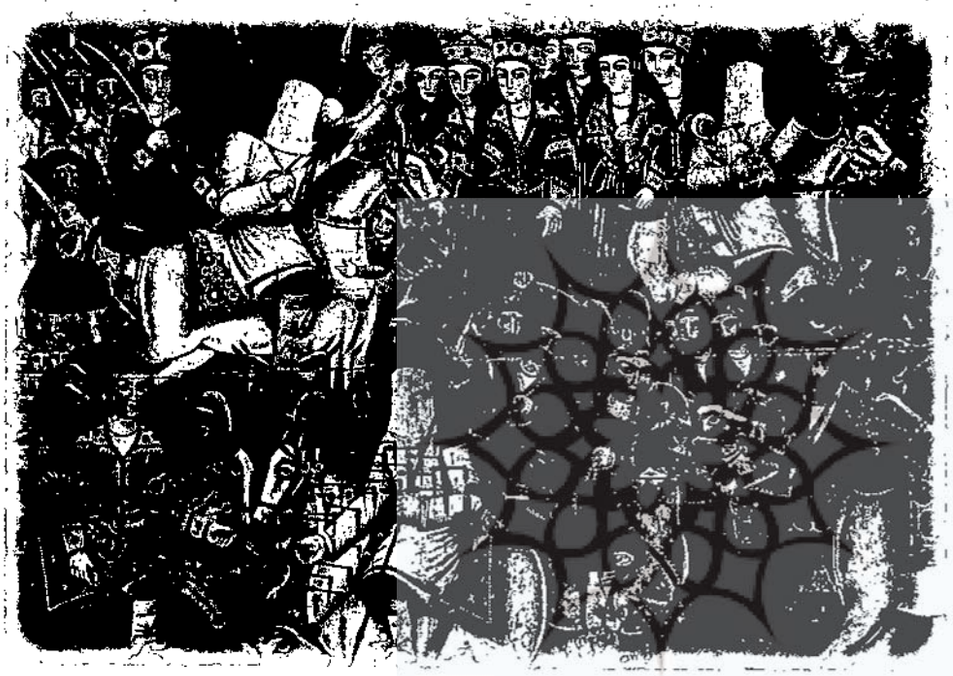
میزگرد هنر و محرم



جلوهٔ حماسهٔ عاشورا بر هنر ایرانی در مقولاتی مانند نقاشی قهوه‌خانه‌ای، موسیقی غم و یا شبیه‌خوانی، بحثی نیست که حق آن در یک گفت‌وگو، مقاله و یا کتابی گزارده شود. هنر عاشورایی نه فقط فراخوان احساسات و یادآور تأثرات یک حادثهٔ تاریخی است، بلکه هنر رمز، کنایه و نمادی است از اعتقادات و باورها و نگرشی است به دنیای پیرامون.

آنچه می‌خوانید گفت و گویی بداهه‌گویانه دربارهٔ برخی از این عرصه‌ها است که هر یک از گفت‌وگوکنندگان از منظر آشنایی خویش در این آینه نگریسته‌اند.

□ سرکار خانم عشقی با توجه به تخصص شما در هنر شبیه‌خوانی و کتابی که در دست تألیف دارید لطفاً دربارهٔ تکنیک بازیگری در تعزیه و رابطهٔ تماشاچی با تعزیه، توضیح بفرمایید.

● **خانم عشقی:** قبلاً لازم است نظرگاه و دل مشغولی خود را در مورد این تحقیق و علت اهمیت آن بیان کنم، که به نظرم در آن صورت سخنان دینی، جایگاه و معنای خودش را پیدا خواهد کرد. پدیده‌های اصیل در جوامع آنهایی هستند که در عین منحصر بفردی، بردی جهان شمول دارند. جهان شمول در اینجا ترجمهٔ لغت اونیورسال (universal) است که به نظرم ترجمه خوب و دقیقی نیست و ترجیح می‌دهم بگویم که بردی فرازمانی و فرامکانی داشته باشد. این تضاد ظاهری در جمله فقط ظاهری و لحظه‌ای است چون دقیقاً هر قدر پدیده منحصر بفردتر باشد و با حقیقت خودش ارتباط داشته باشد بیشتر ممکن است دارای بردی جهان‌شمول باشد. منظورم از برد جهان شمول این است که تفکر کلی بشریت از آن بهره می‌گیرد. منظورم از بهره‌بردن این نیست که به تفکر جهانی و یا دانسته‌های آنسیکلوپدیک (ancyclopedic) یک دانسته جدید اضافه گردد و یا این که کنجکاوی محققین و شرق‌شناسان و ایران‌شناسان ارضاء شود، منظور اینست که تفکر جهانی با شناخت آن در طرح سؤال برای کل بشریت توانائی جدیدی پیدا کند که قبلاً آن توانائی را نداشته است. بنظرم تعزیه در چهارراه تقاطع طرح مسائل فرامکانی و فرازمانی در زمینهٔ تئاتر و فلسفهٔ تئاتر قرار دارد و ابعاد گوناگون آن می‌تواند سؤالهایی را در مورد نمایش - بازیگری - پدیدهٔ تئاتر در بشریت و کارکرد آن در جوامع و غیره مطرح سازد. مسائل مورد بحث در کتاب مورد اشاره چنین است:

فصل اول محتوای داستان کربلا و حرکت امام حسین(ع) به جهت تاریخی و فلسفی آن و بعد فرازمانی و فرامکانی آن مورد بررسی قرار گرفته که دقیقاً در جملهٔ «کل ارض کربلا و کل شهر محرم و کل یوم عاشورا» مانند یک فرمول ریاضی نشان داده شده است.

فصل دوم راجع به نمایش (Representation) است که مسائل مربوط به تماشاچی‌ها و رابطه صحنه با تماشاچی و میزانسن و مسئله بازیگری را در برمی‌گیرد.

فصل سوم علت پیدایش تئاتر مذهبی در مسیحیت و شیعه و نه در مذاهب دیگر یکتاپرستی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

فصل چهارم به نقش سیاسی و اجتماعی تعزیه و برخورد آن با سؤالهای جهان‌شمول اشاره دارد از جمله: چرا بشر به تئاتر نیاز دارد و صحنه گذاری یک واقعه در جامعه چه عملکردی دارد که تعزیه در اینجا حرفهایی برای گفتن خواهد داشت.

فصل پنجم رابطه تعزیه با جهان تئاتر بطور کلی.

