نمایش در ایران

دکتر مهدی فروغ

سابقهٔ تاریخی

مبدأ و منشأ «تئاتر» هر قوم را باید در معتقدات دینی و مناسک مذهبی همان قوم جستجو کرد. بعضی ممکن است به‌قیاس چنین پندارند که تئاتر هم مثل نقاشی، هنری است که بشر به تشابه و تقلید از طبیعت ابتکار کرده است، به دلیل اینکه وقایع و حوادث زندگی در آن منعکس می‌باشد. ولی این رأی کاملاً صائب نیست، چون تاریخ پیدایش این هنر را در بین هر یک از اقوام جهان که بنگریم می‌بینیم که در آغاز برای بیان رازهای درون و عواطف نهفته به ظهور رسیده است. تأیید این نظر مخصوصاً در مورد تئاتر یونان و هند و ایران، که معرف عمیق‌ترین احساسات و اسرار مذهبی است، آشکارتر به نظر می‌رسد.

هند

«کریشنا» روح مجسم «ویشنو» ـ خدای هندوان ـ و نمایندهٔ مؤمن‌ترین پیروان وی، پس از کشتن اژدهایی که

نشانهٔ هواهای نفسانی انسان است مدتی در دامن طبیعت سر به جیب مراقبت فرو می‌برد، دربارهٔ رسالت خویش می‌اندیشد و سپس در زیر یک سرو آزاد و در پرتو فروغ ماه به تعلیم رقص و موسیقی مقدس می‌پردازد. رقصی که «کریشنا» تعلیم می‌دهد برای لذت جسمانی نیست، بلکه توجیه و تفسیری است از اعمال و افعال خدایان به وسیلهٔ حرکات موزون و به همراهی موسیقی. از این رو است که وقتی «درام» در هندوستان به قلم کالیداس[1] به مرحلهٔ کمال می‌رسد، ملاحظه می‌کنیم که اشخاص بازی در نمایشنامه‌های او همین ارواح مجسم خدایان‌اند. مثلاً «شاکونتالا» در نمایشنامهٔ «خاتم مفقود» دختر «مناکا» است که از حوریان عالم ملکوت می‌باشد.

یونان

در یونان قدیم نیز مبدأ پیدایش تئاتر همانا معتقدات مذهبی است، ولی نوع و شیوهٔ آن با فلسفهٔ دینی هندی‌ها متفاوت می‌باشد. «دیونیزوس» (Dionysus) ـ خدای تاک و شراب ـ شیفتهٔ زندگی و بقای جنس است، و «آپولو» (Apollo) خدای وهم و خیال و شعور مقدس. این دو رب‌النوع درست ضد یکدیگرند، زیرا یکی امور روحانی را در اختیار دارد و دیگری مسائل مادی و دنیوی را. اما دشمن یکدیگر نیستند و از روی صداقت و انصاف همکاری می‌کنند، و بدون وجود هر یک از آن‌ها ادامهٔ حیات و بقای عالم هستی غیرممکن خواهد بود.

تئاتر قدیم یونان و همچنین تئاتر مدرن که جلوه‌های مختلفی از آن است، نتیجهٔ همین معتقدات اساطیری و افکار مذهبی است. یونانیان بر این عقیده بوده‌اند که نسیمه‌خدایان در مرگ «دیونیزوس» سوگواری، و در رستاخیز او با شور و شعف فراوان پای‌کوبی و دست‌افشانی می‌کنند. در سایهٔ این عقیده بود که شعر «درام»، و نمایش‌های «تراژدی» (Tragedie) و «کمدی» (Comedie) در یونان به وجود آمد، و این فکر قوّت گرفت که غم و اندوه لازمهٔ زندگی بشر است و روح انسان در نتیجهٔ تحمل درد و رنج، از پلیدی‌ها پاک و تزکیه می‌شود.

بنا بر آنچه گفته شد، اساس فلسفهٔ دینی مردم یونان بر

پایهٔ جدال و پیکار بشر بر ضدّ یکدیگر، یا بر ضدّ خدایان استوار است. جوهر و خلاصهٔ این سنخ اندیشه را در آثار اشیل و سوفکل[۲] به‌آسانی می‌توان استنباط کرد.

با وجود اختلاف مشهودی که بین عقاید و اندیشه‌های مذهبی یونانیان و هندیان وجود داشته، باز ملاحظه می‌کنیم که فنّ نمایش در هر دو ملت، نتیجه و محصول همین معتقدات مذهبی بوده است.

اروپا

در مورد تئاتر اروپا در قرون وسطیٰ نیز همین اصلْ صادق است. تا زوال امپراطوری روم که برخلاف حکومت یونان با اعمال شنیع و خون‌ریزی و قساوت همراه بود، ترویج تئاتر صحیح امکان نداشت. ترنس (Trence) در سال ۱۶۰ ق.م. زندگی را بدرود گفت و با مرگ او، کمدی نیز از میان رفت. با وجود اینکه هوراس (Horace) علاقهٔ زیادی به فنّ درام‌نویسی نشان داده و با تدوین کتاب «صنایع شعر» (Art-Poetica) ـ که تقریباً اقتباسی است از «بوطیقا»ی (Poelics) ارسطو ـ در حفظ اصول و سنن این شیوهٔ ادبی کمک کرده است، ولی نه او و نه هیچ کدام از شاعران معاصر وی، نمایشنامه تصنیف نکرده‌اند.

رومی‌ها مسابقات پهلوانی مانند ارابه‌رانی و نیزه‌بازی را بیشتر دوست می‌داشتند؛ از همین رو تئاتر روم هرگز به پایه و مایهٔ هنری و ادبی تئاتر یونان نایل نشده است. اعیان مملکت به نمایش ادبی علاقه‌ای نشان نمی‌دادند. هنرپیشه‌ها اغلب از بین اسیران و غلامان انتخاب می‌شدند. بزرگ‌زادگان، در کشورهای خارجی سرگرم جنگ و پیکار بودند و سکنهٔ شهر رم را بیشترْ اسیران تشکیل می‌دادند که اینان نیز زبان لاتین نمی‌دانستند و وقایع داستان را نمی‌توانستند درک کنند.

تنزّل تدریجی تئاتر با ظهور مذهب مسیح که با نمایش‌های شنیع و قبیح آن زمان سخت مخالف بود سریع‌تر گردید. پیروان متّقی و پرهیزکار مسیح در آن عصر تئاتر را امری خلاف دین و اخلاق می‌دانستند و پس از اینکه «کنستانتین» ـ قیصر روم ـ مذهب مسیح را پذیرفت، تئاتر ممنوع شد. شاید بتوان گفت که وقتی تئاتر مذهبی در اروپا به وجود آمد، تئاتر کلاسیک صدها سال بود که تقریباً فراموش شده بود.

پیروان مؤمن و متقی مسیحْ تئاتر را تحریم کردند، ولی بالاخره این هنر بر اساس شعائر و مناسک همان

مـذهبی کـه مـتجاوز از چـندصد سـال بـا آن مـخالفت می‌ورزید، به وجود آمد.

در سدهٔ نـهم یـا دهـم مـیلادی، کشیشان کـلیسای کاتولیک در تشریفات و مراسم کلیسا قطعاتی از آوازهای جمعی (Choeur) را به دو یا چند نفر اختصاص دادند تا آن را به‌صورت مکالمه و آواز بیان کنند. قـصدْ ایـن بـود کـه پیروان کلیسا که عموماً از داشتن سواد بی‌بهره بودند، بـه این طریق در عقیدهٔ خود مؤمن‌تر و راسخ‌تر تربیت شوند. بدیهی است که بیان داستان به‌صورت مکالمه و با تجسم حالات و اطوار اشخاص واقعه در ذهن شنونده، مؤثرتر از موقعی که یک نفر آن را نقل می‌کند واقع می‌شود. به‌تدریج این راه و رسم مورد توجه قرار گرفت و در تمام کـلیساها معمول گـردید. داسـتان دیـنی «آخـرین شـام» (The last supper) را کـه تـا آن مـوقع بـه صـورت آواز جـمعی می‌خوانـدند، بـین چـندین نـفر تـقسیم کـردند. بـعضی، قسمت‌های خـود را بـه‌آواز مـی‌خوانـدند. بـرخـی، بـیان می‌کردند و وقایع داستان را با حرکات دست و سر مجسم می‌ساختند؛ یعنی آن وقایع را به فعل درمـی‌آوردند. ایـن همان مفهوم کـلمهٔ دراما (Drama) است کـه مـتجاوز از یک‌هـزار سـال پـیش «ابـن‌سینا» در کـتاب شـفا آن را بـا اصطلاح «دراماطا» بیان و تعریف کرده است.

بنابراین بار دیگر همان معنی را ملاحظه می‌کنیم؛ بیان و توصیف رقیق‌ترین و عمیق‌ترین احساسات مذهبی که تئاتر اروپا را در قرون وسطیٰ به وجود آورده است.

پیدایش تئاتر منحصر ایران یعنی «تعزیه» نـیز از ایـن قانون طبیعی مستثنیٰ نبوده است.

دورهٔ هخامنشی

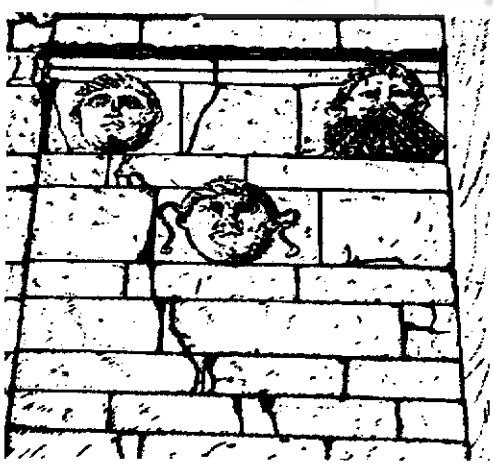
تاریخ تئاتر در ایران، تا آنـجا کـه اسـناد و مـدارک مـوثّق حکایت می‌کند، برخلاف هنرهای دیگر چـندان قـدیمی نـیست. از دوران سـلطنت هـخامنشی عـلامت و نشـانهٔ صریحی که بتواند مدرک وجود این هـنر در ایـران بـاشد سراغ نداریم.

«هردوت» و دیگر مـورّخین یـونانی دربـارهٔ مـراسـم «مُغ‌کُشی» (Magophonia) که ایرانیان هر سال به یاد قتل اسـمردیس مـغ و پـیروانش بـرگزار مـی‌کردند، مـختصراً اشاره‌ای می‌کنند. بعضی از نویسندگان این مراسم را نوعی از تشریفات نمایشی و دینی، و زمـینه‌ای بـرای پـیدایش «تعزیه» در ادوار بعد فرض کرده‌اند[3].

راجع به تأثیر این قبیل وقایع و مراسم در ایجاد تعزیه متأسفانه تحقیق کافی به عمل نیامده است. آنچه که فعلاً مـی‌توان گـفت ایـن است کـه از دورهٔ هـخامنشی اثـر و نشانه‌ای که حاکی از وجود هنرهای دراماتیک بـاشد در دست نداریم.

از دورهٔ کوتاه تسلط اسکـندر و جـانشینانش، یـعنی سلسلهٔ سـلوکی، تـنها یک روایت در دست داریـم و آن، تـوضیحات مـفصّلی است کـه مـحمدحسن‌خان اعتمادالسـلطنه وزیـر انـطباعات[4]، دربـارهٔ قـلعه و شـهر «آپامه» که از بناهای «سلوکس نیکاتر اول» است ـ و امروزه به «کوه‌سنگر» مـعروف مـی‌باشد ـ مـی‌دهد و مـی‌گوید: «چون در تاریخ اشکانیان گاهی برحسب مناسبت ذکری از قـلعه و شـهر آپـامه مـی‌شود شـرح و تـوضیح آن لازم می‌نماید» بنابراین گوید:

«یونانیان از زمان اسکندر کبیر تا سلطنت فـرهاد اول اشکانی که بیش یا کم تسلطی در مملکت مـدی (عـراق عجم) داشتند، برای حفظ این قسمت از مملکت علاوه بر چند قلعه از قبیل قلعهٔ اپرج و قلعهٔ شهر ری حالیه کـه از



زمان قدیم در این امکنه بوده، یک اردوگاه نظامی هم در حوالی «دوشان تپه» ساخته بودند و آن را آپامه می‌نامیدند و این اسم خاص است[5].»

اعتمادالسلطنه پس از بیان شرحی دربارهٔ طرز بنا و وضع جغرافیایی این قلعه می‌گوید: «تماشاخانه‌ای که یونانیان در شهر حسب‌الرسم می‌ساختند و آن را سیرک (Circus) می‌نامیدند، در قلعهٔ آپامه نیز ساخته شده بود که آثار آن باقی است.»

به هر صورت مسلّم است که در هر نقطه از ایران که جانشینان اسکندر، شهر یا بارویی ساخته یا تعمیر می‌کردند ـ از قبیل قلعهٔ اپرج (فارس) یا قلعهٔ شهر ری ـ به احتمال قوی تماشاخانه‌ای هم در آن بنا می‌کردند. این قضیه را کلیدی برای تحقیق در این مورد می‌توان دانست.

دورهٔ اشکانیان

از دورهٔ اشکانیان تنها روایتی که مورد استناد مورّخان است داستان مجلس ضیافتی است که ارتاوات (Artavasdes)[6]، پادشاه ارمنستان، برای پذیرایی از «ارد اول»، شاهنشاه اشکانی، و به‌مناسبت عروسی خواهرش با پاکوروس (فیروز)، پسر ارد، ترتیب داده بود (۵۳ ق.م.).

بنا به روایت پلوتارک، از جملهٔ وسایل پذیرایی در این جشن یکی هم اجرای نمایش «باکانت» (Les Bacchantes)، اثر «اوریپید» (Euripide) درام‌نویس بزرگ یونان قدیم (۴۰۶ ق.م.) بوده است.

بدیهی است که اگر شرح شکست سخت کراسوس، سردار معروف رومی، و قلع و قمع شدن سپاه چهل‌هزار نفری او به دست سربازان اشکانی و فرستادن سربریدهٔ او به نزد «ارد» (هنگامی که این مجلس جشن برپا بود و بازیگران یونانی به بازی نمایش مزبور مشغول بودند) در کتاب‌ها ضبط نمی‌شد، این خاطره که آن را مدرک سابقهٔ تئاتر در ایران می‌دانند به‌کلی از صفحات تاریخ محو گردیده بود.

در دورهٔ اشکانی صنایع به طور کلی در ایران ترقی و پیشرفت زیادی نداشته است، چون اشکانیان عموماً به شهرنشینی علاقه و رغبتی نشان نمی‌دادند و بیشتر اوقات خود را به جنگ و لشکرکشی و شکار می‌گذراندند. البته کمتر فرصتی برای توجه به هنرهای دراماتیک که ترکیبی از کلیهٔ هنرهای زیبا یعنی نقاشی و حجّاری و شعر و رقص و موسیقی و ... است، برای ایشان باقی می‌ماند.

