٔ همین دسته جای می‌گیرند.

دستهٔ دوم، قهرمانان اخلاقی: این شخصیت‌ها بواسطهٔ تأثیرات دین، چه مستقیم و چه غیرمستقیم اعمال قهرمانانه را در طول داستان به عهده دارند.

در نمایشنامه‌های معاصر، برای مثال در کرگدن‌های یونسکو، شخصیت برانژه که با همهٔ ویژگی‌های شخصیتی‌اش در خدمت هدف غایی نمایشنامه یعنی هشداری برای انسان‌ها در مقابل مسخ‌شدگی، نقد زبان کلیشه‌ایی و پیروی کورکورانه است، آیا نمی‌تواند در زمرهٔ شخصیت‌ها و قهرمانان استثنایی دینی قرار گیرد؟ با توجه به این موضوع همهٔ شخصیت‌های نمایشی در ادبیات نمایشی از ادبیات یونان باستان تا ادبیات معاصر می‌توانند در قلمرو تئاتر دینی جای گیرند مشروط به آنکه از حوزهٔ اخلاق و رعایت عفت عمومی تجاوز نکنند.

موضوع و مضمون: موضوعات تئاتر دینی مسائل جدی بشر است: عشق، حسرت، حسادت، امید، رهایی، شهوت و دیگر خصوصیات عاطفی انسان هستند که از آغاز تا به امروز به آن پرداخته شده است. این مضامین، بنیادی و ازلی هستند که خداوند در ذات انسان آفریده است. نوع رویکرد هنرمند به این موضوعات باعث شده است تا اعتباراً به اثر، نسبت دینی یا غیردینی بدهیم. دین در زمینهٔ بایدها و نبایدها احکامی را اعتبار می‌کند. اما دسته‌ای از احکام ازلی هستند نه اعتباری. مثلاً حسادت در اصول همهٔ ادیان مذموم است. رهایی و امید و اینگونه مسائل نویدبخش که به آزادی حیات معنوی انسان در حیات معقول می‌انجامد همیشه مورد تقدیر و ارج‌گذاری قرار گرفته است.

پرسش اینست که پرداختن به موضوعات ازلی دینی آیا در آثار معاصرینی چون: بکت، یونسکو، دورنمات، فریش، سارتر، برشت، اشمیت، رادی، بیضایی، نادری و دیگر نویسندگان معاصر دیده نمی‌شود؟ آیا آنها با پرداخت به این مضامین و موضوع‌ها، چشم‌اندازی از زندگی انسان را برای مخاطب نمی‌گشایند؟ و آیا آنها با طرح این مضامین و پرداخت‌های شخصی شرایطی را برای ایجاد کاتارسیس یا پالایش روان مخاطب ایجاد نمی‌کنند؟

نگاهی به تئاتر معاصر ایران: در جهت حمایت از تئاتر ایران و برای بقای آن در سال‌های اخیر، تلاش‌های فراوانی شده است تا بتواند به حیاتش ادامه دهد. از جمله این تلاش‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

الف: تقویت نمایش‌های سنتی و برگزاری جشنواره‌های نمایش‌های آیینی و سنتی. البته سعی در معرفی این هنرها در فراسوی مرزهای ایران به قصد توسعه و احیای هنر سنتی دینی، امر مثبتی است چرا که از یک سو باعث رضایت سیاست‌گزاران فرهنگی و هنری کشور می‌شود و از سوی دیگر امکان حیات این دسته از آثار نمایشی فراهم می‌آید تا در سیر زمان بتوانند تغییر و تحول یابند و آیندگان، این کهن‌نمونه‌ها را بازشناسند.

ب: برپایی جشنواره‌های تئاتر با مخلوطی از نمایش‌های خارجی و ایرانی و گاه سنتی و گاه با عناوین دینی و مذهبی.

پ: در بیشتر پیشنهادهای مسئولین جشنواره‌ها، علاوه بر جشنواره‌هایی که موضوع آنها بطور کامل، دین است، نگارش و پرداختن به‌موضوعات دینی مطرح می شود بدون اینکه تعریف کاملی از این نوع تئاتر داده شود و در نتیجه گاه تئاتر دینی بصورت نمایش‌های مذهبی به صحنه می‌روند.

ت: دسته‌ای از دست‌اندرکاران تئاتر در جهت یافتن یک تئاتر ملی که از سال‌های قبل از انقلاب هم در جستجوی آن بوده‌اند بر اجرای نمایش‌های سنتی و بخصوص نمایش مذهبی تحت عنوان تئاتر دینی تأکید می‌کنند.

رویکرد مسئولین جشنواره‌ها در جهت سیاست دولت غالباً اجرای نمایشنامه‌هایی با مضامین مذهبی و به اصطلاح دینی است که در مورد نمایش مذهبی از جمله آنچه مربوط به «قیام عاشورا و پیامدهای آن» است موافقند، اما در مورد تئاتر دینی که می‌تواند جهان‌شمول باشد با همهٔ کوشش‌ها، ظاهراً ره به جایی برده نشده است و بنظر ما علتش آنست که بجای پرداختن به اصل و اساس دین که اعتقاد و ایمان به خداوند است بیشتر به شخصیت‌های مذهبی و تاریخ مذهب پرداخته می‌شود که متاسفانه می‌تواند به کینه توزی یا حداقل رنجش پیروان دیگر ادیان و مذاهب بیانجامد.

بدیهی است که اینگونه نمایش‌ها مورد خوشایند تماشاگران عامی مؤمن قرار گیرد و با استقبال زیاد روبرو گردد اما هدف تئاتر که به تفکر واداشتن تماشاگر و رو شنگری اوست برآورده نمی شود. هدف برگزارکنندگان، البته از روی اخلاص و اعتقاد راسخ به اهل بیت و نشان دادن مصائبی است که بر آنها گذشته است، اما این تماشاگران مؤمن از طریق رسانه‌ها و منابر با این مسائل آشنا هستند و آنچه که برای آنها لازم بنظر می‌آید تحکیم ایمان به اسلام و دستورات شرع مقدس است که بر اساس آیات متعدد از جمله آیهٔ مبارکهٔ ۴۳، سورهٔ بقره: اتأمرون الناس بالبرِ و تنسونَ انفسکُم و اَنتم تتلونَ الکتابَ اَفلا تَعقلون (چگونه شما که مردم را به نیکوکاری دستور می دهید خود را فراموش می‌کنید و حال آنکه کتاب خدا را می‌خوانید چرا در آن اندیشه و تعقل نمی‌کنید.) یا آیهٔ مبارکهٔ ۱۷ سورهٔ حدید: آعلمو اَن اللهَ یُحیِ‌الارضَ بَعدَ موتِها قَد بَیّنّا لکُمُ الآیاتِ لَعَلکُم تَعقِلون. (بدانید که خدا زمین را پس از مرگ زنده می‌گرداند. ما آیات و ادلهٔ قدرت خود را برای شما بیان کردیم تا مگر فکر و عقل بکار بندید.

