



مقایسه فقهی تعزیه با تئاتر و فیلم

سیف‌الله صرامی^۱

چکیده

محور اصلی در مقاله، مقایسه فقه تعزیه با فقه تئاتر و فیلم است. ثمره مترتب بر این مقایسه که ضرورت طرح آن را هم نشان می‌دهد، کمک به تدوین فقه تئاتر و سینما و تکمیل فقه تعزیه که خاستگاه اصلی آن تعظیم و ترویج فرهنگ محبت اهل بیت علیهم‌السلام است، خواهد بود. برای انجام مقایسه، پس از طرح موضوع، در مرحله نخست، موضوع‌شناسی تعزیه و پیشینه‌ای از آن و سپس، موضوع‌شناسی مختصری از فیلم و تئاتر ارائه شده است. رسیدن به ویژگی‌ها و اصول کلی هنرهای تعزیه، تئاتر و فیلم، نتیجه این موضوع‌شناسی‌ها می‌باشد. این نتیجه دستمایه‌ای بر مقایسه موضوع‌شناسانه تعزیه با تئاتر و فیلم شده است.

در مرحله دوم، به برخی مبانی فقه هنر پرداخته شده است که در مقایسه فقهی تعزیه با تئاتر و فیلم، به کار می‌آید.

در مرحله سوم، این مقایسه، با توجه به مقایسه موضوع‌شناسانه و مبانی مذکور انجام شده است. در پایان نیز به نتایج و پیشنهادهای برگرفته از مقایسه فقهی اشاره شده است و مطلوب نگارنده بر محور تعاملی تخصصی و مطلوب فقه امامیه، بین تعزیه، از یک سو و فیلم و تئاتر، از سوی دیگر ارائه شده است.

کلیدواژگان: تعزیه، تئاتر، فیلم، هنرهای نمایشی، فقه تعزیه، فقه تئاتر، فقه فیلم.

۱. دانشیار پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی (sarrami.sayfollah@isca.ac.ir).

۱. درآمد

در تعزیه همچون هنرهای نمایشی تئاتر و فیلم، کسانی با اجرای نقش، اتفاقاتی را حکایت و بازنمایی می‌نمایند. نگاهی به فتاوی فقهی درباره تعزیه، از یک سو و تئاتر و فیلم، از سوی دیگر، رویکرد کلی مثبت نسبت به تعزیه و منفی نسبت به تئاتر و فیلم را به نظر می‌آورد. براین اساس، مسئله اصلی مقاله، مقایسه فقهی تعزیه با تئاتر و فیلم است. هدف غایی و ثمره مترتب بر این مقایسه، کمک به ترسیم و تدوین فقه تئاتر و فیلم و نیز، تکمیل فقه تعزیه خواهد بود. ضرورت این مقایسه با توجه به هدف و ثمره مزبور، از توجه به جایگاه فیلم و تئاتر، به ویژه فیلم، با شکل‌های متنوع و متعدد، در زندگی انسان معاصر و نیز جایگاه تعزیه، با خاستگاه اصلی تعظیم و ترویج فرهنگ محبت اهل بیت علیهم‌السلام، نمایان است.

برای مقایسه فوق‌الذکر و دستیابی به هدف آن، پس از این درآمد، در مرحله نخست، موضوع‌شناسی مختصری از تعزیه، تئاتر و فیلم، ارائه می‌شود. در مرحله دوم، موضوع‌شناسی‌ها، در چند محور کلیدی مؤثر بر حکم‌شناسی، مقایسه می‌شوند. مرحله سوم، گزارشی از رویکرد فقها به تعزیه از یک سو و تئاتر و فیلم، از سوی دیگر خواهد بود. مرحله چهارم به تبیین چند مبنای کلی درباره رابطه فقه و هنر می‌پردازد که در مقایسه مزبور، گریزی از توجه و ابتنای بر آنها نیست. مرحله پنجم هم مروری کلی، مقایسه‌ای و تحلیلی به حکم‌شناسی تعزیه، از یک سو و حکم‌شناسی تئاتر و فیلم، از سوی دیگر خواهد بود. طبعاً، تحلیل و مقایسه فقهی، بر اساس مبانی مذکور و محورهای پیش‌گفته کلیدی در مقایسه موضوع‌شناسی‌ها، انجام می‌شود. مرحله ششم به ارائه نتایج و پیشنهادها، مبتنی بر مقایسه فقهی مزبور پرداخته خواهد شد.

۲. موضوع‌شناسی

در دو بخش، ترسیم موضوع بحث لازم است. بخش اول: موضوع‌شناسی تعزیه؛ و بخش دوم: موضوع‌شناسی تئاتر و فیلم.

بخش اول) موضوع‌شناسی تعزیه

۱. تعزیه در لغت

تعزیه در اصل لغت عربی آن، به معنای تسلیت و آرامش دادن به مصیبت‌زده است (معلوف ۱۳۶۲ ص ۵۰۴) و عرفا در سوگواری برای از دست دادگان، بکار می‌رود. اما در زبان فارسی، از حدود یک صد سال اخیر، کم‌کم، در نوع نمایش گونه عزاداری، برای مصائب اهل بیت ع، به‌ویژه مصائب حضرت سید الشهداء امام حسین ع و یاران شهیدشان در واقعه عاشورای ۶۱ ق در صحرای کربلا، ظهور عرفی پیدا کرده است. بعید نیست زمینه‌ساز این ظهور رواج فراوان این نوع از سوگواری در دوره قاجار، به‌ویژه ناصرالدین‌شاه و با پشتیبانی قوی حکومتی، باشد (بیضایی، ۱۳۸۰، ص ۱۲۱ و همایونی، ۱۳۵۳، ص ۲۰) که تا زمان ممنوعیت در دوره پهلوی اول (همایونی، ۱۳۵۳، ص ۲۲)، ادامه داشته است. ناظم‌الاطباء (۱۲۶۳-۱۳۴۲ ق.) در فرهنگ نفیسی که اواخر قاجار، نگارش یافته است، هنوز این معنای عرفی را ذیل لفظ تعزیه، متبادر از لفظ ندیده است تا در فرهنگ لغت خود وارد کند. اما دهخدا، چند دهه پس از او، این تبادر عرفی را چنان کافی می‌بیند که معنای سوم، ذیل واژه تعزیه قرار می‌دهد: شبیه‌خوانی، نمایش مذهبی (دهخدا ۱۳۷۷، واژه تعزیه). عبارت دیگر برای این معنا که تناسب بیشتری با معنای لغوی دارد و در بیان دهخدا آمده شبیه‌خوانی است. در تعزیه کسانی خود را شبیه آنانکه درگیر در مصائب مذکور بوده‌اند، قرار می‌دهند.

۲. تعزیه در اصطلاح

تعزیه، مسیری از تحول را پیموده است تا به وضعیت امروزی خود برسد. برخی این وضعیت را که می‌توان اصطلاح تعزیه نامید چنین توضیح داده‌اند:

«... باید بر خصلت تعزیه به‌عنوان «نمایشی آیینی» تأکید ورزیم. تعزیه در شکل تکامل یافته آن، عبارت است از یک سلسله اعمال توأم با کلام، منظوم یا غیرمنظوم بازآفرینی و نمایش یک‌رشته از وقایع که هسته اصلی آن شهادت امام حسین علیه السلام و اهل بیتش در کربلا است. این اعمال باید اعتقاد به مصیبت خاندان مطهر و پیام آن را تحکیم و تقویت بخشند و روزه‌ای جهت آزادسازی مجموعه‌ای از عواطف که بارزترین آنها تألم و «همدلی» در معنی لغوی آن هستند، فراهم آورند. در این‌گونه نمایش‌ها سیر وقایع از قبل بر حاضران معلوم

است. نمایش تنها این وقایع را در قالب نمایشی به آنان «یادآوری می‌کند». احساسات خفته را بیدار می‌سازد و آتش‌گیری نهان را برمی‌افروزد» (پتر، ۱۳۶۷، ص ۱۲۷ نیز ر.ک. بیضایی، ۱۳۸۰، ص ۱۱۳ و همایونی، ۱۳۵۳، ص ۱۴). به نظر می‌رسد این تعریف، به اندازه لازم برای این نوشتار، بیانگر واقعیت تعزیه خواهد بود.

نگارنده، بر پایه تجربه میدانی طولانی‌مدت، در مشاهده، سابقه خاندان در تعزیه‌خوانی و تعزیه‌گردانی و داشتن نقش و اجرا در صحنه‌های مختلف تعزیه، در ایام کودکی و نوجوانی، این ترسیم را تصدیق می‌کند. همچنین، گزارش آینده از پیشینه تعزیه، مؤید این تعریف، بلکه نشان‌دهنده برآمدن تعریف از پیشینه است.

ویژگی‌های ترسیم فوق از تعزیه که در ادامه در تحلیل و بررسی نقش دارند، عبارت‌اند از:

۱. جنس کلی نمایشی بودن؛ باید پایه هنری بودن تعزیه را از همین جنس نتیجه گرفت.

۲. آیینی بودن این هنر، به معنای تعهد داشتن به آیینی خاص؛

۳. در برداشتن هنر کلامی منظوم و غیرمنظوم؛

۴. در برداشتن محتوای یک‌رشته از وقایع، با هسته اصلی واقعه شهادت امام حسین علیه السلام

و همراهان؛

۵. تحکیم و تقویت اعتقاد به مصائب اهل بیت علیهم السلام؛

۶. تحکیم و تقویت پیام عاشورای حسینی علیه السلام؛

۷. روزنه‌ای جهت آزادسازی مجموعه‌ای از عواطف که بارزترین آنها تألم و همدلی نسبت به

مصائب اهل بیت علیهم السلام و پیام آن است.

در این راستا، تعزیه احساسات خفته را بیدار می‌سازد و آتش‌گیری نهان را برمی‌افروزد.

این ویژگی، در کنار ویژگی نخست، هنری بودن تعزیه را تکمیل می‌کند؛ چراکه برانگیختن عواطف از ویژگی‌های هنری بودن است.

