یک نکته از هزاران

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جلال ستاری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تئاتری که چون سوغات و ره‌آورد از قفقاز به ایران آمد، از آغاز با سیاست و مرامی خاص، پیوندی ناگسستنی داشت و غالباً در راه ترویج و تبلیغ مسلک و مشربِ سیاسی به کار می‌رفت[1]، و بنابراین، فی نفسه، از لحاظ درام‌شناسی و موازین زیباشناختی و کلاً ترکیب‌بندی و ساختار درونی، کمتر مورد سنجش و ارزیابی قرار گرفت، بلکه بیشتر عقیده و آرمانی که نمایش، کمر به خدمت آن بسته بود، میزان نقد و عیارگری محسوب می‌شد. این پیوستگی، قضاوت در باب هنر نمایش را اسیر پیشداوری‌هایی کرد که به گمان من هنوز از آن خلاصی نیافته است. این ملاحظه، داوری‌ای ارزشی نیست، بلکه فقط شناخت واقعیتی عینی است که آگاهی از آن شاید بتواند به روشن کردن این نکته که چرا پسندهایمان و یا نقادهایمان

۱- احمد کسروی بی‌آنکه به تئاتر اشاره کند در وصف همین موقعیت سیاسی که نمایشنامه‌نویسی را در چنبرهٔ خود گرفت می‌نویسد: «و در این میان (در سالهای ۱۲۹۸) روس‌های بلشویک نیز به قفقاز دست یافته و تا کنار رود ارس که سرحّد آذربایگان است رسیده و دسته‌ای از مبلّغان ایشان در تبریز و دیگر شهرها پراکنده گردیده بودند و در تبریز نیز گروهی به بلشویکی گرویده و پنهانی حزبی پدید آورده بودند و به شورانیدن مردم بیخبر می‌کوشیدند». **قیام شیخ محمد خیابانی**، ویرایش و مقدمه محمدعلی همایون کاتوزیان، نشر مرکز، ۱۳۷۶، ص ۱۳۹.

هنوز نتوانسته از سبق ذهنی فارغ باشد، کمک کند.

این هنرمندان سیاست پیشه غالباً عضو حزب «اجتماعیون عامیون» بودند. «حزب اجتماعیون عامیون (سوسیال دموکراتیک) ایران را در اواخر سال ۱۲۸۳، در شهر باکو، جمعی از مهاجران که مدتی در حزب سوسیال دموکراتیک روسیه فعّال بودند، تشکیل دادند. حزب با تأسیس باشگاهی به نام **همّت**، فعالیتهایش را در میان حدود یک صد هزار کارگر مهاجر ایرانی ـ اغلب از آذربایجان ایران ـ شاغل در تأسیسات نفتی باکو متمرکز کرد. رئیس حزب نریمان نریمانف، معلمی آذربایجانی بود که بعدها رئیس جمهور شوروی سوسیالیستی آذربایجان شد. تقریباً همهٔ دیگر بنیانگذاران حزب نیز روشنفکران آذربایجان ایران بودند. برنامهٔ آنان ... اصولاً اقتباس خواسته‌های اقتصادی سوسیال دموکراتهای روسیه بود... **مرکز غیبی** که به زودی روابط نزدیکی با اجتماعیون عامیون برقرار کرد، برنامهٔ حزب را در داخل ایران اشاعه داد». این «دو سازمان متأثر از سوسیالیسم انقلابی مارکسیسم روسی بودند»[۱].

سوسیالیست‌های ایران (عضو حزب سوسیالیست به رهبری سلیمان میرزا اسکندری، مساوات و قاسم خان صور مدیر مجلهٔ رادیکال صور اسرافیل و برادرزادهٔ صور اسرافیل مشهور که در سال ۱۲۸۵ به قتل رسید) نیز «در هوای آن که از یک گروه پارلمانی، حزبی فراگیر پدید آرند، در تعدادی از شهرها به ویژه تهران، رشت، قزوین، انزلی، تبریز، مشهد، کرمان، کرمانشاه، شعبه‌هایی تأسیس کردند. گروهی از روشنفکران محلّی در رشت به رهبری معلمی به نام حسین جودت، «انجمن فرهنگی» تشکیل دادند. گروه مشابهی در قزوین باز به رهبری یک معلم، «انجمن تربیتی» برپا کردند. هر دو انجمن نشریات ادبی انتشار دادند و به تشکیل کلاسهای

۱- یرواند آبراهامیان. **ایران بین دو انقلاب، از مشروطه تا انقلاب اسلامی**، ترجمهٔ کاظم فیروزمند. حسن شمس‌آوری. محسن مدیرشانه‌چی. نشر مرکز. ۱۳۷۷. ص ۷۰.

بسوادآموزی، تئاتر نوین، و سازمان‌های زنان یاری رساندند»[۱].

مرامنامه‌ها و بیانیّه‌های این انجمن‌ها و نوشته‌های برجسته‌ترین رهبرانشان به روشنی، منویّات اصلی آنان و غرض غایی‌شان از کمک به اشاعهٔ هنر تئاتر را معلوم می‌دارد و نظر به آنکه مقصود، تاریخ‌نگاری نیست، فقط به ذکر یکی دو نمونه بسنده می‌کنم.

اردشیر آوانسیان در خاطراتش، بارها به این کوشش حزب برای پاگرفتن تئاتری نو که تبلیغ مرام سوسیالیستی در برنامهٔ کارش باشد، اشاره می‌کند و از جمله می‌گوید:

در حدود سال ۱۹۲۸ برای سرکشی به حوزه‌های حزب در قزوین و تصدّی مسئولیت ادارهٔ حزب، به آن شهر می‌رود و در شرح مشاهداتش می‌نویسد: «یک کلوپ مترقی مانند کلوپ فرهنگی رشت داشتیم. حوزه‌های حزبی دایر بود و کارهای تئاتر هم در جریان»[۲].

