دفتر پژوهشهای فرهنگی

تئاتر در ایران

بهروز غریب پور

از ایران چه می دانم؟/۵۳

بسم الله الرحمن الرحیم

از ایران چه می‌دانم؟ / ۵۳

تئاتر در ایران

تئاتر در ایران

بهروز غریب‌پور

دفتر پژوهشهای فرهنگی

دفتر پژوهشهای فرهنگی

دفتر مرکزی: تهران، خیابان ایرانشهر شمالی، نبش کوچهٔ یگانه، شمارهٔ ۲۱۵
کُدپستی: ۱۵۸۴۷۳۶۹۱۳ صندوق‌پستی: ۴۶۹۱ ـ ۱۵۸۷۵
تلفن: ۸۸۲۱۳۶۴ ، ۸۳۰۲۴۸۲ ، ۸۸۱۱۵۶۱ دورنگار: ۸۳۰۲۴۸۵
تلفن واحد بازاریابی: ۸۳۱۵۲۴۰ پست‌الکترونیکی: crb@iranculturestudies.com
نشانی در اینترنت: www.iranculturestudies.com

مراکز اصلی پخش و فروش:
● تهران، میدان‌انقلاب ، خیابان ۱۲ فروردین ، نبش خیابان شهید وحیدنظری، شمارهٔ ۳۸ ؛ تلفن : ۶۴۱۷۵۳۲ ، دورنگار : ۶۹۵۰۱۴۶
● تهران، خیابان ایرانشهر شمالی، نبش کوچهٔ یگانه، شمارهٔ ۲۱۵
● سراچه گفتگو، خانه هنرمندان ایران

* **تئاتر در ایران** ـ از ایران چه‌می‌دانم؟ / ۵۳
* مؤلف : بهروز غریب‌پور
* طراح جلد : ایراندخت قاضی‌نژاد، اجرا: بنفشه غفرانی
* عکس روی جلد : تکیه دولت، اثر کمال‌الملک
* ویراستار : منصور کیایی
* حروفنگار و صفحه‌آرا : لیلا سعادت
* لیتوگرافی: مردمک * چاپ: نیل * شمارگان: ۵۰۰۰ نسخه * چاپ اول، ۱۳۸۴
همهٔ حقوق محفوظ است. هرگونه تقلید و استفاده از این اثر به هر شکل بدون اجازه کتبی دفتر پژوهشهای فرهنگی ممنوع است.

شابک: ۹۶۴-۳۷۹-۰۳۸-x ISBN: 964-379-038-x

غریب‌پور، بهروز، ۱۳۲۹ ـ
تئاتر در ایران / بهروز غریب‌پور. ـ تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی، ۱۳۸۴.
۱۲۰ ص. : مصور. ـ (از ایران چه می‌دانم؛ ۵۳)
ISBN: 964-379-038-x
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
۱. نمایش ـ ایران ـ تاریخ. الف. عنوان.
۹ ب ۴ غ / PN ۲۹۵۱ ۷۹۲/ ۰۹۵۵
کتابخانه ملی ایران ۸۳-۲۲۲۹۶ م

یادداشت

با توجه به تحولات نوین فرهنگی در جامعهٔ امروز، نیاز ایرانیان، به‌ویژه جوانان تیزبین و پرسشگر، به بررسی‌های جدید علمی و پربار دربارهٔ تاریخ «پرفراز و نشیب» ایران‌زمین و دیانت و فرهنگ و تمدن آن، بیش از گذشته نمودار شده است. از این رو، دفتر پژوهشهای فرهنگی با شناخت این امر و در جهت گسترش دیدگاه‌های همه جانبه و عمیق فرهنگی، تلاش جدیدی را آغاز کرده و بر آن است تا با انتشار مجموعهٔ «از ایران چه می‌دانم؟» آگاهی‌های مهم، دقیق و سودمندی را در حوزه‌های گوناگون «ایران پژوهی» در دسترس همهٔ دوستداران ایران و جوانان علاقه‌مند کشورمان قرار دهد.

امید است که این دفتر بتواند با ارائه این نوع پژوهش‌ها، ضمن ایجاد پیوندی ناگسستنی میان فرهنگ امروز و دیروز و دوری از هر گونه ذهنیت و جانبداری‌های یک سویه و غیرعلمی، زمینهٔ تبادل‌نظر و اندیشه را میان همهٔ دانش‌پژوهان و علاقه‌مندان این عرصه فراهم سازد و در شکوفایی حرکت‌های نوین فرهنگی و اندیشه‌پرور و ایجاد آینده‌ای بهتر برای این سرزمین، نقشی شایسته و مفید ایفا کند.

دفتر پژوهشهای فرهنگی

فهرست مطالب

پیش سخن ۹
فصل یکم. پیشینهٔ تئاتر در ایران ۱۱
یک رقصنده ـ نقال ایرانی ۱۳
سیر ادبیات نمایشی در ایران ۱۴
مراسم و آیین‌های ایرانی ۱۶
چمه‌ر (چمر) و آیین شبیه‌سازی مردگان ۱۷
کوسِه بُرومینِدُن ۱۸
شکسته‌ها ۲۰
فصل دوم. انواع نمایش‌های ایرانی ۲۳
تعزیه ۲۴
تقلید ۲۴
خیمه‌شب بازی ۲۵
معرکه ۲۵
نقالی ۲۶
نقاشی و نقالی ۲۸
فصل سوم. تعزیه در ایران ۲۹
مهرپرستان ایرانی ۲۹
سوگواری‌های ایرانی ۳۰
سووشون ۳۱
مقتل‌نویسی ۳۲
سخنوری ۳۳
خیالی‌سازی (نقاشی قهوه‌خانه‌ای) ۳۴
موسیقی ۳۷
تکیهٔ دولت ۴۰
تعزیه‌نامه‌ها و تحولات محتوایی آن‌ها ۴۴
دعوای مقلدان و تعزیه‌خوانان ۴۶
زنان و تعزیه ۴۶

جایگاه اقتصادی و اجتماعی تعزیه‌خوانان ۴۸
تعزیهٔ ناصرالدین‌شاه ۴۹
فصل چهارم. تقلید ۵۱
روحوضی «یا تخت‌حوضی» ۵۴
تقلید و انتقاد سیاسی ۵۷
زنان در حصار و تئاتر زنانه ۵۷
سویلیزاسیون ۵۸
چند اتفاق مؤثر ۵۹
فصل پنجم. نوآوری در تئاتر ایران ۶۱
میرزا فتحعلی آخوندزاده چه کرد؟ ۶۱
به طرز سؤال و جواب ۶۴
سوسمارالدوله ۶۶
یک توصیه که به یک روش تبدیل می‌شود ۶۷
حالا باید نمایش را تنها از روبه‌رو دید ۷۰
تئاتری بسیار کوچک با نامی بسیار بزرگ ۷۱
تب تماشاخانه‌سازی ۷۱
گوشه‌هایی از یک نمایشنامه ۷۴
نقاشی شعله‌ها بر پردهٔ تئاتر ۷۶
جنازهٔ ایران ۷۷
فصل ششم. گزارش خان ملک ساسانی دربارهٔ تئاتر ایران ۷۹
ادامه راه بی‌برگشت و مشکل زبان ۸۳
زبان صحنه ۸۴
زنان و صحنهٔ تئاتر ۸۸
نمایشنامه‌نویسی و سیر نزولی آن ۹۰
یک روزنامه‌نگار تندرو نمایشنامه‌نویس می‌شود ۹۲
فصل هفتم. یک مکتب جدید تئاتری در ایران ۹۵
سازمان پرورش افکار ۹۶
سیدعلی نصر ۹۸
شهریور ۱۳۲۰ و اوج‌گیری فعالیت تئاتری ۱۰۰
عبدالحسین نوشین ۱۰۲
سخن پایانی ۱۰۹
پی‌نوشت ۱۱۷
مآخذ

پیش‌سخن

پژوهشگران پیشینهٔ تئاتر ایران را به آیین و مناسک مهرپرستی نسبت می‌دهند. در میان مهرپرستان رسم بر این بوده است که برای اجرای مناسک مذهبی سکویی ویژه برپا می‌کردند و نقش‌آفرینانِ «مصایب میترا» صورتک‌هایی بر چهره می‌زدند و بر همان سکو، آیین و مراسم پرستش را به‌جا می‌آوردند. مراسم تشرف دارای هفت مقام یا مرحله بود. شرکت‌کنندگان لباس‌های مبدل به تن می‌کردند؛ کلاغ‌ها (مرحلهٔ اول) و شیرها (مرحلهٔ چهارم) نقاب می‌زدند و به مناسبت نقش خود، قارقار می‌کردند یا می‌غریدند (رضوانی، ۱۳۵۷، ص ۱۶۷). مناسک این آیین به زودی به انگیزه‌ای برای نمایش‌های مذهبی بدل شده و در شکل‌گیری تئاتر ایران مؤثر بوده است. نمایش‌های مذهبی در دوره‌های بعدی، ویژگی مقدس خود را از دست دادند (جز در تعزیه) و از معابد درآمده، صورتی عامیانه گرفتند و به کوچه و بازار کشیده شدند. تعزیه‌خوانی، خیمه‌شب‌بازی، نمایش‌های تخته‌حوضی و سرانجام تئاتری که تحت تأثیر نمایش‌های غربی رو به تکامل داشته در این کتاب بررسی شده است. ویژگی این کتاب به‌گونه‌ای است که خواننده گویی به دیدن فیلمی نشسته؛ تا مطالعهٔ اثری تحقیقی دربارهٔ تئاتر در ایران. میرزافتحعلی آخوندزاده در یکی از نامه‌هایش به میرزا آقا تبریزی، اتاق تاریک تماشاخانه را چنان وصف می‌کند که انگاری مردی بینا، برای نابینایی به توصیف مکانی پرداخته است. اما گرایش ایرانیان به تئاتر چنان است که به فاصله چند دهه، کارگردان‌های خلاق و شیفتهٔ کشورمان رموز آن اتاق تاریک را کشف می‌کنند، سهم و نقش عبدالحسین نوشین در این میان بیش از دیگران است. او به عنوان بازیگر، مترجم، نویسنده، کارگردان، معلم و مدیر تئاتر، در گشایش این راز و رمزها همت بسیار به‌کار برده است.

کتاب در هفت فصل تدوین شده است: فصل یکم: پیشینهٔ نمایش در ایران؛ فصل دوم: انواع نمایش‌های ایرانی؛ فصل سوم: تعزیه در ایران؛ فصل چهارم: تقلید؛ فصل پنجم: نوآوری در تئاتر ایران؛ فصل ششم: گزارش خان‌ملک ساسانی دربارهٔ تئاتر ایران؛ و فصل هفتم: یک مکتب جدید تئاتری در ایران.

***

اما، مجموعهٔ ارزشمند از ایران چه می‌دانم؟ شکل و قواره و اندازهٔ خاصی دارد پس

نویسنده مجبور است که مقتصدانه و به‌گونه‌ای عمل کند که در عین رعایت محدودیت، حق مطلب را نیز ادا کرده و از اندازهٔ پیش‌بینی شده تجاوز نکند. بنابراین در حین نوشتن تئاتر ایران یکی از دغدغه‌هایم همین بود که در چارچوب تعیین شده باقی بمانم اما به‌رغم همهٔ تلاشم تعداد صفحات بیش از آن چیزی شد که تصور کرده بودم. ابتدا اصرار نگارنده این بود که ناشر محترم رضایت بدهد ولو برای یک بار هم که شده تعداد صفحات بیشتری به این نوشته اختصاص داده شود. اما استدلال ناشر پذیرفتنی‌تر بود و اطمینان داشت که اتخاذ این رویه سایر نویسندگان محترم مجموعه را خواهد رنجاند و همچنین شکل و قوارهٔ پیش‌بینی شده را به هم خواهد ریخت چرا که همه متوقع خواهند بود در مورد آنان نیز این غمض عین صورت بگیرد. اما مدیر محترم دفتر پژوهشهای فرهنگی که وظیفهٔ کوتاه‌تر کردن مطلب را خود به عهده گرفتند به نویسنده اجازه دادند که من‌باب توضیح و اشاره نکاتی را به‌عرض خوانندگان برساند:

۱. تمام نمونه‌های مربوط به تعزیه‌ها و علی‌الخصوص تعزیهٔ ناصرالدین‌شاه از مطلب اصلی خارج شده است پس از خوانندهٔ کنجکاو و محترم تقاضا دارم که در صورت تمایل به اصل مطلب مراجعه کند.

۲. تمام نمونه‌های مربوط به نمایشنامه حذف شده و کلیاتی از مطلب باقی مانده است که امکان مقایسه را از خواننده گرفته است. به همین دلیل از خوانندگان محترم تقاضا می‌شود که حتماً نمونه‌هایی از نمایشنامه‌های دورهٔ قاجار و پهلوی اول را در مراجع اعلام شده در انتهای کتاب بیابند و ملاحظه فرمایند.

۳. در بخش نخست نوعی تقسیم‌بندی موضوعی صورت گرفته است که خواستهٔ نگارنده نبود و ویراستار محترم به دلیل رعایت یک رشته ویژگی‌های مجموعهٔ از ایران چه می‌دانم؟ به آن مبادرت ورزیده‌اند که پس از کوتاه‌شدن مطلب این عناوین شبیه یک واژه‌نامه در حداقل ممکن تعریف شده‌اند.

در خاتمه امید است که دفتر پژوهشهای فرهنگی در آینده شرایطی فراهم آورد که تمام کتاب تئاتر به صورت مفصل منتشر گردد.

فصل یکم

پیشینهٔ تئاتر در ایران

نمایندگان فرهنگی ایران زمین خورده و رنجور از استبداد و عقب‌ماندگی همه‌جانبه به محض آن که با صحنه‌های پرزرق و برق و انواع نمایش‌های (تئاترهای) غربی اعم از تئاتر اپرا و باله روبه‌رو شدند قوای دماغیشان مختل شده و نتوانستند میان آنچه که در کشورشان تحت عنوان تعزیه و روحوضی اجرا می‌شده و آنچه که در جریان سفرشان به فرنگستان دیده‌اند نسبتی برقرار کنند؛ و اگر منصفانه داوری شود بایستی چنین اختلال دماغی را نتیجهٔ طبیعی فقدان اعتماد به نفس و تزلزلی در ارکان اجتماعی و فردی مردمان یک دوران طولانی از کشور تلقی کرد. این فقدان اعتماد به نفس، به‌ویژه در مورد وجود یا فقدان تئاتر در آسیا و آفریقا و اساساً در همه جای دنیا به‌جز غرب در سایهٔ مطالعات و کشفیات غربی‌ها به حداقل ممکن رسید و آن‌ها بودند که رمزگشایی کرده و دعوای «عنب و انگور» را آشکار نمودند و میان جوهر همهٔ آیین‌ها و نمایش‌های جهانی نسبتی منطقی و علمی برقرار کردند. آن‌ها با درکی عمیق و به دور از تعصبات نژادی مشترکات عمیق خانوادهٔ بشری را سرچشمهٔ نمایش تلقی کردند و هرگز و به‌رغم احترامی که برای فرهنگ و تئاتر یونانی قائل بودند، این سرزمین را «سرچشمهٔ تئاتر» تلقی نکردند. حال اگر چنین باوری وجود نداشته و یونان سرچشمهٔ تئاتر تلقی

شود می‌توان سؤال کرد که: آیا روزگاری همین یونان در اقتباس فرهنگی ـ هنری از سرزمین پهناور ایران نبوده است؟ و آیا میان تمدن یونان و دیگر اقوام و ملت‌های ایرانی دادوستد فرهنگی و مشترکاتی وجود نداشته است؟

دولت شاهنشاهی پارسی که در زمان داریوش به منتها درجهٔ بزرگی خود رسیده بود شامل بیست ایالت یا خشتروپاون [= به یونانی ساتراپ] می‌شد و مصر و فلسطین و سوریه، فینیقیه، لیدیا، فرنگیا، یونیا، کاپادوکیا، کیلیکا، ارمنستان، آشور، قفقاز، بابل، ماد، پارس، آنچه امروز به نام افغانستان و بلوچستان معروف است، باختر رود سند در هندوستان، سندیانا، باکتریا، جایگاه ماساگت‌ها و قبایل دیگری از آسیای میانه جزو این امپراتوری بزرگ بود. تا آن زمان دولتی به این بزرگی و پهناوری، در تاریخ پیدا نشده بود (دورانت، ۱۳۶۵، ج ۱، ص ۵۲۳).

واضح است که این خشتروپاون‌ها (ساتراپ‌ها) در بسیاری از مسایل دادوستد و ارتباط داشته‌اند و انکار آن کودکانه خواهد بود، از جملهٔ این ارتباط‌ها باورها و اعتقاد مذهبی است که نه از زبان یک ایرانی متعصب بلکه از زبان یک محقق فرانسوی به نام چارلز اوتران[۱] بدان اشاره خواهد شد تا این تصور باطلِ متأثر از رخدادهای کنونی در عرصهٔ تقسیم‌بندی‌های جغرافیایی جدید را کنار گذاشته روزگاری، در نظر آورده شود که یونان در ارتباط تنگاتنگ فرهنگی با ایران بوده است چنان که برخی اعتقاد دارند:

دیونی زوس [= دیوانوشه] خدای مذاهب هندو ـ ایرانی است و بنا به اعتقاد یونانی‌ها، دشت سینا [= بیستون کرمانشاه] همان مکانی است که دوران کودکی «دیونی‌زوس» در آن سپری شده است (جنتی عطایی، ۱۳۳۳، ص ۲۵).

تاریخ مذهبی ایران، نشان می‌دهد که حتی پیش از پیروزی اسکندر هم،

این خدای آریایی، خدای آبِ حیات مورد ستایش مردم ایران‌زمین قرار می‌گرفته است و دیونی‌زوس هم همان خدایی است که زایش تئاتر یونان را متأثر از مراسم و مناسکی می‌دانند که به‌صورت ادواری به‌منظور گرامی‌داشت و ستایش او برگزار می‌شده است. هم‌چنین باید این گفتهٔ اوریپید تراژدی‌نویس نامدار یونانی را به‌خاطر سپرد که تب[۲]، نخستین شهر یونانی است که به باور یونانیان دیونی زوس بدان قدم نهاده است. حال به یکی از مطالب بسیار مهم پلوتارک اشاره می‌شود که سندی محکم در اثبات وجود تئاتر (نمایش سازمان‌یافته و متشکل) در ایران‌زمین است:

«همین که اسکندر، به هگمتانه درآمد، نخست به کارهایش سامان بخشید و آن‌گاه، فرمان داد تا جشن‌ها و نمایش‌هایی برپا کنند ... در کرمان و هگمتانه تماشاخانه‌هایی وجود داشت و در یکی از آن‌ها سه هزار نفر در برابر اسکندر نمایش دادند» (جنتی عطایی، ۱۳۳۳، ص ۲۵).

یک رقصنده ـ نقال ایرانی در کتاب آناباسیس گزنفون شرحی از بازی بازیگری یونانی مشاهده می‌شود که متأثر از نمایش پارسی بوده است. نمایشی که رگه‌هایی از آن در بازی نقالان خبره سه دههٔ پیش ایران وجود داشت. و اما برای آن که خوانندهٔ این نوشته، ناخواسته گرفتار تعصب نشود ــ چرا که قصد این نیست ــ از ارائهٔ اسناد و مدارک دیگر پرهیز کرده تنها به ذکر این نکته بسنده می‌کنیم که تئاتر یونان باستان را خود یونانی‌ها کشف نکردند و تئاتر امروز یونان نیز به‌ندرت بهره‌ای از آن عظمت دیرین برده است و این امر نشان‌دهندهٔ این است که فرهنگ نیز در اثر یک رشته آسیب‌های جدی، بی‌توجهی عمیق، اضمحلال دولت‌ها و حکومت‌ها، سقوط ارزش‌ها و از میان رفتن شرایط مناسب اقتصادی، اجتماعی، سیاسی می‌میرد. در عهد قاجاریه هم روشنفکران ایرانی در گورستان فرهنگ اجداد له‌له‌زنان به پیشواز فرهنگی

جدید و هنری می‌رفتند که نیاکانشان در پدیدآمدن آن نقش انکارناپذیر داشتند و این سرنوشت قطعی هر ملتی است که سقوط کرده باشد. به هر حال از آن‌جا که بسیاری از بقایای معماری باستانی ایران از میان رفته است بایستی طریق دیگری برای اثبات وجود نمایش در ایران ارائه کرد. یکی از این موارد بازماندهٔ آیین‌هاست. آیین‌هایی که طی هزاران سال و به‌رغم موانع بسیار هنوز در ایران برگزار می‌شوند. مثلاً آیین گرامی‌داشت بهار و تغییر فصل یا به تعبیر دیگر جشن احیای طبیعت پس از مرگ زمستانی بازماندهٔ اسرار مصیبت مردوک می‌تواند باشد.

سیر ادبیات نمایشی در ایران

«بی‌مبالاتی رجال دولتِ ما، مگر می‌تواند مانعِ حیات طبیعی ملت بشود؟ پس چرا دست به روی هم گذاشته، همتی نمی‌کنیم و غیرتی نمی‌نماییم. پس چرا می‌گذاریم، به قول میرزا جعفرخان مشیرالدوله مرحوم، فرنگی‌ها شریعت ما را بدزدند و اسمش را قانون بگذارند و معمول دارند که مجزا نمایند. از برکت شریعت ما متمدن گردند، عالم را در کشفیات حقایق به حیرت آورند، ارتقا به اعلا درجهٔ نفاست و تمییزی نمایند و آنچه از ما دزدیده‌اند به ما بفروشند. ما مسلمانان نیز تنها به اسم بی‌مسما اکتفا نموده، در میان گل و لای گندیده غسل جمعه بکنیم. عوض این که از دزدان ثروت و دیانت مسروقهٔ خود را استرداد نماییم، از ماهوت آن‌ها عبا بدوزیم، از تنزیب آن‌ها عمامه بپیچیم، روی کاغذ آن‌ها قرآن مجید بنویسیم، با عینک آن‌ها تلاوت کنیم، رفناد آن‌ها را قند سفید گفته میل بفرماییم، پیهٔ آن‌ها را شمع کافوری گفته بسوزانیم از سوزن گرفته تا کبریت و کفنِ اموات محتاج فرنگی‌ها بشویم .... وای اگر از پس امروز بود فردایی»[۳] (طالبوف، ۱۳۴۶، ص ۱۱۳).

این تصویریست واقعی، آگاهانه و دردمندانه از جامعهٔ عقب‌مانده و چرخ در گل مانده ایران در دورهٔ قاجاریه، دورانی که تاریکی و ظلمت و فقر و بدتر از آن فقر فرهنگی بر ایران چیره شد. و معدود افرادی که از این وضع به تنگ آمده و در پی راه و روشی برای رهانیدن ملت از این گرداب بودند، از سرخشمی بی‌حد و حصر تمامی عناصر فرهنگی کشورشان را ناکارآمد و پست می‌شمردند و به‌قول طالبوف و از زبان مشیرالدوله رفناد را قند سفید گفته و آن را میل می‌کردند، تعزیه و تخت حوضی و خیمه‌شب‌بازی را پست دانسته، بی‌اعتنا از کنار آن می‌گذشتند و تئاتر (تی‌آرت، طیاطر) را ساخته و پرداختهٔ غرب دانسته و آن را بر نمایش‌های بومی و ملی سرزمینشان ترجیح می‌دادند و غمناک‌تر آن که نمایش‌های وطنی را چیزی غیر از تئاتر می‌پنداشتند، نوشته‌های بی‌بدیل سعدی و سایر قله‌های فرهنگ ایرانی را کهنه تلقی کرده و سفارش می‌کردند که بوستان و گلستان را کنار بگذارند، شیوه و رسم و رسوم تربیت و تحصیل و لباس پوشیدن و خلاصه همهٔ آنچه را که امکان اصلاح و پالایش بود بی‌ارزش و دورانداختنی می‌دانستند و هر چه را که اسم و عنوان غربی داشت بدون اندک تأملی کسب می‌کردند. چه‌بسا اگر ما نیز جای آنان بودیم چنین می‌کردیم اما امروز می‌توان و باید چنین سیاقی را غیرعقلایی، خطرساز و به تعبیری فاجعه‌آفرین بنامیم. روشنفکران دولتی و غیردولتی و واقع‌گرایانی همچون طالبوف در دورهٔ قاجاریه همه و همه به این دام افتادند و بی‌آن که بدانند تعزیه و تقلید را که یکی از اعراضِ جوهر یگانه‌ای به نام نمایش (تئاتر)اند به‌شمار نمی‌آوردند و این باور چندان در نسل‌های بعد نیز باقی ماند که امروز نیز یا می‌خوانیم و یا می‌شنویم که مثلاً تعزیه تئاتر نیست و.... اما برای آن که منصفانه داوری شود از ذکر این نکته نیز نباید غافل ماند که آنچه که روشنفکران قاجاریه در غرب دیده و یا خوانده بودند از بسیاری جهات با محصولات نمایشی ایرانی متفاوت بود. غرب پس

از سال‌ها توانسته بود که از هنر نمایش فراورده‌ای کاملاً مؤثر و فراگیر و مجهز پدید آورد و شاید نمایندگان فرهنگ ایران در برخورد با این پدیدهٔ بسیار متفاوت نمایش نمی‌توانستند واکنشی به جز این از خود نشان داده و جز این بیندیشند. هنر نمایش غربی در روزگاری که ایرانیان با آن روبه‌رو شده بودند به چنان قدرت و توان و رشدی دست یافته بود که اگر مخاطبان غربی را مجذوب و مسحور می‌کرد، ایرانی به تنگ آمده از زندگی جامعهٔ قاجاریه را مدهوش و مرعوب و گیج می‌کرد.

مراسم و آیین‌های ایرانی ایرانیان از دیرباز اعتقاد داشتند که، نخستین ماهِ سال، ماه حضور ارواح مردگان در خانه‌هاست و به همین دلیل در آخرین ماه هر سال به پاکیزه‌کردن خانه‌های خود می‌پرداختند و به جشن و پایکوبی مشغول می‌شدند تا ارواح بر خانه‌های پاک فرود آمده، زندگی و کار و برکت روندگان را فراهم کنند.[۴] از جملهٔ نمایش ـ آیین‌های دیگری که ریشه در گذشته دارد و تا دو دههٔ پیش نیز در ایران رواج داشته، و با نام‌های گوناگون به اجرا درمی‌آمده است میرنوروزی است:

میرنوروزی مضمونی عدالت‌خواهانه دارد و با اجرای این مراسم در آغاز سال نو مردم دستگاه حکومتی را نسبت به اجرای عدالت هشیار می‌کردند. مراسم بدین ترتیب برگزار می‌شد که در اولین چهارشنبهٔ سال نو، مردم از میان خود یکی را به امیری برمی‌گزیدند و به او نام میرنوروزی یا (امیر بهاری) می‌دادند. امیر بهاری به هنگام طلوع آفتاب بر تخت می‌نشست و سپس فردی، با تعظیم و تکریم اعضای دربار را به او معرفی می‌کرد: کهن وزیر (که از میان پیران شوخ و بذله‌گو انتخاب می‌شد)، وزیر دست راست (که احکام منطقی را صادر می‌کرد)، وزیر دست چپ (که احکام و فرمان‌های مضحک و عجیب را صادر می‌کرد)، میرزا (که باسواد بود و سمت دبیری

دربار را به عهده داشت)، تعدادی نیز به‌عنوان فراشان و خدمتگزاران و افرادی نیز به‌عنوان خنجرزنان یا جلادان، اعضای دربار را تشکیل می‌دادند. دربار امیر بهاری گاه تا ۳۵ نفر نوازنده داشت و به موقع نواهای شادمانانه می‌نواختند. دلقکی هم در دربار حضور داشت که لباسی مرکب از پوست حیوانات و کلاهی ساخته شده از دم روباه به سر داشت و به همین دلیل او را در کردستان دو چکه ری وی (= و شیکه دین) یا دم روباه می‌نامیدند.[۵] میرنوروزی دستور آزادی زندانیان بی‌گناه، آشتی‌کردن خانواده‌هایی که با هم اختلاف داشتند، واداشتن ثروتمندان به کمک به مستمندان را صادر می‌کرد. حکومت میرنوروزی سه تا پانزده روز ادامه می‌یافت و پس از آن به شیوه‌های مختلف همچون فرارکردن به خانهٔ یکی از بزرگان شهر پایان می‌یافت. یک شکل دیگر پایان‌دادن به این نمایش بلندمدت انداختن امیر بهاری (= میرنوروزی) در آب و پاشیدن آب به سر و روی او بود. در کرمانشاه این نمایش به گونه‌ای دیگر اجرا می‌شد: مردی از روز اول بهار بر اسب سفیدی می‌نشست و با جمعی از جوانان در کوچه‌ها و گذرها به گردش می‌پرداختند. جوانان هر یک گرزی به‌دست می‌گرفتند و بر نوک آن کله یا جمجمهٔ گوسفندی نصب می‌کردند. انگار که از نبردی پیروزمندانه بازگشته‌اند. حکم این مرد سوار بر اسب فقط تا روز سیزدهم فروردین لازم‌الاجرا بود و اگر در غروب روز سیزدهم خود او یا یکی از یارانش در هیبت و وضعیت قبلی دیده می‌شدند مورد ضرب و شتم قرار می‌گرفتند (ایوبیان، ۱۳۴۱، ص ۹۹ـ۱۱۲).

چمه‌ر (چمر) و آیین شبیه‌سازی مردگان

چمه‌ر در زبان کردی و لری به معنای گریه و زاری بر مرده به‌صورت دسته‌جمعی است. معنای دیگر چمر یا چمه‌ره، حلقه و دایره است. در

کردستان و لرستان تا چندی پیش چمر یکی از آیین‌های مرسوم بود که بی‌تردید ریشه در باورهای باستانی ایران‌زمین داشته و دارد. آیینی که شباهت فراوان به مصیبت مرگ مردوک دارد.

در این مراسم با استفاده از لباس سردار، یا ارباب و پرکردن آن با کاه شبیه مرده را می‌ساختند. شبیه را بر اسب سوار می‌کردند و به‌صورت پشت و رو قرار می‌دادند به‌نحوی که روی او به پشت باشد. شبیه سوار بر اسب پیشاپیش عزاداران و در حالی که افسار آن در دست یکی از نزدیکان متوفیٰ است حرکت می‌کند و عزاداران در حالی که نوحهٔ زبان‌گیر یا زبان‌گیران را با رورو (= رفت، از دست رفت) پاسخ می‌گویند با گریه و شیون به‌دنبال شبیه و تابوت به‌سوی گورستان می‌روند. دهل و سرنا چمری نوازی می‌کنند و آن‌جا که مرده را باید دفن کنند به‌صورت حلقه و دست در گردن یکدیگر با آهنگ چمری رقصی کُند با ضرب‌آهنگ‌های قوی را انجام می‌دهند ... زمانی که مرده از اهمیت اجتماعی چندانی برخوردار نیست، فقط لباس‌های او را، انگار که بر خاک دراز کشیده باشد بر روی قبر پهن می‌کنند. و در اطراف لباس، میوه‌های فروکرده در مُرکب را در ظرف‌ها قرار می‌دهند، به این نشانه که پس از مرگ او همه چیز تلخ و سیاه است، آینه را پشت و رو می‌کنند به این معنا که روشنی از جهان رفته است و ...

کوسِه بُرومیندُن

کوسه برومیندن یا بیرون آمدن کوسه در شهرها و نواحی مختلف ایران به اشکال مختلف به اجرا درمی‌آید مثلاً در روستای الویر ساوه این نمایش بدین صورت بازی می‌شود: در فاصله پنجاه تا ده روز قبل از آغاز بهار یک نفر پیرمرد و زنده‌دل اما فقیر، ریش و صورت خود را سیاه می‌کند، لباس پاره می‌پوشد، یک کلاه نمدی به سر می‌گذارد و یک جارو به پیشانی خود

می‌بندد، به‌طوری که قسمت پهن جارو به طرف بالا باشد و شکل تاج پیدا کند. کفش پاره و زهوار دررفته‌ای می‌پوشد، چوب نتراشیده‌ای به جای عصا به دست می‌گیرد و چند تا زنگ به مچ دست و پای خود و چند تا هم به شانه‌هایش می‌آویزد. یک مرد جوان هم زن کوسه می‌شود: پیراهن کهنهٔ بلند قرمز به تن کرده و کفش لنگه به لنگه می‌پوشد. صورتش را به دوده و سرخاب بزک می‌کند، با دوده ابروهایش را تیره و زنانه آرایش می‌کند و با سرخاب لُپ‌هایش را سرخ می‌کند. ساززن و باربرها به‌همراه این دو راه می‌افتند. ساززن دایره زنگی می‌زند و باربرها که معمولاً گاوچران و خربنده و چوپان هستند و توبره‌هایی برای جمع‌کردن هدایای مردم دارند می‌زنند و می‌خوانند و مژده رفتن زمستان و آمدن بهار را می‌دهند. مردم نیز با دادن آرد، بلغور، لوبیا و عدس و ... یا پول به آن‌ها کمک می‌کنند. اما کوسه به این چیزها راضی نیست و جلوی خانه‌ای که نشان کرده است می‌رود، ابتدا می‌رقصد و سپس خود را به مردن می‌زند. زن کوسه (= زن‌پوش) با اداهای زنانه شیون می‌کند و می‌خواند: ای کوسه کوسه کوسه، بی‌حلوا بمر (بمردی) کوسه کفن ندی ری کوسه (بی‌کفن بمردی کوسه) و از صاحبخانه مخارج کفن و دفن کوسه را می‌خواهد. صاحب‌خانه هم می‌بایست چند ذرعی پارچه با مقداری پول و گندم و بلغور و آرد به زن کوسه بدهد ... اغلب اوقات مراسم کوسه‌گردی در بهمن ماه انجام شده یا می‌شود و هنوز آن‌قدر برف بر روی زمین هست که بچه‌ها هم دلی از عزا درآورده با گلوله‌های برف از آن پذیرایی کنند ... (انجوی شیرازی، ۱۳۵۴، ص ۱۱۳-۱۱۴).