داستان نمایش «باکانت» در حضور شاهنشاه «ارد اول»، پادشاه اشکانی، نیز از این جهت که نمایشنامهٔ مزبورْ اثر یک نویسندهٔ بزرگ یونان بوده و در دربار پادشاه ارمنستان به‌زبان یونانی بازی شده در واقع جزء تئاتر ایرانی به حساب نمی‌آید، زیرا در این دوره نفوذ فرهنگ یونان (هلینیزم) در ارمنستان زیاد بوده است. از طرف دیگر از زمان حمله و تسلط اسکندر به ایران، عده‌ای از یونانی‌ها از کشور فقیر خود به عزم تجارت یا کسب، به کشور پرنعمت و پربرکت ایران مهاجرت کرده و در نواحی مختلف آن رحل اقامت گسترده بودند؛ در نتیجه واژه‌های یونانی در زبان مردم کشور ما رایج شده بود. حکومت سلوکیدها در ایران و روابط نزدیک پادشاهان اشکانی با ایشان نیز به رواج زبان و فرهنگ یونانی مخصوصاً در دربار و میان شاهزادگان پارس کمک کرده بود. برخی از پادشاهان اشکانی با زبان و ادبیات یونان آشنایی داشتند و حتی سکهٔ غالب سلاطین این سلسله به خط و زبان یونانی است. پس اگر علاقه‌ای در طبقات عالیه به تئاتر یونان در این دوره در ایران مشاهده می‌شود، با پایان یافتن حکومت ملوک‌الطوایفی سلوکی در ایران توسط مهرداد اول (اشک ششم)، و همچنین مضمحل شدن تمدن و فرهنگ یونان به دست رومی‌ها و تنزل ادب و هنر کلاسیک، آثار نفوذ «هلینیزم» نیز طی قرون و اعصار از بین رفته است.

بنا بر آنچه گفته شد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که از دوران اشکانی نیز نشانه‌ای که بتواند معرف وجود فنّ نمایش یا تئاتر ملی برای ما باشد در دست نیست، و اگر

به‌اعتبار علاقهٔ اعیان دولت تئاتر یونان در این دوره مختصر رواجی هم داشته، بعد از اضمحلال آن دولت به‌کلی از بین رفته است.

دورهٔ ساسانیان

اما در دورهٔ ساسانیان در درجهٔ اولْ موسیقی و به موازات آن شعر و رقص، بی‌اندازه مورد توجه بوده و به منتهیٰ درجهٔ ترقی رسیده است. نه تنها شاهنشاهان و اعیان دولت، بلکه بنا به دلایل و شواهد موجود، عموم طبقات مردم به این دو هنر علاقهٔ وافر نشان داده‌اند.

البته موسیقی در دوران سلطنت خسروپرویز به اوج ترقی رسیده است. این پادشاه هزارها رامشگر و مطرب در دربار خود نگه می‌داشت. بهرام گور که برای تربیت، از کودکی نزد نعمان بن منذر ـ امیر حیره ـ فرستاده شده بود، در آنجا ظاهراً علم موسیقی فرا گرفت و پس از رسیدن به پادشاهی در ترویج موسیقی و ارتقای مقام موسیقی‌دان‌ها کمال اهتمام را به کار برد.

نقل کرده‌اند که این پادشاه، دوازده‌هزار تَن از طایفهٔ لوری (یا لولی) را برای رامشگری و نوازندگی از هندوستان به ایران آورد. اسامی باربد، نکیسا و رامتین، و نام بسیاری از الحان موسیقی مثل «سی لحن باربد» به طوری در اذهان رسوخ یافته بود که حتی بعد از حملهٔ اعراب و طی شدن قرنها از خاطرها محو نشد و شعرای بزرگ ما در اشعار خود از آن یاد کرده‌اند[7]. ولی از هنر تئاتر، به معنای واقعی کلمه، کوچک‌ترین نام و نشانی که دلیل بر وجود این هنر باشد در دست نداریم.

دورهٔ اسلامی

در اواسط دورهٔ اسلامی، اساس پیدایش یک نوع تئاتر مذهبی به نام «تعزیه» فراهم آمد که با وجود مخالفت‌هایی که با آن شده است، هنوز هم در شهرهای کوچک در ماه‌های محرم و صفر با تشریفات مفصل اجرا می‌شود.

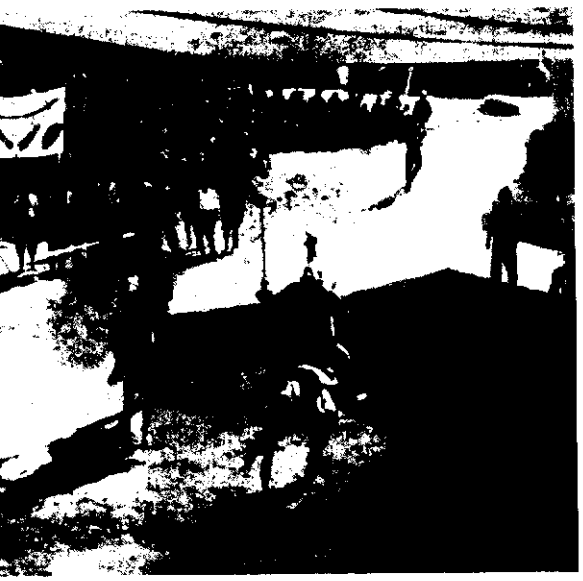
دربارهٔ تاریخ پیدایش تعزیه سند و مدرک صحیح و دقیقی موجود نیست، ولی مقدمهٔ ظهور آن را بعضی از مورّخان تا حدود هزار سال پیش، یعنی تا زمان حکومت سلسلهٔ ایرانی آل بویه در بغداد، به عقب برده‌اند. بنا به روایت ابن‌کثیر شامی[8] در «احسن‌القصص»، معزّالدوله احمد بن بویه در سال ۳۵۲ هجری در بغداد امر می‌کند که در دههٔ اول محرم دکان‌ها را ببندند و مردم لباس عزا به تن کنند و به تعزیهٔ سیدالشهداء(ع) بپردازند. این رسم تا اوایل سلطنت طغرل سلجوقی، در بغداد و شهرهای دیگر ایران معمول بوده است.

«کنت دو گوبینو» (Comte de Gobineau) دیپلمات دانشمند فرانسوی که چندین سال در ایران و دیگر کشورهای خاورمیانه مقیم بوده، در کتابی تحت عنوان «مذهب و فلسفه در آسیای مرکزی[9]» شرح جامعی دربارهٔ تعزیه و مقایسهٔ آن با تئاترهای کلاسیک بیان داشته و تعزیه‌نامهٔ حضرت قاسم(ع) را نیز به فرانسه ترجمه کرده است. چند سال بعد، «ماتیو آرنولد» (Mathew Arnold)

نقّاد معروف انگلیسی، مقالهٔ انتقادی مبسوطی دربارهٔ کتاب گوبینو تحت عنوان «تعزیه» (A Persian Passion Play) در سال ۱۸۷۱ در لندن منتشر ساخته است. یک دیپلمات دیگر فرانسوی به نام «شودزکو» (M. Chodzko) بنا به اظهار خودش حوالی سال ۱۸۵۸، سی‌وسه نسخهٔ تعزیه از «حسین‌قلی‌خان خواجه» که متصدی تشریفات تعزیه‌داری دربار بوده خریداری و از بین آن‌ها پنج تعزیه‌نامه را ترجمه کرده و در سال ۱۸۷۸ میلادی در پاریس منتشر ساخته است.

سرهنگ «سِر لویس پلی» (Sir Lewis Pelly)، یک دیپلمات انگلیسی که چند سال در هندوستان نمایندهٔ دولت متبوع خود بوده، سی‌وهفت نسخه تعزیه را به زبان انگلیسی ترجمه کرده و با مقدمهٔ مفصّلی، در سال ۱۸۷۹ میلادی در لندن به چاپ رسانده است. ویلیام فرانکلین (William Franklin)، یک فرانسوی دیگر که از ایران و هندوستان دیدن کرده، سفرنامه‌ای را در سال ۱۸۷۸ به چاپ رسانده که در آن فصل جامعی را به مشاهداتش از مراسم تعزیه‌گردانی در شیراز اختصاص داده است. نخستین وزیر مختار آمریکا در ایران به‌نام بنجامین (S. G. W. Benjamin) نیز فصلی از کتابش را، که با نام «ایران و ایرانیان» (Persia and the Persians) در سال ۱۸۸۷ در لندن چاپ شده، اختصاص به وصف تعزیه‌گردانی داده است. در سال ۱۹۲۹ «ویلهلم لیتن» (Wilhelm Litten)، دیپلمات آلمانی، از پانزده نسخه تعزیه عکس‌برداری کرده و به‌انضمام مقدمه‌ای به چاپ رسانده است. در سال ۱۹۲۷ متن و ترجمهٔ تعزیهٔ شهادت حضرت حسین(ع) توسط شارل ویرولو (Charles Virolleaud) به فرانسه ترجمه شده، و در بیروت چاپ و منتشر گردیده است. در سال ۱۹۳۲ یک نویسندهٔ هندی به‌نام «ملک راج انائد» (Malk Raj Anand) جزوهٔ نسبتاً مفصّلی دربارهٔ تعزیه و مقایسهٔ آن با نمایش‌های مذهبی اوبرامرگو (Oberammergeu) به‌زبان انگلیسی در ژنو منتشر ساخته است. در سال ۱۹۴۷ متن و ترجمهٔ شهادت حضرت علی‌اکبر(ع) توسط «هانری دو ژنه‌ره» (Henry de Generet) در شهر لی‌یژ (Liege) در بلژیک چاپ و منتشر شده است. چند کتاب و رساله نیز در سال‌های پیش از جنگ اخیر، توسط نویسندگان روسی دربارهٔ تعزیه و مراسم آن منتشر گردیده است.

این‌ها و عدهٔ زیاد دیگری از نویسندگان کشورهای مختلف جهان، کسانی بوده‌اند که تعزیه را به‌عنوان یکی از سنن و شعائر ملی و مذهبی ایرانیان، به جهانیان معرفی کرده‌اند، ولی مجموع نسخ تعزیه‌هایی که به این ترتیب ترجمه شده از پنجاه نسخه تجاوز نمی‌کند، در صورتی که تعداد آن‌ها مسلّماً بیش از این‌ها است، زیرا در کلیهٔ



شهرهای بزرگ و کوچک هرکس که در خود عشق و ذوقی دراین زمینه سراغ می‌داشت به تنظیم تعزیه‌نامه اقدام می‌کرد. در مجموعه‌ای که در سال ۱۹۶۱ توسط روسی (Rosi) و بمباچی (Bombaci) تحت عنوان «فهرست درام‌های مذهبی ایران» (Elenco di Drammi Religiosi Persiani) در ۴۱۶ صحیفه و با یک مقدمهٔ مفصّل، در واتیکان به‌زبان ایتالیایی چاپ و منتشر گردیده، ۱۰۵۵ نسخه تعزیه ذکر شده که تعداد بسیار محدودی از آن‌ها به‌زبان آذربایجانی است.

بنا بر آنچه ذکر شد، می‌بینیم که جرثومهٔ پیدایش این هنر در ایران در قرن هفتم میلادی، یعنی موقعی که کشور پهناور ایران و دولت شاهنشاهی ساسانی در معرض تهاجم اعراب قرار گرفت، کاشته شده است. ابتدا در این مورد تظاهری نمی‌شده، ولی به‌محض پیدا شدن امکان برای نشان دادن احساسات بر ضدّ تسلط عرب، مقدمهٔ این تظاهرات فراهم گردیده و روز به روز بر رونق آن افزوده شده تا اینکه در دوران سلطنت سلسلهٔ بویهی و پس از آن به طور کامل در دوران درخشان سلسلهٔ صفوی، به اوج قوّت خود رسیده است.

پیدایش تعزیه

در سایهٔ همین احساسات است که مبانی مذهب شیعه استحکام پذیرفت، و همچنین در سایهٔ همین عواطف توجه ایرانیان به واقعهٔ کربلا بیش از ملل دیگر مسلمان و حتی خود اعراب بوده است. به‌محض اینکه ایرانیان توانایی این را یافتند که بغداد را به تصرف آورند و خلیفهٔ عباسی را خلع کنند و شخص دیگری را به‌خلافت به جای خلیفهٔ اموی بنشانند شیعیان در تعزیه‌داری برای این

خاندان که ناروا فدای مطامع، علایق نفسانی و جاه‌طلبی‌های شیطانی بنی‌امیه شده بود آزاد شدند.

این تظاهرات در دوران سلطنت صفوی که مقتدرترین و وسیع‌ترین دولت ایران بعد از ساسانیان بود، به اوج شدت و قوّت رسید. و نیز در زمان سلطنت همین سلسله بود که شعائر مذهبی شیعه، از جمله روضه‌خوانی و تعزیه‌داری برای امام سوّم، رواج و رونق فراوان گرفت.

از اواسط قرن چهارم هجری که با تشویق و حمایت سلسلهٔ آل‌بویه مراسم عزاداری برای پیشوایان شیعه معمول گردید، تا چند قرن بعد از آن، مراسم مزبور عبارت بود از اینکه هر سال در نیمهٔ اول محرّم در سر هر کوی و برزن مجالسی برای ذکر مصائب و نقل متاعب و شهادت حسین بن علی(ع) و هفتاد و دو نفر از فرزندان و همراهانش فراهم می‌کردند. در بدو امرْ تشکیل این مجالس مخفی بود، زیرا نفوذ سلاطین متعصب سنّی اجازه نمی‌داد که آشکارا در ماتم اولاد علی(ع) عزاداری بشود. با کم شدن نفوذ خلفا و قوّت یافتن ایرانیان، این مشکل برطرف شد. به‌تدریج بعضی به فکر افتادند که شرح فاجعهٔ کربلا را تدوین کنند. شاید نخستین کسی که دست به این کار زد، «مولانا حسین واعظ کاشفی» از وعاظ و نویسندگان سرشناس سال‌های اخیر دورهٔ تیموری و مؤلف کتاب «روضة الشهداء» باشد.

بدین سبب مجالسی را که ابتدا برای عزاداری و نوحه‌سرایی و نقل مطالب این کتاب ترتیب داده می‌شد، مجالس «روضه»خوانی می‌نامیدند. کتاب‌های دیگری بعداً در همین زمینه نوشته شد که از جملهٔ آن‌ها کتاب «طوفان البکاء»، یا «اسرار الشهاده» می‌باشد.

کم‌کم به‌منظور حُسن تأثیر در مستمع یا تشدید تأثرش، عده‌ای در صدد برآمدند که از این هم یک قدم فراتر نهند و وقایع و اشخاص واقعهٔ کربلا را عیناً در جلو چشم تماشاچیان مجسم سازند.

نخست «شبیه»های ثابت و بعد شبیه‌های سیاری را به وجود آوردند. بدین ترتیب که ضمن بیان حوادث کربلا، شخصی را به لباس یکی از قهرمانان واقعه درمی‌آوردند که ساکت و بی‌حرکت در کنار کرسی وعظ یا «روضه»خوانی می‌ایستاد تا از راه چشم هم در ذهن مستمعْ اثری ایجاد نماید. پس از مدتی، مقدّم بر دستهٔ سینه‌زنان و نوحه‌خوانان، افرادی را به لباس و قیافهٔ شهدا درمی‌آوردند تا از جلو تماشاچیان بگذرند، و در صورت امکان صحنه‌هایی از ماجرای کربلا را عیناً به نمایش بگذارند. تدارک این دسته‌ها که هر سال مجلل‌تر و پرشکوه‌تر می‌شد، در ایجاد تعزیه یا تئاتر مذهبی ایران بسیار مؤثر بوده است. به راه انداختن «دسته»، خود داستان جداگانه‌ای دارد. نویسندهٔ این سطور در ایام کودکی، دسته‌ای را که به‌مناسبت روز بیست و هشتم صفر در اصفهان به راه می‌افتاد مشاهده کرده است. تماشای این دستهٔ باشکوه، که از خلقت عالم تا رفتن شیعیان به مشهد برای زیارت امام هشتم را شامل می‌گردید، از برآمدن آفتاب تا شامگاهان به طول می‌انجامید.