جای دیگر توضیح می‌دهد که سازمان زحمتکشان آذربایجان که پس از شهریور ۲۰ در تبریز بنیاد شد و پنج هزار عضو داشت که بیشترشان کارگر و دهقان مهاجر دوستدار و هواخواه حکومت شوروی بودند، گروه‌های تئاتری تأسیس کردند.[۳] «آستارا (هم) از لحاظ فرهنگی کارش بد نبود. این رفقا گاهی تئاتر هم ترتیب می‌دادند. کلوپ فرهنگی ارامنه و آسوری‌های رضائیه نیز منجمله کارش بازی تئاتر به زبان مادری بود».[۴]

«گروهی آرتیست آذربایجانی بودند که با آنها ملاقات و تقاضا کردم تا نمایش

۱- همان، ص ۱۱۶.

۲- **خاطرات اردشیر آوانسیان**، نگره، ۱۳۷۶، ص ۶۶.

۳- برای تفصیل ر.ک. به همان، از ص ۲۰۸ به بعد.

۴- همان، ص ۲۷۰ ـ ۲۷۱، ۲۸۰.

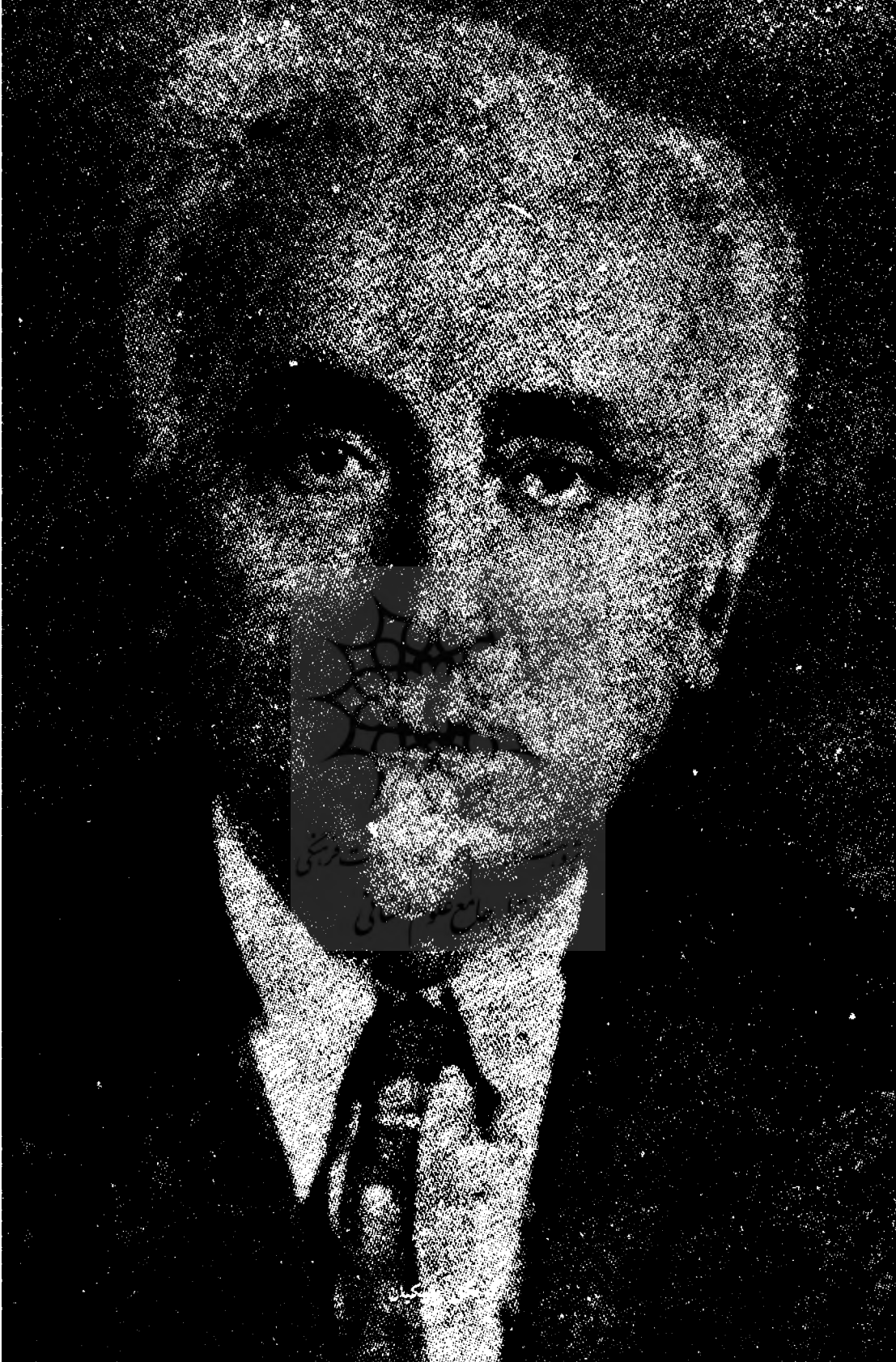
مهمی از جبّار جبّارلو به نام انقلاب ۱۹۰۵ را به زبان آذربایجانی بدهند. این نمایشنامه بسیار عالی و انقلابی با روح انترناسیونالیسم نوشته شده و درست وضع را در آن زمانه مجسم می‌کند. وقتی این نمایشنامه اجرا شد، ما کوشش کردیم صدها کارگر به این نمایش بیایند. سالن (شیر و خورشید تبریز) پُر از جمعیت شده بود. شاید هزار نفر جا گرفته بودند»[۱].

