فصلنامه الهیات هنر ـ علمی پژوهشی
سال نهم، شماره نوزدهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰
شاپا: ۱۲۲۸-۲۳۸۳ ص: ۲۲۰-۱۹۷

چگونگی تجلیِ معنا در هنرهای نمایشی و ارتباط آن با مسایل فقهی

حمید تلخابی،[۱] علی رضایی‌آدریانی[۲]

چکیده

در هنرهای نمایشی، معنا ازطریق کردار شخصیت، به‌صورت تشکیکی و سلسله‌مراتبی تجلی می‌یابد. هرچقدر کردار شخصیت در زمان و مکان معین، یک کلِ منسجم و ارگانیک را ایجاد کند، به همان میزان، معنا نیز شکل می‌گیرد. اما اگر این اجزا به‌صورت مجزا و ازهم‌گسیخته باشند، معنا در هنرهای نمایشی بروز نمی‌یابد. این مقاله با روش توصیفی ـ تحلیلی، تنها بر روی عناصر روایی در ظهور معنا تمرکز دارد و ارتباط آن را با مسایل فقهی بررسی کرده است. تجلی معنا در ارتباط با مسایل و مصادیق فقهی مختلف، از اهمیت اساسی برخوردار است. گسترهٔ آن در عناصر فرمی شامل رویداد، شخصیت و معنای اثر نمایشی است که در خلق اثر نمایشی و در فرایند درک اثر و درام برای مخاطبان موردبحث قرار می‌گیرد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد بر اساس معنای ایجادشده در هنرهای نمایشی، حکم فقهی منطبق بر کلّ اثر به‌صورت یک‌جا، متفاوت است و نباید مسایل فقهی را دربارهٔ تک‌تک اجزا، به‌صورت منفک از هم منطبق کرد. معیار تشخیص معنا، میزان و نوع ظهور آن بر عهدهٔ کارشناسان هنرهای نمایشی است که به مسایل فقهی اشراف دارند.

کلیدواژگان: هنرهای نمایشی، انتخاب شخصیت، معنا، برانگیختن احساس، مسایل فقهی.

---

۱. عضو هیئت‌علمی موسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی. قم. نویسنده مسئول(talkhabi64@yahoo.com)
۲. سطح چهار حوزه علمیه قم، (golzar1971@yahoo.com)

مقدمه

در صدر اسلام، مدیوم‌های مختلف هنری نمایشی وجود نداشت تا متون دینی به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم به آن اشاره کرده باشند. اما در گذر زمان، با توسعه وسایل ارتباط‌جمعی و گسترش رسانه‌های نوین، شکل‌های جدید در مدیوم‌های هنری ایجاد شد و مردم درگیری بی‌واسطه‌ای با آنها پیدا کردند، درنتیجه موضوع برای مسایل فقهی مختلفی را در حوزهٔ هنر و رسانه بوجود آورده است. ازجملهٔ اینها، هنرهای نمایشی است که دارای بُعد سرگرمی، جذابیت و بُرد رسانه‌ای بسیار بالایی است. مهم‌ترین ویژگی هنرهای نمایشی، روایت‌گری و تماشایی‌کردنِ کردار انسان‌هاست که معنا و مضمونی را آشکار می‌کنند. ازاین‌رو، زیربنای تئوریک آثار نمایشی بر پایهٔ عناصر ماهوی خود، کردار ساختاریافته و معنا را یکجا در برمی‌گیرد. البته بررسی فقهی هنرهای نمایشی با هر سه مرحلهٔ اثر نمایشی مرتبط است: خلق متن نمایشی، تولید (فیلم و سریال) یا اجرای متن نمایشی (تئاتر و نمایش) و تماشای اثر نمایشی (نک: همازاده، ۱۳۹۷، ص۱۰۱-۱۲۲). عناصر خلق موقعیت و شخصیت نمایشی و همچنین اجرای هنرهای نمایشی (مانند میزانسن، بازیگری، طراحی لباس و صحنه، جلوه‌های ویژه، موسیقی) در تجلی معنا نقش جدی دارند، اما ازآنجاکه عناصر تولیدی در راستا و امتداد عناصر روایی قرار می‌گیرد و به دلیل گسترهٔ بسیار وسیع آن، در این پژوهش از ورود به بحث آن صرف‌نظر می‌شود. تمرکز این پژوهش بر بررسی فقهی بخش اول است: خلق متن نمایشی.

درام و متن نمایشی، جوهرهٔ زندگی است. به قول هیچکاک «درام یعنی حذف قسمت‌های ملال‌آور از زندگی» و برجسته‌کردن جنبه‌های نمایشی آن. ازاین‌جهت به‌صورت عام تمام مسایل فقهی در هنرهای نمایشی محل بحث قرار می‌گیرد و به‌صورت خاص در دو بخش، یکی فرایند خلق موقعیت و درام برای تولیدکنندگان (نگارش متن و تولید/ اجرا) و دیگری

در فرایند درک اثر و درام برای مخاطبان قابل‌پیگیری است. اما این پژوهش درصدد است چگونگی خلق تجلی معنا را در متن نمایشی را نشان دهد و چگونگی بازنمایی این معنای را در مسایل فقهیِ مرتبط بررسی کند. معنا و مضمون یک مفهوم ذهنی قابل‌درک است، در قالب کردار تماشاییِ شخصیت‌ها، مخاطب را با اثر نمایشی درگیر می‌کند و به‌عنوان یک کل دراماتیک بازنمایی، مسایل فقهی بسیاری را به دنبال خود دارد. معنا و مضامین برخواسته از جهان‌بینی اثر نمایشی است و جزء کیفی هنرهای نمایشی را تشکیل می‌دهد. اگر این معنا و مضمون از بُن‌مایه توحیدی و نگرش خردورزانه (در ارتباط با عناصر روایی)، خلق موقعیت نمایشی نیز از آن متأثر می‌گردد و مشکل فقهی کمتری در حوزه اجرا پیدا می‌کند. اما اگر این معنا از بن‌مایه سکولار و مانند آن برآمده باشد، خلق موقعیت نمایشی از نظر فقهی درگیری بیشتری پیدا می‌کند و زمینه برای نقد و بررسی‌های فقهی گوناگونی را فراهم می‌سازد. برای نمونه، خلق شخصیت نمایشی، مبتنی بر قرار دادن شخصیت در موقعیت خطر و خطا مانند وضعیتی که حضرت یوسف در برابر همسر عزیز مصر قرار گرفته است. این وضعیت هرچند دراماتیک است اما در حوزهٔ اجرای نمایش یا بازنمایی تصویری و به تعبیر دقیق‌تر نحوهٔ بازنمایی، با مسایل فقهی روبروست. اما این درگیری در ماجرای حضرت یوسف آن چنان نیست که اثر نمایشی را درگیر خود کند، ولی اگر این موقعیت نمایشی بر محور شخصیت بزهکار شکل بگیرد، ممکن است تمام اثر نمایشی را درگیر خود سازد و از منظر فقهی، تمام اثر با چون و چرا مواجه شود.

پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ تولید و اجرای هنرهای نمایشی آثار قابل‌توجهی وجود دارد که به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم مسایلی را با نگاه فقهی موردبحث قرار دادند. برای نمونه در خصوص بازیگری، عباسی آرانی، در کتاب *بازیگری زن در آیینه شریعت* یا مهدی بیژنی در کتاب *تحلیلی فقهی بر بازیگری*، به روابط زن و مرد در بازیگری، تشبّه به جنس مخالف در بازیگری، پوشش، صدای زن و مسایلی از این دست پرداخته‌اند. در حوزهٔ موسیقی که یکی از عناصر سبکی و تولیدی در هنرهای نمایشی به شمار می‌آید، کتاب‌هایی نظیر *تأملی در فقه موسیقی*، سید حمید مشکوه، *غنا در فقه شیعی*، سید عباس سیدکریمی نگاشته شده است. یا در حوزهٔ ساخت شخصیت (ذیل انیمیشن و نمایش‌های عروسکی)، کتاب *صورتگری در اسلام*، محمدرضا جباران و کتاب *تصویر و مجسمه‌سازی در فقه شیعی*، سید عباس سیدکریمی به نگارش درآمده است. ابراهیم نزهت در کتاب هنر از دیدگاه فقه، مسایل مختلفی از ساخت‌های هنری موردبحث قرار داده که بخشی از آن به هنرهای تصویری اختصاص یافته است. در موضوع رسانه نیز، کتاب *فقه رسانه*، سلسله مباحثی حول مسایل مختلف رسانه مطرح

کرده که بخش‌هایی از آن با حوزهٔ تولید و اجرا در هنرهای نمایشی ارتباط دارد.

اما از میان پژوهش‌های انجام‌گرفته، که با مسئلهٔ این پژوهش تا حدودی می‌تواند ارتباط داشته باشد، مقالهٔ «پدیدهٔ هنری و معیار مواجهه فقهی» مهدی همازاده‌ابیانه در کتاب مجموعه مقالات دومین همایش ملی فقه هنر است که وی با تفکیک سه حوزهٔ «هنرمند»، «مخاطب» و «متن اثر» معیار مواجهه فقهی با هر حوزه را به‌طور جداگانه موردبحث قرار داده است. هرچند تحقیقات یادشده، یافته‌های خوبی را فراهم آورنده‌اند؛ اما هیچ‌کدام از منظر هنرهای نمایشی و به‌طور مشخص عناصر روایی و درام به مسایل فقهی نپرداخته‌اند.

عناصر فرمی هنرهای نمایشی

وودراف کردار ساختاریافته را خمیرهٔ تئاتر و هنر تماشایی‌بودن می‌داند که با کنش و انتخاب انسان در رویداد معین شکل می‌گیرد (نک: وودراف، ۱۳۹۴: ۸۵-۸۶). به‌عبارت‌دیگر وقتی رویداد با کنش و انتخاب انسان همراه می‌شود، کردار ساختار می‌یابد و معنا متجلی می‌شود. ازاین‌رو هر روایتی که کردار را به تماشا می‌گذارد از کنش و انتخاب شخصیت در رویداد معین ناشی می‌شود و موجب تجلی معنا برای مخاطب می‌شود، عناصر اصلی هنرهای نمایشی به شمار می‌آید که در این بخش به این سه مفهوم کلیدی، یعنی رویداد در زمان و مکان معین (موقعیت نمایشی)، کنش و انتخاب شخصیت (شخصیت نمایشی) و تجلی معنا و مضمون نمایشی خواهیم پرداخت.

۱. رویداد معیّن

اولین چیزی که در خوانش متون ادبی چه روایی و چه دراماتیک، توجه خواننده به آن جلب می‌شود و او را ترغیب به ادامه خواندن اثر می‌کند، موقعیتی است که به‌وسیلهٔ رویدادها و رخدادها، در ابتدا به‌عنوان موقعیت آغازین انتخاب می‌شود و سپس موقعیت‌های میانی و پایانی، ادامه می‌یابد. رویدادی که موجب ایجاد موقعیت می‌شود، به‌خودی‌خود قائم‌به‌ذات نیست؛ بلکه بخشی از کلیت یک روایت محسوب می‌شود که با حضور شخصیت در رویداد و در ادامه انتخابی که شخصیت دارد، کردار ساختار می‌یابد و تماشایی می‌شود. به‌بیان‌دیگر، هرچند موقعیت در نگاه اول، نوعی رویداد به نظر می‌رسد اما با دیگر رویدادهای جاری زندگی تفاوت ماهوی دارد. این تفاوت در دو عنصر تجلی پیدا می‌کند: اول، حضور شخصیت نمایشی است. دوم، انتخابی که پیشِ روی این شخصیت قرار دارد. با این توصیف، هر رویدادی نمی‌تواند موقعیت نمایشی باشد.

وودراف در تمایز رویداد با کردار مثال غرق‌شدن قایقران را می‌آورد که به‌خاطر نداشتن انتخاب، در حد رویداد باقی می‌ماند: «همچنان‌که قایق از بالای آبشار به پایین می‌افتد، دماغهٔ آن در آب، فرو می‌رود و سرنشین بیچاره‌اش را اسیر افت‌وخیز امواج می‌کند؛ جایی که او در زیر آب، میان جریان رو به پایین و صخره‌ای که در برابرش قد علم کرده است گیر می‌کند و غرق می‌شود». در مقابل این کردار خنثی، وقتی انسان دست به انتخاب می‌زند، به میزان انتخابی که داشته، کردار شکل می‌گیرد. «قایقران خیلی دیر متوجه می‌شود که دارد قایق را به‌سوی دهانه‌ای هدایت می‌کند که به شیب‌دارترین قسمت آبشار می‌رسد. او سعی می‌کند با پاروزدن به عقب، سرعت قایق را کم کند. بااین‌وجود، قایقران سرعت می‌گیرد، روی آبشار می‌رود، درحالی‌که خودش را به عقب می‌کشد، اما نمی‌تواند از زیر آب‌رفتن دماغه‌ی قایق جلوگیری کند. او در زیر آب فقط تلاش می‌کند سرش را از آب بیرون بیاورد، اما آن‌قدر قوی نیست که در برابر جریان آب بایستد. از سر درماندگی و دست و پازنان، در زیر صخره‌ای که در برابرش قد علم کرده بود، گیر می‌افتد و از آن بیرون نمی‌آید؛ جایی که به گمان ما، غرق می‌شود». درنهایت اینجا نیز، قایقران غرق می‌شود اما انتخاب و عمل او ازاین‌رویداد معین، یک کردار می‌سازد. همچنان‌که موقعیت سانتیاگو در رمان پیرمرد و دریا (نوشته ارنست همینگوی) یک کردار نمایشی به حساب می‌آید. پیرمردی تک‌وتنها و گرسنه که برای صید ماهی بزرگ به دریا می‌زند. بزرگ‌ترین ماهی دوران صیادی خود را صید می‌کند و برای حفظ او، با ماهی به جدال می‌پردازد. درنهایت، کوسه‌ها ماهی او را می‌خورند ولی او موفق می‌شود تا اسکلت آن ماهی بزرگ را به ساحل بیاورد. اسکلتی که ارزش غذایی ندارد اما تنها شاهد برای رویارویی بزرگ او در اعماق دریا و کردار نمایشی اوست.

بنابراین وقتی درباره رویداد معین صحبت به میان می‌آید، معلوم می‌شود که کنش و انتخاب شخصیت قرار است در چه مکان و در چه زمانی روی بدهد. لذا وقتی وودراف در تعریف تئاتر به تماشایی‌شدن کردار انسان در زمان و مکانی معین، اشاره می‌کند (وودراف، ۱۳۹۴: ۲۵)، همان بحث رویداد است. چراکه شخصیت‌ها بدون رویداد در خلأ قرار می‌گیرند و کنش و انتخابی به وجود نمی‌آید. رویدادی که در آن موقعیت شکل می‌گیرد، به‌عنوان اولین گام، در جهت پرداختن به اندیشهٔ حاکم بر متون روایی و دراماتیک، به‌عنوان عامل ایجادکنندهٔ وضعیت‌های مختلف در این متون، تعیین‌کنندهٔ فضا و حالت و از همه مهمتر به‌عنوان بستر و زمینه‌ای برای در معرض دید قراردادن کنش و انتخاب شخصیت، از اهمیتی ویژه برخوردار است.

بنابراین رویداد، بافت زمانی و مکانی و اجتماعی اثر را معین می‌کند و با شرایط مفروضی که در زمان، مکان، شرایط اجتماعی، فرهنگی و... ایجاد می‌شود، می‌تواند منبع مؤثری برای فضا باشد. این فضا در خدمت ارائه‌ی طرح داستانی از طریق حرکت هم‌زمان با رویدادها و

کنش‌ها و انتخاب‌ها، از سطح زمینه و صحنهٔ اثر خارج شده و به درون متن به‌عنوان یک عنصر شکلی راه می‌یابد. درواقع موقعیت و رویداد، به‌عنوان عامل مؤثر در گستره‌ی تئاتر می‌تواند با وضعیت‌های ذهنی و عاطفی شخصیت‌ها و کارهایی که انجام می‌دهند همراه گردد و کردار شخصیت‌ها را تماشایی کند. ازاین‌رو شناخت رویداد و موقعیت در هرکدام از مراحل ابتدا، میانه، پایان یک اثر، به دلیل موقعیت‌های بحرانی که ایجاد می‌کند، می‌تواند در چگونگی شکل‌گیری روایت از مرحله‌ای به مرحله‌ی دیگر، مؤثر باشد.

«درواقع وقتی موقعیت که یک مفهوم ساکن است تبدیل به رخداد یا رویداد می‌شود. ما نیز به عمل نزدیک می‌شویم که خود درنهایت به درام منتهی می‌شود. این بدان معنی است که موقعیت در هرلحظه از نمایشنامه با توجه به رویدادی که آن را بیان می‌کند، می‌تواند در جهت ایجاد وضعیت‌های پایدار، مدام از حالتی به حالت دیگر تغییر کند؛ یعنی موقعیت با ادراک رویدادیِ خود، هم در جهت تغییر از یک حالت تعادل حرکت می‌کند و هم درعین‌حال تعادل جدید را به وجود می‌آورد و باعث پیشرفت داستان در متون دراماتیک می‌شود» (گربانیه، ۱۳۸۳: ۷۳). به گفته بسیاری از نظریه‌پردازان و منتقدان ادبی می‌توان رویداد را یکی از مؤلفه‌های بنیادی روایت دانست که «باعث تغییر موقعیت می‌شود و ازجمله اصلی‌ترین ضروریات روایت به شمار می‌رود، چیزی که اتفاق می‌افتد، چیزی که می‌توان آن را در یک فعل یا کنش خلاصه کرد. چیزی که به‌مثابه عبور شخصیت از مرزهای یک قلمرو معنایی است» (تولان، ۱۳۸۳: ۸۰).

بنابراین، می‌توان گفت که رویداد، تغییر از یک حالت به حالت دیگر، در زمان و مکان معین است که با فراز و نشیب‌هایی که دارد، موقعیت را تغییر می‌کند. دراین‌باره می‌توان به بحث سیمور چتمن در باب موقعیت و رویداد اشاره کرد. از نظر او «موقعیت و رخداد بر تقابل میان حالت و رخداد (سکون و فرایند) اصرار دارد» (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۲۷). درواقع، این همان ساکن‌بودن مفهوم موقعیت را می‌رساند، در برابر جنبش و حرکتی که وقایع و رویدادهای روایت را می‌سازند. این‌طور که در یک متن روایی و تئاتری صرف، ایجاد موقعیت و قرار گرفتن در موقعیت، عملی رخ نمی‌دهد؛ بلکه آن زمان که این عمل تبدیل به رویداد شود، می‌توان از موقعیت به‌عنوان عامل تغییر از یک حالت به حالت دیگر یاد کرد (نک: عادل؛ میمندی پاریزی، ۱۳۹۰: ۵۶). تبدیل رویدادها به رویدادهای پرفرازونشیب و توالی آنها، همان خلق موقعیت‌های جدید و گذر از حالت تعادل اولیه به عدم تعادل و درنهایت تعادل ثانویه در زمان و مکان معین است که سیر روایت را شکل می‌دهد.

۲. کنش و انتخاب شخصیت

کنش از مهم‌ترین بسترهای ایجاد موقعیت در درام است که پتانسیل بالایی برای گسترش

موقعیت و شکل گرفتن کردار دارد. کنش «گذر هدفمند و اختیاری و نه جبری و ناگزیر، از یک موقعیت به موقعیت بعدی است... به‌نحوی‌که حسی از پیشرفت یا حرکت روبه‌جلو را القا کند. انتقالی که بسته به نوع موقعیت دخیل به شکلی آگاهانه از میان شماری از امکانات مختلف انتخاب شود نه آنکه صرفاً به‌گونه‌ای علی‌حده تعیین و مقدر شده باشد» (فیستر، ۱۳۸۷: ۱۵۸).

کنش و عمل شخصیت در یک رویداد، موانعی سر راه او قرار می‌دهد که مواجهه با این موانع رنج‌آور است. در مباحث روایت‌شناسی به موانع رنج‌آور، کشمکش گفته می‌شود. البته کشمکش به‌تنهایی اصالتی در شکل‌گیری کردار تماشایی شخصیت‌ها ندارد؛ بلکه به خاطر تقویت حرکت شخصیت‌ها، اهمیت پیدا می‌کند. اگر حرکت و کنش شخصیت‌های دیگر با موانعی که ایجاد می‌کنند، مانع پیشروی داستان شوند، به همان میزان کشمکش به داستان آسیب می‌زند. در ادبیات شفاهی و فرهنگ عامه گفته می‌شود «دعوا نمک زندگی است». انتخاب و حرکت انسان وقتی در زندگی، به یک کشمکش و دعوایی در خانواده منجر شود و این دعوا حرکت افراد خانواده را تقویت کند، در اینجا از این کشمکش و دعوا می‌شود به‌عنوان نمک زندگی یاد کرد. وگرنه کشمکش برای کشمکش، خانواده را از هم می‌پاشد. همچنان‌که رنج و بلا نیز به‌تنهایی زندگی انسان را نابود می‌کند و عدالت را از بین می‌برد. بنابراین کنش و حرکتی که رویداد پر فراز و نشیب و حتی بلاخیز را رقم می‌زند، نقاط محوری و مرکزی زندگی انسان و الگوهای روایت محسوب می‌شود.

در رویداد و موقعیت بحرانی، شخصیت دست به انتخاب می‌زند و متناسب با انتخابی که در آن رویداد دارد، به‌تدریج کردار شکل می‌گیرد. کردار رویدادی است که شخصیت با انتخابش در زمان و مکان معین، دست به عمل می‌زند. بر این اساس «کردار، نیازمند انتخاب است و برای اینکه انتخاب باشد باید اشخاصی باشند که انتخاب کنند» (وودراف، ۱۳۹۴: ۶۹). شخصیت با انتخاب، خودش را رشد می‌دهد یا به قهقرا می‌رساند.[۱] در این انتخاب نیز اجباری نیست و آزادی کامل دارد.[۲] «اینکه [شخصیت‌ها] دست به عمل می‌زنند مسلماً نشان‌دهندهٔ این است که توان انتخاب دارند» (وودراف، ۱۳۹۴: ۱۱۰). انتخاب در یک رویداد شخصیت را در یک دو راهی، یکی راه آسان و یکی راه دشوار قرار می‌دهد. او مخیّر است میان راه آسان و راه دشوار، یکی را انتخاب کند و در راستای انتخاب دست به عمل بزند تا کردار شکل بگیرد.

انتخاب راه آسان پایین‌تر از ظرفیت وجودی شخصیت است و نسبت به گذشتهٔ او مرتبه و درجه‌ی پایین‌تری دارد. در اینجا شخصیت عملی فراتر از اعمال گذشته‌ی خود ندارد که

---

۱. إِنَّا هَدَيْنَاهُ السَّبِيلَ إِمَّا شَاكِرًا وَإِمَّا كَفُورًا. (انسان: ۳)
۲. لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ. (بقره: ۲۵۶)

انتخاب به معنای واقعی اتفاق بیفتد. چراکه این انتخاب نه‌تنها کردار گذشتهٔ شخصیت را تقویت نمی‌کند بلکه موجب توقف کردار می‌شود و آن موقعیت از رویداد صرف فراتر نمی‌رود. بنابراین وقتی این شخص، راه دوم که راهی دشوار است را از اساس زیر سؤال می‌برد و نمی‌پذیرد، درواقع انتخابی رخ نمی‌دهد و به طبع کرداری نیز شکل نمی‌گیرد. برای نمونه آنچه واقعهٔ عاشورا را نمایشی می‌سازد، انتخاب‌های گوناگون و سختی است که امام حسین در پیش دارد. خبر مرگ معاویه و خلافت خودخوانده و غیرقانونی یزید در جامعه اسلامی پخش می‌شود. بیشتر جامعه حالت سکون و رخوت دارند و به خود زحمت اعتراض نمی‌دهند. عبدالله‌بن زبیر شبانه از مدینه می‌گریزد و با پناه‌گرفتن در مکه، خود را به دست تقدیر می‌سپارد. اما حسین‌بن علی از همان لحظه اول در مدینه، با خودداری از بیعت با یزید، انتخاب بزرگ خود را اعلام می‌کند و رسماً علم مخالفت را بلند می‌کند، آنگاه در مخالفت با خلافت یزید، در روز روشن با همه خاندان خود راهی مکه می‌شود. مکه را به کانون مخالفت با خلافت یزید تبدیل می‌سازد و هنگامی که احساس خطر می‌کند و از سوی دیگر نامه کوفیان می‌رسد، در روز ترویه به‌جای رفتن به عرفات، با اعلام عمومی برای جهاد و شهادت، راه عراق را در پیش می‌گیرد. در میانه راه نیز پس از شنیدن خبر مسلم‌بن عقیل، آن را به همراهان خود اطلاع می‌دهد و آنان را در ماندن و رفتن، آزاد می‌گذارد و از ریزش نیروهایش دچار هراس و سرخوردگی نمی‌شود. هنگامی هم که با سپاه حرّ روبرو می‌شود، به‌جای کوفه و شام، راه کربلا را برمی‌گزیند و در کربلا هم هنگامی که پیشنهاد تسلیم و امان‌نامه دریافت می‌کند، ندای هیهات منّا الذّله سر می‌دهد و به هرگونه سازش پشت پا می‌زند. سرانجام آخرین و سخت‌ترین انتخاب را در گودال قتلگاه انجام می‌دهد و تسلیم رضای الهی شده و تن به شهادت می‌دهند. همه این موقعیت‌ها، شخصیت امام را در دو راهی انتخاب قرار می‌دهد. انتخابی که نه فقط امام، خانواده و یارانش، بلکه تاریخ را تا قیامت تحت تأثیر قرار می‌دهد. این انتخاب‌هاست که کربلا را نمایشی و البته ماندگار کرده است و الگویی شده است برای مصلحان بعدی که با در پیش‌گرفتن انتخاب‌های نمایشی، دست به خلق موقعیت‌های دراماتیک بزنند.

البته در هر یک از این موقعیت‌ها، انتخاب دوم، انتخابِ راه دشوار است که در راستای رشد و ظرفیت وجودی شخصیت قرار دارد و نسبت به کردارهای گذشته‌ی او از درجه‌ی بالاتری برخوردار است. شخصیت در انتخاب دشوار خود سعی می‌کند یک قدم جلوتر و یک درجه بالاتر از آن جایی که قرار گرفته، انتخاب کند و برای رسیدن به آن، خطرها را به جان بخرد. وگرنه اگر انتخاب آسانی داشته باشد، کردار تماشایی به دست نمی‌آید. چراکه آن کرداری که قبلاً انجام داده، الآن نزد او حاضر است. بر این اساس، انتخاب آسان، کرداری را برای شخصیت به همراه نخواهد داشت و باید یک قدم جلوتر را طلب کند. در مثال بالا،

شخصیت عبدالله بن زبیر، مانند امام حسین ﷺ از مدینه خارج می‌شود، اما انتخاب او یک قدم به جلو نیست، یک گام به عقب است، خروجی ذلیلانه از مدینه. حضور او در مکه نیز همراه با کنش نیست، بلکه انفعال کامل است. برای همین کردار او به‌هیچ‌وجه تماشایی نیست، نه رقت برمی‌انگیزد و نه حسّ همراهی، چون انتخاب‌های او ساده و حداقلی است، حرکتی به جلو و پیش رو ندارد. نقل است که روزی ابوسعید ابوالخیر در مسجدی سخنرانی داشت و مردم از تمام اطراف روستاها و شهرها آمده بودند. جای نشستن نبود و بعضی‌ها در بیرون نشسته بودند. شاگرد ابوسعید گفت: ازآنجاکه هستید یک قدم پیش بگذارید. همه یک قدم پیش گذاشتند. ابوسعید پس از مدتی سکوت گفت: هر آنچه من می‌خواستم بگویم شاگردم به شما گفت.

کنش و انتخاب شخصیت باید منطبق با رویدادی که در درون آن قرار گرفته، باشد. هرچقدر انتخاب و حرکت شخصی بزرگ‌تر باشد، کردار او نیز بزرگ‌تر می‌شود. بدین‌جهت، کنشگری و انتخاب انسان‌هاست که ماهیت آنها را مشخص می‌کند. اینکه چه می‌خواهد و برای رسیدن به آن تا کجا ادامه خواهد داد؟ حاضر است چه چیزهایی را فدا کند؟ هرقدر این انتخاب‌ها دشوارتر باشد، آن شخص رنج و بلای بیشتری را تحمل می‌کند و در این روند به شخصیت پیچیده‌تری مبدّل می‌شود. رابرت مک کی در این رابطه معتقد است: «شخصیت حقیقی یک انسان، در تصمیماتی که در شرایط بحرانی می‌گیرد، آشکار می‌شود. هر چه بحران و فشار بیشتر باشد این آشکار شدن کامل‌تر است و تصمیمی که گرفته می‌شود به سرشت بنیادی شخصیت نزدیک‌تر. وجود فشار و بحران ضرورت تام دارد. وقتی چیزی در خطر نباشد انتخاب بی‌معناست» (مک کی، ۱۳۸۲: ۶۹). بنابراین با انتخاب‌های شخصیت، موقعیت بحرانی از بین نمی‌رود، بلکه به‌صورت تدریجی بحران‌ها افزایش پیدا می‌کند و به نقطه‌ی اوج می‌رسد؛ در نقطهٔ اوج کردار شخصیت ساختار پیدا می‌کند و معنا به‌صورت کامل متجلی می‌شود.

۳. تجلی معنا و برانگیختنِ احساس

منظور از معنا و مضمون در هنرهای نمایشی می‌توان گفت همان «چگونگی پرداختن به موضوع با مفهوم عشق یا فقدان عشق» است. موضوع یعنی مطلبی که درباره آن بحث می‌شود و چیستی یک چیز را از یک منظر و زاویهٔ خاص نشان می‌دهد. زمانی که در نیمهٔ نخست اثر نمایشی، از رویداد معین ابعاد مختلف موضوع آشکار شد، در نیمهٔ دوم اثر از طریق کنش و انتخاب شخصیت، دیدگاه خاص نویسنده دربارهٔ آن موضوع، بروز می‌یابد و معنای اثر شکل می‌گیرد. بر این اساس معنا و مضمون یک فکر انتزاعی است که در ارتباط با کردار شکل می‌گیرد و به ساختار درام وحدت می‌دهد.

ازاین‌رو تفاوت کردار ساختاریافته با معنای نمایشی در این است که در کردار ساختاریافته به این پرسش پاسخ می‌دهیم که چه اتفاقی، چگونه پرداخته می‌شود؟ اما در معنا و مضمون می‌گوییم: چه موضوعی، چگونه پرداخته می‌شود؟ به‌عنوان‌مثال، موضوع واقعهٔ عاشورا، تقابل ظلم و عدالت است. و مضمون آن اینکه: نباید در سخت‌ترین شرایط نیز زیر بار ظلم رفت چون عدالت از مقابله با ظلم، آشکار می‌شود. در نگاه دیگر، موضوع کربلا یک نهی از منکر بزرگ است. اما برخلاف تلقی رایج که نهی از منکر را خشک و خشن به ذهن می‌رساند، این موضوع را با عشق و احساس همراه کرده است. یعنی شخصیت برای تجلی بخشیدن به این معنا، رویکردی خشک و بی‌احساس ندارد، این معنا و مضمون را با شور و احساس در گفتار و کردار خود تجلی می‌بخشد. این کردار را مقایسه کنید با کردار عبدالله‌بن زبیر که در همین موقعیت قرار دارد و ادعای نهی از منکر دارد، اما رفتار او چنان خشک‌وخالی از روح و احساس و شور و عاشقی است که کمترین همراهی اجتماعی را به همراه دارد و کمترین ماندگاری را در تاریخ دارد. بنابراین دو شخصیت در یک زمان و یک مکان یک حرکت دارند. یکی حرکتی نمایشی است با درون‌مایه و مضمون والا و سرشار از عشق و شور حماسه. اما حرکت دیگری، روح، سرد و بی‌احساس است که تأثیر آن از زمان و مکان خود جلوتر نمی‌رود؛ چون شخصیت نه قدمی به جلو برداشته و نه مضمون و معنا را در کردار خود جریان و سریان داده است.

نکتهٔ دیگر اینکه مفهوم عشق در تجلی معنای اثر، نقش اساسی دارد. به‌طوری‌که شخصیت به‌صورت فطری به تحقق فضیلت‌های اخلاقی میل و اشتیاق دارد. لذا یک موضوع اخلاقی اگر با عشق همراه باشد، فضایل اخلاقی و اگر با فقدان عشق همراه باشد رذایل اخلاقی بروز می‌یابد. مثلاً ناامیدی از فقدان عشق در زندگی ناشی می‌شود که وقتی با عشق همراه باشد امیدواری بروز می‌یابد. بُخل از عدم عشق به انسان‌ها می‌آید که اگر به انسان‌ها عشق بورزد، سخاوتمند خواهد بود. نادانی از عدم عشق به علم سرچشمه می‌گیرد که وقتی با عشق همراه باشد مفهوم دانایی تجلی می‌کند. همچنان‌که بداخلاقی از عدم عشق در کار و عدم عشق با انسان‌های دیگر ناشی می‌شود که وقتی با عشق همراه باشد مفهوم خوش‌اخلاقی بروز می‌کند.

تا اینجا چگونگی تجلی معنای نمایشی در فرایند خلق اثر برای هنرمند سخن گفته شد، حال سؤالی که مطرح می‌شود این است که معنای نمایشی در فرایند درک اثر برای مخاطب چگونه رخ می‌دهد؟ مخاطب چگونه می‌تواند معنای اثر را از طریق کردار ساختاریافته درک کند؟ معیار درک معنای اثر برای مخاطب چیست؟ در پاسخ به این پرسش‌ها می‌توان یک جواب مشخص داد و اینکه، کشف معنا نیز از طریق «برانگیختن احساس» مخاطب ایجاد می‌شود که به‌نوعی همان مفهوم کاتارسیس نزد ارسطوست.

ارسطو تراژدی را تقلیدی از کنشی می‌داند که جدی، کامل و دارای اندازه‌ی معین است... و ازطریق ترحم و ترس، کاتارسیس شایسته‌ی این عواطف را موجب می‌شود.[1] همچنان‌که در بوطیقا معتقد است: «داستان باید به‌گونه‌ای تألیف شود، که هرچند کسی نمایش آن را ببیند، همین که نقل و روایت آن را بشنود، از آن وقایع بلرزد و او را بر حال قهرمان داستان رحمت و شفقت آید» (ارسطو، ۱۳۶۹، ۹). لذا برای ارسطو اگر شاعر بخواهد تنها از طریق صحنه‌آرایی، شفقت و ترس ایجاد کند، کارش به تراژدی مربوط نخواهد بود (همان). ازاین‌رو معنای تراژدی با ازطریق برانگیختن احساس به معنای عام، و ترحم و شفقت به معنای خاص، مخاطب او را وادار می‌کند که در ترس قهرمان که همان ترس از مواجهه با تقدیر و حوادث ناشناخته است، سهیم شود و درنتیجه، با تعدیل این عواطف، زمینه‌ی تزکیه و پالایش مخاطب را فراهم می‌آورد (مصطفوی، ۱۳۹۱، ۱۶۹). تعدیل احساسات و عواطف در نگاه ارسطو، عامل مهمی در ایجاد فضیلت اخلاقی تلقی می‌شود که خود، زمینه‌ی رسیدن آدمی به نیک بختی و سعادت را فراهم می‌آورد.

برانگیختن احساس مخاطب به‌طور عام و ترس و شفقت به‌طور خاص، وجه ممتازکنندهٔ تراژدی از نظر ارسطو به شمار می‌رود که وودراف در مباحث خود آن را بسط داده است. وودراف معتقد است برای پدید آمدن هر احساسی باید تماشاگر دست‌کم به‌سوی یک کنش خاص کشیده شود. یعنی باید فردی [تماشاگر] را که این احساس را حس می‌کند، وادار به انجام دادن کاری کند (وودراف، ۱۳۹۴، ۱۹۵). برای نمونه، ترس باعث می‌شود تماشاگر حس کند باید از چیزی فرار کند. شرمندگی باعث می‌شود حس کند باید از جایی دور شود تا کسی او را نبیند؛ احساس نفرت باعث می‌شود حس کند تهوع دارد. شفقت باعث می‌شود حس کند می‌خواهد مایه‌ی تسلی کسی بشود؛ پشیمانی باعث می‌شود حس کند می‌خواهد دوباره زندگی کند و آن را بازسازی کند؛ اندوه باعث می‌شود حس کند می‌خواهد گریه کند. لزومی ندارد کاری که تماشاگر در هنگام داشتن احساسی خاص بخواهد انجام دهد، شدنی باشد. در هنگام ترس، تماشاگر حس می‌کند می‌خواهد فرار کند، حتی اگر در بند باشد (نک: همان).

درگیری احساسات است که تماشاگر را تا آخر اجرا نگه می‌دارد. و این درگیری احساسات باید از ناحیه خود تئاتر رخ بدهد. چراکه دلایل بیرونی، بدترین چیز برای تئاتر هستند که وودراف به سه مورد آن اشاره دارد: ۱. خورهٔ فنی؛ ۲. راهی شخصی. شیفتگی به بازیگر؛ ۳. خنده (نک: همان، ۱۹۱). به‌طورکلی، نمایش وقتی شکست می‌خورد که تماشاگران با شخصیت‌ها و کردار خودِ نمایش ارتباط برقرار نکنند. کارکشته‌ترین تماشاگران احتمالاً احساسات واقعی به افراد واقعی را وارد تئاتر می‌کنند و اینها می‌توانند به شبکهٔ تجربهٔ آنها از یک اجرای خاص گره بخورند، اما بااین‌وجود، آنها به اجرا توجه می‌کنند.

1.S.H. Butcher, Arstotle's Theory of Poetry and Fine Art, P. 23.

پرسش دیگری که مطرح می‌شود این است که بروز احساس و کنش خاص تماشاگر در اجرای تئاتر چگونه رخ می‌دهد؟ چگونه می‌توان درگیر احساسات افراد شد تا تماشایی بودنشان را درک کنیم؟ وودراف با طرح بحث دل‌سپاری به شخصیت‌ها، این پرسش را پاسخ می‌دهد. «هنرِ تئاتر مخاطبی را می‌سازد که از لحاظ احساسی با شخصیت‌های شایستهٔ دل‌دادن درگیر می‌شود. هنگامی که دل می‌دهم، می‌مانم تا ببینم پایان نمایش چگونه می‌شود. به زبان ساده، من بدان دلیل می‌خواهم تا پایان اجرا بمانم که صرفاً در این زمان خواهم توانست احساساتم را از درگیری با آن آزاد کنم» (همان، ۱۸۷). اگر دل ندهیم، تماشا نخواهیم کرد و اگر کسی تماشا نکند، هیچ‌یک از ما هرگز تئاتری نخواهیم داشت. به‌طورکلی، «باید به یک یا چند شخصیت اصلی دل بدهید تا بتوانید با توجه کامل به تماشای یک نمایش بنشینید» (همان، ۱۸۹).

بنابراین اگر دل‌سپاری نباشد، هنرهای نمایشی در تماشاگر احساسی برانگیخته نمی‌شود و برای تماشاگر ملال‌آور می‌شود. «حس ملال، نتیجهٔ نداشتن درگیری عاطفی است. عکسِ ملال را درگیری عاطفی می‌نامیم و معادلی کوتاه برای آن، «دل‌دادن» است. هنگامی که هنر تئاتر موفق شود، تماشاگر می‌داند چگونه به این اجرا دل بدهد و بازیگر نیز می‌داند چگونه این اجرا را به چیزی تبدیل کند که ارزش دل دادن به آن را داشته باشد» (نک: همان، ۱۸۶).

با تماشایی‌شدنِ کردار شخصیت‌ها، تماشاگر نیز باید به همان میزان همدل و دل‌سپار باشد. اگر تماشاگر از نظر عاطفی با هیچ‌یک از چهره‌های اصلی درگیر نشده باشد یا تماشاگر به شیوه‌ای درگیر شده باشد که حواسش را از کرداری که دارد رخ می‌دهد پرت می‌کند تماشاگر بد است (نک: همان، ص۲۲۵). بنابراین نمایش وقتی شکست می‌خورد که تماشاگران به شخصیت‌ها و کردار خودِ نمایش دل‌سپاری نداشته باشند. کارکشته‌ترین تماشاگران احتمالاً احساسات واقعی به افراد واقعی را وارد تئاتر می‌کنند و اینها می‌توانند به شبکهٔ تجربهٔ آنها از یک اجرای خاص گره بخورند، اما بااین‌وجود، آنها به اجرا توجه می‌کنند. ما زمانی به شخصیت‌ها دل می‌دهیم که خودشان برای دل دادن به آنان چیزی داشته باشند. هملت با شور فراوان نگران خطاهایی است که در حق پدرش روا داشته‌اند و این نگرانی‌های او، ما را نیز درگیر می‌کند. شاید دل‌دادن به هملت، همچنان‌که او به پدرش دل داده است، برای ما ساختگی باشد، اما این کار آن‌قدر واقعی است که نمونه‌ای برای دل‌دادن در زندگی واقعی نیز باشد. «اگر دل نمی‌دادیم، هیچ درگیری احساسی‌ای نداشتیم که در پایان اجرا آن را بروز دهیم. پس تئاتر به تماشاکردن، تماشاکردن به دل‌دادن و دل‌دادن نیز به احساس بستگی دارد» (همان، ۲۹۴).

نکتهٔ حائز اهمیت این است که وودراف معتقد است، دل‌دادن به دیگری، فرد [تماشاگر] را در خطر رنج کشیدن قرار می‌دهد برای اینکه زندگی کاملاً انسانی را تجربه کنید، باید خطر

دل‌دادن به دیگران را بپذیرید. این کار، بی‌آنکه تماشاگر را از افراد واقعی دور کند، رنج او را کاهش می‌دهد (نک: همان، ۱۸۸). یعنی همدلی با رنج شخصیت‌های نمایش، تماشاگر را دست‌کم به‌سوی کنش خاص می‌کشاند. این کنشِ ناشی از رنج دیگران، هرچقدر بیشتر بروز پیدا کند به همان میزان همدلی، دل‌سپاری و برانگیختن احساس نیز در مرتبهٔ بالاتری اتفاق می‌افتد. بنابراین به‌طور خلاصه می‌توان گفت: با رویداد بحرانی در زمان و مکان معین، انتخاب شخصیت رخ می‌دهد و ارتباط با این دو معنا متجلی می‌شود. با تجلی معنا احساسات مخاطب برانگیخته می‌شود. بنابراین برانگیختن احساس ازطریق رویداد بحرانی و انتخاب دشوار شخصیت اتفاق می‌افتد و مخاطب را به‌سوی کنش خاص می‌کشاند.

۴. ارتباط معنا با مسایل فقهی

عصر کنونی، عصر ارتباطات و رسانه‌ها و پیدایش نظام‌های ناشی از آن و روابط کلان میان آنهاست. نظام رسانه‌ای بر سایر نظام‌های اجتماعی تأثیر نهاده و در یک فرآیند رفت‌وبرگشتی از آن نظامات تأثیر می‌پذیرد. در این میان نظام‌ها و فعل‌وانفعالات میان آنها باشد تا بر پایهٔ سنت و روش موروث از فقهای عظام بتواند طرحی نو دراندازد (چیت‌سازیان؛ مولائی‌پناه، ۱۳۹۸، ص۲۱). از این میان هنرهای نمایشی و به‌طور مشخص سینما و تئاتر مصادیق اصلی به‌شمار می‌آید که به دلیل عدم نظام مدون فقهی در هنرهای نمایشی و عدم تئوری فقه هنرهای نمایشی است. در اینجا بحث لازم است به ویژگی‌های فردی و بستر اجتماعی فقهایی پرداخت که رویکرد اجتماعی به مسایل فقهی داشتند. برای نمونه شرایط اجتماعی فقها در عصر صفویه که محقق‌کرکی از فقهای پیشگام و ورودکننده به فقه اجتماعی در آن دوره است، نهضت مشروطه که در آن شیخ فضل‌الله نوری با مطرح‌کردن فقه به عرصهٔ اجتماع داشتند (ربانی و ابراهیمی‌پور، ۱۳۹۶، ص۴۰). و سرانجام، انقلاب اسلامی که امام خمینی‌ره با نظریهٔ ولایت‌فقیه، فقه را به عرصهٔ اجتماع وارد نمود. برخی از مهم‌ترین این ویژگی‌ها عبارت است از: زمان و مکان، نظر کارشناسان که در ادامه اشاره‌ای به برخی از آنها خواهیم داشت (نک: چیت‌سازیان؛ مولائی‌پناه، ۱۳۹۸، ص۳۱).

زمان و مکان، دو عنصر تعیین‌کننده در اجتهادند. مسئله‌ای که در گذشته دارای حکمی بوده است، به ظاهر همان مسئله، در روابط حاکم بر سیاست و اجتماع و اقتصاد یک نظام، ممکن است حکم جدیدی پیدا کند؛ بدین معنا که با شناخت دقیق روابط اقتصادی، اجتماعی و سیاسی، همان موضوع اول که از نظر ظاهر با قدیم فرقی نکرده، واقعاً موضوع جدیدی شده است که قهراً حکم جدیدی را نیز می‌طلبد (موسوی‌خمینی، ۱۳۶۱، ج۲۱، ص۹۸). امام خمینی همچنین اجتهاد فقیه ناآگاه به زمان و مکان را ناکارآمد، بلکه اجتهاد چنین اشخاصی را غیرممکن می‌داند (همان، ص۲۸۹).

در بخش‌هایی از حوزه‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و پزشکی که به فهم و عقل و تجربهٔ انسان واگذار شده است، زمان و مکان نقش عمده دارد. این همان محدوده‌ای است که شهید صدر بر آن نام «منطقةُ الفراغ» نهاده و وجود آن را نشان کمال دین دانسته است (صدر، ۱۴۰۷ق، ص ۷۲۵).

ازاین‌رو زمان و مکان که رویدادهای هر عصر و محیط را نشان می‌دهد روی موضوعات احکام اثر می‌گذارد. نحوهٔ تأثیر زمان و مکان به این نحو است: تأثیر در مصادیق احکام: بدین بیان که مصادیق موضوعات احکام در طی زمان ممکن است متفاوت شود (الهیان و دیگران، ۱۴۰۰، ص ۶۳).

یکی دیگر از مسایل تأثیرگذار در مسایل فقهی، بهره‌گیری از نظرات کارشناسان (تجمیع نخبگانی) است. نظریه‌های انتقادی فقه شیعه، بر اثر تعامل فعال با محیط فرهنگی خود، طی قرن گذشته دو انقلاب عظیم مردمی به دنبال داشت: یکی انقلاب مشروطه در آغاز قرن بیستم و دیگری انقلاب اسلامی در پایان همان قرن (پارسانیا، ۱۳۹۱، ص ۱۳۱).

از طرف دیگر، دورهٔ صفویه نیز ازجمله دوره‌هایی است که فقه شیعی در عرصه اجتماع فعال گردید. محقق کرکی ازجمله فقهایی بودند که در این زمینه گام‌های مهمی برداشتند. ایشان بحث‌هایی از قبیل ولایت‌فقیه و حدود آن، بحث خراج، مقاسمه، نماز جمعه را مطرح کرده و موردتوجه فقها قرار گرفت. بنابراین تاریخچه توجه به مباحث فقه اجتماعی را می‌توان از قرن ۱۰ بیان نمود و محقق‌کرکی را از پیشگامان فقه اجتماعی نام برد (مکارم‌شیرازی، ۱۳۸۵، ص۱۱۷). لذا امروزه توجه به تجمیع نظرات فقهای عظام مخصوصاً مراجعی که رویکرد اجتماعی را با به‌کارگیری کارشناسان و نخبگان اجتماع دنبال کرده‌اند، می‌توانند در فرایند اجتهاد و رسیدن به مسایل فقهی در هنرهای نمایشی مؤثر باشد.

با درنظرگرفتنِ این‌دو ویژگی که از فقه اجتماعی بدست می‌آید، می‌توان مسایل فقهی را در آثار نمایشی موردبررسی قرار داد. یک اثر نمایشی، برای تماشایی شدن به خلق کنش نیاز دارد و خلق کنش نیز به درگیری شخصیت در رویداد، نمایشی‌کردن این رویداد و اجرای احساسی آن به‌گونه‌ای که تماشاگر را نیز درگیر رویداد کند. بنابراین در خلق اثر نمایشی، چه در مرحله خلق اثر، چه در مرحله اجرای اثر، و چه در مرحله تماشای اثر باشد، کنش شخصیت در رویداد بحرانی تأثیر مستقیم دارد. بدین معنا که کنش و انتخاب شخصیت‌ها محوریت دارد و رویداد در زمان و مکان ذیل آن قرار می‌گیرد. یعنی زمان و مکان فرع بر کنش شخصیت‌هاست همچنان‌که در مسایل فقهی نیز مفهوم بر مصادیق بیرونی محوریت دارد. اما نکتهٔ مهم در آثار نمایشی انطباق و پیوند کنش شخصیت‌ها با رویداد است و در مسایل فقهی انطباق و پیوند مفهوم فقهی بر مصادیق بیرونی است.

البته در کشف معنا و برانگیختن عواطف مخاطب، میان هنر تئاتر و سینما تفاوت وجود

دارد. علی‌رغم لوکیشن‌های متنوعی که در سینما وجود دارد، اما تئاتر به دلیل زنده‌بودن و ارتباط مستقیم با تماشاگر، از لحاظ عواطفی، تماشاگر را سریع‌تر درگیر می‌کند. تماشاگر تئاتر با بازیگر نفس به نفس و صحنه به صحنه همراه است و بی‌واسطه به او همراه می‌شود. ازاین‌رو، احکام فقهی در تئاتر، نسبت با سینما بروز بیشتری پیدا می‌کند. همچنان‌که برخی فقها میان تصویر و حضور زنده تفاوت قائل هستند: «نگاه کردن به تصویر زن نامحرم، حکم نگاه کردن به خود زن نامحرم را ندارد، بنابراین اگر نگاه از روی لذّت نبوده و خوف افتادن به گناه نباشد و تصویر هم متعلّق به زن مسلمانی که بیننده آن را می‌شناسد نباشد، اشکال ندارد» (حسینی‌خامنه‌ای، ۱۳۸۴، سؤال ۱۱۸۳). این فتوا تفاوت اجرا در سینما و تلویزیون را آشکار می‌سازد. در رسانه سینما، اجرای زنده جلوی دوربین است و تماشای اثر نمایشی پس از ضبط آن اتفاق می‌افتد. ازاین‌رو، توجه به اقتضای هر مدیومی ممکن است در نحوهٔ صدور حکم فقهی تأثیرگذار باشد.

در مرحلهٔ خلق، شخصیت و رویداد زمانی که اثر نمایشی در مخاطب حسی را ایجاد نکند و معنایی شکل نگرفته باشد، به عدم کنش و انتخاب شخصیت در رویداد برمی‌گردد. این ایراد ممکن است به‌خاطر ضعف در خلق درام باشد؛ یعنی نویسنده اثر نمایشی نتوانسته رویداد دراماتیک خلق کند و شخصیت را درگیر انتخاب‌های سخت نماید. یا ممکن است به دلیل اجرای ضعیف بازیگران باشد. بازیگرانی که به‌جای فرورفتن در نقش و بازنمایی رویداد نمایشی، بیشتر درگیر نشان دادن خود و شخصیت بیرونی خود باشند. این رویکرد هم به مخاطب آسیب می‌زند و انتظار او را از تماشای اثر نمایشی برآورده نمی‌سازد و هم به سازندگان اثر نمایشی آسیب می‌زند و از این منظر، نویسنده یا بازیگر را درگیر موضوع حقُّ الناس می‌گرداند. در سینما و تلویزیون ایران، بسیاری از آثار گیشه‌ای و مخاطب پسند، با چنین آسیب‌هایی مواجه هستند. چراکه شخصیت‌ها وقتی انتخابی را در رویداد و موقعیت بحرانی نداشته باشند، حضور آنها (که اغلب از بازیگران شناخته شده و پُرهزینه استفاده می‌شود)، پوشش آنها و گفتارشان در موقعیت امنی خواهد بود که مفسده‌زا (به‌لحاظ اجرای اثر نمایشی و بازتاب آن بر مخاطب) خواهد بود. چراکه در پیشبرد داستان نقش جدی ندارد و مخاطب، بازیگر را خارج از نقش می‌بیند که در این صورت اغلب حس و احساس منفی مخاطب برانگیخته می‌شود و ازاین‌جهت موضوع برای حکم فقهی متفاوت می‌گردد. اما درصورتی‌که کنش و انتخاب شخصیت در موقعیت و رویداد بحرانی باشد ممکن است یک حکم فقهی مانند حرمت خوانندگی زن که بسیاری از فقها به آن معتقد هستند در فیلم من مادر هستم واکنش منفی از فقها آشکار نشود. چراکه خوانندگی شخصیت هنگامه قاضیانی در شرایط بحرانی که کاملاً منطبق با کنش او حاصل شده است. اما اگر همین خوانندگی در روی سن، موردبررسی قرار گیرد، با نگاه فقهی حکم متفاوتی را خواهد داشت.

ازاین‌رو فقه اجتماعی و نقش زمان و مکان در صدور حکم که به آن اشاره کردیم در رویدادهای دراماتیک نقش مستقیمی دارد. برای نمونه از نظر فقهی بیرون بودن تار موی خانم‌ها، زینت غیرمتعارف و آرایش غلیظ محل اشکال است. اما در هنرهای نمایشی ممکن است اقتضای داستان، بازنمایی شخصیت منفی با حجاب حداقلی، یا گریم و آرایش غیرمتعارف یا مسایلی از این دست باشد، این موضوعات در نگاه اولیهٔ فقهی، احکامی دارند اما چون ممکن است ضرورت جهان اثر نمایشی در برانگیختن احساسات مخاطب، مثبت و متعالی باشند، به همان میزان ممکن است حکم فقهی متفاوتی را داشته باشیم. همچنان‌که استفاده از کلاه‌گیس در سریال‌های امنیتی تلویزیون ایران، بدون حاشیه و بدون حساسیت‌های فقهی از سوء فقها موردپذیرش مخاطبان قرار گرفته است.

با این رویکرد، خلق اثر نمایشی و اجرای آن در رویداد بحرانی که منطبق با کنش شخصیت است، هر چه از امور مفسده‌زا و گناه‌آلود دورتر باشد، به همان میزان تجلی معنا و احساسات مثبت مخاطب در جهان داستان بهتر بروز می‌یابد. بنابراین مصادیق فقهی در هنرهای نمایشی سلسله‌مراتبی است. هرچقدر اثر نمایشی از طریق انتخاب‌های دشوار در رویدادهای دراماتیک به مضامین اخلاقی و دینی نزدیک‌تر باشد، کشف معنا و احساس مخاطب در مرتبهٔ بالاتر آشکار می‌شود. بنابراین ارتباط ناگسستنی معنا با انتخاب دشوار و کردار ساختاریافته، ما را به این بحث سوق می‌دهد که احساس منفی مخاطب و نقصان معنای نمایشی را، باید در کردار شخصیت جستجو کرد.

از این منظر، نویسندگان و فیلم‌سازان وقتی شخصیت‌هایی را خلق می‌کنند که در درجات بالای انسانی قرار دارند، به طبع مسایل و احکام فقهی کمترین چالش را با اثر نمایشی دارند. هم در حوزه خلق رویدادهای نمایشی و هم در حوزه اجرای آن، کمترین مشکل فقهی وجود دارد؛ زیرا رویداد دراماتیک کمتر اقتضای مفسده انگیزی دارد. اما اگر نویسندگان و خالقان اثر، برای جذاب شدن داستان و دیده‌شدن اثر، طبقات پایین جامعه (از نظر اخلاقی نه اجتماعی) و افرادی که در رویداد نمایشی با گناهان خو گرفته‌اند را موضوع آثار خویش قرار می‌دهند، در این صورت احساسات منفی مخاطبان برانگیخته می‌شود و مسایل فقهی بروزات بیشتری پیدا می‌کنند؛ زیرا برای خلق رویداد نمایشی این طبقات و افراد خلافکار و فرورفته در فساد و گناه، راهی جز خلق رویدادهای وسوسه‌انگیز و بحرانی از نظر اخلاقی وجود ندارد. البته درصورتی‌که بازنمایی این رویدادها در درام، به‌واسطه شخصیت‌های منفی و شر رخ دهد، اگر شخصیت شر، معنای هشداردهنده‌ای را برای مخاطب آشکار کند حکم فقهی منفی نخواهیم داشت چراکه حس و تجربهٔ کلی مخاطب تجربه هشداردهنده خواهد بود.

بنابراین در برخی مسایل فقهی در سینما، معیار صدور حکم به‌تناسب و همخوانی انتخاب شخصیت در رویداد بحرانی، و معنای نمایشی برمی‌گردد. به میزانی که این همخوانی بهتر

اتفاق بیفتد، به همان میزان اشکال فقهی را به دنبال نخواهد داشت. ازاین‌رو وقتی درباره‌ی مسایلی مانند تصویرگری معصوم و شبه معصوم در سینما سخن به میان می‌آید، برای مخاطب در بازنمایی وجوهی قدسی و معنوی معصوم انتظار ایجاد می‌شود که گاهی به‌دلیل عدم شناخت عمیقِ نویسنده و فیلم‌ساز از شخصیت معصوم، عدم توجه به محدودیت‌های سینما و استفاده نامناسب از روایتگری معصوم و مانند آن، موجب می‌شود وجوه معنوی و قدسی شخصیت معصومین تنزّل پیدا کند و معصومین در حصار نگاه تاریخی صرف گرفتار شوند. در اینجا فقها نه به دلیل حرمت تصویرگری بلکه به دلیل تقلیل یافتن شخصیت معصوم به این مسئله واکنش نشان می‌دهند. همچنان‌که در نگاه برخی فقها درباره‌ی تصویرگری معصومین به این نکته اشاره شده است: «... با حفظ قداست موضوع و مراعات مقام و منزلت والای امام حسین و اصحاب و اهل‌بیت گرامی او (علیهم‌السلام) ساخته شود، اشکال ندارد، ولی چون حفظ قداست موضوع چنانکه شایسته آن است و حفظ حرمت سیدالشهداء و اصحاب او بسیار مشکل است بنابراین باید در این زمینه احتیاط شود» (حسینی‌خامنه‌ای، ۱۳۸۴: سؤال ۱۲۱۸). لذا نحوهٔ پرداختن به شخصیت‌ها و انتخاب‌هایی که شخصیت در رویداد نمایشی دارد با درنظرگرفتن اقتضائات مدیوم‌های نمایشی احکام فقهی متنوعی را پدید می‌آورد. مثلاً نمایش تعزیه منبعث از واقعهٔ عاشوراست و شخصیت‌های آن انتخاب‌های بسیار دشواری را داشتند که در مجالس مختلف تعزیه تجلی یافته است. حال نمایش تعزیه با توجه به اقتضائاتی که این فرم نمایشی دارد، به خلاف فیلم‌های غیراستاندارد سینما و تلویزیون، مخاطب بیش از آنکه درگیر بازیگران تعزیه شوند، درگیر رویداد نمایشی می‌شود. و اجراگر تعزیه موقعیت تبدیل‌شدن به سلبریتی را ندارد و در حد و اندازه بازیگر تعزیه باقی می‌ماند (البته بُعد نمایشی تعزیه نیز در سال‌های اخیر بسیار تضعیف شده و چالش‌های فقهی جدیدی را پدید آورده است که باید به‌صورت مجزا موردبررسی قرار بگیرد). این تفاوت‌ها در مدیوم‌های نمایشی، تفاوت در احکام فقهی را نیز به دنبال خود می‌آورد. از این منظر ممکن است احکام فقهی نسبت به موقعیت و وضعیت نمایشی دگرگون شود. همان‌گونه که ممکن است احکام فقهی در موضوعات هنری، نسبت به گذر زمان نیز دچار تحوّل گردد.

برای مثال شطرنج در دوره‌ای از مصادیق عنوان «آلات قمار» است یا «تار» و «نِی» که در زمانه‌ای از مصادیق «آلات لهو» است و در دوره‌ای دیگر از این شمول مصداق خارج می‌شوند. در این‌گونه موارد، حکم الهی (حرمت) و موضوع کلی حکم (آلات قمار یا آلات لهو)، ثابت هستند و تنها چیزی که تغییر می‌کند، تطبیق بر مصداق است (علی‌اکبریان، ۱۳۸۶، ج۱: ۵۳). همین مسئله اگر در کلیت فیلم و معنای کشف‌شده از آن، با توجه به رویداد و انتخاب شخصیت در آن رویداد، معنایی همچون قمار و آلات لهو داشته باشد، حرمت بر آن مترتب

می‌شود. از این منظر بیشتر آثاری که ارتباطی میان کنش شخصیت‌ها و رویدادهای نمایشی برقرار نمی‌کنند و منتقدان عنوان آثار سخیف کوچه‌بازاری، فیلم فارسی و... به آنها نسبت می‌دهند از مصداق لهو می‌شوند که مصداق حرام یا کراهت هستند. البته با این شرط که معنای کشف‌شده ناظر بر کلیت فضای فیلم باشد؛ نه بر اساس چند صحنه یا مثلاً صرفاً شخصیت‌های منفی داستان.

چراکه در هنرهای نمایشی، جهان نمایش از صِفر بنا می‌شود و هر اثری اقتضائات و قراردادهای مختص به خود را دارد. ما در عالم خارج آب را مایهٔ حیات می‌شناسیم، «و جعلنا منَ الماءِ کلَّ شیءٍ حَیّ» (انبیاء: ۳۰). همین مایهٔ حیات، ممکن است در رویداد داستانی و انتخاب‌هایی که شخصیت‌های داستان در آن رویداد دارند، معنای نابودی و سرنگونی بدهد. مانند کارکردی که آب در داستان غرق کردن فرعون و فرعونیان یا قوم نوح پیدا می‌کند «وَمِنْهُمْ مَنْ أَغْرَقْنَا» (عنکبوت: ۴۰). در این ماجراها، آب حیات، مایهٔ عذاب است. در داستان هود نیز، ابرهای رحمت تبدیل به ابر عذاب می‌شوند و قوم ستمکار هود را نابود می‌کنند «فَلَمَّا رَأَوْهُ عَارِضًا مُسْتَقْبِلَ أَوْدِيَتِهِمْ قَالُوا هَذَا عَارِضٌ مُمْطِرُنَا بَلْ هُوَ مَا اسْتَعْجَلْتُمْ بِهِ رِيحٌ فِيهَا عَذَابٌ أَلِيمٌ» (احقاف: ۲۴). در نقطه مقابل، آتش که بیشتر جنبه نابودگرانه دارد و تجلی عذاب جهنم است، در موقعیتی کاملاً نمایشی برای حضرت ابراهیم سرد و گلستان می‌شود «قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ» (انبیا: ۶۹). مراتب تجلی و کشف معنا، بسته به نوع و میزان کنشگری و انتخاب شخصیت دارد که با چه رویداد و در چه موقعیتی شکل می‌گیرد. برای مثال شارع دستور می‌دهد: «به پدر و مادر احترام کنید». احترام، متعلق حکم است؛ لیکن مصداق آن در زمان‌ها و مکان‌های مختلف، تفاوت دارد. در صدر اسلام احترام به نحو خاص بود و امروز طور دیگری است. اگر در یک جا احترام به بلندشدن در مقابل پدر و مادر باشد و در جای دیگری به برداشتن کلاه باشد، در هرکدام از این‌دو جا، همان فعلی که مصداق احترام بوده، لازم است (رضایی، ۱۳۷۵، ص۱۰۵). تمام این مباحث مرتبط به زمان و مکان در رویدادهای نمایشی وجود دارد که با تغییر مصادیق فقهی در آثار مختلف متفاوت خواهد بود.

غیر از رویدادهای نمایشی و انطباق آنها با نقش زمان و مکان در فقه اجتماعی که به آن اشاره شد، بهره‌گیری از نظرات کارشناسان (تجمیع نخبگانی) است در هنرهای نمایشی با توجه به پیچیدگی‌های این عرصه و تفاوت‌های ماهوی در مدیوم‌های نمایشی، حضور کارشناسان هنرهای نمایشی که به مسایل فقهی اشراف دارند در کنار فقها و دفاتر فقها ضروری است تا حرمت‌هایی که به تعینات هنرهای نمایشی داده‌شده، موجب بدعت نشود. چراکه فقیه در فقه هنر بدون استفاده از مشاوره‌های عرف کارشناس در دست‌یافتن به شبکهٔ مسئله‌های موضوع، توفقی به دست نخواهد آورد. در امر تطبیق بر مصادیق نیز در پاره‌ای موارد که بررسی‌های بر عهده خود فقیه استنباط کننده است، باز هم ابزار کار او

عرف عام است (عشایری‌منفرد، ۱۳۹۵، ص ۱۲۴). البته در فقه مضاف که فقه هنرهای نمایشی ازجمله آنهاست، زمانی که مصادیقی غیر جزئی باشد تحلیل آن برعهدهٔ فقیه است. چراکه درست است که موضوع یک گزاره شرعی گاه مصداقی کاملاً جزئی دارد اما نباید گمان کرد که مصادیق، همیشه جزئی حقیقی هستند. بلکه باید در نظر داشت که مصداق برخی موضوعات ممکن است در عین مصداق‌بودن سهی از کلّیت نیز داشته باشد که شناخت آن بر عهدهٔ فقیه خواهد بود. همچنین مصادیق اجتهادی و ارتباط فرایند تطبیق با ادله در فقه مضاف بر عهده فقیه است (نک: همان، ص۱۲۴-۱۲۰) که کارشناسان هنرهای نمایشی برای شناخت بهتر مفاهیم و مصادیق فقهی در کنار فقیه خواهند بود.

نتایج

کردار و انتخاب شخصیت در رویداد معین منشأ تجلی معنا عناصر فرمی اثر نمایشی است. ازاین‌رو، معنا بدون کردار ساختاریافته شخصیت واقع نمی‌شود. لذا معنا در فرایند درک اثر، جدای از صورت و کردار ساختاریافته نیست. بدین‌جهت فقط در محدودهٔ کنش شخصیت در رویداد بحرانی که شخصیت دست به انتخاب می‌زند، دربارهٔ معنا سخن به میان می‌آید. بر این اساس، کسانی که هنرهای نمایشی را بیرون از کنش و انتخاب شخصیت، معناشناسی و تحلیلِ محتوا می‌کنند، در پیشبرد مباحث فقهی در سینما، توفیقی نخواهند داشت. چراکه معنای بیرون از کنش و انتخاب شخصیت در رویداد بحرانی، اعتباری در اثر نمایشی ندارد و حکمی که بر آن مترتب می‌گردد از وزنهٔ علمی برخوردار نیست.

در این صورت مسایل فقهی از مصادیق فقه هنرهای نمایشی به شمار نمی‌آید و در جهان اثر نمایشی مورد ارزیابی و صدور حکم قرار نمی‌گیرد. ازاین‌رو، فقها در مواجه با این مسایل، بدون هیچ‌گونه پیچیدگی، مشکلی در صدور حکم فقهی ندارند.

اما اگر معنا به‌صورت کامل در هنرهای نمایشی شکل بگیرد، مسایل فقهی در جهان داستان و در یک کلیت ساختاریافته ارزیابی می‌شود، نه اینکه پوشش خاص، آرایش خاص، گفت‌وگوی خاص یا... به‌صورت مجزا (مثلاً فقط در یک سکانس)، مورد ارزیابی قرار بگیرد.

این بحث در صورتی است که اثر نمایشی تمام و کمال باشد و معنای آن با برانگیختن احساس مخاطب قابل‌درک باشد. اما بزنگاه بحث مسایل فقهی در آثار نمایشی زمانی است که کنش و انتخاب شخصیت در رویداد بحرانی به‌صورت کامل شکل نگیرد و بالتبع معنای اثر نیز تحت‌الشعاع کردارِ ناقص شخصیت خواهد بود. ازاین‌رو به میزانی که معنای اثر شکل گرفته باشد و مخاطب با حس خود آن را دریافت کند، به همان میزان مسایل فقهی از مصادیق آثار نمایشی قرار می‌گیرد و در مابقی موارد، مسایل فقهی به‌صورت عادی و فارغ از جهان نمایش ارزیابی می‌شود.

ازاین‌رو حضور کارشناسان هنرهای نمایشی که به مسایل فقهی اشراف دارند در کنار فقها و دفاتر فقها ضروری است تا در فهم معنای نمایشی و اقتضائات موقعیت نمایشی، به فقیه کمک کنند و تناسب حکم و موضوع در احکام فقه هنر رعایت گردد و مقبول جامعهٔ هنری قرار بگیرد. البته کشف مصادیق غیر جزئی، مصادیق اجتهادی و ارتباط فرایند تطبیق با ادله در فقه هنرهای نمایشی، جهت صدور حکم، برای فقیه الزامی خواهد بود.

منابع

۱. *قرآن‌کریم*.
۲. ارسطو (۱۳۶۹)، *فن شعر*، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: امیرکبیر.
۳. الهیان، محمدابراهیم و دیگران (۱۴۰۰)، «*جایگاه زمان و مکان در منظومهٔ فقه سنتی پویا*»، پژوهش‌های فقهی، دوره ۱۷، شماره ۱، بهار ۱۴۰۰، ص۷۱ ـ ۴۷.
۴. تولان، مایکل (۱۳۸۳)، *درآمدی نقادانه ـ زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۵. پارسانیا، حمید (۱۳۹۱)، *روش‌شناسی انتقادی حکمت صدرایی*، قم: کتاب فردا.
۶. حسینی خامنه‌ای، سیدعلی (۱۳۸۴)، *احکام جدید: استفتائات مقام معظم رهبری*، تهران: سپاه پاسداران انقلاب اسلامی، معاونت فرهنگی.
۷. چیت‌سازیان، مرتضی؛ مولائی پناه، مهسا (۱۳۹۸)، «*بازپژوهی مبادی فقهی مؤثر بر اجتهاد کارآمدِ مذاهب اسلامی (در بررسی رسانه و احکام رسانه‌ای)*»، مجله علمی فقه، حقوق و علوم جزا (سال چهارم)، شماره ۱۲، تابستان ۱۳۹۸، ص۳۷ ـ ۲۱.
۸. ربانی، محمدباقر؛ ابراهیمی پور، قاسم (۱۳۹۶)، «*روش‌شناسی فقه اجتماعی از دوره تأسیس تا دورهٔ تثبیت*، مجله معرفت فرهنگی اجتماعی، تابستان ۱۳۹۶، شماره ۳۱.
۹. رضایی، محمدعلی (۱۳۷۵)، «*دیدگاه‌ها درباره تأثیر زمان و مکان بر اجتهاد*»، حضور، شماره ۱۵.
۱۰. ریمون ـ کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، *روایت داستانی بوطیقای معاصر*، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
۱۱. عادل، شهاب‌الدین؛ میمندی پاریزی، زهرا، «*موقعیت بر پایه چگونگی عملکرد آن در متون دراماتیک*»، *فصلنامه تئاتر*، تابستان ۱۳۹۰. شمار ۴۵، ص۴۹ ـ ۶۴.
۱۲. عشایری‌منفرد، محمد (۱۳۹۵)، «*تحلیل جایگاه عرف در موضوع‌شناسی و مصداق‌شناسی فقه هنر*»، الهیات هنر، شماره چهارم، خرداد ۱۳۹۵، ص۱۲۶-۱۰۱.
۱۳. علی‌اکبریان، حسنعلی (۱۳۸۶)، *معیارهای بازشناسی احکام ثابت و متغیّر در روایات*، ج۱، قم: پژوهشگاه علم و فرهنگ اسلامی.
۱۴. فیستر، مانفرد (۱۳۸۷)، *نظریه و تحلیل درام*، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، مینوی خرد.
۱۵. صدر، سیدمحمدباقر (۱۴۰۸ق)، *اقتصادنا*، چ۲، المجمع العلمی للشهید الصدر.
۱۶. گربانیه، برنارد (۱۳۸۳)، *هنر نمایشنامه‌نویسی*، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: قطره.
۱۷. مکارم‌شیرازی، ناصر (۱۳۸۵)، *دائرة المعارف فقه مقارن*، قم: مدرسه الامام علی‌بن ابی‌طالب علیه‌السلام.
۱۸. مک کی، رابرت (۱۳۸۲)، *داستان ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی*، چاپ اول، تهران: هرمس.
۱۹. مصطفوی، شمس‌الملوک، «*زایش اخلاق از دل تراژدی*»، دوفصلنامه علمی ـ پژوهشی فلسفه،

دوره ۴۰، شماره۱، بهار و تابستان ۱۳۹۱، ص۱۴۹-۱۷۷.
۲۰. موسوی خمینی، روح‌الله (۱۳۶۱)، *صحیفه نور*، تهران: مرکز مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی.
۲۱. وودراف، پال (۱۳۹۴)، *ضرورت تئاتر*، ترجمه بهزاد قادری، تهران: مینوی خرد.
۲۲. همازاده ابیانه، مهدی (۱۳۹۷)، «*پدیده هنری و معیار مواجهه فقهی*»، در *مجموعه مقالات دومین همایش ملی فقه و هنر*، قم: مدرسه اسلامی هنر.