دانشگاه دمشق

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

گروه زبان و ادبیات فارسی

سال چهارم

ادبیات نمایشی

(الأدب المسرحي)

استاد: دکتر عُلا قباني

۱-تعریف نمایشنامه :

نمایشنامه نویسی یکی از فنون ادبی است که در کنار داستان ، رمان ، شعر و دیگر فنون ادبی نقش مهمی در آفرینشهای ادبی ایفا می کند. در سطح محتوایی می‌توان گفت نمایشنامه، متنی دربردارنده ی دستورالعمل هایی برای مجموعه ای از کارها و گفتگوهایی است که مجریان و هنرمندان در روی صحنه نمایش انجام خواهند داد ، به زبان دیگر نمایشنامه تقلیدی از زندگی انسان‌ها و بازآفرینی تصویری رنگارنگ و پر فراز و نشیب از حیات آدمی است و این نکته ای است که پژوهشگران معاصر در حوزه ی نمایش نیز به این تعریف باور دارند:

« نمایشنامه مجموعه‌ای از اعمال وگفتگوهایی است که بر روی صحنه انجام می‌شود و در واقع تقلیدی از زندگی انسان و به‌تصویرکشیدن گوشه‌ای از زندگی انسانی است» (المنصوری ،2000 : 183)

انسان ها در طول تاریخ زیسته ی خود ، از سویی با مصائب و آلام بسیار و از سوی دیگر با سرخوشی ها و شادمانی های فراوانی مواجه شده و ابراز و اظهار تاثرات ناشی از مواجهه ها را به گونه ای غریزی ، ناگزیر یافته اند . تمام شاخه های هنر ، نتیجه تاثرات انسانی در بلندی ها و پستی های زندگی هستند که بسته به استعداد هر یک از آحاد بشر و نیز امکانات انسانی و غیرانسانی موجود به منصه ی ظهور رسیده اند و البته جالب توجه است که نمایش ، ارجمندی هنری هیچ یک از هنرهای مستقل درون خود را کمرنگ نمی کند ، بلکه به این مصادیق متنوع از امر هنری ، اجازه می دهد در کنار هم و به صورت تلفیقی از تمام زیبایی ها ظاهر شوند .

در بازشناخت عناصر دخیل در ساختار فنی نمایشنامه ها ، کارگردان فردی تعریف می شود که با استفاده از اشیاء و عوامل انسانی از متن مکتوب نمایشنامه‌نویس ، اثری نمایشی می‌آفریند . در واقع در هنگام اجرای نمایش ، اثر ادبی به محصول و برون دادی دیداری تبدیل‌می‌شود ؛ چرا که از ابتدا ، هدف نمایشنامه‌نویس از نگاشتن نمایشنامه ، پدیدآوردن متنی بوده است که قابلیت تبدیل به اثری نمایش و دیداری را داشته باشد .

در مبحث تعریف نمایشنامه می بایست درنگ بیشتری به کار برد تا تمام جوانب نظری امر کاویده شود و از این رهگذر فهم اصول نمایشنامه نویسی و پیچیدگی های ساختاری و محتوایی این فن ادبی ، قرین صحت گردد.

« نمایشنامه در تعریف عام متنی است که برای بازیگران نوشته شده‌است تا بتوانند با آن نمایش را به روی صحنه ببرند . این متن توسط کلمات نگاشته‌می‌شود . این تعریف بسیار ساده در بطن خود تعارض آشکاری دارد ؛ زیرا متن خواندنی نمایشنامه باید به نمایش دیدنی تبدیل شود و این امر امکان پذیر نیست ، زیرا خواندن نمایشنامه با دیدن نمایش متفاوت است و یک اثر خواندنی نمی‌تواند دیدنی هم باشد ، مگر آنکه خواندن متنی باعث شود تا ایده را بپروراند و بر اساس آن اثری نمایشی خلق‌کند . به طور مثال: هنرمندی با خواندن خبری از روزنامه ، نمایش را به روی صحنه می‌برد . »(نجفیان ، بی‌تا : ۱۵)

دقت در فحوای نقل قول فوق ، نکته ای بسیار مهم را در شناخت ذات هنری نمایشنامه باز می نمایاند . نمایشنامه در هر حال و در درجه ی نخست یک متن ادبی است ، حال پرسش اینجاست که این متن ادبی با سایر متون ادبی که با عناوین دیگر نظیر شعر ، داستان کوتاه و رمان شناخته می شوند در چیست ؟ گفته شد که نمایشنامه نویس در بادی امر بر آن است تا متن نگاشته ی او قابلیت تبدیل شدن به یک نمایش را داشته باشد ، لیکن تفاوت اصلی و ذاتی بین نمایشنامه و سایر متون ادبی در یک مرحله پیشتر و در حوزه ی نظری (پیش از نگارش متن نمایشنامه) صورت می بنند . اگر در تعریف اجزا سایر متن های ادبی ، تصویر به عنوان یکی از اجزا تشکیل دهنده ی ساختار متن در کنار اجزایی نظیر پیام ، معنی ، زمینه های اجتماعی ، عواطف و . . . معرفی می شود ، در مورد مشخص نمایشنامه ، می بایست گفت که نمایشنامه تنها و تنها تصویر است . به بیانی دقیق تر ، نمایشنامه تا زمانی که اجرا نشده است ، تنها احتوا بر مجموعه ای از تصاویر دارد که چه بسا بتوان آنات گوناگون آن را در تعداد وسیعی از نقاشی ها ، مصور ساخت ، لیکن آنگاه که این متن ، در مرحله ی اجرا قرار می گیرد ، سایر عناصر تشکیل دهنده دیگر متن های ادبی ، در جریان اجرای نمایشنامه بر صحنه ، ظاهر می شوند . از دقت در همین ویژگی است که می توان ، علت آنکه نمایشنامه تا پیش از اجرا «اثری ناتمام» تلقی می شود را درک کرد .

نکته ی جالب توجه دیگر آن است که در تعریف «ادبی» بودن متن نمایشنامه نسبت به سایر متون ادبی نیز نیازمند تعدیل دیدگاه هستیم . این خصیصه به ویژه نسبت به سابقه ی ادبیات فارسی و تعریف «ادبیّت » یک اثر

، وجهه ی بارزتری دارد . ناظرزاده کرمانی درباره نمایشنامه می‌نویسد : « نوشتار یا متنی است کم و بیش ادبی ؛ نوشتاری ادبی است که ... ادبی نهادی آن به چالش‌کشیده‌شده‌است . نمایشنامه ، به روال ، دربردارنده داستان است و به نمایش‌سازان برای پدیدآورد در حضور تماشاگران و گاهی با بازی‌گری آنان، تصنیف‌می‌گردد » (ناظرزاده کرمانی ،1382 : 8) .

2 - تاریخچه نمایشنامه :

ریشه‌یابی تاریخ نمایش همواره یکی از مباحث جنجالی مجالس هنری در جهان بوده است . نمایش همانگونه که بسیاری از ناقدان و شاعران بیان نموده‌اند ، از شعر ریشه گرفته است و به عبارتی دیگر ، مادّه نخستین نمایش اشعاری بوده است که در سرودهای مذهبی و اسطوره‌های باستان جلوگر است . در همین مورد ، برخی مدّعی شده‌اند که نمایش جوهره شعری دارد ، چرا که به عناصری اصلی از شعر نیازمند است و از همین رو می‌توان گفت که بزرگترین نمایشنامه‌نویسان ، بزرگترین شاعران نیز به شمار می‌آیند ، تاریخ نشان می‌دهد که حیات نمایش پیوسته با شعر ارتباط تنگاتنی داشته است و برای اثبات این مدعا کافی است که به آثار و ویژگی های کنش ادبی بزرگانی چون شکسپیر، شیلر، سوفوکلس، راسین، هوگو و برشت اشاره شود . اینان علاوه بر آنکه نمایشنامه‌نویسان بزرگی به شمار می‌آیند، در رؤیا و لغت و حتی در شخصیت‌هایشان شعرای بزرگی نیز بوده‌اند.

هنر نمایش ریشه در آداب و رسوم و مراسم آئینی - مذهبی دارد که انسان از ابتدای شناخت محیط خود و معرفت طبیعت سعی‌کرد تا شخصیت‌های با لباس خاص بسازد و این شخصیت‌ها در مراسم خاص رقص‌می‌کند (رقص دور آتش ، رقص برای شکر الهه و . . .) البته نمایش فقط برای خوشحالی و سرگرمی تماشاگران و مردم نبود ، بلکه می‌خواستند با حوادث و وقایع پیشینیان آشنا بشوند و از آن عبرت بگیرند . «اولین متن نمایشی ثبت شده در جهان متعلق به مصر باستان ومربوط به سه هزار سال قبل از میلاد است که راجع به « رستاخیز مردگان» دارای دستور صحنه و گفتار اشخاص به روش نمایشی است »(امینی و کیانی ،۱۳۹۳: 16-13) . این امر جدا از آنکه سابقه ی نمایشگری انسان را بیان می کند ، کاربرد روحی و ذهنی نمایش را نیز آشکار می کند

، نمایش گاه می توان ناممکن ها را ممکن شاخته و به طور موقت اسباب تشفی خاطری برای انسان فراهم آورد

.

3-تاریخچه نمایش در ایران :

به طور کلی و در مواردی بدون انجام گرفتن تحقیقات متقن گفته می شود ، ملل و تمدن های شرقی یکسره از پیشینه ی نمایشی عاری بوده و هرآنچه در این زمینه از خود بروز داده اند را ، از یونانیان اخذ کرده اند ، در درجه ی نخست باید دانست که تمدن های دیرپا ، همواره در مراوده و گفتگو با یکدیگر بوده اند و هیچ استبعاد ندارد تا یکی با همان ابزارهایی که در ایام باستان در دست بوده است ، چیزی را از دیگری فرا گرفته باشد ، علاوه بر این ، در شرایطی که قلت اطلاعات موجود و منابع لازم برای مطالعه درباره ی گذشته های دور ، راه را بر هرگونه اظهار نظر صریح در باب آن بسته است ، اعلام موضعی که خود خالی از نوعی برتری طلبی و حقیر شماردن طرف مقابل نیست ، آن نیز بدین شیوه ی قاطع و سلبی درست به نظر نمی آید . در مورد تمدن ایرانی نیز ، لازم است به دنبال قرائن و شواهد بیشتری بود ، « نمایش وتئاتر در سرتاسر دوران‌های تاریخی مشرق زمین مانند همه ملل اروپایی وجود داشته‌است. در تاریخ ادبی ایران به آثار نمایشی فراوان برمی‌خوریم. می‌توان گفت که نخستین نمایش ایرانی ضبط شده در کتاب‌ها صحنه سازی‌های سورنا در دوره پارت‌هاست. گذشته از آن، نمایش‌های مذهبی، تعزیه‌ای، پهلپانی، خیمه شب‌بازی ، مراسم نوروز و مهرگان و غیره در تمام دوران‌های تاریخی ایران رایج بوده است که البته نمی‌توان به هیچ یک از آنها نام «درام» یا «کمدی» داد . مثلا پیش از اسلام ، نوعی مکالمه دو نفری موزون و مقفا به نام پادواژیک سرود یا پتواژ گفتن در میان پارسیان رایج بود ، و بازیگر آن را پتواژگوی می‌گفتند که معنی لغوی آن «پاسخگو» ست. در دیوان‌های شاعران نیز به نام نمایش‌هایی مانند «کین سیاوش» و «گریستن مغان» که شکل مذهبی داشته برمی‌خوریم. از روزگار دیلمیان ، شبیه‌خوانی و نمایش مذهبی شیعی رایج شد و تعزیه‌نامه‌ها - که«نخستین تراژدی‌های نمایشی ایران » توان نام داد - به‌وجودآمدند. در این دوران‌ها به بازیگر طلحک‌می‌گفتند . شرح صورت و سیرت طلحکان و مقلدان بزرگ در متون فارسی ضبط شده است» (تبریزی ،۱۳۵۶ : ۲) ، با اندکی دقت ، می توان گفت اساسا بازسازی جنبه

هایی از زندگی انسانی، برای القای مطلبی که درک آن برای بسیارانی ممکن باشد ، از موارد علاقه مندی بشری است و الزاما اختصاص به فرهنگ ویژه ای ندارد ، کما اینکه عروسک بازی کردن ، به طور طبیعی از علائق کودکان در همه جای دنیا نشآت می گیرد، و کودک نیز از بازی با عروسک ، دقیقا به دنبال بازسازی جنبه هایی از زندگی حقیقی است . لیکن نباید فراموش کرد که پشتوانه ی تئوریک نمایشنامه نویسی و نمایش به هر حال برآمده از غرب است . بیشتر منتقدان ، نظریه‌پردازان و کارشناسان تئاتر بر این نکته تأکید دارند که ادبیات نمایشی ایران متأثر از نمایش غرب است ، به این معنا که نمایش در ایران سابقه و ریشه‌ای ندارد. « بیشتر با شرایطی که در کتب نقد ادبی فرنگ یاد کرده اند، در ادبیات ما شعر نمایشی (به طور کلی ادبیات نمایشی) جلوه‌ای ندارد ، مگر اینکه از بعضی شرایط شعر نمایشی صرف نظر کنیم و هر نوع شعری را که تصویرگر حادثه‌ای باشد، از مقوله شعر نمایشی بدانیم، در آن صورت بسیاری از داستان‌های عاشقانه ادبیات ما می‌تواند توسعاً در مقوله ی شعر نمایشی قرار بگیرد » (شفیعی کدکنی،۱۳۸۳:۱۴۲). می‌توان گفت کتابی که در حوزه نمایش و تحلیل آن نگاشته شده باشد ، *بوطیقا* نوشته ارسطو است که به یونان باستانن -کشوری که به اعتقاد بسیاری محل ظهور هنر نمایش بوده است - مربوط می‌شود . ارسطو ساختاری برای تئاتر ابداع می‌کند که تا به امروز در تئاتر و سینمای کلاسیک کارامد بوده است . ارسطو ، اصطلاح «ممسیس» را به کار می‌برد . این اصطلاح در برهه‌های مختلفی ، توسط افراد متفاوتی به ویژه به زبان عربی- توسط مترجمان مسلمان-ترجمه شد ، ولی بیشتر این ترجمه‌ها اشتباه بوده است . « این عدم شناخت از یک سو ، فقدن ادبیات نمایشی و هنر نمایش در گسترده فرهنگ اسلامی باز می‌گردد و از سوی دیگر نتیجه هم عصر بودن مسلمانان با دوران تسلط کلیسا در جهان مسیحی است که تاچند صد سال هر گونه نمایش یونانی را به علت نزدیکی با دوران شرک ممنوع ساخته و باعث شده‌اند که مسلمانان نتوانند تصور درستی از نمایش‌های یونانی پیدا کنند »(ملک پور ، ۱۳۶۳ : ۱۹ /۱)

آیین‌ها و اساطیر، اصلی‌ترین سرچشمه و ذخیره بشری در حوزه نمایش‌اند . بالطبع نمایش در ایران هم به همین شیوه است . این آیین‌ها که معرف شناخت و معرفت یک جامعه از جهان خود بودند ، با هدف آموزش مهر

، حوادث احتمالی طبیعی ، بزرگداشت نیروهای فوق طبیعی وقهرمانان یا برای تفریح و سرگرمی به کار می‌رفتند . در فرهنگ و تمدن‌های کهن یونان، مصر و ایران به وفور شاهد چنین آیین‌هایی هستیم. این آیین‌ها گاهی در تقدیس زندگی و گاهی در تحسین مرگ و حیات پس از آن اجرا می‌شدند . نمایش‌ها که ریشه در اساطیر و آیین‌ها دارند، لبریز از معانی، ارزش‌ها و اعتقادات‌اند . « انسان به تدریج به نیروهایی باور یافت که ظاهرا مواد غذایی و منابع دیگری را که بقای او بدان ها وابسته بود، در اختیار خود داشتند . از آنجایی که این انسان‌ها دریافت روشنی از عوامل طبیعی و جادویی مربوط می‌دانستند ، پس به جستجوی وسایلی برای جلب حمایت آن نیروها پرداختند. بر اثر مرور زمان ، بین شیوه‌هایی که به کار می‌بردند و نتایجی که از آن شیوه‌ها انتظار داشتند ، رابطه مسلمی یافتند. این شیوه‌ها، سپس تکرار شدند، صیقل یافتند، و رسمیت پذیرفتند، تا سرانجام بدل به آیین گردیدند. در این مرحله همة گروه یا قبیله معمولاً آن آیین را اجرا می‌کردند، و تماشاگران آنها همان نیروهای فوق طبیعی بودند » (اسکار ، ۱۳۷۵:۱/ ۳۰) . بدین معنا آنچه برای یک انسان امروزین اسطوره است و نیاز به تحلیل و تفسیر احیانا همدلانه با مردمان اعصار گذشته دارد ، برای پیشینیان مسائل جدی و گاهی «حاد» زندگی بوده است . پیشینیان با الاهگان خود در داد و ستدی مستمر بودند و بسیاری از جهت گیری های زندگی ساده ی خود را مبتنی بر فهمی که از ارتباط با الهگان و خدایان داشتند ، پیش می گرفتند و بدیهی است که مهم ترین مسائل زندگی وارد در متن آثار هنری شود تا هم از این رهگذر ، فرد انسانی بتواند به مسائل زندگی خود نگاهی از جنبه هایی دیگر بیندازد . لیکن به هر تقدیر آنچه پذیرفتنی و گردن نهادنی می نماید ، این واقعیت است که از نماد ها و نمود های فرهنگی گذشته ، مصادیق قابل استناد و غیر قابل انکار ، آنچنان که باید ، در دسترس نیست و آنچه به عنوان فن نمایشنامه نویسی امروزه شناخته می شود ، سخت تحت تاثیر واردات فرهنگی غربی است و البته این امر در عرصه ی فرهنگ به خودی خود نه امتیازی ویژه و نه محل نقدی خاص تلقی می شود .ادبیات نمایشی ایران به سبک و سیاق غربی تقریباً از دوران مشروطه آغاز شد. « در اواسط عصر مشروطه، کوشش میرزاده عشقی در « سه تابلو مریم » و « نمایشنامة کفن سیاه » از اولین اقداماتی به شمار می‌رود که شعر فارسی را به حدود تجربه‌های بیان نمایشی نزدیک کرده است. پس از آن کوشش‌های نیما یوشیج قدم‌هایی است در این راه » (شفیعی کدکنی ،۱۳۸۳: ۱۴۲) ، البته لازم به تذکر است که ادبیات نمایشی ایرانی ، ابتدا

همراه با نضج گرفتن اندیشه ی تحول خواهی در میان نخبگان ایرانی سربرآورده بود و میرزا آقا خان کرمانی نخستین نمایشنامه نویس ایرانی به سبک غربی بود ، آنچه در نقل قول فوق از استاد دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی آمد ، متوجه ادبیات نمایشی منظوم و شعرگونه بود که اساس ادبیات نمایشی یونان نیز مبتنی بر همین شق از ادبیات نمایشی است . و ناگفته نماند که در این زمینه نیاز به اندکی پسروی از منظر زمانی است چرا که برخی معتقدند ، ریشه ی نمایش های معاصر ایرانی را می بایست در تعزیه های عصر صفوی جستجو کرد ، بهرام بیضایی ، سرشناس ترین نمایشنامه نویس و کارگردان معاصر ، درباره ی پس زمینه های اجتماعی و اعتقادی آمیختگی مذهب و هنر نمایش در ایران عصر صفوی چنین اظهار نظر می کند :

« از هنگامی که درست یا غلط حکومت ایران مذهب شیعه را رسمیت داد ، تا حدودی یک نوع ثبات مذهبی و سیاسی در اینجا (ایران) پدیدآمد وگرچه این سلسله خود پای این علم به مرثیه خوانی نشست ولی لااقل وجه اشتراکی بین مرثیه خوانان بود که بین رجزخوان‌های دوره‌های قبل نبود و این آغاز دوره‌یی است که در ادامه آن ، عوام نمایش مذهبی را رسمیت می‌دهند ، در حالی که نمایش غیرمذهبی را هم دورادور یدک می‌کشند. در سرزمین‌هایی مثل کشور ما تا وقتی که مذهب قویتر از دولت باشد مردم به حمایت از نمایش مذهبی می‌پردازند و تا وقتی که استبداد حاکم باشد نمایش غیرمذهبی را با تردید می‌نگرند ، زیرا اگر نمایش مذهبی شامل برخی تصورات علوی آنانست نمایش غیرمذهبی تا به آن اندازه نماینده ی زندگی دنیایی آنها نیست. دستگاه حاکمه از انعکاس آمال و نمایش کمبودها مانع می‌شود و انتقاد را نمی‌پسندد و هر صدایی جز صدای دستگاه خود را خفه‌می‌کند ، اینست که نمایش غیرمذهبی جایی برای گسترش ندارد ، تماشاگر غیر حاکم را ، مأیوس‌می‌کند ، او آنرا به دلخواه نمی‌یابد و طرد و نفی می‌کند . نمایشگر در جست‌وجوی راهی به مسخرگی و دلقکی رو می‌کند و آواز ریشخند محیطش را از پشت این جان پناه سرمی‌دهد که در این صورت مطرود مذهب است که او را دلقک و مطرب و بدکار و بدنام می‌خواند. به این ترتیب سیاست و عرف و مذهب سه دیوار قطور محرمیت را در برابر نمایشگر بالامی‌برند، هرگونه برخوردی با سیاست و مذهب و اخلاق جامعه محکوم است ، تماشاگر تشنه برای دریافت هنری حقیقت‌پرداز و نقاد ، محکوم است »(بیضایی ، ۱۳۴۴: 12-11) متناسب با این تحلیل ، در

دوران صفوی که دین و دولت تا حدودی دوشادوش یکدیگر ادراک می شدند ، محملی مناسب برای رشد هر دو نوع از نمایش های مذهبی و غیر مذهبی فراهم بوده است .

هنر نمایشی در طول تاریخ کهن ایران، میان مردم با ذوق و پر استعداد این کشور طوری ریشه ساخته‌است که گذشت سال‌ها نتوانست چیزی از آن را در ذهن مردم از بین ببرند. تعدادی از بازی‌های متداول مانند رقص‌ها ، آتش فروزی ، کچلک‌بازی ، خیال‌بازی ، دلقک‌بازی ، نقالی ، قوالی، روضه‌خوانی، معرکه‌گیری، کوسه برنشین، شاهنامه‌خوانی همه در بطن خود ، زیرساختی نمایشی دارند .

این انواع را به دو قسمت ، قبل از اسلام و بعد از اسلام تقسیم کرده و هر یک را به تفصیل توضیح می‌دهیم :

آ- قبل از اسلام :

هدف ما در این بحث ، جستجوی پیشینه ی پرداختن به امر نمایش است تا معلوم گردد ، علاقه به نمایش و نمایش گری ، چونان وارداتی دربسته وارد ایران و مورد قبول عام واقع نگردیده است ، و در عین حال به درستی می بایست متذکر شد ، که اجرای نمایش مبتنی بر متنی از پیش تعیین شده که افرادی به صورت انجام وظیفه بر صحنه رفته ، عین نمایشنامه را اجرا کنند به تمامی امری مجزا از حرکاتی است که احیانا برای القای معنایی مدنظر ، اما بدون پیش برنامه ای از افرادی صادر شود ، به هر حال چنانکه پیشتر نیز اشاره شد ، مسئله ی علاقه به بازسازی زندگی حقیقی در فضایی که کمتر در قید و بندهای زندگی حقیقی اسیر است ، از علایق درونی (اگر نگوئیم ذاتی) بشری است ، بر این مبنا ، دیده می شود که « غریزه غیرآگاه نمایشگری در بشر پیش از تاریخ در اجتماع‌های قبیله‌ای بروزکرده است . به هنگام بازگشت غروبگاهی ، وابستگان به یک قبیله یا طایفه گرداگرد آتشی که آنرا برای به‌دست‌آوردن گرما و یا ترساندن جانوران افروخته‌بودند، جمع‌می‌شدند و به رقص‌های ستایش با حرکات و آرایش‌های عجیب و صداهای ترس‌آور می‌پرداختند ، نقش‌هایی که از رقص‌های دسته جمعی به گرد آتش و نظایر آن بر تکه‌های سفال به‌دست‌آمده ، وجود چنین اجتماعی‌هایی را در ایران تأیید می‌کند . اینگونه مجلس‌هایی که تحریک‌کننده روحیه ی جنگاوری مردان بود ، گاهی به نمایشی از جنگ و شکار بدل می‌شد که در آن چند تن با صورتک جانوران می‌گریختند و چند تن دیگر به نشانه شکارچیان

تعقیبشان می‌کردند تا عاقبت طی قرارهای پیش خود ، جانور به خاک می‌افتاد و این نشانهٔ آرزو یا میل شکارچی به غلبه مدام شکار بوده است. رقص‌های ستایش نیز گاه با پوشش و چهره‌آرایی غریب یا صورتک همراه بوده است.آنچه که بعد در این اجتماع‌های قبیله‌ای آغازشد نقالی بود. نقالی که یک شکل بیان و نمایش فردی است ، پس از پیدایش و توسعه عنصر کلام ، پیدا شد و رشد یافت ، چنانکه برخی آن‌را در کنار سرودها و رقص‌های ستایش ، قدیم‌ترین و ساده‌ترین شکل نمایش و مقدمهٔ پیدایش نمایش‌های چند نفری می‌دانند . چندین مشخصه اساسی نمایش، بعدها از این اجتماع‌های پیش از تاریخ به نمایشگران دوره‌های تاریخی منتقل‌شد، چون شبیه‌سازی ، به‌کاربردن صورتک، افزودن بازی و حرکات القاکننده به کلام، به‌وجودآوردن قرار دادهای نمایشی ، نیز باید گفت جای بازی این نمایش‌ها که عرصه میان حلقه مردم بوده است طبیعی‌ترین شکل صحنه است، که امروزه صحنهٔ گرد می‌خواندش » (همان : ۱۹-۲۱)

نمایش در ایران قبل از اسلام اشکال گوناگون از رقص و جشن‌ها داشت ، این نمایش همراه با اسطوره‌ها و حماسه‌های ماندگاری بود که بعدها شاعران بزرگی مانند فردوسی با نگارش آثاری چون شاهنامه، به تثبیت این حماسه‌ها پرداختند . اسطوره‌های و حماسه‌های قدیم پایه خوبی برای آغاز نمایش بود چون مردم در جشن‌ها و مناسبت‌ها شروع به تقلید وتجسیم این اسطوره‌ها کردند . نیز در قبایل بدوی رقص‌هایی با هدف بالا بردن روحیه جنگاوری مردان و نمایش جنگ و شکار انجام‌می‌شد که شکلی از **نقالی** بود . مردم به شکل غریزی داستان‌های قدیم بازخوانی می‌کردند و این خواندن همراه با حرکات و رقص ، تجسیم می‌کردند تا برای دیگران به آسانی برسد و به مرور زمان حرکت جای خود را به بیان داستان داد . مراسم نمایشی که در جشن‌های فصلی ایران برگزارمی‌شد «کوسه برنشین» بود که بعد از اسلام با عنوان **میرنوروزی** ادامه‌یافت. **مغکشی** نیز از جمله جشنواره‌های کاروانی دوران ایران باستان بوده است . دیگر نمایش جالب توجه در ایران باستان «سوگ سیاوش» و یا «سیاوش کشان» بوده است. این نمایش که گویا اجرای آن تا سنوات متاخر در حوالی شیراز ادامه داشته است ازآن دسته آثار نمایشی است که برخاسته از اسطوره‌ها و حماسه‌ها هستند . سیاوش « انسانی پرهیزگار بود و تن به خطاکاری و گناه نداد، او همچون ابراهیم خلیل(ع) از آتش گذشت بی‌آنکه آتش گزندی به او وارد

کند و در حقیقت از آزمونی خطیر برای اثبات بی‌گناهی خود سربلند بیرون‌آمد . اما کینه و حسد برخی آدمیان تمامی نداشت و او سرانجام در مسیر درست کاری، جان خود را از دست‌داد. خون او بی‌هیچ گناهی بر زمین ریخت و از محل ریختن خونش گیاهی روئید با نام « پرَ سیاوشان » از آ نگاه به بعد برای بزرگداشت او مراسمی برگزار می‌شد و به یاد او و بی‌گناهی‌اش نمایشواره‌ای با نام«سیاو ش‌خوانی » برپامی‌شد» (امینی و کیانی ،۱۳۹۳: ۱۵) قابل ذکر است که به احتمال آنچه موجب شده است نمایشی چون سوگ سیاوش یا سیاوش کشان تداوم تاریخی داشته باشد ، همانا همخوانی با خواست عمومی جمعیت مخاطبان بوده است که علاوه بر فرهنگ ایران پیش از اسلام ، با فضای فکری ایران پس از اسلام نیز هماهنگ بوده است . ذیلا با تفصیل بیشتری به هر یک از سه نمایش فوق الذکر پرداخته می شود:

1-کوسه بر نشین :

نویسندگان دور اسلامی از جمله **ابوریحان بیرونی** (سدة پنجم هجری) و عمادالدین زکریای محمود قزوینی (سدة ششم هجری) از جشن‌هایی سخن‌گفته‌اند که مایه و جنبه‌های نمایشی داشته‌اند . از این جشن‌ها یکی «کوسه برنشین» است که پس از اسلام به صورت بازی میرنوروزی درآمده‌است . **بیرونی** در کتاب « التفهیم لاوائل صناعه التنجیم» می‌نویسد : آذرماه به روزگار خسروان اول بهار بوده است و به نخستین روزی از وی ، از بهر فال مردی بیامد کوسه، برنشسته بر خری و به دست کلاغی گرفته و به بادبیزن خویشتن باد همی زدی و زمستان را وداع همی‌کردی ، وز مردمان بدان چیز یافتی و به زمانه ما به شیراز همی کرده اند » **قزوینی** نیز در کتاب «عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات» مراسم میرنوروزی را توصیف‌کرده است . براساس گزارش قزوینی در روز اول آذرماه که آن را روز هرمز گویند ، مردی کوسه ، جامه‌های کهنه پوشیده و بدن خود را به داروهای حرارت‌زا آغشته‌کرده ، غذای گرم می‌خورد و آنگاه بادبزنی به‌دست‌گرفته بر خری می‌نشست . او خود را باد زده و می‌گفته «گرم است» ، مردم از دیدن رفتار و حرکات او می‌خندیدند و به او برف پرتاب‌کرده یا آب می‌پاشیده‌اند ،کوسه نیز گِل سرخی داشته که پاره‌ای از آن را به مردمان می‌زده و جامه‌های مردم را که به او چیزی نمی‌داده‌اند ، سرخ می‌کرده است .