گریگور یقیکیان (۱۸۸۰ ـ ۱۹۵۱)، درام‌نویس و کارگردان مشهور تئاتر که دو رساله به نام‌های «نظریّات امروزی سوسیال دمکرات‌های ایران» و «سوسیال دمکرات‌ها چه می‌خواهند» از وی در دست است[۲]، عضو حزب سوسیال دموکرات بود و به ماتریالیسم دیالکتیک اعتقاد داشت. اما «پس از انقلاب ۱۹۱۷ روسیه،وقتی سوسیال دموکراسی با کمونیسم بین‌المللی و سلطهٔ شوروی پیوند یافت، عدّه‌ای که در آغاز با حزب دموکرات ایران همکاری کرده بودند، ترجیح دادند که ارتباط قدیمی خود را با سوسیال دموکرات پنهان دارند»[۳] و منجمله از راه تئاتر به تبلیغ و نشر مرام و مشرب‌شان بپردازند، چنانکه فعالیت سیاسی و هنری گریگور یقیکیان و همتایانش در رشت و تبریز و شهرهای دیگر، دامنه‌ای گسترده و بازاری گرم یافت. شایان ذکر است که هنرمندان برجستهٔ ارمنی در شناساندن تئاتر نو به ایرانیان و کارگردانی نمایشنامه‌های بزرگ جهان و بازی کردن در آنها، نقشی چشم‌گیر و نمایان داشته‌اند که در خور ستایش و سپاس و قدرشناسی است، اما از قصد پنهان

۱- همان، ص ۳۰۹ ـ ۳۱۰.

۲- **مرامنامه‌ها و نظامنامه‌های احزاب سیاسی ایران در دومین دورهٔ مجلس شورای ملی**، به کوشش منصورهٔ اتحادیه (نظام‌مافی)، ۱۳۶۱، ص ۲۲۵ ـ ۲۴۱.

۳- منصورهٔ اتحادیه (نظام‌مافی)، **پیدایش و تحول احزاب سیاسی مشروطیت** (دورهٔ اول و دوم مجلس شورای ملی)، ۱۳۶۱، ص ۱۱، ۱۶، ۶۶، ۶۹.



سیاسی و عقیدتی پاره‌ای نیز، غافل نباید بود.[۱] و مقصود ما، بی‌هیچ داوری ارزشی، خاطر نشان ساختن همین معنی است.

از این گذشته، اصولاً ادبیات و منجمله نمایشنامه‌نویسی، از آغاز نهضت بیداری ایرانیان و در سراسر دوران انقلاب مشروطه و پس از آن تا انقراض سلسلهٔ قاجار و به سلطنت رسیدن رضاخان، بی‌پرده و روشن و صریح و رک و راست است و به همین جهت، مقصود را مستقیماً، فارغ از موازین درام‌نویسی، می‌رساند، چون در واقع آنچه منظور نظر است، بیشتر ابلاغ پیام است تا نمایشنامه یا داستان‌نویسی به حسب معیارهای ادبی و هنری، تا آنجا که نویسنده، به سادگی، پیام سیاسی اخلاقی و تربیتی‌اش را از دهان چند آدم بازی، به گوش تماشاگر می‌رساند. بررسی نمایشنامه‌های نوشته (و بازی شده) در آن دوران، از تئاتر میرزا آقا تبریزی و نمایشنامه‌های ظهیرالدوله (صفاعلی‌شاه) طرفدار مشروطه و آزادیخواه، مؤسس انجمن اخوت، تا نمایشنامه‌های گروه یا شرکت علمیه فرهنگی (محمدعلی فروغی ذکاءالملک، عبداله مستوفی، علی‌اکبر داور، سیدعلی نصر و ...) و نمایشنامه‌های گروه تئاتر ملی (سیدعلی نصر، کمال الوزارهٔ محمودی و ...) و نمایشنامه‌های حبیب‌اله شهردار و مرتضی فکری، این معنی را به اثبات می‌رساند. این نمایشنامه‌ها بیشتر به قصد تبلیغ مرام میهن‌پرستی، بسیج مردم برای پیکار با بیسوادی، ترویج قانونمندی و قانونمداری و مقولاتی از این قبیل نوشته شده‌اند.

۱- مرحوم جهانگیر سرتیپ‌پور با تکیه بر این نکته می‌نویسد: «هنر تئاتر مدرن بدواً از طرف هنرمندان سیاست پیشهٔ ارمنی که از قفقاز به رشت می‌آمدند، ارائه شده است. هنرمندان مذکور ظاهراً به قصد هنرنمایی و باطناً به منظور گردآوری پول به خاطر صرف در راه مسلک و مرام خویش داشناک یا هنچاک به گیلان که بازار بزرگ ابریشم و دروازهٔ اروپا و مرکز کار دولتمندان بود، می‌آمدند و ایفای نقشهای کوچک یا سیاهی لشکر را به عهدهٔ جوانان ارمنی که مقیم بودند... می‌گذاشتند». **نامها و نامداران گیلان**، گیلکان، رشت، ۱۳۷۰، ص ۹.

نشریه ناهید، شماره ۲، سال ششم، ص ۴ (شنبه ۴ تیرماه ۱۳۰۵)

البته مقصود این نیست که تئاتر باید فارغ از نیات و آرمان‌های سیاسی و اجتماعی باشد، بلکه غرض خاطر نشان ساختن این معنی است که هنوز نمایشنامه‌نویسی، «هنر» نشده است و تصور روشن و درست و مشخصی از درام‌نویسی وجود ندارد و آدم‌های نمایش، در بافت درام جا نیفتاده‌اند و بیشتر به عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی می‌مانند که سر نخ همهٔ آنها در دست نمایشنامه‌نویس بازی‌گردان است که پیامش را به زبان آنان بیان می‌کند، چون در حقیقت آنچه ارزش دارد، فقط همین پیام است و بس.