در حالیکه خداوند انسان‌ها را به تفکّر و تعقّل، سفارش مؤکد می کند، هر نوع نمایشی که تماشاگر را آنچنان به هیجان آورد که او را از تعقّل و تفکّر باز دارد در جهت خلاف د ستورات دین مبین ا سلام بنظر می‌آید. این نوع آثار نمایِ شی برای مخاطبانش از بدو دعوت تما شگران تا ورود آنها به تماشاخانه و مشارکت در اثر نمایشی و خروج آنها از تالار، بگونه‌ای است که در یک مراسم عزاداری جهت ثواب و پاداش شرکت کرده‌اند. آنقدر که حتی لباس و دکور و هرآنچه در صـحنه، مربوط به اهل بیت اسـت را به واسـطهٔ اجرای نمایشـی این چنین، مقدس می‌پندارند و آنها را تقدیس و احترام می کنند و حتی می بوسند. این همه نشان از باورهای مذهبی مردم مؤمن ساده دل است که نسبت به آیین‌ها وفادارند. در اجرای این آثار اساساً درک و تحسین زیبایی شناختی مطرح نیست، بلکه مهم تأیید و تصدیق پرشور و حرارت اجراکنندگان است. به یاد داشته باشیم که آنچه که در دورهٔ روم با ستان، باعث خد شه‌دار شدن تئاتر شد همین ت شویق‌ها و برانگیزش و تهییج تما شگران بود که ملاک موفقیت یک اثر نمایشی محسوب می‌شد که سرانجام این حرکت به تعطیلی این هنر برای چهارصد سال متوالی کشیده شد.

این آیین‌های نمایشی نوظهور هنوز تبدیل به تئاتر نشده‌اند. چرا که تئاتر زمانی بوجود می‌آید که شکافی میان تماشاگران و اجرا وجود داشته با شد. در تئاتر، تما شاگر در قالب بیننده ا ست و از قوهٔ ادراک و فهمش ا ستفاده و نقد می کند. هم از جنبهٔ زیبا شناختی، اثر را قابل برر سی می‌داند هم از جنبه‌های دیگر چون اجتماعی، سیاسی. در تئاتر، تماشاگر مختار است بیاید یا نیاید اما در نمایش‌های آیینی اگر تماشاگر نیاید، به منزلهٔ نفی آن عن صر آیینی به حساب می‌آید و اگر تما شاگری حضور جسمانی در تالار دا شته با شد و همراهی نکند از سوی تما شاگران دیگر مورد تعرض زبانی و نگاهی و اشاره‌ای قرار می‌گیرد. در واقع نمایش در تماشاخانه شکل عبادی بخود می‌گیرد.

ریچارد شـخنر اسـتاد دانشـگاه نیویورک اجرای این نمایش‌ها را به‌معنای اسـتحالهٔ تئاتر به آیین می‌داند. آیین، رویدادی اسـت که شـرکت کنندگانش بدان متکی‌اند. اما در مقابل، تئاتر رویدادی ا ست که به شرکت کنندگان خود متکی ا ست، ا ستحالهٔ آیین به تئاتر همین امروز هم، رخ می‌دهد کما اینکه عکس آن نیز اتفاق می‌افتد. یعنی استحالهٔ تئاتر به آیین.

استحالهٔ تئاتر به آیین، یعنی عزیمت از ساحت عقلایی به ساحت احساسی و باورهای ایمانی، به اعتباری پرداخت به تجربهٔ دینی هر شخص. در این صورت میزان درک هر پدیدهٔ هنری، بسته به درجهٔ خلوص و ایمان مخاطب دارد. حال سوال این ا ست که اگر مخاطب دیندار و مذهبی در حین اجرای اثر حضور نداشته باشد باز اثر همان تأثیر را بر فرد بی‌دین دارد ؟ پر واضح است که اینگونه آثار که در حد یک آیین تنزل می‌یابند منطقه‌ای و بومی خواهند بود نه فراگیر و جهانی هرچند به وجهی مسائل جهانشمول درآن موج بزنند.

بنظر می‌رسد شاید بهتر با شد که تئاتر دینی سعی نکند توضیح فیزیکی، با توسل به هر شکل ممکن، برای عیان کردن امر مقدس بدهد. چرا که عالم غیب را اگر به عالم محسوسات تبدیل کنیم از اهمیت و معنای آن کاسته‌ایم.

نتیجه: تئاتر، هنری ا ست که در عالم محسوسات می‌تواند مؤید و مبلغ همهٔ تعالیم دینی و تجلیات حسن کمال با شد. مؤلف یا هنرمند، به بیان مسـائل دینی در قالبی زیباشـناسـانه می‌پردازد و بقول پل تیلیش مسـئله غایی در تمامی آثارش به وجهی دیده می‌شـود. اگر این فرض را بپذیریم، هنرمندان به دو صورت به این مسالهٔ غایی می‌پردازند:

صورت اول: برخورد مستقیم: همچون پرداختن به تاریخ دین، متولیان و مبلغان دینی، وقایع دینی و مذهبی، اصول و عقاید که می‌توان از اینگونه آثار به معجزات و مصائب میستر و میراکل در غرب و تعزیه در ایران، نمایشنامه‌هایی که با ساختار زیباشناختی مستقیماً به مسئلهٔ دین یا مذهب پرداخته‌اند اشـاره کرد مانند جنایت در کلیسـا اثر تی اس الیوت و عید پاک اثر اسـتریندبرگ و انواع تعزیه‌هایی که به شـرح مصـائب ائمهٔ اطهار پرداخته‌اند.

صورت دوم: برخورد غیر مستقیم است. در اینگونه آثار دین به مثابهٔ مضمون گفتگو، بین مؤلف و مخاطب مطرح می‌شود. که شناختی در حیطهٔ جهان‌بینی و ایدئولوژیکی را بیان می کند. همچون زندگانیِ زیر ساختیِ اجتماع در قالب اخلاقیات از طریق پیام‌رسانی و سرنوشت محتوم و فناپذیر انسان خاطی در برابر آنچه به نام سودمندی اجتماع تعریف شده است به کاتارسیس و پالایش روانی مخاطب می‌انجامد.

در هر دو گونهٔ رویکردی، مستقیم و غیر مستقیم، تئاتر بعنوان یک شیوهٔ بیان اصیل به مدد دین می‌آید و این واقعیتی است انکار ناپذیر. در ایران معا صر آفرینش آثار دراماتیک، با نگاهی جدید با رویکردی م ستقیم به دین و مذهب باعث شده ا ست تا ما شاهد تولید آثاری با شیم که

مخ صوص مردم مؤمن ا ست. قطعاً برگزارکنندگان و تولیدکنندگان نمایش‌های مذهبی، ان سان‌هایی دین‌ورزند و در دینداری شان تردیدی نی ست. ظاهراً این گونه نمایش‌ها، نمایش‌هایی ه ستند که تقدیس و تجلیل می کنند. تقدیس و تجلیل بزرگان دین و مذهب و شرح آنچه برآنها گذ شته است قطعاً در حوزهٔ آیینی، مذهبی قابل بررسی و ارج‌گذاری می‌باشد. اما بنظر می‌رسد این گونه نمایش‌ها شرایط امکان هم‌اندیشی و تولید اندیشه را فراهم نمی‌آورند. در اینگونه آثار نمایشی، که تماشاگر با احساس مذهبی با آن برخورد می کند و جنبهٔ معنوی به حضور خود در آن می‌بخشد و تهییج می‌شود. حق تفکر و نقد از او سلب می‌گردد زیرا در یک مراسم آیینی شرکت کرده است و آیین هم نقدپذیر نیست.