واقع است که این‌گونه مراسم ناگهانی شکل نگرفته‌اند و نیازمند زمانی بسیار طولانی بوده‌اند تا ساختار قطعی خود را بیابند. هم‌چنین دخل و تصرف در آن‌ها و تنزل آن‌ها نیز به‌زمان نیاز دارد و این‌گونه نیست که آیینی نمایشی چون برق بیاید و چون باد برود. به‌عنوان مثال همین کوسه برنشین در چند

صدسالهٔ گذشته به شکل‌های گوناگونی در سرتاسر ایران به اجرا در می‌آمده است.

شکسته‌ها ده‌ها نمونهٔ دیگر وجود دارد که نشان‌دهندهٔ ذوق ایرانیان در نمایشی‌کردن رخدادهای تاریخی، مذهبی و طبیعی است و اگر این نظریه کاملاً واقع‌گرایانه پذیرفته شود که نمایش‌های ساخته و پرداخته شده، نتیجهٔ تکامل آیین‌ها و سرانجام جداشدن آن‌ها از مبدأ شکل‌گیریشان و استقلالشان از آن‌هاست، می‌توان این نظریه را نیز پذیرفت که نمایش‌ها، پس از ناکام ماندن از اجرا در تماشاخانه‌ها به سبب نابودی تماشاخانه دوباره در قطعات هزارپارهٔ خردْمراسم و آیین‌ها خود را حفظ می‌کنند و بی‌تردید روزگاری میرنوروزی، کوسه برنشین و چمری بر صحنه‌های ایرانی حضور داشته‌اند و پس از فروپاشی مناسبات اجتماعی که بدان وابسته بوده‌اند به شکل نمایش‌های معابر درآمده‌اند ... و برای پایان‌دادن به این درآمد نسبتاً طولانی اشاره‌کردن به این نکته ضروریست که در متون پهلوی به‌جای کلمهٔ امروزین (بازی) واژهٔ (واژیک) را به‌کار می‌بردند و بازیگران را پتواژگر می‌نامیدند. پتواژگران یا واژیکان به همراه نوازندگان داستانی را به نمایش می‌گذاشتند. محل پتواژگران را پتواژه[۶] می‌گفتند.

عمل پتواژگران شبیه نقالان امروزی اما مفصل‌تر از آن‌ها بوده و تعداد نوازندگان متناسب با آن مقام‌هایی را انتخاب می‌کردند که هنوز در دستگاه‌های هفتگانه و گوشه‌های موسیقی ایرانی رد پای آن‌ها به جا مانده است. نرشخی نگارندهٔ *تاریخ بخارا* در رابطه با اجرای مراسم کین سیاووش چنین می‌گوید:

... و مردمان بخارا را در کشتن سیاووش نوحه‌هاست چنانکه در همه ولایت‌ها معروف است و مطربان آن را سرود ساخته‌اند و می‌گویند و قوالان

آن را گریستن مغان خوانند و این سخنی زیادت از سه هزار سال است (۱۳۶۳، ص ۳۳).

و اما: تفاوت عمده میان میراث تئاتری یونان (غرب) یا میراث شرق (تمام کشورهای آسیایی) این است که در غرب به مرور ادبیات نمایشی چیرگی خود را بر صحنهٔ نمایش برقرار کرده و به همین دلیل آثاری از آن باقی مانده و اثبات موجودیت تئاتر یونانی بسیار آسان‌تر است. در حالی که در شرق (بازی) توأم با موسیقی برتری داشته و از این رو اثبات وجود فعالیت تئاتر بسیار دشوار است. مثلاً از «گریستن مغان» مختصر مانده‌هایی وجود دارد که بدان اشاره شد و این کمبود مدارک و اسناد و نداشتن نمایشنامه است که برخی را نسبت به موجودیت تئاتر (نمایش) در ایران‌زمین به شک و شبهه انداخته است. گوردون کریگ[۱] این تفاوت آشکار را این‌گونه تفسیر کرده است:

> اولین دراماتیست فرزند رقصندگان بود. یعنی فرزند (اجرا) و (بازی) بود نه زاییده ادبیات. در حالی که نمایشنامه‌نویس امروز فرزند ادبیات است و تنها قادر است که از راه گوش با دیگران تماس برقرار کند[۷] (دامود، ۱۳۷۶، ص ۱۷).

تئاتر قرن بیستم مهر تأییدی بر این گفتهٔ عمیق گوردن کریگ است که سرانجام برای احیای جنبه‌های بصری صحنه به سرچشمهٔ تئاتر شرق روی آورد و از تعزیه و کاتاکالی و کابوکی و ... خود را سیراب کرد و آنتون آرتو[۲]، برتولد برشت[۳]، پیتر بروک[۴]، گروتفسکی[۵] و ... از آن دسته نمایندگان تئاتر غربند که به

1. Gordon Craig
2. Antonin Artaud (1896-1948)
3. Bertolt Brecht (1898-1956)
4. Peter Brook (1925-)
5. Jerzy Grotouski (1933-2000)

انحای مختلف به ستایش میراث نمایشی شرق پرداخته‌اند. در حالی که نمایندگان تئاتر شرق بیش‌تر شیفتهٔ قدرت نقدِ ادبیات دراماتیک غربی شده بودند و دچار چنان کج‌فهمی شدند که در ابتدای این مقدمه به آن اشاره شد و پس از این نیز به آن اشاره خواهد شد.

فصل دوم

انواع نمایش‌های ایرانی

نمایش ایرانی چه در آن زمان که نمایندگان فکر و اندیشهٔ نوی ایرانی تئاتر غرب را به‌عنوان یک پدیدهٔ نو کشف کردند و چه در زمان ما، دارای پنج شاخهٔ اصلی است. این پنج شاخه عبارت‌اند از: مراسم و آیین، معرکه، تعزیه، تقلید و خیمه‌شب‌بازی. پیش از این، و به اختصار در مورد مراسم و آیین‌های ایرانی، مطالبی گفته شد تا شاید فرصت پرداختن به سایر انواع نمایش ایرانی آن هم در حد و حوصلهٔ این نوشته پدید آید. در ایران‌زمین به مناسبت‌های گوناگون جشن‌ها و مراسمی برگزار می‌شد که برخی از آن‌ها یادگار ایران پیش از اسلام است: آیین مهرگان، جشن سده، مراسم نوروزی و ... از این دسته مراسمند که پس از گرایش ایرانیان به اسلام با تغییراتی و با حذف و اضافاتی به رنگ و بوی زمان درآمدند اما همواره به‌عنوان فرآورده‌های فرهنگی ایرانی، اصالت خود را حفظ کرده و با تأملی در آن‌ها، می‌توان به باورها و اعتقادات مردمان ایران زمین پی برد. هم‌چنین می‌توان حدس زد که این فراورده‌ها، در اوج اقتدار فرهنگ ایرانی با چه شکوه و عظمتی برگزار می‌شده‌اند و چگونه از تمام عوامل نمایشی از علائم و نشانه‌ها گرفته تا ماسک و عروسک استفاده می‌کرده‌اند. مسلم است که آیین و نمایش دراماتیک همواره در ارتباطی تنگاتنگ از یکدیگر تغذیه می‌کرده و عناصری

را با هم رد و بدل می‌کرده‌اند. و به رغم استقلال یافتن هر یک از آن‌ها، مراسم ادواری شادمانی و عزا همواره بستری برای حضور و بقای دیگری بوده است مثلاً برگزاری آیین‌های سوگواری ایام محرم و صفر فرصتی برای اجرای تقویمی نمایش دراماتیک تعزیه بوده و هست و تعزیه‌خوانان نیز موضوع‌ها را بنا به روزهای خاص تدوین می‌کرده و به اجرا درمی‌آورده‌اند. به عبارتی مراسم ادواری به تعزیه فرصت حضور و ادامهٔ حیات می‌داد و تعزیه نیز به نوبهٔ خود جذابیت مراسم را تأمین و بقای آن را تضمین می‌کرد.

معرکه شامل انواع نمایش‌های تک‌نفره بود که اغلب در معابر و مکان‌هایی همچون قهوه‌خانه به اجرا درمی‌آمد که این نیز به سه شاخهٔ: مذهبی، ملی و سرگرم‌کننده قابل تقسیم هستند که از هر یک از آن‌ها نمونه‌هایی خواهد آمد.

تعزیه پس از طی یک دورهٔ رشد و شکل‌گیری سرانجام، تعزیه عناصر خود را سازمان بخشید و از نظر عوامل اجرایی نظیر معین‌البکاء (مدیر =کارگردان)، تعزیه‌خوانان (بازیگران)، متن یا نسخه (نمایشنامه‌ها) و نویسندگان و موسیقی‌شناسان خود را در عین وابستگی موضوعی و تقویمی به مراسم سوگواری ایام محرم و صفر وابسته کرد و از رخدادی حاشیه‌ای به متن و مرکز راه یافت و به‌عنوان یک شکل نمایشی خالص عرض‌اندام کرد و حتی تعزیهٔ تاریخی را از خود زاد.

تقلید معادلی برای کمدی است و به‌رغم ورود ارزش‌های مذهبی و اخلاقی به آن، همواره به صورت یک نمایش غیرمذهبی باقی ماند اما در دورهٔ اعتلای تعزیه ــ دوره قاجاریه ــ پیوندی میان عناصر تقلید و تعزیه صورت گرفت که به (تعزیهٔ کمیک) انجامید. عمده‌ترین چهرهٔ نمایشی تقلید در تخت حوضی (روحوضی = سیاه‌بازی) معروف است.

خیمه‌شب‌بازی نمایش عروسکی ایران از تنوع وسیعی برخوردار است که شامل معرکه عروسکی (تکم) و (قی‌ننه)، عروسکی دستکشی (پهلوان کچل = جی جی ویجی = جیغی ویغی = پنج) و (حاجی و مبارک)، عروسکی انگشتی (بی‌بی جان) و عروسکی نخی (شاه سلیم بازی = شه صنم‌بازی) است. میان خیمه‌شب‌بازی (نظیر شیوه حرف‌زدن مبارک در خیمه‌شب‌بازی و مبارک در تخت‌حوضی) و نحوهٔ حضور آن‌ها در صحنه و خیمه تعاملی تنگاتنگ وجود داشته است.

معرکه مولانا واعظ کاشفی[۸] در وصف معرکه چنین می‌گوید:

... بدان که معرکه در اصل لغت حرب‌گاه راگویند ... در اصطلاح موصوفی را گویند که شخصی آن‌جا بازایستد و گروهی مردم در آن‌جا بر وی جمع شوند و هنری که داشته باشد به ظهور رساند. و این موضع را معرکه گویند. برای آن که چنان‌چه در معرکهٔ حرب هر مردی هنری داشته باشد بروز نماید و اظهار آن می‌کند. این جا نیز معرکه‌گیر هنر خود را ظاهر می‌کند. چنان‌چه در حرب‌گاه، بعضی به هنر نمودن مشغول‌اند و بعضی به تفرج، این‌جا نیز یکی هنر می‌نماید و گروهی تفرج می‌کنند ... (کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰، ص ۲۷۵).

مولانا واعظ کاشفی در کتاب منحصربه‌فرد خود که آن را می‌توان بوطیقا[۹]ی نمایش‌های انفرادی ایرانی نامید، انواع معرکه را این‌گونه نام می‌برد: «مداحان و غُراخوانان، قصه‌خوانان و افسانه‌گویان، کشتی‌گیران، سنگ‌گیران، رسن‌بازان، لعبت‌بازان و ...» باید درنظر داشت که این رساله قریب چهارصد سال پیش نوشته شده[۱۰] و از یک سو نشان‌دهندهٔ وجود یک رشته نمایش‌های انفرادی کهنسال پیش از دوران صفویه است و از سوی دیگر وجود ده‌ها و صدها نمایشگر و نقال و افسانه‌خوان ایرانی در عهد

صفویه که شمار آن‌ها و گستردگی میدان عملشان پدیدآمدن یک تشکیلات فراگیر به نام «سلسلهٔ نقیب» را ضروری می‌ساخته و همین تشکیلات نیز ضروری می‌دانسته که با انتشار تفسیری به عظمت فتوت‌نامه قدرت تشخیص سره و ناسره را به فعالان این نوع نمایش‌ها و هم‌چنین به جامعه اعلام نماید (کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰، ص ۲۸۰-۲۹۲).

از نکات بی‌نظیری که در *فتوت‌نامه* ذکر شده شرح وسایل هر یک از ارباب معرکه است که هر کدام از آن‌ها را نیز با شرح و بسط و اشارات و آیات و احادیث به پیامبران و امامان نسبت داده و آنان را در مرتبهٔ قدسی قرار داده است. این امر نیز به نوبهٔ خود نتیجهٔ احترام و عزتی است که جامعه برای این نمایشگران قایل بوده[۱۱] و عمل آن‌ها را خدمتی پرارج تلقی می‌کرده است.

از نکات قابل توجه دیگر این است که افسانه‌خوانان و قصه‌گویان و تمامی ارباب معرکه تعلیم می‌دیدند و بدون دریافت اذن مخصوص نمی‌توانستند بساط اندازند و خلق را دور خود جمع کنند.

نقالی با این که در *فتوت‌نامه* اشارهٔ صریحی به نقالی و افسانه‌های غیرمذهبی نمی‌شود اما همهٔ اصولی که بیان شده است تا افسانه‌خوان (حکایت‌خوان = قصه‌خوان) را متوجه جایگاه حساس خویش نماید در مورد نقالان نیز صادق است و به روشنی می‌توان ادعا کرد که حرفهٔ تاریخی آنان سبب پدیدآمدن نقالی مذهبی و اصول و آداب آن شده است. ضمناً انواع نقالی ایرانی در جای جای سرزمین پهناورمان وجود داشته: در مناطق ترک‌نشین، عاشیق‌ها، در مناطق کردنشین بیت ویژها، در لرستان میتروها، در ترکمن‌صحرا و ... انواع نقالی‌ها وجود داشته است که در برخی نقاط (همچون کردستان، آذربایجان و ترکمن صحرا) گاه نقالان دو به دو داستانی را با همراهی نوازنده یا نوازندگان به اجرا درمی‌آوردند و در آذربایجان خود نقال

نوازنده نیز بود. اما نوعی از نقالی که متأثر از شاهنامه‌خوانی پدید آمد در تمام کشور با اندک تغییراتی و با رغبت فراوان گسترش یافت و اصول و آداب خود را به‌وجود آورد: نقال بایستی دارای توانایی‌های جسمانی، صدای خوش، حافظهٔ قوی، تسلط به شعر و شاعری بوده و از ابتکار و خلاقیت آنی بهره داشته باشد و گاه در نقطه‌ای داستان خود را قطع کند که فردا شب همان جمعیت برای شنیدن داستان در پاتوق نقال (معمولاً قهوه‌خانه) گرد آیند. به‌عنوان مثال یک شب پیش از ماه مبارک رمضان نبرد رستم و سهراب را در لحظه‌ای بسیار حساس به حالت تعلیق نگه می‌داشتند تا به احترام ماه رمضان خونی ریخته نشود و پس از سرآمدن این ماه رستم فرزندش را به قتل می‌رساند. نقالان در این فاصله حکایت‌های دیگری نقل می‌کردند. آن‌ها در مواردی لباس رزم می‌پوشیدند و در مواردی از عروسکی به قد و قوارهٔ سهراب استفاده می‌کردند تا نبردی واقعی میان رستم و سهراب به راه اندازند و با تعبیه یک محفظهٔ کوچک در سینهٔ عروسک و پرکردن آن با خون در لحظهٔ فروکردن خنجر در سینهٔ سهراب صحنه را واقعی‌تر به نمایش می‌گذاشتند.[۱۲]

به هر حال نقالان دارای امکانات دیگری نیز بودند تا خلاقیت خود را بروز دهند و آن نوشتن (طومار) بود: نقال پس از رسیدن به درجه استادی مجاز بود که طومار بزند. یعنی داستان بسازد و بنویسد. طومارنویسی، شیوه‌ای برای خارج ساختن نقل و نقالی از تکرار و تقلید بود. اصل داستان محفوظ می‌ماند اما نقال با افزودن حواشی، نقل‌قول‌ها و شعرها و صحنه‌های جذاب، آن را از سایر طومارها، متمایز می‌کرد. طومار از به هم پیوستن صفحات کاغذ ساخته می‌شد، بدین ترتیب هر طومار به درازای چندین متر بود که نقال آن را لوله کرده و در دست می‌گرفت تا به هنگام نیاز، بدان مراجعه کند. نقال در حین نقل امکان قدم‌زدن و راه رفتن

را نیز داشت.

نقاشی و نقالی معلوم نیست کی و چگونه و تحت تأثیر چه چیزی نقالان مذهبی و غیرمذهبی داستان‌گویی خود را با نقاشی آمیختند. چه‌بسا نقالان ایرانی تحت تأثیر نقالان چینی یا هندی قرار گرفتند یا اینان بر آنان تأثیر گذاشتند. آنها از پرده‌هایی استفاده کردند که داستان‌های کوچک و بزرگی بر آن تصویر شده بود. به هر حال در مرحله‌ای از مراحل رشد نقالی، تجسم نمایش وقایع بر جذابیت نمایش انفرادی آن‌ها افزود و به‌خصوص در نقالی مذهبی نوعی نقالی معروف به «پرده‌خوانی» به‌وجود آمد. مقدم بر پرده‌خوانی، شمایل‌خوانی ـ تصویری از یک قدیس ـ وجود داشت و پس از آن پردهٔ عظیم و پرواقعه پدید آمد. در بخش تعزیه به موضوع پیوند میان: نقاشی، موسیقی، شعر، نقالی مذهبی و غیرمذهبی و این که چگونه این نمایش ایرانی را به درجات عالی تأثیرگذاری دراماتیک رساند، اشاره خواهد شد.

فصل سوم

تعزیه در ایران

تعزیه نمایشی تبلیغی و مذهبی است که طی قرن‌ها مراحل تکوین را از سر گذرانده و به شکل امروزین خود دست یافته است. سابقهٔ نمایش ـ آیین‌های تبلیغی ـ مذهبی در ایران به دوره پیش از اسلام برمی‌گردد. معتقدان آیین میترایی، برای پذیرش یک فرد جدید (نوآشنا) به جمع پیروان میترا (مهر) مراسم خاصی را برپا می‌کردند که برای سایر پیروان جنبهٔ (تذکر) و یادآوری را داشت.

مهرپرستان ایرانی

مهرپرستان ایران، سکویی مرتفع برپا می‌کردند، صورتک‌هایی به افراد شرکت‌کننده می‌دادند که دارای معانی سمبلیک بود: صورتک کلاغ (سمبل پیام‌آوری) صورتک‌های سرباز، شیر، یک مرد عامی پارسی، پدر، صورتک نیمفوس (نامزد ورود به آیین) و صورتک خورشید. صورتک‌های هفتگانه توسط افراد خاصی که توانایی برگزاری مراسم را داشتند مورد استفاده قرار می‌گرفت و از میان آن‌ها، صورتک شیر و کلاغ بود که به تعداد زیاد به‌کار برده می‌شدند. کلاغ‌ها و شیرها با قارقار و غرش خود فضای دلهره‌آمیزی را به‌وجود می‌آوردند و نوآشنای آیین مهرپرستی می‌بایستی در این فضا

آزمون‌های سخت گرسنگی، تشنگی و مرگ را پشت سر بگذارد. چشمان نوآشنا را با پارچه و دستهایش را با رودهٔ مرغ می‌بستند و پس از آن او می‌بایستی از روی گودالی پر آب بپرد، در گوری همچون جسد بخوابد و شمشیر آغشته بخون و تاج طلایی را پس زده، بگوید: تنها تاج من میتراست. آنگاه با ماده‌ای برآمده از دل خاک ــ نفت ــ او را غسل می‌دادند و سپس بر پیشانی‌اش داغی می‌نهادند به این نشان که او در شمار معتقدان و سربازان میترا قرار گرفته است. پس از آن نیز نوآشنای دینی سوگند وفاداری یاد می‌کرد و مراسم بپایان می‌رسید (رضوانی، ۱۳۵۷، ص ۱۶۷).

هنوز معلوم نیست که آیا در این مراسم شعر و موسیقی و رقص نیز به‌کار گرفته می‌شده‌اند یا نه اما اگر این آیین تشرف و پذیرش (نوآشنا) از ویژگی‌های آیین ـ نمایش‌های هم‌نوع خود برخوردار بوده باشد مطمئناً سه عنصر یادشده دارای جایگاه ویژه‌ای بوده‌اند زیرا که به تجربه ثابت شده است که این عناصر در فراخواندن، هم‌سوکردن و همدل‌کردن مخاطبان نقش اساسی و کلیدی ایفا می‌کنند.

سوگواری‌های ایرانی طبع حساس ایرانی در میان حوادث تاریخی در جست‌وجوی قهرمانان، شاهزادگان و بزرگانی بود که خونشان به ناحق ریخته شده و مظلومانه به قتل رسیده باشند. سیاووش یکی از این چهره‌های شاخص است که در اثر دسیسهٔ دشمنانی چون گرسیوز، به‌دست افراسیاب به‌قتل رسید. بنابراین یادآوری خاطرهٔ این مظلومیت می‌توانست آیین سوگواری ویژه‌ای پدید آورد. در آیین چمه‌ری دیده شد که ایرانیان با شبیه‌سازی، موسیقی و رقص مردگان ارزشمند را خود گرامی می‌داشتند و در بخشی از نقالی هم دیده شد که به باور ایرانیان از خون ریختهٔ سیاووش درختی تناور ــ سرو ــ از زمین سر برمی‌آورد تا به سمبل حیات مظلومانه یک

شخصیت تاریخی تبدیل شود. پس طبع ایرانی از آمیختن این عناصر می‌توانست آیینی نمایشی پدید آورد[۱۳]: قصه را از سایر منابع و خود شاهنامه، موسیقی را از آیین‌های باستانی نظیر چمه‌ری، حرکات موزون رقص‌گونه را هم از همین نوع مراسم گرفته و به بازسازی و یادآوری خاطره قتل مظلومانهٔ سیاووش بپردازد.

۱. یک دستهٔ عزاداری

سووشون با بررسی رمان هنرمندانه سیمین دانشور به نام سووشون و متون کهن که بیان‌کننده چگونگی برگزاری این آیین هستند، می‌توان ادعا کرد که پیش از اسلام آیین سیاووشون باشکوه و عظمت در کشورمان اجرا می‌شده و پس از آن مراسم باستانی با عناصری اسلامی درآمیخته و به حیات خود ادامه داده است. این ادغام راه‌حلی هوشمندانه برای بقای مراسم باستانی و احترام به دین اسلام است.

مراسم زیر درختی مقدس به نام درخت گیسو و هر سال بعد از فصل درو

انجام می‌شده و معلوم نیست که آیا اکنون نیز به اجرا درمی‌آید یا خیر اما این ردپا خبر از مراسمی دیرین و کهنسال می‌دهد که برای به نمایش گذاشتن مظلومیت «سیاووش» برگزار می‌شده است.(۱۴)

آنچه که در این آیین ـ نمایش جلب توجه می‌کند به‌کارگیری شیوه‌های نمادین برای نمایش دادن فرشتگان خاک و باد و آتش است که بعدها در تعزیه نیز به‌کار گرفته می‌شود. همین‌طور حضور تماشاگران است که گرداگرد صحنهٔ نمایش حلقه زده و خود جزیی از نمایش به‌حساب آمده بهتر از دکور و صحنه‌آرایی، فضای مطلوب واقعه را پدید می‌آورند. این شیوهٔ اجرا در تعزیه نیز به‌کار گرفته می‌شود.

مقتل‌نویسی در قرن دوم هجری، یعنی زمانی که بخش عظیمی از مردم ایران دین اسلام را پذیرفته بودند و می‌توان تصور کرد که ایرانیان در اندیشهٔ حفاظت از باورهای قدیمی و ارزشمند و گرامی‌داشت دین جدیدشان بودند و از آن‌جا که در تمامی تمدن‌ها آیین ـ نمایش‌ها مدرسه‌ای برای بازآموزی عقاید بود(۱۵) در جست‌وجوی قصه‌های دراماتیک برای به‌وجود آوردن نمایش‌های جدید بودند. مقتل‌ها کشف بدیع آن‌ها برای به‌وجود آوردن این نمایش جدید بود. مقتل‌نویسی، نوعی تاریخ‌نویسی آمیخته با عواطف و احساسات بود که از حدود سال ۵۶۰ ه.ق. مرسوم شد. در مقتل‌ها مصائبی که بر خاندان امام حسین (ع) رفته بود با آب و تاب توضیح داده می‌شد. در همین سال‌ها (قرن ششم ق) کتابی به نام *مقتل‌الحسین* توسط خوارزمی نوشته شد که چهارده موضوع آن مربوط به مصائب و فضایل حسین (ع) است.

واضح است که داستانِ نمایش از طریق گفت‌وگو (دیالوگ) فهمیده می‌شود. بنابراین برای پدیدآمدن نمایشنامه (متن تعزیه) کسب مهارتی دیگر

و جذب آن به درون متن اجرا ضرورت داشت. پیش از این، تعزیه بدون گفت‌وگو اجرا می‌شد:

«... دیلمیان که پادشاهان ایرانی و شیعی‌مذهب بودند، مظالم خلفا و داستان جانگداز کربلا را به صورت شبیه مجسم می‌ساختند اما این نمایش‌ها صامت بود و افراد نمایش با لباس مناسب، سوار و پیاده خودنمائی می‌کردند ...» (ملک‌پور، ۱۳۶۳، ج ۱، ص ۲۲۲).

هر چند گفت‌وگو و قصه‌گویی منظوم در ایران سابقهٔ بسیار طولانی دارد اما، گفت‌وگویی که از نظر محتوا به تعزیه نزدیک باشد به احتمال قوی متأثر از سخنوریست. سخنوری خود در طول زمان دو شکل محتوایی متفاوت پدید آورد: مناقب‌خوانی و فضایل‌خوانی و هنگامی که این گفت‌وگو بیانگر نقش‌های منفی و مثبت شد: شقی (اشقیاخوانی = مخالف‌خوانی) و نبی (انبیاخوانی = موافق‌خوانی) نام گرفت.

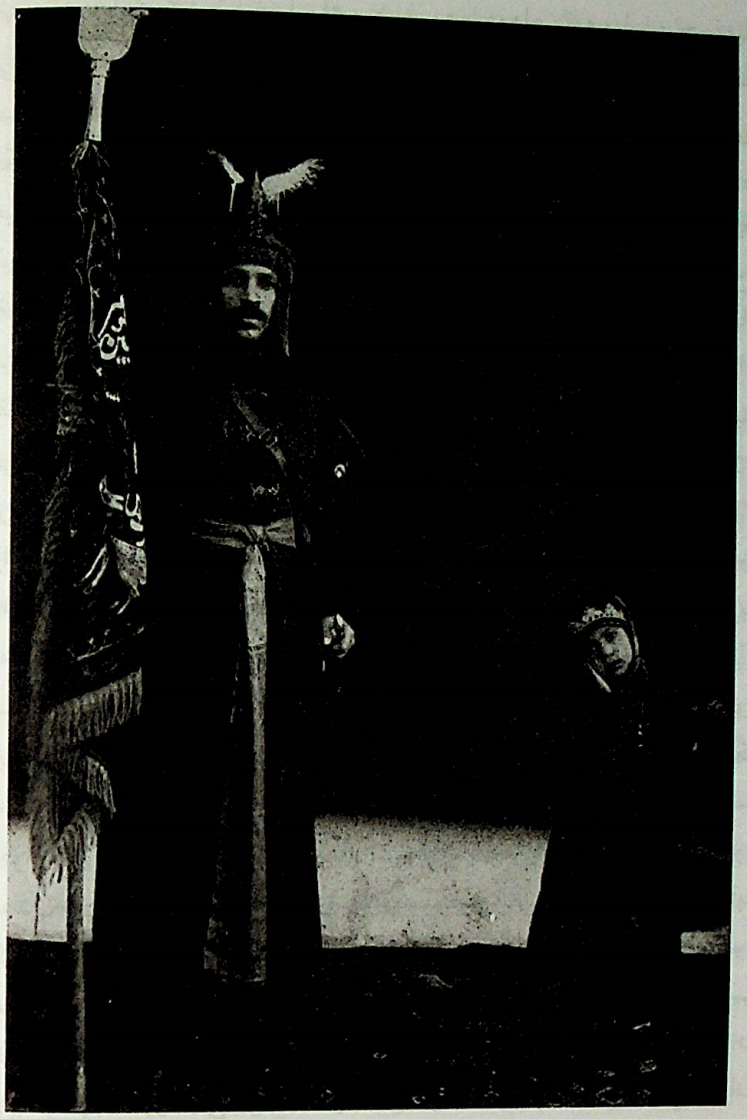
سخنوری دربارهٔ چگونگی پدیدآمدن آیین سخنوری داستان‌ها گفته‌اند اما نکتهٔ مشترک در آن‌ها علت به‌وجودآمدن این شکل شاعری گفت‌وگوی منظوم است. سخنوران حامیان و مبلغان شیعی بودند که گاه جان خود را بر سر این (تعهد دینی) می‌نهادند. آن‌ها در قهوه‌خانه‌های (پاتوق‌های) ویژه حرفه‌های گوناگون گرد می‌آمدند و بساط پهن می‌کردند و با شاعران صنفی که به قهوه‌خانه‌شان آمده بودند به رزمی شاعرانه (جنگ با شعر) می‌پرداختند. هر کدام از دو حریف، هر جا که دچار وقفه و لکنت و (کم‌آوردن) می‌شدند قطعه‌ای از لباسشان را از تن بیرون می‌آوردند و هر یک از آن‌ها که شکست می‌خورد لنگی را که به کمر بسته بود از کمر باز می‌کرد و به اصطلاح لنگ می‌انداختند. لنگ‌انداختن به معنای شکست‌خوردن بود. اصنافی که در دورهٔ صفویه سخنوران ویژه داشتند عبارت بودند از: نانوایان، چاووشان، پهلوانان،

لوطی‌ها، پاره‌دوزها، درویشان، مرده‌شورها و روضه‌خوانان. این‌ها در پاتوق خود دم و دستگاهی ویژه برپا می‌کردند و ابزار کار خود را در اندازه‌های مینیاتوری به بارگاه چوبی‌شان نصب می‌کردند و ... یکی از زیباترین بدعت‌های سخنوران بحر طویل گفتن بود که در تعزیه مخصوص اشقیاست که امکانات فراوانی به بازیگر می‌دهد.

درام‌نویسان مذهبی ایرانی (تعزیه‌نویسان) در پدیدآوردن گفت‌وگوی نمایش بسیار موفق بوده‌اند اما ضرورت دارد که در این‌جا اشاره شود که گفت‌وگو برای نویسنده سهل‌ترین عامل انتقال خبر است در حالی که برای تماشاگر آسان‌ترین وسیلهٔ دریافت خبر نیست چرا که درک و هضم کلام شفاهی کار مشکلی است. اما تعزیه‌نویسان با مهارتی تحسین‌برانگیز شیوهٔ گفتار را با موسیقی و ملودی آمیختند تا انبیا از اشقیا که خشن و مقطع و لحن اشتلم داشتند فوراً تشخیص داده شوند. در عین حال گفت‌وگوی اشخاص شخصیت و منش آنان را آشکار کرده در انتقال احساسات و مفاهیم مدنظر آنان به درستی عمل می‌کنند.(۱۶)

خیالی‌سازی (نقاشی قهوه‌خانه‌ای) خیالی‌سازی نوعی نقاشی است که به دلیل ترسیم آن در قهوه‌خانه‌ها، به‌عنوان کارگاه و نیز به‌خاطر آن که در قهوه‌خانه‌ها نصب و مورد استفادهٔ نقالان قرار می‌گرفت به نقاشی قهوه‌خانه‌ای مشهور شده است. نقاش خیالی‌ساز اگر از جملهٔ نقاشان خانه‌به‌دوش بود، مدتی در قهوه‌خانه‌ای اطراق می‌کرد و شب‌ها در همان‌جا می‌خوابید روزها بی‌آن که مزاحمتی برای دیگران به‌وجود آورد یا آن‌ها را مزاحم خود بداند به نقاشی می‌پرداخت. موضوع خیالی‌سازی‌ها نیز همچون نقالی‌ها به دو دستهٔ مذهبی و ملی تقسیم می‌شد. خیالی‌سازان وقایع کربلا را با سایر وقایع مرتبط با زندگی امامان شیعه خصوصاً حسین (ع) و علی (ع) درمی‌آمیختند تا پردهٔ

مقدس و دراماتیک به‌وجود آورند و در مورد پرده‌هایی که ملی محسوب می‌شد با الهام از صحنه‌های مختلف شاهنامه موضوع‌های مورد علاقهٔ سفارش‌دهنده را نقاشی می‌کردند. میان تعزیه و خیالی‌سازی ارتباطی تنگاتنگ و متقابل وجود دارد. در این‌جا ضرورتی برای اثبات این که تعزیه بر خیالی مقدم است یا خیالی‌سازی بر تعزیه احساس نمی‌شود، بلکه مقصود روشن‌کردن این نکته است که تعزیه عناصر موجود در اطراف خود را به نفع تقویت بنیان خود جذب می‌کرده است. مثلاً رنگ لباس‌ها و حالات چهره‌ها، ابزار مختلف صحنه‌ها و سایر نکات مشترک موضوعی را یا مستقیماً از نقاشی‌ها اخذ می‌کرد یا نقاش با افزودن خیال و فانتزی عناصر تازه‌ای را پدید می‌آورد تا بعداً در اجرای تعزیه به‌کار گرفته شود. تعداد پرده‌ها به احترام ۷۲ تن شهیدان کربلا هفتاد و دو موضوع بود که در غالب پرده‌های کامل ۷۲ واقعه در نقاط مختلف نقاشی می‌شده است: هر داستان کوتاه را اصطلاحاً «مجلس» می‌گفتند، اصطلاحی که تعزیه‌خوان‌ها نیز در مورد عناوین تعزیه به‌کار می‌بردند. مجالس پرده (همچون مجالس تعزیه) مربوط به وقایع پیش و پس از روز عاشورا است: حرکت از کوفه، روبه‌رو شدن با حر ریاحی، ورود ابن سعد، جنگ حضرت عباس بر سر نهر علقمه، جنگ علی‌اکبر با کفار، جنگ حضرت قاسم، تیرخوردن علی‌اصغر، به‌زانو گرفتن امام حسین سر علی‌اکبر جوان را و زاری خواتین در صحنه‌ها، آتش‌زدن خیمه‌ها یا وقایعی بعد از آن چون بستن حجاج‌بن یوسف راه کربلا را یا واقعه سلطان قیس هندی (به دور از وقایع کربلا اما در ارتباط با آنست) و ... . خیالی‌سازان مذهبی وقایع دیگری چون مجلس حضرت سلیمان، بهشت و دوزخ، امام رضا در مجلس مأمون، مجلس ضامن آهو را به موضوع‌های پیشین افزودند. در خیالی‌سازی نام اشخاصی در زیر نقاشی‌ها آورده می‌شود؛ به‌عنوان مثال نوشته‌های: رستم و سهراب، پیران، اشکبوس، جنگ هفت لشکر، لشکر چین و ... در زیر تصاویر دیده می‌شود.