همچنین منظور از تذکار این واقعیات، دست‌کم گرفتن و یا قدر نشناختن کار و کوشش آن هنرمندان «خلایق دوست» که در تبلیغ و اشاعهٔ تئاتری سیاسی و مرامی پیشقدم بوده‌اند نیست، بلکه یادآوری این واقعیت است که نمایشنامه‌نویسی با قصد و هدف تربیتی آغاز شد و تئاتر نو، سوار بر توسن مسلک و عقیدتی خاص به ایران آمد و از همان آغاز با ایدئولوژی پیوند یافت و البته اگر خلاف این بود، عجب می‌نمود و ناگفته پیداست که نقد و بررسی چنین تئاتری نیز، فارغ از ملاک‌های درام‌شناسی، بیشتر از همان ایدئولوژی هستی‌بخش، تأثیر و الهام پذیرفت و در نتیجه ارزیابی نمایش به عنوان هنر، در سایه افتاد، چون بیشتر عقیدهٔ سیاسی و اجتماعی مطرح در آن، مورد توجه و عنایت بود. میزان مقبولیت چنین نمایش‌هایی نیز طبعاً بسته به قدرت تأثیر و نفوذ ایدئولوژی حاکم بر آن بود.

گفتنی است که به دنبال این دوران، در عصر رضاشاه، ایدئولوژی دیگری که اینبار بر ناسیونالیسم باستان‌گرا تکیه داشت، مهار حیات فرهنگی را به دست گرفت[1] و ماده غلیظ‌تر شد. حکومت برای حصول مقصود، «سازمان پرورش افکار» را بنا به

۱- «... با بیدار شدن غرور ملّی در ایران، فکر ایجاد تأتر ملی نیز به میان آمد. این فکر طرفداران زیادی بین روشنفکران و نمایندگان مجلس ایران داشت...».م. پاولویچ - و. تریا - س. ایرانسکی، **انقلاب مشروطیت‌ایران و ریشه‌های اجتماعی و اقتصادی آن**،مترجم م. هوشیار،تاریخ؟،ص ۵۵.

گفتهٔ مورخ: «به سرمشق از ماشینهای تبلیغاتی ایتالیای فاشیست و آلمان نازی، برای تفهیم آگاهی ملی به مردم از طریق مجله، جزوه، روزنامه، کتاب درسی و برنامه‌های دولتی تشکیل داد»[۱]. اساسنامهٔ سازمان پرورش افکار که در ۱۲ دیماه ۱۳۱۷ به تصویب هیئت وزیران رسید، نمایش و سینما را یکی از وسایل مؤثر برای «پرورش و راهنمایی افکار عمومی» تشخیص داد. این «نمایش و سینما» زیرنظر «کمیسیون نمایشها» (از جمله کمیسیون‌های فرعی هیئت مرکزی سازمان)، به ریاست سیدعلی نصر، به فعالیت پرداخت. اسماعیل مرآت، وزیر فرهنگ وقت و رئیس هیئت مرکزی سازمان در تاریخ ۱۹/۴/۲۲ ، به رئیس «کمیسیون نمایش و هنرستان هنرپیشگی» (یعنی سیدعلی نصر) می‌نویسد: «خواهشمند است مراقبت کافی بفرمائید که اولاً نمایشنامه‌ها مربوط به اصول پرورش افکار و تهذیب اخلاق عمومی بوده و خارج از آن نباشد و مخصوصاً از تشکیل صحنه‌های عشق‌بازی به کلی خودداری شود. ثانیاً دستور فرمایید یک نسخه از نمایشنامه‌ها را قبلاً ارسال نمایند که ملاحظات لازم در آن به عمل آید و فرصت برای تکمیل آن باقی باشد».[۲]

ناگفته پیداست که کمیسیون نمایشها به هنر تئاتر و اعتلای آن و پیشرفت درام‌نویسی چندان اعتنایی نداشت، و عمدهٔ مقصودش، القاء یا ترویج مرام و عقاید و نظریاتی بود که خود می‌پسندید، در لفافی از اخلاقیات مردم‌پسند، با چاشنی موعظه و تبلیغات و شعار پراکنی مفاخره‌آمیز. به عنوان مثال علی نصر معاون وزرات پیشه و هنر مجلس در چهاردهمین سخنرانی سازمان به تاریخ ۲۵ بهمن‌ماه ۱۳۱۸، در باب «تأثیر نمایش در جامعه»، نطقی ایراد کرد و از جمله گفت: «یک تریاکی یا یک الکلی هر قدر شما را نصیحت کند (کذا)، به اندازه‌ای که نمایش آن