در حالیکه هنر معاصر پاسخ مناسبی به وضعیت بشر در دنیای جدید است. بشر در دورهٔ سرگشتگی معنا و چند معنایی مفاهیم و سر درگمی عناصر اجتماعی و سیاسی فرهنگیِ خود ساخته، دائماً در همان دغدغه‌های آغازین با یأس، گناه، اضطراب و نابودی در مقابل هستی، غوطه ور ا ست. هنرمند معا صر هم از این قاعده م ستثنا نی ست؛ او گاهی برای فرار از این احسا سات درونی د ست به خلق آثاری می‌زند که برای او جنبهٔ تخدیری یا به قولی توهّم‌زا دارد تا برای ساعتی این احساسات پرآزرم را به فراموشی سپارد و گاه، دقیقاً انگشت بر همین مفاهیم بنیادی می‌گذارد. د ستهٔ اول، نمایش‌هایی هستند که حقیقتاً و ماهیتاً کارکرد سرگرمی دارند و د ستهٔ دوم آثاری که در مقام سودمندی قرار دارند و هنرمند علاوه بر بکاربستن فن زیباشناختی، به ساحت معنا شناختی مخاطب نیز توجه خاص نشان می‌دهد.

اگر به آثار تئاترِ به اصـطلاح غیر دینی از منظر هنرشـناسـان دینی بنگریم به راحتی متوجه می‌شـویم آنچه را که تئاتر غیر دینی می‌نامند، چیزی نی ست جز ن شان دادن م سئلهٔ وجود ان سان در جهانی مملو از گناه، ا ضطراب، ناامیدی ن سبت به آینده، بی اعتمادی به خود و جامعه. تنها رویکرد این ساحت زیبا شناختی یعنی تئاتر، به هر آنچه که در حوزهٔ اخلاق متعالی ما از آن به شّر اطلاق می کنیم، باعث شده ا ست که، مرزی میان تئاتر دینی و غیردینی برقرار کنیم.

هرگونه کو ششی به‌منظور تعریف تئاتر دینی چه به اعتبار صورت و چه به اعتبار محتوا و مو ضوع در طول تاریخ، محکوم به شکست ا ست. چرا که حداقل بحث دربارهٔ شکل تئاتر دینی، از ا صالت دینی برخوردار نی ست و منـ شأ آن مؤلف ا ست. شاید برای هنرمند معا صر بحث دربارهٔ هستی شناسی و روش شناسی هنر دینی، تئاتر دینی ضرورتی نداشته با شد بلکه فقط مو ضع او نسبت به این مقوله از اهمیت بی‌شتری برخوردار ا ست. این بدان معناست که کار با سوال مو ضوع دین چیست؟ یا چگونه و در چه قالبی باید به آن پرداخت آغاز نمی شود بلکه در درجه اول چرا می خواهیم به آن بپردازیم اهمیت دارد. قطعاً پا سخگویی به این پر سش و شناخت هنرمند از زمانه، پا سخ مناسبی به دنیای معا صر ا ست. هرچند که هنر او از هنر قدسی، هنر سنتی و هنر دینی سرچشمه نگرفته باشد.

از آنجا که پیام دین به مفهوم کلی، ر ستگاری ب شر ا ست می‌توان گفت تئاتر معا صر می کو شد تا تحقق ب شارت پیروزی عدل و داد و ظهور واقعیتی درمان‌بخش برای ب شریت را بنمایش بگذارد. ما نمی‌توانیم خدا را بر صحنه آوریم و ن شان دهیم اما می‌توانیم آثار بخ شندگی و حمایتی او را نشان‌دهیم و یا نتیجهٔ بد عدم توجه به آنچه انسانی است و مربوط به آفرینندگان اوست به صحنه بیاوریم.

تئاتری دینی است که نشان دهد انسان با اتکا بر خداوند و ایمان به بخشندگی و بزرگواری او می‌تواند از مهلکه‌ها نجات یابد. نمایش تعزیه را می‌توان شکلی از خلاقیت در محدودیت دانست؛ چرا که از سدهٔ دوم هجری، به سبب م ساعد نبودن محیط برای عر ضه آثار هنری، عده‌ای از مردان هنر و قلم، م سیر آفرین‌شگری خود را تغییر دادند و م سیری جدید برای آن یافتند. از این تاریخ، بتدریج سطور رثای مذهبی و آثار تمثیلی و حما سی و م ضامین مربوط به شرح دلاوری و فدارکاری شهدای کربلا و واژهٔ تعزیه و شبیه‌خوانی در دفتر ادبیات پار سی پیدا شد و رفته رفته رو به‌فزونی نهاد تا سرانجام در سدهٔ نهم، ف صلی معتبر را به خود اخت صاص داد. آری، این‌چنین هنر نمایش که پس از حملهٔ اعراب، سال‌ها در پسِ کوه‌ها و خانهٔ اذهان به انتظار ن شـ سته بود، با ا ستفاده از ت ضاد فاتحان به سود ایرانیانِ پ شتیبان فرزندان علی‌ابن ابیطالب و ت شیع، یکی از ارکان همدلی میهن‌دوستان شد و از کُنج تاریکی سربرآورد.

درباره ساخت نمای شی و اجتماعی تعزیه، م صطفی/ *سکویی* نقل قولی کوتاه از جم شید ملک‌پور آورده ا ست م ضمون تعزیه، رویارویی دو نیروی خوب و بد، نیکی و بدی، نور و ظلمت است؛ بنابراین تعزیه بعنوان یک هنر مذهبی، طرح ثابت داستانی مختص به این هنر را نیز داراست؛ طرحی که در همه مذاهب کم و بیش، بطور یکسـان و شـبیه وجود دارد؛ امّا این طرح در هنر تعزیه، به‌سـبب ویژگی‌ها و خصـایل خاص شـیعی،

محیط اجتماعی، اســتبدادی، برای ســال‌های زیاد خاصــیت تحول‌پذیری خود را از دســت داده و بدین ترتیب، چهارچوب خاصــی را، چه از لحاظ مضمون و چه از لحاظ شکل بیانی، برای خود ایجاد کرده است. همین موضوع است که تعزیه را از لحاظ ساخت نمایشی و بیان مسائل تاریخی و اجتماعی از دیگر هنرهای مشابه، از جمله نمایش‌های مذهبی مسیحی (میراکل، معجزه و پاسیون، شوریدگی)، متمایز ساخته است؛ تمایزی که هم در شــیوه‌های دراماتیک و هم در مضــامین و موضــوع‌ها بخوبی به‌چشــم می‌خورد. بی‌شــک نقطه تعارضــی که تعزیه ایرانی را از نمایش‌های مذهبی اروپایی جدا ساخته و سبب شده این نمایش‌ها، سرانجام به شکل‌های دراماتیک غیرمذهبی تغییر بیان و مضمون دهد، در همین جاست.

در درام‌های دینی یونان باستان، شاهد آنیم که هستهٔ درام در برخورد خدایان با خدایان نطفه می‌بندد. این برخوردها در درام‌های مؤخر، به برخورد انسان با انسان تبدیل می شود. در درام یونانی و حتماً درام‌های دینی قرون وسطائی، انسان با تقدیر می‌جنگد، گاهی این و گاهی آن به پیروزی می‌رسد. مبارزه، شکست و پیروزی توأمان وجود دارد؛ امّا در نمایش مذهبی ایرانی، انسان نمایانگر تسلیم محض در مقابل آنچه که بر او مقدر شده است بوده، البته این تسلیم محض بودن، ناشی از رویکرد آیینی (در اینجا آیین به معنای مذهب و سنن و ارزش های مذهبی و ملی مجریان و مخاطبان تعزیه اســت– و مقاومتش فقط در حد نوحه و گریه‌ایســت بر مظلومیتش؛ این مظلومیت باز هم برخلاف آنچه در درام‌های دینی اروپایی از یونان باستان تا قرون وسطا می‌بینیم، مظلومیتی شخصی و از آنِ فردسان‌های نمایش نیست، بلکه این مظلومیت در فضای درام‌های مذهبی ایران، مظلومیتی تاریخی، اجتماعی است.

در تعزیه، برخوردها میان اشقیا و اولیاست؛ همچنان که درام‌های فرنگی برخورد میان پروتاگونیست هاست؛ اما در درام تعزیه بر خلاف نوع فرنگی آن، همیشه برخورد به نفع اشقیا تمام می‌شود. این ظاهر قضیه است، چرا که در ذهنیت فلسفی و مذهبی تماشاگر تعزیه، برندهٔ واقعی اولیا هستند که وعده‌های آن‌جهانی می‌دهند؛ درست مانند وضعیت تاریخی و اجتماعی خود تماشاگر که به ظاهر بازندهٔ این جهانی است. اینجاست که مظلومیتی مشترک بین نمایش مذهبی و مخاطب برقرار می‌شود و تماشاگر خود و انعکاس خواست‌های سرکوب‌شده‌اش را در تعزیه، می‌بیند. این جاست که می‌توان گفت: مضامین و موضوع‌های تعزیه، از درون جامعه با تمام ابعاد طبقاتی، روانی و فلسفی‌اش گرفته شده است و بهمین دلیل می‌توان گفت تعزیه تنها شــکل هنری در ایران اســت که میان ارزش‌های زیبایی‌شــناختی آن و بینش اجتماعی و فلســفی‌اش، هماهنگی کاملی وجود دارد.

تعزیه نمایش جهان‌بینی و انتظارات انسان‌هایی اســت که در شــرایط اســتبدادی مطلق و معضــلات پیچیدهٔ اقتصــادی و اجتماعی زیســت می‌کردند. تعزیه، نمایش ذهنیات جامعه‌ای اســت که از نظر شــیوه‌های تولید شــهری و روســتایی و ایلی و درهم آمیختگی این شــیوه‌ها بر اثر حمله‌های مکرر اقوام مختلفِ عرب، تاتار، ترک و هجوم ارزش‌های فرهنگی آنان، دائماً در یک عقب‌ماندگی تاریخی به سر برده است؛ جامعه‌ای که در یک سویش تودهٔ فراوان خانوارهای روستایی قرار داشته که هستی آنها وابسته به آب و زمین بوده و در سوی دیگرش، یک دستگاه فاسد دیوان‌سالار تنبل که حاصل کار را با بی‌رحمی، همواره از آن خود کرده و بر فراز آن همواره خانی یا سلطانی خودکامه نشسته بوده است. در چنین شرایط دهشتبار اجتماعی است که تعزیه، عناصر زیبایی‌شناختی‌اش را از درون جامعه و طبیعت می‌گیرد و نمایشی مربوط به انسان، زمین و آب می‌شود.

گردهم زیستن در سرزمینی چون ایران که آب حکم حیات مطلق را داشته و دارد، نتیجهٔ یگانه بودن سرچشمهٔ آب است. هر کجا چاهی، چشمه‌ای و یا باریکهٔ آبی از دل زمین بیرون نتراود، یک اجتماع روستایی از هم پاشیده شده، هر یک در جستجوی سرچشمه‌ای دیگر به راهی می‌روند؛ و چنین اســت تراژدی زیســتن در ایران که اغلب تراژدی آب بوده اســت. در تعزیه، یکی از مهم‌ترین انگیزه‌های رویداد وقایع، به دســت آوردن آب است؛ چنان‌که تعزیهٔ شهادت حضرت عباس تعزیهٔ آب در صحرای کربلاست و انگیزهٔ اصلی رویداد این تراژدی، آب است. در جایی از این تعزیه، حضرت زینب خطاب به یاران حسین می‌فرماید:

ای گروه جان‌نثاران حسین
ای هواداران و یاران حسین
طفل‌ها کردند غش از تشنگی

جمله اولاد حسین ابن علی
جرعهٔ آبی به این طفلان دهید

البته قرار دادن آب بعنوان محور اصلی ماجراهای تعزیه توسط جمشید ملک‌پور، خود بدعتی است در پژوهش و واکاوی نمایش تعزیه؛ اما مسائل دیگری نیز در هرچه آیین‌مدارانه‌تر کردن این شکل نمایشی، مؤثر بوده است. تعزیه، بازشناسی و خاستگاه، اما در مورد خاستگاه و چگونگی آغاز و سرچشمهٔ پیدایش تعزیه می‌توان به آیینِ سیاوشان اشاره کرد. سیاوشان نام آیین سوگ سیاوش و نیز نام جاهایی است که در آنها مراسم سوگ سیاوش اجرا می‌شده است. علی حصوری در کتاب *سیاوشان* آورده است: تأثیر عمیق سیاوشان در آیین‌های ایرانی، بویژه مراسم و آیین‌های عزاداری، آنها را برای مطالعه سودمندتر کرده است. اما دربارهٔ اینکه خود واژهٔ سیاوشان به چه معناست، می‌توان باز به مکتوبات پژوهشی موجود بازگشت. نکته‌ای که نگارنده توجه خواننده را بدان جلب می‌کند، آیینی بودن، البته در شکل مذهبی، این مراسم است که در تعریف مورد نظر، شرح آن رفته است: سیاوشان آیین سوگ است. آیین نه در معنای رسم، بلکه در معنی فرهنگ دینی؛ چنانکه آیین ورزان یک دین به آن عمل می‌کنند. این واژه به همین شکل ظاهراً نامِ کوتاه شدهٔ سوگ سیاوشان است؛ چرا که همهٔ نام‌ها با آیین سوگ سیاوش ارتباط دارند. سیاوشان آیینی کهن و برخاسته از آسیای مرکزی است که تعیین تاریخ دقیق پیدایش آن، به کمک اسناد و مدارک موجود ممکن نیست. صرفاً خوانشی که از راه مطالعات عمومی مربوط به تاریخ تمدن، باستان‌شناسی و مردم‌شناسی به دست آمده است، گویای نخستین شکل آن در دوره‌ای است که بیشتر آیین‌های کشاورزی به آن دوره می‌پیوندند: عصر نوسنگی. این آیین که نتیجهٔ تفسیری از اسطوره است، در کهن‌ترین شکل اساطیریِ خود هم، گویای مرحلهٔ دوم تکامل یا تحول این آیین است و دوگانگی اسطورهٔ سیاوش که یکی، دو تن از دانشمندان روس به آن اشاره کرده‌اند، ناشی از همین واقعیت است. این اسطوره در کهن‌ترین شکل‌های موجود خود، از دو نهاد حکایت می‌کند: اول، بخشی از اسطوره که با توتم اسپ مربوط است. دوم: بخش دیگری که حاکی از یک آیین یا اسطورهٔ کشاورز و پیدایش شاه‌خدایی از جامعهٔ کشاورزی است. مطلب فوق معرف و نشانگر آیین سیاوشان و گواه این فرضیه است که تعزیه با این آیین ایرانی پیوند دارد. این پیوند خود سبب‌سازی است برای رویکرد آیین‌مدارانهٔ نمایش شرق که مطالب بیشتر را می‌توان در مکتوبات پژوهشی متأخرتر یافت. در این‌باره، و البته در کتاب سیاوشان، آمده است: شواهد فراوانی وجود دارد که در ایران پس از اسلام، عمدهٔ مراسم عزاداری، به‌ویژه سوگ‌آیین‌های رسمی، تحت تأثیر آیین سوگ سیاوش بوده و آثار آن تا امروز باقی مانده است. در این میان هرچه به حوزهٔ آمودریا نزدیک‌تر شویم، سوگ‌آیین‌ها به آیین سوگ سیاوش نزدیک‌ترند ولو اینکه سوگمند یا آیین‌ورز، باشند. بدیهی است در سرزمین‌های دورتر، اثر آیین کمتر است با این همه، به دلیل نفوذ فوق العادهٔ آیین سیاوش در ایران، تقریباً در همه جا انتظارِ دیدن آیین یا گوشه‌ای از آن را باید داشت.

دورترین اثر مستقیمی که از سیاوشان می‌توان دید، بین عرب‌های شیعه در عراق است که مردم به‌ویژه زنان، در سوگ امام سوم خویش، سر و سینه را برهنه و موی‌ها را افشان می‌کنند، زاری‌کنان بر سر و سینه می‌زنند و تا دیری موی خود را کوتاه نمی‌کنند. تعزیه را همچنین می‌توان بعنوان محصول نمایشی‌ای از آیین عزاداری ماه محرم که ویژهٔ شیعیان ایرانی دانست، از آنجا که نه اهل تسنن چنین آیینی دارند و نه جای دیگری جز ایران و شهرهای شیعه‌نشین عراق رسم عزای پیشوایان مذهبی به این شکل گرفته می‌شود، ناچار باید بر رنگ اصیلِ ایرانیِ چنین مراسمی تأکید و ریشهٔ آن را در آیین‌های ایرانی جست. ما می‌کوشیم انطباق بخش‌های مهمی از این رسم با آیین سوگ سیاوش را برشماریم.

نخستین مطلب قابل توجه اینکه، جامه نیلی کردن و سیاه پوشیدن چه در عزای امام سوم و چه در دیگر سوگ‌های ایرانیان، از آیین سوگ سیاوش آمده است. غیر از اینکه در مدارک تاریخی، شواهد کافی برای این مطلب داریم و به آنها اشاره شد، توجیهی بسیار سازگار برای آن می‌توان یافت: می‌دانیم که در مراسم عزاداری برای امام سوم شیعیان، عزاداران آرزو می‌کنند که کاش همراه او بودند و به آن فیض عظیم می‌رسیدند؛ یعنی عزاداران آرزو می‌کنند که چون امام خود باشند و با او در سرنوشتاش شریک. این حس، تازه و ویژه شیعیان نیست. وحدت با قهرمان، آرزوی دیرینهٔ بشر است و در سیاوشان فراوان به چشم می‌خورد.

چنان‌که اشاره شد در فرهنگ واژه‌ها، سیاوش بمعنای اسپ سیاه است و پوشیدن سیاه، همرنگ شدن با او و سیاوش شدن است؛ بنابراین هر یک از آیین‌ورزان سوگ سیاوش در مراسم، خود را سیاوشی می‌دید و با پوشیدن سیاه، خود را به او همانند می‌کرد. بهتر است بگوییم با پوشیدن سیاه، آیین‌ورزان، وحدتی را که نتیجهٔ هر پیامی است، با پیام‌آور خود، سیاوش، برقرار می‌کنند.

سیاه پوشیدن نه در بین اعراب وجود داشته و نه در بین غیر ایرانیانی که همسایهٔ ما بوده‌اند. پیامبر اسلام (ص) حتی سیاه پوشیدن را نکوهیده است. در آذربایجان که از مراسم سیاوشان دور بود تا حدود چهل سال پیش اصلاً کسی جز برای عزای امام سوم حتی در مرگ مادر و پدر، سیاه نمی‌پوشید؛ پس جامهٔ سیاه نمی‌توانسته اسلامی باشد و چنان‌که می‌دانیم جامهٔ سیاه بنی‌عباس از خراسان آمده است. این ایرانیان‌اند که با آیین‌های خود، سیاه پوشیدن را به اسلام آورده‌اند. بنی‌عباس آن را حربه‌ای بزرگ برای ابراز تفاوت خود با بنی‌امیه یافتند و به رونق جامهٔ سیاه در میان‌رودان (بین النهرین) کمک کردند. این جامه در هر صورت، تأییدی بر گوشه‌ای از فرهنگ ایرانی بود.

نکتهٔ دیگری که در تعزیه قابل توجه است، آمدن اسپ و شیون و مویهٔ زنان است. در تصویرهایی که از مراسم سوگ سیاوش، به‌ویژه در آسیای مرکزی داریم، اسپ سیاوش را رو به چادر یا نماد چادری می‌آورند که پیکر سیاوش در آن آرمیده است. در همین حال، زنان در حال مویه‌اند و موهای خود را می‌کنند یا پریشان می‌کنند.. همین کار در تعزیه صورت می‌گیرد و چنان رفتار می‌شود که گویی سوگ سیاوش را گرفته‌اند. اسپ را به سوار نزدیک می‌کنند، با آهنگ عزا، اسب سر پایین می‌آورد و صحنه‌ای غمگین پدید می‌آید. در این لحظه، زاری و شیون اوج می‌گیرد.