۲. دو تعزیه‌خوان. یکی بچه‌خوان و دیگری امام‌خوان است.

موسیقی عنصر بسیار اساسی دیگری که تعزیه بدان نیاز داشت، موسیقی بود. موسیقی حزن‌انگیز دارای سابقهٔ چند هزار ساله می‌توانست در مراسم و آیین سوگواری به‌کار گرفته شود، پس در آغاز از ابزار و نواهایی استفاده می‌شد که در سوگواری‌ها از آن‌ها استفاده می‌کردند: دهل و سرنا از نخستین ابزارهایی بودند که در مراسم سوگواری ایام محرم به‌کار برده می‌شدند اما تکامل تدریجی سبب شد که ابزارهای دیگری به‌کار گرفته شود تا تعزیه‌خوانان با قدرت بیش‌تری نقش را مجسم کنند. بدین ترتیب موسیقی در این موارد مورد استفاده قرار می‌گرفت:

مقدمه (پیش واقعه) واقعه و نتیجه

هنگام معرفی نقش‌ها

هنگام گفت‌وگوی انبیا با انبیا

هنگام گفت‌وگوی انبیا با اشقیا

هنگام رزم

هنگام شهادت یاران امام حسین (ع) که همراهی تماشاگران را نیز ممکن سازد.

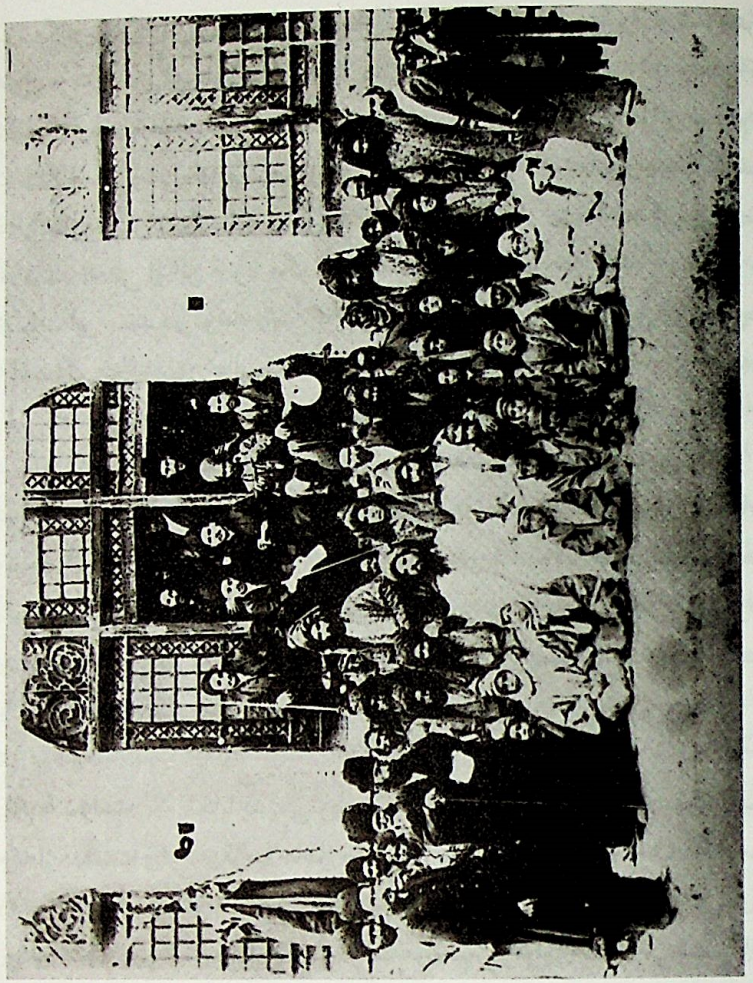
هنگام ورود فرشتگان

اعلام ورود جن و شیطان

بنابراین تنوع موسیقی الزامی شد و نمایشنامه‌نویس مذهبی ایرانی (تعزیه‌نویس) می‌بایست به موسیقی مسلط باشد. به همین علت است که خواندن عادی یک متن تعزیه هرگز قادر نیست به همان اندازه‌ای که با موسیقی و صدای خوش تعزیه‌خوان شنیده می‌شود لذت‌بخش باشد. به‌موقع گفته خواهد شد که هر نقش در چه دستگاهی می‌خواند و اساساً تقسیم‌بندی‌ها چگونه است. اما در این‌جا قصد این است تأکید شود که تعزیه بنا به تعبیر برخی از ایرانیان نه تنها تقلیدی از پاسیون‌های مسیحی نیست بلکه در جریان زمان و از طریق امتزاج عناصر گوناگون چون، داستان، نقاشی، موسیقی، نقالی و ... پدید آمده است.

حتی اگر تعزیه تحت تأثیر پاسیون‌های مسیحی نیز به‌وجود آمده باشد دقیقاً بایستی چنین تصور کرد که پاسیون‌ها محرکی بوده‌اند تا نمایشگران خلاق ایرانی را وادار به بهره‌گیری از گنجینه‌های خودی کنند و معادلهٔ میان نمایش[1]، اجرا[2]، متن نمایش[3] و نمایش مبتنی بر متن نوشته شدهٔ نمایشی[4] را برقرار کنند و این هنر دوران تحول اجرای در میدان‌ها و معابر به اجرا در مکان‌های سرپوشیده را به‌تدریج طی کرده، قراردادهای صحنه‌ای خود را از هر نظر پدید آورد، رنگ‌های سمبلیک لباس و علایم را به مخاطبان آموخت و ضمن اجرای ادواری (سالانه) اجرای تقویمی (به ترتیب روزهای پیش از عاشورا و پس از آن) را به سلسله‌مراتبی از یادآوری باورها، با گریززدن به واقعهٔ کربلا، پرداختن به واقعهٔ کربلا و رسیدن به اوج سوگواری را در ایام محرم و صفر پدید آورد. اما خالقان تعزیه به روان‌شناسی مخاطبان خود آگاه بودند و می‌دانستند آنان برای ادامهٔ کار وزندگی نیازمند فاصله‌گرفتن از اندوه ماه محرم می‌باشند و به همین دلیل به‌تدریج نوعی وقایع کمیک را وارد تعزیه کردند تا مردم با خندیدن بر سرنوشت کفار و دشمنان خاندان علی (ع) توان بازگشتن به زندگی روزمره را داشته باشند. پدیدآمدن تعزیه‌های مخصوص ایام ضربت‌خوردن شهادت علی (ع) در ماه مبارک رمضان و تعزیه‌های تاریخی نشان می‌دهد که نمایشگران ایرانی می‌دانستند که مخاطبانشان در بخش عمده‌ای از سال نیازمند نمایشند و بر همین اساس روز به روز بر دامنهٔ موضوع‌های تعزیه و جذاب‌کردن آن می‌افزودند. نقبی از بیرون تکیه می‌ساختند که یک سر دیگر آن در مرکز صحنه بود و زعفرجنی ناگهان از آن بیرون می‌آمد و سپس غیب می‌شد، فرشتگان را با منجنیق (نازل) می‌کردند، در تعزیه شیر و فزه [فضه][۱۷] بازیگری را با ماسک و تن‌پوش شیر

1. theatre 2. performance 3. script
4. drama



۳. یک گروه تعزیهٔ درباری. نفر دوم از دست چپ معین‌البکای گروه است.

وارد بازی می‌کردند، و فرنگی را با لباس غربی، با چتر و کلاه سلیندر وارد بازی می‌کردند و ... . قبلاً گفته شد که اشخاص در تعزیه از چند طریق متمایز می‌شدند: لباس، رنگ لباس، موقعیت و موسیقی. برای بیان شجاعت و رجزخوانی حُر

دستگاه چهارگاه، زن‌پوش‌ها برای ایفای نقش زنان در مایهٔ همایون و شوشتری آواز می‌خواندند، محاوره‌های متقارن، مثلاً گفت‌وگوی امام حسین (ع) و علی‌اکبر در یک ردیف خوانده می‌شد، در تعزیهٔ مسلم امام در دستگاه نوا و مسلم در دستگاه ماهور می‌خواندند و به‌رغم این که نت نوشته شده‌ای وجود نداشت تعزیه‌نامه‌نویس (نمایشنامه‌نویس) هنگام سرودن اشعار این هماهنگی را در نظر داشت. تخطی از این قانون مگر در چند مورد نادر جایز نبود. مثلاً در تعزیهٔ حُر پسران ابن سعد در گوشهٔ زابلی که در دستگاه چهارگاه خوانده می‌شود با پدر گفت‌وگو می‌کنند در حالی که مخالفان از دستگاه و مقام‌های موسیقی استفاده نمی‌کنند. مواردی نیز وجود دارد که انبیا از بحر طویل استفاده می‌کنند.

هر گروه تعزیه یک ناظم و مدیر و رهبر داشت که او را معین‌البکاء[۱۸] می‌نامیدند. برخی معین‌البکاء را کارگردان تعزیه نامیده‌اند که با اغماض می‌توان آن را پذیرفت. یادآوری اشعار فراموش شده، کم کردن گفت‌وگوها و افزودن بر حمله و گریزهای فیزیکی، میدان دادن به یکی و گرفتن عرصهٔ نمایش از دیگری آن هم در شرایطی کاملاً مشهود ــ نه پنهان چون کارگردان‌های تئاتر ــ از وظایف معین‌البکاء محسوب می‌شد.

تکیهٔ دولت تکایا قدیمی‌ترین تماشاخانه‌های ایرانی محسوب می‌شوند که از قداست و ارج و قرب خاص برخوردار بوده و پس از ساخته‌شدن به اموال عمومی مبدل می‌شوند به‌نحوی که بانی یا بانیان حق تخریب یا تغییر کاربری آن را نداشتند و این تماشاخانهٔ مذهبی وقف مراسم و برگزاری تعزیه می‌شد و بانیان و وارثان حق تولیت را به‌عهده داشتند و لاغیر. روشن است که تکایا به‌تدریج معماری ویژه خود را یافتند. هر تکیه می‌بایستی دارای این بخش‌ها باشد: جایگاه جداگانهٔ زنان و مردان، سکوی بازی، محوطهٔ اطراف سکو [جایگاه تاخت و تاز و سوارکاری]، یک ورودی مال‌رو و یک خروجی مال‌رو به‌نحوی که اسب‌ها،

شترها و در مواقعی فیل‌ها و کالسکه‌ها به‌سهولت از این ورودی و خروجی وارد و خارج بشوند. در تکیه‌های مجلل آبدارخانه‌هایی برای پذیرایی ساخته می‌شد. همچنین در برخی از تکایا نقب‌هایی برای ظاهرشدن اجنه در مرکز صحنه [سکو] تعبیه می‌کردند که مدخل ورودی آن در بیرون از ساختمان قرار داشت. در این نوع معماری و بنا به شرایط دخل و تصرف‌هایی صورت می‌گرفت به‌عنوان مثال در حبیب‌آباد اصفهان ــ حیاط ــ و در تکیهٔ پایین آن به جای یک سکوی بزرگ، چهار سکوی کوچک ساخته شده است که گاه چهار اتفاق موازی بر آنها اجرا می‌شود اما در غالب تکایا یک سکوی بزرگ در مرکز و جایگاه دو طبقهٔ تماشاگران، تکیه را پدید می‌آورد.

متمولین، امرا و حکام برای اثبات ارادت خود به خاندان علی (ع) و اثبات اعتقاداتشان کوشش می‌کردند که تکیه یا تکایایی بسازند. شاهان و امرای قاجاریه نیز از این قاعده مستثنی نبودند و هر یک از آن‌ها تکایایی از خود به یادگار گذاشتند که (تکیهٔ دولت) به‌عنوان اوج معماری و عظمت تکایای ساخته شده در اذهان باقی مانده است اما در این که تکیهٔ حاج میرزا آقاسی تکیهٔ باشکوه‌تری بوده است یا تکیهٔ ناصرالدین‌شاه معروف به تکیه دولت و آیا تکیهٔ دولت دوران ناصرالدین‌شاهی متأثر از تماشاخانهٔ آلبرت هال لندن بوده باشد، تردیدهایی وجود دارد.

یکی از تکایای مهم و بسیار مشهور تهران در زمان محمدشاه و اوایل عهد ناصری، تکیهٔ حاج میرزا آقاسی معروف به تکیهٔ صدرالاعظم یا تکیهٔ دولتِ قدیم بوده که در شمال غربی میدان ارگ در کنار یا محل کاخ دادگستری کنونی قرار داشته است. پیش از ساخته‌شدن تکیه دولت جدید، تعزیه‌خوانی‌های دولتی بیش‌تر در این تکیه برگزار می‌شد و به همین دلیل آن را تکیهٔ دولت یا تکیهٔ دولتی می‌نامیده‌اند. این تکیه به تکیهٔ عباس‌آباد یا معرکهٔ عباس‌آباد نیز معروف بوده است. این تکیه پنجاه و دو ذرع طول و سی دو ذرع عرض داشته و در دو طبقه به

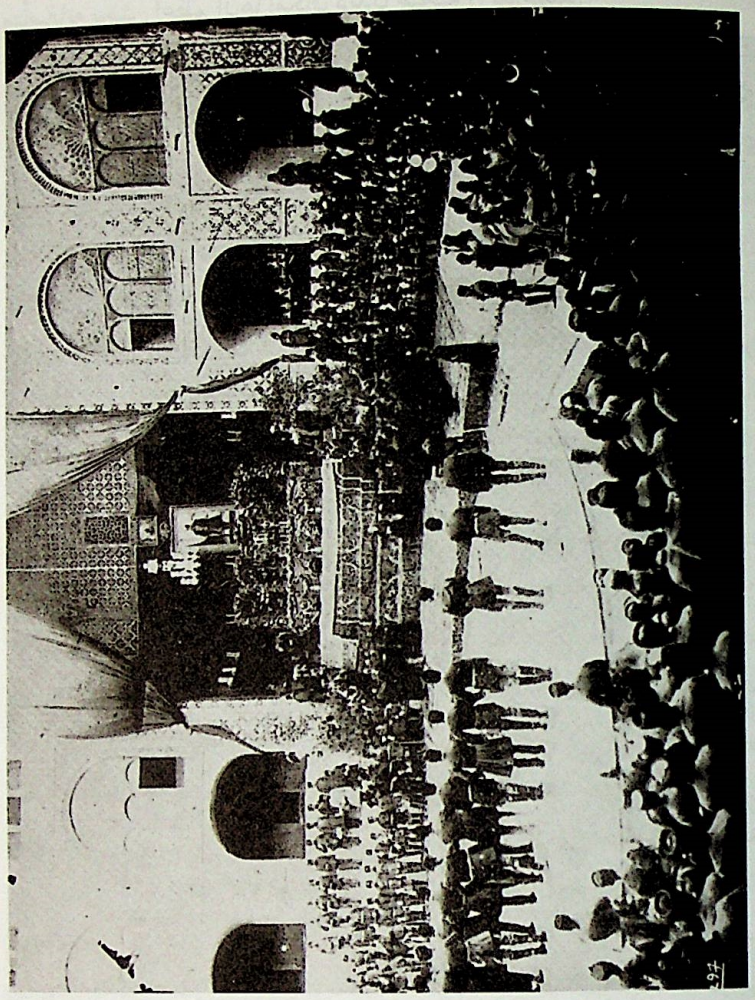
شکل مربع مستطیل متوازی‌الاضلاع بنا شده بوده است. در وسط این تکیه سکویی به ارتفاع یک ذرع قرار داشته و شمار طاق‌نماها و حجره‌ها و تالارهای آن شصت و چهار تا بوده است. «در ایامی که ایام تعزیه‌داری جناب سیدالشهدا علیه‌السلام است. در تکیهٔ دولت (تکیهٔ حاج میرزا آقاسی) اوضاع تعزیه‌داری به‌طور شایسته برپا شده، جمیع طاق‌های تحتانی و فوقانی آن از شال ترمه و بلورآلات و مردنگی و غیره ترتیب داده‌اند، پر می‌شود ... اعلی‌حضرت پادشاهی به تکیه تشریف می‌آورند ...». در سال ۱۲۶۸ ق. یعنی آخرین سال صدارت مرحوم امیر (امیرکبیر) چادر تکیهٔ دولت (تکیهٔ حاج میرزا آقاسی) بر اثر وزش تندباد و توفان پاره شد و تعزیه‌خوان به هم خورد. برخی از تماشاگران این حادثه را به فال بد گرفتند و آن را نشانه‌ای از زوال قدرت امیر پنداشتند.

بسا فال از سر بازیچه برخاست
چو اختر می‌گذشت آن فال شد راست
(شهیدی، ۱۳۸۰، ۱۳۸۱، ص ۲۹-۳۰)

خبر دیگر این است که: به سال ۱۲۴۸ شمسی و پس از سفر ناصرالدین‌شاه به فرنگ و دیدن تماشاخانهٔ آلبرت هال و سیرک بزرگ لندن وی به صرافت افتاد که به‌رغم وجود دو تکیهٔ نیاوران و تکیهٔ شاهی تکیه‌ای مجلل بسازد. اما تمامی اطلاعاتی که از این تکیه به‌دست آمده است بیش‌تر مؤید آن است که تکیهٔ دولت قدیم الگوی این تکیه بوده و تفاوت میان آن دو فقط در اندازه‌ها و تعداد طبقات است و بس: تکیهٔ دولت در نزدیکی کاخ گلستان و بااین ابعاد ساخته شد:

قطر سکو ۱۸ متر، بلندی سکو ۹۰ سانتی‌متر، عرض گذرگاه محیط بر سکو ۶ متر، عرض هر طاق‌نما ۷/۵ متر، وسیع‌ترین مدخل ورودی ۸/۲۵ متر.

طاق‌نماها در سه طبقه و گرداگرد برای نشستن تماشاگران پیش‌بینی شده و تنها تفاوت آشکار میان این تکیه و سایر تکایا محسوب می‌شد.



۴. در تکیهٔ همایونی، مراسمی که با حضور ناصرالدین‌شاه برپا شده است.

بام تعزیه‌خانه یا تکیه دولت جدید عبارت از قطعه‌ای پارچه (چادر) بود که در هنگام سرما نصب می‌شد. ظرفیت این تماشاخانه ۲۰ هزار نفر بود که

متأسفانه بخش اعظم آن‌ها امکان دیدن صحنه را نداشتند.

این معماری نوین شرایط جدید را پیش روی تعزیه‌گردانان می‌گذاشت و کوشش آنان به‌عنوان تعزیه‌خوانان درباره این بود که نمایش با جلال و شکوه برگزار شود: [تعزیه‌خوانان از لباس‌های گران‌قیمت و وسایل مجلل و ابزار کار بسیار فاخر استفاده می‌کردند. شال‌های ترمه، خنجر، سپر و شمشیر مرصع طلا و خود مروارید نشان از موزهٔ سلطنتی به وام گرفته می‌شد و مورد استفادهٔ تعزیه‌خوانان قرار می‌گرفت و به علاوه خود تعزیه‌خوانان نیز می‌کوشیدند تا از اسباب و لوازم جالب استفاده کنند. چنان که کالسکه‌ای را که ناپلئون برای فتحعلی‌شاه به ارمغان فرستاده بود و هشت اسب آن را می‌کشید به تکیه می‌آوردند و یزید و شمر از آن استفاده می‌کردند] ... (همایونی، ۱۳۵۱، ص ۲۱).

تعزیه‌نامه‌ها و تحولات محتوایی آن‌ها یک ناظر خارجی که در سال ۱۸۸۳ میلادی (= ۱۲۶۲ خورشیدی) تعزیه‌خوانی تکیه دولت را مشاهده کرده بود پس از تشریح و تحسین ارزش‌های نمایش مذهبی ایران چنین داوری کرده است: تعزیه هنوز فاقد یک تمامیت است و به یک تناسب هنرمندانه و تکامل اجزاء نیازمند است ... این ناظر غربی در جایی دیگر از سفرنامه‌اش، از زبان یکی از رجال ایرانی گفته است: تعزیه محصول یک تکامل تدریجی و طولانی است تا نتیجهٔ الهام یک نبوغ خلاق فرد معین (بنجامین، ۱۳۶۳، ص ۴۳۴). تعزیه‌نویسان [= نمایشنامه‌نویسان] هنگام تعزیه نخست موضوع‌های مربوط به وقایع کربلا را دستمایهٔ نوشتن قرار دادند و آن‌چنان نظم تقویمی به نمایشنامه‌هایشان دادند که بتوان از ابتدا تا سیزدهم ماه محرم سیر تاریخی وقایع کربلا را به تصویر بکشند:

اما تعزیه به چنان توانایی رسیده بود که نمی‌توانست به اجراهای محدود و چند روزهٔ سال اکتفا کند و مخاطبان علاقه‌مند خواستار توسعه کمی و کیفی

۵. در تعزیه‌هایی نظیر شست بستن دیو و بازار شام ماسک نیز مورد استفاده قرار می‌گرفت. در این تصویر، بازیگری با ماسک دیو دیده می‌شود.

تعزیه‌نامه‌ها بودند و چنین شد که «گوشه‌ها» خلق شدند، داستان‌هایی که ارتباطی با وقایع کربلا نداشتند به‌عنوان مثال خیبر و عروسی دختر قریش حاصل این آفرینش جدید بودند که در روزهای آخر محرم و اوایل صفر به اجرا درمی‌آمدند. خطر بزرگ افزودن مضامین خنده‌آور به تعزیه بود که اگر با موانع فراوان روبه‌رو نمی‌شد از بطن تعزیه نمایش‌های مذهبی اما خنده‌آور زاده می‌شدند.

بدیهی است که پیوند مقلدان و تعزیه‌خوانان برای افراد مذهبی که حتی روی خوش به تعزیه‌خوانی نشان نمی‌دادند بسیار ناگوار بود و در حالی که نمایشنامه‌نویسان تعزیه در جست‌وجوی مضامین و محتواهای جدیدی بودند تا گونهٔ نادری به نام تعزیهٔ مضحک یا نمایش (تراژدی ـ کمیک) را رشد دهند[۱۹] و چند عنوان نظیر: عروسی رفتن حضرت فاطمه (س) و شهادت یحیی‌بن زکریا و ... پدید آوردند. امتزاج تعزیه‌خوانان و مقلدان مثلاً جذب‌المسلا بزاز به درون تعزیه و بهره‌گیری از قدرت این مقلد ارزشمند اگر ادامه می‌یافت بی‌تردید تعزیهٔ مضحک به آثار زیبایی دست می‌یافت، اما در اثر تعصب و زیاده‌روی (تعزیهٔ کمیک) ناکام ماند.

دعوای مقلدان و تعزیه‌خوانان در بخشی از بقال‌بازی [بقال‌بازی در حضور] مقلدان که رقیبان حرفه‌ای تعزیه‌خوان‌ها محسوب می‌شدند میرزاتقی تعزیه‌گردان را به سخره می‌گیرند و نکتهٔ تلخی را آشکار می‌کنند و آن این است که دم و دستگاه فاسد دربار قاجاریه که دلش با مقلدان و مسخرگان و لودگان و بخشی از شادمانی خود را مدیون آنان بود برای حفظ جایگاه اجتماعی و تظاهر به دینداری به تعزیه‌خوان‌ها بهای بیش‌تری می‌دادند و کریم شیره‌ای به این ترتیب زهرش را می‌ریزد.

زنان و تعزیه تعزیه بدون حضور زنان تماشاگر بی‌معناست. مویه‌ها و

شیون‌های هماهنگ زنان، امواج عاطفی آنان در لحظات مختلف اجرا و همراهی و همدلی ایشان با انبیا و زاری‌کردن بر روزگار تلخ قدیسان و مقدسان بخش انکارناپذیر هر اجراست و به رغم آن که جز در پاره‌ای از موارد[۲۰] زنان مستقیماً بر صحنه‌های تعزیه‌خوانی حضور ندارند اما تودهٔ تماشاگران زن را بایستی به‌مثابهٔ همسرایانی تلقی کرد که در خارج از صحنه، رِنگ و ریتم، میزان سوگواری را مشخص می‌کنند. اما این میزان حضور در برگزاری تعزیه زنان را ارضا نمی‌کرد و به همین دلیل در دوران بسط و توسعه کمی و کیفی تعزیه گروه‌هایی از زنان تعزیه‌خوان به‌وجود آمدند. برای مثال در منزل قمرالسلطنه دختر فتحعلی‌شاه قاجار (جلوس ۱۲۱۲ق. ـ ۱۲۵۰ق./ ۱۷۹۷ م تا ۱۸۳۴ م) تعزیه‌خوانانی چون ملانبات (مخالف‌خوان)، ملافاطمه و ملامریم (موافق‌خوانان) به اجرای تعزیهٔ زنانه می‌پرداختند. جالب‌تر این که حاجیه خانم یکی از دختران فتحعلی‌شاه یکی از خوانندگان محسوب می‌شد. جمع زنانه تعزیه‌خوانی برای آن که حالت واقع‌گرایانه‌تری به اجراهای خود بدهد و همچون جمع مردانه تعزیه وادار به ایفای نقش جنس مخالف نشده یا کم‌تر به این دام بیفتد، موضوع‌هایی را برای اجرا انتخاب می‌کردند که بیش‌تر نقش‌ها از آن زنان باشد. تعزیهٔ شهربانو یا عروسی قریش از موضوعاتی است که چنین ویژگی‌هایی را داشتند. زنان تعزیه‌خوان به‌موقع از ابزار رزم و جامه اسب نیز استفاده برده و به جای مردان نیز بازی می‌کردند با این تفاوت که برخلاف تعزیه‌خوانان مرد که چهرهٔ خود را به هنگام بازی زنان می‌پوشاندند و با چهرهٔ بزک‌کرده (برای نشان‌دادن صورت مردانه) و با چهرهٔ بدون پوشیه (پرده توری که جلوی صورت قرار می‌گرفت) به اجرای نقش‌ها می‌پرداختند. تعزیهٔ زنانه که به‌موقع خود طرفداران و فعالانی داشت از نیمهٔ دوم دوران سلطنت احمدشاه قاجار (۱۳۲۷ ه.ق / ۱۳۳۹ ه.ق = ۱۹۰۹ م / ۱۹۲۰ م) رنگ باخت و به‌تدریج محو شد.

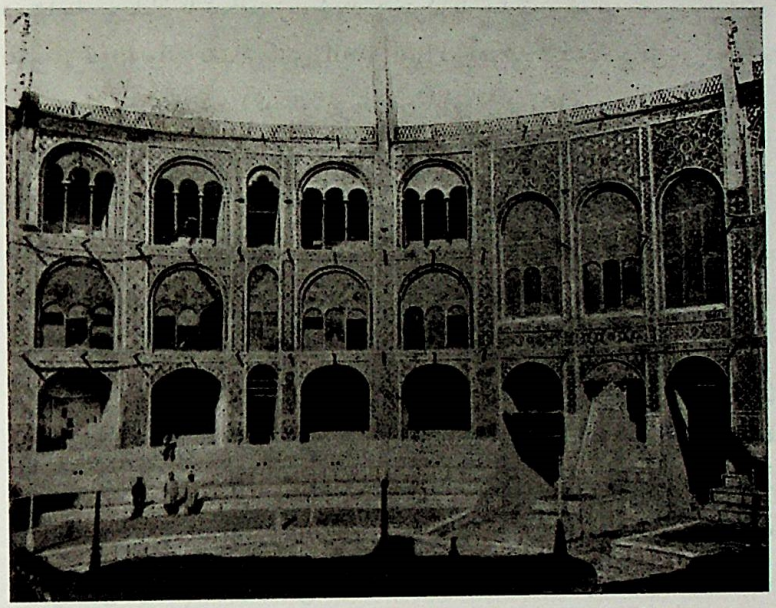
جایگاه اقتصادی و اجتماعی تعزیه‌خوانان کنت دوگوبینو یکی از ناظران اروپایی که از نزدیک مسائل مربوط به تعزیه را دنبال کرده در جایی از نوشتهٔ ارزشمندش می‌گوید: شبیه‌ساز (خواننده ـ بازیگر) خوش‌صدا بیش از دیگر اعضای دسته درآمد دارد، زیرا عایدی، به تناسب قریحه و استعداد تقسیم می‌شود. مثلاً عایدی پسر بچه چهارده یا پانزده ساله‌ای که مردم صدایش را به‌ویژه دوست دارند و از اشتهار کافی برخوردار است در دههٔ محرم بالغ بر ۲۵۰ یا ۳۰۰ تومان یعنی ۲۹۰۰ الی ۳۴۰۰ فرانک است که عایدی بسیار خوبی است. از مشاهدهٔ وضع و حال شبیه‌ساز جوان‌سال در خارج از صحنه می‌توان دانست که دارای چنین موقعیت درخشانی است. چون در رفتار و کردار به مردی مغرور می‌ماند، جامه‌های راحت و فاخر می‌پوشد، جبه‌اش از ماهوت فرنگ است و کلاهش از پوست لطیف بره، نوکری دارد که لگام‌گیر الاغ اوست ... گوبینو سپس توضیح می‌دهد که: اما درآمد مطلوب شبیه‌سازی (هنرپیشه‌ای) نام‌آور و دسته‌اش در دههٔ اول محرم، بی‌زحمت و تلاش به دست نمی‌آید. نمایش تعزیه در تکیه‌های شهری بزرگ، از حدود ساعت پنج صبح آغاز می‌شود. و هر دسته‌ای در یک روز، دست کم، هفت هشت تعزیه نمایش می‌دهد. در پایان دهه، تعزیه‌سازان (هنرپیشگان) به معنای تحت‌اللفظی کلمه از توش و توان افتاده بی‌حال می‌شوند. حتی شب‌ها ابداً نمی‌خوابند، یا مثل همهٔ مردم، شهر را برای عزاداری زیرپا می‌گذارند و یا با مؤمنان نوحه‌خوانی می‌کنند ... شبیه‌سازان و روضه‌خوان‌ها، در ارتباط و مراودهٔ دائمند ... روضه‌خوان‌ها در سلسله‌مراتب روحانی مقام والایی ندارند و بیش‌تر روحانیونی مستقل‌اند که روحانیون بزرگ آنان را کوچک می‌شمارند. اما مردم ایشان را پاس می‌دارند ... باید توجه داشت که پیداکردن این جایگاه اجتماعی مستلزم تمرین، پیگیری و عشق و همت والا بوده و تعزیه‌خوانان از خردسالی به حرفهٔ اجدادی خود وارد شده و به مرور تمام رموز را می‌آموزند. بدیهی است که

استعداد بازیگری شرط اول و سایر ویژگی‌ها از شروط تضمینی موفقیت تعزیه‌خوان به‌شمار می‌روند.... گوبینو در جای دیگری از نوشته‌اش به یک کودک خردسال استثنایی توجه نشان داده و در مورد او چنین می‌نویسد: من دختر بچهٔ چهار سالهٔ بسیار زیبایی دیدم که والدین صاحب‌نامش سرسپردهٔ ائمه بودند. این دختر خردسال فقط بر سکو نایستاده بود، بلکه اشعار را از بر کرده و در تعزیه نقش فعال داشت. بدین قرار که به یزید ناسزا گفت و به شهادت رسید. آن گاه او را چون نعش بر تخته‌ای خواباندند و دخترک با چشمان بسته آرام دراز کشیده بود و بدین‌سان او را دور تکیه باشکوه گرداندند، بی‌آن که وی ابداً دستپاچه، پریشان یا شگفت‌زده شود. دخترک با حدت و گرمی غریبی ایفای نقش می‌کرد و وقتی بعد از بازی، لله‌اش او را در آغوش گرفته، نزد من آورد، تازه دچار حجب و شرم شد (گوبینو، بی‌تا، ص ۱۱، ۱۲ و ۱۶۳).

تعزیهٔ ناصرالدین‌شاه[۲۱] این تعزیه نقطه عطفی در تاریخ نمایشنامه‌نویسی مذهبی (تعزیه‌نویسی) محسوب می‌شود چرا که مستقل از واقعهٔ کربلا نوشته شده و داستان آن یک داستان واقعی است و به ماجرای ترور ناصرالدین‌شاه یا به عبارتی شاه شهید می‌پردازد. تقسیم‌بندی نقش‌ها به نبی و شقی، یا معصوم و ظالم در این نوشته حتی‌الامکان رعایت شده اما از آن‌جا که قاتل ـ میرزا رضای کرمانی ـ نیز به‌نوبهٔ خود مظلوم و دردمند است، نویسنده نتوانسته یا نخواسته است که او را همچون یزید و شمر و ابن سعد موجودی خونخوار و تشنهٔ قدرت و انتقام به نمایش بگذارد. به هر حال تعزیه ناصرالدین‌شاه دقیقاً در زمانی نوشته شده است که تعزیه با چند رقیب سرسخت روبه‌رو شده است: تئاتر به شیوهٔ غربی، تغییرات اجتماعی و نیاز مردم به موضوع‌های جدید و کشف نمایش کمدی. تعزیه‌نامه‌نویسی که مبادرت به نوشتن این تعزیه کرده است هر چند مقام یک پادشاه هوسران را

ارتقاء بخشیده و وی را چون قدیسی ترسیم کرده است اما به زبان بی‌زبانی از حمایت‌های دست و دلبازانهٔ وی از تعزیه و به عبارت دیگر انواع نمایش‌ها و نمایشگران سپاسگزاری و ادای دین کرده است.

