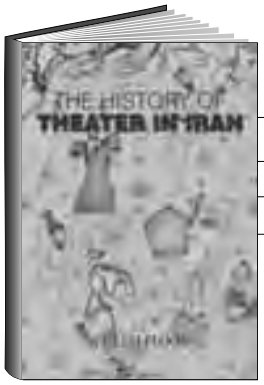
• حسین حاتمی

تاریخ تئاتر در ایران



■ The History of Theater in Iran
■ Willem Floor
■ Publisher: Mage Publishers; First edition (June 2005), Paperback: 340 pages

تئاتر شـاخه‌ای از هنرهای نمایشی است که به بازنمودن داستان‌ها در برابر مخاطبان یا تماشاگران می‌پردازد. شاید بتوان اولین نمودهای تئاتر را در رقص‌های آیینی انسان اولیه، که معنای جادو و جادوگری داشت، مشـاهده کرد. این رقص‌ها در فرهنگ‌های مختلف، اشـکال و معانی گوناگون داشـت. تئاتر نیز به‌مانند هر پدیـده‌ی تاریخی دیگر، از زمان شکل‌گیری تا به امروز، نشیب و فرازهای زیادی را طی کرده است. اما تئاتر به مفهوم امروزی، در پنج قرن از میلاد مسیح پدید آمده است. در این زمان، تئاتر در آتن و روم به وجود آمد و سپس در آثار قرون وسطی، رنسانس و بعد در عصر جدید اروپا ادامه یافت.

امـروزه تئاتـر مجموعه یـا نظامی سـازمان‌یافته و هنری اسـت که هنرهای بسـیاری در آن نقش دارند. پیش از هرچیز متن یا نمایش‌نامه و کارگردانـی کـه متن را به نمایش بگذارد، مورد نیاز اسـت. هنرهای دیگر دخیل در تئاتر عبارتند از: بازیگری، صحنه‌آرایی، مجسـمه‌آرایی، موسیقی، سخنوری، نورپردازی، نقاشی، معماری... به‌جز سبک معمول، تئاتر گونه‌های دیگری نیز دارد مانند اپرا، باله، کابوکی، خیمه‌شب‌بازی و پانتومیـم. بدین ترتیب، نمی‌توان مفهوم و مصداق تئاتر را به سـبک امروزیـن آن محدود سـاخت؛ چراکه این شـکل از هنر نیـز مانند هر پدیده‌ی بشری دیگر دچار تحول و تطور و تکامل بوده است.

اگر چه ظاهراً خاسـتگاه تئاتر یونان و روم اسـت؛ اما اجرای آن محدود بـه آن‌جـا نبود. ایران از جمله مناطقی بود که از نخسـتین سـده‌های شـکل‌گیری ملیت و سـرزمین ایرانی، هنر نمایش در آن اجرا می‌شد. هرچند بسـیاری، حتی در داخل ایران، تئاتر را پدیده‌ای تازه و مدرن و دارای منشائی اروپایی می‌شمارند؛ اما ادبیات نمایشی و نمایش دراماتیک در تمام تاریخ مدون ایران وجود داشته و ابزار سرگرمی و سپری کردن سـاعت‌های تفریح و تفرج فرمانروایان ایرانی و حتی مردم عادی بوده اسـت. پادشـاهان ایرانی بارها و بارها با تئاتر کمیک و طنز در شـکل رقص، تقلید و نمایش‌های خنده‌دار به‌همراه موسـیقی بزم گسترده‌اند. این نمایش‌ها به دلیل وضعیـت اجتماعی، اغلب کنایه‌آمیز و هجوآمیز بود و به‌صورت تقلید صداها و رفتارهای دیگران اجرا می‌شد.

ویلـم فلور (Willem Floor) پژوهشـگر و ایران‌شـناس برجسـته‌ی هلنـدی، در اثر ارزشـمند خـود «تاریخ تئاتر در ایران» سـیر تحول و تطور تئاتر و هنر نمایش را از نخسـتین سال های شکل‌گیری ملیت و سرزمین ایران تا به امروز بررسی کرده است. این کتاب ۳۴۰ صفحه‌ای برای نخسـتین بار در سال ۲۰۰۵ میلادی به زبان انگلیسی منتشر شد. فلور با احاطه‌ای که بر تاریخ ایران دارد، به خوبی توانسـته اسـت تطور تاریخی هنر تئاتر را با توجه به ویژگی‌های بومی ایران و فرهنگ ایرانی ـ اسلامی بیان دارد.

اثر فلور درمجموع از شش بخش به‌همراه دیباچه، ضمایم، کتاب‌شناسی و نمایه تشـکیل شده است. تقسیم‌بندی بخش‌ها به ترتیب زمانی است و از دوران ایـران پیش از اسـلام آغاز می‌شـود و تا انقلاب اسـلامی ادامـه دارد. عنوان بخش اول «نمایش کمیک بدیهه‌گوی (improvisatory)» اسـت. به عقیده‌ی فلور، به‌استثنای نمایش‌نامه‌های مذهبی

و داســتانی در هنر تئاتر ایرانی، متون مکتوب به‌ندرت استفاده می‌شد. هنرمندان ایرانی در بدیهه‌ســرایی بســیار توانا بودند و همین امر سبب می‌شــد که نقش متون نوشتاری در اجرای نمایش‌ها محدود شود. این امر یکی از تفاوت‌های تئاتر ســنتی ایرانی و اروپایی محسوب می‌شود. تئاتــر اروپایــی، با اتکاء به متون نوشــتاری و اصولی، در ســال ۱۸۷۸ میلادی وارد ایران شــد و بخشــی از فرایند مدرنیزاسیون در ایران بود. در ابتــدای بخــش اول، مؤلف پس از پیش‌گفتار بــه موضوع بازیگران یــا ســرگرم‌کننده‌ها (Entertainers) در تاریــخ ایــران می‌پــردازد و جایگاه و موقعیت و شــرایط ایشــان را در دوران پیش از اسلام، قرون نخســتین اســلامی، دوره‌ی تیموری، دوره ی صفوی و دوره‌ی قاجار بررسی می‌کند. تماشا و تقلید؛ بقال بازی (Bqqal-Bazi)؛ و بازی‌های (Plays) زنانه عناوین دیگر این بخش‌اند.

بخــش دوم کتــاب بــا عنــوان «نمایش عروســکی خیمه‌شــب‌بازی (Puppets)» بــه این نــوع از هنر تئاتر و اجرای آن در ایران باســتان اختصاص یافته اســت. در ایران پیش از اســلام، هنر نمایش بیشتر از نوع خیمه‌شب‌بازی بود. هنرپیشه‌ها، کمدین‌ها، مقلدان، خیمه‌شب‌بازان، نقــالان و... هم در محیط‌هــای عمومی و هم در محیط‌های خصوصی برنامه اجرا می کردند. دســتکش و ریســمان خیمه‌شــب‌بازی در ایران باســتان بســیار محبوب بــود. در دوره‌ی اســلامی این هنر به شــکل نقالی‌های عمومی درباره‌ی پادشاهان باستان و اعمال قهرمانانه‌ی آنان ادامــه یافت. البتــه به نظر مؤلف، در تئاتر و نمایش ســنتی ایران هیچ

ادبیات نمایشی و نمایش دراماتیک در تمام تاریخ مدون ایران وجود داشته و ابزار سرگرمی و سپری کردن ساعت‌های تفریح و تفرج فرمانروایان ایرانی و حتی مردم عادی بوده است

تفــاوت واقعی میان فرهنگ طبقات بالا و پایین جامعه وجود نداشــت و اگر هم تفاوتی وجود داشــت بیشــتر مصنوع و ساختگی (artificial) بود. فلور معتقد اســت همه‌ی اشکال سنتی هنر دراماتیک ایران تجلی فرهنگ عامه بود. هنرپیشه‌های درباری و کسانی که از سوی توانگران جامعه حمایت مالی می‌شــدند، تنها مهارت بیشــتری از هنرپیشه‌هایی داشــتند که برای عموم مردم اجرا می‌کردند. تئاتر سایه؛ خیمه‌شب‌بازی با دســتکش (Glove) و خیمه‌شب‌بازی با ریسمان (String) یا Mari-onettes، عناوین سه‌گانه‌ی بخش دوم است.

کتــاب در بخش ســوم با عنوان «نمایش داســتانی یا داستان‌ســرایی دراماتیک» وارد دوره‌ی اســلامی ایران می‌شود. فلور پس از پیش‌گفتار خود بر بخش ســوم، به موضوع «نمایش حماسی غیرمذهبی یا نقالی» می‌پردازد. این نوع از حماسه‌سرایی‌های دراماتیک که هم‌زمان با عصر

تعزیه ترکیبی از نمایش سنتی ایران پیش از اسلام، سنت نقالی و حماسه‌سرایی و بازنمایی صحنه‌ی شهادت امام حسین (ع) است

شاهنامه‌نویسی و نقالی بود، در قرون نخستین اسلامی و حتی ابتدای قرون میانه در ایران رواج بسیار داشت. متن مکتوب نقالان بیشتر شاهنامه‌ی فردوسی، شاهکار ادب پارسی بود. بسیاری از محققان، دلیل عدم رشد و توسعه‌ی هنر نمایش ایران را مخالفت شعائر اسلامی و مذهبی با هر نوع تفریحات سبک و بیهوده (frivolous entertain-ment) و شخصیت‌سازی (impersonation) موجودات زنده می‌دانند؛ اما فلور بر این باور است که اگرچه این دلیل تاحدی قابل‌قبول است؛ ولی به‌رغم مخالفت و هشدار مسلمانان متشرع، هرگز هنرپیشه‌های تئاتر از اجرای نمایش دست نکشیدند. هنر دراماتیک سنتی ایران شکلی از تئاتر عامه (folk theater) بود که با تئاتر مطرح در غرب تفاوت داشت. زمان ظهور این شکل از هنر بومی زیاد مشخص نیست، ولی بحث فلور در سراسر کتاب از مراحل رشد و تکامل آن است که به‌وضوح از هنر مدرن قابل تشخیص است. مؤلف بخش سوم را با مبحث «برخورد با مدرنیزاسیون» خاتمه می‌دهد تا تفاوت‌ها و شباهت‌های این دو سبک (درامِ بومی و مدرن) برای خوانندگان کتاب آشکارتر شود.

عنوان بخش چهارم کتاب «ذکر مرثیه (Elegy) یا مرثیه‌خوانی» است. بخش چهارم کتاب عصری را دربرمی‌گیرد که جامعه‌ی ایرانی به‌تدریج از فضای حماسه‌سرایی ملی و شاهنامه‌نویسی فاصله می‌گیرد و هرچه بیشتر به جامعه‌ای مذهبی تبدیل می‌شود. یکی از نمودهای بارز این تبدیل، تغییر ماهیت هنر دراماتیک ایرانی است. در این عصر، حماسه‌سرایی و نقالی جای خود را به اشکال دیگر درام ایرانی یعنی مرثیه‌خوانی، پرده‌خوانی و تعزیه می‌دهد. «روضه‌خوانی» عنوان قسمت اول بخش چهارم است. فلور روضه‌خوانی را درآمدی بر شکل‌گیری هنر مرثیه‌خوانی می‌داند و به چیستی و چگونگی اجرای آن می‌پردازد. قسمت دوم این بخش « پرده‌خوانی یا روایت تصویری» است که سنت پرده‌خوانی و نمایش و درام تصویری را در ایران بررسی می‌کند.

پنجمین بخش کتاب با عنوان «نمایش حماسی مذهبی» به یکی از اشکال منحصربه‌فرد درام اسلامی، که تنها در ایران قابل مشاهده است، یعنی «تعزیه‌خوانی(Passion Play)» اختصاص دارد. تعزیه ترکیبی از نمایش سنتی ایران پیش از اسلام، سنت نقالی و حماسه‌سرایی و بازنمایی صحنه‌ی شهادت امام حسین (ع) است. تفاوت تعزیه با نقالی در سنت ایرانی به عنصر مذهب برمی‌گردد. فلور نقالی را نمایش حماسی غیرمذهبی و تعزیه را نمایش حماسی مذهبی نامیده است.

از قرن نوزدهم به بعد، به‌تدریج تئاتر سنتی ایران هم از نظر شکل و هم به لحاظ محتوا، تحت تأثیر تئاتر مدرن اروپایی قرار می‌گیرد

تعزیه در ایران به عاشـورا، کربلا و شـهادت امام حسین (ع) و یارانش اختصاص دارد؛ درحالی‌که نقالی‌های قرون نخستین اسلامی، بازنمایی اعمـال قهرمانانه‌ی پادشـاهان و پهلوانان ملی ایرانیـان بودند. فلور با تسلط و آشنایی کامل به فرهنگ ایرانی ـ شیعی و تعزیه‌خوانی، در این بخش جزئیات مربوط به مراسـم تعزیه‌خوانی را از ابتدای شـکل‌گیری آن بیـان می‌کند. وی پس از پیش‌گفتار، از «حضور تعزیه در صحنه‌ی تئاتر» آغاز می‌کند و سـپس بـه ماه‌های سـوگواری (محرم و صفر)؛ بناهای تکیه؛ تئاتر سـلطنتی (تکیه دولت)؛ طراحی و دکوراسیون تکیه و تعداد تکایا می‌پـردازد. صحبت از تکایا یا همان مکان‌های برگزاری مراسم سوگواری و تعزیه، پیش‌درآمدِ بحث اصلی، یعنی چگونگی اجرای تعزیه است. اجر دینیِ (Pious) تقبلِ هزینه‌های تعزیه‌خوانی؛ ویژگی متـن تعزیه؛ ترتیب اپیزودهای تعزیه؛ کارگردانان صحنه؛ هنرپیشـه‌ها؛ لباس؛ شـروع نمایش: روضه‌خوانی؛ مصیبـت؛ اداره‌ی صحیح مجلس؛ تعزیه برای زنان و توسـط زنان؛ رفتار تماشـاگر در مدت اجرای تعزیه؛ تماشـاگران خارجی و رفتار تماشـاگران پس از اجرای تعزیه، برخی از عناوین قسمت‌های این بخشند که به ترتیب اجرا در تعزیه مورد بحث قـرار گرفته‌اند. ذکـر دقیق مراحل اجرای تعزیه، همـراه با جزئیات آن نشـان‌دهنده‌ی آن اسـت که فلور علاوه بر مطالعه و بررسی دقیق این نمایش حماسی مذهبی، بارها و بارها مراسم تعزیه‌خوانی را در ایران از نزدیک مشـاهده کرده است. قسمت‌های پایانی بخش پنجم به برخی مسـائل مرتبـط با هنر تعزیه از قبیـل مخالفت با تعزیه؛ اپیزود سـفیر اروپایی؛ و جشن (Festivity) و نمایش «عمرکُشان» اختصاص دارد.

«تئاتر مدرن» عنوان ششـمین و آخرین بخش کتاب است. این بخش به چهار قسمت عصر قاجار، دوره‌ی رضاشاه پهلوی، دوره‌ی محمدرضا شـاه پهلوی و انقلاب اسـلامی تقسیم می‌شود. از قرن نوزدهم به بعد، به‌تدریج تئاتر سـنتی ایران هم از نظر شـکل و هم بـه لحاظ محتوا، تحت تأثیر تئاتر مدرن اروپایی قرار می‌گیرد. فلور بر این باور اسـت که این تأثیرپذیری بخشـی از فرایند مدرنیزاسیون ایران است که ناشی از ارتباطـات و تعاملات بیش از پیش روشـنفکران ایرانی با مغرب زمین بود. هنر تئاتر مدرن در ایران از بدو ورود تا امروز، به‌شـدت از تحولات سیاسی نیز متأثر بوده اسـت. برای نمونه، انقلاب مشروطیت به‌عنوان یکـی از نقاط عطف تاریخ معاصر ایران، یکی از عوامل ترقی و تقویت تئاتر مدرن در ایران شـناخته شده است. یک از تفاوت‌های تئاتر مدرن با درام سـنتی ایرانی میزان استفاده از متون نوشتاری است. همان‌گونه که فلور بیان داشته است در نمایش سنتی ایران، به جز نمایش‌نامه‌های مذهبی و داسـتانی، به ندرت از متون مکتوب استفاده می‌شد و اساس کار هنرپیشـه‌ها بر بدیهه‌گویی قرار داشـت. امـا در تئاتر مدرن، تقریباً دیگر نشـانی از بدیهه‌گویی نیسـت و یکـی از ارکان اصلی تئاتر متن و نمایش‌نامه اسـت. واپسـین بخش کتاب با «گام‌های نخسـتین»ی که برای ورود تئاتر مدرن به ایران برداشـته شـد؛ آغار می‌شـود. این گام ها عمدتاً توسـط نویسـندگان و منورالفکرانی کـه در عصر قاجار از نزدیک با فرهنگ و ادب غرب آشـنایی داشـتند، برداشته شد. فلور پس از بررسـی نخستین تلاش‌ها، به «ترجمه‌ها و نمایش‌های ایرانی» می‌پـردازد. ترجمه‌هایـی که خود جزو اولین گام‌هـای هنروران ایرانی برای آشـنایی بیشـتر با هنر مـدرن اروپایی بود. به‌جـز این ترجمه‌ها، عامل اساسـی دیگری که موجبات تقویت و تکامل تئاتر مدرن ایرانی را فراهم کرد، انقلاب مشـروطیت (۱۲۸۵ش/ ۱۳۲۴ق) بود. مؤلف در قسمت «انقلاب مشروطیتِ ۱۹۰۶: ترقی تئاتر مدرن» به تأثیر انقلاب مشروطه و پیامدهای آن در ترقی و تقویت تئاتر مدرن در ایران پرداخته اسـت. پس از این بحث، فلور اولین نشانه‌های تئاتر مدرن را در ایران، که بیشـتر توسط هنرپیشه‌های غیرایرانی و یا غیرمسلمان اجرا می‌شد، در «گروه‌های تئاتر غیرمسـلمان»، «گروه‌های هنرپیشه‌های خارجی» و «اپراهـای کوچک و موزیکال» مورد توجه قرار داده اسـت. وضعیت اجرای تئاتر مدرن در شـهرهای تهران، تبریز، رشت، مشهد، اصفهان، کرمانشـاه، قزوین و دیگر شهرها در اواخر عصر قاجار و پس از انقلاب مشـروطیت، در ادامه بررسـی شده اسـت. در انتهای قسمت اول این بخش هم «مشـخصات اصلی حیات تئاتر در ایران اواخر عصر قاجار» برشـمرده شده است. قسـمت دوم و سوم بخش ششـم، به ترتیب به دوره‌ی رضاشـاه (۱۹۴۱–۱۹۲۵) و محمدرضـا پهلوی (۱۹۷۹–۱۹۴۱) اختصـاص دارد. در ایـن دوره‌ها هـم وضعیت اجرای تئاتـر مدرن در شـهرهای بزرگی مانند تهران، تبریز، رشت، قزوین، اردبیل، کرمانشاه، اصفهان، مشهد، شیراز و دیگر شهرهای ایران مورد بررسی قرار گرفته اسـت. «مجریان و نمایش‌نامه‌نویسان اصلی»، «جشنواره‌های تئاتر» و «تئاتر در احتضار (at Death's Door)» عناوین سـه موضوع قسمت سـوم بخش آخر کتاب است. تئاتر در احتضار، بحث از اوضاع نه‌چندان خوب اجرای تئاتر در اواخر عصر پهلوی اسـت. واپسـین موضوع مورد بحث فلور «تئاتر در دوران انقلاب اسـلامی» است که بررسی مختصر و کوتاهی است از وضعیت اجرای تئاتر در ایران پس از انقلاب اسلامی و تأثیرات انقلاب در شکل و محتوای تئاتر مدرن. تاریخ تئاتر در ایران با دو ضمیمه، کتاب‌شناسی و نمایه به پایان می‌رسد.