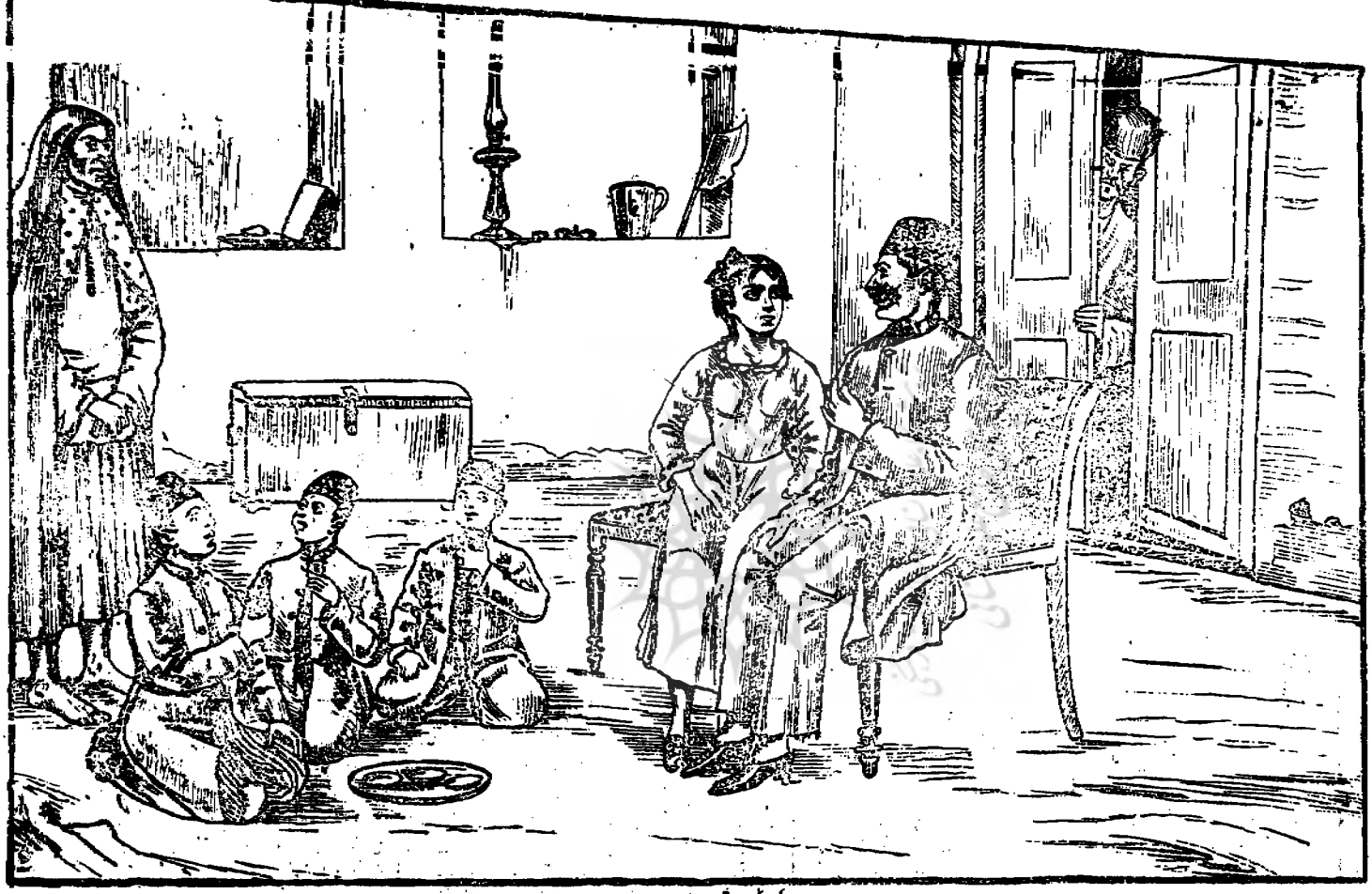
۱- یرواند آبراهامیان، همان، ص ۱۳۱.

۲- **فرهنگ ستیزی در دورهٔ رضاشاه** (اسناد منتشر نشدهٔ سازمان پرورش افکار، ۱۳۱۷ ـ ۱۳۲۰ هجری شمسی)، سازمان اسناد ملی ایران، به کوشش محمود دلفانی، ۱۳۷۵، ص ۱۲۶.

شما را متنبه می‌کند، فایده نخواهد داشت. بهترین آموزشگاه و بهترین تربیت، دیدن نمایش است، زیرا همه چیز را مجّسم می‌کند، خوبی و بدی را می‌نمایاند و در ضمن تفریح و مسّرتی هم می‌دهد.. برای آنکه عملاً تأثیر نمایش را در جامعه مدلّل بدارم، اینک یادداشتی (را) که راجع به بزرگترین گناه‌ها و بالاترین پستی‌ها و بی‌غیرتی‌ها یعنی جاسوسی نوشته‌ام، توسط آقای رفیع حالتی که یکی از هنرآموزان هنرستان هنرپیشگی می‌باشد، به معرض نمایش می‌گذارم»[۱].

بررسی این نمایشنامه‌ها و نیز نمایشنامه‌هایی که پیش از تأسیس سازمان پرورش افکار و یا همزمان با آن به نمایش درآمدند (نمایشهایِ «شرکت کمدی ایران» که سیدعلی نصر تأسیس کرد، نمایشهای «تئاتر ایران» که تیمورتاش بنیان نهاد، نمایشهای «کانون ایران جوان»، نمایشهای «تئاتر نکیسا» که افلاطون شاهرخ بنیان گذارش بود، نمایشهای «تماشاخانهٔ تهران» که در ۱۳۱۹ به دست سیدعلی نصر افتتاح شد) و مطالعهٔ نقدهای پراکنده‌ای که دربارهٔ آنها به چاپ رسیدند، روشن خواهد کرد که تئاتر نو پا در آن دوران، چون در دوران پیش از آن، تا چه اندازه تحت نفوذ ایدئولوژی حاکم بوده است و دانشجویان ما بهتر است به جای انتخاب موضوع‌هایی چون آنتونن آرتو و ژان ژنه و ... برای نگارش پایان‌نامه‌هایشان که کاری عبث است و راه به دهی نمی‌برد، (چون با قلّت اطلاعات دانشجو و ناتوانی وی در دسترسی به منابع دست اول، و طفره‌زدن بعضی استادان از راهنمایی، حاصل کار معمولاً چیزی جز تکرار مطالبی که به زبان فارسی احیاناً در بعضی مجلات و روزنامه‌ها به چاپ رسیده است، نیست) به بررسی این قبیل موضوعات اهتمام کنند که گوشه‌هایی از تاریخ تئاتر را در ایران بر آفتاب خواهد انداخت. هنگامی که هنوز به

۱- سازمان پرورش افکار، **مجموعهٔ سخنرانیها و آهنگهای موسیقی و نمایشنامه‌ها و سروده‌های پرورش افکار** که از آبان ۱۳۱۸ تا خرداد ۱۳۱۹ در تالار دبیرستان دارالفنون ایراد شده است. مجموعهٔ چهارم از انتشارات دبیرخانهٔ سازمان پرورش افکار، تهران ۱۳۱۹، ص ۱۷۰.