و دست آخر این که در همان سال‌ها که روشنفکران ما سرمست از بادهٔ کشف «اتاقی به نام تیاتر» بودند سر لویس پلی[1] ایران‌شناس انگلیسی در وصف تعزیه چنین نوشت: «اگر درجه مهارت یک درام‌نویس را در تأثیر بر تماشاگران بدانیم باید گفت که هیچ تراژدی به عظمت تعزیه نمی‌رسد» (بکتاش، غفاری، ۱۳۵۰، ص ۲).



۶. نمایی از تکیهٔ همایونی. ردیف‌های پایین مرمری است و افراد عادی بر آن قرار می‌گرفتند. در بخش فوقانی تکیه هم جایگاه ویژه شاه و همراهانش قرار دارد.

1. Lewis Polly

فصل چهارم

تقلید

تقلید زادهٔ مضحکه‌های بازیگران دوره‌گرد مشهور به «لوتی‌ها» است. لوتی‌ها معمولاً به دنبال بهانه‌ای برای دست انداختن دیگران، تقلید لهجه‌ها، مسخره‌کردن عادات، برجسته‌کردن نقاط ضعف مردمان شهرهای دیگر یا روستاییان آشنا بودند. مثلاً چند نفر از چند شهر مختلف را نمایش می‌دادند که با هم برخورد می‌کنند و پس از احوال‌پرسی کوتاهی به‌زودی اختلافی در میانشان پیدا می‌شد. آن وقت حرفشان به دعوا و دعوایشان به رو کردن نقاط ضعف خودشان و همشهری‌هایشان می‌کشید و عاقبت با زد و خورد یا فرار و تعقیب به پایان می‌رسید. در حدود میانهٔ دوران سلسلهٔ صفویه (۹۰۷ تا ۱۱۳۵ق / ۱۵۰۱ تا ۱۷۲۲ میلادی) اخباری از حضور این‌گونه نمایش‌های کمیک وجود دارد و بر همین اساس سال‌های پایانی حکومت سلسلهٔ صفویه را به آغازی برای شکل‌گیری و انسجام گروه‌های تقلید می‌توان تصور کرد (ملک‌پور، ۱۳۶۳، ج ۱، ص ۲۶۹). در این زمان است که دسته‌های تقلید از پراکندگی درآمده و گروه‌های مختلفی به‌وجود آوردند و در اصفهان و شیراز در قهوه‌خانه‌های مخصوص خودشان استقرار یافتند. بازیگران این دسته‌ها غالباً از کلیمیان بودند و موانع مذهبی برای بازیگری نداشتند. آن‌ها غالباً به عروسی‌ها و مجالس و جشن‌های نام‌گذاری، ختنه‌سوران و ... دعوت

می‌شدند. سرنوشت همهٔ گروه‌های بازیگر که بر اساس شیوهٔ اجرای فی‌البداهه در سطح لوتی‌ها به اجرای نمایش‌ها می‌پردازند چنین است که پس از تجارب مختلف و خوشامد مخاطبان موضوع‌ها و نقش‌های ثابتی را کشف می‌کنند. در کمدیا دل‌آرتهٔ ایتالیایی و همهٔ اشکال نمایش مشابه تقلید ایرانی، نیز چنین اتفاقی می‌افتد و پس از دوران پراکندگی موضوعی و پراکندگی نقش‌ها سرانجام قالب خاص، اشخاص ثابت و موضوع‌های مشخصی را برای اجراهای خود درنظر می‌گیرند و در غالب آن‌ها مشترکاتی وجود دارد که نشان‌دهندهٔ مشترکات انسان‌ها، به‌رغم تفاوت‌های فرهنگی و قومی است. مثلاً پانتالونه[1] خصوصیاتی کاملاً شبیه حاج‌آقا یا ارباب، آرله‌کینو[2] شبیه نوکر (غلام سیاه)، آموروزو[3] به عشاقی چون هوشنگ‌خان، منوچهرخان، آموروزا[4] شبیه تیپی همچون منیژه خانوم، زانه[5](۲۲) نوکر خوب و دانای خانه، تقلیدهای ایرانی را به‌یاد می‌آورد. به هر حال درگیری‌های خانوادگی عموماً میان همین افراد با هر اسم و عنوان دیگری رخ می‌دهد. لوتی‌های ایرانی غالباً بی‌سواد یا کم‌سواد بودند و روشنفکران ایرانی هم‌چنان از موضع بالا و تحقیرآمیز به این‌گونه نمایش‌ها می‌نگریستند که «تقلید ایرانی» نتوانست متن‌های خود را به ثبت برساند و جنبه‌های دراماتیک آن را به قواعد مکتوب درآورد در حالی که در ایتالیا طرح‌های کلی نمایش‌ها در کتابچه‌ای تحت عنوان کانه ـ واس[6] گردآوری شد و سرانجام توسط مولیر (قرن هفدهم میلادی) و کارلو گول‌دونی[7] و کارلو گوت‌زی[8] (قرن هجدهم میلادی) تکامل یافت.

بازیگران ایرانی، بر اساس تجربه و خلاقیت شگفت‌انگیزشان و بر اساس

1. Pantalane
2. Arlechino
3. Amoroso
4. Amorosa
5. Zanne
6. Canevas
7. Carlo Goldoni
8. Carlo Gozzi

واقعیات موجود غلام سیاهی را محور نمایش‌های خود کردند که به سرعت مورد قبول تماشاگران قرار گرفت. غلام سیاه همچون هم‌نژادان خودش با فرهنگ و زبان ما بیگانه بود، فارسی را با لهجهٔ خنده‌آوری ادا می‌کرد و قادر به گفتن «ر» و «ش» نبود. پس هر کلمه‌ای که «ر» داشت «ل» و هر واژه‌ای که «ش» داشت «س» تلفظ می‌کرد. دستورات را عمداً درست دریافت نمی‌کرد و مضحکه می‌آفرید. غلام سیاه با این ویژگی‌ها و به‌جای آن که به‌صورت موجودی تحقیرشده وارد تقلید بشود عاملی می‌شد برای مسخره‌کردن عالم و آدم و با این ویژگی پا به‌عرصهٔ نمایش می‌گذاشت. تکرار دستورات به‌صورت غلط و انجام دستورات به‌صورت کاملاً متضاد و با فرمان لحظات کمیک بی‌نظیر به وجود می‌آورد. مثلاً ارباب فرمان می‌داد: برو بهش اعلام کن ... سیاه می‌رفت و برمی‌گشت و می‌گفت «قُلبان اعدامس کردم!!» و معلوم است که ارباب به خشم می‌آمد، فریاد می‌زد، فحاشی می‌کرد که «کی من گفتم اعدام فلان فلان شده» و دیگران مداخله می‌کردند و بالاخره معلوم می‌شد که غلام کسی را اعدام نکرده بلکه صرفاً قصدش مسخره‌کردن ارباب بوده و بس. بنابراین برخلاف واقعیت که سیاهان نوکر و مزدور و گوش به فرمان اربابان و صاحبان خود بودند در صحنه حاکم بلامنازع بودند و هر کس را به هر شیوه‌ای دست می‌انداختند: با آدم‌های بد و ظالمان، بد بودند و با انسان‌های نیک، مهربان و خوش رفتار ... . سیاه، به‌تدریج از چنان محبوبیتی برخوردار شد که نام تقلیدهای ایران به «سیاه‌بازی» معروف شد. یادآوری این نکته ضروری است که «سیاه» رقبای همچون «شُلی» داشت: شُلی یک جوانک شل و وا رفته بود که از انجام هر چیزی عاجز بود و با دست و پا چلفتی بازی، ماجراهای خنده‌دار پدید می‌آورد اما به‌رغم جذابیت شلی، این سیاه بودکه برتری خود را به اثبات رساند و ماندگار شد. دسته‌های تقلید با به‌کارگیری موسیقی و رقص (رقص سیاه، رقص ارباب، رقص مشاطه‌گران

دربار و ...) جذابیت اجراهای خود را بیش‌تر کرد. هم‌زمان با پایتخت‌شدن تهران در دورهٔ آقامحمدخان قاجار و در طول حکومت سلسلهٔ قاجاریه (۱۲۱۰ ـ ۱۳۴۴ ق / ۱۷۹۴ـ۱۹۲۵ م) این عناصر به پایتخت جذب شده و سامان گرفتند.

روحوضی یا «یا تخت حوضی» گروه‌های تقلید، غالباً در عروسی‌ها و سایر مجالس شادمانی در حیاط‌های بزرگ اعیانی یا حیاط‌های کوچک طبقهٔ متوسط نمایش‌های خود را اجرا می‌کردند. پس به‌ناچار می‌بایستی بازیگران در مرکز جمعیت قرار می‌گرفتند و در اکثریت قریب به اتفاق حیاط‌ها حوض وجود داشت که با اندک تغییری قابلیت تبدیل‌شدن به یک صحنه مناسب چه از نظر بلندی و چه از نظر وسعت و چه از نظر مرکزیت محل نمایش را داشت، پس الوارهایی بر روی دیوارهای حوض گذاشته و سرتاسر آن را با الوار می‌پوشاندند. این شیوه چنان رایج شد که تقلید با عنوان روحوضی یا تخت حوضی معروف شد.

نمایش‌ها نیز تیپ‌های ثابت خود را یافتند: حاجی (ارباب)، نوکر (غلام‌سیاه = مبارک)، زن حاجی (بی‌بی)، کلفت، و پسر حاجی (شُلی). حاجی طماع و خودخواه و دنیاپرست و ممسک بود، اگر دنیا را به او می‌دادند باز ناراضی بود و اگر دیناری از کف می‌داد به رعشه می‌افتاد. غلام نقطه مقابل او و یک‌لاقبا اما دل‌رحم و مهربان بود پس میان این دو درگیری پیوسته و بی‌پایان وجود داشت. شلی پسر حاجی نیز با این که دست و پا چلفتی بود اما دردانهٔ ارباب و بی‌بی محسوب می‌شد و غلام‌سیاه رند با او نیز جنگی دایمی داشت. با گذاشتن بالش در زیر لباس بازیگر نقش حاجی و ساختن شکمی گنده برای او، او را به‌عنوان موجودی شکمباره به نمایش درمی‌آوردند. شلی آب دماغ آویزان و پریشان ظاهر بود و بازیگر نقش سیاه هم معمولاً با دوده و

دنبه خود را سیاه می‌کرد و لباس قرمز می‌پوشید. عوام ضرب‌المثلی داشتند که: سیاه گر سرخ بپوشد خر بخندد و این ضرب‌المثل وصف حال غلام شیرین و بانمکی بود که اضافه بر ظاهر خنده‌آور رفتار و گفتار کمیک داشت. زمانی که سیاه می‌رقصید ولوله‌ای در میان تماشاگران به پا می‌شد: رقص شکستهٔ او همراه با لوچ‌کردن چشم‌ها، برگرداندن پلک‌ها، بیرون آوردن زبان و بسیاری دیگر از ظرافت‌ها موجی از شادی می‌آفرید. گروه‌های تقلید اگر «سیاه باز» ماهری نداشتند کاروبارشان کساد بود. در اواخر دورهٔ قاجاریه در تهران یک خیابان بلند که بعدها سیروس نام گرفت به راستهٔ گروه‌های تقلید و خیمه‌شب‌بازی مشهور شد. آن‌ها مؤسسهٔ خود را «بنگاه شادمانی»[۲۳] نام نهادند اما هنوز سیار بودند و از جایی به جایی در سفر بودند. هر گروه حداقل دو نوازنده (کمانچه‌کش و نوازنده تنبک) داشت که نواهای مشخص ورود و خروج نقش‌ها و رقص‌ها را می‌نواختند، غالباً گروه‌ها رقاصه هم داشتند و برخی از آن‌ها خیمهٔ خیمه‌شب‌بازی را به‌همراه خود از خانه‌ای به خانه‌ای و از شهری به شهری می‌بردند: یک گروه کامل شادی‌آفرین اما سیار و خانه‌به‌دوش که به موقع سیاه‌بازی می‌کرد و یا نمایش عروسکی اجرا می‌کرد و یا به همراهی زن‌پوشان به رقص می‌پرداخت. در اواسط دورهٔ احمدشاه نخستین تماشاخانهٔ تقلید به‌وجود آمد. عنصری که در تماشاخانه به تقلید اضافه شد یک پردهٔ نقاشی شده بود که هیچ تأثیر دراماتیکی نداشت. منظره باغی بود که در انتهای آن کوشکی دیده می‌شد. تماشاگران روبه‌روی صحنه و بر روی نیمکت‌ها نشسته نمایش را تماشا می‌کردند و به‌خاطر محدودیت‌ها و بی‌پروایی اخلاقی بازیگران کم‌تر زنی به تماشاخانه می‌آمد. مردانی که به جای زنان بازی می‌کردند در غیبت زنان تماشاگر آزادانه هر صحنه‌ای را که باعث لذت تماشاگران مرد بود انجام می‌دادند. نوازندگان در این تماشاخانه در کنار صحنه می‌نشستند و به نواختن می‌پرداختند. طی سال‌های ۱۳۱۰ تا

۱۳۲۰ ش (۱۹۳۲ تا ۱۹۴۲ میلادی) چند کاروانسرا و درشکه‌خانه و قهوه‌خانه تبدیل به تماشاخانه شدند. «تئاتر سعادت» یکی از تماشاخانه‌ها بود بود که برای نخستین‌بار زنی به نام «شالمانی گل» را در جمع بازیگران مرد وارد کرد و به همین دلیل نیز تماشاخانه به آتش کشیده شد. گروه‌های تقلید به‌دلیل تعصبات مذهبی و لاقیدی آن‌ها نسبت به اخلاقیات و اعتقادات جامعه با مرارت فراوان به زندگی و کار خود ادامه می‌دادند. در شیراز و اصفهان در محله‌های یهودی‌ها و در تبریز در محله‌ای بدنام به نام (قره چیلر کوچه‌سی) مطرب‌ها و گروه‌های تقلید قابل دست‌یافتن بودند، مردم آن‌ها را به مجالس دعوت می‌کردند، از نمایششان لذت می‌بردند اما همچون نجس‌ها در محیط شهری از آنان فاصله می‌گرفتند. در همین سال‌ها بود که چند گروه تقلید زنانه شکل گرفتند و در خلوت زن‌ها و به دور از چشم مردان به اجرای تقلید پرداختند.

در اوایل سلطنت ناصرالدین‌شاه «دوستعلی‌خان نظام‌الدوله» مشهور به معیرالممالک که از مردان بافرهنگ و فرهنگ‌ساز دوران خود محسوب می‌شد شرایط توسعه و غنی‌شدن کمدی ایرانی (تقلید) را فراهم آورد. معیر ضمن این که سرپرستی یک گروه از مقلدها را به عهده داشت خود نیز در نقالی و قصه‌گویی تبحر داشت. در دوران ناصرالدین‌شاه گروه‌هایی از تقلید خود را به سطح بسیار بالای اجتماعی رساندند و به هنگام افتتاح تالار دارالفنون گروهی از آن‌ها که از برکت وجود بازیگری منحصربه‌فرد چون اسمعیل بزاز برخوردار بودند، طبیب اجباری مولیر را به روی صحنه آوردند. در این‌جا تاریخ معکوس عمل کرد: مولیر که کانه‌واس‌های کمدیادون آرته را به سطح عالی کمدی رسانده و تیپ‌ها را به کاراکتر تبدیل کرده بود، نمایشنامه‌اش در حد کانه‌واس (طرح و چارچوب) مورد استفادهٔ بازیگران تقلید قرار گرفت و به جای استفاده از ترجمهٔ اعتمادالسلطنه از شیوهٔ متداول

خود یعنی بازی فی‌البداهه استفاده می‌کردند.

تقلید و انتقاد سیاسی در همان سال‌هایی که روشنفکران ایران، تئاتر غربی را به‌خاطر قدرت نقد یا به قول خودشان «کریتیک» ستایش می‌کردند و روحوضی را فاقد چنین نیرویی تلقی می‌کردند در قلب پایتخت و در حضور بالاترین مقام مملکت یک نوع تقلید حیرت‌انگیز اجرا می‌شد که از بهترین و گزنده‌ترین کمدی‌های جهان محسوب می‌شد. با این تفاوت که زادهٔ تئاتر مکتوب نبود بلکه مستقیماً از دل اجرا و تئاتر غیرمکتوب زاده شده بود و شاید به همین دلیل مقبول طبع روشنفکر مستفرنگ قرار نمی‌گرفت. نام این تقلید شجاعانهٔ سیاسی «بقال بازی» یا بقالی‌بازی در حضور است که سه نقش دارد: کریم (کریم شیره‌ای) چوردکی و ریشکی. کریم شیره‌ای که دلقک دربار بود سردستهٔ نمایش و محور آن محسوب می‌شد.

بقال‌بازی در حضور شرح مستندی است که توسط میرزا آقا تبریزی تحت عنوان «بدبختی اهالی ایران در لباس حمایت و طرز تئاتر فرنگیان» ثبت شده است. این بازی از زمان صفویه معمول و مرسوم بود و در زمان میرزا آقا به دلیل فساد فراگیر و ریا و چاپلوسی از قدرت افتاده و پیشگام نمایشنامه‌نویسان فارسی زبان آن را، در نوشته تیزتر و بُرّاتر کرده است.

زنان در حصار و تئاتر زنانه شرایط اجتماعی ایران در دورهٔ قاجاریه به گونه‌ای بود که زنان جز در حریم و حصار خانواده آزاد نبودند، اجازهٔ بازیگری نداشتند، تقلیدها را مگر در عروسی‌ها تماشا نمی‌کردند اما رغبتشان به «تئاتر» چنان بود که اجرای نمایش در خلوت و در حصار را پدید آوردند. آنان نیز تقلید را بهترین نوع تئاتری تلقی می‌کردند که در عین فراهم آوردن ساعاتی لذت‌بخش کاستی‌ها و آسیب‌های اجتماعی را بیان کنند.

دیالوگ‌ها و حرکات و اعمال نمایشی بدون هیچ رادع و مانعی بیان و اجرا می‌شد، زیرا نامحرمی وجود نداشت و هرچه دل تنگشان می‌خواست می‌گفتند و اجرا می‌کردند. نمایش‌های زنانه طی زمانی نسبتاً طولانی به قالب‌ها و موضوع‌های مشخصی دست یافت. عناوینی که از نمایش‌های زنانه در دست است عبارتند از: خاله‌رورو، خاله غرباله (خاله دیگ به سر)، زن آشیخ، عمو سبزی‌فروش، گندم گل گندم، ننه غلام‌حسین و ... . در نمایش‌های زنانه رقص و آواز جایگاه ویژه‌ای داشت. غالباً دایره و تنبک که نیاز چندانی به آموزش حرفه‌ای نداشت یا در خفا آموخته شده بودند در لحظاتی از هم‌خوانی‌ها به‌کار گرفته می‌شدند.

سویلیزاسیون

«عقیدهٔ علمای عالم و حکمای بنی‌آدم در این مسئله است که تبدیل اوضاع بربریت و تکمیل لوازم تمدن و تربیت در هیچ مملکتی ممکن نخواهد شد مگر به ایجاد سه چیز که اصول سویلیزاسیون و ترقی و تمدن می‌باشد و اگر یکی از آن‌ها قصور داشته باشد تمدن ناقص است: اول مدرسه ... دویم روزنامه ... سیم تئاتر که تجسم اعمال نیک و بد و ارائه و عرضه داشتن آن است به مناظره مشاهدهٔ بینندگان» (نائینی، ۱۳۶۶، ص ۲۰).

میرزا رضاخان نائینی طباطبایی نویسنده این عبارت آگاهی بخش یکی از روشنفکران مسلمان دورهٔ قاجاریه است که با انتشار روزنامهٔ «تیاتر» کوشش کرد که روشنفکران معاصر خود را نسبت به اهمیت این وسیله و ابزار تمدن آگاه نماید. در مقابل نائینی و امثال او، روشنفکران دیگری بودند که تئاتر را نه برای آگاهی بلکه وسیلهٔ مناسبی برای سرگرم کردن مردم می‌پنداشتند تا آنها در امور دولت و حکومت فضولی نکنند. میرزا مصطفی افشار چنین دیدگاهی داشت:

... و منظور دولت در بنای تماشاخانه‌ها و اشاعهٔ این همه عشرت‌ها قطع

نظر از تجملات ولایت این است که مردم بیکار که در هر ملکی از آن ناچار است مشغله‌ای داشته چنان که عادت بیکاران است در پی عیب‌جویی دولت و دولتیان نباشند که از این رهگذر فسادها در امور دولت پدید آید، زیرا که حرف و سخن را چنان که به تجربه رسیده و حکما نوشته‌اند در مزاج‌ها تأثیر عظیم است و همین که مردم کارطلب بیکار شدند لامحاله زبان به عیب‌گویی باز کرده و دل بر عیب‌جویی می‌بندند ...» (ملک‌پور، ۱۳۶۳۶، ج ۱، ص ۳۰).

اما هر دو گروه، بی‌آن که به ظرفیت‌های نمایشی ملی توجه کنند طالب آن بودند که «تئاتر» را همچون فراورده‌های نو، وارد کشور کنند. آنچه که هوش آن‌ها را ربوده بود شامل نکات ذیل می‌شد:

۱. تماشاخانه‌های غرب دارای معماری و تزیینات و تجهیزات اغواکننده بود؛
۲. نمایش‌های غربی باشکوه و مجلل بودند؛
۳. بازیگران از اعتبار ویژه برخوردار بودند؛
۴. تماشاگران با آداب خاص در تماشاخانه‌ها حضور می‌یافتند؛
۵. اجراها با نظم و ترتیب خاص به روی صحنه آورده می‌شد؛
۶. تأثیر نمایش‌ها را بر تماشاگران دیده بودند.

چند اتفاق مؤثر

پس از ترور گریبایدوف وزیرمختار روس به سال ۱۲۴۴ ق هیئتی ایرانی به سرپرستی خسرو میرزا، شاهزادهٔ قاجار برای ابراز مراتب عذرخواهی دولت ایران به روسیه اعزام شدند. این هیئت در جریان این سفر فرصت یافت که از تماشاخانه‌های پترزبورگ دیدن کرده، شگفت‌زده از معماری تماشاخانه‌ها و نمایش‌ها به وطن بازگشته تلاشی را آغاز کردند که در ایران تماشاخانه‌هایی به طرز غربی به‌وجود آورد. نتیجهٔ این تلاش و پیامد

تأسیس مدرسه پلی‌تکنیک (دارالفنون) به سال ۱۲۶۸ ق. و افتتاح تالار دارالفنون با اجرای آثاری از ژان باتیست مولیر نمایشنامه‌نویس مشهور فرانسوی بود.

در سال ۱۲۲۰ ق و در دورهٔ فتحعلی‌شاه قاجار پنج نفر از محصلان ایرانی به انگلیس اعزام شدند. میرزا صالح شیرازی یکی از این پنج نفر بود که پس از بازگشت به وطن نخستین روزنامهٔ فارسی زبان را در ایران چاپ و منتشر کرد. هم‌چنین شرایطی به‌وجود آورد که کتاب‌های چاپی نیز در دسترس مردم قرار گرفته و نهضت ترجمه آغاز شد. نوشته‌های تئاتری از این طریق در دسترس مردم قرار گرفت. اما به دلیل نامساعدبودن شرایط میزان تئاتر مکتوب بر میزان اجرای تئاتر پیشی گرفت و بیش از آنکه این نهضت موجب رشد فعالیت‌های تئاتری بشود اسباب تحولات نسبی ذهن مردم به‌خصوص تحصیل‌کردگان را فراهم آورد.

فصل پنجم

نوآوری در تئاتر ایران

میرزا فتحعلی آخوندزاده چه کرد؟ اتفاق تازه‌ای در جهان رخ داده بود. فرهنگ و ادبیات و صنعت غرب به دورانی از بالندگی رسیده بود که از مرزهای اروپا گذشته و جهان را زیر سیطره خود می‌گرفت. و متأثر از تحولات عمیق اجتماعی غرب استعداد عجیبی در ارتقا کیفیت و اعتلای پدیده‌ها به‌دست آورد تا فرآورده‌های مؤثرتری را از فکر و اندیشهٔ خود و دیگران پدید بیاورد و به‌راستی که این عبارت گویای تفاوت شرق و غرب است: چینی‌ها باروت را اختراع کردند اما توپ را غربی‌ها شلیک کردند. در زمینهٔ ادبیات و تئاتر نیز «شرق» که دارای غنی‌ترین اشکال نمایشی بوده و هست به دلایل مختلف و از جمله سیطرهٔ غرب و رشد بسیار چشمگیر تئاتر صحنه‌ای آن، دچار خودباختگی شد و با شیفتگی به تقلید این شکل نوین نمایشی دست زد. دات[1]، نمایشنامه‌نویس هندی، دو نمایشنامهٔ رانتاوال[2] و سارمیشتها[3] را در سال‌های ۱۸۵۸ و ۱۸۵۹ نوشت، چتر جی[4]، نویسندهٔ بنگالی، اولین رمان هندی را در سال ۱۸۸۲ و به نام «آناندا ماتها» نوشت. در ژاپن داستان‌نویسی و

1. Dott
2. Rantaval
3. Sarmishthe
4. B. Choterji

پس از آن نمایشنامه‌نویسی به سبک غربی در ربع آخر سدهٔ نوزدهم، تحت تأثیر ادبیات روسی رواج یافت. بنیان‌گذار داستان‌نویسی جدید ژاپن، «فوتاباتی شیمیه»[1]، داستان بلند اوکی ـ گومو[2] را با الهام از تورگنیف به سال ۱۸۸۵ نوشت و در چین در دههٔ آخر قرن نوزدهم به‌وسیله تسائویو[3] نمایشنامه‌نویسی به شیوهٔ غربی آغاز شد در حالی که میرزا فتحعلی آخوندزاده پیش از همهٔ آن‌ها و در سال ۱۸۵۰ میلادی (۱۲۶۷ ق = ۱۲۳۰ ش) نمایشنامهٔ حکایت ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر را با به‌کارگیری اصول درام‌نویسی غربی نوشت. هر چند این نمایشنامه نخست به زبان تاتاری، سپس به زبان روسی و دست آخر به زبان ترکی آذری منتشر شد اما او نخستین نمایشنامه‌نویس آسیایی و ایرانی محسوب می‌شود که شیوه درام‌نویسی غربی را رواج داد. میرزا فتحعلی آخوندزاده را به لحاظ این که شش نمایشنامهٔ کمدی نوشته است، مولیر شرق، گوگول قفقاز و مولیر آذربایجان لقب داده‌اند. آخوندزاده با ارسال کتاب تمثیلات برای جلال‌الدین میرزا خواستار آن شده بود که نمایشنامه‌هایش ترجمه شوند. کتاب به‌دست یکی از مترجم‌های «دارالترجمهٔ خاصهٔ دولت» یعنی میرزا جعفر قراچه داغی افتاد و او نمایشنامه‌ها را یکی پس از دیگری ترجمه کرد. تمثیلات از سوی تحصیل‌کردگان مورد توجه فراوان واقع شد.

میرزا آقا تبریزی که فرانسه و روسی می‌دانست و در معلم‌خانهٔ پادشاهی (دارالفنون) تدریس می‌کرد و آخرین شغلش منشی اول سفارت فرانسه در ایران بود، شیفتهٔ آثار میرزا فتحعلی آخوندزاده شد و نخستین نمایشنامه‌های فارسی به شیوهٔ غربی را نوشت و با ارسال آن برای میرزا فتحعلی آخوندزاده شرایطی پدید آورد که او علل گرایش به تئاتر یا به قول خودش فن شریف دراما را باز گوید:

«غرض از فن دراما تهذیب اخلاق مردم است و عبرت خوانندگان و

1. Futabatei-shimiei 2. ukigumo 3. Tsaoyu

مستمعان» ... (ملک‌پور، ۱۳۶۳، ص ۲۱۵).

به هر حال نمایشنامه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقا تبریزی به رغم ارزش‌های فراوانشان در نقد اوضاع و احوال زمانه و رواج زبانی روان و بدون تکلف در دورهٔ قاجاریه و آفریدن اسنادی از فساد، فحشا، ارتشا و سوء مدیریت این دوران از زندگی تلخ ایرانیان، بیش‌تر مطلوب کتاب‌خوان‌ها بودند تا تماشاگران و به جز مواردی بسیار نادر هیچ‌یک از آثارشان به روی صحنه نرفت و در قیاس با تقلید تنها حسنشان توسعهٔ داستان‌های انتقادی بود. یعنی چارچوب‌های کلیشه‌ای تقلید را شکستند و از تیپ‌های رایج استفاده نکردند، علی‌الخصوص آثار میرزا آقا سرشار از شجاعت در بیان ظلم و جور و فساد زمانه بود، در این‌جا دیگر جایی برای خندیدن صرف وجود نداشت و خواننده با طنزی سیاه و تلخ روبه‌رو می‌شد که او را بیدار می‌کرد. گزندگی آثار میرزا آقا تبریزی به حدی بود که میرزا فتحعلی آخوندزاده، پیشگام خود را ترساند و او را واداشت که در مورد نمایشنامهٔ «حکایت کربلا رفتن شاه‌قلی میرزا» که انعکاس نظام فاسد اداری وقت است، چنین بنویسد:

«... سرگذشت شاهقلی میرزا سراپا بد است آن را بسوزانید. به ارباب خیال شایسته نیست که این قبیل چیزها را به قلم بیاورند ...» (ملک‌پور، ۱۳۶۳، ص ۱۸۴).

نکتهٔ بسیار مهم در مورد آثار میرزا آقا تبریزی این است که او نمی‌دانست که نوشته‌های انتقادی‌اش امکان جان گرفتن بر صحنه را نخواهند داشت، در پایان نامه‌ای خطاب به استادش چنین می‌نویسد:

«... التماس دیگر این که چند وقتی این کتاب از نظرها پوشیده بماند تا وقت اشتهار آن برسد. و این فقره منوط به حسن اعتماد آن سرور است. زیادی چه زحمت دهد. فی شهر ربیع‌الثانی ۱۲۸۸ از تهران قلمی گردید العبدالاقل میرزا آقا» (ملک‌پور، ۱۳۶۳، ص ۳۲۹).

به طرز سؤال و جواب دسته‌های تقلید که به منازل اشراف و دربار راه یافته بودند فاقد چنان دیدگاهی بودند که از منظر یک منتقد اجتماعی و یک متفکر، جامعهٔ خود را نقد کنند، نوع نمایش آن‌ها می‌طلبید که کس یا کسانی را موضوع مضحکهٔ خود قرار دهند یا بی‌آن که وارد موضوعی شده و آن را بسط دهند. متلکی می‌پراندند و زهرشان را می‌ریختند. بنابراین بستگی داشت که چه کسی خرجشان را تقبل کرده است، همین امر کافی بود که مخالفان او را مسخره کرده و آنان را رسوا سازند. در محضر شاه و به اشاره شاه نیز مقلدان مجاز بودند که هر کسی را تحقیر کنند و به همین خاطر کسانی که خود را در معرض چنین خطری می‌دیدند «باج سبیل» می‌دادند و در سایهٔ باجی که پرداخته بودند در امان می‌ماندند. البته افرادی نیز بودند که طریق دیگری انتخاب می‌کردند و مقلد هتاک را تنبیه می‌کردند چنان که داروغهٔ تهران، اسماعیل بزاز بازیگر معروف دستهٔ مقلدان دربار را کتک زد و دل یکی از نزدیکان ناصرالدین‌شاه را که تمسخر شده بود خنک کرد. شاه دستور داد که داروغه تنبیه شود اما سیلی داروغه به‌عنوان ضربه‌ای که فرمان سانسور در آن نهفته بود در ذهن اسمعیل بزاز و دیگران و تاریخ تئاتر ایران ثبت شد. هنوز هم پس از گذشت چندین قرن سابقهٔ تقلید و تئاتر نوین در ایران نقد صریح مجاز نیست و این رنجی است که تئاتر کشورمان را نحیف کرده است. اما چرا چنین مقدمه‌ای برای چنین عنوانی انتخاب کرده‌ایم، حقیقت این است که جامعهٔ ریاکار و فاسد دورهٔ قاجاریه زبان نقد را نمی‌شناخت. اما زبان چاپلوسانه و نوکرمآبانه رواج داشت. در حالی که جای جای جامعه نیازمند انتقاد بود و انتقاد نیازمند زبان دیگری بود، مملکت در آستانهٔ انقلابی قرار گرفته و می‌بایست از طریق به‌کارگیری زبانی نو و تجسم پلیدی‌ها و پلشتی‌ها، فساد جاری در نظام مملکت را نشان دهد و میزان آگاهی جامعه را بالا برد. نقد حکومت و حکومتگران از طریق اجرای نمایش خطرناک بلکه ناممکن

بود، از سویی مقلدان عادت کرده بودند که با تحقیر و تخفیف مقام، و هتاکی، کسی را به باد انتقاد بگیرند، از سوی دیگر آن‌ها قائل به داستان و تمرین و به حافظه سپردن گفت‌وگوهای جدید نبودند و ماهیت اجراهایشان که مبتنی بر بداهه‌سرایی بود مانع این بود که داستان‌های نو و بدیع و با اهداف اصلاح‌طلبانه و انقلابی از درون گروه‌های آنان سر برآورد. روشنفکران نیز گاه در حد نوشته و براساس چارچوب تقلید به نوشتن آثاری دست زدند. اما به دلیل فاصلهٔ تربیتی و اخلاقی هرگز تلاشی برای ورود به درون آن‌ها انجام ندادند و میان این دو قشر چنان درهٔ هولناکی پدید آمده بود که امکان تماس و تعامل و تفاهم و بهره‌گیری از توان یکدیگر به مخیله هیچ‌یک از دو گروه خطور نمی‌کرد. در حالی که دیالوگ و «سؤال و جواب» موجود در تقلید گنجینه‌ای بود که روشنفکران متعهد در آرزوی آن به‌سر می‌بردند.