۸. تعزیه، نمایشی نیست که سناریوی آن را دست‌اندرکاران ابداع کرده باشند و طی فرایند نمایش

به حضاران و مخاطبان، ارائه دهند؛ بلکه سیر وقایع از قبل بر حضاران معلوم است. نمایش

تنها این وقایع را در قالب نمایشی به آنان «یادآوری می‌کند».

۳. پیشینه‌ای از تعزیه

تعزیه در معنای اصطلاحی فوق‌الذکر، از دل مراسم سوگواری برای حضرت سیدالشهداء علیه السلام، در طول تاریخ تحول این مراسم، بیرون آمده است. اصل سوگواری برای آن حضرت، به‌ویژه در ده اول محرم، با نقطه اوج آن در روز عاشورا، از سیره مسلم معصومان علیهم السلام، شامل قول، فعل و تقریر ایشان ناشی می‌شود.

نخستین گزارش تاریخی از برگزاری رسمی و گسترده مراسم سوگواری آن حضرت، برای

عهد آل بویه در سال ۳۵۲ ق در بغداد ثبت شده است. (ابن کثیر، ۱۴۰۷ق، ج ۱۱، ص ۲۴۳، ابن اثیر، ۱۳۸۵ق، ج ۸، ص ۵۴۹، ابن جوزی، ۱۴۱۲ق، ج ۱۴، ص ۱۵۰). اگر کسی از این سابقه به تعزیه یاد کرده باشد، نباید آن را به معنای اصطلاحی فوق‌الذکر تلقی کرد (ر.ک. بیضایی، ۱۳۸۰، ص ۱۱۵ و پتر، ۱۳۶۷، ص ۱۰۵)؛ هرچند رسمی و اجتماعی شدن، طبعاً، زمینه بکار افتادن استعدادها، ابتکارات و تقلیدها را از سایر فرهنگ‌ها، برای توسعه و تکامل آن، فراهم می‌کند.

با وجود رسمیت مراسم سوگواری شهدای کربلا در سال ۳۵۲ ق تا دوره صفویه از قرن دهم که حکومت قدرتمند و منسجم شیعی دوازده‌امامی تشکیل می‌شود، هیچ گزارش تاریخی دیگری درباره توسعه و تکامل رسمی و اجتماعی این مراسم در دست نیست. بنابراین، گزارشی از مراسم سوگواری حضرت سیدالشهداء علیه السلام در عهد شاه صفی در قرن ۱۷م مبنی بر نشان دادن تصاویری (طبعاً تخیلی) از اجساد اطفال کشته شده امام حسین علیه السلام، در ضمن مقتل خوانی، همراه با فریادهای شیون و زاری مردم (پتر، ۱۳۶۷، ص ۱۵۲) را می‌توان از مراحل اولیه شکل‌گیری تعزیه در اثر تکامل مراسم سوگواری امام حسین علیه السلام، قلمداد کرد. گزارش دیگری از برخی سفرنامه‌نویسان اروپایی، اوایل قرن ۱۸م مبنی بر مشاهده دسته‌ای از عزاداران حسینی است که بر صحنه‌های ساخته شده روی اراجه‌ها، شبیه و نمایش تئاتری وقایع کربلا را تداعی می‌کرده‌اند. (همایونی، ۱۳۵۳، ص ۱۹) مرحله بعدی شکل‌گیری تعزیه از دل سوگواری‌های عاشورایی دسته‌بندی می‌شود. در این مرحله، هنوز «شبیه»‌ها با هم گفت‌وگو یا نمایش منسجم اجرا نمی‌کنند؛ بلکه شبیه‌سازی خود را محرک گریه و زاری سوگواران قرار می‌دهند یا در حال شبیه‌سازی، مصائب کربلا را به زبان شرح می‌دهند (بیضایی، ۱۳۸۰، ص ۱۱۶). مرحله تکامل یافته تعزیه که در بیان اصطلاح گذشت، در دوره «قاجار» شکل می‌گیرد و در زمان سلطنت «ناصرالدین شاه» به اوج می‌رسد (همان، ص ۱۲۱، و همایونی، ۱۳۵۳، ص ۲۰). البته در برخی گزارش‌ها از دوره زندیه هم سخن از «شکل دراماتیک تعزیه»، در ضمن مراسم مذهبی، رفته است (همایونی، ۱۳۵۳، ص ۱۹)؛ اما روشن نیست کدام مرحله از مراحل تکاملی فوق‌الذکر مراد است. البته گزارشی از تعزیه در سال ۱۲۰۰ش، اواسط سلطنت فتحعلیشاه قاجار، نشان می‌دهد خصوصیات کامل امروزمین تعزیه که به زودی توضیح آن می‌آید، هنوز شکل نگرفته است. در این گزارش، انبوهی از مردم که سربازان عبیدالله‌بن زیاد انگاشته می‌شوند، راه بر شبیه امام حسین علیه السلام و تعدادی از مردم به تعداد شهدای کربلا به همراه ایشان می‌بندند و جنگی مغلوبه در می‌گیرند (همان). در این گزارش، از خصوصیت مکالمه به روش نسخه‌خوانی که در تعزیه تکامل یافته خواهیم دید، خبری نیست.

خلاصه فهرست وار گزارشی از یک تعزیه، در عهد ناصرالدین شاه، در یکی از تکایای بزرگ و پرجمعیت تهران، در پی می‌آید:

۱. جایگاه اصلی تعزیه روی سکوی بزرگ وسط تکیه: یک طرف، مقداری کاه خردشده ریخته شده است و طرف دیگر حداقل یک مسند از قبیل چهارپایه یا سریر و نظایر آن.

۲. مقدمات: نواختن موسیقی اندوه‌آور توسط دسته موسیقی، ورود منظم و حزن‌آور شبیه‌خوان‌ها با جلوداری معین‌البکا / تعزیه‌گردان، خواندن دسته‌جمعی نوحه «پیش‌خوان» توسط ایشان، قطع موسیقی و قرارگرفتن معین‌البکا روی سکو و بیان خلاصه‌ای از داستان تعزیه (حدیث‌کردن) پس از حمد و دعا برای بانی مجلس و دیگران و نفرین غاصبان (حقوق اهل بیت علیهم‌السلام).

۳. قرارگرفتن تعزیه‌خوان‌های «موالف‌خوان» یا «مظلوم‌خوان» روی سکو و «مخالف‌خوان» در عرصه محیط بر سکو. برای جنگ، موالف‌خوان هم پایین سکو با مخالف‌خوان روبرو می‌شود.

۴. آغاز اجرای اصلی تعزیه؛ موالف‌خوان با آواز خوش و رسا متن خود را می‌خواند. نسخه متن را در دست دارد و اگر جایی را حفظ نبود، آشکارا و با وقار نسخه را بالا می‌گیرد و از رو می‌خواند. مخالف‌خوان نیز به همین ترتیب عمل می‌کند، جز اینکه آواز نمی‌خواند بلکه به صورت محکم و موزون فریاد می‌زند.

۵. از همه متن‌هایی که باید خوانده شود معین‌البکا نسخه‌هایی مرتب‌شده در چندین کاغذ در شال خود دارد تا هم درست خواندن شبیه‌خوان‌ها را کنترل کند و هم اگر یکی از آنها به هر دلیل نسخه خود را نداشت، فوراً به او بدهد.

۶. رجزخوانی موالف و مخالف، به نوبت با گشتن دور سکو، رخ می‌دهد تا اینکه منجر به اجرای شبه‌جنگی می‌شود که آشکارا جنگ نیست بلکه یادآوری جنگ است؛ چراکه به هم نزدیک می‌شوند و سر شمشیر خود را به سپر طرف مقابل می‌زنند.

۷. تعزیه‌گرد (آنکه وسط میدان است) گاهی به اشاره دست، تعزیه را متوقف می‌کند تا به مردم توضیحی بدهد یا عبرتی بیان کند. همچنین ممکن است تعزیه‌خوان را برای پوشیدن کفن یا گرفتن خنجر در دست کمک کند.

۸. شبیه امام علیه‌السلام هرگز از سکو پایین نمی‌آید. برای نمایش لحظه شهادت سپاه مخالف او را محاصره می‌کنند و ناگهان بر سر او می‌ریزند تا شهادت که توسط شمرخوان صورت می‌گیرد از مردم تماشاگر پنهان بماند. شمرخوان درحالی که خودش با صدای بلند گریه می‌کند از مردم هم می‌خواهد که گریه کنند. کبوتری از محلی که امام‌خوان قرار گرفته و خودش در محاصره مخالف‌خوان‌ها دیده نمی‌شود، به هوا پرواز داده می‌شود.

۹. هم‌زمان با نمایش شهادت امام علیه‌السلام، ابن‌سعد‌خوان و سپاهیان‌ش درحالی که خود اشک

می‌ریزند، وانمود می‌کنند که زنان و کودکان خاندان امام را شلاق می‌زنند و کشان‌کشان می‌برند. همین زمان تندیس سران شهدا بر نیزه‌ها بالا می‌رود.