(پرده دوم)

میرزا فکور خان در روزگار خوشبختی زن و بچه را بیرون میکند و فکر گذشته را بخود میخورد

(مراجعه بپرده دوم پس)

نشریه ناهید، شماره ۲، سال ششم، ص ۵ (شنبه ۴ تیرماه ۱۳۰۵)

درستی از چونی و چندی تئاتر لاله‌زای و نهضتی که زنده یاد عبدالحسین نوشین در تاریخ تئاتر ایران برانگیخت فی‌المثل، آگاهی نداریم، در باب بزرگانی که ده‌ها زندگینامه و مقاله و کتاب تحقیقی درباره‌شان به زبان‌های فرنگی نگاشته و چاپ شده است و ما گاه از فهرست آن آثار نیز بی‌خبریم، چه نکتهٔ تازه‌ای می‌توانیم گفت؟ از اینرو باید همت هنرمندانی چون علی نصیریان و عزت الله انتظامی و جمشید لایق و حسین کسبیان و پیشکسوتان همتای آنان و نیز دانش‌آموختگانی را قدر شناخت که هر یک به تحقیق در فصلی از تاریخ تئاتر ایران پرداخته است و یا امروزه به آن مهم می‌پردازد.

برای روشن‌تر شدن مطلب من به عنوان نمونه، به نمایشنامه‌هایی که در سال‌های ۱۳۰۵ و ۱۳۰۶ و ۱۳۰۷ در تهران بازی شده‌اند و نام آنها گاه همراه با توضیحاتی مختصر به عنوان اعلان و اعلام خبر در روزنامهٔ اطلاعات همان سال‌ها آمده است، اشاره می‌کنم و بر این اعتقادم که مشت نمونهٔ خروار است و اندک دلیلِ بسیار. این بررسی البته کامل نیست و با کنجکاوی دقیق، انجام نگرفته است بلکه فقط نگاهی است به سیاههٔ نمایشهائی که در آن سالها، اجازهٔ نمایش یافته‌اند.

غالب این نمایش‌ها، آنگونه که از عناوین و تبلیغات روزنامه‌ای درباره‌شان، برمی‌آید، «اخلاقی» ، «خنده‌آور یا مفرّح»، و از نوع ملودرام‌های عشقی‌اند، چنانکه گویی هیچ امر مهم و خطیری در ایران و جهان آن روز روی نمی‌دهد و مردم در آسوده خیالی محض بسر می‌برند و یا حکومت برای انصراف خاطر آنان از مسائل حیاتی، و سرگرم کردنشان، وسیله‌ای بهتر از «اپرت» مسرت بخش و «درام موزیکال» شاد نمی‌شناسد. در مواردی نیز که از وضع موجود انتقادی می‌شود، ظاهراً نیت، هموار کردن راه و فراهم آوردن زمینه برای انجام دادن اصلاحات موردنظر حاکمان است. اسامی بعضی از این نمایش‌ها بنا به اخباری که در روزنامهٔ اطلاعات به چاپ رسیده، بدینقرار است:

«نمایش حزن و نشاط» «حاکی از نواقص ادارات و قانون استخدام» (اطلاعات ۲۱ آبان ۱۳۰۵).

«نمایش عالی پریجادو»، «به منفعت اتحادیهٔ کارگران مطابع تهران» (اطلاعات ۲۲ آذر ۱۳۰۵).

«سیروس کبیر (کیخسرو)»، به کارگردانی سیدعلی نصر (اطلاعات ۲۱ دی ۱۳۰۵).

«نمایش عالی عمرخیام» (اطلاعات ۵ بهمن ۱۳۰۵).

«نمایش مضحک خانم خوابند» (ترجمه) که به قول شادروان سعید نفیسی در نقدش بر نمایش، «اولین بار بود که در تئاتر ایرانی، چنین شاهکار کوچکی دیده می‌شد» (اطلاعات ۱۴ دیماه ۱۳۰۶).

«پیس حیرت‌انگیز افسانهٔ عشق آنوش»، «از ادبیات ارامنه به قلم بارون اوانس طومانیان» (اطلاعات، ۲۰ دیماه ۱۳۰۶).

«پریچهر و پریزاد» (اطلاعات ۱۶ بهمن ۱۳۰۶)

«اپرت خیلی باشکوه عشق و صفا و مهر و وفا»، از افراسیاب خان آزاد، (اطلاعات ۲۹ بهمن ۱۳۰۶).

«روزگار سیاه» «پیسی اخلاقی، اجتماعی، ادبی، تراژدی»، نوشتهٔ اسداله میرسپاهی، «با آهنگهای دلخراش و حزن‌آور» (اطلاعات ۱۵ فروردین ۱۳۰۷).

«بدبختی زن در نتیجهٔ خیانت» ، «فقط برای خانم‌ها» به قلم رضا احتشامی، «یک درس اخلاقی و آئینهٔ عبرت است» (اطلاعات ۲۲ فروردین ۱۳۰۷).

«پیس مهم نظامی، ادبی، علمی، اخلاقیِ یک خانوادهٔ وطن‌پرست»، به قلم افراسیاب خان آزاد، «برای نظامیان، برای جوانان» (اطلاعات ۲۴ فروردین ۱۳۰۷).

«نمایش مفرّح شهیدهٔ عشق» ، برای «خواتین محترمه» (ترجمهٔ شهرزاد)، اطلاعات ۲۲ خرداد ۱۳۰۷ .

«نمایش مضحک، اخلاقی ملانصرالدین» (اطلاعات ۱۸ مرداد ۱۳۰۷).

«اپرت عدالت شاه» ، (اطلاعات ۱۷ آبان ۱۳۰۷).

«قربانی یک دختر، پیس اجتماعی»، به قلم سعید نفیسی (اطلاعات ۱۹ آبان ۱۳۰۷).