تحصیل‌کردگان این عنصر را سوغات فرهنگی غربی پنداشته و آن را از کتاب‌های نمایش که در دارالطباعهٔ دولتی یا دارالفنون وجود داشت یا خود مبادرت به تهیهٔ آن کرده بودند اخذ کردند. بدون آن که تفاوتی میان گفت‌وگوی دراماتیک دیالوگ و گفت‌وگو به معنی سؤال و جواب قایل شوند «طرز سؤال و جواب» را شیوه‌ای بسیار مطلوب برای ایجاد موافق و مخالف یک یا چند موضوع و رسیدن به هدف برگزیدند که بی‌تردید بسیار هوشمندانه بود و عنصری از صحنه را به گونه‌ای دیگر به‌کار گرفتند؛ کسانی چون میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام، میرزا جعفر حقایق‌نگار، میرزا حسن منائی، محمدتقی سپهر (لسان‌الملک)، رضاقلی‌خان هدایت، عبداللطیف طسوجی، شیخ احمد روحی، ملکم‌خان، امین‌الدوله، میرزا آقاخان کرمانی، و حتی ناصرالدین‌شاه و تنی چند از شاهزادگان، بستری آماده کردند که نخست زبان به درجه‌ای از سادگی برسد که خوانندگان با نویسندگان احساس نزدیکی کرده و

مطلب را دریافت کنند. در این زمینه کسانی چون عبدالرحیم طالبوف در کتاب *احمد* و دهخدا در *چرند و پرند* در به‌کارگیری زبان و گفت‌وگوی ساده چنان مهارتی یافتند که تا آن زمان در ادبیات کشورمان سابقه نداشت. استفاده از زبان نزدیک به محاورهٔ روزمره گام بعدی این حرکت اصلاح زبان بود. میرزا آقا تبریزی نیز که از قالب نمایشنامه برای بیان دردهای وطنش استفاده می‌کرد بیش‌تر محو «گفت‌وگو» و سؤال و جواب بود تا در اندیشهٔ نیل به دیالوگ‌های ناب دراماتیک، میرزا ملکم خان یکی از معروف‌ترین چهره‌های فراماسونری، از این‌گونه «سؤال و جواب به‌طرز تیاتر» در بسیاری از نوشته‌هایش از جمله در رسالهٔ «وزیر و رفیق» استفاده کرده است.

سوسمارالدوله نوشته‌ای از میرزاآقاخان[۲۴] به نام «سوسمارالدوله و کلانتر» در دست است که حدفاصل سؤال و جواب و گفت‌وگوی نمایشی است و موضوع آن بیان فساد اداری و بی‌سر و سامانی کشور و ظلم حکومت و حاکمان است: سوسمارالدوله در ازای رشوه‌ای که به پادشاه داده است راهی محل حکومت خود می‌شود و در همان شب اول ورود کلانتر را احضار کرده و طی گفت‌وگویی از وی می‌خواهد که چگونگی حکمرانی حکام قبلی و اخذ مالیات و رشوه و غیره را برای او شرح دهد. کلانتر هم شرحی از مصیبت مردم می‌دهد که خواننده را منقلب می‌کند به‌خصوص هنگامی که از ماجرای خورده‌شدن اجساد پدر و دختری صحبت می‌کند که برای پیداکردن لقمه‌ای نان، یا تکه‌ای گوشت و یا حتی کاسه‌ای خون حیوان ذبح‌شده بیرون رفته و توسط سگان گرسنه دریده شده و خورده شده‌اند. کلانتر هنگامی که ماجرای اسفناک فقر حاکم بر شهر را بیان می‌کند در اوج عصبانیت می‌گوید: «هرگاه بخواهم سرتیپ و سرهنگان این سامان را بشمارم. از شپش و شاهزادهگان تهران بیش‌تر است» (ملک‌پور،

۱۳۶۳، ج ۲، ص ۵۲۰) و سوسمارالدوله به خشم آمده میرغضب را فراخوانده فرمان قتل کلانتر را صادر می‌کند ... آخرالامر کلانتر بخشیده می‌شود، خانه و دارایی‌اش مصادره شده او را از شهر بیرون می‌کنند.

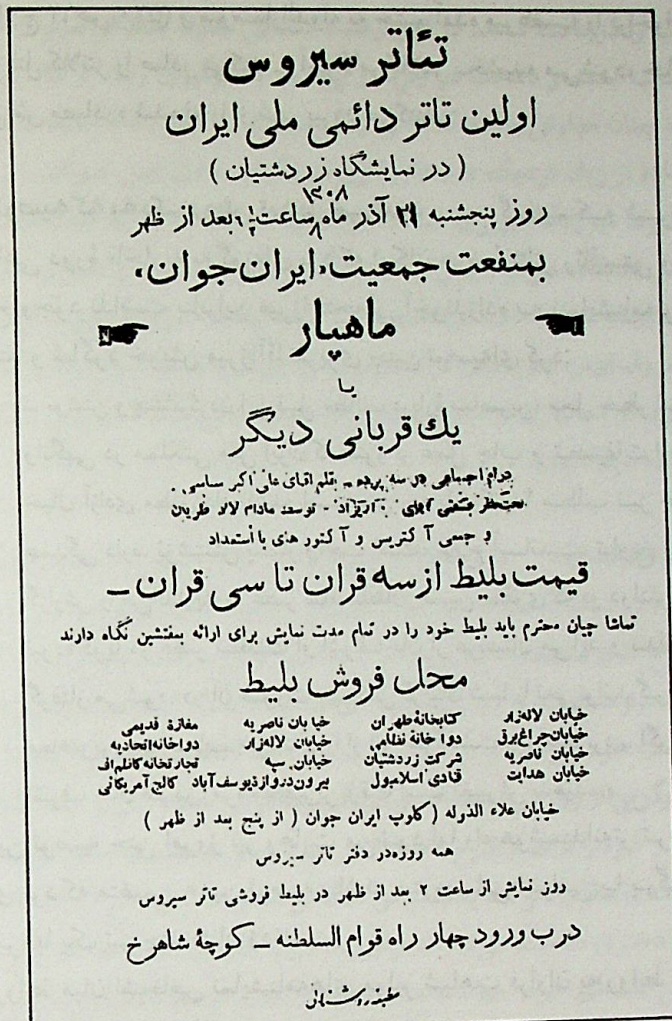
یک توصیه که به یک روش تبدیل می‌شود گفتیم که شرایط اجتماعی دورهٔ قاجاریه به گونه‌ای بود که امکان عرضهٔ تئاتر رئالیستی و نقد صریح وجود نداشت بنابراین میرزا فتحعلی آخوندزاده به نمایشنامه‌نویس دردمند و شاگرد خویش میرزاآقا تبریزی چنین توصیه‌ای کرد:

«... نوشتن و منتشرکردن این قبیل مطالب دربارهٔ معاصرین، محل خطر است. وانگهی در مملکتی مثل ایران که هنوز بر عمل چاپ و تصنیفات ارباب خیال آزادی مطلق داده نشده است پس چه باید کرد؟ مطلب نیز خیلی عمدگی دارد. نوشتنش بسیار واجب است، علاج آسانست، تاریخ وقوع گزارش را می‌اندازید به عصر شاه سلطان حسین صفوی که در دولتش نظم نبود، گویا در عصر سلطنت او اشراف‌خان از عربستان می‌آید و بدان بلا گرفتار می‌شود. در آن صورت هیچ‌کس گریبان شما را نمی‌تواند گرفت و معاصرین هم حساب خودشان را از این سرگذشت خواهند برد... اگر اسم اشرف خان هم در زمرهٔ معاصرین وقت است تغییرش بدهید...».

این توصیه حتی امروز نیز رعایت می‌شود اما راه هوشمندانه‌تر ترجمهٔ آثاری بود که متضمن همین توصیه باشد. مترجمانی ایرانی با برگزیدن «مولیر» با یک تیر چند نشان زدند:

۱. روابط میان اشخاص نمایشنامه‌های مولیر شباهت فراوان به روابط میان اعیان و اشراف دورهٔ قاجاریه داشت؛

۲. «مولیر» با اخذ ویژگی‌های کمدیا دل‌آرته «تقلید رایج اروپایی» نمایشنامه‌های کمدی خود را می‌نوشت. پس خواننده و بینندهٔ ایرانی با



تئاتر سیروس

اولین تاتر دائمی ملی ایران

(در نمایشگاه زردشتیان)

روز پنجشنبه ۲۱ آذر ماه ۱۳۰۸ ساعت ۶ بعد از ظهر

بمنفعت جمعیت «ایران جوان»

ماهپار

با

یك قربانی دیگر

جزایر اجباری در سه پرده - بقلم آقای علی اکبر سیاسی .

بمنظور بخشی از آزادی - توسط مادام لالا طریان

و جمعی آکتریس و آکتور های با استعداد

قیمت بلیط ازسه قران تا سی قران ـ

تماشا چیان محترم باید بلیط خود را در تمام مدت نمایش برای ارائه بمنشین نگاه دارند

محل فروش بلیط

خیابان لاله‌زار	کتابخانهٔ طهران	خیابان ناصریه	مغازهٔ قدیمی
خیابان چراغ‌برق	دوا خانهٔ نظامی	خیابان لاله‌زار	دواخانه اتحادیه
خیابان ناصریه	شرکت زردشتیان	خیابان سپه	تجار تخانه کاظم‌اف
خیابان هدایت	قادی اسلامبول	بیرون دروازه یوسف‌آباد	کالج آمریکائی

خیابان علاء الدوله (کلوب ایران جوان (از پنج ببعد از ظهر)

همه روزه در دفتر تاتر سیروس

روز نمایش از ساعت ۲ ببعد از ظهر در بلیط فروشی تاتر سیروس

درب ورود چهار راه قوام السلطنه ـ کوچهٔ شاهرخ

مطبعهٔ ارمنستان

۷. جمعیت‌های اجتماعی و سیاسی (تئاتر) را به‌عنوان ابزاری کارآمد برگزیدند تا به میزان موفقیت خود بیفزایند. از میان اقلیت‌ها زردشتیان و ارمنی‌ها در این رابطه پیشتاز بودند.

احساس، قرابت پنهان میان گونه ایرانی کمدی و کمدی مولیر، بدون احساس بیگانگی از نمایش لذت می‌برد؛

۳. مقلدان، چنان که ذکر کردیم با اخذ چارچوب نمایشنامه و طرح کلی از نمایشنامه‌های مولیر به‌صورت دلخواه و تطبیق داده شده (آدابتاسیون) استفاده می‌کردند؛

۴. توصیهٔ میرزا فتحعلی آخوندزاده قابل رعایت بود. هر چند که در اولین برخورد نام اشخاص را ایرانی کردند. اما از آن‌جا که نام نویسنده مولیر غیرایرانی بود، به جز در یک مورد و آن هم نمایشنامه میزانتروپ، به تریج قبای کسی برنمی‌خورد (بکتاش، ۱۳۵۱، ص ۲۵).

در سرآغاز نهضت مشروطه برخی از نمایشنامه‌های کوتاه مولیر را شاگردان مدارس فرانسوی تبریز روی صحنه بردند. از آن میان عروسی اجباری[1] بود که در ۱۳۲۹ ق (۱۹۱۰ م) محمدطاهر تبریزی به فارسی برگرداند. ذکر یک نکته در مورد مولیر و آثارش بسیار ضروریست: در ادبیات فرانسه مولیر تنها به مثابهٔ یک نمایشنامه‌نویس خرده‌گیر به فرهنگ و آداب زمانه‌اش شناخته شده بود و بس، و نه به عنوان یک نویسنده روشنفکر متعهد و اجتماعی و حال این که در روسیه، در مصر، ترکیه و در ایران مولیر چهرهٔ دیگری به خود گرفت و نمایشنامه‌هایش به‌ویژه مردم‌گریز (*میزانتروپ*)[2] به عصیان علیه نظم موجود تعبیر شدند. به عنوان نمونه در روسیه نمایشنامهٔ *آفت عقل* نوشتهٔ گریبایدوف که اقتباس از مردم‌گریز مولیر بود که برای نخستین و آخرین بار دانشجویان دانشگاه آن را بر روی صحنه آوردند، سی سال پس از مرگ او چاپ شد. در مصر نخستین تماشاخانهٔ قاهره که توسط توفیق پاشا گشایش یافت همان روز به دستور همان خدیو درهایش بسته شد،

1. Le mariange force 2. Le misanthrope

چرا که ژوزف صانوآ، مردم‌گریز را روی صحنه برده بود. در ترکیه هم همین نمایشنامه را در سال ۱۳۰۳ ش به ترکی برگرداندند اما اجازهٔ پخش نیافت. گفته شد که روی آوردن به مولیر یا سایر نویسندگان چاره‌ای برای نشان‌دادن اوضاع کشور از طریق آثار دیگران بود. حکومت هم چندان غافل نبود که برای ادامهٔ حیات این شیوه، راه را باز بگذارد. مثلاً *میزانتروپ* مولیر که توسط میرزا حبیب اصفهانی[۲۵] در استانبول و به‌صورت ترجمهٔ آزاد به فارسی برگردانده شده بود هرگز در دورهٔ ناصری اجازهٔ پخش نیافت. حکومت عثمانی به رغم پا در میانی ادوارد براون به مدت بیست سال از پخش *میزانتروپ* جلوگیری کرد. با تمام این موانع مترجمان ایرانی که با مولیر آغاز کرده بودند به سراغ آثار برجستهٔ شکسپیر نیز رفتند و نهضت ترجمه ابعاد بسیار گسترده‌تری یافت. در این میان نقش کتابفروشی‌های خورشید، شهباز، شرافت، پاپازیان و علی‌الخصوص کتابفروشی تربیت را که در سال یکم مشروطه افتتاح شده و مورد توجه فراوان تحصیل‌کردگان بود نباید فراموش کرد. تعدادی از کتاب‌های فرانسوی و انگلیسی به‌عنوان کتب درسی مدارس فرانسوی یا انگلیسی زبان مستقیماً مورد استفاده قرار می‌گرفت متأسفانه آماری در دست نیست تا بدانیم چند نمایش به زبان اصلی و توسط دانش‌آموزان یا دانشجویان به اجرا درآمده است اما نتیجهٔ آن معلوم است: تئاتر مبارز ایرانی، تحت تأثیر نمایشنامه‌های غربی عمدتاً در تهران، تبریز و رشت و به صورت پراکنده در سایر شهرهای ایران به‌عنوان قوی‌ترین عنصر فراگیر تحول اجتماعی از سوی مردم و نخبگان جامعه مورد توجه قرار گرفت.

حالا باید نمایش را تنها از روبه‌رو دید گفته شد که در تعزیه و تقلید تماشاگران دور تا دور بازیگران قرار می‌گرفتند و در نمایش‌ها از دکور استفاده نمی‌شد. قراردادهایی وجود داشت که تماشاگران، اشخاصی را در

موقعیت‌های جدید تصور می‌کردند، کافی بود که بازیگر فاصله‌ای را طی کند و اعلام کند که در قصر یا میدان رزم قرار گرفته است یا وانمود کند که از خانه بیرون آمده یا به آن داخل شده است. در اجراهای باشکوه تعزیه عمده‌ترین موضوع لباس و تجهیزات بود. در حالی که نمایش یا تئاتر شیوه غربی را باید فقط از روبه‌رو دید و همین نکته به‌اضافه معماری تماشاخانه و عناصری چون نقاشی یا دکور متناسب نمایش تماشاگران ایرانی را باورانده بود که در سرزمین خودش چنین پدیده‌ای وجود ندارد.

تئاتری بسیار کوچک با نامی بسیار بزرگ در خیابان لاله‌زار که سال‌ها بعد به راستهٔ تماشاخانه‌های تئاتری مبدل شد و در بالاخانهٔ چاپخانهٔ فاروس که کتاب‌های نمایشی چاپ می‌کرد یک (تئاتر) ساخته شد. سالنی با ظرفیت ۲۵ صندلی و با نام «تئاتر ملی» نخستین تماشاخانهٔ خصوصی است که به ریاست عبدالکریم محقق‌الدوله و با همکاری گروهی از تحصیل‌کردگان به‌خصوص اعضای «شرکت فرهنگ»[۲۶] در سال ۱۲۹۰ ش دایر شد. محقق‌الدوله نیز تحصیل‌کردهٔ اروپا بود و برنامهٔ منظمی برای اجراها در نظر داشت. هر پانزده روز یک نمایش به اجرا درمی‌آمد و به همین دلیل «تئاتر ملی» به پاتوقی برای روشنفکران مبدل شده بود. از کسانی که پس از فوت محقق‌الدوله و فروپاشی تئاتر ملی در عرصهٔ فعالیت تئاتری باقی ماندند به محمود بهرامی (منشی‌باشی) و سیدعلی نصر می‌توان اشاره کرد.

تب تماشاخانه‌سازی تصور این که ناگهان قهوه‌خانه‌ها، انبارها، درشکه‌خانه‌ها و هر چاردیواری به تماشاخانه و محل اجرای تئاتر تبدیل شود برای ناآشنایان به تاریخ تئاتر ایران عجیب و باورنکردنی است اما حقیقت این است که در فاصلهٔ ۱۲۸۸ تا ۱۲۹۵ شمسی مردم چنان به تئاتر (چه تقلید و چه

۸. آگهی اپرای شاه اسمعیل که در تئاتر فرهنگ اجرا می‌شد.

تئاتر به شیوهٔ غربی) روی آورده بودند که هر کس در پی مقصودی فضایی را که مناسب تبدیل آن به تماشاخانه تشخیص می‌داد با تغییر کاربری، آن را در اختیار گروه‌های نمایشی قرار می‌داد. تماشاخانهٔ بنگاه تیرفروشی (محلی که قبلاً تیرفروشی بود) تئاتر ناصریه یا تئاتر درشکه‌خانه، تماشاخانهٔ ارینتال یا انترناسیونال (قبلاً رستوران انترناسیونال) و ... از جملهٔ این تماشاخانه‌های نوظهور بودند، در تئاتر بنگاه تیرفروشی گروه‌های تقلید فعال بودند، در تئاتر درشکه‌خانه هم همین‌طور، در تئاتر ناسیونال گروه احمدخان مؤید که از نمایشگران معروف تقلید و تعزیه بود فعالیت می‌کردند. احزاب و گروه‌های سیاسی و فرهنگی نیز هر یک در فضای باز یا سرپوشیده سالن‌هایی را به اجرای تئاتر اختصاص می‌دادند. در سایر شهرهای ایران نیز کمابیش حرکاتی وجود داشت که از تئاتر به‌عنوان یک وسیله بیداری و آگاه‌سازی مردمی استفاده شود. یکی از مهم‌ترین پایگاه‌های تئاتر تبریز بود. این شهر به دو دلیل عمده، نخست به دلیل نزدیکی‌اش به امپراتوری عثمانی و حوزه جغرافیایی و فرهنگی قفقاز و نیز به دلیل این که این شهر پایتخت دوم و محل استقرار ولایتعهد محسوب می‌شد محل تردد گروه‌های تئاتری و مکان بسیار مناسبی برای اجرای اپرت‌های ترکی بود. مراودات ارامنهٔ ایرانی ساکن آذربایجان با ارامنهٔ روسیه دلیل دیگری برای استقبال فراوان از تئاتر بود. اپرت‌های مشهور مشدی‌عباد، آرشین مالالان و اپراهایی همچون اصلی و کرم نوشتهٔ برادران حاجی بیگوف از چنان محبوبیتی میان مردم آذربایجان برخوردار بودند که فقیر و غنی با عشق و علاقه و به تکرار، به تماشای آن‌ها می‌رفتند. مهاجرت برخی از هنرمندان تئاتری روسیه پس از انقلاب بلشویکی به آذربایجان زمینه‌ساز تحولی اساسی در بازیگری، صحنه‌پردازی و موسیقی صحنه‌ای شد. مثلاً مگرویچ طاشچیان پس از مهاجرت به تبریز نمایشنامه‌های اتللوی شکسپیر، کورادو نوشتهٔ گابریل دانزیو، در راه تاج اقتباس از رمان فرانسوا

کوپه را به زبان ارمنی و پس از آن به زبان ترکی آذری به روی صحنه آورد. از گروه‌های صاحب نام تئاتری تبریز آکتورال آیینهٔ عبرت را می‌توان نام برد که شخصیت معروفی چون جبار باغچه‌بان[۲۷] در آن حضور داشت. باغچه‌بان بعدها با نوشتن اولین نمایشنامه‌های کودکان گامی اساسی در زمینهٔ پدیدآوردن تئاتر کودک و نوجوان برداشت.

رشت کانون نمایش دیگری بود که در سال‌های پایانی سلسلهٔ قاجار به نهضت تئاتر نوین ایران پیوست. این شهر به دلیل نزدیکی و دسترسی دریایی‌اش به روسیه از اخبار و رویدادهای کشور همسایه متأثر می‌شد و روشنفکران گیلانی، نمایشنامه‌های ایرانی یا ترجمهٔ آثار غربی را به روی صحنه می‌آوردند. بازیل نیکتین که در سال ۱۳۳۰ ق کنسول دولت روس در رشت بود در کتابی تحت عنوان: *ایرانی که من شناخته‌ام* خاطرات خود را از تئاتر رشت بیان کرده است.

از شخصیت‌های معروف تئاتر رشت می‌توان آقا دایی نمایشی را نام برد که نام اصلی او میرزا محمدحسین‌خان دایی تبریزی بود که به سبب علاقه‌اش به تئاتر، نام دایی نمایشی را برگزید. او از مجاهدین صدر مشروطیت و از اعضای گروه امید ترقی رشت بود که با انتشار روزنامه، برپایی مجالس سخنرانی و نمایش، آگاه‌سازی عمومی را مورد توجه جدی قرار داده بود. جالب این است که پس از فوت دایی نمایشی مردم رشت به صورت باشکوهی در مراسم خاک‌سپاری این هنرمند شرکت کرده و برای ادای احترام به او، جسدش را در کنار میرزا کوچک‌خان به خاک سپردند.

گوشه‌هایی از یک نمایشنامه «قاضی بغداد» نمایشنامه‌ای است که به‌صورت قطعاتی ناقص به دست یک پژوهشگر معتبر ایرانی رسیده و از نام و نشان نویسندهٔ آن خبری نیست. به نظر می‌رسد که روشنفکران ایرانی ضمن

۹. آگهی اپرای گل‌های مسموم که در تئاتر پارس اجرا می‌شده ۱۱۸ نفر هنرپیشه شرکت داشتند.

انتخاب زبان تئاتری برای بیان فساد زمانه از آوردن نام خود ابا داشتند. چنان که میرزاآقا تبریزی از میرزا فتحعلی آخوندزاده خواهش می‌کند که نامش مخفی بماند و یا این که سالیان سال چنین تصور می‌شد که میرزا ملکم‌خان نویسنده یکی از متهورانه‌ترین نمایشنامه‌های انتقادی دورهٔ قاجاریه یعنی، «حکومت زمان خان» است که مطالعات بعدی خلاف آن را ثابت کرده و معلوم شد میرزا آقا تبریزی آن را نوشته است. پس نبودن نام و نشان نویسنده «قاضی بغدادی» را نبایستی به حساب «گم‌شدن» صفحاتی از یک کتاب تلقی کرد بلکه شاید نویسنده عامداً و عالماً نام خود را حذف کرده است. اندک شباهت قاضی بغداد که حوالی سال‌های ۱۲۸۸ تا ۱۳۱۳ نوشته شده است با نمایشنامهٔ بازرس گوگول که هر دوی آن‌ها در افشای فساد مأموران دولتی می‌کوشند به نوبهٔ خود قابل توجه است.

نویسندهٔ گمنام با تدبیری که میرزا فتحعلی آخوندزاده توصیه کرده است، نمایشنامه را قاضی بغداد نام نهاده و اندک اشارهٔ مستقیمی در جریان نمایش دیده می‌شود که خواننده ـ بیننده ـ تصوری از ایران داشته باشد. در انتخاب اسامی نیز همین تدبیر اتخاذ شده است: قمرالزمان، علاءالدین، بدرالدین، ... لبهٔ تیز انتقاد در این نمایش متوجه بدرالدین است که حاکم شرع است و برخلاف شرع مقدس عمل می‌کند و ... .

نقاشی شعله‌ها بر پرده تئاتر به تدریج و همسو با اوج‌گیری مبارزات ضدحکومتی، زبان تئاتر صراحت بیش‌تری پیدا کرد و با شجاعت بیش‌تری از مصائب مردم و بی‌کفایتی مسئولان حکومتی صحبت می‌شد. تئاتر این دوره تمام خصوصیات تئاتر تبلیغی تهیجی یا آژیتاسیون ـ پروپاگاندا را داشت. از یک سو تماشاگران را به هیجان می‌آورد و از سویی دیگر اهدافی را به‌منظور بهبود شرایط زندگی مردم پیشنهاد و تبلیغ می‌کرد. حتی می‌توان ادعا کرد که

تئاتر ایران در این زمینه پیشگام است.[۲۸] در سال ۱۳۱۷ ه.ق، ظهیرالدوله یکی از روشنفکران دربار محمدعلی شاه، انجمنی به نام اخوت تشکیل داده بود، اعضای یکصد و ده نفرهٔ آن را در منزل خود در خیابان فردوسی جنوبی روبه‌روی بانک ملی کوچه اتابک گرد آورده و به بحث و بررسی اوضاع سیاسی مملکت می‌پرداختند. طرفداران انجمن اخوت، تئاتر را یکی از وسایل بسیار اساسی تنویر افکار می‌پنداشتند و یکی از اعضای این گروه که بعدها ناظم هنرستان هنرپیشگی شد از واقعه‌ای یاد می‌کند که شباهت فراوان به افسانهٔ پیدایی تئاتر در هند و عمل دیوان و دشمنان تئاتر دارد:

«در منزل مرحوم ظهیرالدوله روبه‌روی بانک ملی، در کوچه اتابک (حزب دموکرات) نمایشی را تدارک دید که در آن دموکرات‌ها نقش خود را در پیشرفت اهداف مشروطه‌خواهان مجسم می‌کردند. قبل از نمایش مخالفین حزب دموکرات عده‌ای را فرستادند و پردهٔ صحنه را آتش زدند که شاید بتوانند مانع اجرای نمایش شوند. در مدت کوتاهی که متجاوز از ۲۴ ساعت نبود، دکتر مزین[۲۹] به اتفاق میرزا علی‌خان ناظم مدرسهٔ کمال‌الملک برای صحنهٔ مزبور پرده‌ای جدید تدارک و نقاشی کردند: روی پرده شعلهٔ سر به فلک کشیده‌ای را ترسیم کردند تا تماشاچیان به حقیقت امر پی برند ...»
(بامداد، ۱۳۷۵، ج ۲، ص ۳۶۸ و ۳۶۹).

این ماجرا حکایت از آن دارد که تئاتر انتقادی ایرانی همواره در معرض تهاجم مرتجعان بوده و هرگز با آسودگی به فعالیت خود ادامه نداده است.

جنازهٔ ایران امتیاز تماشاخانهٔ سیاسی ظهیرالدوله، تنوع اجراها و مخالفت صریح با حضور غارتگران بین‌المللی، به‌خصوص انگلیسی‌ها و روس‌ها بود. یکی از پانتومیم‌های سیاسی که در تماشاخانهٔ ظهیرالدوله به روی صحنه رفته است در شناساندن نوع نمایش‌های سیاسی این دوران نیز

مؤثر است؛ ادوارد براون، مورخ انگلیسی اجرای این نمایش را این‌گونه تصویر می‌کند:

پرده بالا می‌رود. محمدعلی شاه که از هر حیث مانند خودش بود. روی تخت سلطنت آرمیده و یک جنازه در چند قدمی تخت روی زمین دراز کشیده، در این موقعیت پیشخدمت شاه خبر می‌دهد که سفیر انگلیس آمده پروانهٔ شرفیابی می‌خواهد. شاه اجازه داد سفیر وارد شود و سفیر به سوی شاه رفته زانوی او را می‌بوسد و مطالب خود را آهسته بی‌آن که کسی بشنود، به عرض می‌رساند. پیداست که شاه درخواست او را پذیرفته که سفیر بسیار شنگول شده، به سوی جنازه «جنازه ایران» رفته و کلاه او را برداشته و از در بیرون می‌رود. طول نمی‌کشد که پیشخدمت آمدن سفیر روس را به شاه عرض می‌نماید، اجازهٔ شرفیابی می‌دهد و سفیر روس بسان همکارش شرفیاب و پس از نجوا خندان شده به جنازه نزدیک گشته کفش او را درمی‌آورد و بیرون می‌رود. به همین‌سان دیگر نمایندگان» (براون، ۱۳۳۷).

فصل ششم

گزارش خان ملک ساسانی

دربارهٔ تئاتر ایران

خان ملک ساسانی[۳۰] گزارش‌هایی از خود به جاگذاشته است که بی‌شباهت به یک فیلم مستند نیست، او از همه چیز، حتی از تخمه شکستن «آژان» حاضر در سالن نیز یاد کرده و شرایط صحنه، سالن، تماشاگران و ... را گزارش می‌کند. از گزارش او می‌توان فهمید که هنوز آداب حضور تماشاگران، اجرای تئاتر به شکل غربی، معماری تماشاخانه و نظایر آن از سوی ایرانیان فراگرفته نشده است. شاید علت عمدهٔ این کاستی‌ها، ناشی از نحوهٔ آشنایی ما با این نوع تئاتر است زیرا تئاتر غربی بیش‌تر از طریق کتاب و کمابیش از ورای سفرنامه‌ها و گزارش‌های معدود ایرانیان سفر کرده به غرب معرفی شده است و به‌تدریج شکلی از تئاتر پدید آمده است که فاقد اصالت واقعی بوده شیر بی‌یال و دم و اشکم بود، نه با گذشتهٔ تئاتری ما هم‌خوانی داشت نه با آنچه که در غرب رایج بود. دقیقاً شبیه طرز لباس و رفتار کسانی بود که میرزا رضاخان طباطبایی نائینی[۳۱] در نمایشنامهٔ شیخ علی میرزای حاکم بروجرد آن‌ها را وصف می‌کند:

... بلکه فقط چهار صفحه کتاب «مارک» یا «سیلایر» که دارای سیصد لغت باشد برای ماها کافی است که خود را از شر این زحمات بیهوده، آسوده سازیم و به همان سیصد لغت بلکه قبل از آن ممکن است فکل ببندیم و

عینک گذاشته چوب تعلیمی رد دست بگیریم، خود را به صورت پاریسی صحیح المنصب [صحیح المنسب] درآوریم (نائینی، ۱۳۶۶، ص ۱۴۶).

خان ملک ساسانی در وصف تماشاخانهٔ تئاتر ملی چنین می‌گوید:

شب دوشنبه دهم ذیحجه ۱۳۳۱ باز هم، تئاتر ملی پراکندگان را در یک جا گرد آورده بود اما در تالار حرکت غیرممکن بود، از بس صندلی‌ها را بی‌انصافانه تنگ هم چیده بودند، طوری که راه رفتن و نشستن بر مردم مشکل شده بود و اگر یک نفر می‌خواست در وسط تئاتر حرکت کند ــ خصوصاً با عبا ــ صندلی‌ها روی هم می‌ریخت و اگر می‌خواست در ردیف خود بنشیند بایستی دیگران را از آن ردیف بیرون بکشد تا بتواند خود را در آن‌جا بگنجاند. وقتی که تئاتر ختم شد و مردم برای خارج شدن هجوم آوردند، صندلی بود که از هر طرف به زمین می‌افتاد. تالار تئاتر منظرهٔ میدان جنگ می‌گرفت و تماشاچیان بیچاره در عین بی‌حالی و سستی که برای هرگونه مبارزه دارند خود را در صحرای خون‌آلود بالکان تصور می‌کردند.

در همه جا معمول است که صندلی‌ها به زمین استوار و جای هر صندلی صاف و هموار است و تقریباً در هر یک ذرع یک ردیف صندلی گذاشته می‌شود. در این‌جا به علاوهٔ تنگی جا چون کف تئاتر سرازیر است صندلی‌ها هم در سرازیری واقع شده‌اند و اگر تماشاچیان خودداری نکنند و محو در نمایش شوند ممکن است که اندک اندک بسرند و روی آن کسی که در ردیف جلو نشسته بیافتند.

موزیک قزاق مثل هفتهٔ پیش در پای سن نواهای ایرانی و اروپایی می‌نواخت ولی دسته‌ای از شنوندگان یک بی‌میلی مفرطی نسبت به نواهایی که از خارجه آمده ظاهر می‌ساختند و برای نواهای ایران بی‌تابانه دست می‌زدند کاشکی این حس در همه‌جا ظاهر می‌شد نه فقط در موضوع موزیک! در ضمن نواهای ایرانی این شعر عارف را زدند:

از خون جوانان وطن لاله دمیده
در حسرت سرو قدشان سرو خمیده
(جنتی عطایی، ۱۳۳۳، ص ۶۲-۷۲).