۱۰. در همین شور و حال، قسمت پایانی توسط معین‌البکا روی سکو اجرا می‌شود. با اشاره دست او تعزیه‌خوانی و سپس گریه و شیون قطع می‌شود. برای همه دعا می‌کند و طلب بخشایش و شفاعت امام حسین علیه السلام و با یک صلوات مجلس خاتمه می‌یابد. (بیضایی، ۱۳۸۰، ص ۱۳۶-۱۴۱)

۴. اصول و ویژگی‌های کلی تعزیه

گزارش‌های تاریخی درباره تعزیه و توصیف آن، از جمله نمونه اخیر که در ده‌بند خلاصه آن گذشت، علاوه بر تأیید ویژگی‌های هشت‌گانه پیش‌گفته برای اصطلاح تعزیه، اصول دیگری را هم در این هنر اسلامی، نشان می‌دهد. این اصول عبارت‌اند از:

۱. حفظ جان‌مایه و ماهیت عزاداری حضرت سیدالشهداء علیه السلام، از ابتدا تا انتهای تعزیه. (همایونی، ۱۳۵۳، ص ۲۸)

۲. برخلاف بازیگران در هنرهای نمایشی امروزی، تعزیه‌خوان، در سراسر اجرای خود، مقید است صرفاً شبیه و گوینده نقش دانسته شود، نه خود او. از این‌رو، در متن اجرا و با لحاظ اجرای تعزیه، مثلاً، «شمرخوان» یا «امام‌خوان» گفته می‌شود، نه «شمر» یا «امام»، تا همواره فراموش نشود، بلکه لحاظ شود که شمر یا امام نیست، «شبیه» است. (بیضایی، ۱۳۸۰، ص ۱۲۷ و پتر، ۱۳۶۷، ص ۶۸)

۳. اصل فوق، به نحو مناسبی در متن اجرای تعزیه هم وجود دارد؛ چراکه «کل بازی‌ها و نمایش از واقع‌نمایی و طبیعی‌گرایی دور است.» (بیضایی، ۱۳۸۰، ص ۱۳۸) از همین‌روست که تعزیه‌خوان آشکارا متن خود را از روی نسخه‌ای که در دست دارد می‌خواند یا تعزیه‌گردان، اگر لازم باشد نسخه را به او می‌دهد یا متنی که باید بخواند را آهسته ولی نمایان به او می‌گوید (همان)، یا خنجر به دست او می‌دهد یا رکاب را نگه می‌دارد تا سوار شود (همان ص ۱۴۰). تحت رعایت همین اصل، در صحنه جنگ، «دیده می‌شود که [تعزیه‌خوان‌ها] نمی‌جنگند بلکه جنگ را یادآوری می‌کنند.» (همان، ص ۱۳۹)

۴. تعزیه در متن مردم عزادار و با نوعی شرکت همه افراد حاضر، علاوه بر تعزیه‌گردان و تعزیه‌خوانان، اجرا می‌شود. (همایونی، ۱۳۵۳، ص ۲۹) بنابراین فاصله‌ای که بین تماشاگر و بازیگر در هنرهای نمایشی، حتی مثل تئاتر که با حضور تماشاگر است، وجود دارد، در تعزیه وجود ندارد. در تعزیه، همواره اصل عزاداری دسته‌جمعی حفظ می‌شود.

بخش دوم) تئاتر و فیلم

گزینش تئاتر و فیلم، در میان هنرهای نمایشی، در عنوان مقاله، به دلیل شباهت بیشتر این دو، به‌ویژه تئاتر، به تعزیه است. از این رو، این دو را هم‌علی‌رغم تفاوت‌های روشنی که با هم دارند، در اینجا کنار هم می‌آوریم تا نگاه خود را روی مشترکات این دو و زمینه مقایسه این مشترکات با تعزیه، بدوزیم. روشن است با این وضعیت، در پی موضوع‌شناسی تئاتر و فیلم، حتی به اندازه خلاصه‌ای که در مورد تعزیه گذشت، نخواهیم بود. ابتدا، اندکی تفصیلی‌تر، درباره تئاتر می‌نویسیم و سپس ضمن توجه به فرق تئاتر و فیلم، با لحاظ مشترکات این دو، اشاره‌ای هم به فیلم خواهیم داشت.

۱. تئاتر در لغت و اصطلاح

واژه تئاتر، با ریشه یونانی به معنای چیزی که به آن می‌نگرند (میشل، ۱۳۷۷، ص ۳) هم بر هنری به این نام اطلاق می‌شود و هم بر محل اجرای این هنر. در معنای اول، تئاتر نمایش دادن سرگذشت‌ها، حالات و احساسات افراد و جوامع در صحنه نمایش، از طریق تلفیقی از هنرهای معماری، حجاری، نقاشی، ادبیات و موسیقی است. در معنای دوم، تئاتر مترادف تماشاخانه، محلی است که در آن نمایش می‌دهند/ (معین، ۱۳۷۵، ج ۱، ص ۱۰۱۴) در اینجا معنای اول مدنظر است. در این معنا درام (برانگیختگی غم یا شادی) روح تئاتر است (آندره، ۱۳۸۹، ص ۵۸ و ر.ک: میشل، ۱۳۷۷، ص ۱۰) و فیزیک آن مجموعه‌ای شامل: متن/نمایشنامه، نشانه‌های شنیداری و دیداری است که توسط نمایشنامه‌نویسان، کارگردانان، بازیگران، صداپردازان، نورپردازان، صحنه‌سازان و نوازندگان، بوجود می‌آید. (میشل، ۱۳۷۷، ص ۱۸ به بعد) جوهر متفاوت فیزیک تئاتر نسبت به فیلم، حضور جسمانی بازیگر است (آندره، ۱۳۸۹، ص ۶۷)؛ اما واقعی و طبیعی بودن این حضور، تحت‌تأثیر فیزیک ساختگی تئاتر، مقداری کم‌رنگ می‌شود.

۲. ارکان مهم تئاتر

رکن مهمی در تئاتر که به کم‌رنگ شدن جلوه واقعی و طبیعی برای آن، دامن می‌زند اصل یکی شدن بازیگر با نقش خود در بازی است. قرائت کلاسیک از این اصل بر پایه «ازمیان بردن فاصله میان زندگی واقعی و دنیای خیالی تئاتر» گذاشته شده است. (میشل، ۱۳۷۷، ص ۶۶) تعبیر برخی این است که بازیگران چنان خود را در اختیار نقش قرار می‌دهند یا باید بدهند که نقش شخصیت داستان «خون آنها را بمکد»، یا اینکه «آشوب هیجانی نقش می‌تواند تعادل بازیگر را مختل سازد.» (همان)

ادعا شده که اصل یکی شدن بازیگر با نقش خود، مورد مخالفت پاره‌ای از نظریه‌پردازان قرار گرفته است. (همان، ص ۶۷) اما دقت در مخالفت با اصل مزبور نشان می‌دهد، درحقیقت،

قرائت دیگری از آن است و مخالفت ماهوی نیست. توضیح اینکه محور نظریه مخالف، بر حفظ شخصیت واقعی بازیگر در درون و باطن خود اوست، نه در تخیل و ذهن تماشاگر. در تخیل و ذهن تماشاگر که بازی با هدف تأثیرگذاری بر آن اتفاق می‌افتد، بازیگر چنان بازی می‌کند که شخصیت داستان پنداشته شود. به این سخن که در مخالفت با اصل مزبور نقل شده است توجه شود: وی (بازیگر) شخصیت داستان نیست، تنها نقش او را بازی می‌کند و آن را آن قدر خوب اجرا می‌کند که شما او را به جای وی می‌گیرید: این توهم تنها برای شماست؛ او به خوبی می‌داند که شخصیت داستان نیست ... بازیگر بزرگ هنرمندی است در حال به دیگری تبدیل شدن؛ باید بتواند نقش‌های متعدد و متفاوتی را با موفقیتی یکسان از آن خود کند. لیکن این امر دقیقاً تنها در صورتی امکان‌پذیر است که این نقش‌های متفاوت را «بسازد»؛ یعنی حساسیت خودش درگیر نباشد. در درون از هیجاناتی که تقلید می‌کند جدا بماند ... (همان). می‌توان چنین نتیجه گرفت که اصل یکی شدن بازیگر با نقش خود، در تئاتر، در نظر تماشاگر مورد مخالفت کسی نیست؛ در باطن و نظر بازیگر است که این اصل اختلافی شده است.

رابطه بازیگران و تماشاگران رکن دیگری در موضوع‌شناسی تئاتر است. تئاتر در حضور تماشاگران اجرا می‌شود و طبعاً با هدف تحت‌تأثیر قراردادن تماشاگر نسبت به بازی، با ایجاد نوعی رابطه توسط بازیگر با تماشاگر خود همراه است. اما نکتۀ مهم و تناقض‌آمیز خوانده شده در این باره، اصل حرفه‌ای تئاتر است که به بازیگر می‌گوید: «باید به‌گونه‌ای بازی کرد که گویی تماشاگران آنجا نیستند.» (همان، ص ۷۰) در تبیین این اصل، برخی نظریه‌پردازان «دیوار چهارم» را مطرح کرده‌اند. این تعبیر اشاره به صحنه‌مکعب شکل تئاتر دارد که سه طرف آن با سه دیوار بسته شده است و طرف چهارم آن، رو به تماشاگران، دیوار ندارد و باز است. بازیگران، باید تماشاگران در سالن نمایش را با فرض دیوار چهارم، از صحنه نمایش جدا کنند و به‌گونه‌ای بازی کنند که گویی تماشاگران آنجا نیستند، یا نمی‌توانند آنها را ببینند. (همان)

آنچه درباره تئاتر گفتیم مربوط به تئاتر دراماتیک است که می‌توان آن را تئاتر غالب در جهان معاصر دانست. در مقابل، تئاتر اپیک یا روایی با نمایندگی برتولت برشت است که بر «فاصله‌گذاری» یا «بیگانه‌سازی»، بین بازیگر و نقش تأکید دارد، همچنان که مخالف فیزیک مصنوعی فوق‌الذکر برای تئاتر است. از این جهت، این نوع از تئاتر به تعزیه که موضوع‌شناسی آن گذشت، نزدیک می‌شود. (ر.ک: علی‌آبادی، ص ۴)

رکن سوم از تئاتر که به لحاظ موضوع‌شناسی فقهی، در اینجا، مهم است، عدم تعهد آن به محتوایی خاص است. البته محدودیت‌ها و ضرورت‌های طبیعی ناشی از حضور تماشاگر/ مخاطب، یا فیزیک محدود صحنه، برای محتوای تئاتر، نسبت به فیلم وجود دارد که آن را

نمی‌توان با منشأ تعهد تفسیر کرد. برای مثال، صحنه‌های تند خشونت و روابط جنسی مبتدل و بسیار تحریک‌کننده، نمی‌تواند برای محتوای تئاتر نوشته و به اجرا درآید؛ زیرا می‌تواند تماشاگران را در حد غیرقابل‌کنترل، تحت‌تأثیر قرار دهد و مدیریت و نظم مجلس را بهم بریزد؛ همچنان که مثلاً یک نبرد بزرگ با لشکریان انبوه را نمی‌توان در صحنه تئاتر آورد. (ر.ک: میشل، ۱۳۷۷، ص ۱۰۸، ۷۲ و ۴۶) اما گذشته از این‌گونه محدودیت‌ها، تعهد به محتوای خاص برای ذات تئاتر، از هیچ‌صاحب‌نظری در این هنر نقل نشده است. از این رو نمایشنامه‌نویسان، ممکن است صرفاً برای سرگرمی بنویسند و ممکن است فرصت تئاتر را برای آرمان‌ها و خواسته‌های اخلاقی، فلسفی، سیاسی، اقتصادی و... خود به کار گیرند. (همان، ص ۱۲۷ به بعد و ۱۴۳ به بعد)

۳. مشترکات فیلم و تئاتر

برخی از تعاریف فیلم، تحت‌تأثیر معنای لغوی آن، ساخته خارجی و موضوعی آن را محور قرار می‌دهد. به‌عنوان مثال، «مجموعه تصاویری است که توسط دوربین گرفته شده و به‌مثابه تصاویر متحرک بر روی پرده نمایش داده می‌شود»، یا «نوار نازک سلولوئیدی که به محلول حساس در برابر نور اندوده شده، در دوربین گذاشته می‌شود و با آن عکس یا تصاویر متحرک گرفته می‌شود.» (میرخندان، ۱۳۹۸، ص ۹)

اما برخی دیگر، به فرایند ساخت فیلم، توجه بیشتری کرده‌اند: «داستان یا رویدادی که به‌وسیله دوربین به‌عنوان مجموعه‌ای از تصاویر متحرک ضبط شده و در سینما یا تلویزیون نمایش داده می‌شود» (همان). دسته دوم تعاریف، ضمن اینکه منافاتی با دسته اول ندارند، برای مقایسه با تئاتر و در نظر گرفتن مشترکات، منطقی‌تر و مناسب‌ترند. این منطبق و تناسب، وقتی جنبه تخیلی و هنری زیبانشناختی هم در تعریف اخذ شود. (همان، ص ۱۱ و ۹، آندره، ۱۳۸۹، ص ۱۲) با خارج کردن فیلم‌های آموزشی و مستند، بازهم افزایش می‌یابد. به این ترتیب، هنرهای داستان‌سرایی، فیلم‌نامه‌نویسی، بازیگری، کارگردانی، صحنه‌آرایی، هرچند در جهان واقعی گسترده و نامحدود (نه در چهاردیواری یا سه دیواری صحنه تئاتر) و... جای خود را در تعریف فیلم باز می‌کنند.

تعریف و ترسیم فوق از فیلم (دسته دوم تعاریف)، هرچند در برابر اشکالات، از جمله اشکال به جامعیت و مانعیت، آسیب‌پذیر است، برای هدف موضوع‌شناسانه این مقاله، بر محور مشترکات فیلم و تئاتر، کافی می‌نماید. بنابراین، همه ارکان فوق‌الذکر برای تئاتر، در فیلم هم وجود دارد. بلکه، رکن دوم، سهل‌تر و بی‌دغدغه‌تر وجود دارد؛ زیرا در فیلم تماشاگر حاضری که بازیگر به دنبال برانگیختن اوست، موضوعیت ندارد و لذا بدون نیاز به مثل نظریه دیوار چهارم، در تئاتر، بازیگر، روی نقش خود متمرکز است.

نتیجه اینکه می‌توان روی سه ویژگی اساسی، به لحاظ موضوع‌شناسی فقهی، مشترکاً در تئاتر و فیلم، انگشت گذاشت:

۱. یکی شدن بازیگر با نقش خود و حذف حداکثری فاصله شخص بازیگر با شخصیتی که نقش او را بازی می‌کند.

۲. فرض یا واقعیت نبود تماشاگران، به گونه‌ای که بازیگران و کارگردانان، به کمک سایر عوامل، غیر از حضور تماشاگر در تئاتر، نمایشنامه یا فیلمنامه را با همه ابعادش اجرا می‌کنند.

۳. عدم تعهد به محتوا و هدف خاص در کل فرایند تئاتر یا فیلم. البته، این عدم به معنای شرط لازم برای فیلم و تئاتر نیست؛ بلکه به معنای لا بشرط است. ممکن است همراه با تعهد و هدف‌گذاری نسبت به امری اخلاقی، سیاسی، اقتصادی و... باشد و ممکن است نباشد و صرفاً سرگرمی باشد.

بخش سوم. مقایسه موضوع‌شناسی تعزیه با تئاتر و فیلم

اکنون با در دست داشتن ویژگی‌های تعزیه از یک سو و تئاتر و فیلم از سوی دیگر، می‌توان این دو را به لحاظ نکات موضوع‌شناسانه تأثیرگذار بر احکام فقهی، به ترتیب زیر، مقایسه کرد:

۱. هنری بودن، از قسم هنر نمایشی، در هر دو طرف مقایسه، وجود دارد. در مورد تئاتر و فیلم، این گزاره مسلم است. در مورد تعزیه نیز، با توجه به شاخص‌های هنر، در هنرهای نمایشی قابل درج است. توضیح مختصر اینکه نظریه‌های مختلف و متعدد در تشخیص و تعریف هنر، شامل نظریه‌های باز نمودی، بیان‌گرایی، صورت‌گرا، زیبایی‌شناسانه، نهادی هنر، تعریف تاریخی هنر و روایت تاریخی هنر، نقل و بررسی شده است. (نوئل، ۱۳۹۲، ص ۲۶، ۳۵۱، ۳۷۲ و ۳۹۰)

دقت در مجموع این نقل و بررسی نشان می‌دهد هر کدام از نظریه‌ها برش و بعدی از هنر را مورد توجه قرار داده‌اند که می‌شود آنها را شاخص‌های هنر نامید (ر.ک. همزاده ابیانه ۱۳۹۶ ص ۲۶۱). تعزیه همه یا لاقلاً بیشتر این شاخص‌ها را داراست؛ از جمله، باز نمودی و حکایت از واقعیت (مثل واقعیت حادثه کربلا)، بیان و نقل جذاب واقعه، داشتن فرم و صورت یکپارچه، تجربه‌های زیبایی‌شناسانه و... علاوه بر این، در ترسیم هنرشناسان از اصطلاح تعزیه، در همین مقاله، بر هنری بودن آن صحنه گذاشته شد.

۲. در فیلم و تئاتر، تعهد به محتوا و هدف خاص و یکسانی وجود ندارد. اما تعزیه، لاقلاً به معنای اصطلاحی مدنظر در اینجا، متعهد به مذهب امامیه، تحکیم و تقویت اعتقاد به مصائب اهل بیت علیهم‌السلام و تقویت پیام عاشورای حسینی علیه‌السلام است.

۳. بازیگری در تئاتر و فیلم، تابع اصل یکی شدن بازیگر با نقش خود و از میان برداشتن

فاصله خود با نقش، در بازی است. اما در تعزیه، چنین اصلی وجود ندارد؛ بلکه برعکس، بازیگر در تعزیه، «شبهه خوان» است و با صراحت، به زبان‌ها و نمودهای مختلف، فاصله خود را با نقش، حفظ و مورد تأکید قرار می‌دهد.

۴. علی‌رغم اینکه نکته سوم، تعزیه را به تئاتر روایی/اپیک نزدیک می‌کند، روح درام در آن وجود دارد؛ زیرا در پی برانگیختن احساسات غمبار شدید نسبت به مصائب اهل بیت ع است.

۵. فاصله بین بازیگر و تماشاگر، چه به نحو حقیقی آن در فیلم و چه به نحو فرضی و حکمی در تئاتر که با مثل نظریه دیوار چهارم تبیین می‌شود، در تعزیه وجود ندارد. تعزیه نوعی عزاداری دسته‌جمعی است که در آن تعزیه‌خوان و تماشاگر دوشادوش هم یک فرایند واحد را محقق می‌سازند.

۳. رویکرد فقها

فقها نسبت به تعزیه از یک سو و تئاتر و فیلم، از سوی دیگر، رویکرد متفاوتی داشته‌اند. در اینجا، گزارش کوتاهی از این رویکردها ارائه می‌شود.

الف. رویکرد فقها به تعزیه

در اواخر دوره زندیه و اوایل دوره قاجار، هنگام شکل‌گیری مراسم تعزیه در ایران، فقیه آن دوران، فرزند مرحوم وحید بهبهانی، نگاه مثبت خود به تعزیه را با فتوایی در پاسخ به پرسش از حکم شبیه شدن افرادی «به صورت امام حسین علیه السلام و حضرت امیر علیه السلام و سایر شهدا و بعضی به صورت یزید و ابن ملجم و غیرهم از ملاعین»، در مراسم عزاداری عاشورا، نشان می‌دهد. نوشته است: «تشبیه ظاهراً ضرری نداشته باشد، نظر به أصالة اباحه اشياء و عدم ثبوت منع از آن» (کرمانشاهی، ۱۴۲۱ق، ج ۱، ص ۳۲۸). آنگاه پس از توضیح و توجیه عدم شمول ادله منع تشبه به کفار و ادله منع تشبه مردان به زنان، نسبت به تعزیه می‌نویسد: «هرگاه تشبیه مذکور موجب مزید حزن و گریه و تعزیه بر آن حضرت شود داخل عموم «من بکی أو تبأکی أو أبکی و لو واحداً وجبت له الجنة»، می‌گردد.» (همان، ص ۳۲۹) با توجه به موضوع‌شناسی گذشته از تعزیه، قید فتوای ایشان، مبنی بر «مزید حزن و...»، برای شمول دلیل استحباب نسبت به تعزیه، مفروض و محرز خواهد بود.

شیخ جعفر کاشف‌الغطاء ره فقیه پرآوازه دوره فوق‌الذکر، حکم تعزیه را به دلیل احتمال شمول ادله منع از تشبه (تشبه مردان به زنان و تشبه مسلمان به کافر)، مورد تردید و شبهه و در نتیجه، اولویت ترک قرار می‌دهد. اما گذشته از این شبهه، آن را در صورت قصد و لحاظ، قابل درج در عموم رجحان عزاداری برای حضرت سیدالشهداء علیه السلام می‌داند. (کاشف‌الغطاء،

بازهم موضوع‌شناسی تعزیه در این مقاله نشان می‌دهد تردید و تقييد این فقيه نیز منافاتی با رویکرد مثبت ایشان به تعزیه، ندارد؛ زیرا اولاً نسبت به تردید و شبهه ایشان، همچنان که فرزند فقيه مرحوم وحید بهبهانی به درستی توضیح داده است (کرمانشاهی، ۱۴۲۱ق، ج ۱، ص ۳۲۹)، ادله منع تشبه ناظر به تخلق به اخلاق کفار و عمل به سلوک ایشان است؛ شبیه‌خوان در تعزیه، اعم از مخالف‌خوان و موالف‌خوان، چنانکه در موضوع‌شناسی دیدیم، تأکید بر فاصله و مغایرت خود با شخصیتی که نقش آن را اجرا می‌کند، دارد.

ثانیاً نسبت به عموم رجحان عزاداری برای حضرت سیدالشهداء علیه السلام نیز، موضوع‌شناسی تعزیه نشان می‌دهد که قصد و لحاظ عمومیت رجحان عزاداری برای امام حسین علیه السلام یا مطلق اهل بیت علیهم السلام، همواره در تعزیه وجود دارد. لااقل تعزیه مورد بحث ما در این مقاله، این ویژگی‌ها (عدم تحقق معنای ممنوع تشبه و لحاظ عزاداری) را داراست. به نظر می‌رسد مرحوم کاشف الغطا، این فقيه دقیق‌النظر و متعهد به هدایت جامعه نیز با این قیود، تلاش می‌کند تعزیه را در جایگاه منطبق با احکام و اهداف شریعت نگه دارد. این تلاش، رویکردی مثبت نسبت به اصل رفتاری است که با انگیزه‌های عمدتاً دینی، در جامعه رخ می‌دهد.

نگاهی به فتاوی برخی دیگر از فقیهان معاصر، درباره تعزیه، بازهم می‌تواند رویکرد مثبت را نشان می‌دهد. برای نمونه، می‌خوانیم:

گلپایگانی، صافی، نوری: مسئله تعزیه و شبیه‌خوانی اگر مشتمل بر آلات لهو از قبیل طبل و شیپور و سنج نباشد و اشعار دروغ و غنا نخوانند و مرد لباس زن نپوشد. گلپایگانی: و اجتماع مرد و زن در یکجا نباشد، اشکال ندارد، ولی سزاوار است که به تعزیه‌خوانی تنها اکتفا نکنند و مجالس روضه که در آنها علاوه بر ذکر مصائب حضرت خامس آل‌عبا علیهم السلام، معارف و عقاید اسلامی و تفسیر آیات و احادیث و احکام شرعیه بیان می‌شود نیز تشکیل دهند.

نوری: اگر استعمال آلات لهو مناسب مجامع و مجالس عزاداری باشد اشکال ندارد. (خمینی (امام)، ۱۴۲۴ق، ج ۲، ص ۸۳۴)

در نمونه‌ای دیگر، چنین سؤال و جواب شده است: «تعزیه و شبیه‌خوانی‌های مذهبی به صورت فعلی چه حکمی دارد؟ بسمه تعالی، احیای ذکر معصومین علیهم السلام تعظیم شعائر دینی است، ولی نباید به کیفیتی باشد که متضمن کذب یا وهن بوده باشد، والله العالم.» (تبریزی، ۱۴۲۷ق، ج ۱، ص ۴۵۸)

نکته قابل توجه در فتاوی فوق اینکه اصل تعزیه‌خوانی نفی نشده است؛ بلکه به قرینه توجه دادن به تعظیم شعائر دینی، یا ذکر مجالس روضه در کنار و سیاق آن، مصداق بودن آن برای عزاداری حضرت سیدالشهداء علیه السلام، مفروض گرفته شده است. همین برای رویکرد مثبت کافی است. البته روشن است که فقها نسبت به حواشی و برخی ملازمات غیر اصیل

و نامشروع هر رفتاری، واکنش مناسب احکام شرع نشان می‌دهند؛ بلکه گاهی رفتار بهتر و نزدیک‌تر به خواسته‌های شارع را هم بیان می‌کنند. برای مثال، در همین راستا، برخی از فقیهان، روضه‌خوانی را به جای تعزیه، «بهتر» دانسته‌اند. (خمینی (امام)، ۱۴۲۲ق، ج ۲، ص ۴۷۶) در فتاوی فوق هم این شیوه بیان فتوا رعایت شده است.

ب. رویکرد فقها به تئاتر و فیلم

ظاهراً، به دلیل خاستگاه غیردینی تئاتر و فیلم که موضوع‌شناسی آن گذشت، فقها رویکرد مثبتی به واقعیت موجود این دو هنر نمایشی، از خود نشان نداده‌اند. بررسی و تحلیل فقهی این رویکرد به‌زودی می‌آید. در اینجا چند نمونه گزارش می‌شود:

اول. سؤال ۱۵: آیا نمایش فیلم مشروع در مساجد جایز است؟

جواب: این کارها مناسب شأن مسجد نیست؛ بنابراین باید محل جداگانه‌ای برای این کار در نظر گرفت (خمینی (امام)، ۱۴۲۴ق، ج ۲، ص ۹۲۷).

دوم. نمایش فیلم سینمایی و تئاتر در مساجد برای نوجوانان چه وجهی دارد؟

بسمه‌تعالی. مساجد محل عبادت مسلمین است و کارهایی که مناسبت با محل عبادت ندارد در مساجد اشکال دارد بلکه جایز نیست، والله العالم. (تبریزی، ۱۴۲۷ق، ج ۲، ص ۴۴۴) فقیه صاحب این فتوا، برای شبیه‌خوانی در حیاط مسجد، در صورتی که مزاحم نمازگزاران در مسجد نباشد، مانع شرعی نمی‌بینند. (همان، ص ۴۵۴)

۴. مبانی فقهی در فقه هنر

پیش از تحلیل فقهی تعزیه و سپس تئاتر و فیلم، تذکر چندمبنای کلی فقهی در فقه هنر، مقدمه‌لازمی است.

الف. اصل اولی در فقه هنر

هنر در معنای مصدری، نوعی رفتار یا فعل انسانی است. از این رو می‌تواند موضوع احکام شرعی باشد. اما با مترادف عربی فن یا هر عنوان دیگری، در هیچ منبع یا فتاوی فقهی، موضوع حکم شرعی قرار نگرفته است. این در نگاه اول، براساس قاعده اباحه، به معنای مباح بودن این رفتار است.

اما براساس روایاتی که ترغیب به زیبایی‌آفرینی توسط انسان، می‌کند، اصل اولی را می‌توان استحباب دانست (نواب ۱۳۹۵ ص ۳۲). مضمون این روایات، چنین است:

«انَّ اللهَ تَعَالَى جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ وَيُحِبُّ انْ يَرَى اَثَرَ نِعْمَتِهِ عَلٰى عِبْدِهِ» (کلینی، ۱۴۰۷ق، ج ۶، ص ۴۳۸ و ۴۴۲ و عیاشی، ۱۳۸۰ق، ج ۲، ص ۱۴ و ۱۵ و منسوب به علی بن موسی، امام هشتم علیه السلام، ۱۴۰۶ق، ص ۳۵۴ و مغربی، ۱۳۸۵ق، ج ۲، ص ۱۵۵ و صدوق (شیخ)، ۱۳۶۲ق، ج ۲، ص ۶۱۳ و تمیمی، بی‌تا، ج ۲، ص ۳۲۰ و طبرانی، ۱۴۱۷ق، ج ۳، ص ۳۳۰ و قضاعی، ۱۴۰۵ق، ج ۲، ص ۱۴۴ و سمعانی، ۱۴۰۹ق، ص ۲۳)

کثرت روایات اعتماد به صدور را تأمین می‌کند. به نظر می‌رسد لازم است در تکمیل این سخن به ویژگی زیبایی‌شناسانه بودن هنر اشاره کرد. این ویژگی، همان‌طور که قبلاً اشاره شد، یکی از ارکان و شاخص‌های بازشناسی هنر از غیر هنر است.

بنابراین، زیبایی‌آفرینی در هر رفتار هنری وجود دارد. همین مقدار کافی است تا به صورت اصل اولی، روایات فوق‌الذکر هر هنری را شامل شود. طبعاً این اصل اولی ممکن است تحت تأثیر عناوین دیگر، جای خود را به حکم دیگری، از جمله حرمت یا وجوب واگذارند.

اما عناوینی از مصادیق هنر، مانند، نقاشی، مجسمه‌سازی، آوازخوانی (غنا)، زدن ساز با آلات موسیقی، در منابع فقهی، موضوع و از حیث حلیت و حرمت، مورد بحث فقها قرار گرفته است. (نواب، ۱۳۹۵، ص ۶۱۳)

عناوین تعزیه، تئاتر و فیلم، هیچ‌یک از این مصادیق نیست. ممکن است برخی از کارهایی که در ضمن این عناوین انجام می‌شود موضوع حرمت یا کراهت باشد که آن‌هم لزوماً از جنس هنر نیست.