«عشق و آزادی»، به قلم معزالدیوان فکری، مخصوص خانم‌ها، «از طرف جمعیت‌بیداری نسوان به‌منفعت قرائتخانهٔ عمومی نسوان» (اطلاعات،۸ دی۱۳۰۷).

«نمایش مهم و باشکوه نتیجهٔ کردار بد با خانم کجاست؟»، «توسط شرکت کمدی اخوان» (اطلاعات ۲۶ دی ۱۳۰۷).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شرح اجرای «رستم و سهراب» با کارگردانی «فکری» در یکی از مجلات اروپائی

آنچنان که از عناوین این نمایش‌ها و شرح مختصر تبلیغی دربارهٔ آنها برمی‌آید، تئاترها یا از نوع نمایش‌های ملی، میهنی مقتبس از تاریخ یا قصه‌های کهن ایران است[۱] و یا از قماش «درام‌های اخلاقی موزیکال» (مانند «دختر ناکام») و «نمایشات اخلاقی خوب»[۲] و غالباً از مقولهٔ طنزهای اجتماعی و اخلاقی و تربیتی و کمدی‌های بی‌ضرر و سرگرم‌کننده و رویهمرفته تهی از محتوای سیاسی[۳]. این تکیه بر جنبهٔ اخلاقی و آموزندهٔ نمایش، اهمیت خاصی دارد و همواره مؤکداً خاطرنشان می‌شود. در سر مقالهٔ اطلاعات مورخ ۲۶ آذر ۱۳۰۷ با عنوان «تأتر و سینما»، آمده است که «شرکت کمدی ایران» (سیدعلی نصر) هر پانزده روز یکبار، نمایشهای «اخلاقی و مفیدی» در گراند هتل ترتیب می‌دهد، «این نمایشات و کنسرت‌ها و سینماها علاوه بر این که برای تجدید قوا و روح مردم کاملاً ضروری است، در روحیّات اخلاقی افراد نیز تأثیر عمیقی خواهد بخشید. از همین جهت بایستی دقت و مراقبت تام به عمل آید که تمام این نمایشات و فیلم‌های سینما، جنبهٔ اخلاقی و اجتماعی داشته باشد. نمایشات شرکت کمدی ایران، عموماً اخلاقی (است) و کمک بزرگی به روشن کردن افکار عمومی می‌نماید»[۴].

دربارهٔ این نمایش‌ها گاه توضیحاتی چند سطری در روزنامه به چاپ رسیده

۱- در مقالهٔ «ترقی تئاتر در ایران» (اطلاعات ۲۷ دی ۱۳۰۷) شرح ستایش‌آمیز نمایشی آمده که در آن، اقبال السلطان آذر در دکوری که عبارت از ستون‌های تخت جمشید و دورنمای کاخ خشایارشاست، آواز می‌خواند.

۲- اطلاعات ۲۹ بهمن ۱۳۰۶.

۳- قانون سانسور از ۱۳۱۱ تا ۱۳۲۰ قویاً اعمال می‌شد. برای آگاهی از یک نمونه دخالت مضحک سانسور نک به مقالهٔ شکسپیر فراموش کرده بود این صحنه را بگنجاند، در روزنامهٔ **انتخاب**، ۲۳ تیرماه ۱۳۷۸.

۴- اطلاعات، ۲۶ آذرماه ۱۳۰۷.

است و به ندرت مقالاتی نسبةً بلند (چون نوشتهٔ طولانی سعید نفیسی در ستایش نمایش پریچهر و پریزاد، اطلاعات ۱۶ بهمن ۱۳۱۶). این قلمزنی‌ها، البته نقد فنّی نمایش نیستند و غالباً در تمجید و تحسین بازی و موسیقی است از این قبیل که نمایش «از هر جهت باعث تمجید حضار گردید و با کف زدن‌های زیاد خاتمه یافت»[۱]. نقد فنی نمایش هنوز باب نشده است و بیگمان کمتر کسی با آن مقوله آشنایی دارد. اما اگر هم به معنای اخص واژه، رونق و رواج داشت، منتقدان در باب نمایش‌هایی که از پیش همه می‌دانستند «اخلاقی و آموزنده و مفید»اند و بنابراین پیشداوری در باب آنها، کار نقد و ارزیابی را دشوار می‌کرد، چه می‌توانستند گفت! از همین رو، اگر گهگاه نقدی شده است، مربوط به تماشاگران و اداره‌کنندگان تالار و بلیط فروشان است که از حسن سلوک و ادب نفس بی‌بهره‌اند، اما چه باک، چون تأثیر نمایش به اندازه‌ای قدرتمند و سازنده و امیدبخش است که بی‌نزاکتی و دغلکاری چند تن، از یادها می‌رود و حظ و لذت مشاهده را زایل نمی‌کند!

بیگمان از این مرور کوتاه و ناقص، نتیجهٔ استواری به دست نمی‌آید، بلکه لازم است چنین بررسی‌هایی با دقت و جامعیت صورت گیرد تا اندک اندک تصویری از تئاتر و نقد آن در چندین دهه، نقش بندد و این کاری است که بجاست دانشجویان ما انجام دهند، به جای آنکه بعضاً، گفته‌ها و نوشته‌های این و آن دربارهٔ موضوعی کمابیش شناخته مربوط به فرهنگی دیگر را، وصله پیله کنند.

اما قصد من از پیش کشیدن این مبحث، طرح این پرسش نیز هست که نقادی ما با توجه به همبستگی هنر تئاتر در آغاز با نوعی ایدئولوژی، تا چه اندازه ممکن است هنوز، خواسته یا ناخواسته، در گرو نگرشی ایدئولوژیک مانده شد؟ این نکته‌ایست که البته با تحقیق و بررسی علمی روشن خواهد شد. اما من از نقد ایدئولوژی زده، معنای خاصی نیز مراد می‌کنم که با آنچه معمولاً از آن اصطلاح به ذهن متبادر

۱- اطلاعات ۲۹ بهمن ۱۳۰۷.