سیر تکاملی این مراسم به همین کیفیت ادامه یافت، تا بالاخره ـ به احتمال قوی ـ در اواخر سلطنت صفوی و شاید هم زودتر، هر آنچه از وقایع کربلا که تا آن موقع فقط نقل می‌شد، به شکل مکالمه درآمد و به این ترتیب صورت واقعی «درام» به خود گرفت.

اولیارئوس (Oleareus) که در سال ۱۰۴۷ هـ یعنی در اواسط سلطنت صفوی، از اردبیل دیدن کرده و مشاهدات خود را به‌تفصیل ثبت نموده است راجع به نوحه‌سرایی و

شبیون و تیغ‌زنی ایام محرّم شرحی بیان می‌کند، ولی از مراسم تعزیه‌داری مطلبی ذکر نمی‌کند.

شوالیه شاردن (Jean Chardin)، سیّاح فرانسوی، نیز که اطلاعات مبسوط و معتبری دربارهٔ مراسم مجلل و پرشکوه عزاداری در اصفهان در همین دوره به دست می‌دهد، راجع به شبیه‌خوانی مطلبی ذکر نمی‌نماید.

بنابراین، چنان که معلوم است عزاداری به‌صورت تعزیه یا شبیه‌گردانی، در اواخر یا بعد از دورهٔ صفوی معمول گردیده است.

مضامین و موضوع‌های تعزیه

مضمون‌های تعزیه مختلف است. در بعضی، موضوع‌های تاریخی مطرح است؛ مثل تعزیهٔ «امیر تیمور». و در بعضی، مسائل اخلاقی؛ مثل «عاقّ والدین». موضوع بعضی، شادی‌بخش است؛ مثل «عروسی دختر قریش». و حتی نوع کمدی فرس (Farce) نیز در آن‌ها می‌توان یافت؛ مثل تعزیهٔ «شست بستن دیو». ولی مهم‌تر از همه،

تعزیه‌های طعن‌آمیز (Satirique) است که داستان‌های آن‌ها دامنهٔ وسیع‌تری را شامل می‌شود. در این تعزیه‌ها دشمنان پیغمبر(ص) و خاندان او مورد استهزا، تمسخر، لعن و طعن قرار می‌گیرند؛ مثل تعزیهٔ «ابن ملجم». در تعزیه‌های هجوآمیز، دشمنان اهل بیت(ع) حتی از حیث لباس و قیافه هم مورد خنده و تمسخر بیننده واقع می‌شوند. به این ترتیب می‌توان گفت که مقدمهٔ پیدایش تئاتر مذهبی خنده‌دار نیز در تعزیه به چشم می‌خورد.

داستان‌های تعزیه، همه به فاجعهٔ کربلا ختم می‌شود. مثلاً در تعزیهٔ «امیر تیمور» قهرمان داستان، امیر تیمور است که ضمن جهانگیری و کشورگشایی بالاخره به شهر دمشق می‌رسد. مردم شهر به استقبال او می‌روند و کلید شهر را به وی تقدیم می‌دارند. حاکم شهر که از معاندان خاندان حسین(ع) است، در ضمن مذاکرات، رشتهٔ صحبت را به واقعهٔ کربلا می‌کشاند. تیمور به خشم درمی‌آید و حاکم را با تغیّر و توبیخ از نزد خود دور می‌سازد. در این اثنا چشم امیر به دختر زیبای حاکم که لباس فاخر به تن دارد، می‌افتد. با مشاهدهٔ این دختر، نرج و مشقت خاندان حسین(ع) در صحرای کربلا به خاطرش می‌آید. دختر را نیز با لعن و شتم از نزد خود می‌راند. در اثر تجدید این خاطرات، انقلاب روحی شدیدی به وی دست می‌دهد، و وزیر خود را برای چاره‌جویی و مشورت طلب می‌کند. وزیر، خاطر مشوّش امیر را با مشاهدهٔ تعزیه علاج می‌کند، و بدین ترتیب یکی از صحنه‌های کربلا در حضور تیمور بازی می‌شود.

داستان تعزیهٔ یوسف همان است که در قرآن مجید در «سورهٔ یوسف» آمده، و فقط چند نکتهٔ عشقی برای چاشنی به آن افزوده شده است. وقتی حضرت یعقوب(ع) بر عاقبت کار خود و فرزندش می‌نالد و می‌گرید، جبرئیل(ع) بر وی نازل می‌شود و او را به سبب ضعف توکل به کرم الهی و سستی سرزنش می‌کند، و متذکر می‌شود که رنج و مصیبتی که باید در راه خدا تحمل کند یک‌صدم آنچه که علی و حسین (علیهم السلام) تحمل خواهند کرد نیست. یعقوب(ع) در قبول این مطلب مردّد است. جبرئیل به ملائک آسمان دستور می‌دهد که واقعهٔ کربلا را برای وی بازی کنند، و تعزیه شروع می‌شود.

اصالت تعزیه

برای اینکه کوچک‌ترین شبهه‌ای دربارهٔ اصالت تعزیه در بین نباشد، باید متذکر شویم که نه‌تنها هیچگونه دلیل و مدرکی که حکایت از نفوذ علل خارجی در ایجاد تعزیه بکند سراغ نداریم، بلکه آداب و سنن اختصاصی تعزیه همه مشعر بر این است که این هنر از ابتکارات و ذوق مردم همین سرزمین می‌باشد. بدیهی است که اگر فرض شود نفوذی در پیدایش تعزیه مؤثر بوده، لابد باید اولاً مسیر این نفوذ معلوم باشد، و ثانیاً از کشورهایی بروز کرده باشد که خود در این هنر مقامی ارجمند داشته‌اند. علاوه بر این‌ها این نفوذ باید در زمانی صورت گرفته باشد. در مورد تعزیه هیچ‌یک از این امکانات وجود نداشته است. همچنین با مطالعهٔ دقیق نکات فنی تعزیه و مقایسهٔ آن با نمایش‌های مذهبی یونان، هند و اروپا، ایرانی بودن آن بر ما مسلم‌تر می‌شود.

در آغاز، همهٔ شعیان در مراسم تعزیه شرکت می‌کردند و آن را از تکالیف دینی خود می‌شناختند، اما به‌تدریج عده‌ای مرثیه‌خوانی و نوحه‌سرایی و ذکر این وقایع غم‌افزا را پیشهٔ خود ساختند و صورت شغل و حرفه و وسیلهٔ امرار معاش بدان دادند. به همین دلیل روز به روز بر رونق و رواج آن افزوده شد.

تعزیه ابتدا به‌منظور بیان احوال و مصائب خاندان حسین بن علی(ع) و واقعهٔ غم‌انگیز کربلا برپا می‌شد، ولی پس از طیّ چندین قرن به‌تدریج از صورت کامل عزاداری درآمد و بر جنبهٔ تجمل و تفریحش افزوده شد. مخصوصاً از این جهت که صاحبان قدرت و مکنت، برای جلب توجه عموم و بالا بردن اعتبار اجتماعی و وجههٔ ملی و مذهبی خود، و نیز به‌منظور ارضای غرور و خودنمایی، و رقابت و هم‌چشمی با هم‌قدران خود، با نشان دادن امکانات مالی، تجملات، جاه و جلال، اشیای نفیس وذخایرخانوادگی روز به روز بر وسعت و دامنهٔ این مراسم می‌افزودند.

شودزکو (Chodzko) نقل می‌کند که در سال ۱۸۸۳م. «میرزا ابوالحسن‌خان ایلچی» موقعی که وزارت امور خارجه را داشت، به‌مناسبت اینکه پسرش از یک بیماری سخت شفا یافته بود، مجلس تعزیه‌گردانی باشکوهی ترتیب داد که چهارده روز طول کشید. در آن، هشتاد شال کشمیری به در و دیوار آویخته بودند که قیمت این شال‌ها و اشیای نفیس و گوهرنشان دیگر که در آن مجلس دیده می‌شد، بالغ بر یک‌کرور تومان می‌گردید.

جدا شدن درام از مسائل مذهبی

تئاتر کلاسیک یونان که در حدود هفت‌صد سال پیش از میلاد مسیح به ظهور رسید، دویست سال طول کشید تا از صورت مذهبی بیرون آمد. در سدهٔ پنجم پیش از میلاد مضمون‌هایی در آن یافت می‌شد که هیچ ارتباطی با معتقدات مذهبی نداشت؛ مثل نمایشنامهٔ «ایرانیان» که اشیل (Eschyle) دربارهٔ یکی از مسائل روز، یعنی جنگ ایران و یونان، نوشته و هیچ اثری از افکار و احساسات مذهبی در آن دیده نمی‌شود.

نمایش‌های مذهبی اروپا نیز با پیشرفت زمان به‌تدریج تغییر یافته، صورت نمایش‌های اخلاقی، اجتماعی، تاریخی یا سیاسی به خود گرفته، و بالاخره از زمرهٔ نمایش‌های مذهبی بیرون آمده است. از نخستین اقدامی که در سدهٔ دهم میلادی برای ایجاد نمایش‌های مذهبی اروپا به عمل آمده، تا تاریخی که تئاتر اروپا از مذهب جدا شده، قریب به پنج قرن طول کشیده است. ولی هنرهای دراماتیک در مشرق‌زمین، و حتی در هندوستان، کاملاً از مذهب جدا نشده و استقلال حقیقی نیافته است. با این وصف و با ملاحظهٔ پیشرفت مختصری که در دورهٔ یک‌صد سالهٔ اخیر در سیر تکامل تعزیه به وجود آمده، به‌طور مسلّم می‌توان گفت که اگر تعزیه‌گردانی ادامه یافته بود شاید به‌تدریج از مسائل مذهبی، مستقل و منتزع می‌شد و بسط می‌یافت، و تئاتر ملی ما پس از طی یک دورهٔ طبیعی و تدریجی ـ همانطور که در بین اقوام و ملل دیگر صورت گرفته است ـ با راه و رسم و شیوهٔ خاص ایران به ظهور می‌پیوست، و سرانجام ما هم مثل ملل دیگر دارای هنر و ادبیات دراماتیک اختصاصی ملی خود می‌شدیم.

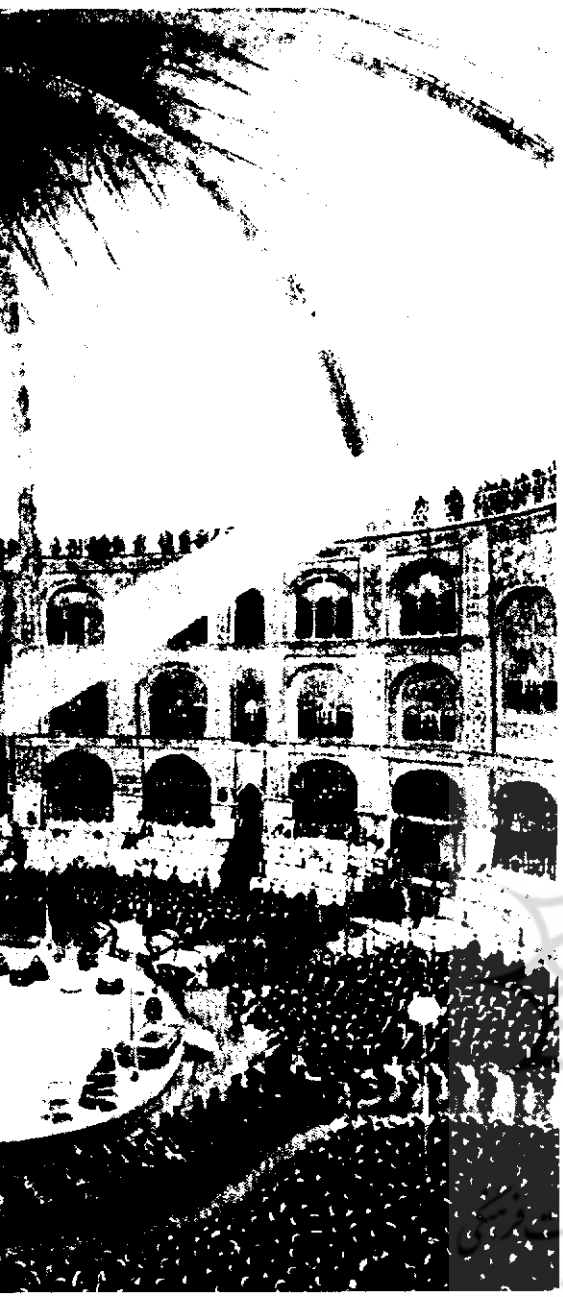
به هر صورت در همان موقعی که تعزیه‌ها به‌صورت مکالمه و برای نمایش دادن در جلو جمعیت ثبت و ضبط شده می‌توان گفت که ادبیات دراماتیک ایران به وجود آمده است، اما متأسفانه تاریخ آن به‌یقین معلوم نیست. و

بیشتر مایهٔ تأسف آن است که دوران تکامل این سبک ادبیات آن‌قدر طولانی نبوده که راه کمال را بپیماید، و ارزش و اعتبار ادبی و هنری پیدا کند. اما نکتهٔ شایستهٔ توجه این است که اشعار آن بسیار روان، فهمش برای طبقهٔ عوامْ آسان، و از تصنّع و تعقید کاملاً خالی است.

دورهٔ قاجاریه

همان‌طور که گفتیم علل و موجبات پیدایش تعزیه در یک‌هزار سال پیش صورت گرفته، ولی تحول و تکامل آن در ایران قرن‌ها طول کشیده است. تا آنجا که اسناد و قرائن و شواهد حکم می‌کند، تعزیه در دورهٔ سلطنت قاجاریه و مخصوصاً در زمان سلطنت ناصرالدین‌شاه (۱۲۶۴-۱۳۱۳ هـ ق) به اوج رونق و ترقی رسیده و در همین ایام، توجه نمایندگان سیاسی دوَل خارجی را که در ایران یا کشورهای مجاور آن اقامت داشته‌اند، جلب کرده است.

در تاریخ طولانی تئاتر جهان دوره‌های درخشانی یافت می‌شود که در آن، هنر «نمایش» که خلاصهٔ اندیشه‌های بشری است به عالی‌ترین درجات تکامل رسیده، زیرا موجبات ترقی آن از هر حیث فراهم بوده است. فنّ نمایش، قائم به تماشاخانه و نمایشنامه‌نویسی و هنرپیشه است و برای ترقی آن، موجبات پیشرفت هر سه باید فراهم آید. در هر یک از دوره‌های درخشان گذشته معماری تماشاخانه، در سبک و شیوهٔ مخصوص تئاتر آن دوره بسیار مؤثر بوده و به همین دلیل معماری



تماشاخانه‌های آن دوره از دوره‌های دیگر متمایز است.

تماشاخانهٔ نیمه‌گرد (Epidaurus) برای آثار اشیل و سوفکل، و تماشاخانهٔ گلوب (Globe) در لندن برای آثار شکسپیر[10] و مارلو[11]، در دورهٔ ملکه «الیزابت اول» در انگلستان کاملاً موافق و متناسب با فنّ درام بود.

در ایران نیز قبل از بنای تکیه، تعزیه‌گردانی در خانه‌های اعیان و رجال برگزار می‌شد. قدیمی‌ترین سندی که فعلاً از این مورد در دست داریم، روایتی است از دکتر خلیل ثقفی (اعلم‌الدوله) در مجموعهٔ یادداشت‌های خود[12] که نقل می‌کند در تاریخ هجدهم ژانویه ۱۸۴۵ با وزیر مختار فرانسه برای مشاهدهٔ تعزیه‌ای، که به احتمال تعزیهٔ بارگاه یزید بوده، به «حیاط شاهی» رفته‌اند.

اما موقعی که بنای تکیه معمول گشت، زمینهٔ ترقی تعزیه آماده‌تر شد. تکیه که زیباترین نمونهٔ آن به‌نام «تکیهٔ دولت» توسط ناصرالدین‌شاه قاجار در اواخر سدهٔ نوزدهم در تهران بنا گردیده، بنا بر آنچه مؤلف «المآثر و الآثار» می‌گوید، یک‌صد و پنجاه هزار تومان برای آن خرج شده، و مثل «اپی داوروس» گنجایش تقریباً بیست‌هزار نفر تماشاچی را داشته، و بهترین نمونهٔ ذوق ایرانی در این شیوهٔ معماری بوده است. گرچه این بنای باشکوه، چندی پیش از روی بی‌اعتنایی به آثار فرهنگی و ملی خراب گردید، ولی نمونه‌های محقّر تکایا هنوز هم در بسیاری از دهستان‌های کشور باقی است.

اینک بی‌مناسبت نیست که دربارهٔ معماری تکیهٔ دولت، که بعضی از سیّاحان و جهانگردان آن را از حیث عظمت و زیبایی نظیر آمفی‌تئاتر شهر ورونا (Verona) معرفی کرده‌اند، توضیحاتی داده شود تا هم معماری تئاتر ایران مورد بحث قرار گیرد، و هم راجع به خصوصیات بهترین نمونهٔ این تئاتر مطالبی بیان شده باشد.

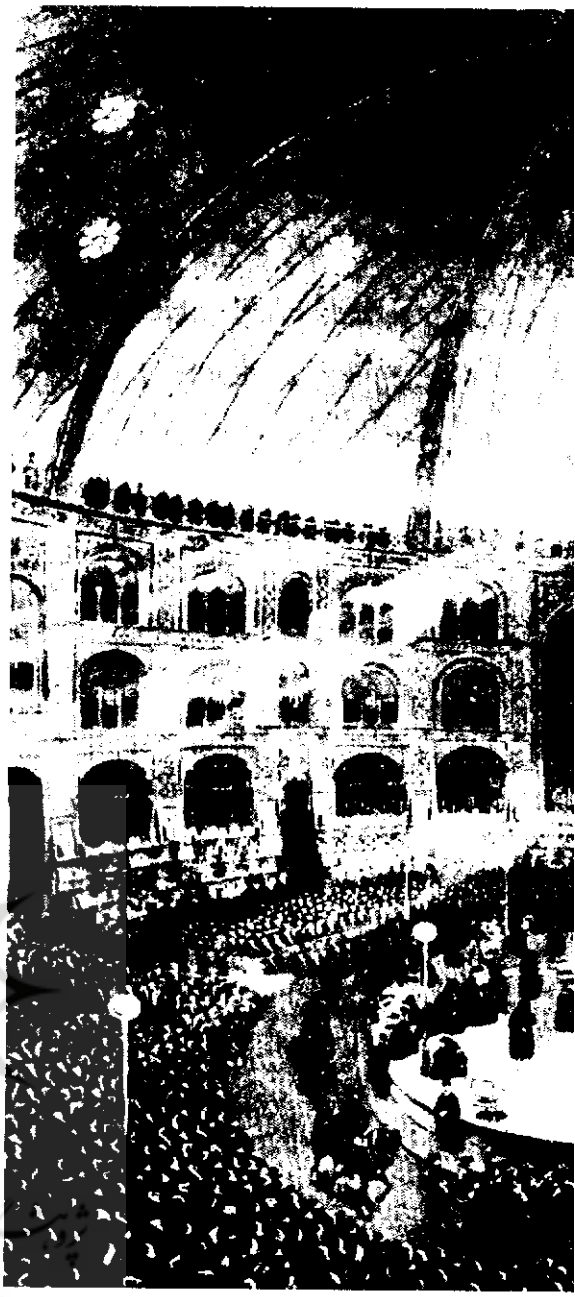
تکیهٔ دولت

تکیهٔ دولت که در ضلع شرقی صحن «کاخ گلستان» و در سمت مغرب «شمس‌العماره» قرار داشت، محوطهٔ وسیع دایره‌شکلی بود که بنای سه‌طبقهٔ زیبایی به‌ارتفاع تقریبی ۲۴ متر آن را احاطه کرده بود. قطر دایرهٔ این محوطه تقریباً شصت متر، و مساحت آن در حدود دوهزار و هشت‌صد و بیست و شش مترمربع بود. این بنا سقف نداشت، ولی چوب‌بستی به‌شکل گنبد با میله‌های آهنی روی دیوارها تعبیه شده بود که چادر یا پوششی بر روی آن قرار می‌گرفت و مردم را از تابش آفتاب و باران محفوظ می‌داشت. از وسط این چوب‌بست گنبدشکل، چهل‌چراغی آویزان بود. هرگاه مراسم تعزیه‌گردانی، شب برگزار می‌شد تعداد بی‌شماری لاله و شمعدان به‌اندازه و رنگ‌های مختلف فضای تکیه را روشن می‌ساخت. بنا به تخمینی که یک نویسندهٔ خارجی زده، متجاوز از پنج‌هزار شمع هنگام برقرار کردن تعزیه در تکیهٔ دولت روشن بوده است.

گرداگرد محوطهٔ تکیه چند ردیف پله دیده می‌شد که شخص با پیمودن شش پله به درون طاق‌نماها و حجراتی که در اطراف تکیه ساخته بودند، راه می‌یافت. در ساختن طاق‌نماها و حجره‌های مزبور قرینه‌سازی مطلقاً رعایت نشده بود، و با اینکه قرینه‌سازی در معماری قدیم مایهٔ شکوه و عظمت بنا تلقی می‌شد عدم رعایت این اصل در تکیهٔ دولت از عظمت و ابهت آن ابداً نمی‌کاست.

بنای تکیهٔ دولت که با آجر ساخته شده بود، از حیث استحکام و تناسبْ نظر هر بیننده را به خود جلب می‌کرد.

در وسط تکیه سکّوی گردی به‌ارتفاع تقریبی سه‌چهارم متر دیده می‌شد که صفحهٔ نمایش بود، و



شبیه‌گردان‌ها از پله‌هایی که در چهار سمت آن تعبیه شده بود می‌توانستند بر روی آن بروند. در یک سمت تکیه منبر سنگی عظیمی قرار داشت. اغلب پیش از شروع تعزیه واعظی بالای آن می‌رفت و به شرح مصائب امام حسین(ع) می‌پرداخت.

زنان گرداگرد سکّو که به صحنهٔ نمایش نزدیک‌تر بود می‌نشستند. دوْر آن‌ها جادهٔ باریکی وجود داشت که حرکات تعزیه‌خوان‌ها، اسب‌سواری‌ها، جنگ‌ها و این‌گونه عملیات، در آن جاده صورت می‌پذیرفت و جریان داستان را به حقیقت واقعه نزدیک‌تر می‌ساخت. نزدیک به چهارهزار زن سکّوی نمایش را احاطه می‌کردند، ولی چون زمینی که روی آن نشسته بودند دارای شیبی به سمت سکّو بود، همه وقایع نمایش را به‌خوبی می‌دیدند و هیچ‌کس مزاحم دیگری نبود.

مردها در سمت دیگر جاده می‌نشستند و عده‌ای هم در کنار دیوارها یا پله‌ها می‌ایستادند، ولی قسمت اعظم جمعیت مرد در حجره‌ها و اطاق‌های اطراف قرار می‌گرفتند.

اما عظمت و ابّهت این بنا در مقابل شکوه و جلال خود تعزیه در درجهٔ دوم اهمیت قرار می‌گرفت. قبل از شروع تعزیه، دسته‌ای مرکّب از دویست نفر از نوکران دربار همه در لباس عزا در یک صف دونفری داخل می‌شدند. این دسته پس از چند دقیقه سینه زدن خارج می‌شدند. پس از ایشان سینه‌زن‌هایی در لباس عربی، و بعد از آن‌ها دستهٔ سنگ‌زن داخل می‌شدند و پس از انجام حرکات و نقش خود خارج می‌گردیدند.

دسته‌های تعزیه که با خواندن نوحه‌های موزون و هم‌آهنگ و با زدن به سینهٔ خود به‌طور یکنواخت بر حُسن تأثیر واقعه می‌افزودند، جز در شروع تعزیه در موقع دیگر نمایش ظاهر نمی‌شدند. وظیفهٔ آن‌ها فقط ایجاد هیجان و تحریک تأثر در تماشاچیان بود.

بعد از خارج شدن دسته‌های سینه‌زن، دستهٔ موزیک نظامی با نواختن یک قطعهٔ محزون، و متعاقب آن شش گروه موزیک نظامی کوچک‌تر یکی پس از دیگری داخل می‌شدند و پس از نواختن قطعه‌ای خارج می‌گردیدند، ولی دستهٔ اول که کامل‌تر و مجهزتر بود در محل مخصوصی قرار می‌گرفت تا در موقع لزوم به‌اشارهٔ کارگردان یا تعزیه‌گردانْ قطعات مناسبی بنوازد.

پس از آن، گروهی از کودکان خردسال همه در لباس سبز رنگ، و به‌دنبال ایشان مردانی در زره و کلاه‌خود به داخل می‌آمدند. کودکان به‌آواز غم‌انگیز به خواندن نوحه می‌پرداختند، و مردان در همان لحن به ایشان پاسخ می‌دادند. این منظره و این آهنگ حزن‌آور، مستمع را برای مشاهدهٔ وقایع بعد کاملاً آماده می‌ساخت. این گروه که شامل همهٔ شبیه‌خوان‌ها بود، پس از اینکه دو به دو با نظم و وقار و متانت یک‌بار به دوْر تکیه می‌گشتند بالای سکّو می‌رفتند. کودکان در محل مرتفع‌تری قرار می‌گرفتند، بقیه در وسط صحنه دایره‌ای تشکیل می‌دادند و همان آواز دسته‌جمعی را به‌صورت سؤال و جواب می‌خواندند. پس از آن، تعزیه شروع می‌شد. در بعضی مواقع قبل از شروع تعزیه یکی از شبیه‌گردان‌ها، یا تعزیه‌گردان موضوع تعزیه را تشریح می‌کرد.

تزیینات

در تعزیه، مثل نمایش‌های کلاسیک یونان و حتی نمایش‌های دورهٔ الیزابت اول در انگلیس، دکور وجود

ندارد، ولی از وسایل و ابزار بیش از حدّ کفایت استفاده می‌شود. در تعزیه‌های تکیهٔ دولت چون امکانات از هر لحاظ بیشتر بود، در آرایش صحنه برحسب معمول جنبهٔ افراط را مرعی می‌داشتند. تشک‌های ترمه، مخدّه‌های ملیله‌دوزی‌شده، صندلی‌های زرکوبی‌شده و اشیای دیگر از دربار به عاریت گرفته می‌شد و به کار می‌رفت.

این کار با اینکه از لحاظ فلسفهٔ واقع‌بینی در تئاتر مدرن امروز مورد ایراد است، ولی نشانهٔ میزان علاقهٔ ایرانیان به خاندان پیغمبر(ص) می‌باشد. ارزش بعضی از صندلی‌هایی که در آن زمان، یعنی هشتاد سال پیش، در تکیهٔ دولت مورد استفاده قرار می‌گرفت، هر یک بالغ بر چهارهزار دلار تخمین زده شده است! از اینجا می‌توان تشخیص داد که چه مایه ثروت در برگزار کردن تعزیه دخیل بوده است. با این وصف، اهمیت کار همیشه بسته به شایستگی و هنرمندی تعزیه‌خوان‌ها بوده، نه به اشیای گرانبها. بهترین خوانندگان را از گوشه و کنار مملکت جمع می‌کردند و ایشان را برای شرکت در تعزیه آماده می‌ساختند. بدین وسیله بسیاری از آوازها و گوشه‌های موسیقی ملی ما (که متأسفانه امروز بعضی فراموش شده و بعضی در شرف فراموش شدن است، و سخیف‌ترین آهنگ‌های خارجی جای آن را گرفته است) سینه به سینه حفظ می‌شد.

تحقیق دربارهٔ موسیقی تعزیه که شایستهٔ کمال توجه می‌باشد، خودْ فصلی جداگانه است. آوازهایی که هر یک از شبیه‌خوان‌ها می‌خواندند به‌اقتضای مقام و مرتبه و وضع خاصی که در طی پیشرفت داستان می‌یافتند، متفاوت بود. «امام‌خوان‌ها» ـ که معادل پروتاگونیست (Protagonist) در تئاتر کلاسیک یونان است ـ یعنی اشباه صلحا و ابرار. ایشان عموماً دارای لحنی مطبوع و دل‌نواز بودند. در ابتدای تعزیه و همچنین در مواقع عادی اشعار خود را در آوازهای موقّر و متین از جمله «پنجگاه»، «نوا»، «رهاوی» و از این قبیل می‌خواندند، و در مواقع پرهیجان از آوازهای «دشتی» و «شور» و ترکیبات آن استفاده می‌کردند. در مقابل، دستهٔ مخالف یعنی اشقیا ـ که در تئاتر کلاسیک یونان معادل آنتاگونیست (antagonist) است ـ یا «شمرخوان‌ها» علاوه بر اینکه دارای صدایی خشن بودند، مطالب خود را نیز در لحنی یکنواخت و ناخوشایند بیان می‌کردند. اشعار را شعرای معروف می‌ساختند، یا از غزلیات اساتید قدیم تضمین می‌کردند.

تعزیه عموماً با مناجات، یا بیان حال یکی از امامان یا بستگان ایشان شروع می‌شد. نه‌تنها صدا و لحن و کلمه، بلکه رنگ لباس هم مشخّص خصوصیات شخص بازی‌کننده بود. امام‌خوان‌ها عموماً لباس و عمامهٔ سبز و شال ترمهٔ سبز رنگ داشتند، در حالی که شمر و اعوانش عموماً لباس قرمز به تن می‌کردند، یا لباس رزم که عبارت بود از زره و کلاه‌خود که با پرهای قو تزیین می‌شد.

نقش زنان را، مردان با صدای تصنعی «زیر» ایفا می‌کردند. سرپرست شبیه‌خوان‌ها «تعزیه‌گردان» یا «شبیه‌گردان» نامیده می‌شد. معروف‌ترین آن‌ها «معین البکاء» لقب یافته بود؛ این شخص بدون اعتنا به تماشاگران به هر سمت که لازم می‌شد می‌رفت، دستور لازم را به شبیه‌ها می‌داد، جای ایشان را تعیین می‌کرد و خطاهایی که احیاناً مرتکب می‌شدند به ایشان متذکر می‌گردید.

نوازندگان به دستور و اشارهٔ عصای او موسیقی می‌نواختند. می‌توان گفت که وظیفهٔ کارگردان و «سوفلور» و متصدی موسیقی امروز تئاترها را یک‌تنه انجام می‌داد.

در تعزیه گاهی لازم می‌شد که پیغمبر خدا(ص)، یا حضرت فاطمه(س)، یا حضرت علی(ع) در واقعهٔ کربلا شرکت جویند. در هیچ‌یک از تئاترهای جهان ارواح اموات را بدین صورت که در تعزیه معمول بود، یعنی به صورتی که با وضع عادی ابداً تفاوت نداشته باشد، در داستان دخالت نمی‌دادند.

در دههٔ اول محرّم روزی دو تعزیه برگزار می‌شد؛ یکی بعدازظهر و یکی شامگاهان. امتیاز تعزیهٔ شب این بود که تکیه با نور هزاران شمع، شکوه و جلال خاصی به خود می‌گرفت.

یک نکتهٔ شایان توجه دیگر موضوع استفاده از «صورتک» است که در تعزیه‌های به‌خصوصی که موجودات غیرعادی مثل دیو دخالت داشته باشند، به کار می‌رود. تنها نمونه‌ای که این نویسنده تا به حال به آن

برخورد کرده تعزیهٔ حضرت سلیمان(ع) است که شاعر با ذوق موضوع نکاح پیامبر و سلطان یهود را با ملکه بلقیس، در تعزیه مطرح می‌کند و به عروسی حضرت قاسم(ع) در صحرای کربلا گریز می‌زند.در این تعزیه دیوها با به کار بردن صورتک یک هیولای عجیب ظاهر می‌شوند. در نمایش‌های کلاسیک یونان نیز صورتک از لوازم کار هنرپیشه محسوب می‌شد.

در تعزیه‌های ایران مثل نمایش‌های مذهبی اوبرامرگو (Oberammergeu[13])، آرایش چهره معمول نبود و شبیه‌ها عموماً با قیافه و چهرهٔ طبیعی خود کار می‌کردند. فقط کسانی که شبیه زن‌ها را بازی می‌کردند، چهرهٔ خود را با پارچهٔ سیاه می‌پوشاندند و فقط چشم‌های ایشان دیده می‌شد.

تذکر این نکته لازم به نظر می‌رسد که می‌توان احتمال داد که نمایش روی صحنهٔ گرد که فعلاً در بسیاری از شهرهای بزرگ جهان معمول است، اقتباسی از طرز نمایش‌های مذهبی ایران باشد[14]. سابقهٔ تئاتر گرد در اروپا نیم قرن بیشتر نیست. از طرف دیگر، نویسندگان و فلاسفهٔ اروپایی از قرن هجدهم به بعد، در جستجوی افکار نو به سمت مشرق متوجه شدند.

با توجه به فهرست کسانی که از اواسط سدهٔ نوزدهم به ترجمهٔ تعزیه‌نامه و توضیح و تشریح طرز برگزاری آن پرداخته، و کتاب و رساله در این باره منتشر کرده‌اند، این احتمال هست که استادان این فن، که در سال‌های اخیر از صحنهٔ «قاب عکسی» معمولی خسته شده و در جستجوی شیوه‌های جدید بودند، این طرز را که مناسب‌ترین نحوهٔ اجرای نمایش است پسندیده و اقتباس کردند.

نمایش شاد

از قدیم‌الایام در دربار بعضی از پادشاهان، ندیمانی بوده‌اند که برای انبساط خاطر پادشاه به گفتن افسانه‌های مسرّت‌بخش و گاهی مزاح و ادا و اطوار مضحک می‌پرداختند، و در خلوت هم‌صحبت وی بودند. اهمیت وجود ندیمان در دربار به‌قدری بوده که بسیاری از نویسندگان بزرگ ما در گذشته برای ندیمی حدود و شرایط قایل شده و در آثار خود به‌تفصیل دربارهٔ آن صحبت کرده‌اند.

خواجه نظام‌الملک در «سیاست‌نامه» می‌گوید: «ندیم باید سمرگوی و قصص‌خوان از هزل وجد بوده و بسیار از حدیث‌ها یاد داشته و همواره نیکوگوی و نیکونوید باشد... و اگر رودی بداند زدن ... بهتر است». مؤلف «قابوسنامه» در ضمن توضیح شرایط ندیمی گوید: «ندیم باید محاکی باشد و بسیار حکایات مضحکه یاد دارد و نوادر بدیع، که ندیم بی‌حکایت نوادر ناتمام بود».

ندیمان پادشاه عموماً معزز و صاحب حرمت بودند، ولی بعضی ندیمی را تا حدود «دلقکی» تنزل داده‌اند. گاهی مطالبی را که اظهارش به پادشاه به‌آسانی میسر نبود، ندیمان در لحن طنز و شوخی بیان می‌داشتند، و چه‌بسا به این وسیله از تند روی‌های شاهان مستبد جلوگیری می‌کردند.

نام «کَل عنایت» (کربلایی عنایت) ندیم و بازی‌گر دربار شاه‌عباس کبیر، و استعداد و حساسیت و تیزهوشی او در تاریخ صفوی شایستهٔ توجه است.

نام «کریم شیره‌ای» ندیم دربار ناصرالدین‌شاه، و شیرین‌کاری‌های او در نمایشنامهٔ کمدی «جیجک علیشاه»

کریم شیره‌ای
در میان گروه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هجونامهٔ تندی است ـ به‌شیوهٔ «فرس» (farce) ـ از وضع دربار آن زمان، و مهم‌ترین و اولین نمونهٔ این شیوهٔ کمدی است در زبان فارسی. موقعی که فعالیت‌های این افراد شوخ‌طبع و بذله‌گو از انحصار اعیان و ارکان دولت به‌در آمد و شکل اجتماعی به خود گرفت، مقدمهٔ پیدایش نوعی از تئاتر که در سال‌های اخیر آن را به «تئاتر روحوضی» تعبیر کرده‌اند شروع گردید.

نفوذ این دلقک‌های قدیم در ارمغان تازه‌ای که به‌نام تئاتر از یک‌صد سال پیش به ایران آمده بی‌تأثیر نبوده است. آثار این نفوذ را حتی در تئاتر فعلی هم می‌توان ملاحظه کرد.

تئاتر روحوضی

تئاتر روحوضی در ایران در بسیاری از جهات، به «شادی‌نامه» و کمدی‌های انتقادی و خنده‌آور دورهٔ قرون وسطیٰ در اروپا، که تحت عنوان «کمدیا دل آرته» (Commedia dell Arte) در ایتالیا معروف بوده و از آنجا به سرتاسر اروپا نفوذ یافته است، شباهت زیاد دارد. نمایش‌های روحوضی عموماً در مجالس عروسی و جشن و سرور در خانه‌ها در روی حوضی که با تخته آن را می‌پوشاندند، بازی می‌شد. در آنجا مکالمات مرتجلاً بیان می‌شود، زیرا مطالب این‌گونه نمایش‌ها مثل «کمدیا دل آرته» تدوین نشده است. بیشترین اهمیت کار هنرپیشه، در حاضرجوابی و مهارت و چابکی او در اجرای وظایفی است که به عهده دارد.

هر یک از اشخاص بازی، معرّف یک طبقهٔ به‌خصوص از طبقات اجتماعند. مهم‌تر از همهٔ این اشخاص، «سیاه» است که موجودی است شوخ‌طبع و ترسو و آزادمنش، ولی در اجتماعْ حقیر و وامانده. آنچه را

که به ذهنش می‌رسد، از روی صداقت و شاید هم در سایهٔ بیم و امید، به‌لحن هزل و فکاهت بیان می‌کند. عمداً خود را دستخوش فشار و شکنجهٔ ارباب یا ولی‌نعمت خویش می‌سازد، ولی به‌سبب احساس عمیقی که از ناهم‌آهنگ بودن وجود خویش در میان سفیدپوستان آزاده و مرفّه دارد، خود را عضو زاید و ناخواستهٔ اجتماع فرض می‌کند. «سیاه» عامل اصلی ایجاد کشمکش است؛ از لحاظ فنون درامْ یک شخص بسیار جالب، و از لحاظ روان‌شناسی قابل مطالعه می‌باشد. این نمایش‌های روحوضی هنوز معمول است و از انواع تئاتر ما محسوب می‌شود، ولی متأسفانه سالهاست که به صورت ابتدایی باقی مانده است.

نفوذ تئاتر مدرن در این نمایش‌های روحوضی بی‌تأثیر نبوده؛ چنانکه مضمون نمایشنامه‌های مولی‌یر (Moliere)، از جمله «طبیب اجباری»، را البته به‌صورتی که بازشناختنش بی‌اندازه دشوار است، گاهگاهی در برنامه‌های مجریان این نمایش‌ها می‌توان تشخیص داد.

تا چندی پیش، نمایش‌های روحوضی را در بعضی از قهوه‌خانه‌های تهران، از جمله قهوه‌خانه‌های «زرگرآباد» و «کریم‌آباد»، برای سرگرمی مشتری‌ها به‌طور دائم به نمایش می‌گذاشتند و با فروش بلیط ورودی بسیار ارزان، طبقات عوام از آن‌ها استفاده می‌کردند.

تئاتر مدرن
تأثیر تئاتر فرانسه

از روزی که معارف و سنن و آداب و رسوم مغرب‌زمین به سرزمین ایران نفوذ کرد، لزوم «تئاتر مدرن» و اقتباس

هنرهای درامی که انواع بهتر آن را باید عالی‌ترین مظهر رشد فکر بشر دانست، در ذهن روشنفکران و روشن‌بینان کشور احساس شد و به‌تدریج قوت گرفت. رهبران و پیشوایان سیاسی آن را وسیلهٔ تبلیغ و ارشاد مردم قرار دادند. متفکران و نویسندگانی که به فرهنگ و ادب مغرب‌زمین بصیرت داشته و به تأثیر تربیتی و آموزشی هنر نمایش، و اهمیت آن در پیشرفت اجتماع و ترقی فکر و ذوق مردم پی برده بودند، به ترجمهٔ آثار نمایشنامه‌نویسان بزرگ و معروف مغرب همت گماشتند.

در سدهٔ نوزدهم میلادی که با تأسیس کمپانی «هند شرقی» مقدمهٔ تصرف هندوستان برای انگلستان فراهم می‌شد، «ناپلئون» امپراطور فرانسه که با انگلیس سر جنگ داشت عزم کرد که از ایران به هندوستان راه بیابد. از این رو میان فتحعلی‌شاه و ناپلئون قراردادی منعقد شد و دولت فرانسه هیأت‌های متعددی به دربار ایران فرستاد. فتحعلی‌شاه از معاهدهٔ با ناپلئون بسیار خرسند بود، تا جایی که می‌خواست پسر شش‌ساله‌اش را برای تحصیل به فرانسه بفرستد. همان وقت که ژنرال گاردان فرانسوی با همراهانش به ایران آمدند و به امر عباس‌میرزا ولیعهد مشغول اصلاح سپاه ایران شدند، مقدمهٔ ارتباط فرهنگی بین فرانسه و ایران شروع شد. توجه دانش‌پژوهان کشور ما نیز به آثار نویسندگان فرانسه و نمایشنامه‌های فرانسوی جلب گردید.

نخستین نمایشنامه‌ای که از فرانسه به فارسی ترجمه، یا صحیح‌تر بگوییم، اقتباس شد «میزانتروپ» (Misanthrope) از آثار مولی‌یر[15] بود که در سال ۱۲۴۸ شمسی، یعنی در سال‌های آخر سلطنت فتحعلی‌شاه، در مطبعهٔ «تصویر الافکار» استانبول تحت عنوان «گزارش مردم‌گریز» به‌صورت منظوم چاپ و منتشر گردید.

نخستین نمایشنامه‌نویس

ظاهراً نخستین نمایشنامه‌نویس که زیر نفوذ آثار مولی‌یر و سایر نویسندگان فرانسوی قرار گرفت و نمایشنامه‌ای به شیوهٔ آن‌ها نوشت، «میرزا فتحعلی آخوندزاده» پسر میرزا محمدتقی کدخدای خامنهٔ تبریز است که در سال ۱۱۹۱ شمسی در شهر نوخه به دنیا آمد. چون نزد عموی مادرش «آخوند حاج علی‌اصغر» تعلیم و تربیت یافته بود، مردم به‌تصور اینکه فرزند آخوند است او را «آخوندزاده» می‌نامیدند. پدر و مادر آخوندزاده هر دو ایرانی بودند. میرزا محمدتقی در سال ۱۱۹۰ شمسی از کار کدخدایی خامنه بر کنار شد و به شهر نوخه رفت. ازدواج کرد، و آخوندزاده یک‌سال بعد یعنی در سال ۱۱۹۱ شمسی به دنیا آمد.

در این ایام هنوز جنگ‌های بین ایران و روس شروع نشده بود. میرزا محمدتقی پس از سه سال، از نوخه به تبریز بازگشت. این خانواده تا سال ۱۱۹۹ شمسی یعنی شش سال بعد از انعقاد عهدنامهٔ گلستان بین ایران و روس که بنا بر آن، باکو، شیروان، قراباغ و قسمتی از طالش از ایران منتزع و جزء متصرفات روس درآمد، در تبریز مقیم ماند. سپس مادر، فرزند خود را برداشته و نزد عموی خود «آخوند حاج علی‌اصغر» رفت. میرزا فتحعلی، فارسی و عربی را نزد آخوند فرا گرفته و چند سال بعد با آخوند به گنجه مهاجرت کرد. در همین موقع جنگ دوم ایران و روس درگیر شد؛ در نتیجهٔ انعقاد عهدنامهٔ ترکمانچای، ایروان و نخجوان و گنجه نیز از ایران منتزع شد، و آخوندزاده نیز مثل سکنهٔ این نواحی در آن سمت رود ارس باقی ماند.

میرزا فتحعلی فقه و منطق و خط را به‌ترتیب نزد ملاحسین فقیه و میرزا شفیع فراگرفت. ولی دولت روسیه به‌تدریج در اراضی متصرفی خود به افتتاح مدرسه و تدریس و تعلیم زبان روسی پرداخت. در سال ۱۸۳۳ میلادی در شهر نوخه دبستان روسی باز شد و میرزا فتحعلی در آن دبستان به فراگرفتن آن زبان مشغول شد. سپس در تفلیس به شغل مترجمی مشغول کار گردید.

آخوندزاده یک‌بار در زمان سلطنت محمدشاه و یک‌بار هم هنگام تاج‌گذاری ناصرالدین‌شاه، از طرف روسیه به ایران مأموریت یافته و اوضاع و احوال ایران را از نزدیک مطالعه کرده است.

آخوندزاده با اینکه فارسی را خوب و شیرین می‌نگاشته، نمایشنامه‌های خود را ناچار به زبان محلی خود، یعنی تُرکی نوشته است. او نخستین نمایشنامهٔ خود را در سال ۱۲۳۰ شمسی به‌نام «ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر» نوشته، و پس از آن به‌ترتیب نمایشنامه‌های «موسیو ژوردن، حکیم نباتات»، سرگذشت «وزیرخان لکنران»، حکایت «خرس دزدافکن»، سرگذشت «مرد خسیس»، حکایت «وکیلان مرافعه»، و داستان «ستارگان فریب خورده» را تحریر کرده است.

نمایشنامه‌های آخوندزاده چندی بعد توسط «میرزا جعفر قراجه‌داغی» از ترکی به فارسی ترجمه شده و مکرر به چاپ رسیده است.

میرزا ملکم‌خان

در زمان ناصرالدین‌شاه، میرزا ملکم‌خان (ناظم الدوله) ملقب به «پرنس»، پسر میرزا یعقوب ـ از ارامنهٔ مسلمان‌شدهٔ اصفهان ـ که از سیاستمداران و آزادی‌خواهان معروف زمان خود بود، چندین نمایشنامهٔ انتقادی به شیوهٔ آخوندزاده تصنیف کرد و منتشر ساخت. پرنس ملکم‌خان سال‌ها از طرف دولت ایران در دربار لندن به سفارت

میرزا ملکم‌خان

نمایندگی داشت، و پس از کناره‌گیری از مقام خود در لندن به انتشار «روزنامهٔ قانون» مشغول گردید. نمایشنامه‌های «پرنس ملکم‌خان» ابتدا به‌صورت پاورقی در روزنامهٔ اتحاد تبریز (از اول صفر ۱۳۲۶ ق. تا آخر جمادی‌الاول همان سال) نشر می‌یافت. بعد در سال ۱۳۴۰ قمری، «شرکت محدود کاویانی» در برلن مجموعه‌ای مرکب از سه نمایشنامه منسوب به این نویسنده را با عناوین «سرگذشت اشرف‌خان، حاکم عربستان»، «طرز حکومت زمان خان بروجردی» و «کربلا رفتن شاهقلی میرزا» چاپ کرد و انتشار داد.

نمایشنامه‌های پرنس ملکم‌خان از حیث موضوع و مضمون و سبک و سیاق نگارش تا حدّی شبیه به نمایشنامه‌های آخوندزاده، ولی از جنبهٔ فنی به‌مراتب از آن‌ها ضعیف‌تر است. البته مقصود ملکم، انتقاد از دستگاه قوهٔ حاکمه بوده است.

تقلید از تئاترهای اروپا

در نتیجهٔ زیاد شدن ارتباط سیاسی و فرهنگی بین ایران و کشورهای اروپا راه نفوذ نمایش مدرن به کشور ما باز شد.

فکر ایجاد تئاتر جدید در ایران و معرفی ادبیات درامی در زبان فارسی، در حقیقت از موقعی شروع شد که نخستین قافلهٔ دانشجویان ایرانی پس از فراغت از تحصیل در کشورهای اروپا به ایران بازگشتند.

مرحوم «میرزا علی‌اکبرخان مزین‌الدوله» (نقاش‌باشی) از جملهٔ همین دانشجویان اعزامی بود که پس از بازگشت، به امر ناصرالدین‌شاه در محل فعلی دارالفنون به ساختن تالار نمایش اقدام کرد، و نمایشنامهٔ «میزانتروپ» اثر مولی‌یر را نیز تحت عنوان «گزارش مردم‌گریز» برای بازی در این تالار نمایش ترجمه کرد. این از جملهٔ نخستین اقداماتی است که عملاً برای ایجاد تئاتر مدرن در کشور ما صورت گرفته است.

ناصرالدین‌شاه قاجار پس از بازگشت از سفر اولش از اروپا، به خیال ایجاد تماشاخانه و ترویج تئاتر افتاد. به همین جهت مزین‌الدوله را که از معلمان نقاشی و زبان در مدرسهٔ دارالفنون بود به این کار معمول ساخت. تماشاخانهٔ دارالفنون واقعاً یک محل خصوصی بود و فقط پادشاه و عدهٔ معدودی از درباریان از آن استفاده می‌کردند. این تالار تا این اواخر باقی بود و در سال ۱۳۰۸ شمسی ضمن تجدید بنای مدرسهٔ دارالفنون خراب شد.

نظر به ارتباط سیاسی و فرهنگی نزدیکی که با مملکت فرانسه در میان بود، و محصلان ایرانی به فرانسه اعزام می‌شدند، و برنامهٔ مدارس جدیدالتأسیس ما به سیاق مدارس آن کشور تنظیم می‌شد، زبان فرانسه بیش از هر زبان خارجی دیگر مورد توجه و علاقه بود. به همین دلیل آثار نویسندگان فرانسوی زودتر از نویسندگان دیگر ممالک توجه فرهنگ‌دوستان ایران را به خود جلب کرد. از بین نویسندگان بزرگ فرانسوی هم نوشته‌های مولی‌یر که جنبهٔ انتقادی و در عین حال مطبوعی داشت و طعن‌ها، طنزها، ریشخندها و نقّادی‌های او با اوضاع و احوال آن زمان و اصولاً با روحیهٔ عمومی مردم کشور متناسب‌تر و سازگارتر می‌نمود، بیشتر مورد توجه واقع شد. به همین دلیل در بدو پیدایش این هنر به‌شیوهٔ مدرن در کشور ما، آثار مولی‌یر از قبیل «گزارش مردم‌گریز»، «گیج» و «طبیب اجباری» به زبان فارسی درآمدند.

ناصرالدین‌شاه علاقهٔ فوق‌العاده‌ای به تئاتر نداشت. توجهش بیشتر به سیرک و انواع ساده و سطحی نمایش‌ها بود. به همین دلیل در سفرنامهٔ خود داستان «بندبازان سیرک» را با شور و شعف و آب و تاب زیاد به این صورت شرح می‌دهد: «... مقلد و خواننده و رقاص و بندباز و آدم‌باز و غیره جلو مردم توی عمارت می‌زنند و می‌خوانند. آدم‌باز چیز غریبی است؛ شخصی است جوان و پهلوان. لباس می‌پوشد به رنگ بدن، تنگ و چسبان؛ مثل اینکه لخت می‌باشد. یک بچه چهار-پنج‌ساله را که بدذات‌ترین اطفال است، با یک پسر بزرگ‌تر که سنش دوازده-سیزده‌ساله است، این‌ها را به‌طوری روی دست و پا بازی می‌دهد و هوا می‌اندازد که شخص موش کوچکی را بازی دهد. هرطور هم این‌ها را هوا می‌اندازد باز روی دو پا زمین می‌آیند و در آنِ واحد پسر باز طفل را به مغز سر یا روی انگشت‌ها برده چرخ می‌دهد و به هوا می‌اندازد و می‌گیرد و آن‌ها هم روی سر و دست و پای این مرد طوری معلق می‌زنند که به نوشتن در نمی‌آید.»

بدین ترتیب نویسندگان معروف و علاقه‌مندان به ترقی و تعالی کشور به ترجمهٔ آثار درام‌نویسان بزرگ مشغول گردیدند. عبدالحسین قاجار، پسر مؤیدالدوله، نمایشنامهٔ موسوم به «مارگریت» را که از نوشته‌های

«آلکساندر دوما» است، در سال ۱۲۸۰ شمسی ترجمه و منتشر ساخت. یک سال بعد «محمدطاهر میرزا اسکندری» نوهٔ عباس میرزا که به زبان‌های فرانسه و انگلیسی کاملاً آشنا بود، چند داستان از آلکساندر دوما مانند «سه تفنگ‌دار» و «کنت مونت کریستو»، و همچنین دو سه نمایشنامه از وی را به فارسی برگرداند، و به این طریق خدمات زیادی به پیشرفت ادبیات و مخصوصاً تئاتر کشور نمود. نمایشنامهٔ «عروسی جناب میرزا» در حقیقت اقتباسی است که در سال ۱۲۸۱ قمری چاپ و منتشر کرده است.

چند سال بعد شاهزاده «حسینقلی میرزا» (عمادالسلطنه) نمایشنامه‌ای از مولی‌یر به فارسی ترجمه کرد و تحت عنوان «عروسی مجبوری» در سال ۱۲۹۰ شمسی در تهران منتشر ساخت. دو سال بعد شاهزاده «حشمت‌السلطان» نمایشنامهٔ تاجگذاری و مرگ ناپلئون بناپارت را، که از تصنیفات الکساندر دوما است، ترجمه کرد و در تهران در سال ۱۲۹۲ انتشار داد.

چنانکه ملاحظه می‌شود توجه به ترویج تئاتر مدرن فقط از طرف طبقات اعیان و مخصوصاً کسانی که فرصت و استطاعت تحصیل در کشورهای اروپا را داشته‌اند انجام می‌گرفته است. همین توجه موجب شد که در همین طبقه عده‌ای از علاقه‌مندان به این هنر آثاری در این شیوهٔ ادبی تصنیف نمایند.

«مرتضی قلی فکری» ملقّب به مؤیدالممالک در سال ۱۲۹۳ شمسی نمایشنامه‌ای انتقادی تحت عنوان «حکّام قدیم و حکّام جدید» نوشت و در روزنامهٔ «ارشاد» منتشر ساخت. یکی دیگر از کسانی که بیش از دیگران در این میدان جلو رفته است «میرزا احمدخان محمودی» ملقب به کمال‌الوزاره است که تعداد زیادی نمایشنامه تصنیف کرده است. تحصیلات کمال‌الوزاره در رشتهٔ علوم ریاضی و طبیعی بود، ولی نابسامانی وضع مملکت روح حساس او را متأثر، و وادار به انتخاب این شیوهٔ ادبی کرد.

از جمله آثار وی «استاد نوروز پینه‌دوز» است که در سال ۱۲۹۸ شمسی نوشته و در چاپخانهٔ فاروس به چاپ رساند. چندی بعد، از نوشته‌های خارجی الهام گرفت و نمایشنامهٔ «حاجی ریائی» یا «تارتوف شرقی» را در سال ۱۲۹۵ منتشر ساخت.

کمال‌الوزاره از ترقی‌خواهان و آزادی‌خواهان معروف و از طرف‌داران رفع حجاب و آزادی زنان بود. در این زمینه، در سال ۱۳۰۶ شمسی هنگامی که در مشهد به‌سر می‌برد نمایشنامه‌ای به نام «میرزا برگزیدهٔ محروم‌الوکاله» نوشت که در آن، هم از وضع نامطلوب انتخابات مجلس و هم از محرومیت‌های زنان در اجتماع آن عصر انتقاد می‌کند. همین اثر موجب ایجاد زمزمه‌های مخالف بر ضد وی گردید. چندی بعد نمایشنامهٔ «وصلت‌های گوناگون» را نوشت. قصد داشت آن را در تالار عمومی برای بانوان به معرض نمایش بگذارد و عواید آن را برای ترمیم مقبرهٔ فردوسی هدیه کند، ولی ازا جرای آن جلوگیری شد و یک سلسله ناراحتی‌ها برای او به بار آورد. اثر دیگر او «تبتیش‌مامانی» نام دارد. نمایشنامه‌های دیگر او عبارت است از «مقصر کیست؟»، «نوروزشکن» و «لوطی حارث». کمال‌الوزاره نمایشنامه‌ای هم به‌نام «طبیب اجباری» دارد، ولی ارتباطی با اثر مولی‌یر ندارد.

کمال‌الوزاره نویسندهٔ ایرانی است که می‌توان او را به تمام معنی نمایشنامه‌نویس دانست. بنابراین می‌توان او را نخستین نمایشنامه‌نویس دورهٔ معاصر تئاتر به حساب آورد. نمایشنامهٔ «استاد نوروز پینه‌دوز» به لحن عوام نوشته شده، ولی آثار دیگر وی به شیوهٔ ادبی است.

مرتضی قلی‌خان فکری که از او یاد کردیم نیز از رجال معروف زمان خود بود و اغلب به حکومت شهرستان‌های مازندران و عراق مأموریت می‌یافت، ولی چون با حکومت استبدادی محمدعلی‌شاه موافق نبود، از کار کناره‌گیری کرد و روزنامهٔ «صبح صادق» را منتشر ساخت. پس از اینکه محمدعلی‌شاه مجلس را به توپ بست، به قفقاز و ترکیه و کشورهای دیگر خاورمیانه سفر کرد. پس از بازگشت به ایران به نشر روزنامهٔ «پلیس ایران» پرداخت و مدتی هم روزنامهٔ «ارشاد» را منتشر می‌ساخت. از همان موقع مشغول نوشتن نمایشنامه شد و همانطور که بیان داشتیم آن‌ها را در روزنامهٔ مزبور به چاپ می‌رساند. نمایشنامه‌های او عبارت است از «سیروس کبیر»، «سرگذشت یک روزنامه‌نگار»، «عشق پیری» و «حکام جدید و حکام قدیم». این نمایشنامه‌ها که عموماً چاپ و منتشر گردیده و در روی صحنه هم بازی شده، در ترقی

افکار و روشن شدن ذهن عامه تأثیر فراوان داشته است. امتیاز مرتضی قلی‌خان بر دیگر نویسندگان این است که او در نمایش آثار خود شخصاً شرکت می‌جسته و بازی می‌کرده است. مرتضی قلی‌خان در سال ۱۲۹۵ شمسی در ۴۹ سالگی از جهان رخت بربسته است.

مقارن با این ایام، یکی از نویسندگان و متفکران برگزیدهٔ کشور ما یعنی «ابوالحسن فروغی» نمایشنامهٔ منظومی نوشت که آن را نخستین نمایشنامهٔ منظوم در زبان فارسی باید به حساب آورد.

ابوالحسن فروغی فرزند مرحوم میرزا محمدحسین ذکاءالملک است. پس از فراغت از تحصیل، سال‌ها عمر خود را به تعلیم و تدریس در مدارس عالیهٔ کشور صرف کرد، و اولین رئیس دانش‌سرای (دارالمعلمین) مرکزی است. آثاری که از ابوالحسن فروغی به‌زبان فرانسه و فارسی در دست است متعدد است، ولی تنها اثری که به‌صورت نمایشنامهٔ منظوم نوشته «شیدوش و ناهید» می‌باشد که در حدّ خود اثری بدیع است.

دورهٔ معاصر

چنانکه ملاحظه شد نفوذ تئاتر مدرن اروپا در ایران از اوایل سلطنت ناصرالدین‌شاه شروع شده، ولی پس از مشروطیت علاقه‌مندان به این فن، حرارت و شور بیشتری در ترویج آن ابراز داشته‌اند. اگر در زمان ناصرالدین‌شاه به نوشتن و ترجمهٔ نمایشنامه اکتفا می‌شد، بعد از مشروطیت عده‌ای عملاً وارد کار شده و در پی‌ریزی تئاتر کمک کرده‌اند.

پس از تغییر رژیم استبدادی، عده‌ای از جوانان علاقه‌مند به ترقی و پیشرفت مملکت که چند نفری از ایشان کارمند وزارت‌خانه‌های جدیدالتأسیس بودند، دوْر یکدیگر جمع شدند تا برای ترویج این هنر نقشه‌ای طرح کنند و اقدامی بنمایند. فعال‌ترین و معروف‌ترین افراد این جمع عبارت بودند از سید عبدالکریم (محقق‌الدوله)، انتظام‌الملک، هاشم‌خان بهنام، اعظم‌السلطان، محمدعلی‌خان ملکی، محمودخان بهرامی (منشی‌باشی) و طبیب‌زاده. مقصود این جمعیت این بود که نمایش‌های سیاسی و انتقادی و تربیتی تدارک کنند و در هوای آزاد در پارک‌های امین‌الدوله و ظلّ‌السلطان (محل فعلی وزارت فرهنگ) و پارک اتابک (محل فعلی سفارت روس) به معرض نمایش بگذارند. با این اقدام موفق شدند که از درآمد آن، مدرسه‌ای به‌نام «فرهنگ» و یک آموزشگاه اکابر تأسیس کنند.

کوشش‌هایی که در راه شروع تئاتر به عمل می‌آمد واقعاً همه‌جانبه بود. نویسندگان از یک طرف، و هنرمندان از طرف دیگر مشغول فعالیت بودند. چاپخانهٔ فاروس

سیدعلی نصر

نیز که در خلال این احوال در لاله‌زار تأسیس شده بود در ترویج تئاتر بی‌اثر نبود، زیرا اولاً با چاپ و انتشار نمایشنامه‌ها که اغلب در این چاپخانه به طبع می‌رسید خدمت بزرگی به پیشرفت این هنر می‌کرد، و ثانیاً طبقهٔ فوقانی بنای آن که گنجایش ۲۵۰ نفر تماشاچی را داشت برای تأسیس تماشاخانه به کار رفت، و همین امر موجب شد که «تئاتر ملی» به وجود آید.

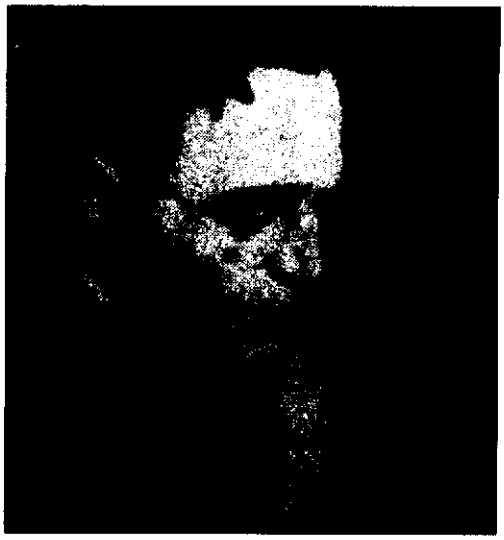
ریاست تئاتر ملی با محقق الدوله بود. علاوه بر اعضای گروه سابق، عدهٔ دیگری نیز به جمعیت مزبور پیوستند و امید می‌رفت که کارشان رونق گیرد. اعضای جدید عبارت بودند از سیدعلی‌خان نصر، آقا سید جلال مرعشی، یوسف مشار اعظم، عنایت‌الله شیبانی و دیگران.

تئاتر ملی برنامه‌هایی تهیه می‌کرد و به معرض نمایش می‌گذاشت. «خان‌ملک ساسانی» در روزنامهٔ «رعد» دربارهٔ هر برنامه نقد می‌نوشت که امروز از آن نقدها اطلاعات فراوانی دربارهٔ روحیهٔ مردم و نحوهٔ اجرای برنامه‌ها حاصل می‌شود. خان‌ملک ساسانی نخستین کسی است که نوشتن نقد بر نمایشنامه را در زبان فارسی باب کرده است.

متأسفانه دوران فعالیت تئاتر ملی کوتاه بود و طولی نکشید که با فوت محقق‌الدوله از هم پاشیده شد.

تأسیس کمدی ایران

تقریباً در حدود ۴۴ سال پیش، مرحوم «میر سیدعلی‌خان نصر» پس از بازگشت از سفر اروپا امتیاز ایجاد «کمدی ایران» را از وزارت فرهنگ گرفت، و به‌دنبال اقدامات سابق در راه ترویج تئاتر مشغول کار شد. عده‌ای تازه‌نفس هم به بقیهٔ جمعیت سابق پیوستند که معروف‌ترین آن‌ها عبارتند از آقایان دکتر مهدی نامدار، حالتی و بایگان. در آن



حسین نوشین

ایام هم مردم علاقهٔ چندانی به تئاتر نشان نمی‌دادند. مرحوم نصر از این موضوع شکایت می‌کند و از جمله می‌گوید: «چون معدودی به تئاتر می‌آمدند، ماهی دو نمایش زیادتر داده نمی‌شد و هر دفعه تئاتر جدیدی بود... آن‌قدر مقاومت و پایداری کردیم تا رغبت مردم زیاد شد.» محل نمایش کمدی ایران تالار گراندهتل در خیابان لاله‌زار بود. این انجمن موفق شد که برای بازی زن که تا آن موقع مردها ایفا می‌کردند، پای زنان ارمنی و یهودی را به روی صحنه باز کند و نخستین بار خانم‌ها رل زن را بازی کردند.

گروه‌های دیگری که از آن پس، برای ترویج تئاتر تأسیس شد عبارتند از «کمدی اخوان» به سرپرستی ظهیرالدینی، هنرپیشهٔ باذوقی که در اوان جوانی به درود زندگی گفت، «تئاتر مرکزی» به سرپرستی ارباب افلاطون شاهرخ، «کلوپ ایران جوان»، «جامعهٔ باربد» و «کلوپ موزیکال» که هر یک قدم‌های مؤثر و مفیدی در این راه برداشته‌اند.

مدرسهٔ تئاتر

اقداماتی که تاکنون می‌شد کیفیت هنرآموزی به‌معنای واقعی نداشت. به این معنی که افراد علاقه‌مند و باذوق، با ابتکار و استنباط شخصی وظایفی را که به عهده داشتند انجام می‌دادند. تعلیم و تعلّم و بحث و انتقاد در بین نبود. در سال ۱۳۰۵ شمسی نخستین اقدام برای تأمین این نظر به عمل آمد؛ آن عبارت بود از تأسیس «کلاس تئاتر» از طرف شهرداری که عده‌ای از جوانان باذوق در آن به فرا گرفتن مقدمات کار هنرپیشگی مشغول شدند.

سه سال بعد «سازمان پرورش افکار» تأسیس شد و به همت مرحوم «میر سیدعلی‌خان نصر» نمایش‌هایی هر چند وقت داده می‌شد. در همین ضمن «هنرستان هنرپیشگی» با برنامه‌ای مشخص در سال ۱۳۱۸ تحت ریاست دکتر مهدی نامدار افتتاح گردید. این دو مؤسسه در ترقی و ترویج این هنر بی‌اثر نبوده‌اند.

یک سال بعد، باز با همت مرحوم نصر و همکاران وی «تئاتر دائمی تهران» به وجود آمد که اکنون به احترام نام مؤسس «کمدی ایران»، به نام «تئاتر نصر» نامیده می‌شود.

تماشاخانه‌ها

پس از جنگ جهانی دوم، تئاتر ایران وارد مرحلهٔ جدیدی شد. به این معنی که اگر در گذشته سعی می‌شد نمایشنامه‌ها بنا به ذوق و تمایل اشخاص از آثار نویسندگان خارجی اقتباس شود، در این دوره سعی شد اصالت آن حتی‌الامکان محفوظ بماند. در ابتدای این دوره «عبدالحسین نوشین» ترجمه‌هایی از آثار نویسندگان معروف اروپا را در تماشاخانه‌های «فردوسی»، «باربد» و «سعدی» به روی صحنه آورد. تعداد تماشاخانه‌های پایتخت به نُه باب بالغ شد، و هر یک به فراخور حال و استعداد و ذوق اعضایش اقداماتی در این زمینه می‌کردند.

در سال‌های اخیر نیز «تئاتر آناهیتا» ایجاد شد و چند اثر از آثار برگزیدهٔ اروپا را به روی صحنه آورد. در چهل‌سالهٔ اخیر پیشرفت محسوسی در کار ترجمه و تصنیف نمایشنامه صورت گرفته است. فعالیت‌های هنری این دوره را به دو قسمت می‌توان تقسیم کرد: یکی تا قبل از پایان سال ۱۳۳۶ که تاریخ تأسیس ادارهٔ هنرهای دراماتیک «هنرهای زیبا»ست، و قسمت دوم از موقع تأسیس این اداره تا به امروز. از جمله رجال و نویسندگان معروفی که در دورهٔ سی و پنج سالهٔ اول به تصنیف و تحریر نمایشنامه اقدام کرده‌اند، نام برگزیده‌ترین آن‌ها را در اینجا ذکر می‌کنیم:

خیرخواه و اسکویی

۱. محمدعلی فروغی (ذکاءالملک)، که یکی از رجال سیاسی و رئیس‌الوزرای ایران (صاحب تألیفات در فلسفه و ادب، متوفیٰ ۱۳۲۱ ش.) است، دو نمایشنامه اقتباس و تصنیف کرده که یکی به‌نام «میرزا کمال‌الدین» و دیگری به نام «عروس بی‌جهاز» است. «میرزا کمال‌الدین» در سال ۱۳۱۷ توسط عبدالحسین نوشین در سالن «سیرک تهران» به معرض نمایش درآمد.

۲. سعید نفیسی، که نمایشنامهٔ «آخرین یادگار نادرشاه» را نوشته و در سال ۱۳۰۵ به ضمیمهٔ «مجلهٔ شرق» انتشار یافته است.

۳. حسن مقدم، نمایشنامهٔ کمدی «جعفرخان از فرنگ آمده» را در سال ۱۳۰۱ شمسی، و «ایرانی بازی» را در سال ۱۳۰۴ شمسی انتشار داد و به روی صحنه آورد که بسیار جلب توجه کرد و معروفیت حاصل نمود. متأسفانه این نویسندهٔ باذوق در جوانی وفات یافت.

۴. صادق هدایت، نمایشنامهٔ تاریخی «مازیار» و نمایشنامهٔ «پروین دختر ساسانی» را چاپ و منتشر کرد.

۵. ذبیح‌الله بهروز، نمایشنامه‌های «جیجکعلیشاه»، «در راه مهر» و «شاه ایران و بانوی ارمن» را تصنیف کرده است.

۶. عبدالرحیم خلخالی، نمایشنامه‌ای تحت عنوان «داستان خونین، یا سرگذشت برمکیان» را در سال ۱۳۰۴ انتشار داد.

۷. میرزاده عشقی، از شعرای معاصر و مقتول در ۱۳۰۳ شمسی، نمایشنامه‌های «رستاخیز سلاطین ایران»، «در خرابه‌های مداین» و «قربانعلی کاشی» را نوشت و به نمایش گذاشت.

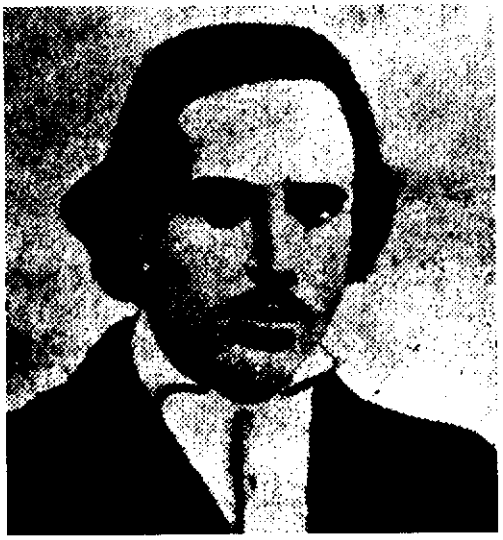
۸. ارباب افلاطون شاهرخ، نیز چند نمایشنامه نوشت که یکی «مادر وطن» نام داشت.

۹. سرتیپ احمد بهارمست، که چندین نمایشنامه بنا بر افسانه‌ها و اشعار شاهنامهٔ فردوسی تنظیم کرد و منتشر ساخت که اغلب به روی صحنه آمده است.

۱۰. آقای شهردار ملقب به مشیر همایون، که اُپرای «لادام اکاملیا» (La Dame aux Camelias) را به شعر کلاسیک فارسی از آثار سعدی و حافظ و دیگران تألیف کرده است.

کسانی که نام و آثارشان را در اینجا ذکر کردیم، مصنّفان نمایشنامه بوده‌اند و نوشته‌های ایشان را به سه طبقهٔ عمده می‌توان تقسیم کرد:

۱. نمایشنامه‌های حماسی و تاریخی، که عموماً بر تاریخ درخشان باستانی ایران مبتنی است، یا اقتباسی است از داستان‌های منظوم فارسی و از جملهٔ آن‌ها «رستم و سهراب»، «بهرام گور»، «رستاخیز سلاطین ایران» و «مازیار» است. مقصود نویسندگان این‌گونه نمایشنامه‌ها در درجهٔ اول تحریک احساسات میهن‌دوستی، و سپس



میرزاده ع

متوجه ساختن نسل معاصر به افتخارات گذشتهٔ ملی بوده است.

۲. نمایشنامه‌های عشقی، مانند «خسرو شیرین»، «شیرین و فرهاد»، «عتاب شیرین»، «لیلی و مجنون» و «عزیز و عزیزه» است.

۳. نمایشنامه‌های انتقادی و سیاسی، که تعدادش از دستهٔ اول و دوم به‌مراتب بیشتر است و بهترین نمونهٔ آن «جیجکعلیشاه» و «جعفرخان از فرنگ آمده» است.

اما در این مدت تعداد بسیار زیادی از مترجمان نیز دست به کار ترجمهٔ آثار بزرگان و معاریف نویسندگان این رشته از ادب زده‌اند. درام‌نویسان معروف غربی که ترجمهٔ آثارشان را امروز در زبان فارسی می‌توان یافت عبارتند از: شکسپیر، شیللر، مترلینگ، اسکاروایلد، برناردشاو، چخوف، کرنی، میلر و عده‌ای دیگر.

در ولایات ایران

از اقداماتی که درگذشته در راه ترقی این هنر در شهرهای دیگر ایران به عمل آمده نیز باید ذکر شود. مردم اصفهان، رشت و تبریز در این رشته از ادب و هنر، بنا به ذوق و استعداد خود، قدم‌های مؤثری برداشته‌اند که بایستی اقدامات ایشان مورد مطالعه و تذکار قرار گیرد. تئاتر در شهر رشت از موقعی که پای رفت‌وآمد ملل خارجی در ایران باز شد، به‌منظور مبارزه با اجنبی و اجنبی‌پرستی، بیدار کردن ذهن مردم، و روشن ساختن چشم و گوش ایشان ترقی فوق‌العاده کرد. البته کسی که نزدیک خانهٔ زنبور است آگاه‌تر و مراقب‌تر از کسی است که از آن فاصله دارد، و مردم رشت چنین بودند. نویسندهٔ معروف رشت «یقیکیان» در محافل هنری شهرت به‌سزایی دارد. از

نمایشنامه‌های او «انوشیروان عادل»، «برای وطن»، «داریوش سوم»، «حق با کیست؟»، «میدان دهشت»، «فاجعه یا راه خونین» و «در لباس زن» را ذکر می‌کنیم. از اینجا میزان ترقی و پیشرفت تئاتر در این شهر بر ما معلوم می‌شود.

توضیحات مختصری که دربارهٔ تئاتر اصفهان در اینجا داده می‌شود، اولاً بی‌سابقه است، و ثانیاً مربوط است به اقداماتی که منحصراً از جانب فرهنگیان آن شهر صورت گرفته است.

در حدود سال‌های ۱۳۳۴ یا ۱۳۳۵ قمری، مطابق با ۱۲۹۶ خورشیدی، که سوئدی‌ها تشکیلات ژاندارمری را در ایران تأسیس کردند، عده‌ای از نجیب‌زادگان کشور و علاقه‌مندان به پیشرفت و ترقی مملکت تحت سرپرستی یک افسر سوئدی به‌نام «ماژوفولکه» مأمور منطقهٔ اصفهان شدند. این عده ارتباط نزدیکی با آزادی‌خواهان و روشنفکران آن زمان داشتند. آن‌ها جویای استقلال واقعی و آرزومند اعتلای تمدن و فرهنگ ایران بودند، و از بذل جان و مال در این راه دریغ نمی‌کردند. از جمله اقدامات سودمندی که برای ترقی مردم کردند یکی تشکیل شرکتی بود به‌نام «شرکت علمیه» که ریاست آن با شخصی بود معروف به مزین‌السلطان.

این شرکت کمیسیون‌های متعددی را مأمور ساخت که به کار تعلیم و تربیت رسیدگی کند. از جملهٔ کمیسیون‌هایی که تشکیل شد، یکی کمیسیون تئاتر بود که وظیفه‌اش همان‌طور که معلوم است ترویج تئاتر و هنر نمایش بود. اعضای این کمیسیون عبارت بودند از آقایان نایب‌علی‌خان بیطار، نورالدین استوان، ضیاءالدین جناب و مصطفی فاتح. نتیجهٔ کوشش‌های این کمیسیون برپا کردن نمایش بود و موضوع آن، نشان دادن تفاوت بین تعلیم و تربیت کهنه، و تعلیم و تربیت نو بود که تازه داشت تأسیس می‌شد.