بیرونی شبیه این توصیف را در آثار الباقیه آورده‌است ، او در صحبت از اعیاد دی ماه در نزد ایرانیان می‌نویسد که« در روز پانزدهم دی روز دیبمهر است که آن را دیبگان گویند و از خمیر یا از گل شخصی را به هیکل انسان می‌سازند و در راهرو دالان خانه می‌گذارند . ولی این کار از زمان قدیم در خانهٔ پادشاهان استعمال نمی‌شده و در زمان ما کارهای مشرکان و اهل ضلال است و متروك شده »

2- سیاوش‌کشان :

شاعر ایرانی بزرگ ، فردوسی در حماسه عظیم خود ، شاهنامه ، سیاوش را شخصیتی اسطوره‌ای و قهرمانی و چهره‌ای روحانی تصویرکرده‌است . سیاوش ، شاهزاده جوان و پاك ایرانی از طرف همسر پدرش ، کیکاوس به ناپاکی اخلاقی متهم‌شد . او هرچند برای اثبات پاك‌دامنی خود از آتش گذشت ، اما ناچار به سرزمین توران دشمن دیرینه ایران پناه‌برد و در آنجا به دست افراسیاب به قتل‌رسید و در دروازه غوریان در شهر بخارا به خاك سپرده‌شد. هنگامی که خبر مرگ سیاوش به ایران رسید، کیکاوس ناله و زاری بسیارکرد و مردم نیز او را در این مصیبت همراهی‌کردند. پس از مرگ از خون او گیاهی به نام (خون سیاوشان) می‌روید که مردم عامه آن را (پر سیاوشان) گویند. مرگ این شاهزاده ایرانی در قلمروی ایران باستان جنبه آیینی یافت و مردم این سرزمین در سالروز مرگ سیاوش به سوگ و عزاداری می‌نشستند و این داستان می‌خواندند و همان روز کشتن سیاوش تذکر می‌کردند و مصیبت مرگش دوباره احیا می‌کردند وشروع به گریه می‌کردند مثل اینکه تازه خبر مرگ سیاویش شنیدند .

3- مغکشی :

از دیگر جشن های نمایشی در ایران قبل از اسلام « مغ کشی » بوده است . « ته زیاس و هرودوت به مراسم مغکشی که ایرانیان هر ساله به یاد قتل (در سال 522 ق.م)گئوماتای مغ غاصب (بردیای دروغین) و اطرافیانش برگزار می‌کرده‌اند اشارهٔ کوتاهی می‌کنند.

هرودوت پس از ماجرای کشتن این مغ می‌گوید : سالروز این روز برگ سرخی شد درتقویم پارسی ، با جشنواره‌ای مشهور به مگافونیا یا کشتن‌مغ ، که هنگام برگزاری آن هیچ مغی اجازه نداشت خود را نشان‌دهد.

مغ‌ها در خانه می‌ماندند تا روز به پایان رسد» (همان : 35-34) از نظر بیضایی ظاهراً این مراسم نوعی نمایش بوده است و در آن لااقل پس از بازنمودن ماجرای نیرنگ‌آمیز پادشاهی گئوماتا ، شبیه او را طی قراردادهای نمایشی می‌کشته‌اند . بیضایی در کتاب «نمایش در ایران » میان این جشن و مراسمی مانند کوسه برنشین پیش از اسلامی و ماجرای میرنوروزی و عمرکشان دورة اسلامی پل زده و عقیده دارد این مراسم شکل استحاله یافتة مراسم مغکشی بوده‌است .

نکته ای که بیان آن ، پیش از ورود به بخش نمایش در ایران پس از اسلام ، بی فایده به نظر نمی رسد این است که نمایش های ایرانی در درجه ی نخست خاستگاهی خارج از متن نمود هنری نمایش داشته است ، بدین معنا که حادثه ای از منظر تاریخی رویداده است و یا روی خواهد داد و ایرانیان برای بزرگداشت یاد و یا مقدم حادثه ، مشابهی بر آن ترتیب می داده اند . این مطلب از منظر تاریخی بسیار حائز اهمیت است . گویی ایرانیان ، نمایش را به صرف نمایش بودنش مهم نمی دانستند و در کنار آن ، در متن نمایش به دنبال گنجاندن پیامی ویژه نبوده اند ، بلکه این کار بیشتر انجام می شده است تا حادثه ای بزرگ در گذشته و یا اتفاقی مبارک در آینده ، مورد یادآوری و تکریم قرار گیرد .

ب- **پس از اسلام :**

ایران پس از اسلام از جمیع جهات و جوانب دچار دگرگونی می شود ، قوم تازه وارد با فرهنگی یکسره متفاوت وارد ایران می شود و ارزش هایی جدید با خود می آورد و در مقابل برخی ارزش های بنیادین فرهنگ ایرانی برای این قول جدید به تمامی فاقد معناست . «عربها نمایشی نداشتند تا آن را به ارمغان بیاورند و یا منع‌کنند و علمای اسلام با استناد به بعضی آیات ، شبیه سازی را حرام می‌دانستند و عرصه را برای اجرای نمایش تنگ‌تر می‌کردند . قبل از اسلام ما نوعی قصه‌سرایی به نام قوالی داشتیم . قوالی عبارت است از قصه سرایی موزون با همراهی ساز اما دین جدید (اسلام) موسیقی را حرام می‌دانست به این ترتیب قوالی ، جنبه موسیقیایی خود را از دست داد و به نقالی تبدیل‌شد. نقالی عبارت است از نقل داستان‌های حماسی، اسطوره‌ای ، عاشقانه یا مذهبی به شعر یا نثر با حرکات ، حالات و بیان مناسب . عمدتاً نقالی را به قرن‌های اولیه ظهور اسلام

در ایران نسبت‌می‌دهند . شاید بیشترین اهمیت این نقالان در این بود که آنان منبع اصلی فردوسی در شاهنامه ، فخرالدین اسعد گرگانی ، نظامی گنجوی ، اسدی طوسی بودند» (خلج، 1381: ۲۲) البته لازم به ذکر است که بی تردید ، قصه سرایی موزون ایرانیان پیش از اسلام به واژه ی عربی «قوالی» موسوم نبوده است ، لیکن گذشته از این ، در بطن نقل قول فوق ، نکته ای بسیار حائز اهمیت وجود دارد و آن ، اینکه ایرانیان پس از ورود دین اسلام به ایران و به دنبال سپری شدن ایامی چند ، آرام آرام به سمت تعدیل کردن نمودهای فرهنگی خود ، متناسب با بایستارهای فرهنگ حاکم جدید کردند و هم از آن رو ، که اساسا ذات هنر میرایی ندارد و در هر حالتی از گونه ای به گونه ی دیگر تحول می یابد ، از درون تحولی که به نقالی ختم شد ، نوع جدیدی از نمایش ، منتها مبتنی بر تصویر ساکن بر پرده و قدرت سخن وری و صحنه آفرینی نقال پدید آمد . ذیلا به چندین مورد از نمایش های گوناگونی که از بازه ی زمانی ورود اسلام به ایران تا عصر معاصردر اجتماعات ایرانیان رایج بوده است ، می پردازیم :

1- نقالی :

چنان که رفت از میان نمایش‌هایی که پس از اسلام، شکلی گسترده و نمایشی پیداکرد، نقالی بود. این هنر رواجی بزرگ میان مردم پیداکرده‌است ، چون انسان طبیعتاً داستان دوست دارد و از شنیدن داستان‌ها لذت‌می‌برد. محل اجرای این نمایش؛ قهوه‌خانه‌ها و میادین روستاها بود و نقال نقش همه قهرمانان که اغلب اسطوره‌ای و خارق العاده بودند را بازی‌می‌کرد . اما متاسفانه از تاریخ نسبی آغاز نقالی در ایران اطلاعی در دست نیست ، اما به غیر از مورد مشخص تاریخ آغاز «آثار فراوانی وجود دارد که ما را برچگونگی اجرای این گونه مراسم در ادوار مختلف اسلامی راهبری‌می‌کند، به خصوص که برخی از داستان‌های این نقالان، چون داستان سمك عیار، قصه فیروزشاه، داراب‌نامه بیغمی، داراب‌نامه طرسوسی اسکندرنامه و امیرارسلان عیناً در هنگام نقل از زبان نقال ضبط شده و برجای مانده است. ابزار اولیه یک نقال، فن بیان و پختگی حرکات وی بوده ؛ عواملی که در نمایش امروزی لازمهٔ یک بازیگر حرفه‌ای مستعد وتواناست. نقالان بایست قدرت جذب مخاطب، حافظه قوی و بلاغت و فصاحت می‌داشتند. یک نقال باید سطحی از مهارت را به‌دست می‌آورد تا بتواند طومار بنویسد.

طومارها ازمتصل‌شدن چند قطعه کاغذ به هم به وجودمی‌آمدند که نقالان در آنها داستان‌ها را بازنویسی‌می‌کردند. گاهی طول یک طومار به چند متر هم می‌رسید . هنر نقالی_که عبارت است از خواندن یا بیان وقایع حماسی یاداستان‌های عشقی، درایران قبل ازاسلام با موسیقی همراه بوده‌است و چون در دین اسلام موسیقی از محرمات به شمار می‌رفت در دوره اسلامی فقط نقل داستان باقی ماند و توسعه‌یافت و تقسیمات و شعبی پیداکرد. درسه قرن اولیه اسلامی کار نقالان بیان داستان‌های حماسی و ملی گذشته ایران بود، لیکن از اوایل قرن پنجم هجری نقالان خود افسانه‌پرداز شدند و افسانه‌هاشان با همان صورت و سبکی که بیان می‌شد اغلب به رشته تحریرمی‌آمد » (محمدی ،1352: 2) ، نقالی که خود شعبه ای متمایز از فن نمایش پردازی است ، بر تمام خصایص نمایش ، احتوا دارد ، هم از این رو به شدت تحت تاثیر ذهنیات مخاطب است و متناسب با فراز و فرودهای تاریخی ، تغییر می یابد ، اما طبیعی است که این فن با تمام ارجی که داشت ، در برابر جذابیت رادیو و سپس تلویزیون تاب رقابت نیاورد .

2- تعزیه :

تعزیه یا شبیه‌خوانی مهمترین نمایش پس از اسلام است که ریشه در آیین سوگ سیاوش دارد. بنابرآنچه درآثار برجای‌مانده از ادبیات کهن ایران و شاهنامه فردوسی و اشاره‌هایی که در بعضی از کتب تاریخی ایران آمده ، این مراسم هر سال در زمانی معین برگزار می‌شده است و در دوره اسلامی چون با سنت‌ها و آئین‌های «گبرکان » مخالفت می‌شد به تدریج رنگ اسلامی گرفت و با روی‌کارآمدن مذهب تشیّع به تعزیه حسین (ع) و یارانش تغییر شکل‌داد و همچنان یکی از مراسم نمایشی ایران است که تا امروز راه خود را ادامه‌داده است ، مردم در مساجد و حسینیه‌ها داستان شهادت امام حسین (ع) و یارانش را می‌شنوند و مراسم سوگ و عزاداری برگزارمی‌کنند . تعزیه در آغاز، سوگواری ساده‌ای از وقایع کربلا بود و کم‌کم با نگارش کتاب‌هایی چون روضه ی الشهداء نوشته ی ملاحسین واعظ کاشفی تعزیه نامه‌ها به‌وجودآمدند .

3- پرده‌خوانی :

پرده‌خوانی، نوعی نمایشِ مذهبی ایرانی است. در این نمایش کسی با عنوان «پرده خوان »از روی تصویرهای منقوش بر پرده، مصایب اولیای دین ، به‌ویژه اولیای مذهب شیعه را با کلام آهنگین روایت‌می‌کند . پرده‌خوانی را « شمایل گردانی» و« پرده‌داری» و« پرده‌برداری» نیز خوانده‌اند. دهخدا (ذیل« پرده») به پرده‌ای اشاره‌کرده‌است که شعبده‌بازها و عروسك گردان‌ها، از آن برای پنهان‌کردن ترفندهای نمایشی خود استفاده‌می‌کنند و این هیچ ارتباطی با پرده‌داری ، نام دیگر نمایش مذهبی پرده‌خوانی، ندارد .اما برخی پژوهشگران به اشتباه از این تعریف برای توضیح پرده‌داری مذهبی بهره‌برده‌اند. صورت‌خوانی نیز بخشی از پرده‌خوانی بوده‌است و نمی‌تواند مترادف پرده‌خوانی قلمداد شود . پرده‌خوانی برآمده از نقالی و نقاشی مردمی است. پیشینه تاریخی آن را می‌توان با نوعی« قوالی»(نقالی توأمانِ موسیقی و آواز) در ادوار پیش از اسلام مربوط دانست که پس از ورود اسلام به ایران، به‌دلیل محدودیت‌های موسیقی، به نوعی« نقالی» ملی مذهبی تغییریافته‌است ، به‌ویژه در زمان صفویه که انواع نقالی مذهبی(روضه‌خوانی، حمله‌خوانی، پرده‌داری، صورت‌خوانی و سخنوری) شکل گرفت. به گفته جابر عناصری در جنگ شاه اسماعیل صفوی با ازبکها برای تهییج سپاهیان ایران از این نمایش استفاده‌می‌شده‌است. برخی نیز، موقعیت تاریخی پرده‌خوانی را حدفاصل گذار از برگزاری مراسم عزاداری عمومی ماه محرم در دوران صفویه، به برگزاری نمایش مذهبی تعزیه در دوران قاجاریه و یکی از منابع تحول و تکامل تعزیه دانسته‌اند اما برخی دیگر، به عکس، نقوش پرده را ترجمان نمایش تعزیه در قالب هنرهای دیداری و ره‌آورد تعزیه می‌دانند . (بیضایی ،۱۳۴۴: 44-43)

پرده‌خوانی از نمایشهای آیینی و تاریخی ایران است که قدمت آن به سده‌های دور می‌رسد . در این نمایش نقال، به شرح داستان‌های ملی- مذهبی با زبان عام و به کمک پرده‌های منقوش می‌پردازد . «شیوه‌های پرده‌خوانی در پرده‌خوانی کارکرد پرده به دو شیوه مختلف بوده‌است. اول آنکه پرده‌خوان از داستان به پرده وارد می‌شود. در این نوع اجرا وی، داستانی را آغازمی‌کند که درک آن نیاز قطعی به حضور پرده ندارد اما برای ایجاد فضای مناسب، تمرکز صحنه‌ای و گرفتن نفس، به پرده مراجعه‌می‌کند. در این شیوه، پرده بیشتر جنبه تزئینی داشته و به تمرکز دیداری مخاطب کمک‌می‌کند . نقال نیز هر از چند گاهی به سوی پرده رفته و به شخصیت مورد نظر

و یا حادثه‌ای خاص اشاره‌می‌کند. در شیوه دوم بنیان و اساس اجرا، نیازمند وجود عنصر پرده است. نقال به معرفی پرده گسترده شده پرداخته و پس ازگرفتن صلوات و ایجاد توجه کامل از مخاطب، به توضیحاتی می‌پردازد که دارای سطر و ذیل ، آغاز و پایان است. در این شیوه پرده از اهیمت فراوانی برخوردار است چرا که پیش‌برد داستان بر اساس چینش اتفاقاتی است که در پرده جای شده‌است.

4- نمایش‌های عروسکی سنتی :

نمایش عروسکی قدمت زیادی دارد، انسان از هنگامی که آتش را کشف‌کرد همه دنیا پیرامونش متغییرشد، مثلا هنگامی که انسان در کنار آتش نشسته ، متوجه سایه خود و اشیاء پیرامونش در دیوارهای غار گردید و یا وقتی نخستین عروسک‌های خود را ساخت و به آن با جان بخشید تا سرگرمی و بازی کند ؛ این به عنوان نشانه‌ای از نیروهای ماورای‌طبیعی آغازشده‌است . اما به هر حال هر چه که بود این نکته واضح است که نمایش‌های عروسکی از کهن‌ترین انواع نمایش در سراسر جهان و به ویژه شرق ، که کهن‌ترین شیوه‌های نمایشی عروسکی در آن یافت شده‌اند ، به شمارمی‌آید . در دوران پس از اسلام نیز به ویژه از قرن چهارم هجری دیوان شعرای نامداری چون خیام، فردوسی و اسدی طوسی پر است از اشارتی به انواع نمایش‌های عروسکی، اما محکم‌ترین سندی که در این رابطه وجود دارد همانا اشاره ملاحسین واعظ کاشف سبزواری در فتوت‌نامه سلطانی‌ست که لعبت‌بازان را در نسخ اهل بازی از اصحاب اهل معرکه ذکر می‌نماید در مورد انواع نمایش عروسکی روزگار خود که در شب و روز اجرا می‌شده‌اند و اصطلاحاً «خیمه» و «پیش‌بند» نامیده می‌شدند ، مطالبی هر چند کوتاه را می‌نویسد و یک مجلس را نیز به طور مختصر معرفی می‌کند. کار این گروه‌های عروسک باز نیز پس از دوران صفویه رونق‌می‌گیرد و انواع نمایش‌های عروسکی در نقاط مختلف ایران رواج می‌یابند که از جمله آنها می‌توان به «سایه‌بازی»، «پهلوان کچل (پنج)»، «حاجی مبارک»، «خیمه شب‌بازی»، «شاه سلیم بازی»، «خم‌بازی»، «جی‌جی‌وی‌جی» اشاره نمود. این نمایش‌ها نیز دوران اوج خود را در دوران حکومت قاجار تجربه‌کردند چنان که روایت‌کرده‌اند که در این دوران شخصی به نام کاکاه محمد شیرازی با واردات تعدادی عروسک که با خود از چین آورده بود این هنر را دچار تحولی نمود و پس از آن در دوره پهلوی به دلیل ورود

سرگرمی‌های جدید کم‌کم از دور خارج شدند. هر چند که هنوز تا پایان حکومت پهلوی در بنگاه‌های شادمانی و برخی از قهوه‌خانه‌های جنوب شهر تهران و بعضی از شهرهای بزرگ ، گروه‌های کوچکی وجود داشتند که نمایش‌های عروسکی سنتی را اجرا می‌کردند اما به مرور با فوت این اساتید صحنه از وجود پیش‌کسوتان نمایش‌های عروسکی سنتی خالی‌شد و اکنون در کنار معدود اساتید باقی‌مانده تنها برخی از فارغ‌التحصیلان تئاتر که امکان بهره‌بردن از محضرآخرین بازماندگان این هنر را داشته‌اند در جشنواره‌ها و مدارس به اجرای یکی از شیوه‌های رایج در این نمایش‌ها خیمه‌شب‌بازی نخی مشغول اند . این نمایش با عروسک‌های دستکشی اجرا می‌شده ، صدای عروسک‌ها توسط سوتی به «صفیر» توسط عروسک گردان ایجاد می‌شده است در یکی ازداستان‌های معروف این نمایش پهلوان کچل انسانی فریبکار است که با وسوسهٔ وروره‌جادو «شیطان» معلم را می‌فریبد تا به دختر (عروس) او دست‌یابد اما رستم با وی مقابله نموده و شکستش می‌دهد و در داستانی دیگر او پهلوانی‌ست که برای نجات نامزد خود به جنگ وروره‌جادو و فرزندانش می‌رود و این همان داستانی است که در «جی‌جی‌وی‌جی» شیراز نیز اجرا می‌شود با این تفاوت که این بار قهرمان محوری «قلی» نام دارد. در «پهلوان کچل» گاه پهلوان نوکری سیاه نیز دارد که مبارک یا فیروز نامیده می‌شود و شیرین‌کاری‌ها و ماجراهای مربوط به خود را دارد. در سال‌های اخیر اجرای این نمایش گزارش نشده است .

دیگر نمایش عروسکی معروف ایرانی که اکنون نیز رواج بیشتری دارد و بیشتر آن را تحت عنوان «خیمه‌شب‌بازی» می‌شناسند «بارگاه سلیم‌خان» یا «شاه سلیم‌بازی» است. **1**

5- تخت‌حوضی (تقلید) :

نمایش‌های شادی‌آور ایرانی را معمولاً با دو اصطلاح تخت‌حوضی، که اشاره به مکان اجرای این نمایش‌ها بر سکویی که با تخته‌انداختن و یا تخت‌گذاردن بر حوض میان حیاط منازل به وجود می آمد ، دارد و تقلید، که شیوه‌بازی پر اغراق این آثار را مشخص‌می‌کند، می‌شناسند. این نمایش‌ها هر چند که ریشه در مراسم و آیین‌های شادی آور دارند ، اما همچون سایر نمایش‌های سنتی آیینی نیز به دلیل نظم و نسج‌یافتن دسته‌های مطرب شهری در دوره صفویه سیر تکامل خود را از خرده نمایش‌های شادی‌آور میان رقص‌های گوناگون گروه تا به نمایش‌های

طولانی که محور اصلی مراسم بود آغاز نمودند و این نمایش‌ها نیز در دوران سلاطین تنوع طلب قاجار به اوج خود دست‌یافتند . از میان این نمایش‌های شادی‌آور می‌توان به تقلیدهای زنانه ، بقال‌بازی ، کچلک‌بازی ، سیاه بازی اشاره نمود که همگی به دلیل اجرا در مجالس شادمانی نمایش‌هایی توام با رقص و موسیقی بودند (همان : 5-6)

6- تقلیدهای زنانه :

در مورد این نمایش‌ها تاریخچه مدونی در دست نیست ، اما ما می‌دانیم که از دوران صفویه به بعد گروه‌های مطرب زنانه‌ای وجود داشتند که در مجالس خصوصی زنانه و در پشت درهای بسته به اجرای انواع رقص‌ها و خرده نمایش‌های موزیکالی می‌پرداختند . این نمایش‌ها عمدتاً حول محور مسایل و مشکلات زنان شکل می‌گرفت، مسایلی از قبیل هوو آوردن ، خواستگاری‌رفتن ، دعوای میان زن و شوهر و ارتباط زنان خانه‌دار با دیگر اقشار جامعه، نمایش‌هایی چون خاله رورو، آقو چرا زن ستودی (آقا چه از زن گرفته‌ای) ، عموسبزی‌فروش ، آبجی صنم، ننه غلامحسین و... نمایش‌های موزیکالی که همراه با رقص و آواز اجرا می‌شد . این تقلیدها نیز در دوره‌ی قاجار به اوج خود دست‌یافت و تا پایان حکومت پهلوی نیز همچنان توسط گروه‌های حرفه‌ای و یا افرادی غیرحرفه‌ای اما آشنا با این مهارت‌ها عمدتاً در مجالس خصوصی زنانه و همچنین گاه میان برنامه‌های متنوع دسته‌های شادمانی در مجالس جشن اجرا می‌شدند» (همان : 5-6)

7- بقال بازی :

بقال بازی از انواع تقلید است که بعدها به عنوان یک نمایش مستقل، اصول و ضوابط خاص خود را پیداکرد و با نام «بقال بازی » مشهورشد . «ریشه‌های این نمایش در میان خرده نمایش‌هایی است که پیرامون دعواهای میان ارباب و رعیت و استاد و شاگرد از دیرباز در میان ایرانیان رواج‌داشت و عمدتاً متکی بر کمدی لهجه و لوده‌بازی و درگیری‌های فیزیکی بود. رشد و تکامل این خرده نمایش سرانجام در دوران قاجار به نمایشی منجرشد که عوام آن را بقال‌بازی می‌نامیدند . نمایش که ظاهراً داستانی ساده داشت ؛ ماجرای بقالی که گروهی رند و دغل‌باز به ترفندهای گوناگون سعی‌می‌کردند تا ظرف شیره یا ماست او را از چنگش درآورند وی گاهی

شاگردی نیز داشت که با او بگو و مگو می‌کرد اما این تنها ظاهر ماجرا بود زیر در پوشش این داستان ساده بسیاری از مشکلات جامعه از طریق ارائه تیپ‌های گوناگون اجتماعی توسط رندهای دغل‌باز برملا می‌گشت . در تنها متن ثبت‌شده کاملی که از دوران ناصرالدین‌شاه قاجار در مورد این نمایش به‌جای مانده است و به قلم شخصی ناشناسی است که خود در هنگام اجرای یک گروه بقال‌بازی به سرپرستی کریم شیره‌ای دلقک معروف آن دوره برای شاه حضور داشته است رندان حیله‌گر با تغییر چهره و بازی در بازی ماجرای روستاییان از قحطی برگشته و ماست ندیده و گزمه‌هایی رشوه‌بگیر را ، طی برخوردهای خود با بقال برملامی‌سازند و کوزه ماست بقال را قالب این نقش‌ها به غارت می‌برند. این نمایش به قدری میان عوام و خواص طرفدار داشت که گفته می‌شود در هنگام سفر ناصرالدین شاه به اصفهان بقال‌بازان تنها کسانی بودند که توانستند مشکلات شهر را نزد شاه طرح نموده و از حقوق مردم دفاع نمایند. نمایش بقال‌بازی اوج خود را در همین دوران تجربه نمود و تقریباً از اوایل دوران پهلوی دیگر نامی از آن به میان نیامد که این شاید به واسطه‌ی اوج گرفتن شکل دیگری از نمایش‌های شادی‌آوری - سیاه بازی - در اواخر دوران قاجار بود نمایشی که تقریباً تمامی تجارب تقلیدچیان در طول سال‌ها را در دل خود جای داده بود»(ناصر بخت ،۱۳۸۸: ۸)

8- سیاه بازی :

سیاه‌بازی نوعی ویژه‌ای از نمایش است که با نمایش سنتی ایتالیا «کمدیا دلارته» شباهت زیادی دارد ، همچنین با خرده نمایش‌های اروپایی که با نام «واریته» شناخته‌می‌شوند نیز ، شباهت دارد که محور اصلی این نوع نمایش مبنی بر بدیهه‌سازی و بدیهه‌سرایی ، به شمارمی‌رود . از خصوصیات این نمایش ؛ حرکات موزون و آواز و پایان خوش و نتیجه‌گیری اخلاقی هستند ، این خصوصات باعث شد تا این نمایش برای مردم قابل قبول باشد و از دیدن آن لذت ببرند .