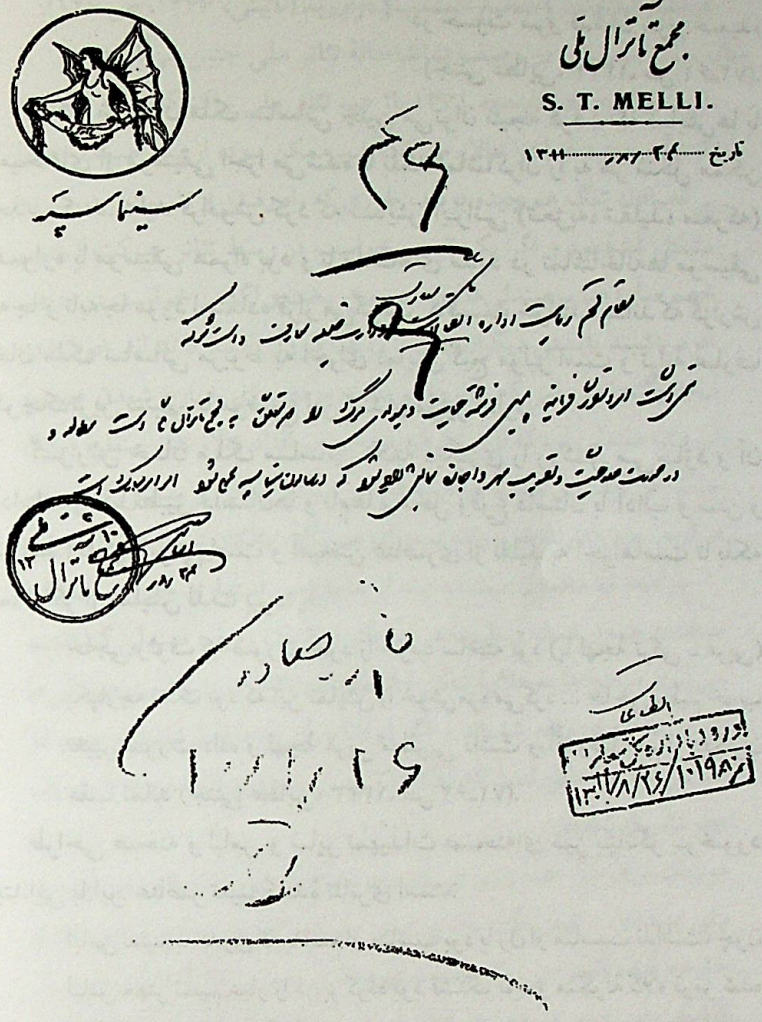
از گزارش خان ملک ساسانی چنین می‌توان نتیجه گرفت که نمایش‌ها با آمیخته‌ای از موسیقی اجرا می‌شده تا بلکه تماشاگران را به هر شکل ممکن جذب کنند. نباید فراموش کرد که نمایش ایرانی (تعزیه، تقلید، معرکه) همواره با موسیقی همراه بود و تا مدت‌های مدید در تماشاخانه‌ها موسیقی به‌جا و نابه‌جا مورد استفاده قرار می‌گرفت. کافیست خواننده بداند که گزارش خان ملک ساسانی مربوط به اجرای نمایش گیج مولیر است و ترانهٔ عارف کوچک‌ترین نسبتی با موضوع این کمدی مولیر ندارد.

گزارش خان ملک ساسانی نکتهٔ دیگری را روشن می‌سازد و آن آدابتاسیون یا تطبیق داستان‌ها و نام‌ها و محل وقوع داستان با آداب و سنن و شرایط زندگی ایرانی است و آمیختن عناصری از تقلید به اجراهاست تا بلکه تماشاگر از نمایش لذت ببرد:

حاجی رئوف که صورت خود را خوب ساخته بود (با لهجهٔ ترکی ـ عربی) یکپارچه نمک بود که این نمایش را خوش‌مزه می‌کرد ... حاجی سلیم خوب تغییر صورت داده و لهجهٔ عربی مطلوبی داشت و آقا رضا هم از دیگران عقب نماند (جنتی عطایی، ۱۳۳۳، ص ۶۲-۷۲).

طراحی صحنه و لباس و سایر تمهیدات صحنه‌ای نیز بیانگر برخورد ابتدایی با این عناصر تعیین‌کنندهٔ تئاتری است:

لباس نسیم به قدری که با اسم او مناسب بود با رل او مناسبت نداشت، چون لباس مهتر نسیم عیار را در بر کرده بود قشنگ بود و منگولهٔ کلاه قرمز شده اطفال را به خنده می‌آورد اما نوکر حاجی‌زاده بغدادی نمی‌بایست لباس عیاری بپوشد و کیف زنانه از گردن بیاویزد.



۱۰. نمونه‌ای دیگر از درخواست مجوز

صورت‌های مقوایی برای بغداد خیلی بی‌ربط بود چون در آن‌جا هرگز با ماسک در خانهٔ کسی نمی‌روند که بتوانند دختر را فرار بدهند ...

غذا خوردن حاجی سلیم و جمیله و تاجر ارمنی، در شهر بغداد، در سر یک میز به کلی خارج از قواعد مشرق‌زمین بود و هیچ نمی‌چسبید برای این پی اس (پیس) پرده‌ای لازم است که هم خانه داشته باشد و هم کوچه ولی پرده‌ای که در آخر نمایشگاه مشاهده می‌شد یک اطاق خرابهٔ کاروانسرا بیش نمی‌نمود و به زحمت می‌شد که باور کرد که آن‌جا کوچه است (جنتی عطایی، ۱۳۳۳، ص ۶۲-۷۲).

و این تصور مستند را با دو بند دیگر از گزارش نسبتاً مفصل این نخستین منتقد تئاتر ایران به پایان می‌بریم:

اغلب مردم برخلاف حفظ‌الصحه رفتار کرده بودند و با عبا و پالتو در تالار نشسته بودند یقیناً بعد از خروج جمعی سرما خورده‌اند. همین‌طور که سیگار کشیدن در داخل تئاتر ممنوع شده کاشکی تخمه‌شکستن را هم ممنوع می‌کردند ... ژاندارم‌ها در تخمه شکستن محشر می‌کردند[۳۲]....

[تماشاگران] این‌قدر بی‌موقع و بی‌ربط دست می‌زدند که آدم را خسته می‌کردند گویا هنوز موقع دست زدن را نمی‌دانند. به علاوه جمعی از این مردم از بس در همهٔ سال گریه کرده‌اند نمی‌دانند چه خنده دارد و چه ندارد و الا با این دست‌زدن‌های بی‌موقع و خنده‌های نخاله گوش‌های دیگران را نمی‌آزردند (جنتی عطایی، ۱۳۳۳، ص ۶۲-۷۲).

ادامه راه بی‌برگشت و مشکل زبان راه برگشتی وجود نداشت، بالاخره مردم این شکل از تئاتر را پذیرفته بودند و به همین دلیل کسب دانش و ارتقای آگاهی دست‌اندرکاران ضرورت داشت. در اواخر دورهٔ قاجار افرادی به اروپا رفته و میزان اطلاعات خود را وسعت بخشیده و پس از

بازگشت به ایران کوشش کردند که تئاتر به شیوهٔ غربی با معیارها و قراردادهای اصیل‌تری اجرا شود. سیدعلی نصر پس از بازگشت از اروپا شرکتی به نام (کمدی ایران) تأسیس کرد که اسم آن یادآور کمدی فرانسه بود و گروهی از بازیگران و علاقه‌مندان تئاتر در آن حضور داشتند که طی زمان به معروف‌ترین چهره‌های صحنه مبدل شدند: منشی باشی (بهرامی)، عنایت‌الله شیبانی، محمد ملکی معروف به (میاه)، احمد محمودی کمال‌الوزاره، مهدی نامدار (مؤسس رشته تئاتر دانشکده هنرهای زیبا)، سیدرضا هنری، رفیع حالتی، محمود ظهیرالدین، فضل‌الله بایگان، حسین خیرخواه، علی‌اصغر گرمسیری، صادق بهرامی، نقشینه و ... ازجمله افرادی بودند که ماهی دو بار و تحت نام کمدی ایران در سالن گراند هتل (سال‌ها بعد در این محل تئاتر دهقان ساخته شد) به اجرای نمایش‌های مختلف می‌پرداختند. از کوشش‌های ارزشمند سیدعلی نصر وارد کردن زنان بازیگر به صحنه بود که تا آن تاریخ مردان به جای آن‌ها بازی می‌کردند. از زنان بازیگر شرکت کمدی ایران از سارا خاتون، ملوک حسینی و بانو شکفته می‌توان یاد کرد.

زبان صحنه از آن‌جا که پدیدهٔ تئاتر به سبک و سیاق غربی فاقد ریشه و اصالت بود اتفاقات عجیب و غریبی در آن رخ می‌داد که به نظر باور نکردنی است اما اتفاق افتاده و تأثیرات آن هنوز مشاهده می‌شود. گفته شد که زنان اجازهٔ حضور بر صحنه را نداشتند. در تعزیه و تقلید زن‌پوش‌ها و زن‌خوان‌ها این بار را به دوش می‌کشیدند اما در تئاتر به سبک و سیاق غربی ضرورت حضور زنان احساس می‌شد و از این رو بانوان ارمنی و کلیمی در گروه‌های تئاتری وارد شدند. این افراد مشکل لهجه و تأکیدهای خاص داشتند[۳۳] و به همین دلیل شیوه‌ای از گفتار در صحنه رواج یافت که تصنعی و کاملاً متفاوت

با گفتار و بیان فارسی بود اما به‌تدریج چنین احساس شد که این نوع بیان، بیان تئاتریست و به همین دلیل برخی از کارگردان‌های جریان‌ساز این دوران و دورهٔ پهلوی تصحیح بیان بازیگران را به صورت بسیار جدی مورد توجه قرار دادند. پری آقا بابا اف، سیرانوش، مادام قسطانیان ولرتا از این دست بازیگران بودند که به رغم تأثیر مثبتشان آن تأثیر نامطلوب را به جای گذاشتند. البته مردان بازیگر ارمنی نیز از این قاعده مستثنی نبودند: ارسنیان، مانولیان، اپلیان، و سکانیان، اودیان، ارمنیان، طرایان، هایک کاراکاش، قطانیان، یقیکیان و استپانیان و ... آفرینندگان این زبان عجیب و غریب صحنه‌ای بودند ... برای آن که تصوری نسبتاً ملموس از این نوع بیان ارایه دهیم از نمایش حکومت زمان خان (طریقهٔ حکومت (زمان‌خان) در بروجرد و سرگذشت آن ایام) نوشتهٔ میرزاآقا تبریزی شاهدی آورده خواهد شد با این تفاوت که در نوشتهٔ میرزاآقا تیپی از ارمنی‌های بی‌سواد انتخاب شده و بازیگرانی که از آن‌ها یاد شد هرگز تا بدین حد لهجهٔ خنده‌آور نداشتند. اما ته‌لهجه، مکث‌ها و آکسان‌های خاص را از خود بر فارسی تحمیل می‌کردند:

دارطانوس: آقا پاراس، صباح شوما باخیر، فرمایشدی هاست؟

فراش: بیا بریم فراش باشی تو را می‌خواهند.

دارطانوس: چه خابار است. با چا آرمانی‌ها داوا کرده‌اند یا باز موسورمان‌ها خواب دیده‌اند، آرمنی بگیریست؟

فراش: من چه می‌دانم مردکه اصول دین می‌پرسی زودباش بریم، دیر شد!

دارطانوس: چاشم آقا، چاشم بیا بریم داوا نمی‌خواد ... (جنتی عطایی، ۱۳۳۳، ص ۶).

از این عجیب‌تر حضور پاپازیان[۳۴]، بازیگر معروف و دعوت شده به ایران بود که به زبان فرانسه بازی می‌کرد و بازیگران مقابل او به فارسی جوابش را

می‌دادند!! اتللو را در نظر بگیرید یکی فرانسوی صحبت می‌کرد و دزدمونا به فارسی با او حرف می‌زد! البته این اتفاق نادر بود و تا آن‌جا که می‌دانیم تکرار نشد اما مشکل «زبان» و «بیان» یکی از مشکلات و معضلات تئاتر ایرانی به سیاق غربی بوده و هست. زبان در تعزیه، تقلید و معرکه شکل مناسب خود را یافته بود. شاعر تعزیه‌نامه‌نویس می‌دانست که برای امام و یارانش و برای ابن سعد یزید، به چه شکل و شیوه‌ای بنویسد. او ضمن رعایت ابعاد شخصیت‌ها بایستی خوش‌آوایی واژه‌ها را در نظر بگیرد، کلمات را به نحوی به‌کار ببرد که برای خواننده و شنونده قابل درک باشد. ضمناً هماهنگی موسیقی را کاملاً رعایت کند. مقلدان نیز تکلیفشان روشن بود. غلام (مبارک) گویش خاص خود را داشت؛ هرگز امکان اشتباه‌گرفتن ارباب و نوکر وجود نداشت، ارباب (پادشاه، حاجی) سعی می‌کرد که ادیبانه صحبت کند و تفاوت طبقاتی خود را با غلام نشان بدهد. سایر نقش‌ها نیز به تناسب دارای زبان خواص یا زبان عوام بودند. نقال نیز از زبان ادبی فاخر استفاده می‌کرد و مگر در لحظاتی که قصد توضیح بیش‌تری داشت هرگز از زبان روزمره استفاده نمی‌کرد. اما نمایشگر ایرانی در مقابل تئاتر غربی بلاتکلیف بود. او تئاتر را از طریق کتاب‌ها شناخته بود، کتاب‌ها هم غالباً ترجمه بودند و اکثر قریب به اتفاق مترجمان اهل تئاتر نبودند. بنابراین زبان ترجمه به عنوان زبان صحنه پذیرفته شد و به همین دلیل این زبان ابداعی توانایی انتقال مفاهیم، جایگاه طبقاتی و بیوگرافی نقش را نداشت و هنگامی که با آکسان‌های غیرفارسی ترکیب می‌شد سرشار از تصنع و غرایب بود. از سوی دیگر بسیاری از نویسندگان ایرانی به سراغ موضوع‌های تاریخی رفتند و برای آن‌که (زبان) بُعد غیر روزمره و تاریخی پیدا کند، شخصیت‌های نمایش ادیبانه و با به‌کارگیری واژه‌های نامأنوس با هم گفت‌وگو می‌کردند. این مشکل هنوز هم گریبانگیر برخی از نویسندگان صاحب نام کشور است که در

جست‌وجوی زبان «فاخر صحنه» از پادشاه گرفته تا نگهبان و جلاد و یاغی را به زبان فیلسوف مآبانه، مضحکی مجهز می‌کنند که انگار در گذشتهٔ دور یا نه چندان دور، همه از فقیر و غنی فیلسوفانی در حد افلاطون و ارسطو بوده‌اند[۳۵]... به هر حال (زبان) در نمایشنامه عنصری قابل بسط است که نه تنها سیمای نقش، جایگاه طبقاتی و خصوصیات روانی و میزان دانش و آگاهی و ... را روشن می‌سازد بلکه فضای صحنه را با تمام ابعاد و ویژگی‌های آن مشخص می‌کند. از این رو تعداد زیادی از فعالان تئاتر ایران دغدغهٔ زبان داشته و دارند و به‌خصوص زمانی که تئاتر دیگر فقط به شکل کتاب و روزنامه نبود که دست به دست بگردد و خوانده شود. دغدغهٔ بازیگران این بود که چگونه کلمات را و از طریق آن احساسات خود را بیان کنند. این خواسته بدون آموزش ممکن نبود. در فاصلهٔ کودتای ۱۲۹۹ شمسی تا سقوط پهلوی اول و در دوران پس از آن (آموزش بازیگری) در کنار فعالیت تئاتری آموزشگاه‌های گوناگون به آموزش بازیگران می‌پرداختند. استودیو کرمانشاهی که زیر نظر میرسیف‌الدین کرمانشاهی اداره می‌شد. سنو ـ تئاتر[1] که قسطانیان و همسرش اوانسیان آن را برپا کرده بودند، کلوپ موزیکال (هنرستان موسیقی)، کلاس تیاتر شهرداری و ... از میان تعداد قابل توجه این آموزشگاه‌ها قابل ذکرند. در استودیو درام کرمانشاهی برای نخستین‌بار طراحی صحنه نیز آموزش داده می‌شد این کلاس به مدت دو سال (از ۱۳۰۸ تا ۱۳۱۰ ش) فعالیت داشت. در سال ۱۳۱۵ ش. علی دریابیگی که تحصیل‌کردهٔ اروپا بود آموزشگاهی تحت عنوان «کلاس تئاتر شهرداری» تأسیس کرد که تا سال ۱۳۱۸ ش. که هنرستان هنرپیشگی تأسیس شد، فعالیت داشت. این آموزشگاه نسبت به سایر کلاس‌های تئاتری منظم‌تر و دارای برنامهٔ جامع‌تر بود و موسیقی و صحنه‌آرایی، نرمش و رقص در آن مورد توجه جدی قرار گرفته

1. cino-theatre

بود وابوالحسن صبا ویلونیست مشهور در همین آموزشگاه به تدریس موسیقی مشغول بود. در سال ۱۳۱۸ ش. هنرستان هنرپیشگی به تقلید از کنسرواتوار هنر دراماتیک[1] پاریس به‌وجود آمد که هدف اولیهٔ آن تهیه نمایش‌هایی در جهت اهداف «سازمان پرورش افکار» و تأمین برنامه برای سالن‌های مختلف بود اما پس از پایان دورهٔ یک‌سالهٔ آن تماشاخانه‌ای با گنجایش ۲۰۰ نفر تحت عنوان «تئاتر دائمی تهران» آماده شد که بازیگران و گروه‌های مختلف هنرستان هنرپیشگی نمایش‌های خود را در آن اجرا کنند. عبدالحسین نوشین معلم فن بیان این هنرستان بود که در فصل‌های بعد از او یاد خواهد شد. اما همین جا بایستی از او به‌عنوان نخستین فردی که به مضحکهٔ زبان و بیان صحنه‌ای توجه کرد و به‌دلیل توانایی‌های گوناگونش بسیار موفق عمل کرد، نام برد.(۳۶)

زنان و صحنهٔ تئاتر در تعزیه، زنان کمابیش تماشاگر بودند. در تقلید نیز تا تأسیس بازیگرخانهٔ زنان در دورهٔ فتحعلی‌شاه قاجار، از بازیگران زن خبری نبود. در دوره فتحعلی‌شاه دو بازیگرخانه زنانه و مردانه به‌وجود آمد که از دولت حقوق می‌گرفتند و جداگانه برای تماشاگران مرد و زن که از خانوادهٔ سلطنتی و اعضای دربار بودند نمایش‌هایی اجرا می‌کردند.(۳۷) قبلاً نیز گفته شد که زنان ارمنی و کلیمی و زردشتی به‌تدریج در گروه‌های تئاتری وارد شدند. پری آقابایف (آقا بابیان) که در کنسرواتوار شارلتنبورگ برلن تحصیل کرده و در کنسرواتوار سلطنتی مسکو و در رم و پاریس موسیقی، آواز، باله و تئاتر آموخته بود نخست در جمع بازیگران شهرزاد وارد شد و سپس باشگاهی به نام تیاتر مادام پری آقا بایف در چهارراه مخبرالدوله دایر کرد که اعضای ویژه داشت که حق عضویت ماهانه پرداخت می‌کردند. پری آقابایف در هزاره فردوسی (۱۳۱۳ ش.) در نمایش

1. Conservatoir D'art Dramatique

۱۱. یک گروه از بازیگران آذری

رستم و سهراب و در مقابل نوشین که رستم را بازی می‌کرد به ایفای نقش تهمینه پرداخت. در سال ۱۳۱۴ (کانون بانوان) فعالیت خود را آغاز کرد و به تدریج زنان مسلمان نیز امکان حضور در صحنه را یافتند. از

این تاریخ به بعد است که هنرمندان زن مسلمان در تئاتر سعدی، فردوسی، کانون صنعتی، کلوپ چهارفصل وارد گروه‌های تئاتری شده و در کلاس تیاتر شهرداری و سپس در هنرستان هنرپیشگی، هر چند به‌صورت محدود وارد شدند. در دورهٔ پهلوی دوم است که زنان به‌عنوان بازیگر، کارگردان، نمایشنامه‌نویس، مترجم، و طراح صحنه استعدادهای هنری خود را به نمایش می‌گذارند و امروز نه تنها در تهران بلکه در شهرستان‌های بسیار کوچک نیز زنان به‌عنوان بازیگر و کارگردان و ... فعالیت می‌کنند. اما به‌رغم همهٔ این تحولات هرگز هیچ زنی در جمع تعزیه‌خوان‌ها حضور نیافت و تا به امروز این نوع نمایش ایرانی بدون بهره‌گیری از توان و استعداد زنان بازیگر به زندگی خود ادامه می‌دهد. ناگفته نماند که زنانی چون ملانبات، ملافاطمه، ملامریم و حاجیه‌خانم دختر فتحعلی‌شاه که تعزیه‌های زنانه (بیش‌تر با تکیه بر داستان‌هایی که مربوط به زنان در واقعه کربلا بود) در خلوتخانه شاهی به اجرا درمی‌آوردند و تا اواسط سلطنت احمدشاه قاجار به کار خود ادامه داده و از آن تاریخ به بعد به دلایل نامعلوم از عرصهٔ تعزیه محو شدند.

نمایشنامه‌نویسی و سیر نزولی آن پیش از این گفته شد نمایشنامه‌نویسان و معتقدان به به‌کارگیری «تئاتر» به‌طرز غربی بر این باور بودند که تئاتر از لوازم اصلی «سویلیزاسیون» و تمدن است و بدون آن اوضاع آشفتهٔ مملکت اصلاح نخواهد شد. به همین دلیل هنگامی که تمثیلات، توسط میرزا جعفر قراچه‌داغی[۳۸] ترجمه شد و موجی پدید آمد، میرزاآقا تبریزی با رعایت احتیاط کامل و از سر دردمندی تلخنامه‌هایی به شیوه نمایشنامه‌های غربی برای بیان اوضاع دردناک جامعه نوشت و چنان چهره‌ای از حکومت فاسد ترسیم کرد که پیشگام نمایشنامه‌نویسی شرق و استادش میرزافتحعلی آخوندزاده

را ترساند و اگرچه قصد میرزا فتحعلی اصلاح اوضاع بود، اما ناگفته حکم سرنگونی حکومت را صادر می‌کرد و روشن است که دیگران را نیز ترساند و تئاتر به هیولایی علیه حکومت مبدل شد. آن‌ها که از تئاتر اسبابی برای عیش و طرب و گمراهی مردمان و انحراف ذهن آن‌ها از کاستی‌های دولت ساخته بودند خواستار چنین «فن شریفی» نبودند. میرزاآقا نیز مقصود دیگری داشت. او تئاتر را هنر نقد مکتوب تلقی کرده بود و خود را آشکار نمی‌کرد و اگر فرصت می‌یافت که نوشتهٔ خود را بر صحنه ببیند بیش از این‌ها نیز می‌ترسید. به هر حال این قبیل نوشته‌ها دست به دست می‌گشت و در ارتقای نقد اجتماعی مردم نقش به‌سزایی داشت و به همین دلیل تئاتر در ایران به‌عنوان ابزار نقد حکام در اذهان جای گرفت.

حکومت زمان خان سرشار از گفت‌وگوها و صحنه‌هایی است که نشان‌دهندهٔ فساد اخلاقی بزرگان و امیران و مدیران جامعه و افشاکنندهٔ حلقه‌های به هم پیوستهٔ فساد از پایین تا بالای سیستم حکومتی است، رشوه ابزاری کارآمد برای همهٔ سطوح حکومت است در حالی که همه وانمود می‌کنند که دوستداران شریعت و قرآن و ناموس ملتند و در عمل راه را برای مفسده باز می‌گذارند تا جریمه کنند و پولی به جیب بزنند. یکی دیگر از نمایشنامه‌نویسان منتقد، مرتضی قلی‌خان مؤیدالممالک فکری است[۳۹] که با نوشتن نمایشنامه حکام جدید ـ حکام قدیم به افشای همین روابط تلخ و دردناک می‌پردازد.

نمایشنامه‌های دورهٔ پیش و پس از مشروطیت دارای این روحیهٔ انتقادآمیز و جسورند و شکلی از حکومتگران فاسد را ترسیم می‌کنند که فاصلهٔ چندانی با واقعیت ندارند و اگر از ضعف‌ها و کاستی‌های دراماتیک این آثار صرف‌نظر شود این دوره را دورهٔ «تئاتر رئالیستی» و اوج آن باید تلقی کرد در آینده با آوردن یک نمونه از دوران انتقال ـ از مشروطیت به جمهوری[۴۰] و سپس پادشاهی رضاخان ـ هم‌چنین نمونه‌ای از نمایشنامه‌های دورهٔ رضاشاه معلوم خواهد شد که نمایشنامه‌نویسان دورهٔ قاجاریه (پیش از مشروطه و پس از آن) تا چه اندازه

واقع‌گرایانه به طرح مسائل مختلف اجتماعی پرداخته‌اند؛ نکته‌ای که نباید از آن غافل بود جایگاه اجتماعی نمایشنامه‌نویسان این دوره است که همهٔ آن‌ها از رجال، تحصیل‌کردگان و نخبگان هستند و موضع‌گیریشان نسبت به حکومت گاه ناشی از درگیری‌های صنفی و اختلاف منافع است. چنان‌که میرزا ملکم‌خان (اگر او یکی از نمایشنامه‌نویسان به‌شمار آید) با بودجهٔ مملکت در لندن بنگاه لاتاری (قمارخانه) تأسیس کرد، اما هنگام نقد دیگران خود را همچون انسانی پاک و آزاده نشان داد. به هر حال و از هر زاویه‌ای که به این آثار نگریسته شود نمایشنامه‌های رئالیستیک آنان به دور از هرگونه برخورد کنایی و پرده‌پوشی به طرح مسائل اجتماعی می‌پردازند و از خودسانسوری دریغ‌آمیز نمایشنامه‌نویسان بعدی اثری در آثار آنان مشاهده نمی‌شود. هرچند که در همهٔ آنها خط قرمزی وجود دارد و آن عدم ورود به حوزهٔ اقتدار شاهی و شخص شاهنشاه است.

یک روزنامه‌نگار تندرو نمایشنامه‌نویس می‌شود میرزاده عشقی که عاقبت به‌خاطر تندروی‌ها و بی‌پروایی‌هایش ترور شد یکی از نمایشنامه‌نویسان نسل میانه است. او در نوشته‌هایش بی‌پرواست. بیش‌تر هتاک است و در مورد مسائل اجتماعی سیاسی شعار می‌دهد و دیگران را به باد انتقاد می‌گیرد. ایران‌دوست است و از سر مهری متعصبانه که به ایران دارد، ایران باستان را می‌ستاید و ایران معاصر خویش را تباه شده می‌انگارد.[۴۱] او در اپرای رستاخیز شهریاران ایران، نخستین نمایشنامهٔ منظوم (اپرا) به شیوه غربی از زبان خسرودخت یکی از پرسناژهایش چنین می‌گوید:

خسرودخت: این خرابه قبرستان نه ایران ماست
این خرابه ایران نیست ایران کجاست؟
ای مردم چون مرده‌ای استاده ایران
من دختر کسرایم و شهزادهٔ ایران

ملک‌زادهٔ دیرین جگرگوشهٔ شیرین
غصهٔ شما قوم رنجور مرده‌ام برون کرده از گور
این خرابه قبرستان نه ایران ماست
این خرابه ایران نیست ایران کجاست؟

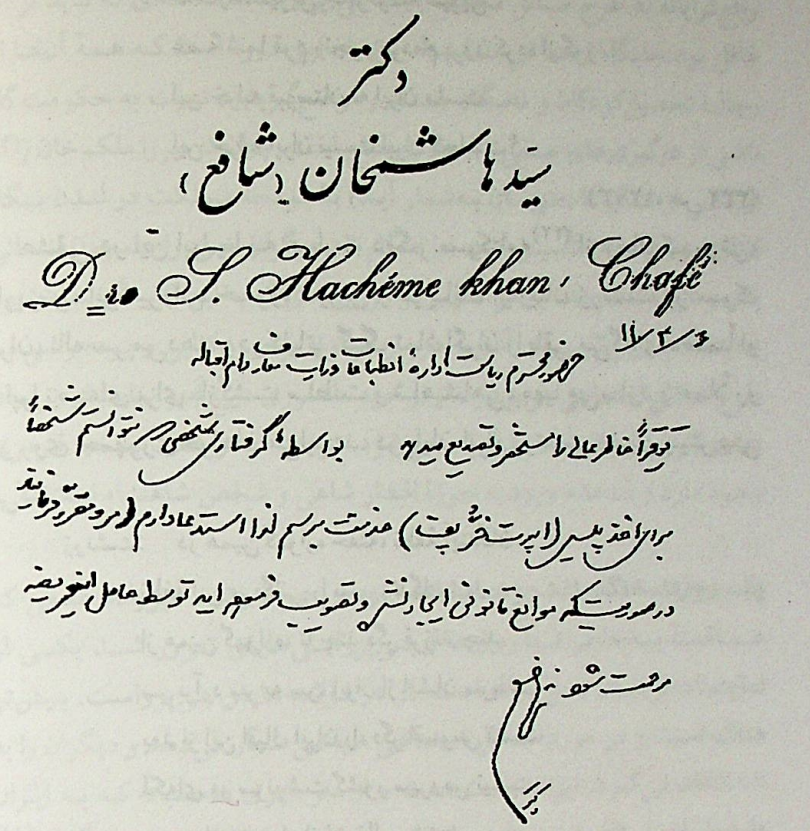
(۱۳۷۳، ص ۳۳۲)

عشقی در این اپرا یا به عبارت دیگر سوکنامه[۴۲] از زبان کوروش، داریوش، انوشیروان، خسرو، شیرین و در پایان از زبان زرتشت در سوک ایران، ناله سر می‌دهد و در کلیاتی گنگ تماشاگران را باقی می‌گذارد. ضمناً او با اپرا زمینه‌ای برای بازگشت سلطنت و شاهنشاهی، مهیا می‌سازد و عملاً رو در روی جمهوری‌خواهان می‌ایستد. در پایان اپرا، زرتشت چنین پیش‌بینی می‌کند:

زرتشت: در همین گهواره خفته، نطفهٔ آیندگان
نطفهٔ این مردگانی را بینی زندگان
از همین گهواره، تا چند دگر فرزند چند
سر برآرد سر به سر، ایران از ایشان سربلند
بعد از این اقبال ایران را، دگر افسوس نیست
لکه‌ای در سرنوشت کشور سیروس نیست
من بر اهریمن ایرانیان غالب شدم
حافظ ایران بود یزدان و من غایب شدم

(۱۳۷۳، ص ۳۲۹)

همین نمایشنامه‌نویس هنگامی که به مسائل اجتماعی روی می‌آورد به نازل‌ترین سطح سقوط می‌کند. او در اپرت «بچه‌گدا و دکتر نیکوکار» داستانی می‌سازد که بیش‌تر زاییده تخیلش است و از آن نتیجه‌ای می‌گیرد که باواقعیت، فاصلهٔ بعیدی دارد.


دکتر
سید هاشمخان (شافع)
Dr S. Hachéme khan, Chafé

متعنی است نسخه را همراه خود بیاورید

۱۲. در دورهٔ رضاشاه ادارهٔ انطباعاتِ وزارت معارف مجوز اجرای نمایش را صادر می‌کرد. نمونه‌ای از درخواست مجوز

فصل هفتم

یک مکتب جدید تئاتری در ایران

حسن مقدم که نمایشنامهٔ بسیار مشهور «جعفرخان از فرنگ آمده» را نوشته است در یکی از شماره‌های روزنامهٔ *اتحاد* از نوعی نمایش سمبلیک یاد می‌کند که دیگر صراحت ندارد و به نشانه‌ها و اشاره‌ها اکتفا می‌کند. بی‌تردید این شرایط اجتماعی است که هنرمندان تئاتری را به سوی احتیاط و محافظه‌کاری می‌کشاند و به تدریج تئاتر را از مأموریت‌های تعریف شده، توسط پیشگامان آن، دور می‌کند. مقدم در نقد قطعه‌ای به نام «جنایت عشق» چنین می‌نویسد:

این قطعه خیلی مختصر و خلاصه بوده و منتهی در ظرف هفت، هشت دقیقه به پایان رسید. جنایت عشق حزن‌انگیز و تألیف مسیو مانولیان[1] یکی از مؤلفان و بازیگرهای ارمنی عصر حاضر ارمنستان است. نویسندهٔ مزبور از پیروان دبستان [مکتب] تئاتری است که نویسندگان آن مطلب را خیلی مختصر و بیش‌تر با کنایات و اشارات ادا کرده و فقط به گفتن آنچه لازم و ضروری است قناعت می‌کنند و در عبارات آن‌ها یک کلمهٔ زاید و بی‌معنی نمی‌توان یافت. به طریقی که با افتادن یک کلمه از قطعات آن‌ها که حتماً حاوی یک معنی و موضوع معینی است ممکن است مطالب ناقص شده و ناقص هم به‌نظر برسد. می‌توان

1. Manvellian

گفت که این نویسندگان تنها به گفتن ضروریات قناعت نکرده و بلکه شاید تمام گفتنی‌ها را هم نمی‌گویند و خیلی از قسمت‌ها را می‌گذارند که تماشاچی از حرکات و اشارات بازیگرها و بالاخره با زحمت‌دادن به قوه فکری خویش از آن عبارات محمل بیرون کشیده و حدس بزند. البته در این قسم نمایشات بازیگران زحمت بیش‌تری دارند و رل‌شان مشکل‌تر است و چنان که در بالا گفته شد تماشاچی هم چندان راحت نبوده و شاید به جای استراحت دماغی و انصراف خیال باید به کله و فکر خود زحمت و ورزش داده و مطالب و قسمت‌های نامعلوم را مکشوف سازد و با قوه قسمت‌های معلوم، معادله را حل کند و می‌توان تصدیق کرد که برای تماشاچی ایرانی که تازه‌وارد زندگانی تئاتری شده دیدن این‌گونه نمایشات چندان مناسب نیست و ممکن است از آن زده شده، خسته رمیده شوند» ... (تئاتر در ایران، ۱۳۸۰، ص ۱۶۵-۲۰۳).