در سیاوشان، اسپ از سیاوش جداشدنی نیست، چه هنگامی که او اسپ است و چه هنگامی که سوار، سیاوش و اسب یکی هستند و مرگ یکی بدون دیگری چنان دور است که دست کم باید اسپ در عزای او شرکت جوید و مثل دیگر آیین‌ورزان عمل کند، برای انسانی که فرهنگ اسپ داشته است، چنین است. بنابراین آوردن اسپ امام در تعزیه، نه تنها برگرفته از یک رسم ایرانی، بلکه تکرار آیین سیاوش و حتی شاید تمهیدی بوده است برای جانشین کردنِ آیین سیاوش با رسمِ دیگری در دین نو تا سوگ سیاوش که آیینی غیر اسلامی است فراموش نشود. شاید هم همین عوامل باعث فراموش شدن آیین سیاوش در بین شیعیان شده است، در حالی که تا چند سدهٔ پس از اسلام، در مرکز این آیین، یعنی بخارا و احتمالاً جاهای دیگری از آسیای مرکزی که مردمش اهل تسنن بودند، رواج داشته است.

روستاها و بناهایی با نام سیاوشان در محل‌هایی قرار داشته است که مردم آن بطور عمده اهل تسنن بوده‌اند، گرچه در برخی از شهرها از جمله شیراز شیعیان هم مراسم سیاوشان را تا حدود صد سال پیش می‌گرفته‌اند.

مطلب سوم سرودهای سوگ است که در سیاوشان خوانده می‌شده و شباهت بسیاری با اشعاری دارد که برای امام سوم شیعیان خوانده می‌شود. در سوگ سیاوش سوگ‌خوان به توصیف قامت، زیبایی، دلیری، اسپ و دیگر امتیازات سیاوش می‌پرداخت و ما ملاحظه می‌کنیم که چنین توصیف‌هایی نه تنها برای امام سوم، بلکه برای برادر او ماه بنی هاشم هم دیده می‌شود

مواردی که ذکر شد خود به روشنی تطابق تعزیه و آیین سیاوشان همان سوگ سیاوش را نشان می‌دهد، این تطابق و تعدد مشترکات بنیادین و البته در مسائل خردتر خود می‌تواند گواه و برهانی محکم برای این ادعا شود که تعزیه، اگر نه بطورکامل، در بخش‌هایی عمده، وامدار آیین سیاوشان است. دربارهٔ مضمون، چرایی و چگونگی تعزیه و نوع برقراری ارتباط در این گونهٔ نمایشی با مخاطب، سخن بسیار رفته است که به طور خلاصه به برخی از نظریات، نظری می‌افکنیم.

هر تعزیه‌نامه با ترکیبی ساده، گوشه‌ای از اساطیر مذهبی و خصوصاً یکی از واقعیات ده روزهٔ کربلا و جزء آن را طی گفتگویی به شعر بیان می‌کند. یک نگاه دقیق‌تر معلوم می کند که تعزیه نشان‌دهندهٔ یک قصهٔ مذهبی ساده نیست. 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 عدالت آسمانی. که قهرمانان نمایش، نابودی را بر زندگی در زیر سلطهٔ غاصبان و جابران ترجیح می‌دهند.

در اینجا دو نکتهٔ گفتنی از قول نویسندگان فرنگی ارائه می‌دهم: در تعزیه‌نامه‌ها آثاری از روحیهٔ باستانی و زرتشتی 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

آن را علت پیشامدهای بد و ناگوار می‌دانند. دیگر آنکه یک نوع همبستگی و همفکری ناآگاه بین شیعیان و مسیحیان راجع به اصل شفاعت در این نمایش‌ها یافته‌اند و آن اینکه امام حسین (ع) نیز مانند مسیح آگاهانه و برای نجات پیروانش از گمراهی و بیدار کردن آنها تن به شهادت داد و در محشر نیز شفاعت پیروان خود را خواهد کرد. محرک عوامل تعزیه همان ثواب بردن، یا به زبانی انجام عملی مذهبی است. دربارهٔ تعزیه و پیوند آن با مردم عامی و آیین هایشان، *پیتربروک* از کارگردانان پیشرو معاصر که به تجربه‌هایی بدیع و خلاقانه نیز دست یازیده است می‌نویسد: نخستین بار که به سال ۱۹۷۰ به ایران رفتم، نوعی تئاتر نیرومند را دیدم که تعزیه نام دارد. گروه کوچک ما مسیری طولانی را در ایران پیموده بود. آن گاه با هواپیما به مشهد رفتیم و از آنجا با تاکسی راهی تپه ماهورهای بیرون شهر شدیم. از جادهٔ اصلی به جاده‌ای فرعی و گل‌آلود پیچیدیم تا به تماشای تعزیه بنشینیم که نوعی اجرای تئاتری است؛ ولی نمی‌دانستیم تعزیه حتماً اجرا خواهد شد یا نه. ناگهان خود را بیرون دیواری قهوه‌ای‌رنگ یافتیم که روستا را در میان گرفته بود. در آن‌جا، درکنار درختی، دویست نفر از اهالی گرد آمده بودند و ایستاده یا نشسته زیر آفتاب سوزان، حلقهٔ چنان کاملی از انسان‌ها را تشکیل داده بودند که ما پنج خارجی شیفتهٔ این وحدت شدیم: زنان و مردانی با لباس‌های سنتی، جوانانی با شلوار جین تکیه داده به دوچرخه‌ها، کودکانی در هر گوشه و کنار.

روستاییان در انتظار کامل بودند؛ زیرا جزئی‌ترین نکتهٔ نمایش را از پیش می‌دانستند و ما خارجی‌ها که چیزی از آن نمی‌دانستیم، تماشاگر به مفهوم کامل بودیم. همهٔ آنچه می‌دانستیم این بود که تعزیه شکل اسلامی نمایش «اسرار» است و تعزیه‌های فراوانی وجود دارد که به شهادت دوازده امام جانشین پیامبر می پردازد.

هر چند شاه تعزیه را ممنوع کرده بود، ولی این نمایش بطور مخفیانه در سیصد، چهارصد روستا اجرا می‌شد. تعزیه‌ای که قرار بود تماشا کنیم تعزیهٔ امام حسین بود، ولی ما چیزی از آن نمی‌دانستیم. نه تنها درام اسلامی چیزی را به ذهنمان نمی‌آورد، بلکه حتی به تردیدمان می‌انداخت که مگر در کشورهای عربی اسلامی نیز تئاتر سنتی وجود دارد؟ زیرا شنیده بودیم که در قرآن، نمایش هیئت انسان نهی شده است. می‌دانستیم که دیوارهای مساجد را با کاشی و خطاطی تزیین می‌کنند و از سرهای عظیم و چشمان کاونده‌ای که در کلیساها می‌بینیم خبری نیست. طبال که زیر درخت نشسته بود، یکریز بر طبلش کوفت و یکی از شبیه‌خوانان پا به میدان گذاشت. چکمهٔ لاستیکی بر پا و رفتاری متهورانه داشت. برشانه‌اش پارچه‌ای سبزرنگ انداخته بود. رنگ سبز، رنگ مقدس و رنگ حاصل‌خیزی است و آن گونه که به ما گفته بودند، نشان می‌داد که وی جزو اولیاست. عبارتی آهنگین و طولانی را به آواز خواند که فقط از چند نت تشکیل شده بود و در الگویی معین بارها تکرار می‌شد. معنای واژگانی را شبیه‌خوان می‌خواند. نمی‌دانستیم ولی صدایش که از ژرفای درونش برمی‌آمد، معنایشان را آشکار می‌ساخت. احساسش به هیچ وجه از آنِ خودش نبود، بلکه انگار صدای پدرش، صدای جدش و صدای نیاکانش را می‌شنیدیم. با پاهای گشوده، نیرومند بر جای ایستاده بود و نقشش را کاملاً می‌دانست. تجسم چیزی بود که در تئاتر غرب، فریبنده‌ترین شخصیت است، یعنی قهرمان.