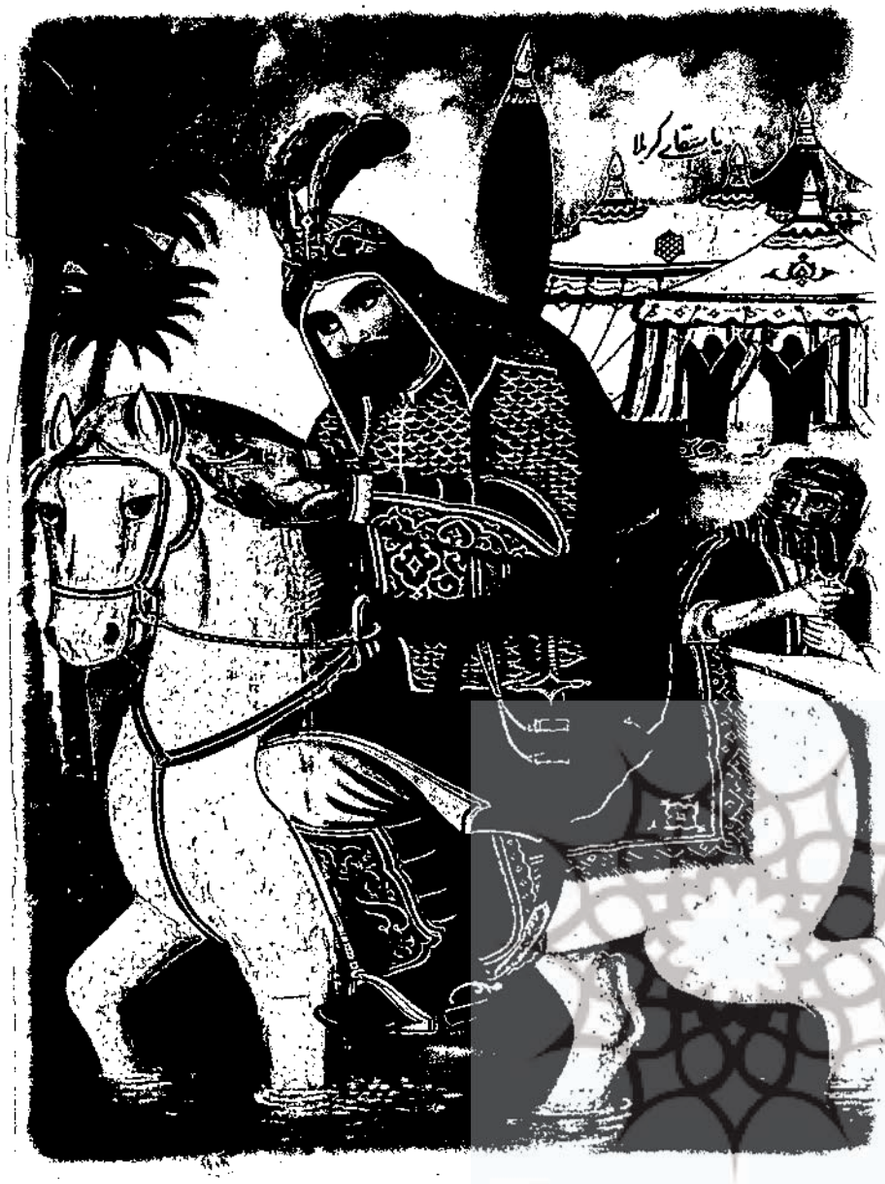
فصل ششم در رابطه با آینده تعزیه و تحول آن که می‌تواند شاخصی برای تحول جهان باوری یک جامعه باشد.

از این میان از دو نکته تکنیک بازیگری در تعزیه و رابطهٔ تماشاچی با تعزیه صحبت خواهم کرد. **چیزی که شگفت‌آور است اینست که ملتی از روی نیت عشق، اعتقاد و باورهایش، هنری خلق می‌کند مثلاً چیزی بین اپرا و تئاتر و پدیده‌ای بوجود می‌آورد بدون اینکه به دنبال تئوری تئاتر باشد. و امروز این پدیده با تئوریهای تئاتر مدرن جهانی**

ملاقات می‌کند، وارد دیالوگ می‌شود، چرا که در منحصر بفرد بودنش، راهی به حقیقت و قدسیت پیدا کرده و از آنجا بردی جهانی پیدا می‌کند.

می‌بینیم که نظریه‌های هنری که در نقاط دیگر دنیا وضع شده بدون اینکه از این داستان اطلاع داشته باشند همانسان که ما از آنها بیخبر بودیم امروز با هم تلاقی می‌کنند. مثلاً مسئله بازیگری: ابتدا از اصطلاحات خود تعزیه و نامگذاری آن یعنی «شبیه‌خوانی» شروع می‌کنم. لغتی با معنای بسیار عمیق، ما به دلایل دینی خود و اینکه نوع بشر حق تجسم یکی از مقدسین را ندارد به بازیگر و خوانندهٔ تعزیه می‌گوئیم شبیه‌خوان، شبیه امام حسین. بازیگر سعی می‌کند شبیه امام حسین بشود. تا حد شباهت پیش برود و نه تجسم. شاعر نیز بر این ادعا نیست که امام حسین حتماً این سخن را گفته است او از زبان حال امام حسین صحبت می‌کند. خواهیم دید که تمام دل‌مشغولی تعزیه اینست که فاصله محفوظ بماند. یعنی «دست نیافتنی» حفظ شود. در بحث‌هایی که من با محیط‌های تئاتری در فرانسه داشتم برایشان جای تعجب بود که در خود واژگان تعزیه یک تئوری جدید امروز غرب گنجانده شده است و تمام انتقاد از تئاتر ناتورالیستی (طبیعت‌گرا) غرب بر آن سوار می‌شود. ژان کوکتو شاعر و کارگردان فرانسوی بر تفاوت بین شباهت (Ressemblence) و این همانی (Similitude) تأکید می‌کرد. شاید از آنجا که در شبیه شدن حرکت وجود دارد، هنرپیشه سعی می‌کند به جانب امام حسین حرکت کند، هر چه بیشتر تا به او شبیه شود. ولی در Similitude یا این همانی یک نوع بی‌حرکتی و ایستایی وجود دارد. اما مسئله اساسی‌تر اینست که در Similitude ادعا بر این است که این همان شخص است. در این همانی ادعای واقعیت وجود دارد، یعنی هنرپیشه آن پرسوناژ را تجسم می‌بخشد. اما در شباهت این ادعا وجود ندارد.

برعکس ادعا بر اینست که این همان نیست ولی انگار که همان است. **از نظر فلسفی و بحث زیبائی‌شناسی مبحث خیلی مهمی است. در تعزیه قبل از اجرا معین‌البکاء یادآوری می‌کند: «نه این شمر است و نه من امام حسین و نه اینجا صحرای کربلاست. ما تنها برای عزای امام حسین گردهم جمع شده‌ایم.» گوشزدی که بهیچ وجه به باور تماشاگر خدشه‌ای وارد نمی‌کند. زیرا باور تماشاگر نه از باب طبیعت‌سازی نمایش بلکه از جائی دیگر نشئه می‌گیرد. اصلاً در فلسفهٔ اسلام بخصوص شیعه و آنهم شیعهٔ اثنی عشری مسئله حفظ فاصله دل‌مشغولی بزرگی است.** یعنی نجات و حفظ آن «دست نیافتنی» به این منظور نشانه‌های زیادی در تعزیه به چشم می‌خورد. مثلاً از روی نسخه خواندن در تعزیه دال بر این نیست که شبیه‌خوان قادر به حفظ مطالب نیست شاید این هم نوعی حفظ فاصله است. به صحنه گذاری و نمایش رابط (نسخه) بین شاعر و تماشاگر، یا هنگامی که شمر سر امام حسین را از بدن جدا می‌کند و نعره‌های خشن می‌کشد در عین حال به عنوان یک شیعه عاشق حسین اشک می‌ریزد. این دیگر حد آخر فاصله بین هنرمند و پرسوناژی است که آن هنرمند بجای آن نقش ایفا می‌کند.