سازمان پرورش افکار پس از کودتای ۱۲۹۹ رضاخان و نامعلوم بودن شکل حکومت، جمهوری یا پادشاهی، بالاخره مقرر می‌شود که نظام سلطنتی با اخذ الگوهای غربی به ادارهٔ کشور بپردازد اما از آن‌جا که رضاشاه تاب تحمل هیچ‌گونه نقد و انتقادی را ندارد با دو عنصر ترقی یعنی روزنامه و تئاتر درمی‌افتد و عرصه را بر آن‌ها تنگ می‌کند. با تعزیه و تقلید و معرکه نیز همین معامله را می‌کند. انگار که او با هر نوع نمایشی مخالف و اگر ناصرالدین‌شاه دوستدار نمایش بود می‌توان او را دشمن قسم خوردهٔ نمایش قلمداد کرد. البته یکی از مقاصد رضاشاه در اعلام ممنوعیت تعزیه راضی کردن قشر مذهبی بود که از دیرباز و به‌خصوص در دورهٔ قاجاریه با این نوع نمایش سر دشمنی داشتند پیامد دستور منع اجرای تعزیه، تعزیه‌خوان‌های دربار و گروه‌های تقلید از دربار دور شدند ـ اگر گفته شود گریختند بهتر است ـ «شاه» از مطرب‌ها، تعزیه‌خوان‌ها و بیش از آن‌ها از نمایشگران منتقد نفرت داشت. نه دوستدار نمایش‌های

بی‌خاصیت و لودگی‌ها بود نه زبان تند نقاد را برمی‌تافت. اما در غرب، یعنی الگوی موهوم رضاخانی، تئاتر جایگاه ویژه‌ای داشت و نادیده‌گرفتن آن، به معنی حذف یکی از عناصر تمدن و ترقی و تجدد به‌شمار می‌آمد، سرانجام و پس از یک دوره بلاتکلیفی، سرانجام تئاتر تبلیغی به‌عنوان تئاتر مطلوب پهلوی اول رواج یافت. در ترکیب عناوین سازمان پرورش افکار، که در سال ۱۳۱۸ ش. تأسیس شد تئاتر یکی از ابزار کارآمد «انسان»ساز تلقی شد. در دبستان‌ها و دبیرستان‌ها نمایش‌های سطحی تاریخی و میهنی به اجرا درآمده و انسان مطلوب ترسیم می‌شد. وطن‌پرستی، شاه‌پرستی، باسوادی، مترقی‌بودن! از مشخصات این انسان مورد قبول بود. دیگر خبری از قلم تیزبین نمایشنامه‌نویسان نیست. همه به کنجی خزیده و زبان در کام منتظر

تاسیس هنرستان

هنر پیشگی

اقدام سازمان پرورش افکار

آرزوی جمعی ترقیخواهان از دیر زمان این‌بود که ازراه نمایش وتماشا خانه اقدامی مؤثر بتربیت وتهذیب اخلاق مردم بشود وبوسیله نمایش فکر مردم رابحقایق زندگانی و معنویات آشنا بسازندونمایش وتماشاخانه‌مکتب بزرگی‌برای‌پرورش فکر وروح مردم گردد .

برخی کهدرین ترقیخواهان وعاشقان ادب واخلاق بیش ازدیگران شوق وشوق اینکاررا در سرداشتند دراین راه بارنج وزحمت زیاد گامهائی چندبرداشتند ولیکن بخلاف آنچه که انتظارداشتند مساعی آنها نتیجهٔ نبخشید ونهال آرزوی آنان ثمری‌بیار نیاورد زیرا هرکاری هراندازه بزرگتر ومهمتر و دایره تاثیر ونفوذ آن درحیات واخلاق عمومی بیشتر باشد بدیهی است نیازمند تدبیر و تفکر، اسباب‌ووسائل بیشتر ونقشه جامع‌وکاملتری است و گذشته از آن امورو مسائل مهم اجتماعی همواره چون‌حلقه های زنجیر بهم پیوسته است و چه بسا که اصلاح امری بدون اصلاح امردیگری میسر نخواهد بود چنانکه کارتمایش وتماشا خانه که خود مکتب بزرگ و آموزشگاه عظیمی برای تربیت روح و پرورش فکر و تهذیب اخلاق‌عامه است تنهایاشور وعشق واحساسات‌پاك و بی‌آلایش چندتن که عاشق این هنر و آرزومند ترقی این فن بودند بی‌وجود اسباب ووسائل‌کارسر انجام‌نیافت وبلکه برعکس دستخوش انحطاط وتنزل گردید وآنهاهم که دیرزمانی دراین فن‌رنج کشیده بودند مایوس ساخت .

۱۳. آگهی تأسیس هنرستان هنرپیشگی در روزنامه اطلاعات، تاریخ پنج‌شنبه هیجدهم اسفندماه ۱۳۱۷

فرصت تاریخی بعدی نشسته‌اند و منتظرند که شرایط مناسب برای حضور مجددشان پدید آید. برخی هرگز آن روز را ندیدند، برخی جلای وطن کردند و در غربت پوسیدند، برخی دیگر راه هولناک‌تری را پیش گرفتند: خودکشی. مجتبی طباطبایی (بازیگر و کارگردان) و شهرزاد (شهزاد) نمایشنامه‌نویس و کارگردان از جمله ۵ نفر انسان فرهیخته و نام‌داری‌بودند که در اعتراض به دوران تباهی فرهنگ و هنر (دههٔ ۱۳۱۰ تا ۱۳۲۰ ش) یعنی اوج دوران رضاشاهی خودکشی کردند.

سید علی نصر اگر میرزا فتحعلی آخوندزاده بنیان‌گذار نمایشنامه‌نویسی به شیوهٔ غربی باشد، نصر را بایستی بنیان‌گذار تئاتر غربی در ایران به شمار آورد. او نیز باور داشت که تئاتر در ارتقای سطح زندگی مردم و در تنویر افکار آنان بسیار مؤثر است. به رغم آن‌که نمایشنامه‌نویسی قابل نبود و شجاعت درافتادن با نظام استبدادی را نداشت اما مصدر خدمات ارزشمندی بود که برجسته‌ترین آن‌ها تأسیس «تئاتر ملی» و ایجاد مدرسه تئاتر (هنرستان هنرپیشگی) است.

سیدعلی نصر در سال ۱۳۱۱ هجری قمری در خانواده‌ای از سادات معروف کاشان، در تهران پا به عرصهٔ وجود گذاشت. پس از گذراندن دورهٔ کودکی، در منزل خود، از محضر برادر دانشمند خود، ولی‌الله نصر، استفاده کرده به‌کسب علم پرداخت. در مدرسه علمیه «آلیانس فرانسه» درس خواند و با زبان فرانسه آشنایی پیدا کرد و در سن ۱۵ سالگی معلم ادبیات فارسی در مدرسهٔ آلیانس شد. نصر کتاب‌های متعددی چون *تاریخ انقلاب فرانسه*، *تاریخ ایران و دنیا* و ... را ترجمه و تألیف کرد. در دوران مشروطه او نیز همچون بسیاری دیگر از روشنفکران به تئاتر رو می‌آورد و سرانجام در خیابان لاله‌زار، طبقهٔ بالای میهمان‌خانه فاروس (بعداً چاپخانهٔ فاروس) تماشاخانه‌ای

نمره ۲۴۰ - ۳ ثبت شد نمره ۴۶۵۱

اولین تئاتر دائمی ملی ایران ،، سیروس ،،

در این عصر طلای نجدد ایران که ایرانیان از هر حیث با اشتیاق تمام بطرف ترقی سیر می نمایند و بتجدد مشروع مستظرفه ملی با توجه مخصوص نگاه می کنند نبودن یك تئاتر ملی در ایران که بتواند در موقع استراحت هم به اهالی محترم درس اخلاق و تربیت بدهد از طرف متنورین و ترقی خواهان و متجددین یکنفس محسوس بود بنا براین اولین تئاتر ملی دائمی ایران بنام اولین مؤسس ساعت ایران سیروس [کبیر] تاسیس گردیده تا اهالی محترم در مواقع استراحت دماغ استفاده اخلاقی کرده باشند

این مؤسسه حاضر شده است که مطابق اقتضای وقت و محل موانعی که تا امروز در جلو بود برداشته و نواقص آرا تکمیل نماید برای هیئت این مؤسسه این است که در هرجا یکنفر آرتیست قابل در بازیهای دراماتیك و کومیك و اپرت و موسیقی باشد بدور خود جمع آوری کرده و اسلوب و اجرای این فن ظریف را بآنها بادرهمه گونه اسباب سهولت برای انها فراهم کند که با یك ترتیب و طریق منظمی از عهده نمایشات برایند و همچنین هیئت تئاتر سیروس مصمم است که بوسیله کلاسهای مخصوص از جوانهای مستعد وقابل برای عالم تئاتر ایران و هیئت آکترهای دسته که استادشان را در این مدرسه به اتمام رسانده باشند تدارك نماید

۱۴. در این تبلیغ تئاتری سوفلور هم همچون بازیگران معرفی شده است در حالی که در تئاترهای سعدی و فردوسی که مدیریت و کارگردانی آن به عهدهٔ عبدالحسین نوشین بود این سنت از میان رفت و بازیگران مستقل از کسی که متن را برای آنان بخواند و آنها تکرار کنند به ایفای نقش‌ها می‌پرداختند.

به نام «تئاتر ملی» دایر کرد که به تدریج بر شمار طرفداران آن افزوده شد. تئاتر ملی یک بار و آن هم به دلیل اجرای نمایشی که موضوع آن ورشکستگی یک تاجر بود به آتش کشیده شد. نصر پس از این حادثه به‌اروپا سفر کرد و در آن‌جا به فراگیری تئاتر پرداخت و با اصول کارگردانی آشنایی پیدا کرد. اصطلاح متوراسن[1] با برگشتن سیدعلی نصر به ایران رواج یافت و کارگردان تئاتر از منزلت خاصی برخوردار شد. او در سال ۱۲۹۵ شمسی «کمدی ایران» را با اخذ عنوان کمدی فرانسه و اخذ مجوز از وزارت فرهنگ تأسیس کرد. نصر رئیس کمیسیون تئاتر سازمان پرورش افکار و معلم تاریخ تئاتر هنرستان هنرپیشگی نیز شد و در کنار علی دریابیگی (تحصیل‌کردهٔ تئاتر از آلمان)، عبدالحسین نوشین (تحصیل‌کردهٔ تئاتر از فرانسه) و رفیع حالتی و به‌عنوان یکی از چهار کارگردانی که در این هنرستان به کارگردانی گروه‌های مختلف مشغول بودند یکی از چهار گروه هنرستان را کارگردانی می‌کرد. نکتهٔ قابل توجه حضور او در پست‌های دولتی در سطح معاون وزیر، وزیر و سفیرکبیر ایران در چین، هندوستان و نمایندهٔ ایران در سازمان ملل بود که به‌رغم این پست‌های حساس هرگز جز در ایام پیری دست از فعالیت تئاتری برنداشت. او نمایشنامه‌هایی با مضامین تبلیغی آموزشی نوشت که از میان آن‌ها این عنوان‌ها را می‌توان نام برد: نتیجهٔ تعدد زوجات، حاج قمارخان سیروس، اشتباه لپی، نتایج بی‌علمی نسوان، عروس آحسین آقا، تا این‌جوریم همینیم، زن باوفا، و خسروخان اوقاتش تلخ است.

شهریور ۱۳۲۰ و اوج‌گیری فعالیت تئاتری

«دیکتاتور» سقوط کرده و

1. meteur en scène

به دستور انگلیسی‌ها ایران را ترک گفته بود و تئاتر اجتماعی و سیاسی در غیاب او نفسی به راحتی می‌کشید. اما نمایشنامه‌هایی که دارای جهت‌گیری سیاسی باشد در دست نبود و می‌بایستی این خلاء را به‌گونه‌ای که پاسخ مناسبی برای تقاضای تماشاگران باشد پر کرد. میان پرده‌های سیاسی و اجتماعی حاصل این دورانند: در دو خیابان لاله‌زار و شاه‌آباد تماشاخانه‌های متعددی پا گرفته بودند که در دورهٔ رضاشاهی به شیر بی‌یال و دم و اشکم مبدل شده و در رپرتوارشان[1] نمایش‌های تاریخی یا انتقادی سطحی به اجرا درمی‌آمد و پیش‌پرده‌ها و میان‌پرده‌ها در خلال همین نمایش‌ها اجرا می‌شدند. هر حزب و گروه سیاسی عوامل یک تماشاخانه را دراختیار داشتند و پیش‌پرده‌خوانی تریبونی سیاسی محسوب می‌شد تا عقاید خاصی به تماشاگران و بالنتیجه به جامعه منتقل شود. پیش‌پرده به سرعت چاپ و منتشر شده و در همین راستهٔ لاله‌زار و شاه‌آباد توسط دستفروش‌ها به‌فروش می‌رفت. فروشندگان ترانه‌های پیش‌پرده‌ها را می‌خواندند و جلب مشتری می‌کردند و گاهی نیز توسط طرفداران متعصب احزاب مورد ضرب و شتم قرار می‌گرفتند.

از پیش‌پرده‌خوان‌های معروف می‌توان مجید محسنی، مرتضی احمدی، حمید قنبری، نصرت کریمی و عزت‌الله انتظامی را نام برد. هر یک از پیش‌پرده‌خوان‌های معروف مهارت خاصی داشتند: معزالدیوان فکری ضمن خواندن پیش‌پرده ویلون هم می‌زد. رفیع حالتی به شکل زنان درمی‌آمد و با صدای تغییریافته و بسیار ماهرانه پیش‌پرده‌خوانی می‌کرد. احمد دهقان[۴۳] و نیکتاج صبری به اتفاق جلوی پرده ظاهر می‌شدند و زوج موفقی را پدید آورده بودند. مجید محسنی به شکل

۱. اجرای نمایش و تکرار آن‌ها بر اساس برنامهٔ اعلام شده.

روستاییان درمی‌آمد و با لهجه‌ای که بعدها به نام عمقلی صمد معروف شد پیش‌پرده می‌خواند. او بعد از پیش‌پرده‌خوانی و پس از دوران شکوفایی خود به رادیو راه یافت و از آن به بعد دوران اجرای زندهٔ برنامه‌هایش به سر آمد.

عبدالحسین نوشین تئاتر نوین ایران را می‌توان به دو دورهٔ پیش از نوشین و پس از نوشین تقسیم کرد. او شخصیتی تمام‌عیار در عرصهٔ تئاتر ایران محسوب می‌شد که بازیگری، کارگردانی، ترجمهٔ نمایشنامه و فراتر از همهٔ آن‌ها مدیریت تئاتر را متحول کرد و با نادیده‌گرفتن وابستگی حزبی‌اش انسانی والا و هنرمندی بی‌نظیربود.

عبدالله فردوس یا عبدالحسین نوشین به سال ۱۲۸۵ شمسی در شهر مشهد، در خانواده‌ای مذهبی به‌دنیا آمد. پدرش به سلطان الواعظین مشهور بود و صدایی کم‌نظیر داشت. مادر و پدرش را در سه‌ماهگی و به فاصلهٔ بسیار کوتاهی از دست داد و نگهداری‌اش را مادر بزرگ مادری به‌عهده گرفت. او در سال ۱۳۹۸ ش. تحصیلات ابتدایی‌اش را در تهران به پایان رساند. در نوجوانی به همراه دایی‌اش به خراسان رفت و به مبارزان طرفدار کلنل محمدتقی پسیان پیوست. نوشین در سال ۱۳۰۱ شمسی به تهران بازگشت و تحصیلات خود را در دبیرستان دارالمعلمین که تمام دبیرانش فرانسوی بودند ادامه داد. او در سال ۱۳۰۷ دیپلم گرفته و در همان سال به عنوان یکی از اعضای گروه صدنفرهٔ اعزامیان به خارج از کشور به فرانسه رفت تا تاریخ و جغرافیا بخواند. یک سال پیش‌دانشگاهی را گذرانده و از آن‌جاکه عاشق و شیفتهٔ تئاتر شده بود به جای ورود به دانشکدهٔ تاریخ در کنسرواتوار تولوز ثبت‌نام کرد و به همین دلیل هزینهٔ تحصیلی او توسط اسماعیل مرآت، سرپرست دانشجویان اعزامی قطعی شد و به

تهران برگشته یکی از آثار خودش را با عنوان «زن وظیفه‌شناس» به روی صحنه آورد که با استقبال فراوان روبه‌رو شده و هفتصد تومان نصیبش شد و با همین مبلغ و مبالغی که از بابت حق‌التألیف فرهنگ فارسی ـ فرانسه به دست آورد مخارج تحصیل خود را فراهم کرده به فرانسه برگشت. پس از مراجعه به ایران در سال ۱۳۱۱ ش، در هزارهٔ فردوسی، نقش به یاد ماندنی رستم را بازی کرد. در سال ۱۳۱۸ در هنرستان هنرپیشگی به‌عنوان یکی از چهار کارگردان اصلی مدرسه گروهی تشکیل داد و پس از سقوط رضاشاه در سال ۱۳۲۰ شمسی زمینهٔ بسیار مناسبی برای عرض اندام هنری به‌دست آورد. *ولپن* (بن جانسون)، *توپاز* (مارسل پانیون) و *تاجر ونیزی* (شکسپیر) را ترجمه کرد و *تاجر ونیزی* را به صحنه آورد. تجربهٔ اخیر به او فرصت داد که به آسیب‌شناسی تئاتر ایران بپردازد. فقدان درک بازیگران از نحوهٔ ایفای نقش، تسلط نداشتن آن‌ها به زبان، بیان ضعیف، فقدان تسلط آنان بر شرایط فیزیکی خود و نقششان، و ضعف و سستی آن‌ها در زمینهٔ اعتقادات تئاتری از جمله کاستی‌هایی است که نوشین بایستی برای رفع آن‌ها چاره‌اندیشی کند. بازیگران در این دوران، بدون تمرین و صرفاً به اتکای سوفلور[۴۴] به روی صحنه رفته، و به همین دلیل توان انتقال عواطف نقش را نداشتند. صاحبان سودجوی تئاتر وجود سوفلور را غنیمت شمرده و بازیگران راگاهی بدون هرگونهٔ آشنایی با نقش و نمایش به روی صحنه می‌فرستادند. شرایط اقتصادی نامناسب بازیگران، ترجمه‌های ضعیف، نامتناسب‌بودن لباس و صحنه با زمان وقوع داستان، شرایط نامناسب جایگاه تماشاگران، بی‌نظمی حاکم بر صحنه و سالن و ده‌ها مورد دیگر از نقاط ضعف تئاتر روزگار نوشین بود که او یکی از آن‌ها را در کلاس هنرپیشگی‌اش درمان کرد. او در سال ۱۳۲۴ ش. آموزشگاهی دایر کرد که درس اصلی‌اش فن بیان بود. قبلاً گفته شد که چه نوع زبانی بر

صحنه جاری بود و علل آن نیز چه بود، لذا وجود چنین «درمانگاهی» ضرورت داشت. در سال ۱۳۲۶ ش. نوشین با مشارکت دو نفر بازاری (عمویی و وثیقی) تئاتر فردوسی را افتتاح کرد و با رپرتواری بسیار جذاب توجه همگان را به خود جلب و رقبایش را جری کرد، حسودان را برانگیخت و به دلیل عضویت نوشین در حزب توده، تئاتر فردوسی به تئاتر توده‌ای‌ها معروف شد. در حالی که نوشین هرگز تئاتر را آلوده افکار حزبی‌اش نکرد. اما علت موفقیت تئاتر فردوسی در ضعف سایر تماشاخانه‌ها نهفته است: بازیگران گروه نوشین به زبان فصیح فارسی و با قدرت بیان فوق‌العاده بر صحنه ظاهر شدند. لباس و صحنه و نورپردازی متناسب با شرایط داستان و زمان آن بود. بازیگران نقش‌ها را تمرین کرده و بدون نیاز به سوفلور روی صحنه رفتند: سالن هوای مطبوع دارد. بی‌نظمی در آن مشاهده نمی‌شود. کسی هنگام اجرای نمایش وارد و خارج نمی‌شود. تماشاگران که با تأخیر به تماشاخانه وارد می‌شوند در سالن انتظار باقی می‌مانند و یک نفر از همکاران تئاتر داستان پردهٔ اول را برای آن‌ها بازگو می‌کند و پس از آنتراکت آن‌ها را راهی سالن می‌کند. فرهیختگان جامعه، کسانی که هیچ نسبتی با حزب توده ندارند تئاتر فردوسی را به همین دلیل بر سایر تئاترها ترجیح دادند. عبدالحسین نوشین خوشایند دربار عمل نکرد. اهل تعظیم و تکریم و اعزام گروه به دربار نبود و از این رو با تحریک چماق‌داران و البته به اشاره دربار به انحای مختلف، مزاحمت‌هایی برای او فراهم شد.

در سال ۱۳۲۷ ش و پس از ترور ناموفق محمدرضا پهلوی، عبدالحسین نوشین دستگیر شد اما او از زندان گروهش را رهبری کرد که در سال ۱۳۲۹ تئاتر سعدی توسط گروه او دایرشده و دو نمایش موفق «بادبزن خانم ویندرمیر» نوشتهٔ اسکار وایلد و «شنل سرخ» نوشتهٔ

اوژن بریو، خشم رقبای تئاتری و مخالفان حکومتی‌اش را برانگیخت. نوشین دوست صمیمی صادق هدایت بود و این نویسنده بزرگ برای نجات بازیگر، کارگردان و مدیر لایق تئاتر از هیچ کوششی فروگذار نکرد. بالاخره او از زندان گریخته و به شوروی رفت و با نام اصلیش عبدالله فردوس به‌کار گل واداشته شده و با عنوان دستیار کارگردان ــ به دلیل ندانستن زبان! ــ در تاجیکستان مشغول به‌کار شد. از جزییات زندگی او خبر دیگری در دست نیست اما آنچه مسلم است این‌که او به شرق‌شناسی روی آورد و شاهنامه فردوسی را تصحیح کرد. می‌گویند در سال ۱۳۴۸ ش. یک بار در تهران دیده شد. شاید در این دیدار مخفیانه به تماشای تئاتر سوختهٔ سعدی[۴۵] رفته و بر بازماندهٔ عشقی بزرگ گریسته باشد.

در نوشتهٔ خان ملک ساسانی آمده است که بر سالن تئاتر ملی و حتماً بسیاری از تماشاخانه‌های تهران چه بی‌نظمی‌هایی حاکم بوده است و گفته شده که همهٔ عناصر تئاتر به شیوهٔ غربی برای ایرانیان تازگی داشته و بی‌تردید اگر آموزش داده نمی‌شده‌اند هرگز آداب واقعی آن را فرا نمی‌گرفتند. نوشین هم در مورد بازیگران و هم در مورد تماشاگران، به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم تعالیمی به کار می‌برد تا «تئاتر» به محیطی خوشایند و فرهنگی مبدل شود. در تماشاخانه‌های فردوسی و سعدی از دستهٔ موزیک، از پیش‌پرده‌خوانی و از سوفلور خبری نبود. او این سه عنصر را به نفع جلب‌توجه هر چه بیش‌تر به مفهوم نمایش و بازی بازیگران حذف کرد. می‌گویند هر شب، پیش از اجرا، صندلی‌های چوبی تماشاخانه را بررسی می‌کرد تا اگر حین نشستن صدای مزاحم داشته باشند فوراً رفع شود. سکوت در سالن به هنگام اجرا برای او یک اصل بود. پشت صحنه هم به دستور او با نمد پوشانده شده بود تا صدای پای بازیگران هنگام رفت و آمد شنیده نشود.

در تماشاخانه‌های سعدی و فردوسی خبری از تنقلات نبود. آژان «تئاتر ملی» در این‌جا حضور نداشت. او یک بار توپاز مارسل پانیون را آدابته کرد اما بعداً آدابتاسیون را هم کنار گذاشت و آثاری چون، *مستنطق* (پریستلی)، *ولپن* (بن جانسون)، *رُزماری* (کلمانس بارکلی)، *توپاز* (مارسل پانیون)، *پرنده آبی* (موریس مترلینگ) و *چراغ گاز* (پاتریک هامیلتون) را بی‌کم و کاست و با صحنه‌پردازی زیبا به روی صحنه آورد. در اجرای *پرنده آبی* از صحنهٔ گردان، نه به‌عنوان یک بازیچه و اسباب جلب تماشاگر، بلکه به‌عنوان تمهید برای سرعت تغییر صحنه استفاده کرد.[۴۶] در سایر موارد هم او تئاتر را سامان داد، از جمله ایجاد نظم در تمرین‌ها بود به نحوی که بازیگران صبح‌ها نمایش آینده را تمرین و شب‌ها نمایش اعلام شده را اجرا کنند. ایجاد سیستم پرداخت دستمزد و سهیم کردن بازیگران در سود تئاتر، سازماندهی صنفی بازیگران، رایج کردن نظام رپرتوار (اجرای نمایش‌ها و تکرار آن‌ها براساس برنامهٔ اعلام شده) و بدین ترتیب گروه مخاطبانی تئاتر (پوبلیک تئاتر) را به‌وجود آورد و برخلاف سایر تئاترها که به قول خان ملک ساسانی «پراکندگان» را گرد می‌آوردند تا نمایشی را تماشا کنند، توانست از پراکندگان یک جمعیت مشخص بسازد. رقبای او این اقدام نوشین را یک اقدام حزبی تلقی می‌کردند در حالی که او به شیوهٔ سازماندهی تئاتر غربی عمل کرده و مخاطب‌سازی کرده بود. به همین دلیل است که تئاتر نوین ایران را می‌توان به دو دوره تقسیم کرد. دورهٔ پیش و دورهٔ پس از نوشین. شاید اگر میرزا فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقا تبریزی در تماشاخانه‌های فردوسی و حافظ حضور می‌یافتند، میرزا فتحعلی آخوندزاده خطاب به شاگرد و پیرو عزیزش می‌گفت: هان! آن اطاق که می‌گفتم اینست، آن اثری که دیده و شنیده می‌شود و ما را هدایت می‌کند این است: تئاتر به طرز غرب این است.

(۲)

شب هزار و یکم

الف لیله

درام در یك پرده

بقلم توانای دانشمند شهیر آقای میرزا رضا خان شهر زاد

عهده داران رلهای مهم

دنیازاد ـ مادام لالا ـ شهر زاد ـ خانم م . ضرابی

ستارهٔ بالت ـ مادام پری آقابابوف

زهره ـ آقای معز دیوان فکاری کافور ـ آقای آقا رفیع

امیر ـ آ. آریزاد

عهده داران سایر رلها جمعی از خوانین محترمه و آقایان محترم خواهند بود

سوفلر ـ آقای بافرخان دیبری

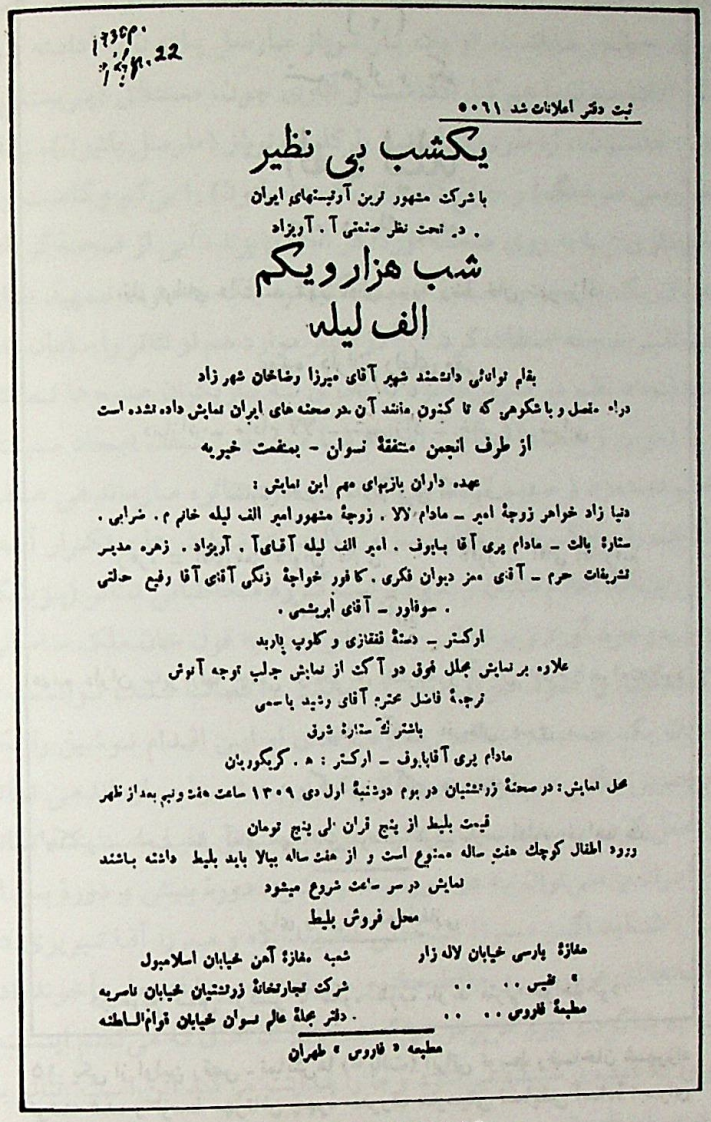
گریمور ـ آقای میر عمادی

ارکستر ـ تحت نظر آقای مهر تاش توسط کلوب باربد اداره خواهد شد

برای رقص دسته قفقازی

در موقع تنفس ارکستر با شکوه کلوب باربد مترنم خواهد بود

۱۵. یکی از اولین رقص ـ نمایش‌ها (= بالت) ایرانی توسط رضاخان شهرزاد نوشته شده و توسط مهرتاش چهرهٔ معروف موسیقی نمایشی آمادهٔ اجرای صحنه‌ای شده است.



ثبت دفتر اعلانات شد ۹۰۶۱

یکشب بی نظیر

با شرکت مشهورترین آوازه‌خوانهای ایران

در تحت نظر صنعتی آ. آریزاد

شب هزار و یکم

الف لیله

بقلم توانای دانشمند شهیر آقای میرزا رضاخان شهرزاد

دراه متصل و با شکوهی که تا کنون مانند آن در صحنه های ایران نمایش داده نشده است

از طرف انجمن متفقهٔ نسوان - بمنفعت خیریه

عهده داران بازیهای مهم این نمایش :

دنیا زاد خواهر زوجهٔ امیر ـ مادام لالا . زوجهٔ مشهور امیر الف لیله خانم م . شرابی .

ستارهٔ بالت ـ مادام پری آقا بابوف . امیر الف لیله آقای آ. آریزاد . زهره مدبر

تشریفات حرم ـ آقای ممز دیوان فکری . کافور خواجهٔ زنگی آقای آقا رفیع حالتی

. سوفاور ـ آقای ابریشمی .

ارکستر ـ دستهٔ قفقازی و کلوپ پاریس

علاوه بر نمایش مجلل فوق در آکت از نمایش جالب توجه آتوش

ترجمهٔ فاضل محترم آقای رشید یاسمی

باشرکت ستارهٔ شرقی

مادام پری آقابابوف ـ ارکستر : ه . کریکوریان

محل نمایش : در صحنهٔ ژوانشیان در یوم دوشنبهٔ اول دی ۱۳۰۹ ساعت هفت ونیم بعداز ظهر

قیمت بلیط از پنج قران الی پنج تومان

ورود اطفال کوچك هفت ساله ممنوع است و از هفت ساله ببالا باید بلیط داشته باشند

نمایش در سر ساعت شروع میشود

محل فروش بلیط

مغازهٔ پارسی خیابان لاله زار — شعبه مغازهٔ آهن خیابان اسلامبول

« فتیس .. .. — شرکت تجارتخانهٔ ژوانشیان خیابان ناصریه

مطبعهٔ فاروس .. .. — دفتر مجلهٔ عالم نسوان خیابان قوام‌السلطنه

مطبعه « فاروس » طهران

۱۶. نمونه‌ای از یک تبلیغ تئاتر

سخن پایانی

برخی یونان را خاستگاه تئاتر در جهان دانسته‌اند اما با پژوهش‌هایی که به عمل آمده می‌توان ادعا کرد که سرچشمه تئاتر در مشرق‌زمین و از جمله در ایران بوده است و مناسک مذهبی آیین مهرپرستی با گونه‌ای از نمایش‌های آیینی همراه بوده است. شاهنشاهی هخامنشیان که در زمان داریوش به منتهی درجه گستردگی رسیده بود؛ شامل بیست ایالت می‌شد و از جمله مصر، سوریه، فلسطین، فینیقیه، لیدیا، کاپادوکا، ارمنستان، بابل و ... را در بر می‌گرفت. در بسیاری از داد و ستدها، از جمله داد و ستدهای فرهنگی، یونان که ایران مراودهٔ مستقیم داشت ، تئاتر را هم در دوره هخامنشیان، به استناد پژوهش‌های محققانی همچون چارلز اوتران، از ایرانیان اقتباس کردند. آیین‌های ایرانی، مانند سووشون که در سوگ سیاوش در بخارا برگزار می‌شد و مراسمی همچون میرنوروزی، چمر (آیین شبیه‌سازی مردگان)، کوسه برومیندن (برون آمدن کوسه در شهرها و نواحی مختلف ایران) که با ساز و آواز و آیین‌های نمایشی همراه بود، و ده‌ها نمونه دیگر نشان‌دهنده ذوق ایرانیان در نمایشی کردن رخدادهای تاریخی است. به عقیدهٔ گوردون کریک پدیدآورندگان نمایش امروز جهان مانند برتولت برشت، پیتر بروک، گروتفسکی و ... از آن دسته از نمایندگان تئاتر غربند که به ستایش میراث شرق پرداخته‌اند. تعزیه از جمله آیین‌های نمایشی است که پس از طی یک دوره رشد و شکل‌گیری سرانجام عناصر خود را سازمان بخشید و چه از نظر اجرایی و چه از نظر موضوعی از حاشیه به متن راه یافت و توانست یک شکل نمایشی خالص ارائه دهد. اعتلای تعزیه در دوره قاجار صورت گرفت که پیوند میان دو شکل نمایش (تعزیه و تقلید) به تعزیهٔ کمیک انجامید. معرکه‌گیری هم یکی دیگر از جلوه‌های نمایشی در ایران به‌شمار می‌رود که در این کتاب به آن اشاره شده است.

بعد از دوره قاجار و آشنایی ایرانیان با تئاتر فرنگ، ایرانیان با آن گذشته درخشان در اجرای مراسم آیینی توانستند هویت ریشه‌دار خود را به مرور بازیابند و بزرگانی چون عبدالحسین نوشین، سیدعلی نصر، احمد دهقان، رفیع حالتی و دیگران نقشی شایسته در گشایش راز و رمزهای تئاتر ایران ایفا نمودند، که سهم عبدالحسین نوشین در این میان برجسته‌تر از تلاشگران دیگر بوده است.