ب. اسم، محتوا و کارکرد در فقه هنر

برای استنباط حکم در هر مسئله فقهی، با قاعده‌ای روش‌شناسانه، متمرکز روی موضوع مسئله، روبرو هستیم. قاعده با مثل این عبارات بیان شده است: «الاحکام تدور مدار الاسماء» (حکیم، ۱۴۱۶ق، ج ۹، ص ۶۲ و همدانی، ۱۴۱۶ق، ج ۷، ص ۱۴۲)، «الاحکام تتبع عناوینها» (مراغی، ۱۴۱۷ق، ج ۱، ص ۱۸۲) و «الاحکام تابعة للاسماء» (خوانساری، بی‌تا، ج ۳، ص ۴۴۸). مرحوم مراغی، به تفصیل، این قاعده را بیان و مستدل کرده است (مراغی، ۱۴۱۷ق، ج ۱، ص ۱۷۷). همو توضیح می‌دهد که این قاعده بسان اصل اولی است؛ وگرنه ممکن است در مواردی، به قرائن یا دلایل خاص، از اسم و عنوان موضوع اخذ شده در دلیل عبور شود و ملاک یا خصوصیت دیگری مدار حکم قرار گیرد (همان). مواردی که در متون فقهی، برخلاف قاعده اولیه مذکور، حکم دایر مدار مصلحت (نجفی کاشف‌الغطا، ۱۴۲۴ق، ج ۲، ص ۱۲)، حکمت (همان، ۱۴۲۳ق، ج ۲، ص ۱۰۵)، مسمی (محقق داماد، ۱۴۱۶ق، ج ۴، ص ۳۰۸) و هر عنوان دیگری غیر از ظاهر اولیه عنوان موضوع در دلیل شده است، همگی براساس چنین دلایل و قرائن خاص است. بنابراین، در مقابل قاعده اولیه مذکور که از آن به «اسم‌گرایی در فقه» یاد شده است، امر دیگری در فقه به نام «واقع‌گرایی و کارکردگرایی» که به صورت قاعده، احکام را دایر مدار مصلحت، حکمت، مسمی و از این قبیل، گرداند (همارزاده‌ایبانه، ۱۳۹۷، ص ۳۴)، در متون فقهی وجود ندارد. این موارد استثنای از قاعده اولیه مذکور است، نه اینکه بیانگر قاعده دیگری باشد. البته این نتیجه‌ای است که خود مدعی فرهیخته و دقیق‌النظر «واقع‌گرایی و کارکردگرایی»، هم نهایتاً به آن رسیده‌اند. (همان، ص ۳۹). کما اینکه ابتکار امر سومی بنام «هویت‌گرایی» را هم رقم زده‌اند که بازهم در تعاملی منطقی با قاعده اولیه اسم‌گرایی،

می‌تواند افق جدید و قابل‌بختی را برای حل برخی از مسایل فقهی، با موضوعات تحول‌یافته در دوران‌های متأخر از زمان شارع، بگشاید. (همان، ص ۳۷ تا ۴۲)

قاعده مذکور در فقه هنر، در مصادیقی مانند غنا و مجسمه‌سازی که ادله‌ای با موضوعیت همین عناوین دارند، به صورت اصل اولیه، حاکم است و بحث و اختلاف شده است که آیا این اصل اولی، در هریک از مصادیق مزبور، تحت‌تأثیر قرائن و شواهد خاص در ادله، محکوم و مقهور هویت، واقعیت، کارکرد، محتوا و انگیزه انجام این مصادیق، شده است یا نه. (نواب، ۱۳۹۵، ص ۶۱۴)

اما مصادیقی از هنر که با عنوان خاص خود، موضوع ادله فقهی قرار نگرفته‌اند، اساساً با عنوان خاص خود، مشمول قاعده اسم‌گرایی قرار ندارند تا اختلافات و بحث‌های فوق‌الذکر، درباره آنها، پیش آید. هنرهای موضوع این مقاله، تعزیه، تئاتر و فیلم، از همین گروه هنرهای هستند که به عناوین خود، مشمول قاعده اسم‌گرایی نیستند؛ زیرا ادله فقهی و به تبع، آراء و فتاوی فقهی، با موضوعیت این عناوین، در بین نیست. پس حل مسایل فقهی این‌گونه موضوعات نوپدید، تحت چه روش یا مبنایی خواهد بود، در ادامه می‌آید.

ج. نقش کلیدی تحلیل ماهیت موضوعات، در فقه هنر

همچنان که در بالا اشاره شد، تنها عناوین برخی از اقسام یا مصادیق هنر، مانند غنا و مجسمه‌سازی، در ادله، موضوع احکام قرار گرفته است. پرسش این است که حکم فقهی عناوین سایر مصادیق، با چه روشی قابل استنباط است؟ البته قبلاً طی مبنای اول، دیدیم که اصل اولی در هنر، به‌طورکلی و بدون نظر به عناوین خاص اقسام یا مصادیق آن، اباحه یا حتی استحباب است. اما این اصل اولی، همچنانکه در اقسام مطرح‌شده در ادله، مانند غنا و مجسمه‌سازی، محکوم استنباط حکم از ادله خاص خود خواهد بود، در اقسام مطرح‌نشده در ادله نیز ممکن است محکوم به احکام دیگری شود.

امکان محکومیت اقسام مطرح‌نشده هنر در ادله، به احکام دیگری، خلاف اصل اولی در هنر، بر پایه موضوع‌شناسی این اقسام قرار دارد. فقیه برای استنباط حکم هر موضوعی که در ادله فقهی عنوان نشده است نمی‌تواند به اصل اولی اکتفا کند؛ زیرا ای بسا تحلیل موضوع‌شناسانه فقهی، لایه رویین موضوع را کنار بزند و عناوین فقهی مطرح‌شده در ادله فقهی را در زیر این لایه نمایان سازد.

برای مثال، بانکداری عرفی امروزی عنوانی است که در ادله فقهی، به دلیل نوپدیدبودن آن، مطرح نیست؛ اما فقیه، با موضوع‌شناسی فقهی این عنوان، ممکن است در فرایند آن، به عنوان ربا که در ادله فقهی مطرح است، دست یابد. در این صورت، حکم منع ربا بر اباحه اولیه‌ای که شاید در نگاه اول، حکم بانکداری پنداشته شود، حاکم خواهد شد. البته، همیشه در این موارد، حکم منع به دست نمی‌آید؛ ممکن است بسته به عنوانی که از تحلیل

موضوع‌شناسانه قابل‌دستیابی است، حکم و جوب به دست آید، یا سایر احکام. بنابراین، مبنای سومی که در فقه هنر باید توجه داشت ضرورت موضوع‌شناسی فقهی است. البته این مبنا برای اقسامی از هنر که عناوین آن در ادله فقهی وجود دارد نیز کاربرد دارد؛ اما کاربرد آن برای این اقسام، چون در ادله فقهی اخذ شده‌اند و کار اصلی فقیه هم شناسایی این ادله است، طبعاً، بدون گذر از اصل اولی، اتفاق می‌افتد. بحث‌های فقهی درباره اینکه غنا چیست، از همین قبیل است. برای موضوعات مورد بحث در این مقاله، تعزیه، تئاتر و فیلم، چون در ادله فقهی عنوان نشده‌اند و ابتداءً، محکوم به اصل اولی در فقه هنر هستند، یادآوری این مبنا ضروری است. از همین رو، در این مقاله، قبل از پرداختن به مقایسه فقهی، به موضوع‌شناسی پرداخته شد. دیدیم که این موضوع‌شناسی چگونه لایه‌های تشکیل‌دهنده تعزیه، تئاتر و فیلم را در مقایسه با هم نشان داد. در ادامه تأثیر این مقایسه موضوع‌شناسانه فقهی بر مقایسه فقه این موضوعات، آشکار خواهد شد.

۵. نگاهی به فقه تعزیه، تئاتر و فیلم

اکنون با در دست داشتن موضوع‌شناسی‌های گذشته و مبانی فقهی فقه هنر، نگاهی به فقه تعزیه، تئاتر و فیلم، می‌اندازیم. یادآوری می‌شود در اینجا، در پی استنباط همه احکام اجرای این هنرها نیستیم؛ بلکه با هدف مقایسه فقه تعزیه با فقه تئاتر و فیلم، در حد همین هدف، فقه هنرهای مزبور را مرور می‌کنیم.

مسائل فقهی تعزیه، تئاتر و فیلم، مانند هر رخداده دیگری، دو دسته است: دسته‌ای مسایل خود این هنرها و دسته‌ای دیگر مسایل رخدادهایی است که به تجربه، در حواشی و ضمن اجرای این هنرها، رخ می‌دهد. دسته اول ناظر به اموری است که اگر نباشد، طبق موضوع‌شناسی‌ها، واقعیت و مصادیق هریک از این هنرها، رخ نمی‌دهد. مسایل رفتاری همه اصول و ویژگی‌هایی که در موضوع‌شناسی‌ها گذشت، این دسته را تشکیل می‌دهد. بقیه مسایل فقهی که در دسته اول قرار ندارد، ولی رخداد این هنرها، به تجربه و گزارش‌های میدانی، ظرف اتفاق آن است، در دسته دوم قرار می‌گیرد. طبعاً، مصادیق موضوعات مسایل دسته دوم، قابل‌پیشگیری است که اجرای هنرهای مزبور باشد و این مصادیق رخ ندهد. برای مثال، ممکن است در ضمن اجرای تعزیه، مزاحمت نامشروع شلوغی خیابان یا سروصدای تعزیه، با حق مشروع برخی، یا ارتباطات نامشروع زن و مرد، اتفاق افتد. مسایل این اتفاقات، در دسته دوم قرار می‌گیرد.

در اینجا، تنها، دسته اول مسائل، مرور می‌شود. در مسایل دسته دوم، طبق موضوع‌شناسی، هنرهای مزبور خصوصیتی ندارد تا به آن بپردازیم.

الف. مروری بر فقه تعزیه

طی چند نکته زیر فقه تعزیه مرور می‌شود:

۱. در نگاه اول، اصل اولی اباحه در تعزیه جاری است. این عنوان در هیچ آیه یا روایتی، موضوع حکم شرعی قرار نگرفته است. عقل یا اجماع نیز درباره حکم شرعی آن، حرفی ندارند. پس اصل اباحه، مبتنی بر ادله‌ای مانند: **كُلُّ شَيْءٍ هُوَ لَكَ حَلَالٌ حَتَّى تَعْلَمَ أَنَّهُ حَرَامٌ بِعَيْنِهِ** (کلینی، ۱۴۰۷ق، ج ۵، ص ۳۱۳)، درباره آن جاری است.
۲. پس از توجه به هنری بودن تعزیه، در صورت تمام بودن ادله استحباب هنر، حکم استحباب نیز ممکن است برای تعزیه استنباط شود. این استنباط کبرویاً بر ادله رجحان زیبایی و صغرویاً بر شاخص زیبایی‌شناسانه در هنر و مصداق آن تعزیه، قرار دارد. صغرا و کبرا، هر دو قبلاً بیان شد.
۳. طبق موضوع‌شناسی پیش‌گفته، تعزیه جان‌مایه و ماهیت عزاداری حضرت سیدالشهداء علیه السلام، را از ابتدا تا انتها دربر دارد. بنابراین، ادله استحباب سوگواری برای آن حضرت، شامل تعزیه خواهد بود. تسالم بلکه ضرورت فقه امامیه بر استحباب مؤکد سوگواری حضرت سیدالشهداء علیه السلام، قلم را از نقل ادله فراوان آن بی‌نیاز می‌کند.
۴. طبق موضوع‌شناسی پیش‌گفته، تعزیه تحکیم و تقویت اعتقاد به مصائب اهل بیت علیهم السلام و پیام عاشورای حسینی علیه السلام است. از این رو می‌تواند مشمول ادله تعظیم شعائر باشد. در این صورت، استحباب تعزیه به دلیل استحباب تعظیم شعائر نیز ثابت می‌شود. بلکه در جای دیگری، ثبوت حکم و جوب، با توجه به نکاتی در حکم و متعلق آن، برای تعظیم شعائر، قابل دفاع دانسته شده است. (صرامی، فصلنامه علمی پژوهشی فقه، ۱۳۹۸، ص ۱۵۱۳)
۵. روایات منع از تشبه به کفار (ابن ابی‌جمهور، ۱۴۰۵ق، ج ۱، ص ۱۶۵ و مغربی، ۱۳۸۵ق، ج ۲، ص ۵۱۴ و شریف‌رضی، ۱۴۱۴ق، ص ۵۰۷) و منع از تشبه مردان به زنان و تشبه زنان به مردان (کلینی، ۱۴۰۷ق، ج ۷، ص ۲۶۸ و طوسی، ۱۴۰۷ق، ج ۱۰، ص ۱۴۹) برای اثبات حرمت تعزیه یا لااقل تردید در جواز آنکه قبلاً از برخی فقها نقل شد، تمام نیست؛ زیرا مفاد این ادله، بر فرض تمامیت سند، تشبه به کفار به لحاظ سبک زندگی، دوستی و میل به ایشان و تشبه مرد به زن و بالعکس، در حالات و رفتارهای مختص به زن، یا مختص به مرد و یا ارتکاب معاصی شبیه به معاصی مختص به زنان برای مردان و بالعکس است. (کرمانشاهی، ۱۴۲۱ق، ج ۱، ص ۳۲۹ و خویی، بی‌تا، ج ۱، ص ۲۰۸-۲۱۱) موضوع‌شناسی پیش‌گفته تعزیه بیگانگی این مفاد با آنچه در تعزیه رخ می‌دهد را به وضوح نشان می‌دهد.
۶. مسایل حاشیه‌ای تعزیه که قبلاً اشاره شد، نمی‌تواند حکم فقهی خود تعزیه را تحت الشعاع قرار دهد. البته مانند هر رخداد دیگری، ممکن است گاهی، تحت شرایط

خاص، حواشی، عملاً، چنان اطراف اجرای تعزیه را ببوشاند که در تراحمات احکام، حکومت مشروع اسلامی، ترجیح را با منع حکومتی و موقت اجرای تعزیه، بدانند. چنین شرایطی و حکم حکومتی از بحث ما خارج است.

ب. مروری بر فقه تئاتر و فیلم

فقه تئاتر و فیلم نیز طی چند نکته مرور می‌شود:

۱. در نگاه اول و فارغ از ادامه مطالب، به نظر می‌آید بند ۱ و ۲ از بندهای فوق‌الذکر برای فقه تعزیه، درباره فیلم و تئاتر هم با توجه به موضوع شناسی این دو، قابل تکرار است. ۲. اشکال فقهی تشبه، در تئاتر و فیلم، لاقلاً در ایهام آن برای تماشاگر و مقید به زمان و مکان اجرای نقش، قابل توجه و بررسی است. بازیگر تئاتر و فیلم، تلاش می‌کند تا جای ممکن، فاصله خود را با شخصیت نقش کم کند و شخصیت فردی خود را هضم در شخصیت نقش کند و حتی واقعیت حضور تماشاگر را هم در تئاتر، نادیده و ناموجود بینگارد. حال اگر مسلمان بازیگر نقش کافر یا مرد بازیگر نقش زن یا بالعکس، در تئاتر یا فیلم، باشد، ممکن است اشکال شود که مفاد پیش‌گفته ادله تشبه رخ می‌دهد؛ زیرا در این صورت، بازیگر تئاتر و فیلم، مطابق آنچه در موضوع شناسی گذشت، تلاش می‌کند سبک زندگی، پوشش، منش، اخلاق و رفتارهای شخصیت نقش را به خود گیرد و نشان دهد. این همان مفاد ادله منع از تشبه است.

ممکن است در دفع اشکال تشبه از بازیگری در تئاتر و فیلم، گفته شود تشبه ممنوع حقیقتاً، رخ نمی‌دهد، بلکه به صورت فرضی و به‌عنوان بازی، رخ می‌دهد. پاسخ این است که واقعیت تشبه با اجرای بازیگر در صحنه رخ می‌دهد. همین کافی است تا شمول اطلاق ادله منع از تشبه، ادعا شود. در اینجا، تفاوت حقیقت و فرض، تفاوت وجود و عدم نیست؛ بلکه تفاوت دو وجود، صرفاً به واسطه تفاوت دو انگیزه است. اطلاق ادله منع، تفاوت صرفاً در انگیزه را پوشش می‌دهد.

به نظر می‌رسد اشکال تشبه در تئاتر و فیلم، اگر با تبیین فوق، تثبیت نشود، لاقلاً شبیهه فقهی پیش پای این دو هنر می‌اندازد و اولویت ترک را که قبلاً از مرحوم کاشف‌الغطا درباره تعزیه نقل شد، برای تئاتر و فیلم، مطرح می‌کند. اما دو راه برای برون‌رفت از اشکال وجود دارد: اول اشکالات سند و صدور برای روایات منع از تشبه و دیگری امکان تمسک به ادله اباحه، با وجود شک در شمول ادله منع.

اما تمسک به ادله پیش‌اشاره شده استحباب هنر، بر فرض تمامیت، در جایی که شبیهه و شک در حرمت وجود دارد، از قبیل تمسک به عام در شبیهه مصداقیه خواهد بود؛ چراکه ادله استحباب قطعاً مورد حرام را شامل نمی‌شود.

۳. بی تفاوتی و بی تعهدی و به تعبیر دقیق تر، لابلشروطی تئاتر و فیلم، نسبت به محتوا و هدف راجح فقهی، به معنای امکان رخداد آن با محتوا و هدف مرجوح یا ممنوع فقهی خواهد بود. همین نکته کافی است تا هیچ فقیهی نتواند به جواز مطلق تئاتر و فیلم، چه رسد به استحباب آن فتوا دهد. تأکید و یادآوری می شود که این عدم جواز مطلق، طبق فرض بحث، ربطی به حواشی و ملازمات اتفاقی ندارد؛ خود رخداد تئاتر و فیلم مورد بحث است.

۶. مقایسه فقهی

اکنون، فقه تعزیه با فقه تئاتر و فیلم مقایسه می شود تا از رهگذر آن به ثمرات این مقایسه دست یابیم.

۱. اصل اولی اباحه بلکه استحباب هنر، بنابر تمامیت دلیل استحباب، برای تعزیه، فیلم و تئاتر، در نگاه اول، یکسان قابل اجراست. این اصل برای تعزیه، پس از توجه تفصیلی به موضوع شناسی و به دست آوردن شاخص های تعزیه، مورد مخالفت قرار نمی گیرد. بلکه، پس از این توجه، ادله دیگری مانند استحباب و احتمالاً وجوب تعظیم شعائر و استحباب مؤکد سوگواری برای حضرت سید الشهداء ع هم به نفع ترجیح و ترویج هنر تعزیه، رونمایی می شوند.

۲. موضوع شناسی کالبدشکافانه تعزیه نشان می دهد شبیه خوانان یا همان هنرمندان اجرای تعزیه، با رعایت فاصله گذاری خود با شخصیت نقش و بلکه تذکر و یادآوری این فاصله به خود و حضار، واقعیت تشبه به کفار یا تشبه مرد به زن و زن به مرد را از خود دور می کنند. اما این فرایند در تئاتر و فیلم، برعکس است. بازیگر تئاتر و فیلم، به کمک مجموعه ای هنرمندانه از لباس، دکور، گریم و غیره تلاش می کند فاصله خود با شخصیت نقش را بردارد و تشبه به او را در هنر خود، بیافریند. همین تفاوت مهم، چنانکه دیدیم، یکی از تفاوت های فقه تعزیه با فقه تئاتر و فیلم را در قالب عنوان فقهی تشبه، موجب می شود.

۳. دیدیم که محتوا و ماهیت سوگواری و نیز تعظیم شعائر در تعزیه باعث دیگری است از جدایی فقهی تعزیه با تئاتر و فیلم که ماهیتاً، نسبت به محتوایی معین در همه مصادیق، بی هدف و لابلشروط است. البته در رخداد خارجی، به هر حال محتوا و هدفی را خواهد داشت.

نتیجه‌گیری و پیشنهاد

۱. موضوع‌شناسی تعزیه مورد اصطلاح در این مقاله، ماهیت سوگوارانه مصائب اهل بیت علیهم‌السلام با محوریت شهادت حضرت سیدالشهداء علیه‌السلام، در قالب شبیه‌خوانی هنرمندانه نه بازیگری اصطلاحی در یک نقش را آشکار می‌سازد.
۲. موضوع‌شناسی تئاتر و فیلم محوریت بازیگری و حذف حداکثری فاصله بین بازیگر و شخصیت نقش را با کمک سایر عوامل هنری، مانند گریم، لباس، دکور و ...، همچنین بی‌تفاوتی و عدم تقید به محتوای خاص را نشان می‌دهد.
۳. اصل اولی در تعزیه و نیز تئاتر و فیلم، اباحه، بلکه به‌عنوان صرف هنر، بنابر دلالت برخی از ادله، استحباب است.
۴. اشکال تطبیق عنوان تشبه به کفار و تشبه مرد به زن و بالعکس، در مورد تئاتر و فیلم قابل بحث است؛ اما در مورد تعزیه، موضوع‌شناسی آن، چنین تطبیقی را برنمی‌تابد.
۵. روایات تشبه هم به لحاظ سند، وهم تطبیق دلالت بر فیلم و تئاتر، قابل بحث و بررسی بیشتر است.
۶. یک پیشنهاد برای دورکردن تئاتر از اشکال تشبه و عدم تعهد به محتوای مثبت از دیدگاه فقه اسلام، کار بیشتر روی تئاتر برتولد برشت و احياناً ترویج هدفمند آن است. اشاره‌ای به موضوع‌شناسی این‌گونه از هنر تئاتر نشان از روایی بودن این‌گونه تئاتر دارد که از این جهت تطبیق تشبه را کم‌رنگ می‌کند. اما این پیشنهاد برای فیلم، دست‌کم تا آنجاکه نگارنده می‌داند، از سوی نظری در بین نظریه‌پردازان فیلم پشتیبانی نمی‌شود.
۷. اشکال بی‌تفاوتی و بی‌تعهدی تئاتر و فیلم، به لحاظ محتوا، به‌آسانی با تقید فقهی حکم آن به محتواهای راجح فقهی، قابل پیشگیری است.
۸. حواشی و ملازمات اتفاقی نامشروع، هم برای تعزیه و هم برای فیلم و تئاتر، قابل وقوع است؛ اما حکم خود این هنرها را عوض نمی‌کند. تدابیر غیر فقهی برای پیشگیری از این‌گونه امور، مطلوب است.
۹. تئاتر و فیلم، در صورت رهایی از آسیب‌های فقهی که روزه‌های آن تلاش شد در بندهای ۵ تا ۷، گشوده شود، تجربه تخصصی خود را می‌تواند در اختیار تعزیه قرار دهد تا در مسیر مطلوب از نظرگاه فقهی، رشد و بالندگی و تکامل خود را طی کند.
۱۰. تعزیه، براساس موضوع‌شناسی و مرور فقهی آن در این تحقیق، به‌عنوان یک هنر بومی و برخاسته از فرهنگ اسلامی، می‌تواند تئاتر و فیلم را در رهایی از اشکالات فقهی و تکمیل و گسترش در مسیر فرهنگ اسلامی، یاری رساند.
۱۱. سرگرفتن تعاملی تخصصی، بین هنرهای نمایشی تعزیه از یک سو و تئاتر و فیلم از سوی دیگر، لازمه اجرایی‌شدن پیشنهادات فوق است.

منابع

۱. معلوف، لوئیس (۱۳۶۲)، *المنجد*، قم: انتشارات اسماعیلیان.
۲. بیضایی، بهرام (۱۳۸۰)، *نمایش در ایران*، تهران: انتشارات روشنگران.
۳. دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، *لغت نامه*، تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۴. پتر چلکووسکی (گردآورنده) (۱۳۶۷)، *تهران - تعزیه هنر بومی پیشرو ایران*، ترجمه داوود حاتمی، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی.
۵. همایونی، صادق (۱۳۵۳)، *تعزیه و تعزیه خوانی*، تهران: انتشارات جشن هنر.
۶. ابن کثیر، اسماعیل بن عمر (۱۴۰۷ق)، *البدایه والنهایه*، بیروت: دارالفکر.
۷. ابن اثیر، علی بن ابی‌الکریم (۱۳۸۵ق)، *الکامل فی التاریخ*، بیروت: دار صادر.
۸. ابن جوزی، عبدالرحمن بن علی (۱۴۱۲ق)، *المنتظم فی تاریخ الامم و الملوک*، بیروت: دار الکتب العلمیه.
۹. میشل ویینی (۱۳۷۷)، *تئاتر و مسایل اساسی آن*، ترجمه دکتر سهیلا فتاح، تهران: سمت.
۱۰. معین، محمد (۱۳۷۵)، *فرهنگ فارسی*، تهران: امیرکبیر.
۱۱. آندره بازن (۱۳۸۹)، *سینما چیست؟ ترجمه محمد شهباز*، تهران: انتشارات هرمس.
۱۲. علی‌آبادی، همایون (۱۳۹۸)، *وجوه اشتراک و افتراق تعزیه با تئاتر غرب به‌ویژه تئاتر برتولد برشت*، سایت هنر آنلاین ۹۸/۹/۱۸.
۱۳. نوئل کارول (۱۳۹۲)، *درآمدی بر فلسفه هنر*، ترجمه: صالح طباطبایی، تهران: موسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری.
۱۴. همازاده ایبانه، مهدی و هادی جهانگشا (به کوشش) (۱۳۹۷)، *تحت اشراف علمی آیت‌الله ابوالقاسم علی‌دوست*، مجموعه مقالات دومین همایش ملی فقه و هنر، قم: مدرسه اسلامی هنر.
۱۵. کرمانشاهی، آقا محمدعلی بن وحید بهبهانی (۱۴۲۱ق)، *مقامع الفضل*، قم: موسسه علامه وحید بهبهانی.
۱۶. کاشف‌الغطاء، جعفر بن خضر مالکی (۱۴۲۲ق)، *کشف الغطاء عن مبهمات الشریعة الغراء*، قم: انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم.
۱۷. خمینی (امام)، سید روح‌الله موسوی (۱۴۲۴ق)، *توضیح المسایل محشی*، قم: جامعه مدرسین حوزه علمیه.
۱۸. تبریزی، جواد بن علی (۱۴۲۷ق)، *استفتاءات جدید*، قم: بی‌نا.
۱۹. خمینی (امام)، سید روح‌الله موسوی (۱۴۲۲ق)، *استفتاءات (امام خمینی)*، قم: جامعه مدرسین حوزه علمیه.

۲۰. نواب، سید محمدحسین، همازاده ابیانه مهدی و جهانگشا هادی (به کوشش) (۱۳۹۵)، تحت اشراف علمی آیت الله ابوالقاسم علی دوست، مجموعه مقالات نخستین همایش ملی فقه هنر، قم: مدرسه اسلامی هنر.
۲۱. عیاشی، محمدبن مسعود؛ تفسیر عیاشی (۱۳۸۰ق)، تهران: المطبعة العلمية.
۲۲. منسوب به علی بن موسی، امام هشتم علیه السلام (۱۴۰۶ق)، الفقه المنسوب إلى الإمام الرضا علیه السلام مشهد: مؤسسة آل البيت علیهم السلام.
۲۳. مغربی، نعمان بن محمد (۱۳۸۵ق)، دعائم الاسلام، قم: مؤسسة آل البيت علیهم السلام.
۲۴. صدوق (شیخ)، محمدبن علی ابن بابویه (۱۳۶۲)، الخصال، قم: جامعه مدرسین.
۲۵. تمیمی، احمدبن مثنی (بی تا)، مسند ابی یعلی، دمشق: دار المأمون للتراث.
۲۶. طبرانی، سلیمان بن احمد (۱۴۱۷ق)، مسند الشامیین، بیروت: موسسه الرساله.
۲۷. قضاعی، محمدبن سلامه (۱۴۰۵ق)، مسند الشهاب، بیروت: موسسه الرساله.
۲۸. سمعانی، عبدالکریم بن محمد (۱۴۰۹ق)، ادب الاملاء والاستملاء، بیروت: دار و مکتبه الهلال.
۲۹. حکیم، سید محسن طباطبایی (۱۴۱۶ق)، مستمسک العروه، قم: موسسه دار التفسیر.
۳۰. همدانی، آقا رضا بن محمد هادی (۱۴۱۶ق)، مصباح الفقیه، قم: موسسه الجعفریه و جماعه المدرسین.
۳۱. مراغی، سید میر عبدالفتاح (۱۴۱۷ق)، العناوین الفقهیه، قم: جامعه مدرسین.
۳۲. خوانساری، آقا حسین بن محمد (بی تا)، مشارق الشموس، بی جا، موجود در نرم افزار جامع فقه اهل بیت علیهم السلام.
۳۳. نجفی کاشف الغطا، عباس بن حسن بن جعفر (۱۴۲۴ق)، منهل الغمام، نجف: موسسه کاشف الغطا.
۳۴. نجفی کاشف الغطا، احمد بن علی بن محمد رضا (۱۴۲۳ق)، سفینه النجاه و مشکاه الهدی و مصباح السعادات، نجف: موسسه کاشف الغطا.
۳۵. محقق داماد، سید محمد (۱۴۱۶ق)، کتاب الصلاة، قم: جامعه مدرسین.
۳۶. کلینی، محمد بن یعقوب (۱۴۰۷ق)، الکافی، تهران: اسلامیه.
۳۷. صرامی، سیف الله (۱۳۹۸)، مقاله بازخوانی دلیل تعظیم شعائر: حکم، موضوع و متعلق، فصلنامه علمی پژوهشی فقه، ش ۹۹ سال ۲۶، شماره سوم، پاییز.
۳۸. ابن ابی جمهور، محمد بن زین الدین (۱۴۰۵ق)، عوالی اللثالی العزیزیه، قم: دار سید الشهداء.
۳۹. شریف رضی، محمد بن حسن (۱۴۱۴ق)، نهج البلاغه (صبحی صالح)، قم: آل البيت علیهم السلام.
۴۰. طوسی (شیخ)، محمد بن حسن (۱۴۰۷ق)، تهذیب الاحکام، تهران: اسلامیه.
۴۱. خویی، سید ابوالقاسم (بی تا)، مصباح الفقاهه، قم: مهدی حاجیانی.