«سیاه» شخصیتی خود مختار است که ظرفیت نمایش سیاه‌بازی را بسیار بالا می‌برد و به جرأت می‌توان گفت تمام بن‌مایه‌های موضوعی زندگی ایرانی، با ظرافت‌ها و برداشت‌های خاص او و با شور و نشاط بسیار، مورد تجزیه و تحلیل قرارمی‌گیرند. نقش «سیاه» بر پایه موسیقی، کلام، حرکت و اطوار موزون نمایشی استوار

و از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. نمایش‌های سیاه‌بازی، تنها یك خط روایی‌دارند که بازیگران به طور بداهه آن را پیش‌می‌برند . به‌همین علت حضور ذهن بازیگر نقش سیاه ، همواره تاثیر قابل توجهی درموفقیت گروه نمایشی در بین مردم دارد. «سیاه» به نوعی ، به عنوان نماینده مردم، از وضعیت سیاسی و اجتماعی جامعه انتقاد می‌کند و عملکرد حکام و ثروتمندان را به باد انتقاد و گاه تمسخرمی‌گیرد. صراحت لهجه و بدن نرم و منعطف بازیگر نقش «سیاه»، به همراه شوخی‌های بکر و گزنده، «سیاه» را به عنوان یك تیپ شیرین، ثابت و همیشگی در ذهن مخاطب ماندگار می‌کنند.

9- معرکه :

در زمینه این نوع نمایش که اصطلاحاً با عنوان معرکه شناخته شده است و بنا به شواهد موجود، ریشه در قرن نهم هجری دارد. به نظرمی‌رسد که یکی از اولین منابعی که فعلاً شناخته‌شده، کتاب فتوت‌نامه سلطانی، تألیف مولانا حسین واعظ کاشفی سبزاوری است که باب ششم از رساله را اختصاص به شرح حال ارباب معرکه و ... داده و به تفصیل راجع به آن بحث‌کرده‌است.

کاشفی سبزاوری معرکه را چنین تعریف می‌کند « بدان که معرکه در اصل لغت حرب گاه را گویند ... و (در اصطلاح) موضعی را گویند که شخصی (آن جا) بازایستد و گروهی مردم آن بر وی جمع‌شوند و هنری که داشته باشد به ظهور رساند و این موضع را معرکه گویند . برای آن که چنانچه در معرکه ی حرب هر مردی که هنری داشته باشد به‌زور می‌نماید و اظهار (آن) می‌کند. این جا نیز معرکه‌گیر هنر خود ظاهر می‌کند چنانچه در حرب گاه بعضی به هنر نمودن مشغول‌اند و بعضی به تفرج ، این جا نیز یکی هنر می‌نماید وگروهی تفرج می‌کنند » از جمله بازی‌ها ونمایشهای معرکه، مولانا حسین واعظ کاشفی از اینها نام می‌برد : مداحان و غراخوانان، بساط اندازان، قصه خوانان وافسانه گویان، سنگ گیران و مغیرگیران ، طاس بازان و لعبت‌بازان وغیره . کاشفی سبزاوری اهل معرکه را به سه دسته تقسیم‌می‌کند : اول اهل سخن، دوم اهل زور و سوم اهل بازی (ملک پور ، 1363 :۱/ 268 -267)

4- تاریخ نمایش معاصر ایران :

حق مطلب آن است که اگر به ئنبال پژوهش در کیفیت نمایشنامه نویسی فارسی باشیم ، می بایست توجه خود را به سال های آغاز جنبش فکری نهضت مشروطه معطوف سازیم . بی اغراق تمام مظاهر تجدد ، یکباره از سال های پیرامون مشروطه وارد فضای زیست ایرانی می شود و یکی از این مظاهر ، ادبیات نوین است . در این دوران است که دیدگاه های ادبی جدیدی سر بر می آورند و برخی از این دیدگاه ها به مبارزه با سابقه ی ادب فارسی بر می خیزند و تمامیت آن را منحط قلمداد می کنند ، در چنین فضایی هر آنچه نشان از تفکر گذشته دارد ، دانسته و ندانسته حذف و هر آنچه که جدید است ، کارا و مفید تلقی می گردد و بدیهی است که نمایشنامه نویسی ، هم از آن رو که هنری غربی تلقی می شد و هم از آن جهت که ذائقه ی داستان پسند ایرانی را اغنا می کرد و نیز این ویژگی که به سبب ساخت جدید ، برای کارکرد های زبانی جدید و متناسب با روز ، امکان بروز فراهم می کرد ، به شدت مورد توجه قرار می گیرد. از سوی دیگر ، شعر فارسی به سبب ساخت محکم و جا افتاده ی خود ، نسبت به این تحولات ، بسیار دیرتر پاسخ داد ، در چنین شرایطی بود که اصحاب قلم (با آنکه عموما خود نیز دستی در سرایش شعر داشتند) ، آثار منثور را محمل مناسب تری برای بیان منویات خود یافتند . دکتر زرّین کوب دربارهٔ نمایش ایران چنین می‌نویسد : «جلوه‌گاه نقد اجتماعی که از شروع نهضت تجددگرایی در ایران عهد قاجار مقالات، جراید و مجلات بوده ، در نمایشنامه‌های انتقادی نیز که از همین ایام به تقلید از ادب اروپایی در ایران رایج‌شد و بعضی از آنها ترجمه و اقتباس از همان آثار اروپایی بود. اوج دیگری پیداکرد و به تعبیری حتّی تعزیه‌ها ونمایشنامه‌های سوگ‌آمیز عام پسند مذهبی را نیز وسیله‌ای ساخت تا با ارائه ی محنت‌ها و آلام حیات پاکان و نیکان، به نحو ناخودآگاه ، غلبه‌ای را که شر و فساد ناپاکان و بدان بر جامعه عصری دارد، در خور اعتراض و ملامت نشان‌دهد و بدین گونه نمایشنامه را در تمام صور و اشکال شناخته‌شده‌اش وسیله ی نشر و اظهار انتقادهای اجتماعی سازد. پیدایش تئاتر ونمایشنامه -نویسی که نخستین هواخواهانش آن را وسیله‌ای برای تفریح وتعیّش تلقی‌کردند، در اواخر عهد ناصری از عوامل عمده در حصول اسباب تجددی بود که ثمره‌اش به نثر فارسی هم عاید شد» (زرین کوب ، 1375 : 164-162) . اما امر مهم در این فضا ، مراجعه به منابع ادبیات جدید بود ، نخبگان وقت چاره ی دیگری جز مراجعه به ادبیات غرب نداشتند و در اصل ، بیشتر متفکران آن عصر ، تقلید از غربیان در تمام شئون زندگی ، از جمله ادبیات را ، تنها راهکار نجات کشور بحران زده ی

ایران می دانستند ، از این رو ترجمه ی آثر غربی در دستور کار نویسندگان و نخبگان ایرانی عصر مشروطه قرار گرفت . این ویژگی بی اندازه مهم است که به رغم اذعان به وجود پیشینه ی نمایش و نمایشگری در فرهنگ ایرانی ، نمایش های عصر معاصر (عصر تجدد) را از تمام آنچه در گذشته بوده است ، متمایز می کند . تا کنون هر آنچه در باب پیشینه ی نمایشی در ایران پیش از عصر تجدد گفته شد ، همه و همه آثاری بودند که توسط افرادی عموما عامی و در اجتماعات عمومی ، جهت سرگرمی های موقت برگزار میشد و ماهیتی تکراری داشت ، لیکن در عصر مشروطه است که به تعبیر دقیق در نقل قول فوق ، نمایشنامه نویسی و حتی تماشای نمایش « وسیله ای روشنفکرانه » تلقی می شود . بدیهی است هنگامی که قصد از آفرینش ادبی تغییر کرد ، آنچه پیشتر از همه دستخوش تغییر می شود ، محتواست . اساسا آثار ادبی در عصر مشروطه ، بیشتر از منظر محتوایی دستخوش تحول می شوند و یکی از دلایل ضعیف بودن این آثار ، عدم همراهی ساختار در این سلسله تحولات با محتوای اثر است که البته پرداختن به این مطلب در دایره ی توجهات این رساله نیست و صرفا از جهت اهمیت تاریخی بیان گردید . در واقع تا پیش از عهد ناصری ، نمایش- به شکل سنتی آن - در میان عوام رواج داشت و انتقال نمایش فرنگی به ایران بنا به دلایلی چون عقاید مذهبی مردم، حکومت‌های استبدادی و فرهنگ سنتی جامعة ایرانی، بسیارکند و به سختی صورت‌گرفت . لازم به ذکر است که این اطلاعات از منظر تحلیل تحولات تاریخی بسیار حائز اهمیت است ، فضای اجتماعات ایرانیان تا پیش از این عصر مشخص است ، مساجد و تکایا با کیفیتی که (جز در برخی مساجد پایتخت) هنوز هم ساختار فیزیکی خود را حفظ کرده اند ، صرف احساس نیاز به ساختن سالن نمایش ، با گنجایش 250 نفر ، خبر از بروز تحولی چشمگیر در جامعه ی سنتی ایران می دهد و این اتفاق در دارالفنون رخ می دهد که در نماد تجدد و تحول خواهی در ایران عصر قاجاری است . «پیدایی و اشاعة نمایش و نمایشنامه‌نویسی به شیوة فرنگستان در ایران نیاز به مقدمات داشت، وحرکت به سوی انتقال جدی نمایش فرنگستان به ایران آغازگردید. از جملة آن مقدمات، سفر ایرانیان به اروپا و روسیه و دیدن (تماشا و تماشاخان ها) بود که حاصلش همان گزارش‌هایی هست که این گزارش‌ها همراه با حرکت‌های جدی‌تر، یعنی ترجمة آثار میرزا فتحعلی آخوندزاده ، نخستین گام‌ها در زمینة آشنایی ایرانیان با نمایش فرنگستان محسوب می‌شوند. از طرفی ناصر الدین شاه هم که در مسافرت‌هایش به فرنگ با تمدن مغرب

زمین آشنا و تحت تأثیر قرارگرفته بود ، با راهنمائی و ارشاد میرزا تقی امیر کبیر امر به گشایش «دار الفنون» می‌دهد که نه تنها در اخذ و رواج علوم جدیده ، بلکه در ایجاد نخستین سنگ بنای نمایش فرنگستان در ایران نیز سهم به سزائی را به خود اختصاص داده است ... نهضت ترجمه و اقتباس نمایشنامه در ایران پیوندی ناگسستنی با «دار الفنون» در نخستین گام‌های خود می‌بندد ... انتقال نمایش فرنگستان، خصوصا از لحاظ شکل مکتوب آن و از طریق «دار الفنون» به ایران، به سادگی و در یک زمان مشخص انجام نگرفت. این انتقال احتیاج به مقدمات فراوان و گسترده‌ای داشت که نه تنها ایران بلکه قلمرو وسیعی از روسیه و عثمانی و بسیاری از کشورهای عرب زبان را در حوزهٔ خود قرارمی‌داد. یکی از این حوزه‌های فرهنگی و جغرافیایی که در شکل‌گیری نهضت ترجمه و اقتباس در ایران سهم بسزائی داشت، کشور عثمانی و پیوندهای نزدیک فرهنگی، اجتماعی و جغرافیایی آن با ایران بود. در واقع انتقال نمایش فرنگستان به ایران از دو طریق ؛ یکی از طریق عثمانی و به واسطهٔ زبان ترکی و دیگری از طریق فرانسه و به واسطهٔ زبان فرانسوی صورت‌گرفت. زیرا که اولین نمایشنامه‌ای که از یک زبان بیگانه(فرانسه) به زبان فارسی انتقال می‌یابد، توسط میرزا حبیب اصفهانی و از روی ترجمهٔ ترکی آن صورت گرفته و کمدی طبیب اجباری هم مستقیما از زبان فرانسه به زبان فارسی توسط اعتماد السلطنه ترجمه‌می‌گردد. انتقال نمایش فرنگستان به ایران تنها به‌دلیل رواج زبان فرانسه و آشنایی رجال با فرهنگ فرانسه نبوده ، بلکه «ویژگیها و خصلتهای جهانی » کمدی های مولیر خود از جمله عوامل مهم در انتقال ، شناسایی و پذیرش نمایش فرنگستان در ایران و عثمانی و کشورهای عرب زبان بوده است » (ملک پور ،۱۳۶۳ : ۱/ ۳۰۵-۳۰۳) . اگر به مختصات زمانی نیز دقت کنیم ، در می یابیم که نمایشنامه های ترجمه شده در این عصر ، به نوعی ماهیت رسانه ای نیز داشته اند ، ایرانیانی که بنا به شرایط ناگوار کشور ، هیچ تصوری از جهان پیرامون ندارد ، اینک به مدد توصیفات نویسندگان غربی ، اگرچه به صورتی ناقص ، ذهنیتی از جهان ، خارج از محدوده ی ممالک محروسه ی ایران ، می توانستند یافت ، هر چند ای بسا ، دخالت بیش از اندازه ی مترجم در فرآیند ترجمه و نیز تلاش در جهت بومی سازی بیش از اندازه ی اثر ، بخشی از اطلاعات مفید در باب کیفیات زندگی در خارج از فضای ایران ، فوت می شد . . در نمایشنامه‌های ترجمه شده اخلاق و صفات و اسامی اشخاص را تغییرداده و گاهی به جای عبارات فرانسوی عباراتی هم‌سنگ آنها از فارسی قرار داده‌است. ترجمه در بعضی

جاها با امثال فارسی و اشعار بسیار معروف اساتید سخن فارسی آراسته است ، ولی با اینکه خیلی سعی‌شده‌است که ترجمه ادیبانه و منشیانه باشد، در بعضی جاها عبارات چندان تاریک و نارساست که مطلب به آسانی دستگیر نمی‌شود. ولی با همه ی معایبی که برشمردیم، ترجمه به اصل خیلی نزدیک است وگاهی قطعات زیبایی در آن پیدا می‌شود. بعضی دیگر از نمایشنامه‌ها نیز در همین اوقات یا اندکی بعد از آن به فارسی ترجمه‌شده که مترجمین به حکم ذوق و سلیقهٔ شخصی به همهٔ آنها آب و رنگ ایرانی داده و اسامی و لباس‌ها و کاراکترها را عوض کرده‌اند. از جمله این کمدی‌ها «طبیب اجباری» و «گیج» هستند. « تأثیرگذاری ترجمه نمایشنامه‌های غربی بر تئاتر ایران اجرای صحنه‌ای و استقبال مردم از آنها است. گرچه وجود همیشگی ممیزی و عدم صدور مجوز اجرا که به طور رسمی و غیر رسمی اعمال می‌شود، همواره مانع اجرای بسیاری از نمایشامه‌هایی شده که در خور استقبال مردم است، با وجود این هنر تئاتر در دوران مشروطه وسیله‌ای مناسب برای اشاعه افکار ترقی‌خواهانه و اعتلا فرهنگ جامعه تشخیص‌داده‌شد و غیر از تهران در شهرهای رشت، اصفهان، تبریز و مشهد، روشنفکران با تشکیل گروه‌های نمایشی، ترجمه و تقریر آثار نمایشی به این مهم همت‌گماشتند » (بزرگمهر، ۱۳۷۵: ۸۲)

اینجا نظر به اهمیت آرا و آثار میرزا فتحعلی آخوند زاده در برآمدن و تکوین ادبیات جدید و به ویژه نمایشنامه نویسی ، به صورتی موجز به ذکر جنبه هایی از کارنامه ی ادبی وی می پردازیم :

آرا و آثار میرزا فتحعلی آخوند زاده :

آخوند زاده ، فارغ از هر داوری که در باب درستی و اصالت آرا او وجود دارد ، از موثرترین چهره های تاریخ مشروطه در جمیع جهات اندیشه ای و فکری آن عصر از جمله زمینه های ادبی است . «پس از مراحل اولیهٔ آشنایی با تئاتر فرنگستان و ترجمه و اقتباس نمایشنامه‌ها، نخستین تجربهٔ عملی نمایشنامه‌نویسی به شیوه جدید را میرزافتحعلی آخوندزاده (۱۲۵۷-۱۱۹۲ش) صورت‌داد. این نویسنده ی ترک زبان ایرانی الاصل، روزگارش را به عنوان مترجم دولت روس در شهر تفلیس گذراند. در همان جا با آثار پیشرو ادبیات فرانسه و روسیه آشنا شد و بین سال‌های ۱۲۲۹تا ۱۲۳۴ شمسی ، شش نمایشنامه نوشت و به عنوان یکی از نخستین

نمایشنامه‌نویسان آسیا شهرت‌یافت . به دلیل نوشتن مقالات اجتماعی وانتقادی ، نقش او در نشر فکر آزادی در ایران نیز قابل توجه است. هدرون مایة اصلی تمثیلات (شش نمایشنامه ی آخوند زاده) انتقاد اجتماعی با طنزی تند و بُراست »(میر عابدینی ، ۱۳۸۷ :۱۸) . به نظر می رسد آخوندزاده از نخستین کسانی بود که ضمن آشنایی با کارکرد گسترده ی ادبیات در فضای زیستی ایرانی ، متوجه کارکرد رسانه ای آثار ادبی به ویژه ادبیات داستانی بود « او خوب می‌دانست که تئاتر اهمیت تربیتی و تبلیغی بزرگی برای توده‌های مردم دارد ، چرا که تئاتر برای همه، از شاه تا رعیت قابل فهم است، تأثیر آن در شعور ، نسبت به دیگر نوع‌های هنری، عیانی‌تر است. نمایشنامه‌نویسان ایران، حالا هم مدیون آخوندزاده هستند و از او خیلی چیزها می‌توانند آموخت . چرا که حقیقت تلخی که در آثار آخوندزاده هدف قلم ساتیریست است هنوز هم از ایران رخت برنکنده‌است. آخوندزاده، بزرگترین تبلیغگر نمایشنامه‌نویسی اصیل در کشورهای شرق نزدیک است. چرا که او به‌خوبی آگاه بود که تکامل این نوع ادبی، ارزش و تأثیر هنر و ادبیات را در زندگی اجتماعی دو چندان می‌کند. پیه‌س ساده و عوام فهم آخوندزاده، برای خوانندگان ایرانی آشنا و خویش شد. زیرا چشم آنان را برای فهم و درک معایب اجتماعی می‌گشود .آخوندزاده با جسارت و وقار ، توانست اصول منفور خودکامگی و استبداد را به شلاق طنز بگیرد. و برای نخستین بار در مشرق زمین ، انسان کارگر و زحمتکش را در مرکز دقت قرارداد و طالع مردم زحمتکش را با واقع نگری نشان‌داد » (تبریزی ، 1356 : 5-4) . باید انصاف داد که آخوند زاده ، شخصیتی بی نهایت مستعد و آگاه بوده است و ابعاد هنری وجود او در جغرافیایی خارج از ایران ، که چه بسا در سطح خاورمیانه شناختنی باشد . « آخوندزاده از کسانی که قدیمترین نمایشنامه‌های به تقلید اروپائیان نوشته‌اند، او پیش از سفر تفلیس از تئاتر و نمایش بی‌خبر بود، نخستین آشنایی او با هنر و نمایش در سال‌های دهه ی پنجم قرن نوزدهم صورت‌گرفت ، در تماشاخانه ی تفلیس بورژوای اصیل زاده [1]، اثر مولیر و آفت عقل، اثر گریبایدف و آثار دیگری از این قبیل نمایش داده می‌شد . آخوندزاده این نمایش‌ها را تماشاکرد و با اکثر نمایشنامه‌های مهم و معتبر صحنه‌های روس از جمله نوشته‌های گوگول و آستروفسکی آشنا شد و از شکسپیر و مولیر الهام‌گرفت، همة اینها در مجموع، تأثیر

[1] Boureois gentilhomme.

بسزایی در هنر نویسندگی او به جاگذاشت، تا آنکه خود به هوس نوشتن نمایشنامه افتاد و در خلال سال‌های دهه ی 1850 میلادی ، صحنه‌هایی روشن و درخشان از معیشت حقیقی مردم آذربایجان به وجودآورد و جهات تاریک زندگانی آنان را بی‌گذشت و اغماض به باد انتقادگرفت. نمایشنامه‌های آخوندزاده شش نمایشنامه هستند که همه به زبان آدربایجانی و در فاصلة سال‌های ۱۸۵۰-۱۸۵۵م، نوشته شده اند و عبارتند از : **حکایت ملا ابراهیم خلیل کیماگر، حکایت مسیو ژوردان حکیم نباتات و درویش مستعلی شاه جادوگر معروف، حکایت خرس قولدورباسان (دزدافکن)، سرگذشت وزیر خان سراب ، سرگذشت مرد خسیس یا حاجی قرا ، حکایت وکلای مرافعه در شهر تبریز** . در نمایشنامه‌های آخوندزاده نه تنها کسانی که دارای صفات منفی هستند، بلکه مردم پیشرو و مثبت آن روزگار هم جایگاه مخصوصی دارند» (آرین پور ،۱۳۵۰: ۱/ ۳۴۵-۳۵۶) . اما گذشته از مقدمات لازم ، هر نمایش علاوه بر نمایشنامه ، نیاز به بازیگر نیز دارد و این لازمه ای بود که در ایران آن عصر یافت نمی شد .

آخوندزاده بنا به ذات پیشروانه ی خود ، اندیشه های خود را صرفا بر متن مکتوبات خلاصه نکرده ، در جهت اشاعه ی این اندیشه ، فعالیت های بسیاری را پیش می گیرد . او به مطالعه ی آثار انیشمندان بسیاری می پردازد و « حتا با این اندیشمندان شخصا ملاقات می‌کرد و آنان را با نظریات پیشتازانة خود آشنا می‌نمود. جلال الدین میرزا فرزند فتحعلی شاه ، میرزا ملکم خان اندیشمند سیاسی ، مانکچی صاحب نویسنده ی زرتشتی، میرزا جعفر قراجه‌داغی ادیب و متفکر اجتماعی ، میرزا یوسف نویسندة رسالة «یک کلمه » ، شاهزاده اعتضاد السلطنه و میرزا آقا تبریزی از کسانی بودند که تحت تأثیر و هواخواه این متفکر سترک‌اندیش بودند . وی تا آنجا که امکان داشت، اندیشمندان خردورز ، ماهر و ستیزه‌جوی ایران را به مبارزه با استبداد به بسیج می‌طلبید . دل بستگی و علاقة شدید آخوندزاده به ایران و آیندة مردم آن در سرتاسر مرده ریگ او هویداست. در جایی می‌گوید : «ای اهل ایران ،اگر از نشأة آزادیت و حقوق انسانیت خبردار بودی ، متحمل این عبودیت و رذالت نمی‌شدی ، راهی که آخوند زاده می گشاید ، بعد ها به قلم و تلاش هنرمندان اندیشمند بسیاری ، به اوج هایی ستودنی می رسد .

ادبیات نمایشی در ایران به چهار مرحله تقسیم کرده ایم: و این مراحل بنا به ترتیب زمانی طبقه‌بندی شده اند که در هر مرحله از این مراحل اوضاع سیاسی و اجتماعی آن که نقش مهمی در سیر ادبیات‌نمایشی این مراحل بنا به ترتیب زمانی طبقه‌بندی شده اند که در هر مرحله از این مراحل اوضاع سیاسی و اجتماعی آن که نقش مهمی در سیر نمایشنامه نویسی داشته، معرفی کرده ایم ، همچنین نمایشنامه نویسان ایرانی درهر مرحله و نمایشنامه های آنها بررسی کرده ایم . این مراحل عبارتند از :

مرحله اول : از آغاز نمایشنامه‌نویسی معاصر تا صدور انقلاب مشروطیت 1285

مرحله دوم : نمایشنامه‌نویسی از انقلاب مشروطیت تا کودتای 1332

مرحله سوم: نمایشنامه‌نویسی از کودتای مرداد 1332 تا انقلاب اسلامی .

مرحله چهارم: نمایشنامه‌نویسی بعد از انقلاب اسلامی.

مرحله اول : نمایشنامه‌نویسی از آغاز نمایشنامه‌نویسی از آغاز عصر مشروطه تا 1285 :

برآمدن اندیشه های نوین در میانه های عصر ناصری، فارغ از خاستگاه ها و درست و نادرست بودن آنها ، تمام شئون حیات اجتماعی ایرانیان را در برگرفت، این اندیشه‌ها در ابتدای امر، به یکباره در برابر تمامیت پیشینه ی فرهنگی ایرانیان ایستاد و موضع نفی مطلق اتخاذ کرد ، اما به تدریج راه میانه روی را برگزید ، چنانکه قانون اساسی مشروطه به عنوان نخستین میثاق ملی ایرانیان مورد پذیرش قاطبهٔ اهل اندیشه و عامهٔ مردم واقع گردید. اما در هر حال، به هیچ عنوان نمی توان خواست و اندیشهٔ جمعی ایرانیان در ادوار قبل و بعد از انقلاب مشروطه را یکی دانست. هم از این روست که در بازشناخت و تحلیل تمام مظاهر زندگی نوین در عصر مشروطه، نخست می بایست در اطراف زیرساخت های تاریخی و اجتماعی این پدیده ی نوین ، بررسی های لازم به عمل آید.

<u>اوضاع سیاسی و اجتماعی این دوره :</u>

به دنبال استقرار دولت مقتدر مرکزی در دوران حکومت صفوی) سدهی هفدهم (، حضور بیگانگان شمالی و غربی در ایران با سدّی جدی مواجه می شود و این استقلال تا دیر زمانی) دوران حکومت افشاری و زندی و اوایل قاجار (تداوم می یابد ، لیکن جنگ های ایران و روس ، سرآغاز مخاطرات پر زیانی برای جغرافیای سیاسی ایران است . این در حالی است که در اوایل دوران قاجاریه ، قدرت جدیدی نیز به دنبال اعداف استعماری خود در ایران است ، تا پیش از این دوره) به ویژه در دوران شاه عباس صفوی (، اروپائیان به دنبال منافع اقتصادی ، چشم به امکانات سرشار ایران داشتند ، اما در دوران قاجار ، قدرت جدید اروپا ، یعنی انگلیس صرفا با هدف کشورگشایی ، از آب های جنوبی در حال نفوذ در ایران است . در اواخر سدهٔ هجدهم ، انگلستان برای توسعهٔ امپراتوری خویش با محاسبات درست و بهره‌برداری مزورانه و دقیق ، از تضاد رقبا و ناراستی‌های خائنانهٔ سیاسی دربار ایران ، به سبب توانست قلمرو استعماری خود را از خلیج فارس تا شبه جزیره هندوستان گسترش ، ناتوانی در برابر روس و عثمانی دهد و ایران را به عنوان حائل میان این مستعمرات و روسیه تزاری قرار دهد . در پرتو اعمال چنین سیاستی بود که روسیه طی سال‌های 7191-2271 در طول تمام سرحدات خود دست به گریبان جنگ با همسایگان بود .

