بسم الله الرحمن الرحيم

دانشکده ادبیات و علوم انسانی
گروه زبان و ادبیات فارسی

پایان نامه جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد
رشته زبان و ادبیات فارسی

عنوان

رویکرد سیاسی اجتماعی ادبیات نمایشی معاصر ایران با تکیه بر آثار غلامحسین ساعدی

استاد راهنما:
آقای دکتر علی‌رضا فولادی

به وسیله:
سپیده موسوی

شهریور 1388

بسمه تعالی

تاریخ:
شماره:
پیوست:

دانشگاه کاشان

مدیریت تحصیلات تکمیلی دانشگاه

صورتجلسه دفاع از پایان نامه کارشناسی ارشد

نام و نام خانوادگی دانشجو: سپیده موسوی گورابی شماره دانشجویی: ۸۵۲۳۱۱۶۰۰۱

رشته: ادبیات فارسی دانشکده: علوم انسانی

عنوان پایان نامه : رویکرد سیاسی اجتماعی ادبیات نمایشی معاصر ایران با تکیه بر آثار غلامحسین ساعدی

این پایان نامه به مدیریت تحصیلات تکمیلی به منظور بخشی از فعالیتهای تحصیلی لازم برای اخذ درجه کارشناسی ارشد ارائه می گردد. دفاع از پایان نامه در تاریخ ۸۸/۶/۱۱ مورد تائید و ارزیابی اعضای هیأت داوران قرار گرفت و با نمره به عدد ۱۹/۲۵ به حروف نوزده و بیست و پنج و با درجه عالی به تصویب رسید.

اعضاء هیأت داوران:

عنوان ، نام و نام خانوادگی	مرتبه علمی	امضاء
۱. استادراهنما: دکترعلیرضا فولادی	استادیار	
۲. استاد مشاور: دکتر رضا شجری	استادیار	
۳. متخصص و صاحب نظر از داخل دانشگاه: دکتر حسین قربانپور	استادیار	
۴. متخصص و صاحب نظر از خارج دانشگاه: دکتر محمد رضا یوسفی	استادیار	
۵. .نماینده تحصیلات تکمیلی دانشگاه : دکتر حسین حیدری	استادیار	

مدیریت تحصیلات تکمیلی دانشگاه

تقدیم به

پدر و مادرم، به پاس همه‌ی خوبی‌هایشان.

چکیده:

یکی از راه‌های شناخت ادبیات یک سرزمین، نقد محتوایی آثار ادبی آن سرزمین است. در رساله‌ی حاضر به نقد سیاسی- اجتماعی نمایشنامه‌های فارسی با تکیه بر نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی پرداخته‌ایم. ساعدی از بزرگ‌ترین نمایشنامه‌نویسان ایرانی است که با وجود غلبه‌ی درونمایه‌های روانکاوانه در آثارش، کوشیده است این درونمایه‌ها را برای بیان مسائل سیاسی- اجتماعی زمان خود به کار گیرد و از این جهت آثارش بیشتر تم روان‌شناختی- جامعه‌شناختی دارد. این رساله به جز مقدمه، پنج فصل را در بر می‌گیرد. در فصل اول پس از تعریف نمایش، مروری به تاریخچه‌ی آن در جهان و ایران داشته‌ایم. فصل دوم به معرفی پیشگامان و نامداران نمایشنامه‌نویسی ایرانی تا زمان غلامحسین ساعدی و تحلیل برخی از آثار معروف آنان اختصاص یافته است. در فصل سوم با مروری بر زندگی، سبک نمایشنامه‌نویسی و ... نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی سعی بر آن بوده است تا مهم‌ترین رگه‌های سیاسی- اجتماعی این نمایشنامه‌ها شناخته شود. فصل چهارم طبقه‌بندی درونمایه‌ای سیاسی- اجتماعی نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی را شامل است. سرانجام در فصل پنجم با عنوان نتیجه‌گیری، یافته‌های تحقیق را به اجمال آورده‌ایم.

کلمات کلیدی: نمایش، نمایشنامه‌نویسی، ادبیات مشروطه، رویکرد سیاسی- اجتماعی، غلامحسین ساعدی

مقدمه

موضوع پژوهش:

رویکرد سیاسی- اجتماعی ادبیات نمایشی معاصر ایران با تکیه بر آثار غلامحسین ساعدی.

مسئله‌ی پژوهش:

1. نمایش از دیرباز تاکنون چه سیری را گذرانده است؟
2. ادبیات نمایشی معاصر ایران تا چه اندازه تحت تأثیر شرایط سیاسی- اجتماعی زمانه‌ی خود بوده است؟
3. غلامحسین ساعدی، چه مضامین سیاسی- اجتماعی را نمایشنامه‌های خویش گنجانیده است؟

شیوه‌ی کار:

روش کار ما در این رساله، روش کتابخانه‌ای- تحلیلی بوده است. با طی مراحل گردآوری اطلاعات، طبقه‌بندی اطلاعات، تدوین اولیه، ویرایش و تدوین نهایی، برای تحلیل درونمایه‌های سیاسی- اجتماعی در نمایشنامه‌ها کوشیده‌ایم به روش تحلیل شخصیت‌ها، گفتمان‌ها و رویدادها در این آثار پیش برویم. همچنین روش طبقه‌بندی موضوعی، روش جنبی دیگری ما در پیشبرد این کار بوده است.

اهداف پژوهش:

1. روشن ساختن بعد سیاسی- اجتماعی ادبیات نمایشی معاصر ایران
2. معرفی برخی از اولین نمایشنامه‌نویسان معاصر
3. معرفی و ارائه‌ی نمایشنامه‌های ساعدی
4. نقد سیاسی- اجتماعی نمایشنامه‌های ساعدی

زمینه و سابقه‌ی پژوهش:

با توجه به آنکه ساعدی یکی از برجسته‌ترین نمایشنامه‌نویسان و نویسندگان معاصر ایران است، مقالات فراوان و کتاب‌های چندی درباره‌ی او نوشته شده است. از جمله می‌توان از کتاب «شناخت‌نامه‌ی ساعدی» تألیف جواد مجابی، «نقد آثار غلامحسین ساعدی» از عبدالعلی دست‌غیب، «نقد و تحلیل و گزیده‌ی داستان‌های غلامحسین ساعدی» از روح‌الله مهدی‌پور عمرانی نام برد؛ اما در هیچ یک از این آثار، نمایشنامه‌های ساعدی با نگرش سیاسی - اجتماعی مورد تحلیل جدی قرار نگرفته است.

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

فصل اول: نمایش و مروری بر تاریخچه‌ی آن 1

1-1. مروری بر ادبیات نمایشی در ادوار گذشته 3

1-2. تاریخچه‌ی نمایش در ایران 4

1-3. انواع نمایش بعد از اسلام 6

فصل دوم: ادبیات نمایشی در ادوار مشروطیت 12

2-1. زمینه‌سازان 14

2-1-1. عبدالرحیم طالبوف 15

2-1-2. میرزا ملکم‌خان 16

2-1-3. میرزا آقاخان کرمانی 18

2-2. آخوندزاده، پیشگام نمایشنامه‌نویسی ایرانی 20

2-2-1. تحلیل سیاسی - اجتماعی تمثیلات آخوندزاده 34

2-2-1-1. ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر 35

2-2-1-2. حکایت موسی ژوردان، حکیم نباتات و مستعلی شاه مشهور به کیمیاگر 36

2-2-1-3. وزیرخان لنکران 37

2-2-1-4. خرس قولدرباسان(دزدافکن) 38

2-2-1-5. سرگذشت مرد خسیس 40

2-2-1-6. وکلای مرافعه تبریز 41

2-2-1-7. حکایت یوسف شاه سراج یا ستارگان فریب‌خورده 42

2-2-2. آخوندزاده اولین منقد ادبیات نمایشی 43

2-3. میرزا آقا تبریزی، اولین نمایشنامه‌نویس فارسی 45

2-3-1. حکایت اشرف‌خان حاکم عربستان 48
2-3-2. طریقه حکومت زمان خان بروجردی 49
2-3-3. حکایت کربلا رفتن شاه قلی‌میرزا 50
2-3-4. حکایت عاشق شدن آقا هاشم خلخالی 51
2-3-5. حکایت مرشد کیمیاگر 52
2-4. نمایشنامه‌نویسان بعد از میرزا آقا تبریزی 54
2-4-1. مرتضی قلی‌خان مؤیدالممالک(ارشاد) 54
2-4-2. احمد محمودی(کمال الوزاره) 57
2-4-3. گریگور یقیکیان 59
2-4-4. حسن مقدم 59
2-4-5. سید علی نصر 61
2-4-6. رضا کمال(شهرزاد) 62
فصل سوم: ساعدی، زندگی، نمایشنامه‌ها، سیاست و اجتماع..... 64
3-1. نگاهی به زندگی ساعدی 66
3-2. نمایشنامه‌های ساعدی از چشم انداز درونمایه‌های سیاسی و اجتماعی 69
3-2-1. سبک ساعدی 70
3-2-2. نثر و زبان ساعدی 72
3- 3. لیلاج‌ها 74
3-4. کاربافک‌ها در سنگر 76
3-5. لال‌بازی‌ها 79
3-5-1. پوپک سیاه 80

2-5-3. قیچی و طناب 82
6-3. چوب به دست‌های ورزیل 84
7-3. پنج نمایشنامه از انقلاب مشروطیت 88
1-7-3. از پا نیفتاده‌ها 89
2-7-3. خانه‌ها را خراب کنید 90
3-7-3. بام‌ها و زیر بام‌ها 93
4-7-3. ننه انسی 96
5-7-3. گرگ‌ها 97
8-3. آی بی‌کلاه، آی باکلاه 100
9-3. خانه روشنی 103
1-9-3. دعوت 104
2-9-3. دست بالای دست 106
3-9-3. خوشا به حال بردباران 108
4-9-3. پیام زن دانا 110
5-9-3. خانه روشنی 112
10-3. دیکته و زاویه 114
1-10-3. دیکته 114
2-10-3. زاویه 117
11-3. پرواربندان 122
12-3. وای بر مغلوب 125
13-3. چشم در برابر چشم 127

3-14. عاقبت قلم فرسایی 129
3-14-1. تشنه انتقام 129
3-14-2. این به آن در یا ناموس پرستان 131
3-15. ماه عسل 133
3-16. مار در معبد 136
3-17. ضحاک 139
3-18. پرندگان در طویله 141
3-19. شبان فریبک 145
3-20. خیاط افسون شده 147
3-21. رگ و ریشه دربدری 149
3-22. بهترین بابای دنیا 151
3-23. جانشین 154
فصل چهارم: تحلیل سیاسی- اجتماعی نمایشنامه‌های ساعدی 160
4-1. سیاسیات 163
4-1-1. نقد عملکرد حاکمان 164
4-1-2. نقد بی‌اعتمادی قدرت‌طلبان نسبت به یکدیگر 165
4-1-3. نقد قدرت‌طلبی افراد صاحب منصب 167
4-2. اجتماعیات 168
4-2-1. نقد روابط انسانی. 168
4-2-1-1. نقد روابط اجتماعی انسان معاصر 169
4-2-1-2. نقد جاه‌طلبی انسانی 170

4 -2-2. نقد اوضاع نامساعد اجتماعی و تأثیر آن در گروه‌های مختلف جامعه 172
4-2-3. عصیان علیه شرایط نامساعد اجتماعی 173
4-2-4. تصویر مبارزه علیه بیداد و مشکلات موجود در آن 175
4-2-4-1. ایستادگی و پایداری در راه هدف 176
4-2-4-2. رخنه‌کردن عوامل نفوذی در میان گروه مبارزان 178
4-2-4-3. بیان سنگدلی مخالفان علیه مبارزین یا نسبت به یکدیگر 179
4-2-5. فقر 181
4-2-5-1. فقر مادی 181
4-2-5-2. فقر فکری و روانی 183
4-2-6. دین‌گرایی در میان افراد جامعه 188
4-2-7. سیمای زن در نمایشنامه‌های ساعدی 189
4-2-8. رویارویی با فرهنگ غرب 191
فصل پنجم: نتیجه‌گیری 194
ضمایم 199
منابع 201

تمهید

مارتین گری در فرهنگ اصطلاحات ادبی می‌گوید: «درام، قالبی از نمایش است که به منظور اجرا در هر نوع صحنه‌ی تئاتر نوشته شده است. نمایش زمانی حیات پیدا می‌کند که بازیگران شروع به اجرای آن کنند، یعنی در قالب شخصیت‌ها قرار گیرند و گفتگوها را همراه با اعمال مناسب آنها بر زبان جاری سازند»[1]. کادن نیز نمایش را «هر اثری که برای اجرا در صحنه‌ی تئاتر توسط بازیگران نوشته شده باشد»[2] معرفی می‌کند. ابوالقاسم رادفر نیز در «فرهنگ‌واره‌ی داستان و نمایش» نمایش یا درام را «یک نوع بازی که در آن اشخاص در رل افراد دیگری که وجودشان حقیقی یا افسانه‌ای باشد و در مقابل یک عده تماشاچی داستانی را به نمایش دهند» معرفی می‌نماید.[3] آبرامز در کتاب «فرهنگ‌واره‌ی اصطلاحات ادبی» درباره‌ی نمایش می‌گوید: «قالبی نوشتاری است که برای اجرا در صحنه‌ی تئاتر طراحی شده و در آن بازیگران نقش شخصیت‌ها را به عهده گرفته، کار معینی را انجام می‌دهند و دیالوگ نوشته شده‌ای را بیان می‌کنند.»[4]

چنان‌که از تعاریف بالا برمی‌آید، صاحب‌نظران درباره‌ی نمایش به دو وجه آن نظر داشته‌اند: یکی وجه نوشتاری آن که نمایشنامه نامیده می‌شود. اصطلاح درام در زبان انگلیسی همین مفهوم را افاده می‌کند و دیگری وجه اجرایی آن، که با نام نمایش شهرت دارد و به اصطلاح تئاتر در زبان انگلیسی به همین مفهوم باز می‌گردد. به هر حال، نمایشنامه یا درام، اثری است غالباً منثور[5] که برای اجرا بر روی صحنه‌ی نمایش یا تئاتر صورت نوشتاری می‌پذیرد.

1- گری، فرهنگ اصطلاحات ادبی، ص 103.

2- کادن، فرهنگ ادبیات نقد، ص127.

3- رادفر، فرهنگ‌واره‌ی داستان و نمایش، ص 127

4- آبرامز، فرهنگ اصطلاحات ادبی، ص11

5- نوعی از نمایش به نام «ملودرام» یا «درام لیریک» وجود دارد که توأم با آواز است.(داد، فرهنگ اصطلاحات ادبی، ص 277)

1-1. مروری بر ادبیات نمایشی در ادوار گذشته

درباره‌ی اینکه خاستگاه اصلی نمایش کجاست، نظریات گوناگونی وجود دارد. گروهی معتقدند نمایش نیز مانند اغلب علوم و فنون، از یونانی‌هاست و سایر ملل، از سرچشمه هنر نمایشی یونان سیراب شده‌اند.[1] بحث درباره اینکه به راستی کدام سرزمین خاستگاه اصلی نمایش است، بحثی مفصّل خواهد شد که در این مقال نمی‌گنجد؛ اما نکته‌ی شایان یادآوری این است که نمایش، به طورکلی برگرفته از مراسم‌های مذهبی است.

از آنجا که بشر اولیه در زندگی خویش، درک روشنی از محیط پیرامونش نداشت، برای رفع نیازهایش از جمله خوراک، خواهان تسلّط بر عوامل طبیعی می‌شود و برای جلب رضایت نیروهای فوق طبیعی، دست به اجرای مراسم و آیین‌هایی می‌زند. بدین ترتیب نمایش‌هایی پدید آمدند که با هدف موفقیت در جنگ، بارش باران، ازدیاد محصول و... برپا گشتند.[2] این نمایش‌ها در میان اقوام مختلف، در غالب موارد، نکات شبیه به هم زیادی داشتند.[3] هدف از آنها، ستایش زندگی، یاری رساندن به ادامه‌ی حیات جامعه، برانگیختن مهر خدایان و بزرگداشت مردگان بوده است.

در متون کهن، دو کتاب موجود است که درباره‌ی نمایش به صورت تئوریک و علمی، بررسی دقیقی انجام داده‌اند. یکی «بوطیقای» ارسطو و دیگری کتابی راجع به درام، از «بهاراتا»ی هندی. ارسطو در بوطیقا، بحث وحدت‌های سه گانه (وحدت موضوع[4]، وحدت مکان[5] و وحدت زمان[6]) را مطرح می‌کند و این گفتار را سال‌ها نصّ صریح ادبیات نمایشی و

1- جنتی عطایی، بنیاد نمایش در ایران، ص 1.

2- ن ک. دورانت، تاریخ تمدن، ج2، صص225-222 و ج3 از دفتر اول 252-250.

3- در دوره سومریان جشن‌های نوروز، مرگ و رستاخیز بعل (bel) خدای بابلیان، نمایش داده می‌شده است. شرح آن نمایش بدین‌گونه است که در دنیای دوزخی، جسد تکه پاره‌ی خدا در حالی که خون از جراحاتش می‌بارید، در کفنی پیچیده و زندانی بود. این جسد، توسط نگهبانانی محافظت می‌شد و مادر خدا نیز در کنار او به خدایان التماس می‌کرد. در همان مقبره، خیانتکاری را که در روز هشتم ماه سربریده بودند و به صورت خوک مسخ شده در آورده بودند به آنجا می‌بردند. نوری که از روزنه به درون مقبره می‌تابید، نشان از پیروزی خدایان آسمانی بر خدایان دوزخی بود و همچنین نماد رستاخیز آینده مرده بود. ایرانیان نیز همین مراسم را داشتند با این تفاوت که به جای بعل، «میترا» خدای آنها بود.(جنتی عطایی، بنیاد نمایش در ایران، ص 5)

4- unit of action.

5- unity of place.

6- unity of time.

نمایشنامه‌نویسی غرب و سایر ملل جهان قرار می‌دهد. بهاراتا نیـز، در کتـاب خـویش کـه آن را سال‌ها پیش از میلاد مسیح نوشته است درام را به ده نوع و دو دسـته کوچـک و بـزرگ تقسـیم می‌کند و انواع بزرگ درام را (ناتاکا[1]) و (پراکارنا[2]) و انواع کوچک درام را (بهانا[3]) و (پراهسانا[4]) معرفی می‌نماید.[5]

2-1. تاریخچه‌ی نمایش در ایران

آریاییان، بنا به تصدیق مورخان، علاقه‌ی خاصی به مجسمه‌سازی و تنظیم و ترتیب صحنه‌ها بر روی سنگ داشتند. آنها دارای هنرهای دراماتیک خاص خویش بودند. برای نمونه می‌توان از ماجرای عاشقانه‌ی شاهزاده‌ی مادی «استری آنگئوس[6]» با ملکه «زاری نه‌آ[7]» که کتنریاس[8]، طبیب مخصوص اردشیر دوم، از آن نام می‌برد، به عنوان یکی از درام‌های آن دوران نام برد.[9] نقوش بـه کار رفته در کتیبه‌ی بیستون و حجاری‌های تخت جمشید نیز، گواه آشنایی آنان با صـحنه‌سـازی خاص نمایشی آن دوران است.[10] یکی از مراسم‌هایی که در ایران باستان صورت بازی یا نمایش را داشت، مراسم «میر نوروزی» بود. در سیزده روز اول هرسال، مـردم هـر آبـادی بـرای تفـریح یکی را برمی‌گزیدند و او را «پادشاه نوروز» می‌خواندند. در ایـن سـیزده روز همـه بـه فرمـان او بودند. وی را در کالسکه‌ای مـی‌نشـاندند و حرکـت مـی‌دادنـد و او فرمـان مـی‌رانـد و همـه از فرمان‌هایش اطاعت می‌کردند. در روز سیزدهم- که آن را نحس می‌خواندند- حکومت او پایـان می‌یافت.[11] پس از گرویدن ایرانیان به زرتشت، آیین‌ها و نمایش‌هایی که به منظـور گرامیداشـت

۱- nataka
۲- prakarana
3- bhana
4- prahasana
5- همان، ص 10.
6- Stryangeaus
7- Zarinea
8- Ketsias
9- همان،ص 9.
10- همان،ص 4
11- غریب‌پور، تئاتر در ایران، صص 111-110.

خدایان مرسوم بود، از ایران رخت بربست. زرتشت خط بطلانی بـر همـه‌ی خـدایان بـی‌شـمار آریایی کشید و آنها را از مقام الوهیت به درجه‌ی دیوی و ظلمت تنزل داد. به همین دلیل غالـب آیین‌ها و مراسم ایرانی، به گرامیداشت فصول و تغییرات طبیعت یا سوگواری‌هـا و بزرگداشـت مردگان محدود شد.[1] بعد از هخامنشیان، به دلیل سلطه‌ی سلوکیان بر کشور، ایرانیان با برخـی از نشانه‌های فرهنگی و ملی یونانیان، از جمله نمایش آشنایی وسیع‌تری پیدا کردند. این مسـئله در دوران پارت‌ها نیز نمود خود را حفظ کرد. به‌گونه‌ای که می‌توان از صحنه‌سازی سورنا دربـاره‌ی قتل کراسوس به عنوان گونه‌ای نمایش از آن دوران نام برد.[2] در دوران ساسـانیان، عرصـه بـرای هنر نمایش و دیگر شاخه‌های هنری، نظیر رقص و موسیقی- که بی‌ارتباط با نمـایش نبودنـد- فراهم‌تر شد. از آن دوران، متنی درباره‌ی نمایش باقی‌مانده که در کنـار رقـص پـاد- واژیـک[3] و آواز سرود- چکامه است و آن مکالمه‌ای دو نفره موزون و مقفایی است که «پتواژ گفتن»[4] نامیده شد، بازیگر را نیز «پتواژگوی» می‌نامیدند[5]. بر روی نقوش بـاقی‌مانـده از ظـروف نقـره‌ای دوران ساسانیان، تصاویر بازیگران نقاب به چهره‌ای دیده مـی‌شـود کـه گونـه‌ای دیگـر از نمـایش آن دوران را نشان می‌دهد. این نمایش که گونه‌ای کارناوال به شمار می رفت، بـه انـواع تفریحـات مزین بوده است. بدین‌گونه کـه حاضـران، شـب مـی‌رقصـیدند و شـراب نـاب مـی‌نوشـیدند و نمایش‌های محلی ترتیب می‌دادند و ماسک‌های حیوانات واقعی یا افسانه‌ای را برچهره می‌زدنـد این نقاب‌ها در زبان پهلوی «سیماچه» یا «صورت کوچک» نامیده می‌شـدند.[6] از همـان دوران در تاریخ، عناوین درام‌های مذهبی‌ای نظیـر "گریسـتن مغـان" و "کـین سـیاوش" پدیـدار شـدند.

1- همایونی، تعزیه و تعزیه خوانی، ص 13

2- سورنا، از میان اسرای رومی شخصی به نام "پاک سیانوس" را که شباهت زیادی به کراسوس داشت را برگزید و به او لباس پارتی پوشانید و از او خواست هرگاه او را کراسوس یا امپراتور خطاب کردند جواب بدهد. ترتیب حرکت بدین گونه بود که او بر اسبی نشسته بود و چند شیپورچی و فراش که بر شتر سوار بودند دسته‌ای از چوب و تبر ی بر دست داشتند و از این چوب‌ها همبان‌هایی آویخته بودتد و بر تبرها سرهای رومیانی که به تازگی کشته بودند را نصب کرده بودند. از عقب پاک سیانوس، دسته‌ای زنان بدکاره‌ی سلوکیه که تماماً نوازنده و خواننده بودند، می‌آمدند و آوازهایی می‌خواندند که تماما توهین به کراسوس بود و دلالت بر بی‌حمیتی و لهو و لعب او داشت. سورنا این نمایش را، برای مردم عوام ترتیب داده بود. وقتی حاملین سر کراسوس به درب پذیرایی رسیدند میهمانان از سر میز برخاستند و بازیگری به نام ترال(Trales) کـه ژازن(Jason) نـام داشـت بـازی آگـاوه از تصـنیف اوری پیـد(از نمایشـنامه نویسـان یونـان)را نمـایش داد.(جنتی عطایی، بنیاد نمایش در ایران، صص 14-12)

3- Pad-vazik

4- patvazh guftan

5- همان، ص19.

6- همان، ص24.

نرشخی در تاریخ بخارا می‌گوید: «مردمان بخارا را، در کشتن سیاوش نوحه‌هاست چنان‌که در همه‌ی ولایت‌ها معروف است و مطربان آن را سرود ساخته‌اند و می‌گویند و قوالان آن را «گریستن مغان» خوانند و این سخن زیادت از سه هزار سال است». [1]

بعد از ورود اسلام به ایران، به دلایلی از جمله مخالفت گروهی از فقها با تجسم عینی مفاهیم و اندیشه‌ها، بسیاری از هنرها من جمله نمایش، رو به افول گذاشت.در قرن دوم هجری، تاریخ اجتماعی و فرهنگی ایران حرکت‌های جدیدی برای تولدی دوباره در عرصه‌های مختلف به خود دید. برای مثال در عرصه‌ی نمایش، به دلیل مخالفت مسلمانان با نمایش ایرانی، شکل جدیدی از نمایش که زمینه‌های مذهبی و حماسی داشت ایجاد شد و بدین‌گونه نمایش ایرانی، یکی از گسترده‌ترین نمایش‌های تاریخ خود را که همان تعزیه یا شبیه‌خوانی است، به عرصه‌ی خویش وارد نمود[2].

3-1. انواع نمایش بعد از اسلام

بعد از ورود اسلام به ایران، چند نوع نمایش در این سرزمین، کما بیش رواج یافت که عبارت‌اند از:

- تعزیه: تعزیه در لغت به معنای سوگواری و برپاداشتن یادبود عزیزان از دست رفته است. قول رایج بر این است که، اساس تعزیه از مراسم «سوگ سیاوش» گرفته شده است که بعد از ورود اسلام به ایران با گرفتن رنگ و بوی مذهبی تبدیل به مراسم عزاداری امام حسین(ع) و یارانش در صحرای کربلا شده است[3]. در دوران آل‌بویه، تعزیه رواج و گسترش یافت. با این تفاوت که تعزیه‌ی این دوران، به صورت صامت اجرا می‌شد و فقط شکل نمایشی آن به صحنه می‌آمد[4]. بعد از آل‌بویه تعزیه دوران رکود خود را سپری می‌کند. تا اینکه در دوران مغول، به دلیل فضای باز اجتماعی، بار دیگر رونق یافت این رونق خصوصاً در دوران تیموریان، حال و

1- جنتی عطایی، بنیاد نمایش در ایران، ص26 به نقل از تاریخ بخارا، نرشخی، تصحیح مدرس رضوی، ص20.

2- ن. ک: همایونی، تعزیه و تعزیه‌خوانی در ایران، ص23-14؛ تقیان، درباره‌ی تعزیه و تئاتر، ص117-110.

3- همایونی، تعزیه و تعزیه خوانی، ص 14.

4- آرین‌پور، از صبا تا نیما، ج 1، ص 322 .

هوای خاصی پیدا کرد. کتاب ﷺ الشهدا»ی حسین کاشفی، گواه مبرمی مبنی بـر گسـترش و اهمیت تعزیه در این دوران است[1].

تعزیه از دوران صفویان به بعد، حالـت نمایشـی بـه خـود یافـت. در دوران قاجاریـان، اوج شهرت و کاربرد خود را رقم زد بدین‌گونه که در اوایل سلطنت ناصرالدین شاه، تنهـا **54** تکیـه در تهران وجود داشت.[2] در دوران پهلوی، رضاخان به مخالفت با تعزیه پرداخت و حتی گـاهی با شدت عمل نیز با آن برخورد کرد. در دوران محمدرضا شاه، علی‌رغم مخالفت او با آن، تعزیه در شهرهای کوچک و بزرگ و در روستاها توانست ثبات خود را حفـظ کنـد.[3] بعـد از انقـلاب اسلامی نیز تعزیه در گوشه و کنار کشور حضور پررنگ خود را حفظ نمود.

تعزیه بر پایه‌ی نظم و شعر استوار است. در آغاز، در قالب مثنوی سروده می‌شد، ولی بعدها مسمط و ترجیع‌بند نیز در آن به کار رفت. محاوره‌ای بودن از اصول اساسـی شـعرهای بـه کـار رفته در تعزیه است. به همین دلیل در آن، به‌وفور از زبان و اصطلاحات کوچه و بـازار اسـتفاده می‌شده است.[4] پیترچلکووسکی که از تعزیه‌شناسان بزرگ اروپایی است، می‌گوید: «اگر درجـه‌ی درام‌نویس را تأثیر بر تماشاگر بدانیم، هیچ تراژدی به عظمت تعزیه نمی‌رسد.»[5]

- تقلید: در میان انواع نمایش ایرانی، نمایش شادی‌آوری که عنوان مضحکه نیز بدان اطـلاق شده است، نمایش تقلید می‌باشد. تقلید در واقع از بازی‌های معرکه، دلقک‌ها، نوروزی‌خوان‌هـا، کوسه برنشستن[6] و نمایش‌هـای دسـتجات مطربـی و دوره‌گـردی پدیـد آمـده اسـت و در آنهـا موضوعات اساطیری، تاریخی، وسایل مربوط به زندگی روزمره و پدیده‌های شبه اخلاقی به کار گرفته می‌شده است.[7] این نمایش، بالبداهه توسط مقلد اجرا می‌شد و قصه‌ی آن به مرور توسـعه

1_ آژند، نمایشنامه نویسی در ایران، ص12.

2- تقیان، درباره‌ی تعزیه و تئاتر، ص 24.

3- آژند، نمایشنامه‌نویسی در ایران، ص9.

4- همان، ص9.

5_ براون، تاریخ ادبیات ایران، ص161.

6- "آذر ماه به روزگار خسروان، اول بهار بوده است و به نخستین روز از بهار، مردی بیامد کوسه، بر خری نشسته و به دست کلاغی گرفته و به بادبیزن خویشتن را باد همی‌زدی و زمستان را وداع همی‌کردی و از مردمان چیزی یافتی.(بیرونی، التفهیم لاوایل ﷺ التنجیم، صص257-256)

7. ملک‌پور، ادبیات نمایشی در ایران، ج1، ص269.

می‌یافت لوطی‌های بازیگر تقلید، معمولاً با تقلید لهجه و خصوصیات اهالی شهرها و ده‌ها، دو سه نفر را از طبقات مختلف نشان می‌دادند که به هم می‌رسیدند و پس از احوال‌پرسی کوتاهی، اختلافی بینشان رخ می‌داد و حرفشان به دعوا، و دعوایشان به مسخره کردن خصوصیات یکدیگر می‌کشید و داستان با زد و خورد یا فرار و تعقیب آنها تمام می‌شد.[1] تقلید، وارد تعزیه نیز شد و «شبه مضحک» را پدید آورد. این نوع نمایش، خصوصاً در دوره‌ی قاجاریه، از محبوبیت زیادی برخوردار شد. دلقک‌های درباری از عوامل مهم تکوین و تطور تقلید بودند[2].

- معرکه: شاید برای این‌گونه از نمایش، یگانه تعریف جامعی را که بتوان ارائه داد تعریفی است که ملاحسین واعظ کاشفی، در کتاب *فتوت‌نامه‌ی* سلطانی می‌گوید: «بدان که معرکه در اصل سنت حرب‌گاه را گویند ... و در اصطلاح موضعی را گویند که شخصی آن‌جا بایستد و گروهی مردم بر وی جمع شوند و هنری که داشته باشد به ظهور برساند و این موضع را معرکه گویند برای آنکه چنانچه در معرکه‌ی حرب، هر مردی که هنری داشته باشد، به زور می‌نماید و اظهار آن می‌کند این‌جا نیز معرکه گیرنده هنر خود را ظاهر می‌کند ...»[3] آن‌گاه آن را به دو نوع مقبول و پسندیده و نامقبول تقسیم می‌کند و رکن اساسی آن را فیض رساندن و فیض گرفتن معرفی می‌کند. مداحان، بساط‌اندازان، قصه‌خوانان، افسانه‌گویان، سنگ‌گیران، طاس‌بازان و بست‌بازان، از زمره‌ی معرکه‌گیران هستند. معرکه‌گیری بر اثر گذشت زمان تحول پیدا کرد و رفته رفته از میان رفت.[4]

- بقال‌بازی: بقال‌بازی نیز گونه‌ای از تقلید است و شخصیتی که در آن تکرار می‌شود یک بقال پولدار و خسیس و شاید به حج رفته‌ای است که معمولاً نوکر تنبل و فراموشکاری- گاه به اسم نوروز- دارد. این نوکر، دستورهای اربابش را، طور دیگری تحویل می‌گیرد و انجام می‌دهد و موقعیت‌های خنده‌آوری را پیش می‌آورد. یک نمایش بقال‌بازی هست که دو بازیگر اصلی دارد: یکی بقال پولدار و یکی مرد آسمان‌جل و بی‌پولی که هر لحظه به رنگ و لباس دیگر و با

1- بیضایی، نمایش در ایران، صص 168- 169.

2- آژند، نمایشنامه‌نویسی در ایران، ص13.

3- واعظ کاشفی، فتوت‌نامه‌ی سلطانی، صص 279-275.

4- آژند، نمایشنامه‌نویسی در ایران، ص 14.