دیرزمانی تردید داشتم که قهرمان را بتوان نمایش داد؛ به اصطلاح ما اهل تئاتر، قهرمان نیز همچون دیگر شخصیت‌های خوب به سادگی بی‌روح و احساساتی یا خشک و مضحک می‌شود و فقط با چاشنی شرارت است که چیزی جالب سر بر می آورد. داشتم این جمله‌ها را در ذهنم مرور می‌کردم که شخصیتی دیگر، لباس سرخ بر تن، وارد میدان شد. تَنِش بی‌درنگ شکل گرفت؛ شریر وارد صحنه شده بود. آواز نخواند. حق نداشت آواز بخواند، بلکه با صدایی بلند و گوشخراش رجز خواند و آن گاه درام به جریان افتاد. داستان آشکار شد: در آن لحظه خطری متوجه امام نبود، ولی وی راهی مکانی دیگر بود و ناگزیر باید از سرزمین اشقیا عبور می‌کرد و اشقیاء از پیش، حمله‌ای را تدارک دیده بودند. اشقیا که رجز می‌خواندند و نیّت پلیدشان را فریاد می‌کردند، هراس و نگرانی در میان تماشاگران موج می‌انداخت.

البته همه می‌دانستند که امام راهی سفر خواهد شد و همه می‌دانستند که به قتل خواهد رسید، ولی نخست چنین به نظر می‌رسید که شاید امروز بتواند تقدیر را رام خود سازد. یاران امام درخواست می‌کردند که از این سفر چشم بپوشد. دو فرزند خردسال امام پا به میدان گذاشتند و با آوازی همنوا و یک‌صدا ملتمسانه تقاضا کردند که راهی این سفر نشود؛ ولی امام شهید، می‌دانست که تقدیر در انتظار اوست. به فرزندانش نگاهی انداخت، به آوازی حزین بدرودشان گفت. به سینه فشردشان و برخاست و دور شد. با چکمه‌های لاستیکی بزرگش، محکم و استوار بر زمین گام بر می‌داشت. دو پسر امام، با لب‌هایی لرزان، ایستادند و رفتن پدر را نگریستند؛ ولی ناگهان تاب از کف دادند، در پی او دویدند و خود را به پایش

افکندند. باز با همان لحن زیر کودکانه به خواهش و تمنا پرداختند. باز امام با همان آوای حزین بدرودشان گفت، باز بر سینه فشردشان، باز از جای برخاست و رفت، باز کودکان لختی درنگ کردند، باز در پی پدر دویدند، این بار شدیدتر خود را به پایش افکندند، باز همان آواز را تکرار کردند. این صحنهٔ واحد، دور تا دور میدان بارها تکرار شد. در تکرار ششم، زمزمه‌ای را گرد خود شنیدم. لحظه‌ای نگاه از صحنه برگرفتم و به اطراف نظری انداختم. تماشاگران، با لب‌هایی لرزان، دست و دستمال بر دهان می‌فشردند. اندوه از سیماشان می‌بارید. پیرمردان و پیرزنان، کودکان و حتی جوانانی که شلوار جین به پا داشتند و به دوچرخه‌هایشان تکیه داده بودند، آزادانه زدند زیر گریه.

فقط چشمان ما گروه اندک شمارِ خارجیان خشک مانده بود، ولی خوشبختانه شمار ما چندان نبود که خدشه‌ای به بار آورد. انرژی برآمده از این صحنه چندان نیرومند بود که ما گروه اندک نمی‌توانستیم جریانش را قطع کنیم؛ بنابراین در موقعیتی یگانه قرار داشتیم، ناظرانی بودیم در قلب رویدادی متعلق به فرهنگی دیگر بی‌آنکه به آن خدشه یا وقفه‌ای وارد آوریم. جمعیت بر پایهٔ برخی از قواعد بنیادی عمل می‌کرد و پدیده‌ای واقعی داشت بروز می‌یافت، یعنی پدیدهٔ ارائهٔ تئاتری یا نمایشی. رویدادی متعلق به گذشتهٔ دور داشت دوباره ارائه می‌شد و به زمان حال می‌آمد. گذشته داشت در همان جا و همان لحظه رخ می‌داد. تصمیم قهرمان مربوط به اکنون، مصیبتش در اکنون و اشک‌های تماشاگران برای اکنون بود. گذشته، فقط توصیف یا ترسیم نمی‌شد، بلکه انگار زمان از میان رفته بود. مشارکت اهالی بی‌واسطه و کامل بود؛ مشارکتی در همان جا و در همان آن در مرگ واقعی شخصیتی واقعی که هزار و سیصد، چهارصد سال پیش به شهادت رسیده بود. این داستان را بارها شنیده و در کتاب‌ها خوانده بودند، ولی فقط تئاتر یا نمایش می توانست چنین اعجازی بیافریند و آن را جزو زندگی‌شان سازد.

این حالت فقط آن گاه شدنی است که هیچ تلاشی صورت نگیرد تا هر عنصر نماش پیش از آنچه واقعاً هست، نشان داده شود. در این صورت، کمالگرایی بیهوده در کار نخواهد بود. از یک دیدگاه، کمالگرایی را می توان تکریم و بزرگداشت تلاش انسان برای ستایش از ایده‌آلی دانست که با آرمان خودش هم سو ست؛ اینکه آدمی میل دارد مهارت و خبرگی‌اش را به حد کمال بر ساند، ولی از دیدگاهی دیگر، کمالگرایی را می‌توان سقوط ایکاروس دانست که می‌خواست از جایگاه زمینی‌اش فراتر رود و به خدایان برسد. در تعزیه هیچ تلاشی، از نظر تئاتری یا نمایشی، صورت نمی‌گیرد تا همه چیز در حد کمال باشد؛ بازیگری، نیازمند شخصیت‌پردازی‌های بسیار کامل و دقیق و واقعگرایانه نیست؛ ولی حال که تلاشی برای زیب و زیور دادن به صحنه و بازی‌ها صورت نمی‌گیرد، معیاری دیگر در کار است: باید پژواک درونی حقیقی را یافت. آشکار است که این رفتار نمی‌تواند عقلانی یا خودآگاه باشد، ولی در لحن صداها بارقهٔ خطاناپذیرِ یک سنت باشکوه مشهود بود. راز این قضیه آشکار بود. این تجلی برگرفته از شیوهٔ زندگی بود، نوعی هستی که در مذهب ریشه داشت؛ مذهبی حاضر و نافذ. آنچه اغلب در دین و مذهب، انتزاع یا اعتقاد جزمی یا باور است در اینجا به واقعیت ایمان اهالی تبدیل شده بود. پژواک درونی، از ایمان برنمی‌آید، بلکه ایمان در درون این پژواک درونی رشد می‌یابد.