عده‌ای از تئاترشناسان ما عجولانه این پدیده را همان فاصله گذاری برشتی Distenceation معنی کرده‌اند که من بدان معتقد نیستم. البته باید بگویم دیستانسیاسیون برشت هم خود در غرب وضع مشخصی نداشت و برداشتهای گوناگونی از آن شد و اجراهای بدو ناشیانه‌ای برای تحقق این تئوری بروی پرده آمد. البته خود برشت آن را مفصل شرح داده و بخصوص در مورد اثری که باید روی بیننده تأثیر بگذارد. این توضیحات دقیقاً معلوم می‌کند که تئوری برشت هیچ ربطی به آنچه که من در تعزیه «حفظ فاصله» نام گذاشته‌ام ندارد و حتی عکس آنست. خود این لغت نیز ترجمهٔ نادقیقی از یک لغت روسی است که «میرهولد» بسیار از آن استفاده کرده که الان خاطرم نیست و برشت چیز جدیدی اختراع نکرده است. آنچه در تعزیهٔ ایران من نظریهٔ «حفظ فاصله» نام نهاده‌ام خیلی بیشتر به تئوری «دیدرو» نزدیک است که اولین بار در قرن ۱۸ در کتابی با عنوان «خلاف آمد عادت بر مسئله بازیگر»[1] بیان کرده است. کمدین به معنی بازیگر و پارادوکس در معنای واقعی خود عقیده‌ای است که ضد عقیدهٔ عموم صحبت می‌کند امروز به معنای چیزی متضاد هم بکار می‌رود. پس عنوان کتاب را می‌شود «عقیدهٔ مخالف عادت در مورد بازیگر» ترجمه کرد. تا آن زمان سلیقهٔ عموم به طرف نظریه‌های ناتورالیستی بازیگر بوده است. یعنی بازیگر می‌بایست همان خود پرسوناژ شود. ولی بر اساس تئوری دیدرو هنرمند باید بتواند در مردم شوق و احساسات بوجود بیاورد اما خود نباید در پرسوناژش که به نمایش می‌گذارد غرق شود و باصطلاح در جلد او فرو برود، دچار این همانی بشود و بیننده را نیز دچار این توهم کند. این کتاب گفتگوئی است بین دو نفر که یکی از تئوری ناتورالیستی و دیگری از تئوری دیدرو حمایت می‌کند. اما تئوری دیدرو در غرب فوراً رایج نشد و سالها وقت گرفت تا جا بیفتد. موفق‌ترین مجری نظریه دیدرو، امروز هنرپیشه پیر فرانسوی میشل بوکه است. در مصاحبه‌ای طولانی (من در حال ترجمهٔ این کتاب هستم) از تجربیات بازیگری خود صحبت می‌کند: هنرپیشه باید همیشه خودش بماند و نشان دهد مثل تعزیهٔ ما که شبیه فقط امام حسین و حالات و زبان

حالش را نشان می‌دهد و هیچگاه خود را بجای او نمی‌گذارد.

این دقیقاً شبیه حرف دیدرو است. وی می‌گوید: وقتی هنرپیشه روی صحنه می‌آید باید نقش را آماده کرده باشد و خود فقط یک مجری باشد. انگار خود را نظاره می‌کند که دارد بازی می‌کند. در واقع دو نفر است. همان‌طور که شبیه‌خوانهای ما اذعان دارند: «ما اینجا هیچ‌کاره‌ایم. ما فقط اینجائیم تا عزای امام حسین را برپا کنیم و مردم را در این عزا کمک کنیم و با هم بگریم.»

وقتی معین‌البکاء می‌گوید: «نه این شمر است و نه اینجا کربلا» علناً ادعای طبیعت‌سازی را رد می‌کند ولی می‌گوید ما اینجائیم، انگار که اینجا کربلاست و مردم هم شریک در این بازی می‌شوند و با علم به اینکه این بازی است به حقیقت می‌رسند نه اینکه بخواهند گول بخورند آنها وارد حقیقت بازی می‌شوند و تجربه می‌کنند می‌بینید بین این جملات رابطه عجیبی است.

پیتر بروک که خود به ایران آمده و از دیدن تعزیه نیز الهام گرفته است. در یکی از کتابهایش نوشته بود «انگار که» در زبان،یک چرخش گرامری است اما در تئاتر «انگار که» یک تجربه است. در زندگی روزمره «انگار که» یک نوع فرار است، فرار از واقعیت. اما در تئاتر «انگار که» یک حقیقت است.

فکر می‌کنم این تفکرات او بسیار متأثر از تعزیه بوده است، البته او از تعزیه صحبتی نمی‌کند. «آنتوان ویتز» از کارگردانان مهم فرانسه، در یکی از کتابهایش می‌نویسد پیتربروک پس از بازگشت از ایران به او گفته بود در تعزیه ایرانی چیز جالبی وجود دارد و وی از روی آن مفهوم mal fait (بد درست شده) را ساخته است. این امر در نوع خود جالب است چون در تئاتر، باور نباید از طبیعت‌سازی بیاید این پارادوکس که ما در تعزیه می‌بینیم که هر چه ادعای واقعیت کمتر است و هرچه دکور مصنوعی‌تر است (یعنی هیچ کوششی در طبیعی جلوه‌دادن مسائل نیست) احساس و گریه و باور تماشاچی بیشتر است. این پدیده مسئله بزرگی را در تئاتر بطور کلی مطرح می‌کند. باور تئاتری از کجا می‌آید؟ و عشق به تئاتر به چه مربوط می‌شود. حقیقتی دیگر غیر از ادعاهای «این همانی» باید وجود داشته باشد. این همان چیزیست که قوللر آقاسی را وادار می‌کند در «غلط‌سازی» موقع کشیدن تابلوهایش اصرار بورزد و با سماجت از طبیعت‌سازی پرهیز کند.

● **آقای رجبی:** در ابتدا اجازه بفرمایید اشاره‌ای به هنر قدسی داشته باشم. لازمه تحقق هنر قدسی پاک شدن دل هنرمند از همه زنگارهاست تا مستعد مشاهده عالم‌قدس شود و عالم قدس در قلب وی تجلی یافته و او نیز این تصویر را به عالم ملک برگرداند. بنابراین هنرمند فقط یک زمینه است. هنرمند کسی است که هرآنچه دارد از دست می‌دهد تا هیچ حیثیتی از خود باقی نگذارد، مگر آنچه را که بر دلش می‌افتد، به قول حافظ:

چشم آلوده نظر از رخ جانان دور است
بر رخ او نظر از آینه پاک انداز

او را به چشم پاک توان دید چون هلال
هر دیده جای جلوه آن ماه پاره نیست

امروزه حلقه مفقوده هنر، یعنی آداب معنوی فراموش شده است، همان واسطه‌ای که هنرمند را به حقیقت هنر می‌رساند. هنرمندان گذشته ما بر این بودند تا قلبشان را از زنگارها بزدایند و دلشان را از همه تعلقات مجرد گردانند تا جلوه‌های عالم تجرید را در دلشان مشاهده کنند.