می‌شود، تفاوت دارد. مقصود من از نقد ایدئولوژیک، فقط نقد از منظر و پایگاه ایدئولوژی‌ای خاص نیست، بلکه غرض این هم هست که به گمانم زبان نقد، دست کم در پاره‌ای موارد (اگر نه غالباً)، گویی از الگوی ایدئولوژی تقلید می‌کند. یعنی همانگونه که ایدئولوژی، اندیشه‌ای قالبگیری شده است و بنابراین تفکری آزاد و بی‌پروا نیست، آن گونه نقد نیز به جای استدلال، بیشتر به حکم یا امر و نهی کردن و دستور دادن، گرایش دارد و در پاره‌ای موارد نیز کار نهایتاً به دل سوزندان و آب در دیده گردان و دریغ خوردن و نوحه خواندن می‌انجامد. این گونه نقد الزاماً بی‌بهره از دانش و عاری از صداقت نیست و باید آن را به جدّ گرفت و حسابش فی‌المثل از حساب (به اصطلاح) نقدی تمسخرآمیز و آکنده از ریشخند و استهزاء و لودگی که به عقده‌گشایی می‌ماند، سواست. نقدی که از زبان ایدئولوژی الگوبرداری می‌کند، سخنی دارد که باید شنید، اما آن سخن به زبانی بیان می‌شود که مناسب اندیشه‌ای مستدّل و برهانی نیست[1]. زبان این نقد، نوعی ایدئولوژی ربایی است همانگونه که به اعتقاد رولان بارت، زبان ایدئولوژی، «اسطوره دزدی» به زعم وی، یعنی گرته‌برداری از اسطوره است.[2]

آنچه مرا به این اندیشه راهبر شد، ملاحظهٔ این امر شگفت است که گویی عامهٔ مردم نقد را به جدّ نمی‌گیرند. در بسیاری جاهای دنیا، بعضی به منتقدان محبوب خود چنان اعتماد و اعتقاد دارند که سخن‌شان در باب نمایشی یا کتابی، برای آنان حجت است. البته چنین منتقدانی دانش گسترده‌ای دارند، فرهیخته‌اند، سال‌ها

۱- نمونه‌ای از نقد مستدل، نقد آقای بهزاد قادری بر «گوریل پشمالو» است. نک به مجلهٔ **نمایش**، آذر و دی ۱۳۷۷.

۲- و اخیراً خاطره دزدی هم مجال نمود یافته است چون بعضی از کار و بار خود در نظام پیشین چنان سخن می‌گویند که گویی در عصر هخامنشی یا ساسانی زیسته‌اند و از آن دوران کسی زنده نمانده و یاد و خاطره‌ای در ذهن ندارد. این گونه خاطرات، ربایش خاطرات دیگران است.

شاگردی استادان کرده‌اند، با بزرگان ادب و هنر، محشور بوده‌اند، جهان دیده‌اند، و نشان داده‌اند که بی‌غرض و جسورند و حرف حق می‌گویند، چون گی دومور (Guy Dumur) منتقد فرانسوی نامدار تئاتر که ناگهان از دست رفت. اما شگفت آنکه در اینجا، میان عمل مردم و سخن منتقد، شکافی افتاده است. منتقد گاه به درستی نمایشی را نقد می‌کند، ولی اقبال مردم از آن نمایش نه تنها کاستی نمی‌گیرد، بلکه گویی فزونی می‌یابد. سخن منتقد، هر چند درست و بجا، گویی نه در سلوک مردم تأثیری دارد و نه در راه و روال بازیگر و کارگردان! البته من این اقبال شایان تماشاگران را که به جای خود، مایهٔ مسرت و دلگرمی است، یکسره به حساب هنر دوستی‌شان نمی‌گذارم. فرهنگ‌پذیری از مقولهٔ انتخاب است، و وقتی انتخابی صورت نگرفت، نفس اقبالِ شایان، موجبی دیگر دارد. تماشای تلویزیون از بام تا شام، نشانهٔ فرهیختگی و یا موجب فرهنگ‌اندوزی نیست. فرهیخته کسی است که بعضی برنامه‌ها و تئاترها و کتابها و فیلم‌ها را برمی‌گزیند. این شکاف و ورطه میان منتقد و عامهٔ مردم شوقمند، در خور بررسی‌ای جامعه‌شناختی است. اما آیا نمی‌توان فرض کرد که یکی از موجبات این جدایی، زبان «ایدئولوژیک» منتقد، یعنی عدم اهتمامش به استدلال و حجت آوردن، دست کم در نوشته‌هاست (چون در گفتگو و «نقد حضوری»، وضع فرق می‌کند)؟ مثال‌ها زیادند و من عمداً از ذکرشان خودداری می‌کنم تا بحث، وجهی شخصی نیابد. نقش منتقد در هر زمینه‌ای سترگ است. فرهنگ آفرینان به منتقد صاحب‌نظر و اندیشه برای ارتقاء و بهبود کار خویش نیاز مبرم دارند. نقد از مقولهٔ تفکر و از جمله ابزارهای مؤثر فرهنگ‌شناسی و فرهنگ پذیری است، و منتقد اندیشه‌مند، واسط میان فرهنگ آفرین و مخاطب اوست و بنابراین به اعتباری «ذوالریاستین» است و اما فرهنگ از عوامل بازسازی جامعه است و همواره زمانی می‌بالد و شکوفا می‌شود که انسان‌ها حضور و حافظهٔ تاریخی دارند و به آینده می‌نگرند و در تحقق این رسالت عظیم که بر عهدهٔ

فرهنگ‌ساز است، منتقد به حق می‌تواند یار و مددکارش باشد.

غلامعلی فکری (معزالدیوان)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی