جای خالی نمایش در ادب

در کتاب‌های ادبیات دهم

معصومه عبادی
دانشجوی دکترا، ناحیهٔ دو اراک، استان مرکزی

چکیده

بنا بر تقسیم‌بندی جهانی، نمایش یکی از انواع چهارگانهٔ ادبیات است و هر نمایشی، به‌عنوان یک هنر مردمی که با تحولات اجتماعی سمت‌وسو می‌گیرد و طبیعتاً بر آن نیز تأثیر می‌گذارد و به عبارت دیگر زبان مردم جامعه می‌شود، دارای زیرساخت ادبی است. همان‌طور که هنر شعر و داستان یا هر نوع نوشته با هر درون‌مایه به لحاظ بهره‌گیری از ظرفیت‌های لغوی و فنی ادبیات قابل بررسی است، نمایشنامه‌ها نیز که از جوانب گوناگون در حوزهٔ ادبیات می‌گنجند و بخشی مهم از ادبیات را به خود اختصاص می‌دهند، در ادبیات ایران جایگاهی ویژه و در خور توجه دارند. نمایشنامه‌نویسان بنام نیز با آثار گران‌مایهٔ خود در عرصهٔ ادب ایران درخشیده‌اند و مانند نویسندگان دیگر شایستهٔ شناخته شدن هستند. گذشته از نمایشنامه به معنی اروپایی آن، که اکنون حدوداً دویست سال از عمر آن گذشته است، نمایش‌نامه‌هایی از دیرباز در ایران مرسوم بوده‌اند که اگر از منظر ادبیات به آن‌ها بنگریم، شناخته‌ترینشان شبیه‌خوانی است که با نسخه‌های نوشتاری خود بخشی از ادب و فرهنگ ایران را تشکیل می‌دهد. علاوه بر آن، نمایش‌هایی وجود داشته که چون به نوشتار در نیامده‌اند، می‌توان آن‌ها را بخشی از فرهنگ عامه دانست و از آنجا که بیشترشان متن نوشتاری ندارند، چندان قابل بررسی نیستند اما به‌دلیل تأثیراتی که در تکامل ادب نمایشی دارند، مورد توجه محققان قرار گرفته‌اند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات نمایشی، کتب دهم، نمایش سنتی، نمایش اروپایی

مقدمه

راست است که ادبیات نمایشی به معنای اروپایی آن عمر چندانی در ایران ندارد ولی با همین عمر کوتاه، ریشه‌ای محکم در این خاک دوانده است و از زمان ورود، هنرمندان زیادی طبع خود را در این قالب آزموده‌اند. نمایشنامه نیز مانند همزادان خود، داستان کوتاه و رمان، که بنا بر مقتضیات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی از غرب به ایران آمدند و بالیدند، هم‌زمان توسط روشنفکران عصر مشروطه و متجددان آن دوران و تحت شرایط سیاسی و اجتماعی به فرهنگ و ادب ایران راه یافت و بن‌مایهٔ هنری شد که کم‌کم توانست با بومی شدن و دست‌کاری‌های لازم و متأثر از گونه‌های رایج نمایش سنتی، خود را در میان مردم جای دهد. با نگاهی به اوضاع ایران از دیرباز تاکنون، به روشنی می‌توان دریافت که این هنر نتوانسته است همپای دیگر هنرها در دل عامهٔ مردم جای گیرد و هم‌زمان با تحولات و دگرگونی‌های رو به رشد دیگر ملت‌ها ترقی کند؛ از همین‌رو، این هنر اجتماعی حقیقتی انکارناپذیر را در خود دارد؛ خالی بودن سالن‌های نمایش حکایت از آن دارد که این هنر هنوز در میان عامهٔ مردم ایران جایی برای خود باز نکرده است و تماشاگران آن یا عمدتاً هنرمندان این عرصه‌اند یا کسانی که تماشای نمایش را تفریحی گران‌قیمت می‌دانند و صرفاً برای وقت‌گذرانی به سالن‌های تئاتر می‌روند، اما پژوهش در تاریخ نمایش‌ها و نمایشنامه‌های ایرانی و کوشش‌های هنرمندان این هنر ناآشنا می‌تواند راهی برای یافتن دلایل این غربت ناموجه باشد.

اهمیت نمایشنامه و هنر نویسندگی در این قالب، از آنجا مشخص می‌شود که با هنرمندی گروهی دیگر چون کارگردان و بازیگر همراه می‌شود و به جامعه معرفی می‌گردد و تماشاگران نمایش به جای خواندن اثر، آن را به شکلی صریح و گویا می‌بینند و هنر نویسنده را ارزیابی و نقد می‌کنند. از زمان ورود این نوع ادبی به کشور ما، نویسندگانی با هنر خود آثاری خلق کرده‌اند که شناخت آن‌ها در حوزهٔ ادبیات مانند دیگر نویسندگان ضرورت دارد؛ در حالی‌که علاقه‌مندان به ادبیات، کمترین شناخت را از این گونهٔ ادبی و هنری دارند و ضروری است آشنایی با این گونه، از کتب دانش‌آموزان آغاز شود و رشتهٔ دانشگاهی «ادبیات نمایشی» که از شاخه‌های رشتهٔ «هنر» است بیش از گذشته به آنان شناسانده شود، اما واقعیت این است که دانشجوی ادب نمایشی در حالی جذب این رشته می‌شود که کاملاً با آن بیگانه است یا از آن اطلاعات اندکی دارد. این اطلاعات اندک را هم از منابعی جز کتب درسی خود دریافت کرده و چه بسا ممکن است

در صورت ادامهٔ تحصیل در دانشـــگاه، به خاطر همین بیگانگی دچار سرخوردگی علمی شود یا در نوشتن متون سادهٔ نمایشی با اشکالاتی مواجه گردد.

نمایش، تئاتر، ادبیات نمایشی

ارســـطو به‌عنوان اولین نظریه‌پرداز، انواع ادبی را در کتاب خود «فن شـــعر» مطرح کرده و چهار دستهٔ حماسی، غنایی، اندرزی و نمایشـــی را در ادبیات برشمرده است. همچنین، از «تراژدی» و ارتباط آن با نمایش ســـخن گفته و هر دو را در زمرهٔ هنرهای تقلیدی جای داده است: «ارسطو می‌گوید که تقلید و محاکات به وســـیلهٔ کردار اشخاص تمام می‌گردد نه اینکه به واسطهٔ نقل روایت انجام پذیرد» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۳۳).

تعریف ارسطو که بر مبنای تقلید بیان شده است، هم تراژدی و هم نمایش را در برمی‌گیرد. رفته رفته تراژدی تغییر معنا می‌یابد و به درام تبدیل می‌شود و «ادب نمایشی» یا «ادب دراماتیک» و «نمایشـــنامه»، که نوشـــته‌ای اســـت برای اجرا در یک مکان مشـــخص، پدید می‌آید. «هر متن دراماتیک تا زمانی که به اجرا در نیامده باشـــد، ادبیات محسوب می‌شود؛ یعنی می‌توان آن را همچون داستان خواند» (کهنسال، ۱۳۸۹: ۱۷). بنابراین، متن نمایشنامه بالفعل شکلی داســـتانی دارد و بالقوه متنی نمایشی است. چه بسا از خواندن متن نمایشنامه بتوان به اندازهٔ داستان لذت برد.

امـــا واژهٔ «تئاتر»، که معمولاً مترادف نمایش اســـت، از کجا در کنار نمایش نشسته اســـت؟ «کلمهٔ تئاتر (theatre) مشتق از واژهٔ «تئاترون» است که جزء اول آن، تئا (thea) به معنی تماشا کردن و یا محل تماشا و مشاهده است و این بدان سبب است که در ازمنهٔ دوره تماشاکنان در پشت تپه‌ها می‌نشستند و مراسمی مذهبی را که با تشریفاتی خاص در پای همان تپه‌ها و اغلب در جوار مقبرهٔ مردی مقدس و یا معبد یکی از خدایان بر پا می‌شد، نظاره می‌کردند. این مراســـم که در بزرگداشـــت «دیونیزوس»، خداوند تاک و برکت و جذبه‌های عارفانهٔ یونانیان باستان، برگزار می‌شـــد با پشت سر گذاشـــتن چند صد ســـال و فراهم آمدن تجربه‌های بســـیار در نحوهٔ برگزاری آن از شکلی ساده و ابتدایی که قربانی کردن بزی نر همراه با خواندن اورادی در ستایش این خدا بود، به فرایندی سخت پیچیده و پر از رمز و راز از ادبیات و هنر مبدل گشت» (مکّی، ۱۳٦٦: ۱۳).

اگـــر از وجه اجرایی نمایش بگذریم، صورت نوشـــتار آن، یعنی نمایشـــنامه، با داستان از حیث داشتن عناصر و عوامل مشترک وجوه متشـــابهی دارد و به نظر می‌رسد در تقسیمات جزئی‌تر، داســـتان شاخه‌ای از نمایش محسوب می‌شـــود. به این ترتیب، اگر داســـتان‌های سنتی ادب فارسی را بکاویم. بعضی جنبه‌های نمایشـــی قوی را می‌توانیم در آن‌ها بیابیم و گذشـــته از عناصر نمایشـــی ســـاختار داســـتانی برخی از آن‌ها، اعمال نمایشـــی شـــخصیت‌های داستان را به‌عنوان یک عنصر اصلی و تأثیرگذار بررسی کنیم؛ مثلاً داستان «کبک انجیری و گربهٔ زاهد» (نصرالله منشی، ۱۳۷۳: ۲۱٤)». تأثیر نمایش و بازی مؤثر شخصیت گربه در روند داستان از زوایای مختلف در خور تأمل است و یا داستان زاهدی که در «گلستان سعدی» مهمان پادشاهی بود، با شگرد نمایشـــی خود روزه‌دار بودنش را به پادشاه می‌باوراند (سعدی، ۱۳٦۸: ۳۱٦). از این دست بازی‌های اشخاص داستان در ادبیات فارسی کم نیست و این می‌تواند دلیلی باشد بر اهمیت نمایش و بازی در جامعهٔ بشری و نمودار موقعیت‌ها و روابط انسانی.

انواع نمایش در ایران

اگر مبنای تقسیم‌بندی نمایش را ورود نوع اروپایی آن به ایران بدانیم، می‌توان دو دوره را برای این نوع ادبی در ایران برشـــمرد: نمایش‌های سنتی یا بومی، و نمایش به سبک اروپایی.

نمایش‌های سنتی و بومی

با نگاهی به گذشـــتهٔ ایران کهن و با شواهدی می‌توان دریافت که انواعی از نمایش در ایران مرســـوم و حتی اصطلاح «بازی» و «بازیگر» به همین معنی امروزی‌اش رایج بوده اســـت. «از زمان ساسانیان متنی دربارهٔ نمایش باقی مانده که در کنار رقص «پاد ـ واژیک» و آواز (ســـرود ـ چکامک) «مکالمهٔ دو نفری موزون و مقفّی» جا دارد و «پتواژ گفتن» نامی است که ساسانیان به هنر نمایشـــی خود داده بودند و بازیگر «پتواژگوی» خوانده می‌شد که معنی تحت‌اللفظی آن «پاســـخ‌گو» می‌شود (جنتی عطایی، ۱۳۳۳: ۱۷).

مرحوم *بهار* می‌نویسد: «کلمهٔ «بازی» در اصل «واژیک» است و

در عصر شاهنشاهی ساسانیان هر تفریح و تماشا و صنعتی را که شایان توجه باشد بازی می‌گفته‌اند» (همان: ۲۳).

برخی بر این باورند که بعضی از سنگ‌نوشته‌ها و کتیبه‌ها شرح جریان‌های نمایشی را در خود دارند و تصویری از حرکات و اعمال نمایشی را نشان می‌دهند. «سعید نفیسی دربارهٔ نقل داستانی از پلوتارک می‌گوید: این گفتهٔ پلوتارک دلیل قطعی است که لااقل در سال ۵۸ پیش از میلاد در دربار ایران تئاتر معمول بوده و حتی اندازه‌ای توسعه داشته که در پایان جشن‌های بزرگ درباری قسمتی از تراژدی‌های «اروی پید» را در حضور شاه و مهمانانش می‌خوانده‌اند. *گزنفن* در کتاب «بازگشت ده هزار نفر» می‌نویسد: من در ایران دیدم عده‌ای به دور چند نفر جمع بودند و آن‌ها چیزی شبیه به تئاتر نمایش می‌دادند. در زمان ساسانیان نیز ایرانیان در هر واقعه مهمی از زندگی می‌رقصیدند؛ نه‌تنها موقع تولد و ازدواج، بلکه هنگام مرگ هم موقعیتی برای نمایش بوده است. مراسم تدفین برای بازی موضوعی به دست می‌داده است که در آن نمایش‌ها، در اطراف نعش می‌رقصیدند و ادا در می‌آوردند و سفر روح را به آسمان با آداب مذهبی وانمود می‌کردند» (همان: ١٦).

در غرب، نوعی نمایش همراه با موسیقی به نام «کر» وجود دارد که ویژگی عمدهٔ آن اجرای گروهی است و همواره می‌پنداریم هنری است که تعلق به غرب دارد و منشأ آن یونان باستان است و برخلاف بسیاری از انواع هنر که به اقتباس از غرب در ایران اجرا می‌شود. هم‌اکنون در ایران جایی ندارد و اگر اجرا شود گمان می‌کنیم که تقلیدی از غرب است، اما گونه‌ای از اجرای نمایش گروهی شبیه کر در ایران مرسوم بوده است؛ «فارابی و ابوعلی سینا برای ترجمهٔ اصطلاح «کر» _ که در «بوطیقا»ی ارسطو آمده است ـ لغت قدیمی «رقص الدسته بند» را به‌کار برده‌اند. اسدی طوسی نیز رقص دسته بند را در اشعار خود آورده است:

به هر برزن آوای رامشگران
به هر گوشه‌ای دسته بند سران

و نظامی گفته است:

در صفت عیش و رقص می‌کردند
ساعتی دسته بند می‌کردند

در زمان ساسانیان، کر یا دسته بند یک نقش مذهبی به عهده داشته است. خنیاگران دور معبد آتش جمع می‌شدند و روزی پنج دفعه گات‌ها و سرودهای مذهبی دیگر از اوستا را می‌خواندند» (همان: ١٧).

در آثار گذشتگان، نشانه‌هایی از وجود گونه‌هایی از نمایش را می‌توان دید که فقط برای آشنایی با آن‌ها به مهم‌ترینشان اشاره می‌کنیم؛ نمایش‌هایی از قبیل «نقالی» را که زبانی فاخر و لحنی حماسی دارند و نمایش‌ها گاهی به‌عنوان هنر ملی با حفظ ظاهر سنتی خود در بعضی محافل به نمایش درمی‌آیند یا «سیاه‌بازی»ها که امروزه رنگ باخته‌اند و «نمایش روحوضی» که شاید فقط نام آن برای ما آشنا باشد یا «پرده‌خوانی» که تا اوایل پیروزی انقلاب در برخی مکان‌ها رایج بود و «پرده‌خوان» مطرق (چوب‌دستی پرده‌خوان) به دست در کنار پرده، تصاویر متراکم را برای تماشاگرانی که دور او حلقه می‌زدند با صدایی رسا و لحنی محکم که در بعضی قسمت‌ها آهنگین می‌شد شرح می‌داد و در پایان از داخل جعبه‌های خود مارهایی را به نمایش می‌گذاشت. خیلی‌ها به خاطر هیجان این قسمت، مدتی طولانی منتظر می‌ایستادند و مبالغی به پرده‌خوان می‌دادند.[1]

در آثار نثر و نظم به برخی نمایش‌ها ـ که پیشینهٔ بیشتری از انواع یاد شده دارد ـ اشاره شده است؛ مثلاً لعبت بازی «لعبت بازی» را که «برخی آن را از کشورهای دیگر دانسته‌اند، در این رباعی سرودهٔ خیام می‌بینیم:

ما لعبتکانیم و فلک لعبت باز
از روی حقیقتی نه از روی مجاز
روزی دو سه آمدیم و بازی کردیم
رفتیم به صندوق عدم یک یک باز»

(عناصری، ١٣٦٦: ٧٨)

عطار نیز از «بازی خیال» سخن گفته است:

تو چه مردان بازی خیالی
شده بالغ، چو طفلی در جوانی

استاد «محمدرضا شفیعی کدکنی» در توضیح بیت فوق می‌گوید: «نوعی نمایش تصاویر و سایه‌ها که آن را به عربی «خیال الظل» می‌گفته‌اند و در فارسی محل آن نمایش را «خیال‌خانه» می‌گفته‌اند» (عطار، ١٣٩٢: ٣١٥).

عطار در «مختارنامه» گوید:

«دو کون، خیال خانه‌ای بیش نبود
و اندیشهٔ ما بهانه‌ای بیش نبود

همچنین در این کتاب به‌صورت «خیال‌بازی» هم آمده است:

چندان که به سرّ کار در می‌نگرم
مانند خیال بازی‌ام می‌آید»

(عطار، ١٣٨٩: ٤١٥)

استاد شفیعی کدکنی در شرح «منطق‌الطیر» ذیل این بیت:

گر به شاهی سرفرازی می‌کنی
طفل راهی، پرده‌بازی می‌کنی

آورده است: «عطار پرده‌بازی و خیال‌بازی و بازی خیال را به یک معنی به‌کار می‌برد. از این بیت خاقانی:

در پردهٔ دل آمد دامن‌کشان خیالش
جان شد خیال بازی در پردهٔ وصالش

روشن می‌شود که پرده‌بازی و خیال‌بازی یک چیز بوده است» (عطار، ١٣٩١: ٦٣٥).

ایشان بعد از اشاره به تاریخچهٔ این نمایش در ایران، مصر و هند می‌گوید:«ما در اینجا یک سند بسیار مهم را که تاکنون کسی از آن خبر نداشته و پیشینهٔ این بازی را ـ که بخشی از تاریخ تئاتر در ایران است ـ به حدود قرن چهارم می‌برد، نقل می‌کنیم و سپس به تحلیل آن خواهیم پرداخت» (همان: ٦٣٦).

ایشان در ادامه، مطلبی از اسرارالتوحید بیان می‌کنند و مفصلاً به بازی خیال و لعبت‌بازی و طریقهٔ اجرای این نمایش می‌پردازند.

سماع صوفیه، نمایشی از نوعی دیگر

همان‌گونه که ذکر شـد، نمایش‌های ایرانی در قرون اولیهٔ بعد از هجرت بـه دلایلی که به محتوای انتقـادی نمایش‌های آن روزگار برمی‌گردد، دچار فترت شـد و تـا مدت‌ها رواج خود را به‌دلیل فشار حاکم از دسـت داد و همواره مترصد فرصتی بود تا رویشـی دیگر کند و بالندگی خود را بیابد: «تصوف و عرفان بهاری بود که پیاز هنرهای مصـور و مصوت را تا اندازه‌ای نیرو داد و در حمایت و تشویق مجالس سماع که خاص صوفیه و اهل عرفان بود، موسیقی، آواز خواندن و رقص، رشد و نمو کرد. دکتر غنی در کتاب «تاریخ تصوف در اسلام» صفحهٔ ۳۹۲ می‌نویسد: صوفیه سـماع را آرام دل عاشق و غذای جان و دوای درد سالک می‌شـمرند و معتقدند که ترانهٔ دلنواز رباب و بانگ جانسوز نی سبب جمعیت حال و آرامش روح عارف است و آواز خوش و ترانهٔ موزون نشانه‌ای است از عالم ارواح و پیکی است که از عالم قدس مژدهٔ آسمانی می‌رساند» (جنتی عطایی، ۱۳۳۳: ۲۸).

در دورانـی که ایران در آتش آشـوب و قتل از یک‌سو و زوال حکومت‌ها از سوی دیگر می‌سـوخت، مجالی برای صوفیان و هنرمندان پدید آمـد تا بتوانند با روی آوردن به سـماع و نمایش‌های سـنتی، زبانی برای بیـان دردها و آلام جامعهٔ آن روز بیابند. به تدریج، در کنار نمایش‌های بومی، نوعی از نمایش با محتوایی مذهبی در ایـران شـکل می‌گرفت کـه بذر آن پیش‌تر بر زمین بارور این سرزمین پاشیده شده بود.

در دورانی که ایران در آتش آشوب و قتل از یک‌سو و زوال حکومت‌ها از سوی دیگر می‌سوخت، مجالی برای صوفیان و هنرمندان پدید آمد تا بتوانند با روی آوردن به سماع و نمایش‌های سنتی، زبانی برای بیان دردها و آلام جامعهٔ آن روز بیابند

تعزیه

در کنـار انواعی که نام برده شـد، یک نوع نمایش مذهبی با نشـیب و فرازهایی در ایران همواره رایج بوده اسـت که معمـولاً به آن «تعزیه» یا «شـبیه‌خوانی» گفته می‌شـود و در نزد عامهٔ مردم مقبولیت و آشنایی بیشـتری یافته اسـت. آغاز «این نوع نمایش در ایران از زمـان دیلمیان ولی به‌صورت صامت بـوده و افراد نمایش با لباس مناسـب سوار و پیاده خودنمایی می‌کردند تا اینکه بعدها تعزیه‌خوانی همراه با شعر و آواز ـ که در واقع یک نوع «ملودرام» بود ـ معمول گردید» (آرین‌پور، ۱۳۷۲، ج ۱: ۳۲۲).

در دوره‌ای، هنرمنـدان ایران تحت شـرایطی که بعد از حملهٔ اعراب به ایران به وجود آمد نتوانسـتند نمایش‌های سنتی خود را ـ که در آن زمان محتوایی انتقادی گرفته بود ـ ادامه دهند و «از قرن دوم هجری چون محیط برای عرضهٔ آثار هنری مساعد نبود، عده‌ای از مردان هنر، مسیری برای هنر خویش یافتند؛ از این تاریخ، به تدریج سطور رثاء مذهبی و آثار تمثیلی و حماسی و مضامین مربوط به شرح دلاوری و فداکاری شهدای کربلا و واژهٔ تعزیه و شبیه‌خوانی در دفتر ادب فارسی پیدا شد و رفته رفته رو به فزونی نهاد تا بالاخره در قرن نهم فصلی معتبر را اشغال نمود» (جنتی عطایی، ۱۳۳۳: ۲۹).

شبیه‌خوانی که در زمان «ناصرالدین شاه» معمول شد یا حداقل، رونقی بسزا یافت، در محلی به نام «تکیه» و روی سکویی در وسط آن به اجرا در آمد «این گونهٔ هنری ـ مذهبی» راهی به بازسازی افسـانه‌های دینی و حتی غیردینی گشوده بود و «شبیه»های شاد و آهنگین جایی باز کرده بود و راه تکامل می‌پیمود، که خود تحول تعزیه‌های گریه‌آور پیشـین بود؛ «عروسی رفتن حضرت فاطمهٔ زهرا» و «شـهادت یحیی ابن زکریا» از این‌گونه شبیه‌ها بودند که حتی خنده و مضحکه جایی خاص در این هر دو داشت، که یکی با ساز و آواز زنان و حوریان در مجلس عروسی و دیگری با رقص دختر در مجلس عیش و عشـرت سلطان، شادی‌بخش تماشاگران مجلس بود» (گوران، ۱۳۶۰: ۱۵۸).

در راسـتای عمومیـت محتوایی تعزیه، «خـارج از چهارچوب حادثهٔ کربلا برخی صحنه‌های دیگر در این نمایش به تصویر کشیده شد؛ از این گونه می‌توان «هابیل و قابیل»، «ذبح اسماعیل»، «حضرت ایوب» و «به چاه انداختن یوسف» یا موضوعات عام‌تـری مانند «عـاق[۲] والدین»، «تخت سلیمان یا تخت بالقیس»، «توپ زلزله»، «عالم زر» و... را نام برد» (همان: ۱۶۵).

تعزیـه در دوران مختلف بـا بهانه‌های گوناگون که عمده‌ترین آن‌ها وجود تضادها و تناقض‌ها در محتواهای اعتقادی است، با مخالفت‌هایی روبه‌رو بوده که گاه منجر به منع و تعطیلی آن شـده و تنها عاملی که آن را همچنان زنده نگه داشته است، جنبهٔ آیینی این نوع سوگواری است که در سایهٔ ارادت شیعیان به اهل بیت و برپایی شور حماسی عاشورا دور از هرگونه چون و چرای خردمآبانه به حیات ادامه می‌دهد.

لازم به یادآوری اسـت که نسـخه‌های تعزیه به‌عنوان ادبیات نوشـتاری مربوط به این هنر از نظر ادبی فاقـد ارزش‌اند و اگر بخواهیم آن‌ها را با نادیده گرفتن ارزش‌های مذهبی و قداسـت درونمایه‌هایشان بررسی کنیم، ارزش چندانی ندارند و به خاطر عامیانه بودن، گاهی از نظر زبانی و فنی اشکالات زیادی در آن‌ها دیده می‌شود. اما از لحاظ نمایشـی اهمیت فوق‌العاده‌ای دارند و می‌توانیم آن‌ها را جزء آثار نمایشـی ابتدایی در ایران بدانیم و نام اولین تراژدی‌های نمایشی ایرانی را بر آن‌ها بگذاریم: «کنت دوگوبینو و الکساندر خودسکو نخستین کسانی هستند که تعزیه نامه‌های ما را با میزان تئاترنویسـی سنجیده و به‌عنوان ادبیات دراماتیک ایران به اروپا معرفی کرده‌اند» (همان: ۳۰).

دورهٔ ناصری آغاز تحول

این دوره در ادب نمایشی اهمیت زیادی دارد و نقطهٔ عطف تحولی بزرگ در نمایش محسوب می‌شود. در این دوره، گسترش انواعی از نمایش‌های سنتی و پیوند با اروپا فصلی تازه در تاریخ نمایش پدید آورد. دوره‌ای که آغاز تجدد و بیداری ملت ایران شمرده شده و نه‌تنها این هنر بلکه ادبیات و علوم دیگر را نیز به موازات تحولات آن روز تحت‌تأثیر قرار داده است. برخی از عوامل موجد عبارت‌اند از: تأسیس دارالفنون، اعزام دانشجویان به اروپا، آشنایی شخص شاه با غرب و مسافرت به اروپا، دستیابی به کتب اروپایی و ترجمهٔ آن‌ها، رواج روزنامه‌نگاری و... که همهٔ این عوامل مقدمات پیدایش و ظهور تحولی به نام «انقلاب مشروطه» گردید. این جریان اجتماعی ـ سیاسی که متأثر از عوامل یاد شده بود، خود بر پدیده‌های اجتماعی، فرهنگی و هنری تأثیری بسزا داشت. نمایش در این دوره با دو جریان خاص ادامه یافت. ناصرالدین‌شاه بعد از مسافرت به اروپا با تئاتر آشنا شد و به دستور او «عظیم‌ترین تماشاخانهٔ تاریخ ایران، یعنی «تکیه دولت» در زاویهٔ جنوب غربی کاخ «گلستان» با گنجایش بیست هزار نفر و صرف مبلغی معادل صد و پنجاه هزار تومان ساخته شد و چون با مخالفت ملایان مواجه شد، ناگزیر آن را به تعزیه‌خوانی اختصاص داد تا در آن محل تعزیه‌های پرشکوه برگزار شود» (گوران، ۱۳۶۰: ۷۱).

پدیدهٔ قابل توجه این دوره، تولد روزنامه در کنار نورسیدگان عصر تجدد بود. روزنامهٔ حوزهٔ نمایش «روزنامهٔ تئاتر» نام داشت که در عصر مشروطه پدید آمد و مسائل نوینی را مطرح می‌کرد

در این روزگار جز تعزیه دو نوع نمایش در کشور اجرا می‌شد:

الف. نمایش‌هایی که دسته‌های تقلید به خواست شاه در دربار اجرا می‌کردند و «ضمن خنداندن عده‌ای، برای بسیاری از صاحبان نفوذ به‌دلیل انتقادی که از درباریان می‌شد، دلی پرخون باقی می‌گذاشت و این انتقادها به اشارهٔ شاه صورت می‌گرفت و این مقلدان که نه به متنی از پیش ساخته نیاز داشتند و نه به اشاره‌ای از قبل پیش‌بینی شده، همیشه آماده بودند تا مسخره کنند و به باد انتقاد بگیرند. از مقلدان بنام دربار شاه می‌توان «کریم شیره‌ای» و «اسماعیل بزار» را نام برد»(همان: ۸۹).

از انواع نمایش‌های مقلدان، «بازی‌های فکاهی بود که عبارت بود از نوعی نمایش شبیه به نمایش‌های سیرکی و صحنه‌بازی‌ها و شیرین‌کاری‌هایی که دلقکان و مسخرگان درباری و بازاری (لوطیان و مطربان) اجرا می‌کردند. کار آن‌ها ضمن بندبازی و رقص و آواز، مسخره کردن دشمنان بود و غالباً در لفافهٔ عبارات شیرین و دوپهلو بر حکام و فرمانروایان و حتی روحانیان می‌تاختند. متن آن‌ها مکتوب نبود و انتخاب مضمون به میل نمایش‌دهندگان و وضع و حال حضار و اقتضای مقام بستگی داشت و به‌طور کلی نمی‌توان آن‌ها را جزء آثار ادبی و هنری به شمار آورد. مشهورترین این بازی‌ها، بازی «حاجی الماس»، «خانم خرسوار» و «شمبله غوره» است که در خود نتایج اخلاقی داشتند» (آرین‌پور، ۱۳۷۲، ج ۱: ۳۲۶).

ب. نمایش‌های عامیانه که در مکان‌های عمومی مثل کوچه و بازار اجرا می‌شد و ادامهٔ راه مقلدان پیشین بود. اجراکنندگان این نوع نمایش، همان روش گروه الف را داشتند اما اجرایشان مخصوص شاه و دربار نبود و در بین عامهٔ مردم و در مکان‌های عمومی اجرا می‌گردید. به تدریج، هر دو گروه مقلدان متأثر از عوامل یاد شده به سمت تحول حرکت کردند و بدین ترتیب، دورهٔ مذکور ـ همان‌طور که سرآغاز تحول در ادبیات شناخته شده است ـ مولد پدیدهٔ جدیدی در نمایش نیز بود که تاکنون با رشد و گستردگی می‌بالد و تکامل می‌یابد و آن «نمایش به سبک اروپایی» است.

نمایش اروپایی

بعد از مرگ ناصرالدین‌شاه و روی کار آمدن مظفرالدین‌شاه قاجار، اوضاع اجتماعی بیش از پیش دچار بی‌نظمی ناشی از بی‌کفایتی پادشاهان قاجار شد و مردم در پی رسیدن به نقطه‌ای روشن و امیدبخش، زمزمه‌هایی سر دادند که در نهایت به ظهور پدیده‌ای تاریخی به نام «انقلاب مشروطه» انجامید. شاه در سال ۱۳۲۴ قمری فرمان مشروطیت را امضا کرد و اندکی پس از آن، درگذشت. این جریان از نقطهٔ آغاز تا برقراری کامل مشروطه فراز و فرودهایی پیمود و در هر برهه، پیامدهایی در ابعاد گوناگون فرهنگ و ادبیات ایران داشت. در دوران آغازین زمزمه‌های انقلاب «عملاً دو درام‌نویس ایرانی می‌توان یافت که به شیوهٔ درام غربی آثاری را خلق کرده و به چاپ رسانیدند؛ نخست «فتحعلی آخوندزاده» و دیگر «میرزا آقا تبریزی» که دومی به نوعی شاگرد غیابی و میراث‌دار معنوی اولی است» (ثمینی، ۱۳۸۷: ۲۱۰).

این دو تن «حامل نخستین طلیعه‌های نمایش‌نویسی در ایران هستند، در فاصلهٔ زمانی اندکی پس از این دو و با امضای مشروطه، گویی به ناگاه موتور تئاتر ایران به حرکت درمی‌آید؛ گروه‌های نمایشی متعدد، گونه‌های نمایشی گوناگون و حتی انتشار روزنامهٔ «تئاتر» از نشانه‌های جریان یافتن تئاتر هستند. در این میان، نمایشنامه‌نویسی نیز انگار ناگهان به حرکت درمی‌آید و به ناگاه پس از مشروطه، با نام‌ها و نمایشنامه‌های متعدد روبه‌رو می‌شویم. علت روشن است؛ مشروطه همان فضای مناسبی است که تئاتر در آن خوب رشد می‌کند و بار می‌دهد و با وجود این، گسترش ناگهانی نمایشنامه‌های دورهٔ جدید دنباله‌رو همان نظامی هستند که آن دو تن نهاده بودند» (همان: ۲۳۱).

به این ترتیب، اولین نمایشنامه‌ها و مقالات مربوط به آن‌ها را در ایران میرزا فتحعلی آخوندزاده در زمان ناصرالدین شاه نوشت (آرین‌پور، ۱۳۸۷، ج ۱: ۲۶۰) و در همان زمان، «تمثیل»

(نمایشنامهٔ) «طبیب اجباری» را «اعتمادالسلطنه» و «ژرژدادن» را «میرزا جعفر قراجه داغی» ترجمه کردند و شخصی به نام «محمدطاهر میرزا» چند کتاب و یکی دو نمایشنامه نوشت» (همان: ۲۷۲). با ترجمه‌های آثار کمدی مولیر، نمایشنامه‌نویسی به سبک اروپایی رونق گرفت: «از سال ۱۲۷۸ ه.ق که «میزانتروپ» توسط «میرزا حبیب اصفهانی» در استانبول به فارسی برگردانیده شد تا حوالی سال‌های ۱۳۲۰ ه.ق، یعنی نخستین سال‌های شکل‌گیری حرکت‌های مشروطه‌خواهانه، تنها آثار مولیر بود که به فارسی برگردانیده شده و انتشار می‌یابد؛ با این ترجمه‌ها نخستین دورهٔ نمایش فرهنگستان در ایران را می‌توان «دورهٔ مولیر» خواند (ملک‌پور، ۱۳۸۵، ج ۱: ۲۶۹). جالب است که بعضی از این نمایشنامه‌ها به شکل موزون و شعرگونه ترجمه می‌شده‌اند؛ مانند نمایشنامهٔ «مردم‌گریز» که ترجمهٔ منظوم میزانتروپ اثر مولیر بر وزن «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» که ابتدا در روزنامهٔ «اختر» و سپس در «تصویر افکار» به چاپ رسید (آرین‌پور، ۱۳۸۷، ج ۱: ۳۳۷) و میرزا حبیب اصفهانی (مقیم ترکیه و تحت‌تأثیر صحنه‌های نمایشی ترک) در آن زمان آن را ترجمه نمود. نه‌تنها در دورهٔ ناصری بلکه بعدها هم سلیقهٔ مترجمان ایرانی آن بود که مضامین کمدی‌های مولیر و دیگران را اقتباس و آزادانه تحریر کنند تا با مذاق خوانندگان و تماشاگران ایران سازگار افتد.