هر سالک هنرمندی به میزان سلوکش، مشاهده‌ای از آن حقیقت مجرد کرده و گزارشی دل‌آگاهانه می‌دهد. پس لازمه هنر قدسی که نشانگر عوالم قدس و مجرد است، تجرید نفس هنرمند سالک است.

رو مجرد شو مجرد را ببین
چونکه شرط فهم هرچیز است این

خانم عشقی به بحث تشبیه اشاره داشتند و من نیز اشاره‌ای به «تنزیه» و هنر تنزیهی می‌کنم که اساس همه هنرهای اسلامی است. در هنر اسلامی هیچگاه موجودیت اشیاء را به اعتبار خودشان طرح نمی‌کنند و هرگز نمایشگر عالم مجرد صرف هم نیستند، زیرا عالم‌قدس از عالم ملک جدا نیست که اگر آنی جدا بود چیزی در عالم وجود نمی‌داشت. اگر قرآن در وجود انسان تجلی نمی‌کرد چگونه آدمی می‌توانست خودش را به ذات کلام الهی تشبیه کند. آنچنانکه مولای متقیان علی (ع)، خویش را قرآن ناطق و حتی «نقطه زیر بای بسم‌الله» یعنی باطن قرآن دانستند.

به این جهت است که هنرمند می‌توانست به خودش اجازه دهد که خود را به عالم قدس تشبیه کند و آن جلوه‌های قدسی را در خودش نشان دهد. و اما تشبیه هنرمند به عالم قدس مستقیم نبوده و هنرمند با تشبیه خود به مصداق‌های کامل عالم قدس یعنی پیامبران و امامان معصوم که پرده‌داران و رازداران عالم قدسند توانست در این امر تشبیه توفیق یابد. و از این طریق خود را به حقیقت وجود انسان و به جلوه مقام محمود انسان تشبیه کنیم. هنر اسلامی هنری است که نشان از بی‌نشان است، در هنر نقاشی، انسان، جماد، حیوان، طبیعت و همه اینها هستند اما هیچ یک از آن چیزی که ما با تجربه عینی می‌بینیم نیست. قواعد آناتومی هست اما اندام دیگری در کار است، حافظ می‌گوید:

با هیچکس نشانی زان دل‌ستان ندیدم
یا من خبر ندارم، یا او نشان ندارد

هر نشانی را که می‌بینیم به سویش می‌رویم از آن سخن می‌گوییم و تصویر می‌کشیم، و همزمان با کلام و تصویر می‌گوییم «سبحان الله» یعنی، اگرچه این نشان از اوست اما او نیز که والاتر و برتر از آن است و این عمل را همواره تکرار می‌کنیم. هنر تنزیهی به این معنی است که هم نشان دارد و هم بی‌نشان است. در فتوت‌نامه‌های قدیم نیز که انواع اذکار در آداب معنوی برای سلوک هنرمندان آمده است و یکی از آنها ذکر «سبوح» است که در همه چیز، هر آن و هر مرتبه‌ای وجود دارد، حتی برای ورود به کارگاه زیرا برای ورود به جرگه هنر دینی می‌بایست همه چیز را از او و برای او خواست. خواجه عبدالله انصاری از قول امام حسین (ع) جمله‌ای نقل می‌کند «گفتند: که حضرت اباذر فرمودند که من از خدا می‌خواهم که هیچ نخواهم و امام فرمودند که خدا رحمت کند اباذر را، اما من می‌گویم که؛ هر که کار خویش با خدایش گذاشت، نعمت و بلا در نظر او یکسان است.» یعنی عالی‌ترین مرتبه سلوک مرتبه تسلیم الی‌الله هست و هیچ خواست نباشد جز خواست او.

هنر اسلامی، هنری برگرفته از باطن قرآن کریم است و از طریق ولایت تحقق می‌یابد. اما درک باطن قرآن کریم با صرف سلوک فردی ممکن نیست و هادی و راهنما و پیر می‌خواهد که در این طریق یاور باشد. از اینرو آقای صدر با ادله فراوان ثابت کرده است که بنیان‌گذاران علوم اسلامی شیعیان بوده‌اند زیرا به اقتدا و شاگردی پیامبر اکرم و امامان معصوم به حقیقت قرآن و معارف آن راه یافته‌اند. حافظ می‌فرماید:

از بتان آن طلب ار حسن‌شناسی ای دل
کاین کسی گفت که در علم نظر بینا بود

به هرحال واسطه معرفت علم پنهان همین بزرگواران بوده‌اند. و از جمله این علوم، هنر است که اولین علم و جلوه معرفت اسلامی است که در عالم اسلام

ظاهر شد. همچنین می‌توانم بگویم که مبانی حکمت هنر در محافل شعری که حضرت علی (ع) دائر کردند پایه‌ریزی گردید. بنابراین مبادی هنر اسلامی از طریق حضرت علی و هنرمندان دردمند شیعه به ایران منتقل گردیده و اولین جلوه‌های باشکوه هنر و تمدن اسلامی در ایران پایه‌گذاری شده است. و این هم به برکت ولایت است. گفته‌اند وِلایت مقدمه‌اش وَلایت است. وَلایت به معنی محبت و دوستی است، محبتی که خداوند به مخلوق خود، و بویژه نسبت به انسان دارد. اگر انسان پاک گردد و عشق برگردان حق شود او را عاشق خطاب کرده و چون حق بر جهان حاکم است، کسی که خود را پاک کرده است و آینه تمام نما شده است لیاقت وِلایت و سرپرستی را می‌یابد و هم اوست که زبان حق در بین خلق می‌شود.

بنابراین با محبت پرده از اسرار عالم کنار می‌رود و بر اهل ولایت که محرم اسرار گشته‌اند حیاتی مکشوف می‌شود. هنرمند مسلمان با مشاهده اسرار عالم آنها را با زبانی رمزی و با اشارات خاص بیان می‌کند. از آنجایی که بیان اسرار جز بر اهل راز قابل درک نیست، از این رو هنر اسلامی در دوره‌هایی که بشر در غفلت از حق و حقیقت است، مهجور و غریب می‌گردد و این نیز یکی از خصوصیات این هنر است. هنرهای اصیل، تفکر اصیل و اصولاً هر انسان اصیلی در طول تاریخ غریب بوده است.

هنر اسلامی هنری دردمندانه و برای دردمندان است به قول شاعر:

حالت سوخته را سوخته دل داند و بس

شمع دانست که جان دادن پروانه ز چیست

از سوی دیگر بیان هنر اسلامی گسترده در دو ساحت بیان عرفانی و حماسی است که این دو بیان به هنر شیعه اختصاص دارد چراکه در شیعه سیر بین وَلایت و ولایت است. وقتی بحث وَلایت است داستان لیلی و مجنون مطرح می‌شود و محبت انسان با حق و وقتی وارد حماسه می‌شود جان دادن و دلدادگی سالکان در مقابل قوای غیر است که از آن به تقابل خیر و شر یاد می‌کنند. شاهنامه فردوسی اسطوره نیست بلکه بیان نسبت باطنی انسان سالک در عالم ظاهری و در بین خلق است که بیانی حماسی است و وقتی با خالقش نجوا می‌کند مظهرش لیلی و مجنون می‌شود که جلوه عرفانی است.

در میان نگاره‌های اسلامی ایران، نگاره‌های عاشورایی جایگاه خاصی دارند. **این نگاره‌ها در ابتدا در زمان حکومت آل بویه شکل گرفت و سپس در زمان صفویه مورد استفاده در جنگ‌ها علیه ازبک‌ها قرار گرفت، اما متأسفانه از این آثار هیچ تصویر و نمونه‌ای در دست نیست و** به جز مواردی چند از نگاره‌هایی که درکتب کار شده آثار دیگری مشاهده نگردیده است. اما در زمان قاجار بیشترین اقبال به مضامین عاشورایی در بین هنرمندان شکل گرفت و آثار زیبا با بیانی متفاوت با آنچه تا آن زمان بود شکل گرفت. گذشته از این نگاره‌ها چهره اولیاء علیهم اسلام نیز به عنوان موضوعی مستقل مورد توجه قرار گرفت که به آن «شمایل» می‌گفتند. این شمایل‌ها

مشاهدات قلبی هنرمند از آن ذوات مقدسه بود. البته در عصر تیموری و صفوی نیز شمایل‌هایی مشاهده می‌شود ولی به صورت تک پیکر و یا تک چهره نبود. در یکی از این آثار حضرت علی (ع) را به شیوه قلندران، در حالی که چارزانو در مجلس پیامبر اکرم(ص) نشسته‌اند نشان می‌دهد و همین سنت قلندرانه نشان دادن ایشان در ادوار بعد نیز ملاک شمایل‌نگاری ایشان گردید.

اما نگاره‌های عاشورایی که به صورت‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای، پرده‌های درویشی، نقاشی چاپ سنگی، نقاشی پشت شیشه، نقاشی دیواری، نقاشی بر روی وسایل حمل و نقل و همچنین بر روی پارچه‌ها و علمها و ابزار و آلات مختلف کار می‌شد در عصر قاجاریه شکل گرفت و توسعه فراوان یافت. آنچه در این نگاره‌ها به صورت وجه مشترکی کاملاً هویداست تقابل قوای اولیاء و اشقیاء است که هریک با خصوصیات بی‌نظیرشان در مقابل یکدیگر بیان حقیقت عاشورا را می‌نمایند. مثلاً در کمتر اثری دیده می‌شود که امام حسین (ع) در حال نبرد باشند و ایشان را صرفاً در مقام مظلومیت و اغلب در حالی که طفل شش ماهه خود را بر دست گرفته‌اند و با تأثیر شهادت ایشان را به تاریخ نشان می‌دهند و یا اینکه تصویر ایشان را در غم شهادت حضرت علی اکبر در حالی که سر مبارکشان را تکیه بر شمشیر داده‌اند و آخرین لحظات حیات فرزند برومندشان را شاهد گرفته‌اند دیده می‌شود.

یکی از مهمترین خصائص این نگاره‌ها شمایل اولیاء علیهم السلام خصوصاً حضرت امام حسین (ع) است که در همه حال به ناظر می‌نگرد و لبخندی همراه با تأثر دارند. اولیاء دیگر همچون حضرت اباالفضل عباس (ع) نیز در حالی که معمولاً در جنگی شدید با دشمن نشان داده می‌شوند، چهره‌شان مع‌الوصف از همین قاعده برخوردار است. این حالت مبین جلوه ملکوتی ایشان است که با اراده و خواست خویش نمی‌جنگند و از دشمن نیز کینه‌ای به دل ندارند، دستشان دست خداست و دلشان نیز جایگاه و مهبط حق است.

در این نگاره‌ها همچون تعزیه بعد زمان و مکان شکسته می‌شود. زیرا هر روز عاشورا و هر مکانی کربلاست. برای نمایش دادن این خصوصیت، چندین صحنه که متعلق به زمانهای مختلف حتی پس از عاشوراست در یک پرده جمع می‌شود. از این گذشته حتی قید تاریخ تا آن حد شکسته می‌شود که حضور همه انبیاء و اولیاء را نیز به بیان می‌آورد و همچنین حضور جن و پری و فرشتگان و حیواناتی چون شیر همه معادلات یک روایت ساده را در هم می‌شکنند و جلوه‌ای از محشر کبریٰ را بوجود می‌آورد.

چند زمانی و چند مکانی تا جایی پیش می‌رود که انکشافات ملکوت را نیز در بر می‌گیرد و این از ویژگی‌هائیست که حتی تعزیه نمی‌تواند به آن دست پیداکند. البته این پرده‌ها زمانی کامل می‌شود که مرشد آن را بیان کند و مردم نیز با گریه خود بیان این نگاره‌ها را تکمیل نمایند. مردم این نگاره‌ها را مقدس دانسته و همچون ضریح امامزاده‌ها و یا هر شیء مقدس دیگری به آن توسل می‌جویند و از آن‌ها تمنای استجابت دعایشان را دارند. این اثر عمیق در قلب‌های مردم، مسلماً از حقیقت عاشورا و حضور قدسی امام حسین (ع) و معصومین و شهدای بزرگوار است که گردانندگان و معنی بخشندگان حقیقی به این آثارند.

● **آقای موسوی:**

بنام خداوند فریادرس

کریم سخاپیشهٔ دادرس.

به نظر بنده، هیچ هنری در ایران به اندازه تعزیه از حماسه کربلا تاثیر نپذیرفته است و تاکنون نیز توانسته با همان مضامین کربلایی به حیات خود ادامه دهد. جالب است بدانید که در دیگر کشورهای اسلامی این آفرینندگی و خلاقیت ایجاد نشد مگر زمانی که مذهب رسمی ایران شیعه اعلام گردید و معتقدان و طرفداران حضرت علی (ع) و خاندان محترمش که تا آن زمان تنها در دلها به امامان خود عشق می‌ورزیدند، زمانی یافتند تا آن اعتقادات خود را بروز دهند، علنی کنند و عینی نمایند. حماسهٔ کربلا یک عشق کامل بود، عشقی با تمام زوایای پنهان و آشکار خود که در صحرای کربلا توسط امام حسین (ع) به منصه ظهور رسید. از آنجایی که یک عشق پاک و خالص و تمام‌عیار خودش را بروز

می‌دهد بنابراین به آسانی نیز به دیگر افراد عاشق سرایت می‌کند. در زمینهٔ هنری نیز عاشقان امام و راه او بسیار تأثیر پذیرفتند، از خوشنویسی و نقاشی گرفته تا معماری و هنر نمایش، قبل از صفویه مراسم عزا معمول بود اما در زمان صفویه که حکومت رسمی، شیعه اعلام شد نوحه‌خوانی، دسته‌روی و عزاداری در سوگ سالار شهیدان امام حسین (ع) به حد مطلوب خود رسید. حتی دولت صفویه به کسانی که برای این واقعهٔ جانگداز و یا دیگر اشعار مذهبی شعر می‌سرودند، صله می‌داد.

یکی از مهمترین چیزهایی که در شکل‌گیری تعزیه مؤثر واقع شد ادبیات بود. آنهم با نوشته شدن کتاب روضة‌الشهدا به عنوان نخستین کتاب مقتل به فارسی که شامل یک پیشگفتار و ده باب است و اکثر آن راجع به واقعهٔ کربلا که بصورت نثر و نظم و به شیوهٔ داستانی جالب توجه توسط ملاحسین واعظ کاشفی سبزواری در قرن نهم هجری است. و کسانی را که از روی کتاب روضة‌الشهدا بر منبر می‌خواندند روضه‌خوان می‌گفتند و این اصطلاح از نام این کتاب مرسوم شد. خود روضة‌الشهدا به معنی گلزار شهدا است و از آنجائی که در داستان این کتاب شخصیتهای زیادی حضور داشتند، خود بخود احساس می‌شد جهت اجرا نیز قابلیت دارد. اگر اغراق نباشد شاید بتوان اعتراف کرد که اگر آشیل در یونان باستان بازیگر دوم را وارد صحنه کرده است، واعظ کاشفی نیز با نوشتهٔ خود بازیگر دوم را در شبیه بوجود آورده است، چون یک روضه‌خوان تنها نمی‌توانست جای همه صحبت کند. البته از تاریخ نوشته شدن این کتاب تا شکل‌گیری تعزیه حدود سه قرن طول کشید، تعزیه مانند هنرهای دیگر، بدون آنکه از دیروز خود جدا شود، توانست خودش را به اثبات برساند، چراکه از دیگر هنرهای قبل از خودش یعنی موسیقی، نقالی و شعر نیز سود جسته بود. به هر حال در دورهٔ زندیه تعزیه شکل پیدا کرده و در دورهٔ قاجاریه به تکامل رسید، چه از نظر اصلاح اشعار تعزیه و چه از نظر موسیقی و لباس و حتی از نظر مکان، یعنی ساخته شدن تکیه دولت به سال ۱۲۴۸ شمسی در رونق تعزیه بسیار مؤثر بوده است.

باید دانست که تأثیرگذاری و تأثیرپذیری هنرها به فرهنگ و روحیات هر جامعه بستگی دارد. شاید بتوان گفت ایران، بجای تأثیرپذیری از فرهنگ کشورهای دیگر، هنرش متکی به خود بوده و از گذشتهٔ خودش وام گرفته و با بینش دینی خود آن را خلق کرده و دیگر اینکه هنرهای مذهبی ایران دارای سرچشمهٔ الهی بودند. اصولاً انواع هنرهای دینی از معماری و خط و نقاشی گرفته تا تعزیه جملگی رو به سوی بالا و رو به اوج یعنی خداوند داشته و خود را محدود مسائل زمینی نمی‌کند. **برعکس درام‌های مذهبی یونان باستان که هستهٔ درام را در برخورد خدایان با خدایان و یا ستیز خدایان با انسان و یا بالعکس می‌بیند، در تعزیه همه تسلیم خدایند و حتی رو به سوی او دارند.** این هنر ملهم از وادی ملکوت است و مضمون تعزیه از آن سوی عالم گرفته تا دنیای پس از خود را دربر می‌گیرد. از میان دو انگشت، براحتی به گذشته یا آینده نظر انداخته و در این میان به انسان درس هشیاری و عبرت می‌آموزد که باید همیشهٔ ایام رو

به سوی «او» داشت. بنابراین برعکس قلمرو هنر غیردینی که تنها دنیای طبیعت و ماده و واقعیت مسائل پیرامون را مدنظر دارد، عمل می‌کند.

ارکان هنر در تعزیه جلوهٔ واضحی دارند. یکی از آن ارکان نوآوری و ابداع است: تعزیه از یک مراسم ساده به یک مراسم پیچیده با نمادها و نشانه‌ها و سمبولها، قوام یافته است. دیگری برانگیختن حس و عاطفه است: کاتارسیس ارسطویی در آن به خوبی مشاهده می‌شود. دیگر از ارکان هنر قابل فهم بودن آن است: از نظر اشعار و حرکات و تزیینات صحنه در ساده‌ترین حد است. همچنین عرف و عادت که از ارکان هنر است در تعزیه بسیار به وام گرفته شده است، از حجلهٔ عروسی تا پاشیدن نقل و نبات بر سر قاسم داماد تا پاشیدن آب در پشت سر کسانی که به میدان رزم می‌روند (در حالی که آب در کربلا برای اهل خیمه نایاب بود) تا ضرب‌المثلهای عامیانهٔ مردم و حتی رفتار و برخورد روزانهٔ مردم همگی خودش را در تعزیه نشان می‌دهد. ماندگاری نیز از ارکان هنر است که تعزیه با تمام موانعی که در طول تاریخ داشته هم اکنون جزء پیشرفته‌ترین و ماندگارترین است، چه از نظر تکنیک برای اهل نمایش و چه از نظر مضمون برای مردم معتقد و اهل ایمان. سرانجام اینکه اگر ما یکی از ارکان هنر را تناسب و توازن در بکارگیری رنگها و اشکال در نظر بگیریم و همچنین عنصر خلاقیت را، هر دو مورد را در تعزیه بطور واضح شاهد هستیم.

بازیگر تعزیه هیچگاه نمی‌خواهد با امام یکی شود. مانعی که علما برای آن دلیل هم داشتند، چون معتقد بودند امام بسیار بزرگتر از ذهن ما می‌باشد و هر کسی نسبت به دید و تخیل خودش امام را آنگونه ترسیم می‌کند، شاید بعضی از همین محدودیتهای مذهبی باعث خلاقیت و رشد هنر شده باشد. بنابراین نشان دادن صورت شبیه امام حسین (ع) که یک شکل خاصی را ارائه می‌داد، همهٔ ساخته ذهنی تماشاگر را به هم می‌ریخت، در نتیجه شبیه بوجود آمد. روبند و نقاب بر صورت می‌کشیدند که تصور ذهنی تماشاگر مخدوش نشود، حتی بازیگر نیز هر از گاهی یادآوری می‌کند که او شبیه است و همین تأکیدها به ایجاد فاصله منجر می‌شود که خانم عشقی اشاره کردند، حتی بازیگر نمی‌خواهد با شخصیت منفی، خود را یکی کند. شاید این محدودیت باعث این خلاقیت شد که امروزه از نظر تکنیکی (یعنی ایجاد فاصله) نه در ایران بلکه قبل از تئاتر اروپا، به حرفهای جدیدی از نظر شیوهٔ اجرا رسیده است.

این سیر تعزیه بود که از یک روضه‌خوانی ساده به یک شبیه‌خوانی پیچیده منجر شد.

تعزیه‌ای که با اخلاص نسخه‌نویسان آن و شبیه‌خوانان و همچنین تماشاگران هنوز زنده است، نسخه‌نویسانی که حتی از ذکر نام خود در پایان نسخه خودداری می‌کردند تا اجرشان ضایع نشود، شبیه‌خوانانی که نه برای شهرت یا مادیات، بلکه صرفاً برای اجر اخروی و برای امام حسین (ع) می‌خوانند. متأسفانه زمانی رضاشاه تعزیه را ممنوع کرد که این هنر تازه داشت به پیشرفتهایی از نظر مضمون دست می‌یافت و برای یک تئاتر مستقل ایرانی بسیار مفید بود، همگی در نطفه خفه شد، البته مخالفان روشنفکر را نیز باید به این زوال تعزیه افزود. از میرزا فتحعلی آخوندزاده که اولین کسی بود بر علیه تعزیه اظهارنظر کرد تا دیگر روشنفکرانی که امروزه هم می‌خواهند این هنر را از بین رفته بپندارند. اما این هنر که قرنها پابرجا ماند با توجه به تکنیک قوی آن ادامه خواهد یافت. اشتباه بزرگی است که در نقد بخواهیم با معیارهای تمدن و فرهنگ اروپایی، آثار بزرگ و قدیم شرق را ارزیابی کنیم.

● خانم عشقی: می‌خواستم جمله‌ای در تأیید حرفهای شما اضافه کنم، و آنهم ناشی از نگرانی حاصل چند سال کار روی تعزیه است، و آن اینکه این حرفها و بحث‌ها را بارها شنیده‌ام که تعزیه باید اصلاح شود، و با واقعه تاریخی هماهنگ گردد. تمامی ایرادهایی که به تعزیه وارد است، بخاطر واقع‌گرایی و ارتباط آن با واقعیت تاریخی است. در حالی که هنر ادعای همخوانی با واقعیت را ندارد، هنر با حقیقت رابطه دارد، شاعر

«زبان حال» امام حسین را بیان می‌کند. که زبان حال خودش است. تصور می‌کند که در چنین موقعیتی امام حسین باید این‌گونه گفته باشد و ادعا ندارد که واقعاً او چنین گفته است. به یاد شعر مولانا افتادم در موسی و شبان. «دستکت بوسم بمالم پایکت» موسی که او را نکوهش می‌کند مورد سرزنش خدا قرار می‌گیرد: «ما برای وصل کردن آمدیم نی برای فصل کردن آمدیم». این همان هنری است که این ملت از روی عشق خلق کرده است. **حال اگر بخواهیم تمامی چیزهایی را که تخیلی است و یک ملت با عشق و تخیل خود آنها را به اصل واقعه اضافه کرده است، حذف کنیم، چه چیزی از تعزیه باقی می‌ماند. چه کسی از شعر و هنر و موسیقی توقع داشته که با واقعیت تاریخی بخواند.**

باید امکاناتی فراهم کنیم تا اشخاصی را که هنوز این هنر را از قدیم می‌دانند، نسخه‌هایشان را برایمان بخوانند، بنویسند و اشخاصی را تربیت کنند برای آینده، مثل یک بنای تاریخی باید تعزیه را ترمیم کنیم و در اصالت آن بکوشیم. □

● **آقای نعیمایی:** اصولاً موسیقی موجود در ایران در تقسیمات فعلی دوگونه است، موسیقی مقامی و موسیقی ردیفی. موسیقی مقامی دارای ویژگیهایی است مثل، جغرافیایی، زبان، لهجه، تنوع در سازها و تفاوت در فرمها با توجه به سنت‌ها. و موسیقی ردیفی از نوعی تمرکز و کلیت هنر ایرانی برخوردار است و مشابهت و ارتباط با ساختار فرهنگی ایران بخصوص با ادبیات فارسی دارد که این نوع موسیقی را، موسیقی ایرانی یا موسیقی دستگاهی نیز می‌نامند و هر آنچه تحت عنوان موسیقی ردیفی قلمداد می‌گردد به کمک تعزیه حفظ و نگهداری شده است. با توجه به افول موسیقی بخصوص از قرن نهم به بعد و وضعیت نابسامان موسیقی و برخورد نامناسب با آن سبب شد که موسیقی به ضعف گراید و اگر تعزیه نبود موسیقی هم به این مقدار موجود نبود. آنچه که مرحوم میرزا عبدالله در جمع‌آوری آن کوشید و آن را دسته‌بندی و تنظیم نمود میراثی بود که تعزیه در بقاء آن نقش مهمی داشت. تعزیه با بهره‌گیری از ساختار نمایشی ـ نمایش نه به معنی اصطلاحی، بلکه به معنای لغوی، ضامن بقای موسیقی بوده است. کسی که این نمایش را تدوین کرده، نویسنده و کارگردان بوده است و کسی که آن را دکوپاژ کرده قطعاً با شعر، ادبیات، موسیقی آشنا بوده و از همه امکانات آنها بهره جسته است.

البته ممکن است از لحاظ محتوی و متن کاستی‌هایی داشته باشند ولی از جهت شکل و فرم و عناصری که برای نمایش بکار گرفته شده و عناصر متناسب تعزیه، بسیار مطلع بوده‌اند. این بحث که امام خوان مثلاً در شور یا عراق خوانده است بحث چندان تخصصی بنظر نمی‌آید زیرا قالب موسیقی در تعزیه تابع قالب شعری است. اینطور نیست که متنی را از تعزیه انتخاب کرده و بخشی را در شور و قسمتی دیگر را در سه گاه بخوانیم. تمام کسانی که با تعزیه چه به صورت یک شنونده و بیننده حرفه‌ای آشنا هستند و یا تعزیه‌خوان هستند به کسی که خارج از قالب بخواند ایراد می‌گیرند چرا که ساختار موسیقایی در شعرش لحاظ شده است. در این مورد بحث‌های کوتاهی از آقای

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

شهیدی دیدم و نیز مرحوم ابراهیم بوذری از شاگردان مرحوم اقبال آذر که از تعزیه‌خوانهای نسل تکیه دولت بوده، کتابچه‌ای در این زمینه دارد که به بررسی موسیقی و تعزیه پرداخته و ادعا کرده است آنچه که امروزه تحت عنوان تصنیف‌هایی از شیدا و پیش کسوتان داریم در واقع از پیش‌خوانی و تعزیه میرغرای کاشی تقلید و کپی شده است و فرقش آنست که در پیش‌خوانی تعزیه نسبت شعر و موسیقی بهتر و کاملتر مراعات شده و در تصنیف‌ها قدری غیرمتناسب قرار گرفته است.

هنر تعزیه در این است که فرد چاره‌ای جز این ندارد که از فرم‌ها، دستگاهها و گوشه‌های متفاوت در تعزیه استفاده کند. تمامی هفت دستگاه، پنج آواز و تمامی گوشه‌های موجود در موسیقی در تعزیه آورده شده و بسیاری از این گوشه‌ها که شاید در غزلها به راحتی قرار نمی‌گیرد در تعزیه براحتی جای گرفته یعنی تناسبش بیشتر حفظ شده است، حتی ادعا شده آنچه تحت عنوان موسیقی ایرانی و آوازی داریم موسیقی ایرانی نیست بلکه موسیقی تعزیه است. یعنی بخشی از موسیقی ایرانی است که قابلیت تعزیه را داشته و در آن بخش حفظ شده است. قطعاً هر یک از قطعات تعزیه به تناسب محتوا و قالب شعری و فواصل با گوشه خودش انطباق دارد. مثلاً زمانی که حضرت عباس رجز می‌خواند از درآمد چهارگاه استفاده می‌کند و یا زمانی که حضرت زینب بیان حال می‌کند در گوشه‌هایی از شور خوانده می‌شد. در واقع این گوشه‌ها مثل ظروفی هستند که هر یک قابلیت و محتوای خاص خود را دارد، مثلاً در گوشه عراق حق نداریم کلمات را شل و سست بخوانیم. مرحوم اقبال آذر شعر «سعدیا کشتی از این موج به در نتوان برد»، را در عراق می‌خواند و وقتی می‌خواند به صورت کشیده و ملایم نیست یعنی صداها را نمی‌کشد، بلکه بصورت بریده و کوتاه و به محکمی بیان می‌کند و این بدان معنی است که هر گوشه برای خود قابلیتهایی دارد و این قابلیت را در تعزیه دقیقاً استفاده می‌کنند. من معتقدم که در آواز هم باید همین‌طور باشد یعنی به تناسب محتوای آن بیت باید از گوشه متناسب استفاده شود. آقای موسوی به تعزیه که تقابل خیر و شر است اشاره‌ای داشتند، باید بگویم همین بخشی که خیر است تماماً از آواز و صوت بهره می‌گیرد و در بخش شر دیالوگ، ناتورالیستی می‌شود و شمر در هیچ‌جای تعزیه حق ندارد از آواز استفاده کند.

آنچه در متون دینی از آن به عنوان هنر قدسی ذکر می‌شود از صدای خوب تشکیل می‌گردد و هیچ‌گاه بصورت دیالوگ بیان نمی‌شود. آواز خوب شکل مجرد صورت است یعنی عاری است از ویژگیهای زمانی و مکانی، مشخصه‌ای که افراد را از هم متمایز می‌کند، به همین دلیل است که در بخش مثبت «موافق‌خوانی» از آن استفاده می‌شود. **و در مخالف خوانی از دیالوگ استفاده می‌گردد چون بیان دیالوگ ناتورالیستی است. چیزی که در نمایش غرب کاملاً از آن استفاده می‌شود و تفاوت تعزیه و نمایش در همین است.** موسیقی تعزیه، موسیقی است مجرد که تعزیه‌خوان به کمک فرم و رنگ لباس، نوع تزیین و پوشش خاص و با بهره‌گیری از ساختار آوازی تلاش دارد تا مفهومی مجرد را ایفاء نماید تا خیال

بیننده را به اعماق تاریخ ببرد. دیده‌اید کسی که در مجلس تعزیه حضور دارد. قوه خیالش به همان زمان حادثه برمی‌گردد آنجا را تصور می‌کند و واقعه را با همان عظمتی که قابلیت درکش را دارد به صورت ذهنی درک می‌کند. ما هم در عرفان در مورد فهم و درک متعالی و درک حقیقت و خداوند معتقدیم که قابلیت افراد در درک دخیل است و به میزان قابلیت، افراد فیض حق را درک می‌کنند. پس باید به این فلسفه توجه کرد و اگر بناست در تعزیه تغییری یا ابداعی حاصل شود بدعت نشود و این کار با توجه به حکمت و فلسفه‌اش صورت گیرد تا تماشاگر مجبور به تفکر و تصمیم‌گیری نشود یا احساسی شبیه نمایشهای ناتورالیستی پیدا نکند. پس اگر این اصول حفظ شده و تعزیه طراحی مجدد گردد انسان می‌تواند تعزیه را از آنچه هست به مراتب بالاتر ببرد و متونی را در تعزیه بکار گیرد که مستند باشد و با واقع و حقیقت تاریخ منطبق باشد در عین حال که بافت دراماتیکی با افزودن وقایع حقیقی در آن لحاظ شود.

● خانم عشقی: پیرو صحبتهای شما که معتقدید ما نیازی به مخلوط کردن تعزیه با تئاترهای دیگر نداریم، باید بگویم در حال حاضر تئاتر غرب در حال بهره‌گیری از تعزیه است. ما اگر بخواهیم تحول مثبتی در تعزیه ایجاد شود باید روی اصالت خود تعزیه کار کنیم. در مورد موسیقی و تعزیه هم اشاره خوبی کردید براینکه مثلاً موافق‌خوانها آواز می‌خوانند، من هم درست به همین نکته تأکید دارم، چرا که رابطه‌ای را بین هنر و قدسیت نشان می‌دهد. در یک تجربه‌ای که در روستاها و از خواننده‌ها داشتم، پرسیدم چرا مثلاً تنها موافق می‌خوانند و اشقیا نمی‌خوانند. معین البکاء که خود امام خوان بوده از سؤال من متعجب شد: «شاعری که می‌خواهد خودش را جای شمر بگذارد چیزی بدان خشنی و بدی را بگوید چگونه می‌تواند آواز بخواند و در عالم موسیقی وارد شود». در تمامی این اعتقادات حکمتی نهفته است، حکمتی که معنای فرامکانی و فرازمانی دارد و می‌توان گفت معنای همان لغت جهان‌شمول رابطهٔ بین هنر و قدسیت است. بنظرم بحث هنر مذهبی و غیرمذهبی، خالی از اشکال نباشد، چرا که اگر هنر به آن درجه واقعی هنر برسد حتماً نقطه‌ای است که با قدسیت رابطه پیدا کرده است و گرنه به درجه جهان شمول نخواهد رسید، حال چه ظاهر مذهبی داشته و چه نداشته باشد.

نکته دیگری که در ارتباط با صحبت خانم عشقی در رابطه با مذهب و هنر باید گفته شود و آن اینکه ما در کتب فقهی داریم که «التجسیم فی‌الجمله حرام» یعنی کار مجسمه‌سازی، نقاشی و... فی الجمله حرام است و یا موسیقی که ظاهراً حرام تلقی می‌شود ولی اگر از موسیقی بگذریم در مورد هنرهای سنتی به معنای عام، می‌بینیم که تمامی مساجد ما با این هنر تزیین شده است.

در خواندن قرآن، نوحه و... از قالبهای موسیقی آوازی استفاده شده است. بنابراین وجه روحانی این هنرها گاه در حد تقرب است و وجه مادی آن وجه حرمت است. مثلاً در تعزیه مردم نذر می‌کنند یعنی تعزیه را به عنوان یک نمایش آیینی می‌شناسند و به همین دلیل در گذشته تقرب می‌جستند و شاید بتوان گفت که در هر آیینی قصد تقرب شرط لازم است.

پانوشت:

1- Parudoxe Sur le Comedien.