نشست علمی تخصصی هنر، معماری و شهرسازی عصر پنجشنبه‌ها

محل برگزاری: سالن اجتماعات مهندسین مشاور هرم پی

زمان: پنجشنبه ۴ خرداد ماه ۱۳۹۶

عنوان: خنیاگری و مکان در نمایش ایرانی

سخنرانان و اعضای پنل: غزال رحمانپور، ناصر حبیبیان

چکیده‌ای از سخنرانی‌ها:

سخنران اول: خانم غزال رحمانپور

خنیاگری و مکان حاصل دو موضوع مختلف هستند و هم پوشانی زیادی نیز با هم ندارند. خنیاگری حاصل پژوهش من در مقطع کارشناسی ارشد، رشته کارگردانی تئاتر بوده است، و با راهنمایی آقای دکتر کامیابی مسک. در این مطالعه یک سری مسائل جدید آورده شده که در اکثر پژوهش‌های هنری به آن پرداخته نشده است.

پژوهش حاضر، با بررسی اسناد باستان‌شناسی آغاز شده و بیشتر کار، روی انگاره‌ها بوده است، زیرا که تلاش کردیم تا کار براساس مستندسازی باشد. ما با مشاهده آثار باستانی ایران مخصوصاً از هزاره سوم پیش از میلاد تا دوره ساسانی آغاز کردیم. یکی از دلایلی که به اسناد باستان روی آوردیم این است که در بحث مطالعات نمایشی همواره این سوال مطرح بوده که اصلاً در ایران تئاتر وجود داشته است یا نه؟

با توجه به اینکه تئاتر یک پدیده غربی است و ورود آن به ایران، مربوط به دوره قاجار می‌باشد، همیشه دو نظریه در مورد آن وجود دارد، یکی اینکه تئاتر یک مسئله وارداتی است، و دیگر اینکه تئاتر از ابتدا در ایران نیز بوده است.حال چگونه باید اثبات کنیم که تئاتر مانند گونه‌های نمایشی دیگر در ایران وجود داشته است؟ بی‌شک هیچ فرهنگی نمی‌تواند نمایش نداشته باشد. با مشاهده رقص‌ها و آیین‌های ایرانی، نمی‌توان پذیرفت که این فرهنگ و تمدنی با چنین قدمت و وسعتی، فاقد هنرهای نمایشی باشد.

بنابراین می‌توان گفت این رویکرد که ما در ایران تئاتر نداشته‌ایم، اشتباه است. اما خود واژه تئاتر در اینجا بحث برانگیز است به دلیل اینکه اساساً در ایران تئاتر به شیوه یونانی نبوده است. پس باید به دنبال گونه‌های نمایشی خودمان بگردیم. گونه‌هایی که شاید مثل گونه‌های نمایشی ژاپن، چین، هند یا حتی روسیه، آذربایجان، ارمنستان، گرجستان باید به آن نگاه شود و نه فقط مشابه گونه‌های نمایشی غربی.

در اینجا بررسی بیشتر با عنوان خنیاگری صورت می‌گیرد. براساس آنچه که من در طی سه سال مطالعه اسناد باستانی ایران یافته‌ام، نمایش مجموعه‌ایی است از موسیقی، آواز و حرکات بدن، گونه‌ایی از نوازنده‌ها، رقص، دورهمی، آیین‌ها و فستیوال‌ها. همه این موارد در یک مجموعه با نام خنیاگری، نمایشی ایرانی را شکل می دهند.

نکته مهم این است که فرم اینها در آثار باستانی موزون بوده است. آنچه که نمی‌توان با قاطعیت بیان کرد وجود نمایشنامه است؛ برعکس غرب که بر داشتن نمایشنامه تأکید بسیاری وجود دارد. متاسفانه از آن جهت که کشور ما همواره مورد تهاجم اقوام مختلف بوده، اسناد مکتوب زیادی در این رابطه در دسترس نیست و بیشتر اسناد باقیمانده تصویری هستند. بطور خلاصه این اسناد تصویر مجموعه‌ایی از رقص‌ها، حماسه‌ها، حرکات جنگی، رزمی، آیین‌های دستی جمعی، آیین‌هایی که توسط افراد اجرا می‌شود، چه به صورت مذهبی و چه غیر مذهبی، آیین‌های شراب و یا هر آیین دیگری که برای آناهیتا اجرا می‌شد را، شامل می‌شوند. آیین‌هایی که درحیطه آیین‌های مهر قرار می‌گیرد؛ چون آیین باستان با مذهب میترایی نزدیک بوده و خود صورتی نمایشی داشته است.

بطور کلی برای گسترش آیین مهر، از نمایش استفاده می‌شده است، چه سرودها، نغمه‌ها و آهنگ‌ها و چه حرکات نمایشی که امروز ما در میان صوفیان، قلندران، دراویش و در بسیاری از معرکه‌های خودمان نمونه‌های آنها را می‌بینیم. حتی بر اثر پژوهش‌هایی که انجام شده، آنچه که امروزه در زورخانه‌ها وجود دارد نیز بازمانده آیین مهر است.

آنچه که در تصاویر بالادیده می شود، نمونه‌ای از هنر نمایشی موسیقی و حرکات و فرم بدن بوده است. ما با گونه‌ایی از خنیاگری روبرو هستیم که سه ویژگی دارد، رقصه‌هایی که همواره با نوازندگی کنار هم دیده می‌شوند و سازهای کوبه‌ای، کششی و زخمی. ترکیب سازها معمولاً به دو شکل است یا کوبه‌ای ـ زخمه‌ای یا کوبه‌ای ـ کششی. عضو ضروری معنا گرفتن یک خنیاگری، وجود این دو ساز می‌باشد.

از هزاره سوم پیش از میلاد انگاره‌های مربوطه را داریم تا دوره صفوی. بعد از آن هم آثاری وجود دارد که بیشتر اسناد مکتوب هستند. بنابراین خیلی ضرورتی ندارد که از خنیاگری در دوره قاجار به این سمت، صحبت کنیم. چون سفرنامه و متون مکتوب بسیاری در این رابطه به ما رسیده است.

خنیاگری در پژوهش‌های ایرانی معمولاً به عنوان یک شاخه از موسیقی بررسی شده و نگاه نمایشی به آن کمتر صورت گرفته است. یعنی از نگاه اجرایی و حرکات فرم و حرکات بدن کمتر به آن پرداخته شده، امروز ما در مورد وجهه سوم خنیاگری صحبت خواهیم کرد. معنی خونیا از کجا آمده؟ خنیا از ریشه و بن‌واژه خونی‌ها هون در زمان پهلوی منشأ گرفته است و به دو شکل معنا می‌شود؛ یکی به معنی خوانش که امروزه ما کلمه خواندن را داریم، و آن را به صورت "خوندن" می‌گوییم. آنچه امروز گفته می‌شود از آن روست که در زبان پهلوی در بعضی کلمات (و) را می‌نویسیم ولی نمی‌خوانیم. در بعضی از نقاط ایران همچنان استفاده از زبان پهلوی وجود دارد. حتی بعضی اوقات در افغانستان هم (و) را در گفتارشان می‌شنویم.

وقتی کلمه‌ای با پسوند "گر" شروع می‌شود مثل کلمات مس‌گر، درودگر و... معمولاً به صنعت اشاره دارند. کلمه خنیاگر هم یعنی آنکه می‌خواند، آنکه انجام می‌دهد، آنکه خونی می‌کند. می‌دانیم که حرف (ح) و (خ) به هم تبدیل می‌شوند، یعنی هر کلمه‌ای که با حرف (خ) داریم، با (ح) هم وجود دارد. مثل خنا یا حنا که به دو شکل خوانده می‌شوند و یا خانه و حانه و یا خونه. این یک تعبیر از کمله خنیا است و همچنین از نظر من خنیاگر را حنیاگر یعنی خوب نوا کننده هم می‌توان ترجمه کند.

در زبان عربی واژه‌ای داریم به نام غنا، خنی، خنی، وقتی به زبان عربی رفته به (غ) تبدیل شده است. غنی ریشه یک واژه هست که به شکل غنا، مقنی، عقنیه که به معنی سرود تبدیل می‌شود. در فقه اسلامی بحث‌های بسیاری پیرامون غنا صورت گرفته است. غنا در تعبیر عربی آوازی است که از حلق و از حرکت هوا درون حنجره شامل می‌شود یعنی همان چیزی که ما خودمان چه چه می‌گوییم، پس کلمه غنا خود، ما را به معنی اصلی خنیا ارجاع می‌دهد.

در زبان پهلوی هر گاه از کلمه خنیا نام برده‌اند، سه کلمه دیگر در کنارش آمده است: یکی واژه وازی یا واچیک است، دیگری واژه نـواز اسـت که ما به نوازندگی می‌شناسیم، و واژه آواز. از جمله مهم‌ترین متونی که این واژه‌ها در آن به کار رفته است، متنی است که در بمبی مربوط بـه حـدود ۲۰۰ سال پیش به نام رساله خسرو قبادان. این متن برای ما حکم یک نقشه را دارد. البته در مورد صحت این سند تردید وجود دارد چون در برخی از متون عربی آمده که اصلاً چنین متنی وجود نداشته است.

در این رساله که در ۱۲۲ بند نگارش شده است خسرو پرویز شاه ساسانی با جوانی صحبت می‌کند. در این گفتگو علاوه بر هنرهای دیگر ایرانی، درباره خنیاگری نیز مطالبی گفته شده است. این جوان برای اینکه بتواند نیکو بودن خود را به شاه ثابت کند از هر آنچه می‌دانست سخن گفت و این موضوع برای ما که می‌خواهیم با فرهنگ دوره ساسانی آشنا شویم، کلید واژه‌های بسیار گران بهایی است. از بوها، گل‌ها، آشپزی‌ها، مزه‌هـا سـازها و رقص‌ها نام می‌برد که اگر درست ترجمه شوند بسیار از ناگفته‌های دوره ساسانی و خسرو پرویز که دوران رشد هنر و خنیاگری بوده، برای مـا آشـکار می‌کنند.

بند ۶۲ این متن بسیار مهم است چرا که از ۲۲ عنوان خنیاگری نام می‌برد. این عناوین اگر رمز گشایی شوند دیگر تا این حد به اسناد تصویری و حدس و گمان احتیاج نیست. برای اثبات تئاتر و نمایش ایرانی، می‌توان از این ۲۲ عنوان بهره گرفت.

سازهای ایرانی در نمین جهان چین

سازهای ایرانی در شین جهان چین

از ساز نوازی‌ها گفته شده می‌توان از، تار سازه، تارباس سازه، تنبور، چگور، چنگ دیوارن، دوتار، رباب، سلانه، سنتور، صـرامی، کمانچـه، گیتـار، قانون و اوت و مشتک سازه، تنبگ سرایی نام برد. اشاره شد که هر وقت کلمه خنیاگری به میان می‌آید سه واژه وازی، آواز و نواز هم حاضر هسـتند. واژه وازی با ترکیب یک سری ابزار نیز آمده است مثل دیرک بازی، رسن بازی، زنجیر بازی. ما معنی کلماتی مثل شمشیر بازی را می‌دانیم اما نگـاه خنیاگری به آن نداریم.

منظور از کلمه اندروازی ملق زدن بوده و این وازی‌ها چون با موسیقی ترکیب می‌شدند نتیجه‌شان رقص است. کلمه بازی هم تنها بـه معنـی تفریح نیست، معنای دوم آن، رقص است؛ چون از ریشه کلمه وازی آمده که آن هم رقص معنا می‌دهد. البته معنای کلمات در میان شهرهـا و اقـوام مختلف متفاوت است. در لری و کردی و بخش‌های خراسان وازی را به معنای رقص می‌نامند و در جشن‌ها به رقصنده می‌گویند بازی و وازی کنیـد. در زبان فارسی می‌توانیم صدها شعر را پیدا کنیم که در آنها بازی کردن به معنای رقصیدن آمده است، پس خنیـاگری ترکیبـی اسـت از رقصـیدن و نوازندگی.

در هنرهای نمایشی مطالب بسیاری درباره مطربان، نوایی‌ها، داستان‌گوها، شاعران و نواگرها، مداحان، صفایان، قصه گوها، افسانه‌گوها، شاهنامه خوانان و دفتر خوانان آمده است. اینها همگی کسانی هستند که نمایش روایی ما را حفظ کرده‌اند. بعضی داستان‌های خنیاگری منتقل شده اما حرکاتی که در کنار آنها بوده احتمالاً بعد از حمله اعراب و دوره ساسانی، دیگر وجود ندارد؛ در نتیجه تلاش بر آن است که به دنبال این حرکت بگردیم.

در میان گونه‌های رقص‌های آیینی می‌توان آثاری از خنیاگری باستان را دید. در رقص‌های ایرانی نیز ریشه‌ها، نمودها و فرم‌های از بین رفته خنیاگری نمود دارند. در رقص‌ها ابزارها و حرکاتی دیده می‌شوند که بیانگر خشم، لذت، عشق، تنفر و بسیاری از احساسات بشری هستند. حتی مراسم تاسوعا و عاشورا هم نوعی خنیاگری است؛ در واقع یک نوع رقص حماسی است. در رقص کردی با چوب یا دستمال، باز هم نوعی از رقص حماسی را شاهد هستیم.

ما سه امپراطوری در تاریخ ایران داشتیم که تقریباً تمام جهان را نیز زیر چکمه خود آورده‌اند، تأثیر این فرهنگ امپراطوری در فرهنگ ما چگونه بوده است؟ آیا نبایستی رقص‌های جنگی، مورد بررسی و مطالعه قرار بگیرند؟ آیا نباید این رقص–ها را با این نگاه ببینیم که به نوعی آمادگی دفاعی همیشگی به سپاهیان می‌داده است؟

یکی دیگر از معانی مورد توجه، چمبربازی است، یعنی چرخیدن. چرخیدن چند مدل دارد، چرخیدن دور یک عنصر که هم در شادی و هم غم، استفاده می‌شده است. در زورخانه‌ها حداقل ۵ نوع از چرخش اجرا می‌شود. حدود ۷ سال پیش روی رقص‌ها و آیین‌های زورخانه‌ایی مطالعاتی صورت گرفته است. کشتی و زورآزمایی هم نوعی خنیاگری به حساب می‌آید. کمان‌های فلزی در زورخانه هنوز هم موجود است که پهلوانان آنها را بالاسرشان به سمت چپ و راست حرکت می‌دهند. حرکت دیگر در زورخانه‌ها شنود بوده، علت این نامگذاری آن بوده که سرشان را روی زمین می‌گذاشتند تا بشنوند که البته در جنگ هم این کار برای تشخیص زمان رسیدن سپاه مقابل، رواج داشته است.

در دروه مادها اشاره شده که جنگجویان ایرانی با سپر می‌رقصیدند تا سپاه مقابل را حیرت زده کنند. همچنین رقص کمان نیز در دوره مادها رایج بوده است. نشانه‌هایی از رقص ایرانی در متون غرب هم آمده مثلاً آرتیموس تاریخ نویس قرن ۴ میلادی گفته ایرانی‌ها همانگونه که خواندن را فرا می‌گیرند رقص را نیز می‌آموزند و چنین باور دارند که رقص نوعی ورزش است که تن فرد را نیرومند می‌سازد.

تا قبل از دوره مشروطه هم موسیقی مقامی به همین شکل بوده است و بعد از این دوران تغییراتی داشته است. موسیقی براساس شکل اجرایی تقسیم بندی پرده‌ای دارد و پرده هم به دسته ساز گفته می‌شود. بعدها موسیقی پرده‌ای به موسیقی مقامی تبدیل شد که البته فقط نام تغییر کرد و ساختار اجرایی همان بود. این ۱۳ پرده و ۱۲ مقام در موسیقی در منطقه پین و شینگ چیان وجود داشته است.

زنان نیز در خنیاگری قدیمی حضور داشته‌اند و حتی در رساله خسرو هم آمده که جایی از شاه می‌پرسند و او برای خواندن یک کنیز را انتخاب می‌کند چون صدای ظریف و خوبی داشته است. این موضوع تا قبل دوران مذهبی ادامه داشته و بعد از آن بسیاری از حرکات و صداها را مردان به جای زنان اجرا می‌کنند. حتی در نمایش‌های خودمان هم اصطلاح زن پوش را داریم، یعنی مردانی که لباس زنان را می‌پوشند و حرکات آنها را اجرا می‌کنند و به این ترتیب خانم‌ها از خنیاگری حذف شده‌اند.

در ایران هانطور که تقسیم‌بندی مقام‌های موسیقی انجام شده، تقسیم بندی رقص نیز صورت گرفته است. البته هنوز بطور دقیق نمی‌دانیم چند مقام رقص داریم. در چین رقص‌ها در ۱۲ مقام به ثبت ملی رسیده اند و در یونسکو به عنوان میراث بشری شناخته شده‌اند. منطقه‌ای در چین به نام شینگ چیان وجود دراد که ایرانیان از دیرباز آنجا زندگی می‌کنند و در مطالعاتی که انجام شده ۱۲ مقام از موسیقی ایران یافت شده است. هر یک از این مقام‌ها رقص، آواز و داستان خود را دارد. یعنی همسان با رقص که اجرا می‌شود و موسیقی و آوازی نیز نواخته می‌شود و یک نفر هم داستان را اجرا می‌کند و همه این مجموعه دقیقاً خنیاگری را نشان می‌دهد. در مطالعات انجام شده قدمت این مقام‌ها به هزاره پیش از میلاد می‌رسد. از

معروف‌ترین داستان‌های پارسی، خسرو و شیرین، ملک جمشید، غریب و سنم، شیرین و فرهاد و... با رقص‌هایشان به چین رفته و بعدها از میان آنها رقص‌های اپرا بیرون آمده است. چون اپرا یک داستان روایی است به همین دلیل رقص روایی در آنجا حفظ شده است.

رقص پا که توسط مردان انجام می‌شده به دروه اشکانیان باز می‌گردد و شبیه به بعضی از رقص‌های ساسانیان و همین‌طور آیین‌های زرتشتیان بوده است. اساساً به رقص در چین رقص اصول هم گفته می‌شود. جالب است بدانید کلمه اصول در ایران هم به معنی رقص به کار می‌رود و همچنین در شعری از حافظ همچنین آمده:

معنی نوای طرب سازکن — به قول و غزال قصه آغاز کن

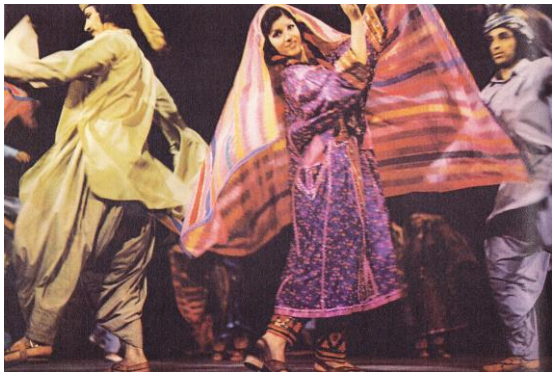
کم بار غمم بر زمین پای — به ضرب اصولم برآور زجای

اصول در اینجا به معنای حرکت پا است. حرکت دست نیز ادا گفته می‌شود. در رقص‌های چینی هم اداها بیشتر با سر و دست است و اصول با پا. برخی از سازهای ایرانی هم که در مراسم مختلف نواخته می‌شدند عبارتند از: قانون، قیچک، سه پایه، نی، سرنان، دف، نقاره، کمانچه، سنتور و... در این میان رقصی هم داریم به نام "رقص کاسه" که هم در مراسم عزاداری استفاده می‌شود هم در مجالس شادی.

نقاره‌نوازی هم از مراسمی است که حتی امروزه هم در مشهد و در حرم حضرت امام رضا(ع) اجرا می‌شود. همانطور که در معماری تمام کاشیکاری‌ها و سنبل‌ها معنا دارند و هیچ ستونی بی دلیل اجرا نشده، در خنیاگری هم هیچ حرکتی به دلیل نبوده است.

سماع ناهید آخر زمردان که ستیز — که خواند او را اختر شناس خیناگر

به رقص گروهی نیز دستبند گفته می‌شود به دلیل اینکه در این رقص‌ها افراد دست همدیگر را می‌گیرند. اشعار بسیاری از شاعران مختلف درباره خنیاگری سروده شده است. امیدوارم با پژوهش‌های اندکی که در حیطه خنیاگری صورت می‌گیرد، بتوانیم خنیاها را بیابیم و بازسازی کنیم.



سخنران دوم: آقای ناصر حبیبیان

مکان در نمایش ایران معادل واژه مقام، گاه و یا جاه بوده و به تعبیری گاه در نمایش ایرانی نزدیک‌تر و شبیه‌تر می‌باشد. این موضوع به دلیل موقعیت مکانی تئاتر در ایران است. به شکلی که ما می‌شناسیم، تئاتر وابسته به شهر است یعنی مکانش، مکان شهر می‌باشد، و شهرتش از ناحیه دولت و قدرت ارتزاق می‌شود. می‌توان این موضوع را با نسبت معماری بیان نمود.

دموکراسی در تئاتر از یونان سرچشمه می‌گیرد که اکثریت قریب به اتفاق جامعه شهری آن از فرهنگ در تئاتر ارتزاق می‌گردند. دموکراسی در معنی یونانی آن بعدها به شکلی تبدیل به رومی و وام‌دار روم شده و رفته رفته با پیشینه ارسطویی، افلاطونی و پیش از آنها سقراطی نسبت‌های سرمایه سالارانه را در خودش پروش داده است. به این معنا که بین اوایل قرن عیسوی تا پایان دوران قرون وسطی یک دوره سکوت وجود داشته و نسبت و معنای شهری به شکلی که می‌شناسیم شکل گرفته است. در این دوره رنسانس با مدار آراءها و ریاضیات و نوع نگرش رومی که ریشه در شکل یونانی خود دارد، آغاز گردید.

رنسانس و پرسپکتیو در تالارهای تئاتر نفوذ پیدا کرده و گسترش می‌یابد و قانون نسبت‌های طلایی باعث به وجود آمدن تئاترهای قاب‌عکسی با شکل پروسینیوم ایتالیایی می‌شود. همانطور که می‌دانیم ایتالیا جزء خواستگاه‌های رنسانس بوده و نوازایی از آنجا به سایر اروپا سرایت کرده است. شکل سرمایه سالارانه در نسبت‌های فردگرانه تعریف می‌شود بدین معنا که در ردیف جلو عموماً افرادی با نسبت‌های اجتماعی لرد و سرمایه‌دار می‌نشستند و در لژها و انتهای سالن افراد معمولی جامعه و رفته رفته منجر به شکل‌گیری نسبت طبقاتی شد. یعنی افراد هر چه پول بیشتری پرداخت می‌کردند، از فرهنگ بالاتری برخودار بودند و در ردیف‌های جلو نشسته و تئاتر را با کیفیت بالاتری می‌دیدند و بالعکس. نسبت‌های طبقاتی بعدها در اقتصاد آدام اسمیت و چند تن دیگر قدرت را در ساختار شهری نشان می‌دهد. مفاهیمی که از تئاتر در این دوره دیده می‌شود، بیشتر دنبال این نسبت‌ها بوده است. این اتفاق تئاتر پروسینیوم و قالب عکسی و ایتالیایی را رقم می‌زند که در آن نسبت تماشاگر و پشت صحنه، یک نسبت بسیار جدا و با فاصله می‌باشد. این ارتباط بعدها نزدیک‌تر شده است بدین معنی که تلاش می‌گردد تا فاصله بین تماشاچیان و صحنه کمتر شود مانند تالار مولوی. اصالت و حقیقت تئاتر در ارتباط با تماشاگر صورت‌بندی می‌شود. در صورتی که صنعت سینما که یک صنعت شهری است، اتفاقاً ریشه در امکان پروسینیوم داشته که سرمایه در آن نقش مهمی دارد. تئاتر نسبت حقیقی خودش را در این ارتباطات زنده و این ارتباطات تنگاتنگ پیدا کرده است. در نوع معماری ایران کوشش‌های فراوانی حول فراهم آوردن امکان گرداگرد و تنگ هم نشستن شده است. از زمان چادرنشین‌ها که دسته جات رقص و تماشاگرها شکل گرفته، همواره بر این گرداگردی‌ها تاکید شده است. نمایش‌های ایرانی مثل خیمه شب بازی که گزارش‌هایی از قرن هشتم و نهم در مورد آنها وجود دارد، بعدها به فراموشی سپرده شده است. خیمه‌شب‌بازی، بقال‌بازی، فانوس خیال و شیشه ۳۲ پیشه، از جمله نمایش‌هایی هستند که نسبت‌های صنعتی در آنها به شدت کارکرد دارد. این نمایش‌ها با تماشاگر اتفاقاً ارتباط بسیار ارگانیکی داشته و واجد مکان نبوده‌اند.

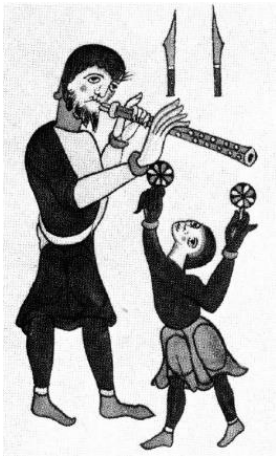
چنانچه می‌دانیم تئاتر، رقص، موسیقی، آواز و خنیاگری، همواره در دوران بعد از اعراب، با مخالفت‌هایی همراه بوده است. این موضوع که چرا این اتفاق افتاده و چرا در دوران مسحیت این‌گونه نبوده است، بحث بسیار وسیعی را طلب می‌نماید. در صورتی که بخواهیم راجع به تئاتر در ایران صحبت کنیم، نیاز به یادگیری زبان عربی داریم. مثلاً واژه‌هایی مانند صنم، عشوه و... که در نمایش‌های ایرانی و در غزلیات حافظ نیز آمده است، لغت‌هایی به زبان عربی می‌باشند. حال از نظر فقهی شیعه که در دوران صفوی اوج گرفته و قبل از آن به نحوی دیگر بود؛ فقه شیعه دو رویکرد

اساسی اصولی و اخباری دارد. اخباری‌گرایی و اصولی‌گرایی دو شکل بسیار مهم و تأثیر گذار هستند. برای مثال، احکامی از مصر آورده می‌شود که در آنها، تئاتر یک وجه تقلیدی است و در آن تقلید از کنار مطرح شده و گفته می‌شود تقلید از کنار حرام است. چون در تئاتر لهو و لعب و آرایش وجود دارد، از نظر شرعی مشکل دارد. واژه تقلید به عنوان نمایش در دوران قاجار وجود نداشته است. در اواخر دوره صفوی وجود داشته و یک واژه فقهی بوده است.

اصولی‌ها به تعبیر اعتقاد دارند و اخباری‌ها بیشتر بر احادیث و روایت‌ها متکی هستند و نگاه ارسطویی ندارند. در دوره صفوی اصولی‌ها و اخباری‌ها مدام در کنش با یکدیگر بوده‌اند، در اواخر دوره صفوی اصولی‌ها اوج گرفته و مثلاً ملاصدرا از دربار صفوی رانده شده و به جای او شیخ بهایی و بحار الانوار و شیخ عباس قمی ـ که کتب منابع عزیمی را در فقه شیعه نگارش و گردآوری کرده‌اند ـ در دربار جای گرفتند و بدین صورت جای اخباری‌ها باز شده است. در این دوره ملازاده کاشفی ظهور کرده است. او در سال اول سلطنت صفوی کتاب روضه الهشدا را نوشته که با اقبال بسیار زیادی از جانب اهل حکومت و دولت مواجه شد و روضه خانی از این کتاب گرفته شده است.

واژه "می میس" در یونانی به معنای تقلید است و لغت پانتومیم از آن گرفته شده است که در عربی به میمون و یا مبارک معنا می‌شود. نوعی از تئاتر که افلاطون و ارسطو با آن موافق هستند و در مدینه فاضله خود می‌پذیرند، آن شکلی است که انسان را به فیلم و تخیل نزدیک‌تر می‌کند. ولی شور و شعف در نمایش، حقیقت را در جمع تصور می‌کند و نه در انفراد و بین تماشاگران هیچ مرزی نمی‌بینید. مثلاً وقتی انسان دسته رقصی را می‌بیند، دوست دارد به آن جمع بپیوندد و شادی خود را با آنها شریک شود.

حال موضوع اینجاست که ما نمی‌دانیم در کجای تئاتر و هنر هستیم. درحال حاضر جایگاه تئاتر ایران مشخص نیست. همچنین تئاتر ما نمی‌داند به کجا می‌خواهد برود؟ از کجا آمده است؟ و چه رسالتی دارد؟ تئاتر حدود ۱۵۰ سال است که به ایران وارد شده است ولی رسالتش مشخص نیست. ۵۰ سال پیش حدود سال ۱۳۴۳ الی ۱۳۴۴ سال پیش تئاتر در دانشگاه به وجود آمد و کتاب‌های زیادی درباره آن نوشته شده است و نمایش‌های آیینی سنتی که امروز می‌بینیم شکل گرفت که بیشتر بوی کهنگی می‌دهد. بوی سنتی که موضعی شده و کاربرد و کارایی ندارد.



Mummers
Bodleian Library MS. Bodl. 264, fol 21v.

ROMANESQUE, 11th C. - Jongleurs, Multi-Colored Costumes, Painted Hands and Faces. France.