اما به هر تقدیر این جدایی حاصل آمده بود و در کنار مضرات بسیار ، احیانا موجب فایده هایی نیز گردید ، جنبهٔ مترقی این جدایی و دو پارگی ، آشنایی و بهره‌گیری روشنفکران ایران از فرهنگ مترقی و تجارب انقلابی روشنفکران روسیه و قفقاز و آگاهی از افکار و اشکال مبارزه با غاصبان خارجی و واپسگرایان داخلی بود . اگر چه در این باب ، ذکر این واقعیت تلخ ناگزیر است که چونان بیشتر مواقع نوآوری و تحول طلبی ایرانی ، این بار نیز اندیشه های تحول طلبانه ، بیشتر وارداتی بود و بی انکه زیر ساخت اجتماعی داشته باشد ، بر روساخت اجتماعی تحمیل شد. چنین موقعیتی ، همواره ایران و ایرانی را در دوگانگی فرو برده است ، که دلبستگی به سنن ریشه دار پیشین و جذابیت تبلیغات خارجی را همواره به عنوان مسئله‌ای بزرگ پیش چشم داشته باشد و از این رهگذر گرفتار اعوجاج اجتماعی گردد، به طور مختصر باید گفت که هجوم نفوذ اقتصادی، فرهنگی و سیاسی ، به صورت خود باختگی بعضی دانشجویان اعزامی به اروپا ،اخذ وام‌های خارجی، دادن امتیازهای بازرگانی و عقد قراردادهای نابرابر، به تبدیل ایران به کشوری نیمه مستعمره انجامید. دوران حکومت پنجاه سالهٔ ناصرالدین شاه بر ایران ، حد واسط ایرانِ گرفتار در سنن استبدادی و ایرانِ تجدد خواه است ، که بی تردید بالاترین نمود این دوگانگی در رفتار و گفتار تصمیمات شخص ناصرالدین شاه هویداست . اندکی پس از جلوس چهارمین پادشاه قاجاری ، به سال1884 تحول عظیمی در تاریخ جهان به وقوع پیوست و تقریباً در سرتاسر کشورهای اروپایی انقلابات بزرگی رخ داد و کیفیات حکمرانی او نیز ، علاوه بر فضای انقلابی کلی جهان ، زمینهٔ بروز اعتراض و عدالت خواهی را بیش از پیش در ایران فراهم آورد ؛ ظلم و ستم شاهزادگان ، درباریان و حکام قاجار به مردم شهرها و روستاها، موجب اعتراض، مقاومت، اتحاد و جوش و خروش مردم در شهرها و روستاها می‌شد . نبود محل رجوع برای دادخواهی و نداشتن قانون ، زمینه را برای کشت افکار و اعمال انقلابی فراهم می کرد . هم از آن نظر که نظام سیاسی حاکم از بنیان ورشکسته بود ، نقشه های به اصطلاح اصلاحی شاه و دولت، همواره با شکست مواجه می‌شد . علل اقتصادی و سیاسی تحرکات اعتراض آمیز اجتماعی ، مسائل تازهای نبود و چه بسا که در سابقه ی تاریخی ایران نیز به شدت بیشتری وجود داشت . مسأله جدید ، رشد سیاسی وکسب تجربه از مبارزات عملی بود. بی‌تردید آموزش‌های سیاسی مردم قفقاز نیز مورد بهره‌گیری‌نخبگان و به تبع آنان عموم مردم ، قرار می‌گرفت و بالاخره در سال272 1ش ناصر الدین شاه ترور

شد و جان سپرد. ترور ناصر الدین شاه ، فضای آشفتهٔ کشور را تشدید کرد . خیزش موج شورش ، تعطیل کارخانه‌ها ، بازارها ، تحصن کسبه و علمای دین به‌نشانه بی‌عدالتی‌های صدراعظم ، اعتراض علیه انحصارها، به‌ویژه بانک روس و بانک شاهنشاهی انگلیس، جانشیزن ناصرالدین شاه را ناگزیر از عقب‌نشینی و موافقت با تشکیل پارلمان ، تدوین قانون اساسی و اجرای انتخابات مرحله‌ای و در نتیجه منع عقد قراردادها ، عهدنامه‌ها ، مقاوله‌نامه‌ها و اعطای امتیاز انحصارهای تجاری ، صنعتی و فلاحتی نمود . وعده‌های مظفر الدین شاه ، شاه تازه نیز مانع بسط جنبش‌های مردمی در سراسر کشور نمی‌شد . تظاهرات مردم علیه امین‌السلطان صدراعظم و همچنین علیه کارمندان بلژیکی ، روسی و انگلیسی که دارنده امتیاز گمرکهای ایران بودند وسعت می‌یافت ، این اعتراضات می توانست جنبه‌ای پراکنده داشته ، پس از مدتی فروکش کند ، اما آنچه در جریان این تحرکات بیش از پیش در نظر آمد ،فقدان محل رجوع جهت دادخواهی بود . از دل احساس و ادراك این فقدان ، طلب » عدالت خانه « به عنوان یک خواست اجتماعی متفق ، بیرون آمد . اما دوران ناصرالدین شاهی ، تنها در جنبهٔ سلبی حکومت استبدادی اش ، منجر به مشروطه خواهی ایرانیان نشد ، چنانکه گفته آمد ، حکومت ناصرالدین شاه ، رویکردی دوگانه داد که در این دوگانگی ، علاوه بر وجه غالب استبدادی ، آوای ضعیفی از تجدد ظلبی نیز به گوش می رسید . »در دوره ی سلطنت پنجاه سالهٔ ناصر الدین شاه و از همان ابتدای کار او عوامل و موجباتی پدید آمد که مجموعًا و هر یک به‌تنهایی در پیدایش اندیشه‌های آزادی‌خواهی مؤثر بودند . اگر از اقدامات اولیهٔ عباس میرزا نایب السلطنه و وزیر با فرهنگ او میرزا ابوالقاسم قائم مقام در اخذ و ترویج فنون و صنایع جدید بگذریم ، باید اصلاحات میرزا تقی خان امیر کبیر و مخصوصاً تاسیس دار الفنون در سال1268 ه.ق به ابتکار و اهتمام او و دعوت آموزگاران خارجی جهت تعلیم علوم جدید اروپایی به فرزندان ایران را نخستین قدم در این راه بشماریم . بعد از آن ، دو سفر سید جمال الدین افغانی به ایران در سالهای1302و 1307 ه.ق و تبلیغات دامنه‌دار او برضد استبداد و لزوم اصلاحات و کوشش پیروان و یاران پرشور وی ، هر کدام در بیداری افکار ایرانیان اثرات قطعی داشتند . همچنین باید یادآور شد که روشنفکران و آزادی‌خواهان ایران که از مدت‌ها پیش فقر مادیو معنوی کشور را دریافته و نگران اوضاع بودند ، در خارج از کشور دست به قلم بردند و به وسیله ی روزنامه و کتاب به روشن کردن ذهن مردم و تربیت فکر آنان پرداختند » (آرین پور ،1350 : 52)، ایجاد امکان

آموزش به شیوه های نوین ، دست رسی به علم روز دنیا) حتی در سطح محدودی که در دارالفنون مقدور بود (، برآمدن چهره های سرآمد در پهنهٔ اجتماع با پشتوانهٔ قوی فکری و فرهنگی و مواجهه با پدیده های کاملا بی سابقه و متحول کننده نظیر روزنامه ، همه و همه ، در دعوت و برانگیختن عمومی مردم به تنگ آمده ی ایران موثر واقع گردید و در عین حال » نباید فراموش کرد که تسلط سیاسی و فرهنگی دول استعماری بر ایران از طرفی هم سبب ایجاد روابط و مناسباتی شد که در رشد و نمو افکار آزادی‌خواهی سهم اساسی داشته‌اند و همین افکار آزادی‌خواهی و تحولات اجتماعی حاصل از این دوره بود که زمینه را برای انقلاب بورژوا - مردم سالار مشروطه آماده ساخت »(ملک پور،1363، ج1: 13)انقلاب مشروطیت، مهمترین رویداد آغاز سده بیستم ، به منزله ی انقلاب بورژوائی ملی و ضد امپریالیستی ایران در سال 1282 ش آغاز شد و شش سال ادامه یافت .گرچه انقلاب موفق به کسب امتیازهایی ، مانند اعطا حق شهروندی و تدوین قانون اساسی و تشکیل مجلس شورای ملی شد ، لیکن در مواجهه با نیروهای ارتجاعی داخلی و دخالت مستقیم ارتش‌های روس وانگلیس ، ناگزیر از عقب‌نشینی گشت و کشور به موجب قراردادهای 1915 و 1917 میان روس و انگلیس تقسیم گردید ، به موجب این قرار داد ، کشور ایران از شمال سهم روسیه و از جنوب سهم انگلیس می شد اما این قرارداد ، به سبب روبروشدن با مخالفت وکلای میهن‌پرست مجلس شورای ملی ایران و انقلاب سوسیالیستی روسیه ، هرگز عملی نگردید. نهضت مشروطیت پدیده تاریخی مهم و پیچیدهای بود که زمینه اجتماعی ، اقتصادی ، فرهنگی و تشکیلاتی آن به تدریج از نیمه دوم سده هجدهم به وجود آمد و با وجود انحراف از اهداف خود، موجبات پیدایی دوران ایران معاصر را فراهم آورد . از آنجا که فرهنگ یکی از عوامل مؤثر در حرکت‌های اجتماعی و سیاسی است ، حرکت فرهنگی این دوره نیز با آغاز اعزام دانشجو و سفر روشنفکران ، شاه و درباریان به اروپا ، روسیه و ماورا قفقاز پاگرفت . نتایج مشخص این حرکتهای فرهنگی ، نشر روزنامه ، تاسیس چاپخانه در سال1129ش در تبریز و تهران و گشایش مدرسهٔ دار الفنون در سال1272 ش بود . اما در باب موضوع اصلی رسالهٔ حاضر در بازه زمانی مورد بحث باید یادآور شد که از اتفاقات مهم تاریخی و فرهنگی دوران سلطنت ناصر الدین شاه، گشایش مدرسهٔ دار الفنون به سال 8621ه .ق است که انگیزه و امکانات لازم برای نهضت ترجمه و اقتباس نمایشنامه را در ایران فراهم می‌کند. از سوی دیگر اولین جوانه‌های برای نمایش

اجرایی نیز در تالار مدرسه الفنون و با همکاری معلمان فرنگی و با دستیاری تنی چند از ایرانیان زده می‌شود . سویی دیگر و در تداوم این روند ، عوامل اجتماعی قابل توجهی نیز، اقبال به نمایش و نمایشنامه نویسی را توجیه می کند. نمایشنامه نویشان این دوره ، این فن جدید را به مثابهٔ رسانه‌ای نیرومند و نافذ در اقشار مردم یافته و به بهترین وجه، از آن در راستای بیان هر آنچه در ذهن و ضمیر خود، گفتنی و منتشر کردنی می یافتند ، استفاده کردند. نمایش‌های این دوره ، فارغ از دیدگاه استحکام فنی، در حوزهٔ محتوا ، ناظر بر جدی ترین مسائل روز هستند ؛ هم از آن جمله ، مسألهٔ فساد اداری کشور .

دوران مشروطه در ایران از جمیع جهات شایان بررسی و مداقهٔ بیشتر و بیشتر است ، این دوران هم از منظر مانع تراشی‌ها و کارشکنی ها منحصر به فرد است و هم از منظر رویش پدیده های نوین و خدماتی که برخی نخبگان در راه اعتلای کشور و زیرساخت های فرهنگی - اجتماعی آن انجام داده اند . برای مثال « در سالهای 1343 یا1353 قمری‌مطابق سال 1249 شمسی که سوئدیها تشکیلات ژاندارمردی را در ایران تاسیس کردند ، عده‌ای از نجیب‌زادگان کشور و علاقمند به پیشرفت و ترقی مملکت ، تحت سرپرستی یک افسر سوئدی به نام ماژور فولکه مامور منطقه اصفهان شدند . این عده ارتباط نزدیکی با آزادیخواهان و روشنفکران آن زمان داشتند ، آنها جویای استقلال واقعی کشور 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 به نام «شرکت علمیه»که ریاستش با شخصی بود معروف به « مزین السلطان». این شرکت کمیسیون‌های متعددی را مامور ساخت که به کار تعلیم و تربیت رسیدگی کند. از جمله کمیسیون‌هایی که تشکیل شد، یکی کمیسیون تئاتر بود که وظیفه‌اش همانطور که معلوم است، ترویج تئاتر و هنر نمایش بود. نتیجه کوششهای این کمیسیون برپاکردن نمایش بود که موضوع آن نشان دادن تفاوت « تعلیم و تربیت کهنه » و « تعلیم و تربیت نو» بود که تازه داشت ، تاسیس می‌شد . سومین برنامه ی این کمیسیون از لحاظ تاریخی و هنری مورد کمال توجه واقع شد ، نمایش معروف «رستم و سهراب»کاظم زاده ایرانشهر بود که به صورتی بدیع و بی‌سابقه بازی شد »(طالبی ، 9631 : 110-111] دقت در جزئیات این محتوای تاریخی ، خود بیانگر بسیار از نکات مفید است ؛ برخی از خدماتی که

از رهگذر حضور اروپائیان فرهنگ دوست برای مردم ایران باقی مانده است ، بذل سرمایه ی از طرف برخی از وطن دوستان در زمینهٔ امور صرفا فرهنگی ، اختصاص کارکرد یک شرکت برای امور تعلیم و تربیت و علاوه بر اینها ، اختصاص یک کمیسیون در آن شرکت ، برای تئاتر و بالاتر از همه ، تلاش در جهت نشان دادن تفاوت تعلیم و تربیت کهنه و نو ، که هر یک از این موارد ، از شدت ترقی امور در این دوره حاکی است و در عین حال ، بی تردید عقب ماندگی های فراوانی نیز با آن همراه بوده است .نمایشنامه نویسی این دوره ، برآمده ی چنین فضایی است ، کشوری عقب مانده که به یکباره با مصادیق زندگی نویسی رویارو شده است و در پی استفاده از آن مصادیق است .

نمایشنامه‌نویسی این دوره :

نمایشنامه‌نویسی در ایران از آغاز پیدایش با تاریخ در ارتباط بود ، بهترین نمونهٔ نمایشنامه‌نویسی تاریخی در ایران نمایشنامه‌های تاریخی میرزا آقا تبریزی است. اولین نمایشنامهٔ او، نمایشنامهٔ « اشرف خان حاکم عربستان» ، نمایشنامهٔ دوم « شیوه حکومت زمان خان » وسومین نمایشنامه‌های تاریخی وی، نمایشنامهٔ «حکایت کربلا رفتن شاه قلی‌میرزا » است . به رغم سابقهٔ قابل اعتنایی که در اثنای فصول پیشین برای نمایش و نمایش تاریخی در وجه اخص ، بر شمردیم ، در نهایت نمایشنامه نویسی برای جامعه ی ایرانی پدیده‌ای‌نوظهور به حساب می آمد ، در نتیجه مراجعه به منابع دست اول آن روزگار برای نمایشنامه نویسان ایرانی از جمیع جهات لازم شمرده می شد . » نمایشنامه‌نویسان در این دوره از نمایشنامه‌های نمایشنامه‌نویس فرانسوی مولییر، الهام و اقتباس گرفتند و هدف آنها از این اقتباس آن بود که تشابه بزرگی که میان شخصیت‌های نمایشنامه‌های مولییر از یک سو و شخصیت‌های جامعه ایران در دوران حکومت قاجار ، از لحاظ رابطه میان شاه و عوام جامعه وجود داشت ، را نشان دهند . همچنین ترجمه آثار مولییر راهی بود برای جذب توجه مردم به اوضاع سایر ، در کشور بوسیله مشابهت احداث و وقایع رایج در ایران و در آثار مولییر » (اسکویی ،8731 : 96). صرف انتخاب آثار نمایشنامه نویسی چون مولییر با محتوای مشخصی که نمایشنامه های وی داد ، نشانگر کیفیت رسانه بودن و یا خواست استفادهٔ رسانه‌ای از نمایشنامه ها ، از طرف نخبگان و نویسندگان این گونه آثار قلمی است . مخاطبان

تماشاگر باید زندگی روزمره خود را با دو فاصله به تماشا بنشینند ، نخست ؛ آنان واقعیات جاری را بر روی صحنه می دیدند و فرصت تامل بیشتر و متمرکزتری می یافتند و دیگر آنکه ، اقتباس در تولید هنری ، کیفیاتی از کلیات اثر اولیه را در اثر اقتباسی وارد می کند که در هر حال از غرابتی خالی نمی تواند بود . هم از این رو ، مشاهدهٔ مناسبات لازم التغییر زندگی روزمره ، با فاصله ، فرصت تامل را برای مخاطبان فراهم می آورد . از نمایشنامه‌نویسان دیگر دورهٔ اولیهٔ نمایشنامه‌نویسی در ایران ، می توان از نریمان نریمانوف نام برد ، که نمایشنامهٔ تاریخی « نادر شاه » از آثار اوست . وی از اولین نمایشنامه‌نویسانی که نمایشنامه‌های تاریخی مخصوص تاریخ ایران نوشتند ، بود . در این عصر، روزنامه‌های قفقازی و ایرانی حاوی تعداد زیادی از مقاله‌های مرتبط با نمایشنامه تاریخی بود ، این امر باعث گردید تا نمایشنامه‌نویسان دیگر در همان موضوع نوشته‌های او \ تاریخ ایران \ بنویسند و از نمایشنامه‌های تاریخی او الهام بگیرند .

مهمترین ویژگی‌های نمایشنامه‌نویسی تاریخی این دوره آن است که نمایشنامه‌نویسان تاریخی در نمایشنامه‌هایشان سعی‌کردند تا حقایق و وقایع تاریخی را چنان که بود ، گزارش کنند و در آن تغییری ایجاد نکنند . همچنین به مضامین اخلاقی و نگهداشت فضایل نیک و عبرت گرفتن از گذشته روی آوردند . از جالب توجه ترین نکاتی که در مورد دوره اولیه نمایشنامه نویسی تاریخی در ایران قابل ذکر است ، این است که با رواج نمایشنامه‌نویسی به شیوه اروپائیان در دوره مشروطیت ، داستان‌های شاهنامه توانست ، دستمایه نویسندگان تئاتر شود . اگر چه عصر مشروطیت ، دوران آشنایی با فرهنگ غرب بود ، لیکن موازی با این رویکرد بیرونگر و دقیقا به همین علت ، ارزشهای ملی و میراث فرهنگی دوران اسطورهای ، پهلوانی و تاریخی ایران مورد توجه روشنفکران قرار گرفت .

مرحله دوم: نمایشنامه نویسی از انقلاب مشروطیت 1285تا کودتای مرداد 1232:

بازه زمانی مورد نظر در بازخوانی تاریخ معاصر اهمیت ویژه ای دارد ، این دوره در جمیع جهات دوران بحرانی تاریخ ایران است ، جامعه ای که همچنان با معیارهای سنتی خود به جهان می نگرد ، با پدیده‌هایی نوین ، بی‌آنکه سابقه‌های نظری قابل اتکایی برای آنها داشته باشد ، مواجه شده است و در نخستین قدم ها ، هنوز طعم

رسیدن به هدف خود را نچشیده با موانعی سخت برخورد می کند ، دوران استبداد صغیر محمد علی شاهی و هرج و مرج های تبعی آن در دوران احمد شاه ، تحرکات قدرت طلبانهٔ سردار سپه ، انقراض سلسلهٔ قاجار و برآمدن پهلوی ، آشوب و عدم ثبات در مجالس قانون گزاری ، بسط دیکتاتوری رضاشاه ، اختناق و فضای بستهٔ سیاسی ، حذف رقبای سیاسی پادشاه پهلوی ، خلع رضاشاه و بر تخت نشستن محمدرضا پهلوی ، دوران گشایش نسبی مجدد فضای سیاسی کشور ، ورود قدرت های بیگانه به ایران و تلاش برای بیرون راندن آنان ، سر برآوردن حزب توده ، تلاش های دیپلوماتیک در قضایای نفت و در نهایت تنش های سیاسی منجر به کودتای بیست و هشت مرداد . چنین است که به نظر می رسد ، باید در مورد آثار هنری تولید شده در این بازه زمانی ، بررسی های جزء نگرانه‌تری صورت بگیرد.

<u>اوضاع سیاسی و اجتماعی این دوره :</u>

اگر ادعا شود انقلاب مشروطه در تاریخ ایران نقطه ی عطفی بزرگ به حساب می آید ، دعوی باطلی صورت نگرفته است . این انقلاب ، فارغ از تمام حوادثی که به دنبال آن رخ داد و آسیب هایی که متوجه بنیان های آن شد ، همچنان دارای ارزش نخستین زمزمهٔ طلب « حق شهروندی » در ایران است . مردمانی که برای دورانی به عرض و طول هستی خود ، عادت داشته اند که یا در انقیاد استبداد داخلی باشند و یا سر تسلیم در برابر قدرت خونریز خارجی تسلیم بیاورند ، به یکباره به بیداری رسیده ، مطالبهٔ حقوق خود را فریاد آورده اند . اما به هر حال به سبب ناآموخته بودن آحاد مردم و حتی نخبگان کشور ، این انقلاب بزرگ به اهداف خود ، آنچنان که می توانست ، نائل نیامد . این انقلاب » به منزله یی انقلاب بورژوازی ملی و ضد امپریالیستی ایران ، در سال1282 شمسی آغاز شد و شش سال ادامه یافت . گرچه انقلاب موفق به کسب امتیازهایی مانند اعطا و تدوین قانون اساسی و تشکیل مجلس شورای ملی شد ، لیکن در مواجهه با نیروهای ارتجاعی داخلی و دخالت مستقیم ارتش روس و انگلیس ، ناگزیر از عقب‌نشینی گشت وکشور به موجب قراردادهای1917-1915 میان روس و انگلیس تقسیم گردید ، قراردادی که به سبب روبروشدن با مخالفت وکلای میهن پرست مجلس شورای ملی ایران و انقلاب سوسیالیستی روسیه ، هرگز عملی نگردید »(اسکویی ،1378: 321و421) اگر چه برخی از دست

آوردهای سیاسی و حقوقی انقلاب مشروطیت سال های بعد و به ویژه در اواخر دوران رضاخانی از دست رفت ، لیکن دست آوردهای فرهنگی این حرکت بزرگ برای سالیان بسیار ، پابرجا ماند ، اگر به دید تاریخی درست بنگریم ، هیچ یک از این موارد ، دست آورد کوچک و کم تاثیری به حساب نمی آیند . نشر روزنامه در جامعه ی کم دانش و عموما بی سواد ایران به معنای گسترش آگاهی « حتا اگر به صورت شفاهی صرف بوده باشد » بود . جامعهٔ ایران به در بازه زمانی کوتاه منتهی به انقلاب مشروطه ، راهی چندین ساله را پیمود . اما در هر حال پیدا بود که انقلابی که به صورت نوزادی زودرس در فضای ناآماده جامعهٔ ایرانی سر برآورده بود ، می توانست به زودی در معرض آسیب قرار بگیرد .« پس از کشمش‌های بسیار و مجاهدت مشروطه‌خواهان، مظفر الدین شاه امر به تأسیس مجلس شورای ملی می‌دهد و به دنبال آن، قانون اساسی در پنجاه و یک اصل به‌عنوان ثمره ی نخستین جنبش مشروطه‌خواهی تقدیم ملت می‌گردد. ایدئولوژی جنبش مشروطه بر پایه «استقلال ملی » استوار بوده و از لحاظ طبقاتی نیز منافع تجار و پیشه‌وران را مد نظر داشته است و این هر دو بعد انقلاب جبههٔ واحدی در مقابل اختیارات مطلق حکومت استبداد و نفوذ و ترکتازهای بیگانگان در کشور ایجاد می‌نمود ، جبهه‌ای که سعی داشت تا اسباب انتقال حکومت را از شیوه ی «مطلقه» به نوع «پارلمانی» فراهم سازد . انقلاب مشروطیت نتوانست از لحاظ ایدئولوژیکی و طبقاتی به اهداف خود دست پیدا کند. روشنفکران، علما و بازرگانان سه راس مثلثی بودند که بر علیه استعمار و استبداد قیام را رهبری می‌کردند و هر یک اهداف خاص خود را مد نظر داشتند . اما رفته‌رفته به سبب عدم درك كافی از ماهیت انقلاب توسط گروه‌های هدایت کننده و سهیم بودن بعضی از جناح‌های سه گروه فوق در منافع حاکمیت و وجود عناصر ارتجاعی در میان آنان و مهم‌تر از همه نفوذ فئودالها در جنبش و قرار گرفتن در مرکز مثلث رهبری قیام ، باعث شد که نتیجهٔ آن همه مجاهدات آن شود که تنها قانونی بر روی کاغذ نوشته و به‌جای ماند و تفکرات و شیوه‌های اقتصادی پیشین همچنان استوار بر جای قرار داشته باشند. نتیجه آنکه اگر انقلاب مشروطیت با ماهیت ایدئولوژیکی و طبقاتی که در آغاز بر آن طرح ریخته شده بود ، نمی‌توانست حاکمیت پیدا کند، اما همچنان که انقلاب مشروطیت ، خود نتوانست به اهدافش دست پیدا کند ، نمایش هم فقط در دامان قشر روشنفکر و مشروطه‌خواه پرورش یافت و نتوانست به عنوان یک نهاد فرهنگی در جامعه برای خود جایی پیدا کند . با آنکه مشروطیت نتوانست بر ارگان‌های مملکتی حاکمیت پیدا

کند و فئودالیزم هم به شیوة دیگری همچنان شیرازة اقتصادی مملکت را در دست نگاهداشته بود ، اما فکر »حکومت قانون « کار خود را کرد و زمینه را برای اندیشه‌های نو و پیکارجو آماده ساخت و کاری که اصلا نمی‌بایست انجام می‌شد ، صورت گرفت و حرکت اجتماعی به تکوین خود ادامه داد و «نمایش» هم بالاخره علی‌رغم تمام مخالفت‌ها و در پرتو حمایت روشنفکران [نه توده ی مردم] جایی برای خود در نهضت مشروطیت پیدا کرد »[ملک‌پور ، 3631: 2] خود می گشاید و حاصل اینکه تغییراتی در جمیع جوانب حاصل می آید . چنان که از نقل قول فوق بر می آید ، هدف جوانان آزادی خواه برقرار نگاه داشتن صحنهٔ نمایش بود ، اما خواسته یا نه و آگاهانه یا غیر آگاهانه ، دست به حرکتی مدنی می زنند . آنان با برگزاری چند نمایش و کسب مبالغ مورد نیاز ، سرمایهٔ لازم برای تداوم کار نمایش را از رهگذر برگزاری خود نمایش ، تامین می کنند . همین ویژگی‌هاست که ایام مشروطه را از جمیع جهات ، نسبت به سابقهٔ تاریخی ، اجتماعی و فرهنگی ایران ، ممتاز می کندو شاید بتوان گفت ، یکی از برجسته ترین مناظر بروز تحول اجتماعی ایرانیان در عصر مشروطه ، منظر زبانی مردم است. « با وقوع انقلاب مشروطه، ادبیات دیوانی به کنار می‌رود و ادبیات مردمی با ماهیتی ضد استبدادی جای آن را می‌گیرد. این ادبیات خصوصاً از طریق انتشار روزنامه‌های مختلف و شبنامه‌ها رشد و گسترش پیدا می‌کند تا به جایی که تصنیف‌های«عارف قزوینی » و یا اشعار طنز آمیز «سید اشرف الدین گیلانی» ورد زبان مردم کوچه و بازار می‌گردد. ساده‌گرایی در سبک مهمترین واقعه ی ادبی دوران انقلاب مشروطه به شمار می‌رود . زیرا که این ساده‌گرایی نه تنها سبب ارتباط با توده ی بیشتری از مردم می‌شد ، بلکه باعث می‌گردید تا نویسنده برای پرداختن به موضوع‌های و مضامینی که تازگی داشتند آزادی عمل بیشتری داشته باشد . همانطور که اشاره رفت، روزنامه‌ها بیشترین سهم را در رخداد این واقعهٔ ادبی داشتند. پس از اعلام مشروطیت و آزادی مطبوعات ، روزنامه‌های بسیاری در پایتخت و شهرستان‌ها انتشار یافت. بدیهی است به علت شتابزدگی که در این کار وجود داشت ، بسیاری از آنها از کیفیت لازم برخوردار نبودند ، اما از آنجا که برای نخستین بار ارتباط فرهنگی وسیعی با مردم برقرار می‌شد، این نقص و کمبود زیاد به چشم نمی‌خورد. در میان این روزنامه‌ها که از لحاظ مطلب بسیار گوناگون بودند، روزنامه‌های بار ارزشی چون حبل المتین ، تیاتر و صور اسرافیل به چشم می‌خورد. موضوع تغییر سبک و قالب‌های ادبی ، موضوع کاملًا تازه‌ای نبود و انقلاب

مشروطه تنها باعث گردید تا در وقوع آن تسریع شود . زیرا که زمینهٔ آن قبل از مشروطیت ، توسط نویسندگانی کلاسیک اروپایی به چاپ می‌رسید »[ملک پور،3631 :2/ 71و 81] ، این ساده گرایی حسن بوده باشد یا نه ، وظیفهٔ خود را آنچنان که باید ، به انجام رسانید و در ابلاغ آنچه نخبگان برای جامعه و مردم لازم می دانستند ، سخت موفق بود . لزوم تغییر رویکرد ادبیات و زبان عمومی چنان جدی و لازم الاجرا بود که هر نوعی از انواع ادبی که از این حرکت پر سرعت جا می ماند ، به سرعت نوع دیگری جایگزین آن می شد ، چنان که شعر فارسی به سبب سابقهٔ طولانی خود و نیز برخورداری از اسالیب مستحکم ، در این همراهی پایداری نشان داد و هم از این رو ، بلافاصله ترانه جای آن را گرفت و در زمینه ای فراخ تر ، جوابگوی نیازهای مردم شد . « همچنان که اکثر پیشروان مشروطه، با همه ی شور وشوق و جوششی که داشتند، به علت ناآگاهی از اوضاع جهان و از معنی درست مشروطه و آزادی نداشتن راهنمایان و آموزگاران آشنا به زندگانی اجتماعی و اصول کشورداری، در کار خود درمانده و سرگردان بودند، اغلب روزنامه‌هایی که در اوان مشروطیت پدید آمدند نیز، هر چند جز خدمت به میهن و آسایش مردم غرضی نداشتند، راه درست کار و کوشش را نمی‌دانستند، و هر یک مشروطه و آزادی و قانون را به معیار ذوق و سلیقهٔ خویش و به میزان اطلاعاتی که از پیش داشتند، می‌سنجیدند و غالبًا آزادی و علم و صنعت و هنر و تمدن و غیره را به جای یگدیگر می‌گرفتند و به عوض شناساندن معنی صحیح هر یک از مظاهر زندگی آزاد و سعادتمند، روزنامه خود را به عبارات کلی درباره هر یک از این مسائل پرمی‌کردند ، یا بی آنکه راه چاره را بیاموزند از دربار و شاه و پیرامونیان او و سررشته داران کشور گله و ناله و بدگویی و عیب‌جویی می‌کردند . وانگهی سبک نویسندگی فوق العاده ناپخته و ابتدایی بود . از یک سو آن سبک مغلق و پیچیده و مملو از صنایع بدیعی دوران گذشته برای ادای مطالب و مسائل روز مناسب نبود و از سوی دیگر نشر جدید هنوز جایگاه خود را نیافته بود » [آرین پور، 2731: 2/ 52-42]، به هر تقدیر نمی توان از این واقعیت چشم پوشید که جامعهٔ ایرانی حتی در سطوح نخبگان ، آمادگی تمام و کمالی برای چنین تحول یکسره در برگیرندهای نداشت و این نابلدی و ناکارآمدی ، البته آثار سو خود را دارد . « تردیدی نیست که تندروی قابل ملاحظه ای دامنگیر نظریات میرزا آقاخان کرمانی شده است ، انداختن یکباره مسئولیت تمام عقب ماندگی‌های تاریخی ایران به گردن ادبیات که خود در واقع امر ، واکنشی نسبت به علل و عوامل این عقب

ماندگی‌ها بوده است ، کار صحیح و منصفانه ای نیست ، اما از منظر روش شناسانه ، چه بسا که سخن میرزا آقاخان محل تامل باشد ، به هر تقدیر ادبیات فارسی ، هرگز مبتنی بر به تحرکت واداشتن اجتماع ، تولید نشده است . نهایت تغییری که از آموزه های ادبیات فارسی قابل استحصال است ، در احوالات فردی قابل ردیابی است . ادبیات فارسی به تعبیر عامیانه ، هرگز خون در رگ های جامعه به جوش نیاورده بود و زبان اعتراض صریحی اتخاذ نکرده بود . چه بسا که بنیادی ترین نقد میرزا آقا خان این بوده است که البته به زبانی بسیار تند ، به گونه ای دیگر نمود یافته باشد . دوران مشروطه ، دوران مطالبه ی آگاهی از سوی عمومیت مردم است ، هم از این رو » در زمینهٔ ترجمهٔ آثار ادبی، در دوران انقلاب مشروطه کار وسعت بیشتری نسبت به دورهٔ ماقبل گرفته و آثار نویسندگانی چون شکسپیر، شیلر، ویکتورهوگو، الکساندر دوما، ژان ژاك روسو، تولستوی و ولتر به فارسی برگردانیده می‌شوند ، بیشترین سهم را در میان میرزا یوسف خان اعتصام الملک داشت که قطعاتی از این نویسندگان را با ترجمه‌هایی شیوا در مجلهٔ وزین و پر ارزش بهار به چاپ می‌رساند .»[ملک پور، 3631: 2/ 42] ، در واقع ، طلب تغییر در ساحت ادبیات ، از تجربه‌های خطاپذیر اولیه گذشته و به مرز اعتماد به نفس رسیده است ، پس می توان دایرهٔ تحول طلبی را وسیع‌تر گرفت . در واقع در دوران مشروطه ادبیات به معنای دقیق کلمه ، در خدمت جامعه قرار می گیرد و هدفی خارج از خود را دنبال می کند . این ویژگی البته از منظر زیبایی شناسی اثر ، گاه کمبود ها و نواقصی را ایجاد و ایجاب می کند اما از دیگر سو، جانی زنده و پوپا به اثر می دهد که تا سالیان دور ، به عنوان امتیازی برجسته در کنار اثر قرار می‌گیرد . داستان های عصر مشروطه همچنان منابع اعلای شناخت عصر مشروطه اند ، تصانیف این دوره ، همچنان اثرگزاری عاطفی خود را حفظ کرده اند و این امتیاز اندکی برای یک اثر ادبی نیست.

<u>نمایشنامه‌نویسی این دوره :</u>

ایران پس از واقعهٔ مشروطیت موفق شد تا مدتی اداره نهادهای خود را با اتخاذ تصمیم در مجلس کنترل کند. علی‌رغم این اتفاق ، این کنترل به صورت ناتمام اتفاق افتاده و در عین حال ، تجربه‌ای با ارزش و قابل اعتماد بود . در این مسیر ایرانیان تحت تاثیر عوامل گوناگون داخلی و خارجی با مشکلاتی رو به رو شدند ، اما سعی

بسیاری کردند تا این مشکلات را حل کنند . در سال‌های پایانی سدهٔ سیزدهم خورشیدی نابسامانی‌های فراوان جامعهٔ ایران ، باعث بروز اوضاع آشفته‌ای شده بود ، در این میان کودتای سوم اسفند1299 و روی‌کارآمدن دولت سید ضیا و قدرت گرفتن رضاخان خیلی‌ها را امیدوار کرد که راهی برای حل این مشکلات ایجاد شده است . ولی شیوه حکومتداری رضاخان که از سوی انگلیسی‌ها حمایت و راهنمایی می‌شد با وجود بعضی آثار مثبت ، مایهٔ نگرانی گردید . رضاخان قصد تسلط کامل بر کشور را داشت او نیل به این هدف را تنها در انقراض سلسلهٔ قاجار می‌دید و به این منظور برنامه‌هایی را پی‌گیری کردکه یکی از این برنامه‌ها تغییر قانون اساسی و آوردن »جمهوری« به ایران بود تا بعد از اینکه رئیس جمهور شد به هر شکل جمهوری را هم کنار گذاشته و صاحب نفوذ مطلق شود. انگلیس نیز که قرارداد1919 را از دست رفته می‌دید ، دستیابی به تسلط کامل بر ایران را در حمایت از رضاخان جستجو می‌کرد. به‌رغم اینکه جمهوری رضاخانی در آغاز با تبلیغ و سروصدای فراوان مطرح شد ولی مخالفت‌های گروهی از روشنفکران سیاسی ، روحانیون و مردم را برانگیخت و از قضا همین مخالفت‌ها زمینه‌ای شد تا رضا خان با حمایت انگلیس‌ها دست به قلع و قمع بزند .کاری که تا حدود زیادی او را در رسیدن به هدف خود یعنی سلطهٔ مطلق و رسیدن به پادشاهی مساعدت نمود . با توجه به فضای مسلطی که از جمیع جهات به سمت انسداد هرچه بیشتر میل می کرد ، آن نیز در شرایطی که جامعه در برخی از شوون خود ، دوران نسبی آزادی عمل را به رغم آشفتگی های بسیار درك کرده بود ، تنها زمینه ای که در برابر سیل استبداد جدید ، تاب و توان و حتی شاید بتوان گفت ؛ انگیزه و کاربلدی لازم را داشت ، جریان ادبیات روشنفکرانه بود ، چه اینکه روشنفکران آشنا به ادبیات به دنبال از سرگذراندن فضای پیش گفته ، از سویی تا حدودی جرات و جسارت یافته بودند و از سوی دیگر ، بعد از ادراك آن فضا \ با تمام معایب و لغزشگاه ها \، تحمل بازگشت فضای مطلقا بسته را نداشتند و البته در راس این امر ، تغییر دیدگاه عمومی جامعه نسبت به ادبیات و نقش آن بود . جالب این جاست که در این دوره ، سه عامل فوق برجستگی ویژه ای می یابند . اگر چه تغییری در نژاد ایرانیان آن هنگام حاصل نمی شود و البته تغییرات نژادی چنین نیز سهل الوصول و دفعتی نیستند اما به طور مشخص از آغازین روزهای حکومت رضاخانی ، تاکید بر نژاد آریایی ، فصل مشترك گفتمان رسمی کشور است که دشمن و سپس پست دانستن تمام نژادهایی که در برهه هایی از تاریخ ، منشا درگیری‌هایی با ایرانیان

بوده اند ، به ویژه اعراب را در سرلوحه ی افکار خود قرار می دهد . نگرش نژادی در این دوره ، مبنای سر برآوردن بسیاری از آثار نوشتاری و حتی تحقیقی بود که البته از همین رهگذر نیز بیشتر هدررفت استعداد و زمان نویسندگان خود تلقی می شوند . از دیگر سو ، فرهنگ تاریخی ایرانیان نیز به راستی در این دوره دستخوش تکان های مشخص و اثرگزار است ، بسا که بارزترین این تغییر و تحولات ، تفاوتی است که در مناسبات نیمی از افراد جامعه ، یعنی زنان به وجود می‌آید . تحلیل درست و نادرست بودن این رویداد و یا توطئه آمیز بودن آن در وسع و حوصله ی پژوهش حاضر نیست ، لیکن به عنوان یک مولفهٔ فرهنگی ، نمی توان از تحولات چشمگیر این عرصه به آسانی گذشت .

در کنار تمام عواملی که تحول تدریجی ادبیات را عاملیت می کرد ، نمایش و نمایشنامه نویسی از آبشخورهای دیگری نیز تقویت می شد .« با مرور زمان و پس ازآنکه پای بازیگران و نوازندگان قفقازی به ایران باز شد، نویسندگان به سبک جدید نمایشنامه‌نویسی آشناشدند و آثاری به تقلید اُپرتهای قفقازی و درام‌هایی بر اساس تاریخ ایران یا قصه‌های ایرانی به وجودآوردند. بعد از کودتای سال1299 و در سال‌های اول سلطنت رضا شاه چند دستهٔ کوچک نمایشی در تهران دایر بود که کمدی‌های بی‌ضرر وسرگرم کننده ،ُاپرتهای کوتاه ، قطعات همراه با شعر و موسیقی و نمایشنامه‌هایی را که موضوع آنها از تاریخ یا قصه‌ها و داستان‌های کهن ایران اقتباس شده بود، به معرض تماشا گذاشتند. گرچه این نمایشنامه‌ها به علت گذشتن از سانسور شدید لطف و جاذبهٔ خود را به مقدار زیادی از دست می‌دادند » [آرین پور، 2831: 334-534]. اگر چه در ادوار پیشین نیز ، حاکمیت استبدادی با رویکرد آزادی خواهانه‌ای با نمایش مواجهه نمی کرد و فرآیند سانسور را از طریقی اعمال می نمود ، لیکن در دوران رضاخانی ، سانسور سازمان و ابزار پر نفوذ خود را می یابد و سدی گذرناپذیری در برابر هنر و هنرمند ایجاد می کند . بدیهی است که نمایش به عنوان هنری که مخاطب عام و حاضر در صحنه ای دارد ، در فضای بستهٔ آمیخته به سانسور بیشتر در معرض تحدید و تهدید است .. در واقع نمایش به مرور زمان ، پس از تجلیات مبتدی اولیه و طی مسیری پر فراز و فرود ، به کیفیت اصلی و مبدایی خود نایل می آمده است که دوران ناکامی اش فرا می رسد . جای تردید نیست که در تمام انواع هنر ، واقعیت های برون متنی آن نیز در چنان

سطح عمیق و گسترده ای که در این دوران رواج داد , بر درون متن اثر عمیق خواهد داشت ، از این رو تغییر جذی و بنیادین محتوای آثار ادبی در دوران رضاخانی نسبت به پیش از این دوران حتمی بود . پیداست در این ایام هرگونه ابراز و اظهاری که هم جهت با گفتمان رسمی نیست ، لاجرم می بایست در پوشش اتخاد روشی محتاطانه و بی‌ضرر به سرانجام برسد ، هم از این رو و به ناگزیر موضوعات بی خطر و بدون انگیزش حساسیت نظیر آداب و رسوم قومیتی و انتقاد از تشکیلات دولتی گذشته مبنای تولید نمایشنامه‌ها می شود و در سمت دیگر ماجرا ، خوانش تاریخ دور ایران ، متناسب با خواست حاکمیت که به قیمت نادیده گرفتن بسیاری از واقعیت ، بزرگنمایی‌های بی پشتوانه و افزودن آگاهی‌های نابوده ، اثری تولید می شد ، اگرچه اتخاذ این شیوه‌ها ، بی سبب و بدون در نظر گرفتن طیفی از مخاطبان صورت نمی گرفت . اساسا « تئاتر ما همواره ایدئولوژیک بوده است ، از آغاز تا هنگام به سلطنت رسیدن رضا شاه، ادبیات نمایشی که با نیتی سیاسی و تربیتی آغاز شد، صریح و رك گوست . مقصود را فارغ از موازین درام‌نویسی می‌رساند . ابلاغ پیام مهم‌تر از هنر نمایشنامه‌نویسی است و سیاست‌گرایی بر فرم و شیوهٔ شخصیت‌پردازی و زبان نمایشنامه‌ها اثر می‌گذارد »[میر عابدینی،7831: 29] اما در دوران نوین رضاخانی فضا تغییر کرده است ، امروزه روال کار مشخص است ، یا باید آنچنان که حاکمیت می خواهد نوشت و در نتیجه به تمام الزامات آن تن در داد و یا اثری پرداخت که هیچ حساسیتی را بر نیانگیزد ، در نتیجه ثابت ماندن نسبی محتوا ، راه را برای مستحکم کردن ساختار باز می کند . رویکرد اتخاذ شده جدید ، یکسره بی‌سابقه نبود ، « توجه به تاریخ و فرهنگ باستانی که از اوایل مشروطیت از طرف برخی نویسندگان و اندیشمندان ایرانی ابراز می‌شد ، در دهه ی اول سال1300 شمسی و با توجه به ملی‌گرایی که از طرف حکومت وقت تبلیغ می‌گردید ، یکباره جان تازه‌ای به خود گرفت » [ملک پور،6831: 2/ 421] اما این جان گیری مجدد با تندرویی هایی همراه بود که این تندروی ها نیز اگر مورد تحلیل قرار گیرد با متن کلی فضای موجود قابل فهم است . جامعهٔ ایرانی در مدت زمان اندکی در حدود چهار دهه ، بعد از چند قرن انسداد و ایستایی به یکباره با انواع گوناگونی از مسائل با فراز و فرودهای بسیار و ناآرامی ها ، پیروزی های کوتاه مدت و شکست های سخت مواجه بوده است و این همه ، کمترین اثر خود را در واکنش های‌عصبی آحاد جامعه نشان می‌دهد . روشنفکران هنرمند این دوران با هر درجه ای از هنر که در اختیار داشتند ، همزمان در چند جبهه در تلاش و

تکاپو بودند ؛ از سویی نوآوری و تکامل یک گونه ی جدید ادبی ذهن آنان را مشغول می کرد و از سویی دیگر مبارزه ی سیاسی و مواجهه با مصادیق دیکتاتوری ، از سانسور گرفته تا تمام مصائب زیستن در فضای بسته ، از سویی دیگر روشنفکران این دوره از آنچنان پشتوانهٔ نظری و دانشی نیرومندی برخوردار نبودند و خود در افکار خود ، دچار معضلات گوناگونی بودند . در این دوران نویسندگان برای نگهداشت مفهوم‌هایی مانند میهن و آزادی سعی کردند ، همچنین مشکلات زنان را فراموش نکردند ، چون این مفاهیم مهمترین درآمدهای دوران ظلم و بی‌عدالتی هستند . بدین منظور آنها بر واقعیت تلخ جامعه لباس تاریخ و اسطوره را پوشاندند تا رابطهٔ میان جامعه و اندیشمندان باقی بماند. در این دوره نمایشنامه‌نویسان دنبال هویت ملی می‌گشتند و این جستجو به‌وسیله برگشتن به تاریخ و باز کردن درهای گذشته بود . در واقع نمایشنامه نویسی این دوره ، غیر از پاسخ گویی به نیازهای هنری و زیبایی شناسی مخاطبان ، در سطحی گسترده تر کمبود ها و منقصت های تاریخی و اجتماعی مردم ایران را نیز مد نظر داشت . هم از این منظر است که آثار ادبی این دوره از تاریخ ایران و اساسا آثار ادبی به رشتهٔ تحریر درآمده در سال های پیش از انقلاب [به سبب فضای بسته ای که در جهان سیاسی و ژورنالیستی برقرار بوده است] در نمایندگی ذهنیات و دغدغه های اجتماعی از امتیاز ویژه ای برخوردار است که به تقریب می توان گفت ، در هیچ دوره دیگری ، ادبیات چنین توانمندی جزء نگرانه و محتوی بر بسیاری از مسائل حاد و جدی اجتماعی را از خود نشان نمی دهد ، چه بسا که یک سبب این امر در نگرشی بوده باشد که نویسندگان و اصحاب قلم در این دوره [تحت تاثیر القائات غربی و یا متناسب با درك شرایط اجتماعی] نسبت به ادبیات و کارکرد آن داشتند. لازم به توجه است که در این دوره نسبت افراد کتابخوان ایرانی به نسبت جامعهٔ با سواد و تحصیل کرده ، از درصد قابل توجهی برخوردار است و این امر رسانندهٔ این واقعیت است که آثار ادبی آین دوره ، فارغ از محتوا و صدق و کذب ادعا های آنان ، به راستی در ارتباط با طیف جامعه ی مخاطب ، موفق بوده اند . و در عین حال ، می‌بایست متوجه این واقعیت بود که نخبگان و روشنفکران این عصر ، تا حدودی از منظر محلی که در مناسبات اجتماعی اتخاذ کرده اند ، با اسلاف و اخلاف خود متفاوت اند . پیش و پس از این دوره ، نخبگان به ارائهٔ راه حل‌های خود می پرداختند و خود را نیز در جامهٔ یک اصلاح گر و یا یک انقلابی می دیدند و گذشته از آن که در این تشخیص تا چه اندازه بر نهج صواب بودند ، خود را آگاه به

مسائل می دانستند ، اما در این دوره مشخص ، روشنفکران نیز به همان اندازه عموم مردم دچار سردرگمی بوده ، نیازمند یک راهنمای کارآگاه بودند . شاید یکی از برجسته ترین چهره‌هایی که در این زمینه بتوان رفتار سیاسی او را مبنا قرار داده و تحلیل کرد ، ملک الشعرای بهار باشد ؛ ملک الشعرا بهار در دوران نزدیک به بیست سالهٔ حکومت رضا خان ، به تناوب انواع گاه متضادی از مواجهه با این جکومت را ابراز و اظهار می کند ، از مدح و ستایش و طلب بخشش از رضا خان تا تند ترین انتقاد های از کلیت ساختار حکومتی . شگفت آنجاست که این رویکرد ، به طور کامل حالت رفت و برگشتی دارد و در هر زمان به طرزی ابراز می شود ، این همه تنها نشانه ای از سردرگمی کلیت جامعه است که حتی می تواند گریبانگیر فردی با دانش ، تاریخ شناس و سیاست کاری چون ملک الشعرای بهار شود . بعد از انقلاب مشروطیت احساس میهن پرستی و عشق وطن به اوج خود رسید ، برای اینکه نمایشنامه‌نویسان ایرانی سعی‌کردند تا این احساسات را در نمایشنامه‌های خودشان منعکس کنند و مردم و جامعه را به خیر و صلاح رهنمون شوند و واکنش مردم را به نفع مصالح ملی خود بر انگیزند . در دوره رضا شاه گرایش به ملت‌گرایی و باستان‌گرایی در ادبیات نمایشی اثر مستقیم بر اوضاع سیاسی - اجتماعی آن دوره داشته است . از این نقطه نظر که حکومت پهاوی اول به دنبال پیشبرد جامعهٔ ایرانی ، منتهی در تطابق کامل با منویات خود بود ، در این دوره شاهد تحرکات چشمگیری در سطوح مختلف هستیم چه آنکه بر برخی از این موارد ، حکومت در جهت پیشبرد اهداف خود ، پشتوانه های لازم جهت تحرکات جامعه را فراهم می‌کند ؛ طی چند سال ، همهٔ آثار مکتوبی که در بارهٔ ایران باستان و شکوه و عظمت آن دوره نوشته شده بود از زبان‌های خارجی به فارسی ترجمه شدند . امر غیر قابل انکار آن است که تمام این ترجمه ها و احیانا کارهای تحقیقی و تصحیحی که در این دوره و در برخی موارد با دستور مستقیم حاکمیت صورت گرفته است ، متضمن پرداخت هزینه هایی بوده است که جز با یاری حاکمیت ممکن نمی بود . در آن دوره به خاطر تبلیغ افکار ملی‌گرایی و باستان‌گرایی هزینه‌های بسیار زیادی صورت گرفت . همچنین حکومت پهلوی به این گرایش‌ها اهمیت داد و به استحکام و تداوم آنها در جامعهٔ رو به رشد ایران پرداخت . هنرمندان و نخبگان نیز ، هر یک به فراخور فهم خود و توانمندی‌هایی که داشت تلاش می کنند تا از این فضا تا آنجا که بر ایشان ممکن است ، بهره مند گردند . اگر چه امروز ، آگاهی به قدرت رسانه ها بیشتر شده است ، اما در گذشته نیز ، نخبگان حتی

اگر با دانش رسانه آشنا نبودند ، به طور وجدانی و در تحلیل ر فتار اجتماه دریافته بودند که وسیلهٔ فرهنگی - هنری مهم‌ترین وسیله ، برای تبلیغ و ترویج در هر جامعه ای است ، بنابراین نمایشنامه‌نویسان و هنرمندان تئاتر که این هنر را بهترین وسیله برای رشد آگاهی مردم و پیشرفت ایران می‌دانستند ، به این گرایش‌های ملی گرایانه که از جانب حاکمیت ترویج می شد و از سوی عمومیتی از مردم نیز مورد استقبال قرار می گرفت ، اهمیت فراوانی دادند . نمایشنامه‌نویسان به طرح ملیت‌گرایی و مدرنیسم در نمایشنامه‌هایشان پرداختند . در این دوره گمان می‌رفت که ملیت‌گرایی سلاح بسیار مهمی است که می‌تواند مشکلات و ضعف‌های جامعه ایران را از بین‌برده و باعث پیشرفت آن شود ، به همین دلیل اندیشمندان و روشنفکران ایران این آیده غربی را گرفتند و تلاش کردند بر اساس آن تحولات و تغییراتی در جامعه ایران به وجودآورند . اگرچه تشخیص روشنفکران و نمایشنامهٔنویسان نیز تا حدودی درست بود ، چه اینکه برای یک جامعهٔ از هم پاشیده ، احساس استقلال و یکپارچگی ملی به راستی مهم و حیاتی است و از سوی دیگر ، بخش‌های سخت افزاریو نرم افزاری زندگی ایرانیان در ایام قبل از این دوره به راستی فرسوده شده ، آشکارا ناکارآمدی خود را نشان داده بود و هم از این رهگذر، گرایش به برانگیختن احساسات ملی گرایانه و آشنا ساختن افراد جامعه به لزوم نوسازی فکری و زیستی به هر طریق لازم به نظر می رسید ، لیکن این رویکرد لازم ، از دو مولفهٔ درونی خود آسیب جدی دید ؛ نخست از پشتوانهٔ حاکمیتی و دیگر از جهت مهیا نبودن زمینه و بستر برآمدن این تغییرات بهبودی طلبانه که زندگی تاریخی ، اجتماعی و مذهبی مردم ایران آن را آبیاری می کرد. مهم‌ترین مضمون نمایشنامه‌های این دوران توجه به تاریخ ایران باستان بود. تاریخ زمینه‌ای برای احیای گذشتهٔ پرغرور و باشکوه مردم ایران محسوب می‌شد . به همین دلیل نویسندگان و نمایشنامه‌نویسان به آن اهمیت بسیاری نشان دادند . در این گونه نمایش‌ها به گذشته پرافتخار ایران اشاره می‌شد و تماشاچی با قسمت یا قسمت‌هایی از فرهنگ پادشاهی ایران وشکوه و عظمت ایران در دورهٔ پادشاهان قبل از اسلام آشنا می‌شد . نمایشنامه‌هایی مانند « داریوش سوم » ، « نوشیروان عادل و مزدك » نوشتهٔ گریگور یقیکیان ، « آخرین یادگار نادر شاه » نوشتهٔ سعید نفیسی ، «رستاخیز سلاطین ایران» نوشتهٔ میرزادهٔ عشقی ، «مازیار» ، « پروین دختر ساسانی» نوشتهٔ صادق هدایت از این جمله‌اند . «

رستم و سهراب» ، « بهرام گور» ، «نادرشاه و فتح هند» ، «سرگذشت برمکیان» ، « لیلی و مجنون » و « خسرو وشیرین»نیزدارای چنین مضمونی بودند .

مرحله سوم: نمایشنامه‌نویسی تاریخی از کودتای مرداد 1332تا انقلاب اسلامی1357:

در بررسی تاریخ ادبیات معاصر ایران، کوتای بیست و هشت مرداد سال 2331 نقطه عطفی دوران ساز به شمار می رود، شاید ادبیات ایران از هیچ واقعه دیگری تا بدین حد تاثیر منفی نگرفته باشد. در تمام شکست های تاریخی، پس از گذشت زمانی از حادثه، اهالی فرهنگ تلاش کرده اند نگرش نوین را جایگزین نگرش پیشین کرده فضایی جدید را برای عامه مردم به وجود آورند، برای مثال شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی، در شرایطی سروده می شود که فرهنگ اسلامی جایگزین فرهنگ ایران باستان شده است و در واقع با نوعی سازگار کردن داستان ها و شخصیت های اسطوره ای و افسانه ای با معارف اسلامی همراه است و یا در ادامه تحولات تاریخی، بوستان و گلستان شیخ اجل، سر تا پا بازتاب دهنده روحیه مداراگرانه و مسالمت جویانه‌ای است که در شرایط جدید و دشوار استیلای مغول، به رشته تحریر درآمده است. مقصود ما آن است که بعد از هر شکست تاریخی، افراد جامعه به طور کلی و اهالی ادبیات به طریق اولی، تلاش می کنند به هر شیوه ای که در دسترس دارند، خود را از زیر آوار این شکست بیرون بکشند. آثار ادبی که در نتیجه یک شکست تاریخی به وجود می آیند، همواره نشانه هایی از منشا و اساس تاریخی خود را حفظ می کنند و حتی می توان گفت این رسالت آثار ادبی راستین است که ارتباط زنده با زیست جهان خود داشته و این ارتباط را در تمام اعصار تاریخ نگه داشته، بازتاب دهند. لیکن آنچه لازم ذکر است این است که نشانه دار بودن آثار ادبی از محیط تاریخی و اجتماعی خود، مطلبی است و زیرآوار حوادث تاریخی و اجتماعی ماندن، مطلبی دیگر. بعد از کودتای بیست و هشت مرداد فضایی ادبیات ایران را در چنبره خود می گیرد که می توان گفت هرگز از ذهن و ضمیر شاعران و نویسندگان آن دوران بیرون نمی رود. غبار اندوه و یاس تا انتهای عمر هر یک از شاعران و نویسندگان این دوره که عموما عمر بسیار کوتاهی نیز داشتند، بر چهره آثار آنان می ماند.

به تعبیری می توان گفت شاعران و نویسندگان این دوره، با شعرها و نوشته های خود، اعتراضی فروخورده و سرکوب شده فریاد می زنند، اما این فریاد تنها و تنها حنجره آنان را زخمی می کند و هرگز فریادرسی نمی یابد.کودتای بیست و هشت مرداد نسلی را با خود به قهقرا می برد. این نسل دیگر هرگز توان برپا ایستادن مجددی را از خود نشان نمی دهد. حتی با گذشت بیست و پنج سال از حادثه، هنگامی که امواج انقلاب اسلامی تمام اقشار و طبقات جامعه را به تلاش و تکاپو واداشته است، نسلی که دوران زمامداری دکتر مصدق را درك کرده، شوق و شوق و فعالیت سیاسی چشمگیری نیز داشته، در سکوتی غمبار تنها نظاره گر پیش آمدن آن شرایطی است که خود سال ها آرزوی آن را داشته است. نسل بعد از کودتا، روان شناسی خود را دارد. این نسل یکسره در پی نفی همه چیز است، هیچ چیز برای شاعران و نویسندگان این دوره، مرجعیت ندارد چرا که محل اتکای اصلی آنان، یعنی دولت ملی دکتر مصدق را ویران کرده اند. سرخوردگی و خودویرانگری از تمام لحظات آثار ادبی دوران بعد از کودتا هویداست. آنان خشمگین هستند اما مفرّی برای این حجم از خشم نمی‌یابند و در نتیجه خشم خود را در وجود خود خالی می کنند. نباید فراموش کرد که حاکمیت پهلوی نیز با تمام نیرو در کوره یاس و ناامیدی این قشر که همه روشنفکران زمانه خود بودند، می دمد. گویی در پس ذهن حاکمیت وقت این اندیشه باطل وجود داشته است که سرخوردگی و اضمحلال روشنفکران، بی تردید به معنی سرخوردگی و اضمحلال کلیت جامعه معترض است. درباره اشعار و داستان هایی این برهه از تاریخ ادبیات ایران بسیار تحقیق شده است، اما نمایشنامه‌های این دوره کمتر مورد توجه واقع گردیده، حال آنکه نمایش و تئاتر در این بازه زمانی اتفاقا هنری سخت مهم و مورد مراجعه بخش هایی از جامعه است، چه اینکه سانسور و خفقان هنری شدیدی فضای مطبوعاتی کشور را فراگرفته است و اجازه انتشار بسیاری از آثار شاعران و نویسندگان، نه تنها با ممنوعیت که گاه با برخوردهای شدید حکومت همراه است. در چنین فضایی هنر نمایش تا حدودی از حاشیه‌ای امن برخوردار است، چه اینکه از سویی نویسندگان نمایشنامه‌ها عموما از چهره‌های جوان هستند و از مخالفان نام و نشان دار حکومت به شمار نمی آیند و از سوی دیگر به سبب تمایل کلی حکومت به اشاعه سبک زندگی غربی، تماشای نمایش نوعی کار مدرن محسوب می‌شود و از این رو، مورد توجه حاکمیت است. در عین حال، کیفیت نمایش به گونه‌ای است که امکان بیان غیر مستقیم بسیاری از حقایق را فراهم می سازد، هم از این روی، نمایشنامه نویسی در این

دوره، دوشادوش سایر انواع تولیدات ادبی پیش می رود. پیش از پرداختن به کارنامه یکایک نمایشنامه‌نویسان دوران بعد از کودتا، اوضاع سیاسی و اجتماعی این دوره را به اجمال بررسی می کنیم.

اوضاع سیاسی و اجتماعی و ادبی این دوره:

کند و از سویی دیگر، نحوه سقوط و خروج رضا شاه از ایران نیز با نوعی سرخوردگی در دستگاه سلطنت همراه بود. در نتیجه در ابتدای این دوران بیشترین میزان اقتدار و ابتکار عمل در دست، نخست وزیر ذکاالملک فروغی بود. فروغی، خود از رجال فرهنگی ایران است و به رغم کارنامه سیاه و سفید سیاسی خود، در زمینه مسائل فرهنگی، چهره‌ای در خور توجه به حساب می آید. کتاب «سیر حکمت در اروپا» که به قلم وی نوشته شده است، با گذر چندین دهه، همچنان کتابی مرجع به حساب می آید و تصحیح وی از«کلیات سعدی» یکی از دو تصحیح برتر از مجموعه آثار شیخ اجل است. [تصحیح دیگر از آن غلامحسین یوسفی است]. بدین ترتیب حکومت محمدرضا پهلوی، با درجاتی از آزادیی در عرصه فرهنگ، شروع می شود و این وضعیت نزدیک به یک دهه تداوم می یابد. دوران ده ساله نخست حکومت محمدرضا پهلوی، با تمام فراز و فرودهای آن سپری می شود و در سایه به دست آمدن امکان عمل نسبی برای گروه های سیاسی، نشاط سیاسی در جامعه به وجود می آید و مطالبات عمومی سیمایی مشخص تر می یابد و به سوی خواست‌های سیاسی جهانی رهسپار می شود. در چنین شرایطی کشور محیای یک حرکت بزرگ در راستای بازسازی هویت ملی با محوریت یک چهره موجه و ملی است.

لیکن« دست های بیگانه، با کمک عوامل درونی خود، مانند همیشه در صدد مخالف با استقلال ملی برآمدند. آمریکا و انگلیس و عوامل آنها با حوادثی که از25 تا 28 مرداد1332 شکل گرفت، نهضت را با شکست مواجه‌کردند. اگرچه آیت‌الله کاشانی، به‌رغم جو موجود، در 28 مرداد طی نامه‌ای مصدق را از وقوع کودتایی که توسط زاهدی در جریان بود آگاه و راه چاره را نیز اعلام‌کرد، متأسفانه مصدق حاضر به همکاری نشد. فردای آن روز [28 مرداد] سرلشکر زاهدی با حمایت مستقیم دولت آمریکا و تلاش سازمان سیا و همراهی همه‌جانبه انگلیس، با هزینه‌ای اندك و به‌آسانی حکومت را به عنوان قیام ملت تصاحب‌کرد و سپس در جایگاه

نخست‌وزیر کودتا قرارگرفت. شاه که از کشور فرارکرده بود، به خانه بازگشت و دولت آمریکا که در کودتا نقش اصلی را داشت، باوجود آنکه سلطه بریتانیا هنوز هم کارایی خود را از دست نداده بود، برای نخستین‌بار فعالانه در صحنه سیاسی ایران ظاهر شد و کم‌کم به جای استعمارگر ریشه‌دار سابق، گرداننده امورشد. آمریکا ضمن بهره‌مندی از وضعیت حاصله در نتیجه استیلای سابق انگلیس، روش‌های جدیدی را در سلطه‌گری و سرکوب تحرکات مردمی در پیش‌گرفت و دولت زاهدی نیز با حمایت آمریکا و حکومت نظامی تیمور بختیار، از تمام مبارزان نهضت ملی انتقام‌گرفت.»[ولایتی و دیگران ، 1931 :581-381]

فروردین 1343 شاه از یک حمله مسلحانه در کاخ مرمر جان سالم به‌در برد و این اقدام نشان داد که در شرایط پیش‌آمده، وی حتی در کاخ سلطنتی نیز در امان نیست و نیروهای خودجوش اسلامی هر لحظه ممکن است در بین مخاطبان او حضور داشته‌باشند. هویدا با 31 سال نخست‌وزیری، طولانی‌ترین دوره نخست‌وزیری از مشروطه تا پایان حکومت پهلوی را به خود اختصاص داد. این در حالی بود که گروه‌های مسلح مختلفی، راه مبارزه را در پیش گرفته بودند و در مقابل، سازمان امنیت نیز محیط وحشت و خفقان بی‌سابقه‌ای را ایجاد کرده بود.آخرین تغییر در قانون اساسی در سال 1346 صورت‌گرفت که مادر ولیعهد را نایب‌السلطنه اعلام می‌کرد، بدین معنا که وی پس از شاه طی مراسم تاج‌گذاری رسماً صاحب تاج شود.

این اقدامات شرایطی را فراهم‌کرد که تقابل مردم با رژیم وضع آشتی‌ناپذیری پیدا کند. شاه از این پس و حتی از سال‌های قبل، به بسیاری از کشورها مسافرت می‌کرد یا خود، سران و زمامداران ممالک مختلف را به میهمانی‌های مجلل و پرهزینه‌ای دعوت‌می‌کرد که در تاریخ شاهان قبلی سابقه نداشت و این امر هزینه سنگینی را بر کشور تحمیل می‌کرد. در انتخابات ریاست‌جمهوری آمریکا در سال 1355 برخلاف انتظار شاه، «جیمی کارتر» پیروز شد که شعار انتخاباتی او، رعایت حقوق‌بشر بود. این تحول در سیاست آمریکا، شاه را مجبورکرد فضای باز سیاسی اعلام‌کند، فضای بازی که به‌رغم تمام تمهیدات داخلی و خارجی، دیگر هرگز فرصت بستن آن را پیدا نکرد. از سوی دیگر، حملات سازمان‌های مختلف بین‌المللی به رژیم شاه و سابقه خشونت‌های این رژیم، برای شاه خوشایند نبود. با استقرار رهبری انقلاب در نوفل لوشاتو پاریس، تحرکات نهضت ابعاد جهانی

پیداکرد. اعتصابات، تظاهرات و برخوردهای مردم با دولت نظامی تشدید شد و به رادیو و تلویزیون نیز سرایت کرد. فرار نظامیان از پادگان‌ها آغاز شد. باقیمانده حامیان شاه به او تشکیل یک دولت مردمی و فرماندهان نظامی طرح یک کودتا و قتل‌عام را پیشنهاد کردند. اما بیماری شاه که پنهان نگه داشته شده بود، در این ایام مزید بر علت شده و هرگونه تصمیم‌گیری را برای او تردیدآمیز و دشوار می‌ساخت؛ تا اینکه سرانجام از بین رهبران جبهه ملی سابق، شاپور بختیار را مناسب تشخیص داده، او را برای تشکیل دولت نامزد کرد . بختیار در مقابل توفانی از خون و آتش که مردم در آن غوطه‌ور بودند، هفدهم دی57 اعلام زمامداری کرد و از مجلس رای اعتماد گرفت. شورای سلطنت تشکیل شد تا شاه به بقای سلطنت خود اطمینان پیدا کند. وی در بیست‌وششم دی با چشمان گریان برای همیشه از کشور خارج شد و مردم با شادی بسیار خروج او را جشن گرفتند. شورای انقلاب توسط امام- در حالی‌که در خارج بودند- پایه‌گذاری شد و رهبری که همه جریانات را از دور هدایت می‌کرد، برای بازگشت به کشور مهیا شد. حامیان خارجی بختیار تلاش می‌کردند این بازگشت را به‌تأخیر اندازند. فرودگاه بسته شد تا این بازگشت صورت نگیرد. اما با اراده عمومی و اجتماعات میلیونی، امام خمینی دوازدهم بهمن‌ماه سال 57 به کشور بازگشت. استقبالی بزرگ و تاریخی انجام گرفت و هیچ راهی جز سقوط سلطنت و تشکیل حکومت اسلامی باقی نماند.

این که قرار بود شاه به آمریکا برود، کارتر با فریب کاری، او را به مصر فرستاد.به دنبال اعلام خبر فرار شاه از رادیو، جشن و سروری بی‌سابقه در سراسر کشور برپا شد. مردم با ریختن به خیابان‌ها، پخش نقل و شیرینی، روشن کردن چراغ اتومبیل‌ها به شادی و شکرگزاری پرداختند. با فرار شاه، تظاهرات در شهرهای مختلف ادامه یافت. در پاره ای از شهرها، عوامل رژیم، مردم را به گلوله بستند. شاپور بختیار که تصور می‌کرد پس از رفتن شاه، قدرت اصلی در ایران شده است، به دنبال تحقق آرزوهای خام خود بود. امام خمینی از نظامیان خواست پادگان‌ها و خدمت در ارتش شاه را ترک‌کنند. در پی آن فرار افسران و سربازان از پادگان‌ها، سرعت گرفت. در راهپیمایی عظیم و تاریخی روز اربعین حضرت سیدالشهدا [ع]، مردم، بار دیگر نفرت خود از حکومت پهلوی و درخواستشان را برای ،1357 مصادف با بیست و نهم دی ماه استقرار «استقلال، آزادی، جمهوری اسلامی»

تکرارکردند .امام خمینی اعلام کرد که به‌زودی به ایران بازخواهد گشت تلاش‌های آمریکا و بختیار برای به تعویق انداختن سفر وی به نتیجه نرسید.سیدجلال الدین تهرانی که در غیاب شاه به عنوان رئیس «شورای سلطنت » تعیین شده بود، در اولین جلسه، ضمن اشاره به غیرقانونی اعلام شدن آن از سوی امام، از ریاست و عضویت خود در شورای مذکور استعفا دا. او با وجودی که عملاً جانشین شاه شده بود، ملاقات با امام خمینی را بر آن ترجیح داد، زیرا پیش شرط ملاقات با امام خمینی، استعفای او از عضویت در آن شورا بود. به‌این ترتیب، شورای سلطنت، عملاً از هم پاشید. به‌رغم تلاش‌های آمریکا، دولت بختیار و مخالفان غیرمذهبی حکومت شاه برای جلوگیری از ورود و یا به عقب انداختن بازگشت امام خمینی به میهن و درمیان عظیم‌ترین استقبال تاریخی، ، 1357 همچنین با وجود احتمال سوء قصد به جان وی، امام در دوازدهم بهمن به ایران بازگشتند. ایستادن امام خمینی بر پله‌های هواپیما در فرودگاه مهرآباد، نماد خاتمه یافتن دوران استیلای بیگانگان بر کشور و آغاز عصر جدیدی در تاریخ سیاسی ایران بر پایهٔ استقلال و احیای ارزش‌های اسلامی و ملی بود»[ولایتی و دیگران ، 1931 :581-381] مدرسه رفاه، محل اقامت رهبر، نقطه توجه سراسر جهان قرار گرفت. مهندس بازرگان از جانب امام به نخست‌وزیری موقت منصوب شد. بختیار همچنان برای حفظ سلطنت تلاش می‌کرد و تنها نقطه امید او ارتش بود که بدنه آن نیز به سوی انقلاب متمایل بود. در بررسی فرآیند فعالیت های اجتماعی و سیاسی انجام گرفته برای حصول انقلاب، نقش شاعران و نویسندگان این دوره را نمی توان از نظر دور داشت، این قشر که در آن دوران تحت عنوان «روشنفکر»شناخته می شدند، با تحمل تمام فشارها و نیز آسیب های برآمده کودتای بیست و هشت مرداد، اگرچه در ظاهر حالتی منفعل به خود گرفته و گوشه نشین شدند، اما در واقع، آن شدت عمل که از سوی حاکمیت پهلوی در مورد قشر روشنفکر به کار بسته شد، سلاح قلم آن ان را سخت برنده کرد. آثار نویسندگان و شاعران این دوران، تماما کینه و خشم نسبت به دستگاه حکومت پهلوی و نافی کلیت آن حکومت است. نویسندگان این دوران، در ظاهر امر مرعوب سختگیری‌ها و سانسور گسترده حکومت‌اند، اما در واقع بغض فروخورده آنان، به آرامی چنگ در چنگ ریشه های حکومت افکنده است. اگر با دیده واقع بین بنگریم، آثار ادبی این دوره، یکسره مرجع تولید نارضایتی در میان توده های مردم هستند. این آثار البته کمتر مردم را به قیام فرامی خوانند، هرچند برخی از این آثار به صراحت دعوت به قیام می کنند، اما در سطحی

گسترده، میزان نارضایتی اجتماعی را به تصویر می کشند، و حتی اگر در برخی اوقات از بیان امور واقع، قدری فاصله گرفته، قلم خود را با تندروی همراه می کنند، واقعیت دیگری را به تصویر می کشند؛ حجم و شدت نفرت عمومی از حکومت پهلوی. تبعات کودتای بیست و هشت مرداد، در بازه زمانی کمتر از یک دهه، به تدریج کنار می رود، نسل گذشته که مستقیما کودتا را درك کرده است به نوعی و نسل جدید که بیشتر میراث دار هجمه کودتا بوده است، به نوعی دیگر قلم به دست می گیرند و هر یک با تحمل تمام مخاطرات, علیه حکومت مستبد، گاه با زبان اشارات و گاه با زبان صراحت، می نویسند. از اوایل دهۀ1340، به تدریج نسل تازهای از نویسندگان و شاعران به‌عرصه می‌آیند که علاوه بر آشنایی بیشتر با آثار نویسندگان غربی، تجربیات نخستین نسل نویسندگان و شاعران مدرن ایران را هم پشت سر خود دارند. کاسته شدن تدریجی از خفقانی که در پی کودتای 28 مرداد 1332 حاکم شده بود، نیز شرایط اجتماعی مطلوبی برای فعالیت نویسندگان این نسل فراهم می‌کند. یک دهۀ منتهی به انقلاب ایران، یعنی بین سال‌های 1348 تا 1358 را از این لحاظ می‌توان دوره طلایی ادبیات مدرن ایران نامید. طی این دوره، نفوذ اجتماعی و سیاسی نویسندگان به طرز قابل ملاحظه‌ای افزایش یافت و آثارشان در تیراژهای چند ده هزار نسخه‌ای به فروش می‌رسید. می توان گفت یکبار دیگر در فاصله زمانی نزدیک به هم، ادبیات به مثابه رسانه در دست نخبگان سیاسی و فرهنگی جامعه ایرانی قرار می گیرد، با این تفاوت که در دوران مشروطه، از سویی دستگاه سانسور حکومت قاجار به آن صورت توانمند نبود و ابزار سانسوری را که حکومت پهلوی در دست داشت، در اختیارش نبود و از سوی دیگر خطر کمتری دامنگیر نویسندگان منتقد بود. تفاوت دیگر در موضع اجتماعی نویسندگان و تولید کنندگان آثار ادبی است؛ در دوران مشروطه، نویسندگان با روحیه مبارزه و تحول خواهی معطوف به شکل گیری یک نهاد اجتماعی جدید می نوشتند و مدعی تنویر افکار عمومی بودند، حال آنکه در دوران منتهی به انقلاب اسلامی، نویسندگان، عموما در موضع سرخوردگی و انفعال قلم به دست گرفته، به تعبیری بغض خود را بر سر حکومت خالی می کردند. البته از تفاوت سوم نویسندگان دوران جدید نسبت به اسلاف دوران مشروطه نباید چشم پوشید؛ روشنفکران دوران حکومت محمدرضا پهلوی، دیگر آن نویسندگان ناکاربلد و ناآگاه دوران اوان مشروطه نبودند، بلکه بیشتر آنان مطالعات وسیعی در ادبیات ایرانی و اروپایی داشتند و ممارست های جدی ادبی، کیفیت کار آنان را به طرز

مطلوبی ارتقا داده بود. به راستی می توان گفت که بخش قابل توجهی از غنای ادبیات معاصر، مرهون تلاش های قلمی نویسندگان این دوره است، چنان که عالی ترین نمونه های نثر و شعر فارسی را در کتب به چاپ رسیده این دوران می توان سراغ یافت. کیفیت فنی و حتی محتوایی آثار داستانی تولید شده از نیمه‌های حکومت پهلوی دوم تا مقطع انقلاب اسلامی، با نمونه‌های پیش و پس از خود، مطلقا قابل مقایسه نیست و هنوز هم که هنوز است بهترین رمان های فارسی، رمان‌هایی هستند که نویسندگان این مقطع از تاریخ ادبیات ایران به رشته تحریر در آورده اند. رمان‌های سووشون «سیمین دانشور»و شازده احتجاب «هوشنگ گلشیری» در کنار آثاری چون همسایه‌ها «احمد محمود» و جای خالی سلوچ «محمود دولت‌آبادی» از جمله مهم‌ترین آثاری هستند که طی این دوره منتشر شدهاند و البته آثار داستانی دیگری نیز هستند که اگرچه شاید اهمیت آنان به پایه آثار فوق نرسد، لیکن هر یک در جای خود در خور بررسی است. در این مورد به طور مشخص می توان از داستان‌های جلال آل احمد و ابراهیم گلستان نام برد در کنار آثار تالیفی، حجم وسیع آثار ترجمه شده در این دوره را نیز نباید از نظر دور داشت، اساسا در دو دهه پایانی حکومت محمد رضا پهلوی، ادبیات فارسی به ویژه در شاخه ادبیات متعهد یکسره در خدمت افکار انقلابی است و با هدف پاسخگویی به نیاز آگاهی طلبانه عموم مردم نوشته می شود. لیکن امتیاز مهم ادبیات دوران اعتراض در آن است که کمتر پیش آمده است که کیفیت ساختاری کار، فدای محتوای انقلابی آن شود. در اغلب موارد حتی، هرچه محتوای انقلابی آثار ادبی این دوره شدیدتر می شود، کیفیت فنی و ساختاری آن نیز، بالا می رود. از اتفاقات مهم ادبی دیگر در دو دهه پایانی سلطنت پهلوی، گسترش فضای نقد ادبی در جامعه است. موضوعی که برای سالیان بسیار از فضای ادبیات فارسی غایب بوده است و در موارد اندك شمار نیز، چندان از وجاهت علمی برخوردار نبود، در این دوران با قوت پیش می رود. گلشیری که از طریق محفل ادبی اصفهان و نشریهٔ این محفل موسوم به‌ُجنگ اصفهان با آرای نظری و انتقادی و خورخه لوئیس 50، مارگریت دوراس 49روز غرب همچون نظریه رمان نو و آثار نویسندگانی چون الن رب‌گریه آشنا شده بود، در رمان شازده احتجاب [1348] ضمن روایت زوال یک خاندان اشرافی، دستاوردهای 51بورخس هدایت را در زمینهٔ ساختار و زبان رمان چند گام به‌جلو می‌برد. سیمین دانشور هم به عنوان نخستین رمان‌نویس زن ایرانی، در رمان رئالیستی سووشون [1348] به توصیف هرج و مرج ناشی از ورود قوای متفقین به استان

فارس ایران در نیمهٔ اول سال 1322 می‌پردازد و تلاش‌های زری، قهرمان زن رمان برای حفظ خانه و کاشانه‌اش از تندباد حوادث آن سال‌ها را روایت می‌کند. موفقیت دانشور در پرداخت شخصیت‌های پرتعداد و توصیفی پویا از حوادث و ماجراها از نقاط قوت این رمان است. همسایه‌ها [1355] هم روایت سال‌های بلوغ و جوانی خالد در شهر اهواز است و وقایع مربوط به ملی شدن صنعت نفت را در پس‌زمینهٔ خود دارد. توصیف دقیق تحول شخصیت اصلی رمان، از نخستین تجربیات جنسی تا دستیابی به آگاهی و بیداری سیاسی، از مهم‌ترین دستاوردهای محمود در این شاهکار رئالیستی است. ادبیات دوران اعتراض و نفی سلطنت، به رغم هر نوع انتقادی که نسبت به خود آثار و یا حتی تولید کنندگان آن ها وارد باشد، رسالت اجتماعی و تاریخی خود را به وجه اکمل به انجام رسانید. تا آنجا که بسیارانی معتقدند جرقه انقلاب توسط یک حادثه ادبی برای نخستین بار زده شد؛ در پاییز سال 1356 یعنی در فاصلهٔ یک سال به پیروزی انقلاب، برگزاری شب‌های شعر گوته با همکاری کانون نویسندگان ایران در مرکز فرهنگی سفارت آلمان، منجر به اجتماع جمعیتی ده هزار نفری برای شنیدن سخنرانی و شعرخوانی شصت نویسنده و شاعر شد که اغلب آثاری در مخالفت با جو اختناق و سانسور حاکم خواندند. تمام آثار قرائت شده و تمام سخنرانی های ارائه شده در این شب ها، سراپا در حال و هوای اعتراضی و لبریز از خشم نسبت به هیات حاکمه بود. سیمین دانشور به عنوان اولین سخنران اولین شب از سلسله شب های این برنامه سخن خود را با »ستایش از آزادی« شروع کرد و در دنبال آن از مضرات سانسور گفت و سعید سلطانی نیز در ادامه برنامه ها تندترین شعر ها را خواند، چنان که دست اندر کاران اجرایی آن برنامه از شاعران حاضر در شب های دیگر، خواستند تا قدری از شدت اعتراضی اشعار خود بکاهند. در مجموع شاید بتوان حداقل از منظر روان شناسی جامعه، در مورد محتوای آثار ادبی این دوران نقدی وارد دانست و فی المثل حجم وسیعی از ناامیدی ، بی‌آیندگی ، معناگریزی، تاریک اندیشی، روزمرگی و . . . را که در این آثار به وفور ترویج می شود، نشانه هایی از افسردگی بیمارگونه نویسندگان آن ها دانست، اما نمی توان از نظر دور داشت که این اشعار و داستان ها در پهنه اجتماع به خوبی عمل کرده و در واقع شعله اعتراض و ناسازگاری با حاکمیت پهلوی را همواره روشن نگاه داشتند. بی‌تردید نمایشنامه های این دوران نیز در فضایی به کلی متفاوت و دیگرگون

با سایر گونه های ادبی نخواهند بود، در ادامه به بررسی تاریخچه نمایشنامه نویسی در دوران پس از کودتای بیست و هشت مرداد1332 پرداخته و فراز و فرود آن را از نظر می گذرانیم. .

نمایشنامه‌نویسی در این دوره :

پس از کودتای 28 مرداد 1332 و مشکلات سیاسی متعاقب آن، نمایشنامه‌نویسی تاریخی روبه نقصان نهاد، در واقع می توان گفت این حادثه تا چند سالی کلیت شئون سیاسی و فرهنگی جامعه ایرانی را به محاق می برد. از سوی دیگر باید به مبانی امور نیز توجه مضاعف داشت. اساس روی آوردن نویسندگان به نمایشنامه های تاریخی، یافتن قهرمان هایی در عرصات تاریخ و پروردن آن ها متناسب با نیازهای روز است. اما در دوران پس از شکست سنگین کودتای بیست و هشت مرداد، نه تنها جامعه سرخورده، دیگر تاب و توان قهرمان ستایی و قهرمان پروری ندارد، بلکه حکومت وقت، یک قهرمان ملی و ناجی راستین را در بند کرده است، در این دوره دیگر نیازی به جستجوی قهرمان و ناجی نیست، دکتر محمد مصدق خود قهرمان در زنجیر مردم است. سیمای دکتر مصدق در آثار بسیاری به صورتی محو و یا نمادین پیداست و بالاتر از همه، قصیده «سلام و تسلی»مهدی اخوان ثالث است که نشان می‌دهد قشر روشنفکر وقت، چه نگاهی به قهرمان خود داشته است. لیکن هیچ جامعه‌ای تا مدت های مدید زیر آوار حوادث تاریخی نمی ماند، به ویژه ملت ایران که سابقه‌ای دینی و ملی پرمایه‌ای دارد، همواره با اتکا به مذهب و فرهنگ خویش، ملجایی برای نجات خود می یابد. با گسترش طبقهٔ متوسط و رونق نسبی اقتصادی در دههٔ 1340، توجه به نمایش بار دیگر رایج شد. از سوی دولت ، به تهران دعوت شدند. این عمل بیشتر به دنبال دیدگاه مدرن سازی 52چند کارشناس امریکایی تئاتر، مثل دیوید سن حکومت انجام می گیرد و آنان نمایشنامه‌هایی تاریخی از نویسندگان اروپایی و امریکایی را به‌روی صحنه می برند. ترجمهٔ آثار نمایشنامه‌نویسان بزرگ جهان و استفاده از شیوه‌های جدید نمایشی، بر کیفیت اجرای نمایش‌ها افزود. یکی از پدیده‌هایی مهم که در اواخر دوره پهلوی در ایران دیده می‌شود؛ بازگشت به میراث فرهنگی، اجتماعی و سیاسی است که چندین دهه به یکی از مهمترین چالش‌هایی فکری و فرهنگی در جامعه ایران تبدیل شده است. بازگشت به میراث یکی از مهمترین روش‌های مدرن برای ارتقا و توسعه هر کشوری است، چه اینکه با این رویکرد در

واقع توسعه و مدرن سازی به صورت بومی پیش می رود. همچنین این پدیده برای تجدید آداب و رسوم و سنت‌های قدیمی تلاش می کند تا با زندگی معاصر در آن زمان متناسب تر باشند و علاوه بر معرفی سیستم‌های جدید در زمینهٔ فکر اجتماعی، فرهنگی و سیاسی، پایه‌های فرهنگی و اجتماعی مدرن را بر اساس سنت‌های باستانی و میراث قدیم بازسازی‌می کند. نمایشنامه‌نویسان در این دوره وقایع تاریخی را به سبک ادبی در نمایشنامه‌های تاریخی ایشان ارائه و تاریخ ایران را به صورت واقعی آن نشان دادند به یک معنا، در این مقطع نمایشنامه تاریخی در درجه نخست یک متن ادبی با لحاظ تمام بایسته های زیبایی شناسانه آثار ادبی است که احیانا مایه داستانی نخستینه خود را از حوادث تاریخی وام گرفته است و نه متنی که وظیفه اصلی خود را ارائه تاریخ، متناسب با نیازهای روز جامعه می داند. بر این اساس است که نمایشنامه نویسان فرصت پیدا می کنند در کنار بازتولید وقایع تاریخی به جنبه‌های دیگر آثار ادبی، نظیر جنبه‌های غنایی و تعلیمی نیز بپردازند، آنها برای اصلاح مسائل اخلاقی و گسترش برخی از شیوه‌ها و سنت‌ها و اصلاح جامعه تلاش کردند و این یعنی فاصله گرفتن نسبی نمایشنامه تاریخی از حیثیت اولیه که در نوع خود نیاز به بررسی و ریشه یابی دارد در 1337 نمایشنامه‌نویسان ایرانی به فکر نوشتن نمایشنامه‌های تاریخی که مبّین روحیه و زندگی ایرانیان باشند، افتادند و نمایشنامه‌های ملی تاریخی را با هدف ارائهٔ مراسم و فولکلور ایرانی و میراث نمایشِی کهن، مثل تعزیه و نّقالی و سیاه‌بازی پدید آوردند. در واقع به تدریج شاهد تغییر تعریف رسالت تاریخی در فضای نمایشنامه های تاریخی هستیم، در این مقطع نمایشنامه‌نویسان وظیفه حفظ و اشاعه مولفه های فرهنگی پیشین را در دستور کار خود قرار می دهند. گویی نمایشنامه-نویس دیگر در صدد القای ذهنیت خاصی به مخاطب نیست، بلکه گمان می کند حفظ مواریث فرهنگی مهمتر است. نمایشنامه‌های ملی در آثار تاریخی- اسطوره‌اِی بهرام بیضایی «اژدهاك، سلطان مار،آرش ...» تداوم یافت. در کنار او باید از بیژن مفید با نمایشنامهٔ «سهراب، اسب و سنجاقک»، رضا دانشور «نمایشنامهٔ ابوذر الغفاری»، پرویز کاردان «امیر ارسلان نامدار»یاد کرد. واقع‌گرایان اجتماعی به مسائل سیاسی اجتماعی ایران تحت تأثیر نمایشنامه‌نویسانی چون چخوف، برشت و ایبسن می‌پرداختند. بهرام بیضایی با آثاری چون «پهلوان اکبر می‌میرد» و «دیوان بلخ»، معضلات جامعه و تضاد نسل‌ها را بر زمینه‌ای تاریخی- اجتماعی مطرح کرد. جز او می‌توان از آرمان امید، و مصطفی رحیمی«نمایشنامه‌های آناهیتا ، تیاله» نیز نام

برد. بهرام بیضایی یکی از پرکارترین نمایشنامه‌نویسان این دوره است که نمایشنامه‌های خود را با نام« ندبه» می‌نوشت. او هم از تحلیل روانی شخصیت‌های نمایش برای انتقاد اجتماعی بهره برده و هم به بیانی استعاری و کنایی روی آورده است. در واقع می توان گفت نمایشنامه های تاریخی بیضایی نقطه اوج نمایشنامه نویسی در وجه عام و نمایشنامه نویسی تاریخی به طور اخص است. گشودگی فضای هنری در کنار مجهز بودن نویسندگان نمایشنامه‌ها به دانش های بیشتر موجب غنای هنری و کیفی نمایشنامه‌های متاخر است؛ دیدگاه‌های نمایشنامه‌نویسان از دغدغه‌های فرم‌گرایانه‌شان مشخص می‌شوند. نقش موسیقی سنتی و عرفان، گرایش به فانتزی و اسطوره، نگاه فلسفی و انتزاعی به زندگی، نثر نمایشی تازه با رگه‌های شاعرانه، اجرای آثار ادبی کلاسیک و معاصر در شکل‌های نو، از ویژگی‌های آثار این دهه است.

از نیمهٔ دوم دههٔ 1350، توجه به واقعیت‌های جامعه، جای هنر تمثیلی- افسانه‌ای را می‌گیرد و در عین حال، بهترین نمایشنامه‌نویسان واقع‌گرای این سال‌ها، برخلاف واقع‌گرایان اوایل دههٔ 1350، هیجانزده نیستند. علت این تحول را باید در نزدیک‌تر شدن قدم های انقلاب جستجو کرد، جامعه‌ای که دچار آرمان های دور از دسترس و ناواقع گرایانه باشد نمی تواند واقعیتی به عظمت انقلاب اسلامی را رقم بزند. نمایشنامه‌نویسانی چون بهرام بیضایی، سعید سلطان پور و محمد رضا صادقی ، با نوآوری‌هایشان، سنت ادبیات نمایشی ایران را تداوم می‌بخشند. در این مرحله متوجه می‌شویم که نمایشنامه‌نویسان از حوادث تاریخی الهام گرفته‌اند تا مسائل امروزی و مشکلات آن را در گذشته القا کنند. گاهی آنها رویدادهایی تاریخی و شخصیت‌های آن را نادیده گرفتند و بعضی از شخصیت‌ها را ویرایش کرده یا طبق ماهیت کار و دیدگاه فکری خود تغییر داده‌اند. بر این اساس، شیوه ارتباط نمایشنامه نویس با منابع تاریخی در این مقطع دچار تغییر می شود، تاریخ منبع الهام نمایشنامه‌هاست و نه مرجعی برای یافتن یک قهرمان و تغییر و تحریف داستان زندگی او به تناسب نیاز زمان. چنان که دیدیم «شاهنامه فردوسی» به عنوان حماسه ملی از ادوار پیشین، یکی از اصلی‌ترین منابع مورد رجوع نویسندگان نمایشنامه‌های تاریخی بود، در این دوره نیز «شاهنامه»همچنان اعتبار خود را حفظ کرده است، لیکن همراه با تغییراتی که متناسب با پیشرفت زمان حاصل شده است. «با پیدایی دیدگاههای نوین در نمایشنامه‌نویسی از دهه چهل به بعد،

نمایشنامه‌های ملهم از شاهنامه نیز نسبت به گذشته به لحاظ ساختار نمایشی و زبان دچار دگرگونی اساسی شد. علت دیگر این دگرگونی افزایش تعداد نمایشنامه‌هایی بود که از طریق ترجمه در اختیار نویسندگان ایرانی قرار می‌گرفت [به‌ویژه آثار نمایشی بزرگ یونان باستان، مثل آثار سوفکل و اشیل که دارای مبانی اساطیری و حماسی بودند] و همچنین آشنایی بیشتر با ادبیات قرن بیستم که افسانه و اسطوره در آن داستانها و نمایشنامه‌ها جایگاهی خاص پیدا کرده بود. در این سالها با تأسیس «بنیاد شاهنامه» و برگزاری « جایزه فردوسی» و کوشش در بررسی حکایاتی از شاهنامه به لحاظ فلسفی، چشم‌انداز نوینی بر نویسندگان نسل جدید گشوده می‌شود. در دهه پنجاه با برپایی جشنواره توس، حول محور هنرهای ملهم از شاهنامه، از جمله تئاتر، فعالیتهایی نیز صورت گرفت. در سال 1354 دو نمایشنامه ملهم از شاهنامه نوشته می‌شود؛ نمایشنامهٔ «تیاله» اثر مصطفی رحیمی و نمایشنامهٔ «کبودان و اسفندیار»اثر آرمان امید. در سال 1355 م.ا.آذین نمایشنامهٔ «کاوه» را می نویسد. در سال1356یارعلی‌پور مقدم اولین نمایشنامهٔ خود به نام « آه اسفندیار مغموم » منتشرشد. در سال 1367 با اجرای نمایشنامهٔ « سوگ سیاوش» به نقطه عطفی در این قلمرو می رسیم. صادق هاتفی بر اساس طرحی از سیاوش طهمورث، این نمایشنامه می‌نویسد. در جشنواره هزارمین سال سرایش شاهنامه در سال 1369 نیز تلاش هنرمندان تئاتر کشورمان چشمگیر بوده است. نمایشنامه‌نویسان بعد از دهه چهل، به لحاظ تکنیک و زبان و نیز شناخت قابلیت‌های دراماتیکی، از نویسندگان قبل از آن که با الهام از شاهنامه به خلق اثر پرداختند، طبیعتًا، بسیار موفق‌تر بودند. اما نکته مهم اینکه تا اندیشهٔ اساطیری و ریزه‌کاری‌ها و فوت و فن و رمزهای آن و نیز شیوه‌های بیان و ادای مقصود در اساطیر، به‌درستی شناخته و شکافته نشود، دراماتورژی بر اساس اساطیر و حماسه‌ها، چندان موفق نخواهد بود»[طالبی ، 1356: 133-121]. بنابراین، پرداختن به اسطوره ها به عنوان منابع اولیه نمایشنامه پردازی، همواره با مسئله عدم همگامی عناصر زبانی متناسب با محتوای اسطوره ای وجود داشته است. به هر تقدیر، نمایشنامه نویسی تاریخی فرآیندی هنری است که در تمام جوامع، بر اساس خواست اجتماعی آغاز شده و همواره با تاثیری پذیری مستقیم و بسیار سریع از تحولات اجتماعی به راه خود ادامه می دهد. فرآیند تولید ادبیات نمایشی به ویژه با رویکرد تاریخی با تحولات مرتبط با مشروطه خواهی شروع می شود و طی عبور از پیچ و خم های بسیار در دهه پایانی سلطنت، به نقطه اوج هنری خود می رسد.

مرحله چهارم: نمایشنامه‌نویسی بعد از انقلاب اسلامی :

اقبال به نگارش نمایشنامه‌های تاریخی در ایران بر اساس یک نیاز سیاسی- اجتماعی در میان آحاد جامعه شکل گرفت و سپس در طی مسیر خود، کیفیت ها و ویژگی‌های دیگری نیز یافت. این گونه ادبی، زبان محاوره و ادبی را آزمود و در زمینه های طنز و هجو هم نمودهایی داشت. از منظر انتخاب زمان‌های تاریخی نیز، با نگاهی بیشتر به تاریخ ادوار باستان، به ویژه تاریخ اسطورهای مندرج در شاهنامه فروسی پیش آمد و در زمان نزدیک به وقوع انقلاب اسلامی، تاریخ اسلام و تاریخ معاصر خود را نیز در نظر گرفت تا آنجا که در یک مورد، زندگی و شخصیت سید جمال الدین اسدآبادی به عنوان اساس پرداخت نمایشنامه مطرح شد. در درجه اول، نمایشنامه نویسان منجی گمشدهای را در عرصا تاریخ جستجو می کردند تا درد بی پناهی جامعه را تسکینی بیابند و در ادامه، هویتی تاریخی نیز به آن منجی افسانه‌ای گمشده پیوست. به تدریج نمایشنامه‌نویسی، با تندتر شدن فضای سیاسی و بالا گرفتن اعتراضات و نیز عدم مدارای حکومت، همگام با سایر گونه‌های ادبی، به سمت ادبیات اعتراضی سوق پیدا کرد و با اخذ جنبه های نمادین و استعاری به بیان مافی الضمیر جامعه مبادرت کرد. تا در نهایت به آرزوی تغییر بزرگ دست یابد. در واپسین دمهای قبل از انقلاب نیز نمایشنامه‌های تاریخی توانستند ترجمان وضعیت محمدرضا پهلوی باشند و سیمای شاهانی زبون و احمق را به تصویر بکشند. تا آن که انفجار نور حاصل شد؛ منجی افسانه‌ای بعد از پانزده سال از تبعید به میهن بازگشت و با آمدن خود، هویتی ملی-مذهبی به ارمغان آورد. اعتراضات فروخورده سالیان به نتیجه رسید و به سلطنتی 2500 ساله پایان داده شد. اکنون نمایشنامه تاریخی درست به مقطعی رسیده است که سالیان بسیار نیاز جامعه خود به آن را فرایاد آورده است. انتظار می رود که نمایشنامه نویسی تاریخی در دوران جدید، تغییر رویه‌ای جدی را در پیش بگیرد، چه اینکه تا اکنون این گونه ادبی، پا به پای تحولات سیاسی و اجتماعی از خود دگرگونی نشان داده است. بی تردید در واکنش به بزرگترین تحول تاریخ معاصر ایران نیز بی تفاوت نخواهد بود.در این بخش به بررسی نمایشنامه‌های تاریخی نوشته شده در دوران بعد از انقلاب اسلامی و سیر چگونگی آن خواهیم پرداخت. لیکن پیش از آن، بررسی اجمالی اوضاع سیاسی، اجتماعی و ادبی این دوران لازم می نماید.

اوضاع سیاسی و اجتماعی و ادبی این دوره :

امام در سخنرانی خود در بهشت زهرا در روز دوازدهم بهمن، ضمن تسلیت‌گفتن به خانوادهٔ شهدا، دربارهٔ مشروعیت نداشتن رژیم پهلوی سخنانی ایرادکرد. رهبر انقلاب، با بیان این که نظام سلطنت، به‌دلیل دخالت نداشتن مردم در تعیین سرنوشت خود و فساد شاهان موروثی، خلاف عقل بشری است، با پیشنهاد شورای انقلاب، مهندس مهدی بازرگان، به‌عنوان نخست وزیر دولت موقت، انتخاب‌شد و خبر آن، در شانزدهم بهمن ماه، رسماً به‌اطلاع مردم رسید. در پی آن، امام خمینی از مردم خواست تا با برگزاری تظاهراتی آرام، از دولت بازرگان، حمایت‌کنند، امّا شاپور بختیار، درهمان روز، طی اقدامی خیانت آمیز، قرارداد تحویل تجهیزات نظامی قبلاً خریداری شده از آمریکا به ارزش هفت میلیارد دلار را لغوکرد. با توجه به این که وجه این قرارداد قبلاً پرداخت شده بود، با این اقدام بختیار، کل این مبلغ نیز به‌جیب آمریکا رفت. در این زمان درگیری میان نیروهای ارتش، آغاز شده بود. بسیاری از سربازانی که مجبور به تیراندازی به طرف مردم بودند، سلاح خود را به طرف فرماندهان‌شان نشانه‌می‌گرفتند، یا از میدان درگیری می‌گریختند. با شدت گرفتن درگیری‌ها، ساعت حکومت نظامی در تهران از ساعت هفت و نیم نیز طولانی‌تر شد، چرا که باتلاش ژنرال هایزر آمریکایی، فرماندهان نظامی، درصدد کودتا بودند تا با دستگیری امام خمینی و سایر شخصیت‌ها، انقلاب را شکست‌دهند. بهمن ماه، مردم از نیروی هوایی که لشکر گارد شاهنشاهی به آن 21 « با صدور اعلامیهٔ امام خمینی در حمله‌کرده‌بود، حمایت‌کردند. در مدت کوتاهی با مشارکت وسیع زنان و مردان در سراسر کشور، مراکز حساس به تصرف مردم درآمد و پایگاه های رژیم یکی پس از دیگری سقوطکرد. با مشاهدهٔ این شرایط، شورای فرماندهان ارتش، طی اطلاعیه‌ای، بی‌طرفی خود را اعلام‌کرد. سرانجام رژیم سلطنتی شاه که ایران را تا مرز یک به طور کامل سقوطکرد و 1357 کشور مستعمره و تحت سلطهٔ آمریکا پیش‌برده بود، در بیست و دوم بهمن ماه با سرور و شادی وصف ناپذیری پایان پادشاهی و طلیعهٔ 1357 بهمن22 مردم با شنیدن صدای انقلاب از رادیو در انقلاب اسلامی را جشن‌گرفتند. پیروزی انقلاب اسلامی ایران حادثهٔ بزرگی بود که حیرت جهانیان را برانگیخت و حادثهٔ بزرگ قرن نام‌گرفت. هرچند دولت موقت برآمده از شرایط انقلاب و همگام با خواست عمومی مردم

بود،اما اعضای آن قادر به بهره برداری از این شرایط نبودند. بی‌ارادگی و ناتوانی در تبعیت از روش انقلابی امام خمینی، موجب شد تا به تدریج بین دولت موقت و امام و یاران امام فاصله ایجادشود.یکی از اعضای برجستهٔ دولت موقت، اجرای احکام اسلام را غیرمفید اعلام‌کرد. مهندس بازرگان به علّت ملاقات محرمانه با برژینسکی مشاور امنیت ملی کارتر که از آمرین مستقیم کشتار مردم ایران در زمان شاه بود، مورد اعتراض شدید گروه‌های سیاسی و انقلابیون واقع شده بود. ازسوی دیگر ورود شاه به آمریکا و نگرانی‌های فزاینده از مداخلات سفارت آمریکا در تهران موجب تسخیر سفارت آمریکا، شد. 1358 توسط گروهی از دانشجویان و به گروگان گرفتن اعضای سفارت در روز سیزدهم آبان ماه استعفا دهد. امام خمینی، نیز پس از 1358 مجموع این عوامل باعث‌شد مهندس بازرگان در چهاردهم آبان قبول استعفای وی ادارهٔ کشور را به «شورای انقلاب» سپرد. با وقوع انقلاب‌های جهانی هر چند از همان بدو پیروزی، بیشترین و سریعترین تأثیر انقلاب بر نظام‌های سیاسی و اجتماعی آن کشور است؛ اما به مرور زمان تأثیر انقلاب بر حوزه‌های فرهنگی و ادبی نیز نمایان می‌شود و رفته‌رفته دیدگاه‌ها و مکاتب ادبی نو متولدمی‌شود. تغییر و تحول اساسی و بنیادینی که انقلاب اسلامی ایران در شاخه‌های مختلف هنر، از جمله داستان و شعر، پدیدآورده، به‌هیچ وجه قابل انکار نیست. این تحول و دگرگونی به گونه‌ای است که هنر و ادبیات ایران را به سادگی و وضوح می‌توان به دو بخش قبل و بعد از انقلاب، تقسیم‌کرد و تفاوت‌های آشکار آن را در جنس و مبنا و ماهیت تحلیل‌کرد. ادبیات، نمود اندیشه‌ها و احساسات و عواطف شاعر و نویسنده از رویدادها و حوادثی است که در دنیای پیرامون وی رخ‌می‌دهد و خود آن را تجربه و احساس‌می‌کند. بی‌گمان هرگاه ارزش‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی در جامعه‌ای تغییرکند و دگرگون‌شود؛ در نوع نگرش و عواطف شاعر و نویسنده نیز تغییر و دگرگونی پدیدمی‌آورد. تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی که از اوان انقلاب اسلامی در ایران روی داد؛ نه تنها سیمای سیاسی و ساختارهای اجتماعی را به‌کلی دگرگون ساخت، بلکه درزمینه شعر، ادب و هنر نیز تغییرات فراوان ایجاد نمود. این تغییر هم در شکل و قالب آثار و هم در زبان و محتوا و پیام آنها دیده‌می‌شود. هرچه تحولات سیاسی و اجتماعی هر انقلابی عمیق باشد موجب دگرگونی‌های ژرف‌تری در ادبیات آن کشورمی‌شود، زیرا پیوند هنر و ادبیات با اجتماع به‌ویژه از دیدگاه تعهد و مسئولیت پذیری امری بدیهی است. طبیعی است که بعد از پیروزی انقلاب اسلامی، تا چند سال، اثر ادبی

چشمگیری به رشته تحریر در نیاید. دهه نخست بعد از پیروزی انقلاب اسلامی دوران آشفتگی فضای سیاسی و فرهنگی کشور است. فشار نیروهای خارجی و کارشکنی عناصر مخالف داخلی به ویژه گروهک ها، مسئله مهم جنگ تحمیلی و بسیاری مسائل ریز و درشت دیگر، حجم وسیعی از انرژی مردم و نظام جمهوری اسلامی را به خود اختصاص داده است، بی تردید این آشفتگی ها و اضطراب‌ها به ذهن و ضمیر هنرمندان نیز نفوذ کرده، با درگیر کردن اذهان آنان، امکان تولید هنری را معلق می‌کند. از سویی دیگر، به دنبال هر انقلابی، وقفه‌ای چشمگیر در تولیدات ادبی واقع می شود. این امر بسیار طبیعی و برآمده از ذات دگرگونی‌های عمیق و گسترده است. در میان اهالی فرهنگ، آن دسته که دارای تجربه و سابقه کاری هستند، در تطبیق خود با شرایط جدید دچار مسئله می شوند و دسته کم تجربه‌تر، تجهیز ذهنی و هنری کافی برای تولید محتوای ادبی، متناسب با شرایط جدید را دارا نیستند. بنابراین دهه شصت، دورانی است که به رغم تب و تاب موجود در جامعه، ما با هنرمندانی مواجه هستیم که یا متحیر از شرایط جدید هستند و یا توان هنری کافی برای آفریدن شاهکارهای هنری را ندارند. البته عوامل موثر بسیار دیگری نیز در این بازه زمانی، قابل بیان هستند، از جمله، عدم اقبال مخاطبان و خریداران آثار ادبی؛ در دهۀ شصت با وقوع جنگ ایران و عراق و شکل‌گیری فضای بستۀ سیاسی و ایجاد محدودیت بر سر راه انتشار آثار شماری از نویسندگان، ادبیات ایران تا حد زیادی پویایی و رونق خود را ازدست داد. وقوع جنگ و مشکلات اقتصادی، ادبیات را تا حد زیادی از فهرست دغدغه‌های مردم خارج‌کرد. در عین حال، مهاجرت شمار زیادی از نویسندگان و شاعران برجسته که به دلیل روابط خود با گروه‌های سیاسی اپوزوسیون ناچار به مهاجرت شده بودند، موجب ایجاد نوعی خلاء در فضای ادبی ایران شد. گذشته از این موارد، فراموش نکنیم که جامعه بعد از انقلاب، خود در برخی تعاریف دچار سردرگمی می شود. بی‌تردید شرایط پیش آمده بعد از انقلاب، نگرشی جدید در جمیع زمینه‌ها برای مردم به وجود می آورد که چه بسا این نگرش جدید حوزه ادبیات را بیش و پیش از سایر حوزه‌ها، در بر بگیرد. با گذشت زمان، شاعران و نویسندگان پیشین عموما کنار می روند و دیگر در صدر هنرمندان حوزه ادبیات، به صورتی که پیش از انقلاب مورد اقبال بودند، شناخته نمی شوند، البته بعضی از آنان نظیر محمود دولت آبادی در عرصه نویسندگی و سیمین بهبهانی در عرصه شعر، با همگام سازی قلم خود با تحولات جامعه، حضوری پررنگ تر نیز می یابند، اما وجه عام شاعران و نویسندگان

پیش از انقلاب شامل گونه اول هستند. همچنین نسل جدید که خود را هنرمندان ارزشی و متعهد به انقلاب می دانند، با گذشت از مراحل اولیه قدم قدم پیش می آیند. لیکن همچنان فضای ادبی کشور، رونقی ندارد. به رغم پایان جنگ تحمیلی و ورود کشور به دوران سازندگی، این بی‌رونقی از فضای حاکم بر کشور، رخت بر نمی بندد. در دوران موسوم به اصلاحات، بار دیگر خواست‌های طبقه متوسط جامعه مورد توجه قرار گرفت و سیاست‌های کلی دولت به ویژه در حوزه‌های فرهنگی، همخوانی بیشتری با شیوه زیست این طبقه داشت، در نتیجه این امر، فعالیت‌های سخت افزاری و نرم افزاری در زمینه های فرهنگی گسترشی چشمگیر یافته، احیای برخی از فضاهای شهری فرهنگی را در پی آورد. به ویژه موسیقی و تئاتر در این دوران به شدت بالید.

در تمام سال‌های بعد از انقلاب، چه در ایام بی‌رونقی تولیدات ادبی و چه در ایام رونق مجدد این حوزه، در کنار مفاهیم و آثار ادبی محض، افق جدیدی نیز گشوده شده بود که نام «ادبیات انقلاب» را بر خود داشت. ادبیات انقلاب اسلامی ادبیاتی است متعهد ، از مردم و برای مردم و برای بیان مسائل آنان. این ادبیات تفننی و خالی از وظیفه و رسالت نیست. بلکه بیان خشم و طوفان روحی شاعران و نویسندگانی است که از میان توده مردم برخاسته و در کوره داغ حماسه آفرینی‌ها و ایثارها صیقل یافته‌اند. هدف این ادبیات ابلاغ ارزش‌های والای انسانی است، لذا حرفی نو دارد. شعر انقلاب در سروده‌های دو گروه از شاعران ریشه‌گرفت و بالید. گروه اول شاعران پیشکسوتی بودند که از پیش از انقلاب یا همزمان با جوش و خروش انقلاب با آن هماهنگ شدند و با مایه‌های هنری که از گذشته‌ها به‌دست‌آورده بودند ، شاخه نیرومندی از ادبیات انقلاب را رقم‌زدند . در کنار این گروه، طیف شاعران جوان و پرشور نیز شکل‌گرفت. شاعران جوانی که فعالیت ادبی خود را در جریان مبارزات مردم و انقلاب اسلامی آغازکردند و چون عمیقًا به اصول نهضت اعتقاددارند به‌طور طبیعی منادی اندیشه‌ها و پیام‌های انقلاب شدهاند. تشخص محتوایی آثار مرتبط با ادبیات انقلاب محرز است، اما جنبه بسیار مهم ادبیات انقلاب اسلامی، ویژگی زبانی آن هاست. شعر انقلاب هم از نظر قالب و تکنیک و هم از نظر محتوا دارای ویژگی‌ها و خصایصی است. از نظر قالب شاعران جوان به قالب‌های شعر کلاسیک رویآوردند و غزل و رباعی رونق خاصی یافت. از نظر مضمون نیز مهمترین ویژگی آن انعکاس معارف اسلامی بود. انقلاب اسلامی ایران

فراخوان انسان به خویشتن خویش و مبارزه با ظلم و استبداد بود. با وقوع انقلاب اسلامی، ارتباط بین مذهب و ادبیات، شکل تازهای به خود گرفت. شعر انقلاب با عطش فراوانی به مفاهیم و مضامین اسلامی رویآورد. از نگاه شاعر امروز ، عاشورا تنها یک حادثه نیست، بلکه یک فرهنگ است و لحظه لحظهای انقلاب اسلامی با این فرهنگ پیوند خوردهاست. بخش عمدهای از ویژگی های ساختاری و محتوایی ادبیات انقلاب، برآمده از مفاهیم و مسائلی است که مستقیما، منبعث از وقوع جنگ تحمیلی وارد گفتمان عمومی و از رهگذر آن، وارد زبان و ادبیات فارسی شد. «هنوز مدت زیادی از پیروزی انقلاب اسلامی در ایران نگذشته بود که ارتش رژیم بعث عراق به ایران حملهکرد. با آغاز جنگ تحمیلی عراق علیه ایران در سال 1359 و شلیک اولین گلوله، ادبیات داستانی دفاع مقدس پدیدآمد و تا پایان جنگ و سالهای بعد از آن، ادبیات داستانی دفاع مقدس جای ادبیات داستانی انقلاب نشست.

هر چند که در آغاز داستانهای دفاع مقدس از نیروی تخیل و تکنیک داستانی چندانی برخوردار نبود و بیشتر به تهییج خواننده به دفاع از کشور می پرداخت، اما به مرور جای خود را در ادبیات فارسی بازکرد و نویسندگان جوان و پرتوانی را وارد این عرصهکرد . نویسندگانی که هنوز نیز مینویسند و با توجه به حضورشان در جبههای جنگ، توانستهاند دفاع مقدس را به عنوان تم غالب آثار داستانی بعد از انقلاب حفظ و آثار ارزندهای را خلقکنند. مردم شجاعانه به میدان مبارزه رفتند. ایستادگی مردمی، قلمرو تازهای را در برابر شعر و ادب فارسی گشود و راه ورود موضوعات و مضامین و حتی واژگان جدیدی را در ابیات فارسی بازکرد. هشت سال مقاومت دلیرانه مردم ایران در برابر متجاوزان موجب به وجود آمدن «فرهنگ جنگ»شد . فرهنگی که توانست شعر فارسی را به شدت تحت تأثیر قراردهد و دگرگون کند. روح حماسی اشعار دوران مقاومت که با موجی از عرفان آمیخته شده بود موجب تحول و دگرگونی زبان و محتوای شعر فارسی شد.»[محمودی،1319، 5و6] مخاطب شعر جنگ، توده مردم هستند. شعر دفاع مقدس از پویاترین ، ارزندهترین و دلنشینترین شعرهای دههای اخیر شعر فارسی است. زبان و بیان ساده، فضای روحانی، ملموس و صمیمی و استفاده از فرهنگ غنی اسلامی از ویژگیهای شعر جنگ است. ترسیم چهره رنجکشیده مردم، دعوت به مبارزه، بیان جنایات و

بیدادگری‌های صدام متجاوز، توصیف رشادتهای رزمندگان و شهدا از جمله مضامین جاری اشعار دوران دفاع مقدس و بعد از آن است. با توجه به اینکه حوادث و اتفاقات ناب و سوژه‌های بکر ، جان‌مایه ادبیات داستانی است و انقلاب‌ها ذاتًا منبع این نوع سوژه‌ها هستند، بالطبع نویسندگان به‌مدد آنها آثار متنوع و متعددی خلق‌می‌کنند. با پیروزی انقلاب اسلامی ایران و ایجاد بستر مناسب و آزاد، نویسندگان حرفه‌ای که پیش از انقلاب به بلوغ فکری رسیده بودند به همراه شاگردان جوان خود، صحنه ادبی را در اختیارگرفتند و با استفاده از فضای باز انقلاب و نوپا بودن ادبیات داستانی که با انقلاب تولد یافته‌بود، دست به خلق آثاری زدند که به نحوی به انقلاب و جنگ می‌پرداخت. پیشتر گفته که یک و نیم دهه نخست بعد از انقلاب، دوران بی رونق شدن نسبی زمینه‌های ادبی است. ذکر این نکته ضروری است که این بی رونقی، مربوط به کیفیت آثار و البته میزام مخاطبان آن آثار است. اگر نه از منظر کمّیت، میزان قابل توجهی از رمان‌های فارسی در همین محدوده زمانی نوشته شده است. بین سال‌های358 1 تا 1370 رمان‌ها و مجموعه داستان‌های متعددی منتشرشده است که نشان دهنده رشد کمی و کیفی ادبیات داستانی در این دوره است. اقبال و توجه نویسندگان به خلق اثر در این دوران تا به بدانجا بوده است که منتقدان ادبی نوید فرارسیدن عصر رمان را داده‌اند. در این دوره ترجمه رمان و مجموعه داستان نیز رونق فراوانی داشته است. انقلاب و فضای آزاد آن بر ترجمه آثار خارجی نیز تأثیر خاص خود را می گذارد و ترجمه آثاری با مضامین مبارزاتی و انقلابی کشورهای اروپایی، روسی و امریکای لاتین رواج‌می‌یابد. با اوج گیری انقلاب اسلامی و سپس پیروزی آن، کتابخوانی و به تبع آن کارگاه‌های داستان‌نویسی و محافل ادبی رواج و رونق خاصی پیداکرده و مجلات ادبی فراوانی منتشرمی‌شود. پژوهش‌های انجام‌شده نشان می دهد که ادبیات داستانی معاصر ایران در سال‌های قبل از انقلاب اسلامی دچار رکود و تکرار شده بود و حتی در مقاطعی به بن بست رسیده بود. این حالت را می‌توان به وضوح در عملکرد و بی‌اشتیاقی نویسندگان حرفه‌ای مانند غلامحسین ساعدی و به آذین دید. وقوع انقلاب اسلامی جان دوبارهای به پیکره نحیف ادبیات داستانی معاصر در ایران دمید. حرکت مردم و مبارزات و اتفاقات و حوادث بکر و ناب انقلاب ، تا حد زیادی نویسندگان ادبیات داستانی معاصر را به بومی نویسی دعوت‌کرد. برای بررسی جایگاه ادبیات داستانی انقلاب باید به نخستین جرقه‌های انقلاب اسلامی یعنی قیام امام خمینی در سال 1342 رجوع‌کرد. ادبیات داستانی به بن بست رسیده و راکد آن سال‌ها با ظهور

نویسندگانی چون جلال آل احمد دگرگون‌شد. او مبتکر نثر و زبانی متفاوت بود که پس از پیروزی انقلاب اسلامی ایران به عنوان الگو و معیار برای نویسندگان جوان مطرح‌شد. نثر و زبان جلال آل احمد با نثر بومی مردم عادی ایران پیوند خورده بود و همین ویژگی موجب‌شد که آثاراو نقطه عطف ادبیات داستانی انقلاب اسلامی ایران شود. کتاب‌های داستانی و حتی غیرداستانی او مانند «غربزدگی » و «خسی در میقات» کلید انقلاب ادبی اسلامی و ملی را زد . این نهضت توسط دیگر نویسندگان تا پیروزی انقلاب و پس از آن ادامه یافت و با ظهور نویسندگان جوان و تازه نفس ، رمان‌ها و داستان‌های متفاوت و مختلفی که توسط آنان خلق شد جان تازه‌ای به ادبیات داستانی ایران بخشید. با تقریبی قریب به تحقیق، در تمام سال‌های بعد از انقلاب، مردم ایران هرگز دوران رکود و سکون در عرصه وسیع اجتماعی را تجربه نکرده اند، این پویایی اگرچه گاه شدت و ضعف داشته است، اما هرگز از میان نرفته است. در نتیجه، این تجربه زیسته در حال حرکت، به طور مستقیم در ادبیات داستانی و شعر فارسی معاصر نیز شارش کرده است. به ویژه آنکه به لطف فضای باز موجود، هر نوع حوزه ادبی [ادبیات انقلاب و ادبیات محض] در کنار هم به مثابه دو رودخانه، در جریان بوده و هر یک تولیدات خود را داشته‌اند. بنابراین، وقتی از آثار ادبی در سال‌های بعد از انقلاب اسلامی سخن می گوییم، سخن از طیف وسیعی از آثار که بازتاب دهنده انواع اندیشه و نگرش ها هستند، سخن می گوییم که هر یک در نوع خود درخورد مداقه و بررسی اند.

<u>نمایشنامه‌نویسی در این دوره :</u>

نمایشنامه نویسی در ایران پس از انقلاب اسلامی، فراز و فرودهای فراوانی را پشت سر گذاشته است که همه دلایل آن به هنر جوان نمایشنامه‌نویسی مربوط نمی‌شود. تحولات و دگرگونی‌های فرهنگی در سال‌های آغازین انقلاب، کوشش‌های اجتماعی-ادبی جدیدی را می‌طلبید تا بتواند دیالکتیک تاریخی این زمان را در قالبی زیبایی‌شناسانه به ثبت برساند. پیشتر از دو معضل اصلی که همواره پیش روی نویسندگان نمایشنامه‌های تاریخی وجود داشت؛ نمایشنامه نویسان این حوزه، علی‌العموم، از سویی در تلفیق مسائل روز جامعه خود با مقتضیات بازه زمانی انتخاب شده از تاریخ گذشته و از سوی دیگر در هماهنگ سازی کیفیات زبانی دو مقطع زمانی متفاوت، دچار مسأله هستند. حال در روزگار معاصر پس از انقلاب، مسأله سومی نیز بر دو مسئله پیش گفته

افزوده شده است؛ هماهنگ سازی محتوایی و فکری نمایشنامه با فضای سیاسی و فکری ایران پس از انقلاب. بدیهی است که نمایشنامه نویسان جوان و انقلابی با این معضل چندان دست به گریبان نبودند.

انتقاد از ناهنجاری‌های فردی و اجتماعی، نخستین محصول هر انقلاب فرهنگی است که معمو ًلا در ادبیات دوران‌گذار یا سال‌های نخست پس از هر انقلاب اجتماعی، مشاهده می‌شود. در دوران و کوران بعد از انقلاب، نگاه ها به شدت آرمانی می شود، این امر طبیعی نیز هست، چرا که بعد از انقلاب، اشتیاق پیروزی، برای افراد جامعه، انفصال موقتی از گذشته را به ارمغان می آورد. هر قصوری که بوده است با دستیابی به پیروزی بزرگ، جبران گشته و هر هزینه‌ای که پرداخته شده در ازای دست یافتن به پیروزی، حائز ارزشی حتی والاتر تلقی می شود. در نتیجه در اذهان عمومی، نوعی احساس «تولدی دیگر» شکل می گیرد و نگاه سرشار از امید به آینده، توام با احساس قدرتمندانه ناشی از پیروزی، به شدت رویکرد آرمان -گرایانه انسانی را تقویت می کند. در چنین شرایطی، در میان هنرها، نمایش به سبب ذات مخاطب محوری که دارد، بیشترین تاثیر را از خواست و باور مخاطبان خود می گیرد و خود را ملزم می یابد تا روح آرمان گرایانه مخاطب خود را بر روی صحنه نمایش، تجسم بخشد. نمایشنامه بیش از هر شکل ادبی دیگر توان رویارویی مستقیم با مردم و ارتباط سریع با آنها را دارد و بیش از قالب‌های دیگر هنری از آن انتظار می‌رود که آیینه‌ای از دگرگونی‌های اجتماعی باشد. نمایشنامه‌نویسی تاریخی ایران در نخستین سال‌های پس از انقلاب، انعکاس صدای مردمی بود که با شکستن تابوها، محدودیت‌ها و خطوط قرمز گذشته، فضای فکری جدیدی را آزموده بودند، لذا نمایشنامه‌نویس در این شرایط نمی‌توانست از مردم و جامعه خود عقب بماند و مجبور بود که با توجه به زندگی روزمره، اضطراب‌ها، آرزوها، ترس‌ها، امیدها و دغدغه‌های مردم زمانه خود را در نگاه خود بازتابدهد. اتفاقات زمانه در کوران حوادث سال‌های پس از انقلاب، آن‌قدر سریع و شدید بودند که نمایشنامه‌نویس از آنها عقب می‌ماند و لذا برای جبران این عقب‌ماندگی، به بیانی ساده و تا حدی ژورنالیستی روی‌می‌آورد و بدون نوآوری در فرم و مضمون، داستان خود را پیش می‌برد و چندان در جست‌وجوی زبان تمثیلی و استعاری نبود.

ما در نخستین نمایشنامه‌های پس از انقلاب، ردپایی از درون‌نگری، تأمل و شخصیت‌پردازی عمیق نمایشنامه‌های دهه چهل نمی‌بینیم. همه چیز به سرعت متحول می‌شود و انسان تلاش‌می‌کند که موقعیت و جایگاه جدید خود را در میان انبوهی از تناقضات، تغییرات و تردیدها بازیابد. نمایشنامه‌نویس در تلاش برای فضاسازی و یافتن زبانی فاخر و هموار شده نیست، بلکه تنها می‌خواهد به زبانی روزمره، زندگی متداول گذشته را نفی‌کند و در گیرودار تحولات، بارقه‌های امیدی برای انسان و موقعیت جدید او پیدا کند. عنصر هیجان در آثار این دوران پررنگ‌تر از عناصر دیگر است و نمایشنامه‌نویس تلاش‌می‌کند از لحاظ نگرش تاریخی از مردم خود عقب نیفتد و آثار او به نوعی، معرف زمانه خویش باشد. همسویی با نیروهای رو به رشد اجتماعی، مهم‌تر از تحلیل، نقد و شخصیت‌پردازی به نظر می‌رسد و آدم‌های عادی اجتماع به عنوان انسان‌هایی مؤثر در تغییرات اجتماعی، اساس این‌گونه نمایشنامه‌ها قرار می‌گیرند. روابط انسانی عمیق و پایدار همچون عشق، محبت، همدلی و. . . در این آثار، جای خود را به مفاهیم اجتماعی چون سنت‌شکنی، پیشداوری، همرنگی، تکروی، تعاون، عصیان و. . . می‌دهد و در برخی فرازها، کار به مستقیم‌گویی و حتی شعار نزدیک می‌شود. در بررسی نمایشنامه های دهه شصت، به ویژه در سالیان اول و آثار ادبی در وجه عام این نکته را نیز باید در نظر داشت که در فضای مواجهه گروه‌های سیاسی متنوع، برخی از این آثار نیز، احیانا از رهگذر رویارویی فکری یا هنری گروه ها و تشکیلات سیاسی با یکدیگر به وجود آمدهاند. هیجان و برون‌گرایی دهه60 جای خود را به تلاش برای کسب هویتی جدید و شرقی در فضاهای ایرانی می‌دهد. طنز تلخ به جای احساسات‌گرایی بر فضای اکثر نمایشنامه‌های این دوره حاکم می‌شود. حرکات موزون، موسیقی سنتی و عرفان، جزء مضمونی بیشتر نمایشنامه‌ها می‌شوند. نمایشنامه‌نویسانی از نسل گذشته چون بهرام بیضایی و نمایشنامه‌نویسان جوان‌تری چون صادق عاشورپور، کورس سلحشور، هوشنگ باختری، حسین نوروزی، اعظم بروجردی و ... سعی می‌کنند که جامعه و تاریخ را از دیدگاه تحولات فکری نوین تفسیرکنند. طنز انتقادی به یاری نمایشنامه‌نویسان نسل نو می‌آید و آنها برای اصلاح جامعه و انتقاد از بی‌هویتی و بی‌ریشگی، با بهره‌گیریی از قالب‌های نمایش سنتی، معیارهای نظام ارزشی زمانه خود را محک می‌زنند. رنج و گاهی احساس گناه از گذشته و احساس مسئولیت و اضطراب نسبت به آینده، گاهی نمایشنامه‌نویسان را به سمت آرمان‌گرایی و آثار اساطیری و افسانه‌ای سوق می‌دهد. انواع قصه‌ها و افسانه‌های

ایرانی در سال‌های اول دهه هفتاد، با زبانی نو و دراماتیک بر صحنه جریان می‌یابد. اهمیت فقر فرهنگی و اقتصادی مردم جامعه در آثار نمایشنامه‌نویسان سال‌های اول دهه هفتاد، نمودی بارز دارد، اما هنوز اشکال و ساختار نمایشنامه به سمت فانتزی، افسانه و اسطوره گرایش بیشتری دارد. خلق فضاهای دلهره‌انگیز و مه‌آلود در آثار محمد احمدی ، بابک کاظمی ، میثاق امیر فجر و ... تصویری تحمیلی و در عین حال جامعه‌شناسانه از جهانی ارائه می‌دهد که معنای واقعی خود را از دست داده است و در جست‌وجوی معناهای نوین، به افسون افسانه و راز و خیال پناه می‌برد تا از خلال قصه و بازی، واقعیت نوینی را کشف و آفتابی کند . نگاه فلسفی و انتزاعی در آثار نمایشنامه‌نویسان سال‌های اولیه دهه هفتاد، به اوج خود می‌رسد. از نثر کهنه و شاعرانه اساطیر ایرانی، آشنازدایی می‌شود و بسیاری از اسطوره‌ها با زبان و نگاهی معاصر، بازآفرینی می‌شوند. قصه‌های شاهنامه دوباره نوشته می‌شوند. نثر نمایشی نوینی همراه بارگه‌هایی از شعر، مورد استفاده نمایشنامه‌نویسان قرار می‌گیرد تا افسانه‌های شناخته شده را با توجه به نیازهای اجتماعی روز و تشنگی روحی و فلسفی مخاطبان، بر صحنه دوباره بیافرینند و از این جهت پیوندی میان کهنه و نو صورت می‌گیرد و تلفیقی از فرهنگ غنی خردورزان کهن ایران، همچون عطار، فردوسی، مولانا، نظامی و ... با شکل‌های اجرایی و زبانی نو بر صحنه آفریده شود. نمایشنامه‌نویسان به یاری مفهوم تئاتر ملی و بومی، فضاهای راستین زندگی و مرگ بشری را از جهان تیره و ناشناس افسانه‌ها بیرون‌می‌کنند تا مخاطبان را با موفقیت‌های جهان‌شمول و همیشگی روح بشر درگیرکنند . تلاش برای درك موقعیت‌های جدید زندگی و کشف هویت جدید ایرانی- اسلامی، نمایشنامه‌نویسان را در آغاز دهه هفتاد به سمت قصه‌های تمثیلی و استعاره می‌برد و نمایشنامه‌های تاریخی مدرن در جهت نفی سنت‌ها و ارزش‌های کهنه، بر صحنه متولدمی‌شود. نمایشنامه‌نویسان دوباره به داستان‌گویی روی‌می‌آورند، تاریخ فلسفه دغدغه اصلی این قصه‌هاست و نمایشنامه‌نویس با ایجاد موقعیت‌های غریب و گاه مالیخولیایی، شخصیت‌ها را با درك فلسفی جدیدی از خود و جامعه متحول خویش مواجه‌می‌کنند. بهرام چوبینه، آرش، رستم و سهراب و آن پیرخراباتی که بر صحنه سخن می‌گوید، تأویل جدیدی از نظام ارزش‌ها ارائه می‌دهند؛ نظامی که برای ما ناآشناست . اما از نیمه دوم دهه هفتاد و به دنبال تغییر مدیریت‌ها و ایجاد موج نوین فرهنگی در جامعه و اجازه ورود به برخی حیطه‌های ممنوع در هنرهای نمایشی، فضای تمثیلی داستان‌گویی در

نمایشنامه‌نویسی به تدریج تغییر شکل می‌یابد و نسل جدیدی از نمایشنامه‌نویسان جوان‌تر پا به عرصه می‌گذارند. این گروه جدید، تمرکز شدیدی بر مسائل روز جامعه خود دارند و می‌خواهند این مسائل را عریان و فارغ از قصه‌پردازی‌های گذشته نشان دهند. آنها هم واقع‌گرا ه دوم، احساس بی‌هدفی، بیهودگی و ملال هم‌نسلان خود را با بهره‌گیری از ساختارهای ضد قصه، حرکت، بازی‌های خاص نوری و اجراهای سنت‌شکن فرم‌گرایانه به اجرا گذاردند و چشم‌انداز متفاوتی از قابلیت‌های هنر تئاتر عرضه کردند. قابلیت‌هایی که هنر تئاتر را به سینما، موسیقی، رقص، نقاشی، شعر و هنرهای اجرایی نزدیک می‌کند. به تدریج نوعی روشنفکرگرایی بر نمایشنامه‌های دسته دوم حاکم می‌شود. فضایی که مردم عادی را از درك مستقیم این نمایش‌ها، دور می‌کند و تنها تماشاگر خاص خود را برمی‌گزینند. »[محمودی،1391 ,8]

زبان، کارکرد ارتباطی خود را در نمایش‌های انتزاعی دسته دوم از دست می‌دهد و تنها به نوعی رمز شخصی نمایشنامه‌نویس با ناخودآگاهش بدل می‌شود. برخی از فارغ‌التحصیلان تئاتر و نمایشنامه‌نویسان جوان و تازه نفس، شالوده‌شکنی را بدعت کار خود قراردادند و با شکستن ساختارهای شناخته‌شده نمایشنامه‌نویسی، ادبیات را از عرصه نمایشنامه دورکردند و تنها به قابلیت‌های اجرایی نمایشنامه بسنده کردند. این گروه، اگرچه در تلاش بودند به فضاهای غیرواقعی آثار خود، بعدی تمثیلی بخشند، اما به دلیل اینکه زبان ارتباطی مناسبی با مخاطب خود برقرار نکردند، کار آنها در حد یک کار تجربه‌گرا و تا حد زیادی تقلیدی از کارهای مشابه غربی با تعداد اندکی مخاطب ارتباط برقرار کرد و نتوانست احساس شاعرانگی را با احساس همدلی مخاطب، یک‌جا به دست آورد یا در تماشاگر، نگرش و تفکری نو ایجاد کند، اما نمایشنامه‌های دسته اول که برخوردی آمیخته با همدردی با مردمان جامعه خود داشتند در پی یافتن ریشه‌ها و رگه‌های افسردگی و ناامیدی در نسل سوم پس از انقلاب بودند یا قصدداشتند ریشه نابسامانی‌ها و غربت‌زدگی‌های اجتماعی را در فضایی متفاوت، چند صدایی و مأیوس‌کننده پیداکنند. این نمایشنامه‌ها گرچه گاهی از وقایع ژورنالیستی روز خود الهام‌می‌گرفتند اما با بهره‌گیری از تکنیک‌های نوین نمایشنامه‌نویسی، قادر به خلق فضاهایی خوفآور و جنونآمیز شدند که وحشت ناشی از سرگشتگی نسل سوم را به‌خوبی به نمایش می‌گذاشت و مطالبات این نسل تازه نفس را به بهترین شکل بیان

می‌کرد. این آثار از جامعه‌نگاری‌های شتابزده دهه شصت فاصله می‌گرفت و از مرز هیجان و سانتی‌مانتالیسم به حیطه شناخت، تحلیل و ضد قهرمان‌سازی پا می‌گذاشت. شاید بهترین تعریف برای این نمایشنامه‌ها، نوعی مکاشفه بی‌غرض برای یافتن حقیقت بود. نمایشنامه‌نویس، خشونت و تردید اطرافش را از طریق برون‌فکنی در شخصیت‌های خود منعکس‌می‌کرد. فضای هراس و تهاجم در بیشتر این نمایشنامه‌ها به خوبی احساس می‌شود و ساختار اساسی آنها براساس ترس، عدم قطعیت و اضطراب است. اکبر رادی در این دوران، برخی از بهترین نمایشنامه‌های خود را بر صحنه می‌نشاند. بهرام بیضایی نیز با نگارش چند نمایشنامه جدید و کارگردانی دو نمایشنامه اخیرش، در ارتقای فضای جامعه موفق است که بر اساس ترس، بی‌اعتمادی و زوال ارزش‌های اخلاقی بنا شده است. نسل جوان‌تر نیز همچنان در طرح وقایع روزگار خود، با شتابی باورنکردنی پیش می‌رود. عبد الحی شماسی، محسن مخملباف، مهدی مدرسی یزدی، م.ا.آذین و ... از نیروهای تهدیدآمیز درونی و بیرونی می‌نویسند که راه را بر زندگی دلخواه بشر معاصر می‌بندد. الگوهای اساطیری وارونه می‌شوند و درد و رنج بشر امروز به عنوان معیار اصلی درد، درونمایه نمایشنامه قرار می‌گیرد. دیگر رستم و سهراب و تهمینه و سیاوش از دردهای ملت نمی‌گویند، مردم عادی قهرمان تراژدی‌های جدید هستند و نمایشنامه‌نویسان، مخاطبان خود را به تدریج به این باور می‌رسانند که در جهان پرخشونت امروز، بسیاری از انسان‌ها، زندگی اساطیری و پررمز و رازی دارند و این اسطوره‌های روزمره به مردم امکان می‌دهد که در جامعه پیچیده و پرتناقض امروز، قادر به ادامه حیات باشند. بسیاری از این نمایشنامه‌ها، فضای روشنفکران و ابتذال پوچ زندگی خواص را به تصویر می‌کشد و یا بی‌تفاوتی مردم را نسبت به همدیگر، به عنوان زنگ خطری برای زوال ارزش‌های معنوی بیان می‌کند . شاید به جرأت بتوان گفت که نمایشنامه‌نویسی پس از انقلاب در دهه شصت در حال کاوش و جست‌وجوی خویش، در دهه هفتاد در حال کشف هویت بومی و راستین خویش و در آغاز دهه هشتاد، در اوج ارتباط با مخاطب خویش است. نمایشنامه‌نویسان ما به تدریج تاریخ‌نگار اضمحلال درونی نسل خویش شدند و با پیداکردن زبانی مناسب چون جامعه‌شناسی دقیق، در موقعیت ذهنی و روحی آدم‌های مختلف جامعه خود قرارگرفتند. آنها با بارقه امیدی به آینده، به دنبال یافتن بهانه برای ادامه زندگی و بخشیدن خطاهای گذشتگان و هم‌نسلان خویشند.

نمایشنامه نویسان امروز ایران شکست‌های اجتماعی و روحی نسل خویش را می‌پذیرند، اما آن را به گردن اجداد و گذشتگان خود نمی‌اندازند و در عین حال، این شکست‌ها را پایان همه چیز نمی‌دانند. آنها می‌خواهند و می‌توانند که به آینده امید داشته باشند. نمایشنامه‌نویسی برای آنها پنجره‌ای است که گذر زمان و سیر طولانی گذشته در آینده را به آنها نشان می‌دهد. پنجره‌ای که لحظه‌ای نور حقیقت در آن متبلور می‌شود و سپس می‌گذرد. نمایشنامه‌نویس امروز ایران می‌خواهد این تکه نور، این لحظه جاودانی از حقیقت ناب را شکارکند و با آن به تمامی زندگی خود و همنسلانش، روشنی بخشد . چه رشد نمایشنامه‌نویسی کشورمان را قبول داشته باشیم و چه نداشته باشیم، این راهی است که آغاز شده است و بهای گزافی جهت فراز و فرودهای خود پرداخته است. گاه مهجور واقع شده و گاه بر تاریک صحنه درخشیده است و اگر روشنفکر بدبین با دیده تردید به آن می‌نگرد، مردم جامعه - همان مردمی که ساعت‌ها در سرما و گرما در صف‌های طولانی نمایش‌های روی صحنه می‌ایستند - به این حرکت خودجوش و نوین، باور دارند. آنها هر بار بخشی از دلتنگی خود را به سالن‌های نمایش می‌آورند تا آن را با نمایش‌های روی صحنه سهیم شوند و سپس پس از تماشای نمایش برای همیشه بخشی از اندوه، غربت و دلتنگی خود را در سال‌های نمایش، جا می‌گذارند. نمایشنامه‌نویسان امروز ایران، از تاریکی و اتاق‌های فرمان بیرون می‌آیند تا همین تکه‌های دلتنگی جا مانده بر صندلی‌ها را شکارکنند. سهم نمایشنامه‌نویسان ایران اگر همین شکار دلتنگی‌ها و عقده‌های فروخورده مخاطبانشان باشد، یک روز در نمایشنامه‌ای زیبا و تأثیرگذار، این دلتنگی‌ها فریادی خواهدشد و همه مردم، همه تماشاگران و بازیگران به یاری این فریاد با هم خواهند گریست و در آن زمان باز هم هنر مقدس تئاتر و نمایشنامه‌نویسی است که با ریشه‌های عمیق فرهنگی، ما را به هم پیوند می‌دهد، فاصله‌ها را برمی‌دارد و چشم‌اندازی مؤثر از آینده، پیش روی‌مان قرار می‌دهد .