پی‌نوشت

۱. چارلز اوتران نویسنده‌ای است که هم دکتر جنتی عطایی در بنیاد نمایش در ایران و به نقل از کتاب دوم او ص ۸۱۵۴۶ مطلبی را ذکر کرده و هم مجید رضوانی ــ اولین فرانسوی ایرانی‌الاصل ــ در «پیدایش نمایش و رقص در ایران» مطلبی تحت عنوان «میترا و زرتشت و تاریخ نژاد آریایی پیش از مسیحیت» را به او نسبت داده است (خاستگاه اجتماعی هنر پیدایش نمایش و رقص ایرانی ص ۱۶۹) اما در هیچ جای دیگری نه به زبان فارسی و نه در زبان انگلیسی و ایتالیایی ردی از او پیدا نکردم اما در صحت نوشته‌های دکتر جنتی عطایی و رضوانی هم چون هر دو مسلط به زبان فرانسه بوده‌اند شک نکردم.

۲. در جشن دیونی‌زوس مجسمه‌ای از دیونی‌زوس را از معبد آکروپلیس بیرون آورده به آتن می‌بردند. ورود مجسمه به آتن با عیاشی و خوشگذرانی همراه بود. در این جشن اشعاری تحت عنوان (دیتی‌رامب) توسط یک گروه پنجاه نفره خوانده می‌شد که شکل گفت‌وگو داشت و به تعبیری تکوین دیتی‌رامب شرایط پدیدآمدن دیالوگ (= گفت‌وگوی دراماتیک) را پدید آورد.

۳. عبدالرحیم طالبوف: حاج ملا عبدالرحیم‌بن استاد ابوطالب نجار تبریزی سرخابی، نویسنده و دانشمند دورهٔ قاجاریه (۱۲۵۰-۱۳۲۸ ه.ق) وی در حدود ۱۶ سالگی به تفلیس رفت و به تحصیل زبان روسی و ادبیات آن پرداخت و تدریجاً نزد رجال و دانشمندان روسیه به درستکاری و راست‌گفتاری شناخته شد و سپس در قمرخان شوره ــ دارالحکومهٔ داغستان ــ اقامت کرد و مورد احترام جمیع مسلمانان و جز ایشان قرار گرفت. و خانه‌اش مقصد امراء و علما و ملجاء نیازمندان و مستمندان شد. وی یکی از نخستین نویسندگان فارسی است که ایرانیان را به تألیف رمان‌های علمی و تئاتر و ترجمهٔ علوم و فنون و هنرهای زیبا و مکارم اخلاق به‌زبان ساده آگاه کرد و این امر روز به روز بر اعتبار و منزلت او نزد همه می‌افزود. از آثار او می‌توان این تألیفات را نام برد: کتاب *احمد یا سفینهٔ طالبی* در سه جلد، *پندنامهٔ قیصر*، *مسالک‌المحسنین*، *مسائل‌الحیاة*، *فیزیک*، *تاریخ مختصر اسلام*، *نخبهٔ سپهری* (در احوال حضرت رسول)، ترجمهٔ *پندنامه مارکوس*، *هیئت جدیده از فلاماریون* و...

۴. پس از گرویدن ایرانیان به دین زرتشت آیین‌ها و نمایش‌هایی که به‌منظور گرامی‌داشت خدایان مرسوم بود از ایران رخت بربست. زرتشت خط بطلانی بر

همهٔ خدایان بی‌شمار آریایی کشید و آن‌ها را از مقام الوهیت به درجهٔ دیوی و ظلمت تنزل داد. کلمه «دیو» که در اکثر زبان‌های آریایی از سانسکریت گرفته تا یونانی و رومی به‌معنی خداوند است که در دین زرتشت و در کتاب «اوستا» تغییر مفهوم داده و به معنی موجود پلید و زشت و آزارنده آمده است. به همین دلیل غالب آیین‌ها و مراسم ایرانی در گرامی‌داشت فصول و تغییرات طبیعت و یا سوگواری‌ها و بزرگ‌داشت مردگان است.

۵. دو چکه ریوی (Duc-Ka-Ri-vi) هنگام جشن خرمن به روستاهای مختلف کردستان سفر می‌کرد و با خواندن ترانه‌های رکیک باعث شادمانی روستاییان می‌شد. دو چکه ریوی را من در شش سالگی و در روستای کمیتر کردستان دیده‌ام. برای مضحک‌ترشدن دوچکه‌ریوی یک لنگ شلوار کردی‌اش را بالا زده و ژست نامتعارفی را به خود گرفته بود و همراه با خواندن با قراردادن یک دست زیر بغل و بالا و پایین بردن دست دیگر صداهایی ایجاد می‌کرد. دو چکه ریوی را یک نوازنده سرنا و یک نوازندهٔ دهل نیز همراهی می‌کردند تا پس از نمایش او بنوازند و زن و مرد به رقص و پایکوبی بپردازند.

۶. از زمان ساسانیان متنی دربارهٔ نمایش باقی مانده که در کنار رقعی پاد ـ واژیک (pâd-vâzik) و آواز (سرود ـ چکامک) ذکر شده است. هم‌چنین در بازی‌های این دوران پتواژه گفتن (pâtvazh Guftan) (پاسخ‌گویی) اصطلاحی برای بازیگران بوده است (محمدتقی بهار (ملک‌الشعرا). *تعلیم و تربیت*. سال چهارم، شماره ۱۱، ۱۹۳۵).

۷. در فرهنگ سانسکریت نمایش را دریش یاکاویا (Drishya-Kavaya) می‌نامند که دقیقاً به معنی شعر بصری یا شعر قابل دیدن است. در ژاپن Nö (نو) به معنی اجرا و بازی و کابوکی ka-bu-ki ترکیبی از رقص ka آواز bu و بازی ki است.

۸. مولانا واعظ کاشفی، از نویسندگان پرکاری است که در ایران نظیر او کیمیاست این مرد عجیب اهل سبزوار بود و در هرات به‌کار وعظ می‌پرداخته، با این حال از تألیف کتب علمی و ادبی باز نماند، صاحب *روضات‌الجنات* و کتاب‌های عدیده است. به نقل از تاریخ حبیب *السیر* در علم نجوم و انشاء بی‌مثل زمان خود بود و در سایر علوم نیز با امثال و اقران دعوی برابری می‌نمود. به آوازی خوش و صوتی دلکش به امر وعظ و نصیحت می‌پرداخت ... کتاب *روضة‌الشهدا اول* کتابی است که در این باب تصنیف گردیده ملمع به نظم و نثر فاخر و اهل ذکر به منابر آن کتاب می‌خواندند و از آن رو این طایفه و پیروان ایشان را روضه‌خوان نامیدند (ملک‌الشعرای بهار، *سبک‌شناسی*، تهران: پرستو. ج ۳، گفتار دوم، ص ۱۹۵).

۹. برای آگاهی بیش‌تر ← رسالهٔ صاحبان «معرکه» ــ بوطیقای نمایشگران منفرد ــ معرفی فتوت‌نامه واعظ کاشفی (بهروز غریب‌پور. *فصلنامه هنر*. دوره جدید، ش ۳۵ (بهار ۱۳۷۷)، ص ۵۰-۶۰).

۱۰. حسین بن علی بیهقی سبزواری واعظ ملقب به کمال‌الدین. دانشمند، واعظ معروف

(وفات ۹۰۶ یا ۹۱۰ ه.ق.) او در زمان سلطان حسین بایقرا در هرات و نیشابور به وعظ و ارشاد مشغول بود و با صوتی خوش و آهنگی دلکش آیات قرآن و احادیث نبوی را با عبارات و اشارات مناسبی ایراد می‌کرد. مهم‌ترین اثر او فتوت‌نامه است.

۱۱.در عالم سخنوری و قصه‌گویی و معرکه‌گیری سلسله‌مراتبی وجود داشت که به تدریج سیستم کنترل و نظارت بر اعمال فعالان این حوزه را پدید آورد. به‌نحوی که آن را به نظامی سندیکایی شبیه کرده و ورود به حرفهٔ پراهمیت معرکه‌گیری را دشوار می‌کرد. عدد هفت در این نظام سلسله‌مراتبی، نقش تعیین‌کننده‌ای داشت: ۱. ابدال، ۲. مفرد، ۳. قصّاب، ۴. درویش اختیار، ۵. علمدار، ۶. دست نقیب، ۷. نقیب (که چهل گیسو نیز خوانده می‌شدند).

۱۲.یک مثال نادر از کودکی به یاد دارم که هیچ جای دیگر ندیده و نخوانده و نشنیده‌ام در خانهٔ پدربزرگ من همواره نقال حضور داشت. یکی از این نقالان هنگام کشتن سهراب از چارپایه‌ای چوبی استفاده می‌کرد و به‌موقع با ضربه‌ای چارپایه را به زمین می‌زد، بر آن فشار می‌آورد تا چرق چرق چوب بشکند تا تداعی شکستن استخوان‌های سهراب را بنماید.

۱۳.با آن که شیون و مویه در سوکواری، در دین زردشتی منع شده اما همواره در شرق ایران [آیین‌های سوکواری همراه با شیوه و مویه] مرسوم بوده است. سکاییان در مرگ خویشاوندان و بزرگان قوم خود، موی سر را می‌بریدند و چهره را می‌خراشیدند و یال و دم اسبان را می‌بریدند و گاهی اسبان را همراه با جنازه به خاک می‌سپردند. آیین مارسلینی، نقل می‌کند که در مراسم سوکواری پسر جوان شاه خیون [بازماندگان سکاییان در شرق ایران] به آیین آن قوم نخست جسد را با جامه و وسایل شخصی بر تختی بلند خواباندند سپس ده شبیه جنازهٔ مردانه را به نمایش گذاردند ... در یک سوی مجلس نوحه‌های اندوهبار سردادند و در سوی دیگر رقع‌های مناسب عزاداری اجرا کردند. به نقل از کریستین سن. (خجسته کیا، *قهرمانان بادپا در قصه‌ها و نمایش‌های ایران*. تهران: مرکز، ۱۳۷۵، ص ۱۳۱-۱۷۲).

۱۴.هنگام بررسی رسالهٔ کارشناسی یکی از دانشجویان رشتهٔ هنرهای نمایشی دانشگاه هنر که نگارنده استاد راهنمایش بود (سال تحصیلی ۶۱-۶۰) یکی از سؤال‌های شخصی من از طریق خانم سهیلا سعادت (نگارنده رساله) به خانم دانشور منتقل شد و آن میزان امانت‌داری ایشان نسبت به نقل این آیین ـ نمایش بود که ایشان ابراز کرده بودند: «بدون هیچ دخل و تصرفی سوووشون را نقل کرده‌ام فقط آن را کوتاه‌تر از آنچه که برگزار می‌شده در رمان گنجانده‌ام».

۱۵.یونانی‌ها، تئاتر را مدرسهٔ بزرگسالان می‌نامیدند. چرا که تئاتر عشق به میهن، دلاوری، مردانگی، پاکی و سایر خصال را در انسان برمی‌انگیخت و پرورش می‌داد.

۱۶.دیالوگ بایستی قدرت شخصیت‌پردازی (Characterization)، عمل و حرکت و اقدام (Action) و انتقال عمل (Transition of action) داشته باشد.

۱۷.شیر و فزه [فضه] (Shir-o-Fezeh) : بعد از شهادت امام حسین (ع) و یارانش در دشت کربلا لشکر کفار تصمیم گرفتند که جسد شهدا را پایمال سم اسبان خویش سازند و برای این کار مشغول نعل‌بندی اسب‌های خود شدند. زینب (س) از واقعه آگاه شد و یکی از کنیزان فداکار و وفادار خود به نام فزه را خواند و گسیل داشت تا به بیشه رفته شیری را که در آن‌جاست صدا کند تا شیر به یاری آنان بشتابد... شیر می‌آید و خاک و کاه بر فشان شهدا را می‌بوید و محافظت می‌کند و ... (همایونی، ۱۳۶۸، ص ۳۲۶-۳۲۷).

۱۸.معین‌البکاء لقبی است که ناصرالدین‌شاه به میرزاتقی تعزیه‌گردان داد. در آینده و در بخشی از نمایش بقال‌بازی به این موضوع پی برده، خواهد شد.

۱۹.این نوع تعزیه را تعزیه‌خوان‌ها (گوشه) می‌نامند. گوشه تعزیه‌نامه‌ای است که عناصر کمیک دارد. آن‌ها سه نوع تقسیم‌بندی برای مشخص کردن نسخه‌ها (تعزیه‌نامه‌ها = نمایشنامه‌ها) قایلند: واقعه: شامل همه داستان‌هایی که به شهادت امام حسین (ع) و یارانش مربوط می‌شوند. پیش واقعه: موضوعاتی که مستقل نیستند و به واقعه منجر می‌شوند و گوشه.

۲۰. در بوشهر برخلاف عادت، نقش زنان را خود زن‌ها بازی می‌کردند (فرخ غفاری، *تئاتر ایرانی*، انتشارات جشن هنر شیراز، ص ۴-۱۳۵).

۲۱.ناصرالدین‌شاه پس از نیم قرن پادشاهی مطلقه و دادن امتیازات زیاد به بیگانگان، در تاریخ عصر روز جمعه ۱۸ ذیقعده ۱۳۱۳ ه.ق.، چهار روز پیش از آن که جشن سال پنجاهم سلطنت خود را برپا دارد، در حرم شاه عبدالعظیم، به دست مردی آگاه و جسور به نام میرزا رضا کرمانی، از شیفتگان سیدجمال‌الدین اسدآبادی، داعی اتحاد اسلام کشته شد. میرزا رضا در بازپرسی علت این اقدام را خرابی کشور و ظلم و جور حکام و شیوع فساد و وجود هیئت حاکمهٔ خائن بیان کرد و گفت: چنین شجر را باید قطع کرد که دیگر این نوع ثمر ندهد! (یحیی آرین‌پور، *از صبا تا نیما*، تهران: زوار، ۱۳۷۹، ج ۱، ص ۲۲۵).

۲۲.آیا «زانه» هم «زانا» یا دانای ایرانی نیست؟ برخی ادعا می‌کنند که پس از فرمان سلطان محمد فاتح در ۱۴۵۳ میلادی مبنی بر ممنوعیت نمایش‌های کمیک، بازیگران عثمانی و نواحی شمال غربی ایران به غرب کوچیدند و سر از ایتالیا درآوردند. در سال ۱۵۰۹ میلادی حاکم ونیز دستور داد که بازیگران خارجی اجازه اجرا نداشته باشند.

۲۳.نخستین بنگاه شادمانی در ۱۳۰۱ ش (۱۹۲۲ میلادی) در پاچنار از محلات جنوب تهران دایر شد.

۲۴.میرزا آقاخان کرمانی در سال ۱۳۷۰ قمری در قصبهٔ مشیز کرمان متولد شده و تحصیلات خود را در ادبیات فارسی و عربی، تاریخ و فقه و اصول، ریاضیات و منطق، حکمت و عرفان در کرمان به پایان رساند. گفته می‌شود که مختصری زبان

انگلیسی و همین‌طور زبان فرس قدیم و زند و اوستا و پهلوی را هم خوانده بود. مبارزات اجتماعی میرزاآقاخان سبب آوارگی او شد. با ناصرالدوله حکمران کرمان و ظل‌السلطان حکمران اصفهان درافتاد، به تهران رفت و سرانجام سر از استانبول درآورد. میرزا آقاخان کرمانی پس از دستگیری و بازگرداندنش به ایران (تبریز) در روز ششم صفر ۱۳۱۴ قمری در باغ شمال و به روایتی دیگر در خانهٔ ولیعهد در محله ششگان همراه با دو تن از همراهان سرشان بریده شد.

۲۵.مخقق گرامی جمشید ملک‌پور در کتاب ادبیات نمایشی در ایران جلد اول به تفصیل راجع به ترجمه میرزا حبیب اصفهانی و ارزش‌های آن صحبت کرده است. بنابراین برای کسب اطلاعات بیش‌تر خواننده گرامی را به آن ارجاع می‌نمایم.

۲۶.ذکاءالملک فروغی، محمدعلی فروغی، سلیمان میرزا اسکندری با تأسیس شرکت فرهنگ قبلاً در پارک‌ها نمایش اجرا می‌کردند.

۲۷.جبار باغچه‌بان (۱۳۴۵-۱۲۶۴ ه.ش) یا جبار عسکرزاده نخستین کسی است که برای کودکان نمایشنامه نوشت و قرین هفتاد سال پیش در نخستین کودکستانی که در شیراز دایر کرد از بازی‌های نمایشی و اجرای نمایش برای آموزش استفاده کرد. جبار عسکرزاده در ۱۳۰۳ ه.ش کودکستانی در تبریز دایر کرد و آن را باغچه فعال نامید و از آن پس نام خود را از عسکرزاده به باغچه‌بان تغییر داد. او در خاطراتش چنین می‌نویسد: «... در آن زمان هیچ‌گونه وسایل تربیتی برای کودکان از قبیل کار دستی، بازی، نمایشنامه، سرود، شعر و غیره در ایران وجود نداشت. من به ابتکار خودم این وسایل مورد نیاز را به شکلی حتی غنی‌تر از آنچه که امروز رایج است با دست و فکر و قلم خودم تهیه کردم». از نمایشنامه‌های باغچه‌بان می‌توان سه نمایشنامه: بابا پیروترب، گرگ و چوپان و خانم خزوک را نام برد. جبار باغچه بان، دایرةالمعارف کودک و نوجوان، در دست انتشار.

۲۸. آژیتاسیون ـ پروپاگاندا (Agitazione-propaganda) یا آژیت ـ پروپ (Agit-prop) نوعی تئاتر صریح و بدون هرگونه توسل به اشکال و بیان سمبلیک است که به موازات شکل‌گیری مبارزات سیاسی و طبقاتی در اروپا شکل گرفت. اروین پیسکاتور یکی از چهره‌های معروف این نوع تئاتر است که از سال ۱۹۲۹ میلادی این شیوه را بیان افکار سیاسی خود برگزیده تئاتر تبلیغی در جریان انقلاب بلشویکی روسیه نیز به‌کار گرفته شد: گروه‌های تئاتری بدون هیچ‌گونه وسیلهٔ صحنه‌ای، در کارخانه‌ها و معابر پررفت‌وآمد داستانی را بازی کرده و به تدریج آن را به یک میتینگ تبدیل می‌کردند.

۲۹.دکتر مزین فرزند مزین‌الدوله نقاش‌باشی بود که در مدرسهٔ دارالفنون مدیریت اجرای نمایش‌ها را به عهده داشت.

۳۰. نقدهای خان ملک ساسانی در روزنامه برق چاپ می‌شد که دکتر جنتی عطایی در کتاب *بنیاد نمایش در ایران* در صفحات ۶۲-۷۲ مفصلاً آن‌ها را در

پانوشت‌ها آورده است.

۳۱.میرزا (محمد)رضاخان نائینی فرزند میرزا حسن خان مستوفی متولد ۱۲۹۰ ق. ناشر اولین روزنامهٔ تئاتری ایران است. روزنامهٔ *تیاتر*، در تاریخ سه‌شنبه، چهارم ربیع‌الاول ۱۳۲۶ هجری قمری مطابق با پنجم ماه می ۱۹۰۸ میلادی به قطع رحلی در چهار صفحه در تهران منتشر شد. پس از شکست او در انتشار روزنامه و به غارت رفتن اموال دفتر روزنامه‌اش در بمباران مجلس به شغل‌های متعددی روی آورد. آخرین مقام میرزا رضاخان نائینی مدعی‌العمومی تهران است و هم او بود که احمدشاه را به خاطر احتکار فروش گندم محاکمه کرد (روزنامهٔ *تیاتر*، به کوشش محمدگلبن و فرامرز طالبی، نشر چشمه، ۱۳۶۶).

۳۲.در دورهٔ پهلوی اول و تا سال‌های پایانی حکومت پهلوی دوم ژاندارم‌ها و پاسبان‌ها در سالن‌های نمایش فیلم و تئاتر به‌عنوان مأمور نظم! حضور داشتند.

۳۳.در میان نمایشنامه‌نویسان ایرانی نیز از گریگور یقیکیان (متولد ۱۸۸۰ میلادی ـ آگن ارمنستان) می‌توان نام برد که به رغم ارزش‌های فراوانش به زبان فارسی تسلط نداشت و غالباً با کمک همکارانش دیالوگ‌ها را تنظیم می‌کرد.

۳۴.اهرام پاپازیان یک بازیگر معروف روسی بود که به دعوت شیر و خورشید سرخ و جهت جمع‌آوری کمک مالی برای مستمندان به ایران دعوت شده بود. پاپازیان در نمایش‌های *اتللو*، *هملت*، *دون ژوان* و *مرد آهنین* بازی کرد.

۳۵.در کوی مهر نوشتهٔ ذبیح بهروز یکی از نمونه‌های بارز این زبان تصنعی است.

۳۶.در گفت‌وگویی که با احمدرضا احمدی شاعر نوپرداز اما مسلط بر تاریخ معاصر رخدادهای هنری کشورمان پیش آمد او در صحت این داوری شک کرده و تصریح می‌کرد که ابراهیم گلستان لحن عبدالحسین نوشین را به مسخره گرفته و ادعاهای او را مضحک جلوه داده است.

۳۷.در سال ۱۳۰۱ ش (۱۳۴۰ ق) گروه ایران جوان که مدیریت آن نخست به عهدهٔ تیمورتاش و سپس به عهدهٔ علی اکبر سیاسی و پس از او برعهدهٔ مشرف‌الدوله نفیسی بود زنان مسلمان را به‌عنوان تماشاگران و بدون تمایز جنسی در جمع مردان تماشاگر پذیرفت.

۳۸.میرزا جعفر قراچه‌داغی: به قولی در ۱۲۵۰ ه.ق. به دنیا آمده و به سال ۱۳۰۱ ق (۱۳۱۰ ق) درگذشته است. او نخستین کسی است که تمثیلات میرزا فتحعلی آخوندزاده را به زبان فارسی برگردانده است.

۳۹.مرتضی قلی‌خان مؤیدالممالک فکری (۱۲۴۸ ش تا ۱۲۹۵ ش) در تهران متولد شده پس از طی زمان کودکی و کسب علوم مقدمات به مدرسهٔ دارالفنون وارد شد و دورهٔ آن را به پایان رسانید. پس از خاتمهٔ تحصیلات وارد خدمت دولت شد و تا سال ۱۲۹۳ قمری که از آن کناره‌گیری کرد شاغل پست‌های مهم مانند حکومت مازندران، عراق و گلپایگان بودو پس از کناره‌گیری روزنامهٔ صبح

صادق را به راه انداخت و علیه حکومت استبداد قلم زد. هنگام به توپ بستن مجلس به امر محمدعلی شاه متواری شد و به مدت یک سال در قفقاز و شام و ترکیه و مصر اقامت داشت. نمایش حکام قدیم و حکام جدید در سال ۱۳۳۴ ق. در تماشاخانه (تئاتر ملی) به روی صحنه رفت.

۴۰. منظور دورانی است که هنوز رضاخان نیاتش را آشکار نکرده است و به‌نظر می‌رسد که او اعلام جمهوری خواهد کرد.

۴۱. صادق هدایت نیز در پروین دختر ساسان گرفتار همین تعصب و جَزم‌اندیشی می‌شود.

۴۲. «این اپرای رستاخیز نشانهٔ دانه‌های اشکی است که بر روی کاغذ به عزای مخروبه‌های نیاکان بدبخت ریخته‌ام» میرزاده عشقی.

۴۳. احمد دهقان در سال ۱۳۱۹ ش. تماشاخانه‌ای را تحت عنوان «تئاتر دایمی تهران» در خیابان لاله‌زار دایر کرد. در این تماشاخانه خود او، عنایت‌الله شیبانی و سیدعلی نصر نمایش‌های ایرانی را کارگردانی می‌کردند. احمد دهقان به دربار متمایل بود و رقیب سرسخت عبدالحسین نوشین محسوب می‌شد. تئاتر دایمی تهران در سال ۱۳۲۹ ش. به نام دهقان نام‌گذاری شد و هنگامی که در سال ۱۳۴۱ شمسی علی نصر فوت کرد، تماشاخانه به نام تئاتر نصر نام‌گذاری و محل تابستانی آن را مسقف و به نام دهقان نام‌گذاری کردند. احمد دهقان نماینده مجلس و مدیر و صاحب امتیاز مجلهٔ تهران مصور بود که در سال ۱۳۲۹ ش. به قتل رسید. برخی ترور وی را به حزب توده و برخی دیگر به رزم‌آرا نسبت می‌دهند.

۴۴. سوفلور کسی بود که از دریچه‌ای که در کف صحنه تعبیه شده بود دیالوگ‌ها را می‌خواند و بازیگران تکرار می‌کردند. این دریچه دارای کلاهکی بود که وجود او را از چشم تماشاگران پنهان می‌کرد. گفتن دیالوگ توسط سوفلور و تکرار غلط آن از سوی بازیگران باعث اتفاقات بسیار مضحکی می‌شد که سال‌ها ورد زبان اهل تئاتر بود.

۴۵. عده‌ای معتقدند که تئاتر سعدی را مزدوران دربار و به سرکردگی شعبان جعفری (شعبان بی‌مخ) به آتش کشیدند. در حالی که ظاهراً و بنا به ادعای شعبان جعفری در این روزها او زندانی بوده است. به هر حال تئاتر سعدی را چماق‌داران پهلوی به آتش کشیدند. شادروان حشمت سنجری تعریف کرده که در جریان سفرش به مسکو و در هتل محل اقامتش روزی عبدالحسین نوشین به سراغش می‌رود و از او می‌خواهد که وساطت کند تا شاید بتواند به ایران برگردد ... سنجری می‌گوید در گفت‌وگوی کوتاه نتوانستیم راهی پیدا کنیم، نوشین سریع بلند شد. بغض گلویش را گرفته بود. به سختی خداحافظی کرد و به سرعت وارد راهرو شد و در حالی که شانه‌هایش از شدت گریه می‌لرزید از من جدا شد.

۴۶. خسرو خورشیدی طراح صحنهٔ برجستهٔ کشورمان در ایام نوجوانی این اجرا و سایر اجراهای نوشین را دیده است و هنوز با لذت و حیرت از صحنه‌پردازی تئاترهای نوشین تعریف می‌کند.

مآخذ

- اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌بن‌علی (۱۳۴۵). *روزنامه خاطرات اعتمادالسلطنه*. به کوشش ایرج افشار. تهران: امیرکبیر.
- انجوی شیرازی، ابوالقاسم (۱۳۵۴). *جشن‌ها و آداب و معتقدات زمستان*. ج ۱ و ۲. تهران: امیرکبیر.
- ایوبیان، عبدالله (۱۳۴۱). «میر نوروزی، میرمیرین». *مجله دانشکده ادبیات تبریز*. سال چهاردهم، ش ۱، ص ۹۹-۱۲۲.
- بامداد، مهدی (۱۳۵۷). *شرح حال رجال ایران*. ج ۲. تهران: زوار.
- براون، ادوارد (۱۳۳۷). *تاریخ مطبوعات در ایران*. ترجمه محمدعباسی، ج ۲. تهران: معرفت.
- بکتاش، مایل؛ غفاری، فرخ (۱۳۵۰). *تئاتر ایرانی*. شیراز: جشن هنر شیراز.
- بنجامین، ساموئل گرین (بی‌تا). *ایران و ایرانیان*. ترجمه اوانس‌خان ساعدالسلطنه. به اهتمام مایل بکتاش. بی‌جا: بی‌نا.
- بنیامین، ساموئل (۱۳۶۳). *ایران و ایرانیان*. به اهتمام رحیم رضازاده ملک. تهران: گلبانگ.
- بیرونی، ابوریحان (۱۳۱۶). *التفهیم لاوائل صناعة‌التنجیم*. به کوشش جلال همایی. تهران: سنایی.
- تبریزی، میرزاآقا (۱۳۵۵). *چهار تیاتر*. به کوشش محمدباقر مؤمنی. تبریز: ابن‌سینا.
- «تئاتر در ایران» (۱۳۸۰). به کوشش لاله تقیان و جلال ستاری. *فصلنامه تئاتر*. ش ۱۱ و ۱۲ (تابستان و پاییز)، ص ۱۶۵-۲۰۳.
- جنتی عطایی (۱۳۳۳). *بنیاد نمایش در ایران*. تهران: صفی‌علیشاه.
- جوادی، آسیه (۱۳۵۴). *پرده‌خوانی*. پایان‌نامه تحصیلی. تهران: موجود در کتابخانه دانشکده هنرهای زیبا.
- دامود، احمد (۱۳۷۶). *اصول کارگردانی تئاتر*. تهران: نشر مرکز.
- دانشور، سیمین (۱۳۵۱). *سووشون*. تهران: خوارزمی.
- دورانت، ویلیام جیمز (۱۳۶۵). *تاریخ تمدن*. ج ۱. ترجمهٔ احمد آرام و دیگران. تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
- رضوانی، مجید (۱۳۵۷). *خاستگاه اجتماعی هنرها*. به کوشش فیروز شیروانلو. تهران: فرهنگسرای نیاوران.
- شاملو، احمد (۱۳۷۷). *کتاب کوچه*. حرف ب، ج ۱. با همکاری آیدا سرکیسیان. تهران: مازیار.
- شهریاری، خسرو (۱۳۶۵). *کتاب نمایش*. ج ۱ و ۲. تهران: امیرکبیر.
- شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰-۱۳۸۱). «تکیه حاج میرزا آقاسی». *فصلنامه تئاتر*. ش

۱۳ و ۱۴.
○ شیرازی، میرزاصالح (۱۳۴۷). *سفرنامه میرزاصالح شیرازی*. به کوشش اسماعیل رائین. تهران: روزن.
○ طالبوف، احمد (۱۳۴۶). *کتاب احمد*. تهران: جیبی.
○ ـــــــ (۱۳۵۶). *کتاب احمد*. به کوشش باقر مؤمنی. تهران: شبگیر.
○ عشقی، میرزاده (۱۳۷۳). *کلیات میرزاده عشقی*. به کوشش سیدهادی حائری. تهران: جاویدان.
○ فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۳). *داستان سیاوش*. به تصحیح و توضیح مجتبی مینوی. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
○ فلاندن، اوژن (۱۳۵۶). *سفرنامه اوژن فلاندن*. ترجمه حسین نورصادقی. تهران. بی‌نا.
○ گوبینو، ژوزف آرتور کنت دو (بی‌تا). *سه سال در ایران*. ترجمهٔ ذبیح‌الله منصوری. تهران: فرخی.
○ کاشفی سبزواری، حسین واعظ (۱۳۵۰). *فتوت‌نامه سلطانی*. به اهتمام محمدجعفر محجوب. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
○ ـــــــ (۱۳۴۱). *روضة‌الشهدا*. تهران: سنایی.
○ گرمرودی، عبدالفتاح (۱۳۴۷). *شرح مأموریت آجودانباشی*. به کوشش محمد شیری. تهران: اشرفی.
○ ملک‌پور، جمشید (۱۳۶۳). *ادبیات نمایشی در ایران*. ۳ ج. تهران: توس.
○ مولیر (۱۲۸۶ ق). *میرانتروپ، گزارش مردم‌گزیر*. ترجمه میرزا حبیب اصفهانی. استانبول: بی‌نا.
○ مؤیدالممالک فکری، مرتضی قلی (۱۳۳۳). *بنیاد نمایش در ایران*. تهران: صفی‌علیشاه.
○ نائینی، میرزارضا (۱۳۶۶). *شیخ علی میرزای حاکم بروجرد*. به کوشش محمد گلبن و فرامرز طالبی. تهران: نشر چشمه.
○ نرشخی، محمدبن جعفر (۱۳۶۳). *تاریخ بخارا*. تصحیح مدرس رضوی. تهران: توس.
○ نظامی گنجه‌ای، الیاس (۱۳۶۳). *خسرو و شیرین*. به کوشش عبدالمحمد آیتی. تهران: جیبی.
○ نوربخش، حسین (۱۳۴۷). *کریم شیره‌ای دلقک دربار ناصرالدین‌شاه*. تهران: سنایی.
○ نیشابوری، ابواسحق ابراهیم (۱۳۸۱). *قصص‌الانبیاء*. به کوشش احسان یغمایی. تهران: زرین.
○ نیکیتین، بازیل (۱۳۲۹). *ایرانی که من شناخته‌ام*. ترجمهٔ فره‌وشی. تهران: معرفت.
○ همایونی، صادق (۱۳۶۸). *تعزیه در ایران*. شیراز: نوید.
○ ـــــــ (۱۳۵۰). *سخنانی پیرامون تعزیه*. شیراز: انتشارات جشن و هنر شیراز.
○ هنری، مرتضی (۱۳۵۴). *تعزیه درخور*. تهران: مرکز مردم‌شناسی ایران.

In the name of God

What do I know about Iran? / 53

Theater in Iran

Behrouz Gharibpour

Cultural Research Bureau

بهروز غریب‌پور

بهروز غریب‌پور در سال ۱۳۲۹ در سنندج متولد شد. وی از سال ۱۳۴۴ فعالیت تئاتری خود را آغاز کرد و در ۱۳۵۳ از دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران موفق به اخذ کارشناسی تئاتر و در ۱۳۵۶ وارد آکادمی هنرهای دراماتیک رم "Silvo D'amico" شد. تأسیس تماشاخانه ثابت تئاتر و تئاتر عروسکی در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و تأسیس فرهنگسرای بهمن و خانه هنرمندان ایران از اقدامات او است. غریب‌پور آثار بسیاری به صورت فیلم‌نامه منتشر کرده است که از آن میان می‌توان به سفر سبز در سبز، کچل کفتربان، استاد خیمه‌شب‌بازی می‌آموزد، دونده، تنبل قهرمان (برنده جایزه IBBY سال ۲۰۰۰) و ... اشاره کرد.

Behrouz Gharibpour

The author was born in Sanandaj, Iran during 1950 and started his work in the theater in 1965. He received his BA from the faculty of fine arts at Tehran University in 1974 and entered Rome's Dramatic Arts Academy of Silvo D'amico in 1977. Establishment of a permanent theater, puppet-play at the Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults, Bahman Cultural Center and Iran's Artists' Center are among his accomplishments. Gharibpoor has written numerous screenplays including works such as *The Green Journey in Green, The Bald Birdman, Master Teaches Puppetering, Runner* and *The Lazy Hero* (the 2000 IBBY winner) and...

ISBN 964-379-038-X
۱۷۹۴۳
9 789643 790387
ISBN : 964-379-038-x
شابک: X - ۰۳۸ - ۳۷۹ - ۹۶۴
بها: ۹۵۰ تومان