محل نمایش، تالار بزرگ نخستین مهمانخانه‌ای بود که روبروی «مدرسهٔ چهارباغ» بنا شده بود.

این نمایش بنا به معمول، به شیوهٔ «کمدی» بود و قسمت اول آن که ظاهراً به‌صورت و با اسم بی‌مسمّای «پانتومیم» بازی می‌شد، مکتب‌خانه‌ای را نشان می‌داد که در آن، معلم با ریش انبوه و ژولیده، چوب به دست با حرکات سر و دست، و اشارهٔ چشم و ابرو شاگردان را تهدید و توبیخ می‌کرد. شاگردان مکتب را هم جمعی اطفال کوچک و بزرگ و کور و کچل و مردان ریش‌دار تشکیل می‌دادند که فقر و بینوایی از سر و روی ایشان می‌بارید. معلم به هر حیله و تزویر و حقه و تمهیدی بود سعی می‌کرد با بند و بست و گوش‌بری از شاگردان پول درآورد. قسمت دوم نمایش، عیناً کلاس درس یکی از پیشروترین مدارس آن زمان اصفهان، یعنی «مدرسهٔ گلبهار» بود. استاد آن مدرسه یعنی «ضیاءالدین جناب» در نمایش، بازی دبیر کلاس را به عهده گرفت. این نمایش با استقبال بی‌نظیر مردم اصفهان مواجه شد.

دومین برنامهٔ این کمیسیون از طرف «مدرسهٔ آلیانس بنی‌اسرائیل» برگزار شد که ریاستش با مردی فرانسوی به نام «مسیو آدلف براسور» (A. Brasseur) بود.

نمایش مدرسهٔ آلیانس دو قسمت بود؛ یکی «طبیب اجباری» اثر مولی‌یر، و یکی هم اثری بود تحت عنوان «فریب‌دهنده خود دو برابر فریب می‌خورد»، که همان داستان چوپان و وکیل و صدای «بع‌بع» کردن است که معروف می‌باشد.

اما سومین برنامه‌ای که از لحاظ تاریخی و هنری مورد کمال توجه واقع شد، نمایش معروف «رستم و سهراب» بود که به‌صورتی بدیع و بی‌سابقه بازی شد، و بعد از آن هم در هیچ‌یک از نقاط کشور تاکنون به این صورت و به آن عظمت بازی نشده است.

نمایشنامهٔ «رستم و سهراب» در سال ۱۳۰۱ هجری شمسی توسط مرحوم «حسین کاظم‌زاده ایرانشهر» از شاهنامهٔ فردوسی در پنج پرده اقتباس شده و در برلن به صورت یکی از رسالات منظم به «مجلهٔ ایرانشهر» منتشر گردیده است. بیش از ۶ سال از تاریخ تنظیم و چاپ آن نگذشته بود که در شهر اصفهان به کیفیتی که توضیح داده خواهد شد به روی صحنه آمد.

از آنجا که نمایش در آغاز نظر طولانی آمد، تصمیم گرفته شد که آن را به‌صورت نثر درآورند.

نکته‌ای که ذکرش در اینجا لازم است و از لحاظ تاریخ تئاتر شایستهٔ اهمیت و توجه می‌باشد، اینکه برای نخستین بار در تاریخ تئاتر ایران یک نمایشنامهٔ مفصّل حماسی و ملی، سرتاسر برای آوازْ تنظیم و انجام نقش‌ها

به کسانی محول شد که همه از لحاظ صوت خوش و علم موسیقی شایستگی داشتند. این نمایش چهار شب متوالی در تالار عمارت «ستارهٔ صبح» به معرض نمایش گذاشته شد. چون هنوز زنان در چادر سیاه بودند و در مجالس عمومی از مردها جدا می‌نشستند، سه شب اول اختصاص به مردان و شب چهارم اختصاص به زنان داشت. در آن شب حتی مأموران و کارگردانان و راهنماها هم از خانم‌ها بودند و بانوان در چادر و چاقچور به تماشای نمایش آمده بودند.

مرحوم نظام‌الدین حکمت (مشارالدوله)، حاکم اصفهان، در برگزار کردن نمایش مزبور از تشویق و ترغیب فروگذار نکرد، و ضیاءالدین جناب و حشمت‌الله دهش که هر دو از پیش‌قدمان فرهنگ شهر اصفهان هستند بانی و نیروی محرک این نمایش بودند.

مساعی ادارهٔ کل هنرهای زیبا

در اواخر سال ۱۳۳۶ ادارهٔ هنرهای زیبای کشور به‌منظور راهبری و راهنمایی طبقهٔ جوان که شور و علاقه‌ای در این رشته از هنر و فرهنگ دارند، و همچنین پرورش هنرمندان شایسته و کاردان، و ترویج این هنر از طریق مدارس و آموزشگاه‌ها، درصدد برآمد اداره‌ای تأسیس کند که انجام دادن این وظایف را به عهده بگیرد. بدین منظور در اواخر سال ۱۳۳۶ ادارهٔ هنرهای دراماتیک در تهران تأسیس و مشغول به کار گردید.

ادارهٔ مزبور در بدو امر متوجه شد که با وجود اینکه در حدود یک‌صد سال از تاریخ معرفی «تئاتر مدرن»، و متجاوز از نیم قرن از تاریخ شروع نمایشنامه‌نویسی در ایران می‌گذرد هنوز هیچ قاعده و دستور و سبک و شیوهٔ به‌خصوصی در نمایشنامه‌نویسی به کار نمی‌رود، و نمایشنامه‌های فارسی از لحاظ فنی غالباً ضعیف و کم‌مایه‌اند. این اداره همچنین متوجه شد که ترجمهٔ اغلب نمایشنامه‌های خارجی به‌صورت مسخ‌شده به مردم معرفی می‌شود. تقریباً منحصر شرط یک نمایشنامه این بود که مطالب آن به‌صورت مکالمه تنظیم شده باشد. هنرپیشه و کارگردان هم در به کار بردن عین عبارات مصنّف یا مترجم تعصبی نشان نمی‌دادند. چون از لحاظ ادبی و روان‌شناسی و فنی ارزشی برای آن قائل نبودند، در صدد مطالعه و غور در آنچه مصنف تدوین کرده بود برنمی‌آمدند. نمایشنامه‌هایی که نوشته می‌شد عموماً هدف مشخصی نداشت، و اگر داشت آن‌طور که باید و شاید پرورانده نشده بود. بدین لحاظ «ادارهٔ هنرهای زیبا» که کلیهٔ اقداماتش بر سبک علمی بود، در صدد برآمد که با افتتاح هنرستان، تدریس و تعلیم اصول و رموز نمایشنامه‌نویسی و فنون دیگر، نوشتن مقالات در این خصوص و انتشار آن، ترجمهٔ دقیق آثار برجستهٔ درام‌نویسان معروف معاصر و اجرای آن‌ها در روی صحنه، ترتیب دادن مسابقه‌های سالانهٔ تصنیف و ترجمهٔ نمایشنامه، تأسیس کتابخانهٔ هنرهای دراماتیک و آرشیو تئاتر، و اقداماتی نظیر آن بر مشکلات فایق آید.

هم‌چنین از بدو تأسیس، به ایجاد یک کتاب‌خانهٔ کامل ویژهٔ «هنرهای دراماتیک» اقدام شد. کلیهٔ نمایشنامه‌ها، کتاب‌ها، اطلاعات و اخباری که از هفتاد سال پیش به فارسی چاپ شده بودند جمع‌آوری گردیدند. این کتاب‌خانه در پایان سال ۱۳۴۱ دارای ۸۲۴ مجلّد نمایشنامه و کتاب‌های فنی تئاتر، که اغلب نایاب یا کمیاب می‌باشند، بود.

هنرستان آزاد هنرهای دراماتیک از آغاز سال ۱۳۳۷ شمسی تأسیس شد. فنون نمایشنامه‌نویسی، کارگردانی، هنرپیشگی، تاریخ تئاتر، تاریخ ادبیات، دکورسازی، طراحی، فنّ بیان، «نمایش عروسکی» و موارد دیگر در آن تدریس می‌شود و هر سال تعداد هنرجویان آن رو به افزایش است.

برای مسابقهٔ تصنیف و ترجمهٔ نمایشنامه جوایزی نقدی تعیین شده، و هر سال عده‌ای از اطراف و اکناف ایران در این مسابقه شرکت می‌جویند.

نشریهٔ «دو هفتگی» که دارای مقالات سودمند و اطلاعات مربوط به تئاتر است، هر پانزده روز در هزاران نسخه چاپ و در سراسر کشور به‌رایگان توزیع می‌شود.

نظر به فقدان وسایل تفریح صحیح برای کودکان، این اداره از بدو تأسیس درصدد برآمد «نمایش عروسکی» را با اصول علمی و فنی ایجاد کند و افسانه‌های آموزندهٔ ملی را به‌صورت نمایش عروسکی برای کودکان دبستان‌ها و کودکستان‌ها آماده سازد. در این راه تا حد امکان موفقیتی حاصل کرده است.

ادارهٔ هنرهای دراماتیک در امور عملی نیز بی‌کار ننشست و در صدد تربیت هنرپیشه و کارگردان برآمد، و همچنین به ترجمهٔ آثار مهم اقدام کرد. تاکنون برنامه‌های متعددی از آثار درام‌نویسان بزرگ جهان و نویسندگان ایرانی به‌وسیلهٔ گروه‌های هنری این اداره در تهران و شهرستان‌ها به روی صحنه آمده است، که بدین شرحند: نمایشنامهٔ «پدر» اثر استریندبرگ سوئدی، «دوزخ» اثر ژان پل سارتر فرانسوی، «اشباح» اثر ایبسن نروژی، «پایان آهنگ» اثر ویلی هال انگلیسی، «بلبل سرگشته» نوشته علی نصیریان، «هویج فرنگی» اثر ژول رونار فرانسوی، «روغن نهنگ» اثر یوجین اونیل آمریکایی، «پست‌خانه» اثر تاگور هندی، «سکه» اثر دویدپیتسکی، «آرش تیرانداز» نوشتهٔ ارسلان پوریا، «خواستگاری» اثر چخوف روسی، «اسب سفید» اقتباس رکن‌الدین خسروی، «می‌خواهید با من بازی کنید» اثر مارسل آشار فرانسوی، «ترانهٔ شادی»

نوشتهٔ علی نصیریان، و «صلیب» اثر یوجین اونیل.

برای اینکه مسافرت هنری در ایران معمول شود، بعضی از این نمایشنامه‌ها به شهرستان‌ها نیز فرستاده شد. از جمله «پدر»، «اشباح»، «پایان آهنگ»، «اسب سفید» و «خواستگاری». نمایش «بلبل سرگشته» نیز در سال ۱۳۳۷ نه‌تنها در بعضی از شهرهای مهم ایران، بلکه در «فستیوال جهانی تئاتر» در پاریس نیز به روی صحنه آمد. نمایش‌های مزبور در سه ـ چهار سال اخیر، پس از تهران در شهرستان‌های اصفهان، شیراز، تبریز، رضائیه، سنندج، مراغه، مهاباد، زنجان، آبادان، مسجد سلیمان، اهواز، و خرمشهر به روی صحنه رفته است.

یکی از امکانات و اسباب تقویت بنیان تئاتر و ترقی ادراک هنرپیشه و تماشاچی، همانا استفاده از «تلویزیون» است. از سه سال پیش تاکنون قریب یک‌صد و پنجاه نمایشنامهٔ «تک‌پرده‌ای» از آثار نویسندگان بزرگ جهان و نوشته‌های نویسندگان جوان ایرانی برای نمایش در تلویزیون ایران آماده شده و اجرا گردیده است. در حالی که سعی شده اصالت نمایشنامه‌های خارجی در ترجمه حتی‌المقدور حفظ شود و انحرافی پیش نیاید، کوشش شده که بر تعداد آثار نویسندگان ایرانی هم افزوده شود.

نخستین نمایشگاه دکورسازی (۱۳۴۱ ش.) به‌مناسبت «روز جهانی تئاتر» برای نخستین‌بار در تاریخ تئاتر ایران، از طرف ادارهٔ هنرهای زیبا افتتاح شد، و در نظر دارند هر سال این سنت را ادامه دهند.

در سه سال اخیر متجاوز از ۲۴ نمایشنامهٔ تک‌پرده‌ای ایرانی توسط نویسندگان جوان برای صحنه و تلویزیون نوشته، و روی صحنه یا در تلویزیون بازی شده است. از این ۲۴ نمایشنامه، ۱۷ تا چاپ و منتشر گردیده است.

به‌موازات فعالیت و کوششی که ادارهٔ هنرهای زیبا در ترویج تئاتر به عمل آورده، در خارج از این اداره نیز اقدامات مفیدی در زمینهٔ ترجمه آثار بزرگ به عمل آمده است. این بارقهٔ امیدی است و نوید می‌دهد که تئاتر به‌تدریج از صورت صِرف تفریح و تفنّن به‌در آید و منعکس‌کنندهٔ مسائل عمیق اجتماعی و روانی باشد.

پی نوشت:

۱. کالیداس اعر سانسکریت، قرن چهارم میلادی، رجوع کنید به مثنوی «شاکونتالا» یا «انگشتر گمشده»، علی اصغر حکمت، بمبئی ۱۳۳۶ شمسی.

۲. اشیل (Eschyle) شاعر یونانی ۵۹۵ ق.م. ـ سوفکل (Sophocle) شاعر تراژیک یونانی ۴۹۶ ق.م.

۳. رجوع شود به کتاب: (Persia and the Persians; S. G. W. Benjamin, London, 1887)

۴. دررالتیجان، جلد اول، صفحه ۱۹۳، چاپ تهران، ۱۳۰۸ ق.

۵. آپامه، نام مادر یا زن سلوکوس نیکاتراول بوده است.

۶. به تلفظ ارمنی.

۷. رجوع شود به فصل موسیقی در همین کتاب.

۸. نقل از تاریخ ادبیات ادوارد براون، جلد ۴، صفحه ۳۰.

۹. (Les Religions et les Philosophies dans l Asie Gentrale)، چاپ پاریس ۱۸۶۵.

۱۰. ویلیام شکسپیر (W. Shakespeare) شاعر و درام‌نویس بزرگ انگلیسی (۱۵۶۴-۱۶۱۶ م.)

۱۱. مارلو (G. Marlowe) درام نویس و شاعر انگلیسی (۱۵۶۴-۱۵۹۳ م.)

۱۲. مقالات گوناگون، تألیف دکتر خلیل ثقفی (اعلم الدوله)، یادداشت‌های شخصی دکتر خلیل ثقفی و مسیو ریشارخان، تهران ۱۳۲۲، صفحه ۱۱۵.

۱۳. اوبرا مرگو، شهری است کوچک در ناحیهٔ باویر (آلمان) که از قدیم‌الایام هر ده‌سال یک تئاتر مذهبی در آن نمایش داده می‌شود.

۱۴. رجوع کنید به مجلهٔ موسیقی، دورهٔ سوم، شماره‌های ۱ ـ۳، سال ۱۳۳۵.

۱۵. مولیر (Moliere) نویسندهٔ کمدی فرانسوی (۱۶۲۲-۱۶۷۳ م.)

❖

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی