بسم الله الرحمن الرحيم

١٠٠١٢٥

۸۷/۱/۱۰۴۱۷۰
۸۷/۱۱/۱۲

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پژوهشکده زبان و ادبیات فارسی
گروه زبان و ادبیات فارسی

پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

تحلیل ساختاری و مضمونی نمایشنامه‌های اکبر رادی

(دههٔ چهل و پنجاه)

استاد راهنما :
جناب آقای دکتر تقی پورنامداریان

استاد مشاور :
سرکار خانم دکتر مریم شریف‌نسب

مرکز اطلاعات مدارک علمی

پژوهشگر :

مهسا رون

۱۳۸۷ /۱۶/ ۲۵

اسفند ماه ۱۳۸۶

۱۰۰۱۲۵

فهرست:

صفحه

مقدمه ..... أ

فصل نخست ـ تعاریف، مفاهیم، کلیات ۲

۱ـ۱ـ جایگاه هنر نمایش در ایران ۲

۱ـ۲ـ پیشینهٔ مختصر نمایش در جهان ۳

۱ـ۳ـ پیشینهٔ نمایش مدرن در ایران ٤

۱ـ٤ـ نمایش ۷

۱ـ٥ـ نمایشنامه ۹

۱ـ٦ـ مضمون ۹

۱ـ۷ـ ساختار ۱۰

۱ـ۸ـ معرفی اجمالی اکبر رادی ۱۲

یادداشت‌های فصل نخست ۱٥

منابع فصل نخست ۱۷

فصل دوم ـ شناخت ساختار نمایش ۱۹

۲ـ۱ـ اجزای نمایش ۱۹

۲ـ۱ـ۱ـ طرح ۲۰

۲ـ۱ـ۱ـ۱ـ ستیزه یا کشمکش ۲۱

۲ـ۱ـ۱ـ۲ـ پیچیدگی ۲۳

۲ـ۱ـ۱ـ۳ـ بحران ۲٤

۲ـ۱ـ۱ـ٤ـ تعلیق ۲٤

۲ـ۱ـ۱ـ٥ـ فاجعه ۲٥

۲ـ۱ـ۱ـ٦ـ نتیجه یا فرود ۲٦

۲ـ۱ـ۲ـ شخصیت ۲٦

۲ـ۱ـ۳ـ انگاره ۳۱

۲ـ۱ـ۳ـ۱ـ موضوع و مضمون ۳۱

۲ـ۱ـ٤ـ گفتگو ۳۲

۲ـ۱ـ٤ـ۱ـ زبان در مکالمات نمایشی ۳۳
۲ـ۱ـ٤ـ۲ـ تناسب و هماهنگی مکالمه با شخصیت‌ها ۳٤
۲ـ۱ـ٤ـ۳ـ کشمکش در مکالمه ۳٤
۲ـ۱ـ٤ـ٤ـ مکالمه و سکوت ۳٤
۲ـ۱ـ٤ـ٥ـ ارتباط اجزای مکالمه با یکدیگر ۳٤
یادداشت‌های فصل دوم ۳٥
منابع فصل دوم ۳٦
فصل سوم ـ ساختار ۳۸
۳ـ۱ـ ساختار ۳۸
۳ـ۱ـ۱ـ ساختارگرایی ۳۸
۳ـ۱ـ۲ـ ساختار نمایشنامه ٤٥
۳ـ۱ـ۲ـ۱ـ ساختار خطی ٤٥
۳ـ۱ـ۲ـ۲ـ ساختار مدوّر ٤٥
۳ـ۱ـ۲ـ۳ـ ساختار تک‌پرده‌ای ٤٦
یادداشت‌های فصل سوم ٤۷
منابع فصل سوم ٤۸
فصل چهارم ـ تحلیل ساختاری و مضمونی نمایشنامه‌ها ٥۰
٤ـ۱ـ روزنهٔ آبی ٥۰
٤ـ۱ـ۱ـ نکات ٥۲
٤ـ۱ـ۲ـ طرح ٥٥
٤ـ۱ـ۳ـ کشمکش ٥٦
٤ـ۱ـ٤ـ تعلیق ٥٦
٤ـ۱ـ٥ـ شخصیت ٥٦
٤ـ۱ـ٦ـ گفتگو ٥۷
٤ـ۱ـ۷ـ انگاره ٥۸
٤ـ۱ـ۸ـ ساختار ٥۸
٤ـ۱ـ۹ـ زبان ٥۸
٤ـ۲ـ افول ٦۰

٤ـ٢ـ١ـ نکات..... ٦٢
٤ـ٢ـ٢ـ طرح ٦٥
٤ـ٢ـ٣ـ کشمکش..... ٦٥
٤ـ٢ـ٤ـ تعلیق..... ٦٥
٤ـ٢ـ٥ـ شخصیت..... ٦٦
٤ـ٢ـ٦ـ گفتگو..... ٦٧
٤ـ٢ـ٧ـ انگاره..... ٦٨
٤ـ٢ـ٨ـ ساختار..... ٦٨
٤ـ٣ـ مرگ در پاییز..... ٦٩
٤ـ٣ـ١ـ نکات..... ٧١
٤ـ٣ـ٢ـ طرح ٧٤
٤ـ٣ـ٣ـ کشمکش..... ٧٤
٤ـ٣ـ٤ـ تعلیق..... ٧٤
٤ـ٣ـ٥ـ گفتگو..... ٧٥
٤ـ٣ـ٦ـ انگاره..... ٧٥
٤ـ٣ـ٧ـ زبان ٧٥
٤ـ٣ـ٨ـ ساختار..... ٧٦
٤ـ٤ـ از پشت شیشه‌ها..... ٧٧
٤ـ٤ـ١ـ نکات..... ٧٨
٤ـ٤ـ٢ـ طرح ٨٠
٤ـ٤ـ٣ـ کشمکش..... ٨٠
٤ـ٤ـ٤ـ تعلیق..... ٨١
٤ـ٤ـ٥ـ شخصیت..... ٨١
٤ـ٤ـ٦ـ گفتگو..... ٨٢
٤ـ٤ـ٧ـ انگاره..... ٨٢
٤ـ٤ـ٨ـ ساختار..... ٨٢
٤ـ٥ـ ارثیهٔ ایرانی..... ٨٤
٤ـ٥ـ١ـ نکات..... ٨٥

٤ـ٥ـ٢ـ طرح ٨٧
٤ـ٥ـ٣ـ شخصیت ٨٧
٤ـ٥ـ٤ـ کشمکش ٨٨
٤ـ٥ـ٥ـ تعلیق ٨٨
٤ـ٥ـ٦ـ انگاره ٨٨
٤ـ٥ـ٧ـ ساختار ٨٩
٤ـ٦ـ صیادان ٩٠
٤ـ٦ـ١ـ نکات ٩٢
٤ـ٦ـ٢ـ طرح ٩٣
٤ـ٦ـ٣ـ کشمکش ٩٣
٤ـ٦ـ٤ـ تعلیق ٩٣
٤ـ٦ـ٥ـ شخصیت ٩٣
٤ـ٦ـ٦ـ گفتگو ٩٣
٤ـ٦ـ٧ـ انگاره ٩٤
٤ـ٦ـ٨ـ ساختار ٩٤
٤ـ٦ـ٩ـ زبان ٩٤
٤ـ٧ـ لبخند باشکوه آقای گیل ٩٥
٤ـ٦ـ١ـ نکات و شخصیت ٩٧
٤ـ٦ـ٢ـ طرح ١٠١
٤ـ٦ـ٣ـ کشمکش ١٠٢
٤ـ٦ـ٤ـ تعلیق ١٠٢
٤ـ٦ـ٥ـ گفتگو ١٠٢
٤ـ٦ـ٦ـ انگاره ١٠٢
٤ـ٦ـ٧ـ ساختار ١٠٣
٤ـ٦ـ٨ـ زبان ١٠٣
٤ـ٨ـ در مه بخوان ١٠٤
٤ـ٨ـ١ـ نکات ١٠٥
٤ـ٨ـ٢ـ طرح ١٠٧

٤ـ٨ـ٣ـ کشمکش..... ۱۰۷
٤ـ٨ـ٤ـ تعلیق..... ۱۰۸
٤ـ٨ـ٥ـ شخصیت..... ۱۰۸
٤ـ٨ـ٦ـ گفتگو..... ۱۰۹
٤ـ٨ـ٧ـ انگاره..... ۱۰۹
٤ـ٨ـ٨ـ ساختار..... ۱۰۹
٤ـ٩ـ هاملت با سالاد فصل..... ۱۱۱
٤ـ٩ـ١ـ نکات..... ۱۱۳
٤ـ٩ـ٢ـ طرح..... ۱۱٦
٤ـ٩ـ٣ـ کشمکش..... ۱۱۷
٤ـ٩ـ٤ـ تعلیق..... ۱۱۷
٤ـ٩ـ٥ـ شخصیت..... ۱۱۷
٤ـ٩ـ٦ـ گفتگو..... ۱۱۸
٤ـ٩ـ٧ـ انگاره..... ۱۱۹
٤ـ٩ـ٨ـ ساختار..... ۱۱۹
٤ـ٩ـ٩ـ زبان..... ۱۱۹
٤ـ١٠ـ منجی در صبح نمناک..... ۱۲۰
٤ـ١٠ـ١ـ نکات..... ۱۲۲
٤ـ١٠ـ٢ـ طرح..... ۱۲۵
٤ـ١٠ـ٣ـ کشمکش..... ۱۲۵
٤ـ١٠ـ٤ـ تعلیق..... ۱۲۵
٤ـ١٠ـ٥ـ شخصیت..... ۱۲٦
٤ـ١٠ـ٦ـ گفتگو..... ۱۲۷
٤ـ١٠ـ٧ـ انگاره..... ۱۲۷
٤ـ١٠ـ٨ـ ساختار..... ۱۲۷
جمع‌بندی..... ۱۲۸
بررسی نهایی..... ۱۳۲
بررسی الگوهای ساختاری نمایش‌نامه‌های اکبر رادی..... ۱٤۰

یادداشت‌های فصل چهارم..... ۱۴۵
منابع فصل چهارم..... ۱۴۶
فهرست منابع..... ۱۴۷

مقدمه:

در تاریخ ادبیات ایران نوع ادبی نمایشنامه نسبت به دیگر انواع ادبی رشد و گسترش چندانی نداشته‌است و فقط برخی از اشکال نمایش همچون درام مذهبی تعزیه را می‌توان در آداب و رسوم و مراسم آیینی این سرزمین جست که البته آن هم هیچ رابطه‌ای با نمایش به مفهوم غربی آن ندارد؛ بنابراین نمایش مدرن در ایران از نظر شکل و قالب پیرو ادبیات نمایشی مغرب‌زمین است و ایرانیان با تجربه‌های افرادی همچون آخوندزاده و تبریزی در عصر قاجار با این قالب هنری آشنا شدند بدین ترتیب هنر نمایش به واسطهٔ ترجمه و اقتباس از نمایش‌های فرنگی با فراز و نشیب‌های فراوان راه خود را پیمود و نمایشنامه‌نویسان شاخصی همچون غلامحسین ساعدی، بهرام بیضایی و اکبر رادی در این عرصه ظهور کردند. دراین میان رادی از معدود نویسندگان صاحب‌سبکی است که همواره برای نمایش قلم زده‌است. او با نگارش نمایشنامهٔ روزنهٔ آبی در سال ۱۳۳۸ قدم در این عرصه نهاد و نزدیک به پنجاه سال از عمر خود را در این راه صرف کرد. رادی در این دوران آثار ارزشمندی عرضه داشت که هم از حیث انعکاس وقایع اجتماعی عصر خود و هم از نظر ادبی و زبانی توجه مخاطب را جلب می‌کند. در این رساله نگارنده کوشیده تا بخشی از آثار رادی یعنی نمایشنامه‌های دههٔ چهل و پنجاه او را از منظر مضمونی و ساختاری تحلیل و بررسی نماید تا در نهایت با کشف ساختارهای درونی این نمایشنامه‌ها مشخص شود که این آثار از کدام الگوی ساختاری تبعیت می‌کنند. این پژوهش در چهار فصل تدوین شده است:

در فصل اول با عنوان تعاریف، مفاهیم و کلیات، نگارنده نخست به جایگاه هنر نمایش در ایران و سپس به پیشینهٔ این هنر در جهان و ایران پرداخته و پس از شرح مفاهیمی کلیدی همچون «نمایش»، «نمایشنامه»، «مضمون»، و«ساختار» با معرفی اجمالی اکبر رادی این فصل را به پایان برده‌است. در فصل دوم با عنوان شناخت ساختار نمایش عناصر و اجزای نمایش در چهار بخش کلی یعنی طرح، شخصیت، انگاره و گفتگو توصیف شده‌است. در فصل سوم این رساله نیز با نگاهی گذرا به مفهوم ساختار و مکتب ساختارگرایی نظریات چند تن از نظریه‌پردازان این عرصه همچون «ولادیمیر پراپ»، اتین سوریو ، گریماس و کلود برمون و تزوتان تودوروف بررسی و تحلیل شده و در نهایت با ذکر مهم‌ترین ساختارهای نمایش

مباحث تئوری این پژوهش پایان یافته‌است. در فصل آخر این رساله نگارنده با استفاده از مباحثی که در فصل دوم و سوم آمده، به تحلیل ساختاری و مضمونی نمایشنامه‌های دههٔ ۴۰ و ۵۰ اکبر رادی پرداخته و در نهایت در یک جمع‌بندی کلی نتایج و الگوهای ساختاری نمایشنامه‌ها و همچنین شباهت‌های الگویی این آثار را تحلیل کرده است. شیوهٔ تحقیق در این رساله اغلب روش کتابخانه‌ای بوده و وجود دو مصاحبهٔ چاپ شدهٔ مفصل از رادی یعنی کتاب «بشنو از نی» و «مکالمات» نگارنده را از مصاحبهٔ حضوری با نویسنده بی‌نیاز نمود. هرچند که چند جلسه حضور، در صحنهٔ تمرین نمایش لبخند باشکوه آقای گیل و گفتگو با هادی مرزبان، کارگردانی که اغلب نمایش‌های رادی را به صحنه برده، این‌جانب را در تحلیل نمایش لبخند باشکوه یاری کرد. گذشته از این علاوه بر منابع مکتوب، نگارنده با حضور در دو مراسم بزرگداشت اکبر رادی از برخی سخنرانی‌ها نیز استفاده کرده است.

ارجاعات این رساله نیز بر طبق روش **MLA(Modern Language Association)** می‌باشد، که روشی ساده، یک‌دست و جهانی است. در این روش نشانه‌گذاری و استفاده از علائم اختصاری به حداقل رسیده‌است؛ به‌طور مثال میان نام مؤلف و شمارهٔ صفحه از ویرگول، نقطه یا هیچ علامت دیگری استفاده نشده و برای مشخص کردن شمارهٔ صفحه از علامت «ص» یا «صص» پرهیز شده‌است. ارجاع درون‌متنی به شیوهٔ **MLA** نسبت به تعداد نویسندگان، تعداد مجلّدات اثر و تعداد منابعی که به آنها ارجاع داده شده اندکی متفاوت است:

۱ـ در اثر با یک مؤلف فقط نام‌خانوادگی مؤلف و شمارهٔ صفحهٔ مطلبی که نقل شده پس از اتمام نقل قول در داخل پرانتز ذکر گردیده و اطلاعات کامل کتاب‌شناسی در پایان هر فصل ارائه شده‌است.

۲ـ اگر کتابی دو یا سه مؤلف داشته میان نام‌خانوادگی مؤلف اول و دوم ویرگول و میان نام‌خانوادگی مؤلف دوم و سوم «و» گذاشته شده و میان نام آخرین مؤلف و شمارهٔ صفحه، ویرگول یا هیچ نشانهٔ دیگری نیاورده‌ایم.

۳ـ در آثار بیش از سه مؤلف نیز بعداز نام‌خانوادگی نخستین مؤلف، از عبارت «و همکاران» استفاده شده‌است.

٤ـ در مواردی که بیش از یک اثر از یک مؤلف وجود داشته در ارجاعات درون‌متنی برای تشخیص دادن آثار از هم علاوه بر نام‌خانوادگی مؤلف عنوان اثر نیز ذکر شده‌است.

۵ـ وقتی در نقل‌قول‌ها از کتابی استفاده شده که از منابع و آثار دیگر استشهاد کرده‌است به منبع واسطه اشاره شده و برای این منظور از عبارت «نقل شده در...» استفاده کرده‌ایم؛ بنابراین در فهرست منابع نیز نام کتاب واسطه ذکر شده‌است.

۶ـ اگر اثری که از آن استشهاد شده چندجلدی بوده در ارجاع درون‌متنی پس از نام مؤلف شمارهٔ جلد و بعد از آن علامت دونقطه و شمارهٔ صفحه ذکر گردیده‌است. مثلاً (ملک‌پور ۲ :۱۴۰)

در روش MLA فهرست منابع نیز براساس نام‌خانوادگی مؤلفان تنظیم الفبایی شده‌است و شیوهٔ ثبت کتاب‌ها نیز پیرو یک قاعدهٔ کلی است:

نویسنده(نویسندگان). عنوان کتاب. محل چاپ: نام ناشر، سال چاپ.

جزئیات تهیهٔ فهرست منابع نیز منطبق با این روش بوده‌است:

۱ـ در مواردی که بیش از یک مؤلف وجود داشته در اولین اثر نام مولف به‌طور کامل نوشته شده و در آثار بعدی به جای آن خط تیره ممتد گذاشته شده‌است.

۲ـ اگر کتابی ترجمه یا ویرایش شده بعد از عنوان کتاب نام و نام‌خانوادگی مترجم یا ویراستار ذکر شده‌است.

۳ـ عنوان پایان نامه‌های چاپ نشده در داخل گیومه قرار گرفته‌است.

مقالاتی که از آن‌ها نقل قول شده نیز طبق یک قاعدهٔ کلی معرفی شده‌اند:

نویسنده(نویسندگان). «عنوان مقاله». عنوان مجموعه. شمارهٔ جلد(سال انتشار): شمارهٔ صفحه.

۴ـ درمواردی نیز که از مصاحبه‌های چاپ‌شده استفاده شده نام کسی که با او مصاحبه شده(مثلاً اکبر رادی) در حکم مؤلف است نه مصاحبه‌گر.

۵ـ در این پژوهش در یک نمونه از مقدمهٔ یک کتاب نقل قول شده و برطبق روش MLA بعداز ذکر نام نویسندهٔ مقدمه، هویت مطلب مشخص گردیده و عنوان اثر و دیگر موارد در پی آن نوشته‌شده‌است. (صادقی، قطب‌الدین. مقدمه. مقدمه‌ای بر شناخت ساختار نمایش...)

۶ـ در مواردی نیز که به سخنرانی ارجاع شده مدخل با نام سخنران آغاز گردیده و عنوان سخنرانی و جزئیاتی درمورد زمان و مکان آن قید شده‌است.

فصل نخست:

تعاریف، مفاهیم، کلیات

فصل نخست ـ تعاریف،مفاهیم،کلیات

۱ـ۱ـ جایگاه هنر نمایش در ایران:

اگر هنر نمایش را با انواع هنری دیگر هم‌چون شعر و ادبیات مقایسه کنیم درمی‌یابیم که آثار نمایشی در ایران ازنظرِ کمّی و کیفی با گنجینهٔ غنی «ادبیات شعری» ما قابل مقایسه نیست و حقیقتاً به گفتهٔ استاد ملک‌پور هنر قوم ایرانی بر پایهٔ شعر استوار است؛ برخلاف یونانیان که اگر بخواهیم سخنی از ادبیات و هنر آنان به‌میان آوریم بلافاصله سراغ نمایش یونان رفته و تراژدی‌های «آیسخولوس» و «سوفوکل» و کمدی‌های «آریستوفان» را مثال می‌زنیم؛ پس بی‌ارتباط نبوده که ادبیات یونان باستان و انگلیس را ادبیات نمایشی نامیده‌اند.[۱] این مسئله به‌هیچ‌وجه به معنای برتری استعداد هنری یک قوم بر قومی دیگر نیست بلکه به اعتقاد نگارنده بی‌توجهی به نمایش در ایران متأثر از اوضاع سیاسی، اجتماعی و حتی دینی این سرزمین بوده‌است؛ چراکه نمایش به‌عنوانِ هنری نقاد برای رشد و گسترش، بستری آزاد می‌طلبد.

محققان دربارهٔ علل و زمینه‌های «کم‌رشدی» هنر نمایش در ایران بحث‌ها و تحلیل‌های مختلفی عرضه کرده‌اند؛ ازجمله آن‌که:

> روش قاطع و یک‌طرفهٔ حکومت استبدادی مانع از آن می‌شد که شاهان و حاشیه‌نشینان درباری و اشرافِ پیوسته به آن‌ها حامی نمایش باشند؛ زیرا نمایش هنری نقاد است و روحیهٔ انتقادی برای خودکامگان درشت‌خوی تحمل‌پذیر نیست. اینان از نمایش تنها به جنبه‌های مسخرگی و دلقکیِ آن متمایل بوده‌اند... از طرف دیگر در جامعه‌ای که مردم به‌علّت استثمار شدید طبقهٔ حاکم و فقر

> کلی طبیعت و عوامل دیگر جز تأمین ابتدایی‌ترین وسایل حیات اندیشهٔ دیگری نداشتند خودبه‌خود امکان پرورش نمایشگران هم در آن باقی نمی‌ماند و در این جامعه تنها اَشکال انفرادی و کم‌خرج نمایش می‌توانست ادامهٔ حیات بدهد. (بیضایی ۲۲و۲۳)

با وجود همهٔ این مسائل با ظهور مشروطه و آشنایی ایرانیان با نمایش غربی این هنر در ایران متحول شد و با ساختاری جدید حیاتی دوباره یافت و شخصیت‌های برجسته‌ای در عرصهٔ نمایش و نمایشنامه‌نویسی ظاهر شدند.

۱ـ۲ـ پیشینهٔ مختصر نمایش در جهان:

ریشهٔ نمایش را باید در اساطیر مذهبی و آداب و رسوم هر قومی جست. می‌توان گفت این هنر از زمانی که بشر تصمیم به برقراری ارتباط گرفت آغاز شد:

> زیرا انسان بدوی در بیان افکار و عواطف خود ناتوان بود، حرکت را به کمک طلبید و از طریق حرکات موزون سعی در بیان افکار و عواطف خود کرد و برای لذت و به‌عنوان نیایش و سخن گفتن با خدایان خود شروع به انجام حرکات موزون (رقص) نمود. (ملک‌پور، گزیده‌ای از تاریخ نمایش ۵)

در یونان باستان جشنواره‌هایی از دیونیزوس، خدای حاصل‌خیزی و شراب، برگزار می‌شد؛ این مراسم شامل خواندن آواز، نواختن موسیقی و اجرای سرودهای دیتی‌رامبیک یا ساقی‌نامه‌ها بود و به‌اعتقاد ارسطو و پیروان وی نمایش از تحوّل همین آوازهای دیتی‌رامب پدیدار شده‌است.[۲]

در بیشتر کتب، یونانیان را مبدع نمایش و اولین قومی دانسته‌اند که مراحل تکوین نمایش را پشت سر گذاشتند. شاید این مسئله از آن‌جا ناشی شده که واژهٔ تئاتر ریشه‌ای یونانی دارد. (مشتق از واژهٔ تئاترون (theathron) که جزء اول آن تئا (thea) به معنای تماشا کردن و یا محل تماشا و مشاهده است.)[۳]

اما با پژوهش‌های باستان‌شناسی و کشف متون نمایشی مصری مشخص شد که هزار سال قبل از تئاتر یونان، در مصر باستان تئاتر وجود داشته‌است. به شهادت این متون و دیگر کشفیات در آن سرزمین، فراعنه نمایش باشکوه افسانهٔ اوزیریس، خدای سرزمین مردگان، را در معابد برپا می‌کرده‌اند؛ حتی در مصر متونی حاوی دستورات صحنه و گفتارهای جداگانهٔ اشخاص یافت شده که متعلق به سه‌هزار سال قبل از میلاد مسیح است.[۴]

در مشرق زمین نیز وجود دین‌های چندخدایی و حالت شبه‌انسانی خدایان، به‌ویژه در هند و سرزمین‌های شرق آسیا، خود منشأ رقص و موسیقی و نمایش بوده ولی در ایران آن‌گونه که بدان اشاره کردیم دلایل مختلفی ازجمله وجود دین‌های یک‌خدایی و حالت مطلق خدا و صورت‌ناپذیری او اولین تصورهای تجسم بخشیدن به ماوراءالطبیعت را نفی کرد.[۵]

۱ـ۳ـ پیشینهٔ نمایش مدرن در ایران:

با نگاهی به آداب و رسوم و مراسم آیینی ایران نیز ردپای برخی از اشکال نمایشی در آیین‌های اساطیری و مذهبی یافت می‌شود، اما اگر از آیین‌های پرستش میترا، سوگ سیاوش و یا برخی مراسم نمایشی هم‌چون مغ‌کشی، کوسه‌برنشین یا میرنوروزی بگذریم به گفتهٔ پژوهشگری، دیگر چیز قابل توجهی باقی نمی‌مانَد که بدان بپردازیم. شاید مهم‌ترین و معروف‌ترین شکل نمایش سنتی در ایران تعزیه باشد که آن هم از دورهٔ صفویه با رسمی شدن مذهب شیعه به‌عنوانِ گونه‌ای از نمایش مذهبی رسمیت یافت.

درباب تعزیه و تعزیه‌خوانی کتب و مقالات زیادی نوشته شده که همه حاکی از ارزش و جایگاه این هنر درمیان سایر اشکال نمایش سنتی است. دسته‌های عزاداری مذهبی در عصر عضدالدولهٔ دیلمی (نیمهٔ دوم قرن چهارم ه .ق) آغاز یا علنی شد. در این دسته‌ها واقعهٔ کربلا و مصائب خاندان امام حسین(ع) با حرکات دسته‌جمعی و حالات نمایشی اجرا می‌شد. برخی حتی پیشینهٔ این دسته‌های عزاداری را به قبل از اسلام رسانده‌اند و با ماجرای نوحه بر مرگ سیاوش مرتبط دانسته‌اند.[۶] البته این درام‌های مذهبی را نمی‌توان با قالب نمایش جدید، که از مغرب‌زمین به ایران آمد، سنجید. علاوه بر تعزیه اَشکال دیگر نمایش سنتی نیز هم‌چون تقلید، معرکه، بقال‌بازی، نقالی، خیمه‌شب‌بازی و نمایش تخته‌حوضی یا سیاه‌بازی وجود دارد که برخی از این‌ها از سالیان دور در ایران رایج بودند. البته چون این هنرها بیش‌تر درمیان عوام رواج داشته و از حمایت هنرمندان رسمی و حکام و وابستگان آن‌ها برخوردار نبوده بیش‌تر به‌صورت غیرمکتوب و سینه به سینه باقی مانده است و به همین دلیل با میراث هنری مکتوب این سرزمین قابل مقایسه نیست.

اما شکل مدرن نمایش در ایران ریشه در اَشکال کهن آن ندارد و تحت تأثیر ادبیات نمایشی غرب به‌وجود آمده و هرچند موضوعات و درون‌مایه‌ها ایرانی است، شکل و قالب آن از اصول و قواعد نمایش ارسطویی اقتباس شده‌است.

اولین آشنایی ایرانیان با هنر نمایش به عصر قاجار بازمی‌گردد. تلاش‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده، از ترقی‌خواهان قفقاز و پیشگامان نمایشنامه‌نویسی در این دوره روزنهٔ جدیدی برای آشنایی ایرانیان با نمایش مغرب‌زمین گشود. او که نمایشنامه‌های خود را به پیروی از قواعد ارسطویی[۷] می‌نگاشت مجموعهٔ آثارش را (شش نمایشنامه و یک داستان) به زبان ترکی در کتابی با عنوان «تمثیلات» گرد آورد. فارسی‌زبانان نیز به‌واسطهٔ ترجمه‌های میرزا جعفر قرچه‌داغی با آثار آخوندزاده آشنا شدند. بعدها کسانی چون میرزاآقا تبریزی راه آخوندزاده را در عرصهٔ نمایشنامه‌نویسی ادامه دادند. تبریزی نخستین کسی است که با بهره‌گیری از سبک نمایشنامه‌نویسی در اروپا به نگارش نمایشنامه‌های فارسی پرداخته‌است؛ البته نمایشنامه‌های او را باید در زمرهٔ نمایشنامه‌های فقط خواندنی (closet) به‌حساب آورد زیرا قابلیت اجرا ندارند و این مسئله از آن‌جا ناشی می‌شود که وی در تمام عمرش حتی یک نمایش ندیده‌بود و نمی‌دانست که شرایط اجرا چیست.

در قرن سیزدهم به موازات تلاش‌های انفرادی این اشخاص برای شناخت نمایش مغرب‌زمین سه اتفاق مهم فرهنگی نیز بر تحول تئاتر و نمایش در ایران تأثیر گذاشت:

ورود صنعت چاپ به ایران در ایام فتحعلی‌شاه و با کمک عباس‌میرزا، فن روزنامه‌نگاری را رونق داد. پیشرفت روزنامه‌نگاری با ظهور مشروطه باعث بسامان شدن نثر جدید فارسی و افکار سیاسی شد و موجبات تحول تئاتر را در ایران فراهم ساخت. رویداد مهم دیگر در عرصهٔ فرهنگ، تأسیس دارالفنون و تشکیل مدارس جدید بود. عباس‌میرزای ولیعهد هیئتی را به روسیه فرستاد. در این سفر هیئت ایرانی از تئاتر روسیه اطلاعاتی به‌دست آورد که در سفرنامه‌های آن دوران منعکس شده‌است. یکی از اعضای هیئت اعزامی، میرزا تقی‌خان بود که بعدها با عنوان امیرکبیر به صدارت ناصرالدین‌شاه رسید و پیشنهاد تأسیس مدرسهٔ دارالفنون را به شاه داد. با تأسیس دارالفنون در سال ۱۲۶۶ ه.ق علوم و فنون جدید با الگوهای غربی در ایران بنا نهاده شد و نخستین تئاتر ایران نیز آغاز به کار کرد و در پی آن گروه‌های نمایشی در تهران و دیگر شهرهای بزرگ شروع به فعالیت کردند.[۸]

بدون شک تأسیس دارالفنون گام بلندی در زمینهٔ آشنایی ایرانیان با نمایش فرنگستان بود. در حقیقت نیاز گروه نمایش این مدرسه به متون نمایشی از انگیزه‌های اصلی ترجمه و اقتباس نمایشنامه‌های فرنگی در ایران بود. رویکرد مترجمان به ترجمهٔ آثار کمدی مولیر که زمینه‌های اخلاقی و اجتماعی داشت قابل تأمل است. ازآنجاکه در جامعهٔ سنتی ایران سیاست و اجتماعیات نیز برپایهٔ اخلاق استوار بوده، بنابراین «بدیهی است که نمایشنامه‌های اخلاقی و انتقادی مولیر در دست رجال و روشنفکران بدل به حربه‌های سیاسی می‌شوند تا به بنیادهای اجتماعی حمله برند.» (ملک‌پور، ادبیات نمایشی در ایران ۱:۳۰۶)

ایرانیان در عصر مشروطه آشنایی عمیقی با مقولهٔ تئاتر پیدا کردند و آن را رسانه‌ای برای تحریک احساسات وطنی و ارتقای شعور اجتماعی مردم قرار دادند. مترجمان آثار نمایشی غرب نیز با توجه به شرایط آن روزگار کم‌کم به ترجمهٔ آثار شکسپیر روی آوردند به طوری که برخی محققان این دوران را «عصر شکسپیر» نامیده‌اند.

پس از سقوط سلسلهٔ قاجار و روی کار آمدن رضاخان، الگوها و مظاهر غربی بیش‌ازپیش در عرصه‌های فرهنگی و فکری جامعهٔ ایران نفوذ کرد. تحول نظام آموزشی براساس الگوهای آموزشی غرب، توسعهٔ مطبوعات و فعال شدن انجمن‌ها و مجامع ادبی همه ازجمله تحولات فرهنگی بود که هم‌سو با سیاست‌های غرب‌گرایی رضاشاه اتفاق افتاد؛ اما درکنار همهٔ این تغییرات جریان سانسور وسیعی تقریباً از سال ۱۳۱۱ شروع شد که تأثیر نامطلوبی به‌ویژه در رشد ادبیات نمایشی این دوره گذاشت. جریان سانسور دورهٔ رضاشاهی منجر به سرخوردگی و انزوا و حتی خودکشی تعدادی از برجستگان تئاتر شد.[۹] باوجود این مسائل در همین دوران شخصیت‌های نامداری در عرصهٔ نمایش فعالیت می‌کردند که برخی از آنان را بنیان‌گذار تئاتر جدید ایران دانسته‌اند؛ افرادی هم‌چون ذبیح بهروز، حسن مقدم (علی نوروز)، نویسندهٔ «جعفرخان از فرنگ برگشته»، و رضا کمال معروف به شهرزاد که هم در عرصهٔ نمایشنامه‌نویسی و هم در ترجمهٔ نمایشنامه‌های اروپایی فعالیت می‌کرد. در دههٔ سی و چهل نیز شخصیت‌های شاخص و صاحب‌سبکی در عرصهٔ نمایش ظهور کردند که هریک نقش به‌سزایی در پیشبرد نمایشنامه‌نویسی در ایران ایفا کردند؛ افرادی هم‌چون غلامحسین ساعدی، بهرام بیضایی، اکبر رادی و... .

۱ـ٤ـ نمایش:

ارسطو (۳۸٤ تا ۳۲۲ ق.م) اولین کسی است که با مطالعهٔ آثار نمایشنامه‌نویسان و ادبای بزرگ یونان هم‌چون اشیل، سوفوکل، اریستوفان و هومر اصول و قواعد نمایش را استخراج کرد. اگرچه او در کتاب خود، «فن شعر»، بیش‌تر به تراژدی پرداخته، بعدها نظریات وی را به گونه‌های دیگر نمایش نیز تعمیم داده‌اند.

ارسطو انواع هنرها هم‌چون حماسه، تراژدی، کمدی، دیتی رامب و موسیقی را محاکات و تقلید به‌شمار می‌آورد اما معتقد بود که این‌ها از سه جهت با یک‌دیگر تفاوت دارند: از حیث وسایل محاکات یا موضوع محاکات و یا شیوهٔ محاکات.[۱۰] او تفاوت درام با دیگر هنرها را در شیوهٔ محاکات می‌دانست و در این‌باره نوشته‌است:

> تفاوتی دیگر نیز بین این هنرها هست و آن مربوط است به شیوه‌ای که هریک از آن‌ها در تقلید و محاکات دارند. چون شاعر در عین آنکه موضوع واحدی را با وسایل واحد و مشابه تقلید و محاکات می‌کند ممکن است آن را به‌صورت روایت و نقل و خبر بیاورَد... و نیز ممکن هست که تمام اشخاص داستان را در حین حرکت و در حال عمل تصویر و تقلید بنماید. (ارسطو ۲٦و۲۷)

ارسطو درحقیقت با بیان این مطلب تعریفی از درام ارائه داده و اشاره می‌کند که آثار آریستوفان و سوفوکل به این دلیل درام خوانده شده که هردو اعمال و اطوار اشخاصی را تقلید و محاکات می‌کنند که در حال عمل و حرکت هستند. قوم دوریان هم بر همین مبنا ادعا می‌کنند که مبدع و موجد تراژدی و کمدی بوده‌اند، چراکه آن‌ها لفظ حاکی از فعل و عمل را «دران» (Dran) می‌گویند و معتقدند لفظ درام از آنجاست.

امروزه پژوهشگران تعاریف مختلفی دربارهٔ نمایش (Drama) عرضه کرده‌اند. «مارتین اسلین» نمایش را کنشی برای تقلید و بازنمایی رفتار بشر می‌داند. او با تأکید بر واژه «کنش» نمایش را یک قالب ادبی محض به‌شمار نمی‌آورَد، زیرا معتقد است:«عنصری که نمایش را نمایش می‌سازد دقیقاً بیرون و فراسوی واژه‌ها قرار دارد و عبارت از کنش یا عملکردی است که اندیشه و مفهوم مورد نظر پدیدآوردندهٔ اثر را تحقق کامل می‌بخشد.» (۱۵)

ازآنجاکه به‌کاربردن هر تعریفی به‌صورت مطلق، مانعی در راه گسترش اَشکال نوین و آزمون و نوآوری در عرصهٔ نمایش است، «اسلین» با وجود تعاریفی که از نمایش عرضه می‌کند قایل به تعریف ثابت و قاطعی نیست و با این نگرش او، تمام مراسم آیینی شالودهٔ نمایشی دارد و جنبهٔ نمایشی آن در این است که تمامی این نوع مراسم ماهیت تقلیدی دارد.[11] البته این تعریف بیشتر یک تعریف عام از نمایش است و می‌توان این هنر را به صورت خاص (تئاتر) هم تعریف کرد:

> انسان هنگامی که در لحظه‌ای معیّن و به منظوری خاص بسیاری از نقش‌های خود را کنار می‌گذارد و به عمد به یکی از آن‌ها تأکید می‌ورزد، دانسته یا نادانسته، پا در قلمرو نمایش می‌گذارد... اما نمایش به معنی اخص (تئاتر) از گونه‌ای دیگر است. این هنر هرچند که ابتدا ریشه در مراسم آیینی دارد و از نیایش‌های مذهبی نشأت می‌گیرد، با گذشت زمان و گذشتن از مراحلی خاص به کیفیتی دست می‌یابد که آن را از سایر جلوه‌های بدوی نمایش متمایز می‌کند و در پهنهٔ فعالیت‌های خلاقهٔ آدمی بارگاهی رفیع می‌بخشد.(مکی ١٤)

پیرامون پیشینهٔ واژهٔ نمایش در ایران، گفتنی است که از دیرگاه لفظ «تماشا» به معنای هنر نمایش (تئاتر) در زبان فارسی کاربرد داشته و «به مجموعهٔ خرده‌نمایش‌هایی اطلاق می‌شده که در تجمع عصرانهٔ مردم در میدان‌ها بازی می‌شده‌است و عبارت بود از: بازی‌های مسخرگان و رقص و آواز هجوآلود مطرب‌های دوره‌گرد، انواع معرکه (هنگامه)، بازی‌های دلقکان و لوده‌ها و لوتی‌ها و...»(بیضایی ۵۱و۵۲). دو لفظ «تماشاگاه» و«تماشاخانه» نیز که معرّف محل این بازی‌هاست، با واژهٔ «تماشا» ارتباط دارد. رفته‌رفته این اصطلاحات به زبان ادبی هم وارد شد و سخنوران و شاعران در بیان اندیشه‌های خود از آن بهره بردند برای مثال «حافظ» در بیتی به واژهٔ «تماشا» به معنای نمایش، اشاره کرده‌است:

«در *خیال* این‌همه *لعبت* به هوس می‌بازم بو که صاحب‌نظری نام *تماشا* ببرد»[12]

در این بیت شاعر از اصطلاحاتی چون خیال، لعبت‌بازی و تماشا بهره برده که همه به واژگان نمایشی دلالت می‌کنند. «خیال‌بازی» یا «بازی‌خیال» همان نمایش سایه است و لعبت‌ها هم عروسک‌هایی بودند که در خیمه‌شب‌بازی و سایه‌بازی از آن‌ها استفاده می‌شد.

حافظ حتی اصطلاح «تماشاخانه» را هم به‌کار برده‌است:

«حلقهٔ زلفش *تماشاخانهٔ* باد صباست جان صد صاحب‌دل آن‌جا بستهٔ یک مو ببین»[13]

۱ـ۵ـ نمایشنامه(Drama):

نمایشنامه نوشتاری است که برای اجرا بر صحنه تنظیم می‌شود؛ البته به‌استثنای «نمایشنامهٔ خواندنی» (Closet drama) که فقط برای خواندن نوشته می‌شود. امروزه برخی معتقدند که «ادبی‌نهادی» (ادبیت) نمایشنامه به چالش کشیده شده است. اگرچه هنوز هم نمایشنامه را در کنار شعر و داستان یکی از سه گونهٔ کلان ادبی می‌دانند.[۱۴]

در کوتاه‌ترین تعریف، نمایشنامه را نوع خاصی از داستان دانسته‌اند که برای به‌نمایش درآوردن نوشته شده است. بنابر این تعریف، هنر نمایش از زمرهٔ داستان‌گویی و از ریخت‌های روایی ادبیات است.[۱۵] در فرهنگ اصطلاحات ادبی هم ذیل مدخل (Drama) آمده است: «نمایشنامه شکلی ادبی است که برای تئاتر طراحی شده یعنی جایی که بازیگران نقش شخصیت‌ها را به‌خود می‌گیرند و نمایش مشخصی را روی صحنه اجرا می‌کنند و دیالوگ نوشته شده را بیان می‌نمایند...» (آبرامز ۴۳)

با اندکی دقّت و تأمّل در تعاریف عرضه شده به وجه مشترک میان آن‌ها پی خواهیم برد. در تعاریف مذکور تفاوت نمایشنامه با دیگر گونه‌های ادبی در این است که برای اجرا بر صحنه نوشته می‌شود.(البته به‌استثنای «نمایشنامهٔ خواندنی» که گونه‌ای نسبتاً مجزاست و قابلیت اجرا ندارد.) درواقع درام در کنش متقابل با مخاطب یا تماشاگر است که معنایی می‌یابد و به گفتهٔ «اسلین»: «نمایشنامه‌ای که به اجرا درنیاید در شمار ادبیات محض است.» (۲۸)

۱ـ۶ـ مضمون (درونمایه):

درونمایه فکر حاکم و مسلط بر اثر است. «کادن» در فرهنگ اصطلاحات ادبی معتقد است: «درونمایهٔ یک اثر موضوع آن نیست بلکه اندیشهٔ محوری آن می‌باشد که ممکن است به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم بیان شود. برای مثال درونمایهٔ «اتلّلو» حسادت است.» (۹۱۳)

کادن به درستی میان درونمایه و موضوع تفاوت قایل شده و درونمایه را اندیشهٔ محوری اثر خوانده است؛ اما مثال او قابل تأمّل است. او حسادت را مضمون نمایشنامهٔ اتلّلو اثر شکسپیر معرفی کرده است در حالی که اگر مضمون را طرز تلقّی نویسنده از موضوع بدانیم به نظر می‌رسد که حسادت موضوع است و مثلاً «حسادت منجر به فاجعه می‌شود» می‌تواند مضمون باشد.