سال بعد که شاه می‌خواست به جهانیان بنمایاند ایران کشوری آزاد است، تصمیم گرفتند در جشن هنر شیراز تعزیه را نیز بگنجانند. طبیعی بود که این نخستین تعزیهٔ جهانی باید بهترین تعزیه‌ها می‌بود. مأمورانی را به سراسر کشور گسیل داشتند تا بهترین افراد را برگزینند. به این ترتیب، از روستاهای پراکنده، شبیه‌خوانان و نوازندگانی را دستچین کردند و به تهران آوردند، خیاطان اندازه‌هاشان را گرفتند و برایشان لباس دوختند. کارگردانان حرفه‌ای تئاتر را به آموزش‌شان گماشتند. رهبر ارکستری را واداشتند با آنان تمرین موسیقی کند، آن گاه سوار اتوبوسشان کردند و به شیراز بردند. در آنجا، درحضور ملکه و پانصد میهمان بین المللی و شیک‌پوش جشنواره، که هیچ اعتنایی به محتوای مقدس تعزیه نداشتند. روستاییان بینوا برای نخستین بار در همهٔ زندگی‌شان بر صحنه‌ای رسمی و رو به تماشاگران قرار گرفتند. نورهای موضعی چنان برآنان می‌تابید که فقط می‌توانستند شبحی از شخصیت‌های مهم مملکتی را ببینند و در این شرایط قرار بود کارشان را انجام دهند. چکمه‌های لاستیکیِ بقال روستا را که به او می‌آمد، از پایش درآورده و چکمه‌های چرمی را جایگزینش کرده بودند. طراح نور، جلوه‌های نوری را تدارک دیده بود. وسایل موقتی میدان روستا را برداشته و به جایش وسایلی خوش‌ساخت گذاشته بودند؛ ولی هیچ کس به خودش زحمت نداده بود بپرسد این عده قرار بوده چه کاری انجام دهند؟ و چرا؟ و برای که؟ کسی این پرسش‌ها را نپرسیده بود به این دلیل که هیچ کس نمی‌خواسته پاسخی بشنود. سُرناها به صدا درآمد و برطبل‌ها کوفتند، ولی این نمایش از اساس بی‌معنا بود.

تماشاگران که آمده بودند نمایشِ عامیانهٔ شسته روفته‌ای را تماشا کنند، خوششان آمده بود؛ ولی نمی‌دانستند که کلاه سرشان رفته و آنچه دیده‌اند تعزیه نبوده است. نمایش کاملاً عادی و حتی می‌توان گفت کسالت‌بار و عاری از هر جاذبه‌ای را دیده بودند که چیزی در برنداشت. از آنجا اینها را درنیافته بودند که این را نمایش به مثابه فرهنگ به خورد شان داده بودند و در پایان، مقامات ر سمی لبخند بر لب آوردند و دیگران نیز در پی ایشان لبخندزنان به سوی بوفه روان شدند.

جنبهٔ بورژواییِ این نمایش، کامل بود؛ ولی غم‌انگیزترین و غیر تماشـایی‌ترین و در واقع فرومرده‌ترین جنبه‌اش، تماشـاگران بودند. در آن شـب، تراژدی فعالیت‌های رسمی فرهنگی، تجلی یافته بود؛ البته این مسئله فقط خاص ایران نیست، بلکه در هر جایی رخ می‌دهد که گروه‌های رسمی برج عاج‌نشـین می خواهند از سـرِ خیرخواهی، فرهنگی بومی را حفظ کنند و درمعرض دید جهانیان بگذارند؛ ولی در این موارد، چیزی که بیش از هر جنبه‌ای حالت نمایشی می‌یابد، در واقع بنیادی‌ترین جنبه که باید بیش از هرجنبه‌ای حالت نمایشی بیابد، معمولاً کمترین توجه به آن می‌شود و آن تماشاگر است؛ زیرا معنای تعزیه نه از خودِ تماشاگرانِ اجراء بلکه از روش زندگی آنان برمی‌آید.

تماشـاگر عاملی اسـت که این رویداد را زندگی می‌بخشـد؛ همچنان که دیدیم، این نوع نمایش می‌تواند بیگانگان را نیز جذب کند به شـرط آنکه شمار شان در مقایسه با تما شاگران بومی اندک با شد. وقتی نوع و انگیزهٔ تما شاگران تغییر یافت، نمایش از معنایش تهی گشت. می‌بینیم که پیتر بروک، نیز بر پیوند ناگسستنی این گونه نمایش با آیین‌های مردمی، تأکید ویژه‌ای دارد که این، خود اثبات‌کنندهٔ حضور فعال تماشاکن و باورهایش در بازی و بازیگاه است، یعنی همان هدفی که در تئاتر مدرن کوشیده می‌شود تماشاگر را از انفعال و ایستایی نمایش‌های قاب عکسی، کلاسیک برهاند.

دیگر سـخن اینکه: نمایش‌های ایرانی هم مثل نمایش های قرون وسـطا و به تحقیق، مثل هر درام دیگر، در نتیجهٔ تمایل عمومی به شبیه سازی یا تقلید بوجود آمده است و همچنین ریشه‌ای مشترک در مناسک و آیین‌های مذهبی دارد. در این زمینه دکتر مهدی فروغ در کتاب نمایش در قرون وسـطی در کشـورهای اروپا و مقایسـهٔ آن با نمایش‌های مذهبی ایران آورده اسـت. با وجود اینکه نمایشـنامه‌های مذهبی قرون وسطا، تحت نفوذ درام کلا سیک یونان و روم واقع نبود و نمایش‌های مذهبی ایران نیز به نوبهٔ خود تحت تأثیر هیچکدام قرار نگرفته ا ست، ولی هر سه نوع درام دارای مطالب مشترک و مشابهی هستند؛ سرچشمهٔ پیدایش هر سه درام احساسات شدیدی بوده که در نتیجهٔ اجرای مراسم و مناسک مذهبی ایجاد شده است. در هر سه، موسیقی نقش مؤثری داشته و در هر سه، وسیلهٔ بیان شعر بوده است. مبدأ پیدایش نمایش‌های ایران نیز اشعار پرشوری بوده که بصورت سؤال و جواب بعنوان قسمتی از مراسم سالانهٔ مذهبی در رثای تذکار مصائب خاندان علی و فرزندانش، حسن و حسین خوانده می‌شده است.

سخنران دوم: امیر عطرچی **سخنران سوم: ایلناز دیبا**

این دو سخنران قسمت‌هایی از شاهنامه را برای حاضرین در جلسه خواندند و اجرا کردند.