پدیدهٔ قابل توجه این دوره، تولد روزنامه در کنار نورسیدگان عصر تجدد بود. روزنامهٔ حوزهٔ نمایش «روزنامهٔ تئاتر» نام داشت که در عصر مشروطه پدید آمد و مسائل نوینی را مطرح می‌کرد. در روزنامهٔ تئاتر، صحنه‌های دراماتیکی به‌صورت مکالمه و سؤال و جواب با هدف انتقاد از طرز حکومت قاجاریه و رجال عهد استبداد گنجانده می‌شد و بدین ترتیب، یکی دیگر از قالب‌های بیان اندیشه، یعنی طنز جدید، پا به عرصهٔ ادبیات نهاد. رفته رفته ادبیات و نمایش به هم پیوند خوردند و بعضی شاعران این دوره بر آن شدند که هنر خود را با نمایش همراه کنند؛ عارف قزوینی یکی از شاعرانی بود که «اپرا» و «اپرت» (تئاترهای موزیکال و درام منظوم) ترتیب می‌داد و همچنین تصنیف‌های خود را در همین اپراها اجرا می‌کرد. تقی رفعت سردبیر روزنامهٔ «تجدد» نیز نمایشنامهٔ موزون سرگذشت پرویز (که قبلاً براساس داستان خسرو و شیرین نظامی گفته شده بود) را تغییر داد و آن را در سه پرده ساخت. شخص دیگری که می‌توان از او در عرصهٔ نمایشنامهٔ موزون نام برد، ابوالحسن فروغی است که در سال ۱۳۳۵ ه.ق نمایشنامهٔ «شیدوش و ناهید» را بر وزن شاهنامه سرود. همچنین نمایشنامهٔ «رستم و سهراب» اثر کاظم‌زاده ایرانشهر نیز در برلین به چاپ رسید. یکی از افراد مهم در این عرصه، میرزادهٔ عشقی است با نمایشنامه‌های «رستاخیز شهریاران ایران» و «ایده‌آل»، که سبکی روایی دارند و از اشعار رئالیستی بسیار مهم به شمار می‌روند. ایرج میرزا نیز اشعاری ممتاز در قالب نمایشنامه دارد که از آن جمله می‌توان «زهره و منوچهر» را نام برد که از ویلیام شکسپیر تقلید کرده است. هم‌زمان با نگارش متون نمایشی، شرکت‌ها و سالن‌های نمایش هم یکی پس از دیگری تأسیس می‌شدند و بدین ترتیب این سبک جدید و نورسیده توانست با فراز و فرودهای بسیار تا اکنون ببالد و ریشه‌های محکم در خاک این سرزمین بدواند. به علاوه، نمایشنامه‌نویسان توانمندی موفق به عرضهٔ هنر خویش در این قالب شدند که پرداختن به آن‌ها مجالی دیگر می‌طلبد.

نتیجه‌گیری

نمایش که از دیرباز در ایران معمول و رایج بوده و در هر دوره‌ای انواع خاصی از آن اجرا شده است، با شکل‌گیری دگرگونی‌های اجتماعی با وضعیت جدید منطبق شده و برای اینکه همچنان زبان گویای آحاد جامعه بماند، در فضاهای گوناگون نفس کشیده و بالیده است. هنر مردمی نمایش از آنجا که در نوشتار از زبان بهره می‌گیرد و برای مظروف آن ظرف مناسبی با عنوان نمایشنامه لازم است. پیوندی محکم با ادبیات دارد و مایهٔ داستانی نمایش با عناصر مشترکی که در هر دو موجود است، می‌توانند در زمرهٔ ادبیات نمایشی قرار بگیرند. بر این اساس، همان‌گونه که دانش‌آموزان با دیگر انواع ادبی آشنا می‌شوند، شایسته است که از دورهٔ متوسطه این گونهٔ ادبی ـ هنری را نیز بشناسند و برای ادامهٔ آن در دوره‌های دانشگاهی با آگاهی بیشتر به این عرصه وارد شوند. شناخت متن‌های نمایشی و نمایشنامه‌نویسان هنرمند، مانند سایر حوزه‌های هنر، در خور مطالعه و واکاوی در کتب دانش‌آموزی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. این نوع از نمایش را در دوران کودکی در قبرستان قدیمی شهرمان، که هم‌اکنون به بوستان تبدیل شده است، تماشا کرده‌ام.

۲. نویسنده در کتاب به شکل «آق والدین» نوشته است.

منابع

۱. آرین‌پور، یحیی. (۱۳۷۲). **از صبا تا نیما**. ج ۱. تهران: انتشارات زوار.

۲. جنتی عطایی، ابوالقاسم. (۱۳۳۳). **بنیاد نمایش در ایران**. تهران: کتاب‌فروشی ابن‌سینا.

۳. سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۶۸). **تصحیح محمد خزائلی**. تهران: انتشارات جاویدان.

۴. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). **انواع ادبی**. تهران: انتشارات فردوس.

۵. عطار، فریدالدین. (۱۳۹۲). **اسرارنامه**. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: انتشارات سخن.

۶. ــــــــــ . (۱۳۸۹). **مختارنامه**. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: انتشارات سخن.

۷. ــــــــــ . (۱۳۹۱). **منطق‌الطیر**. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: انتشارات سخن.

۸. عنصرالمعالی، نصرالله. (۱۳۷۳). **کلیله و دمنه**. به کوشش حسین حداد. تهران: انتشارات قدیانی.

۹. عناصری، جابر. (۱۳۶۶). **درآمدی بر نمایش و نیایش**. تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.

۱۰. کهنسال، مریم. (۱۳۸۹). **جلوه‌های نمایشی مثنوی**. تهران: انتشارات سخنوران.

۱۱. گوران، هیوا. (۱۳۶۰). **کوشش‌های نافرجام**. تهران: انتشارات آگاه.

۱۲. مکی، ابراهیم. (۱۳۶۶). **شناخت عوامل نمایش**. تهران: انتشارات سروش.

۱۳. ملک‌پور، جمشید. (۱۳۸۵). **ادبیات نمایشی در ایران**. ج ۲. تهران: انتشارات توس.