

از پس پرده نمایش در ایران

دکتر یعقوب آژند*

چکیده:

در این مقاله سیر شکل‌گیری و تکوینی تئاتر کشورمان بازنمایی شده است. برای پیگیری آن چهار مرحله را در نظر گرفته‌ایم و معتقدیم که تئاتر کشورمان از این چهار مرحله گذر کرده و به افق‌های جدیدی دست یافته است. مرحله اول را «از برانگیختگی تا نوشکفتگی» عنوان‌بندی کردم که مرحله آغازین و طلیعه‌آشنایی ایرانیان با تئاتر جدید است. مرحله دوم را «از ناآزمودگی تا آزمودگی» نام نهادم که قصدم ناآزمودگی فنی و تکنیکی در نمایش جدید و بخصوص در نمایشنامه‌نویسی است که رفته رفته به آزمودگی می‌رسد. این دوره، دوره پرتلاطم مشروطه را دربر می‌گیرد که خود نیز نوعی ناآزمودگی سیاسی بود و ایرانیان در این زمینه سنتی نداشتند تا اینکه بتدریج به آزمودگی سیاسی دست یافتند. مرحله سوم را «از پذیرندگی تا پروردگی» نامیدم، چون صحنه نمایش ایران در این زمان بیشتر شگردها و فنون نمایش غرب را می‌پذیرد و به پرورش آنها در آثار و اجرای خود می‌پردازد. دوره‌ای است پر از کوشندگی و در عین حال تجربه. این مرحله راه را برای مرحله چهارم یعنی «از پختگی، فرهیختگی» می‌گشاید و این خود مقوله مفصلی است و بحث در آن را به مقاله دیگری احاله دادم.

کلید واژه:

درام، مولیر، مجله تئاتر، اپرت‌نویسی، هنرستان هنرپیشگی، نظامنامه نمایش‌های عمومی، درام منظوم، گروه‌های نمایشی.

* استادیار گروه آموزشی هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای زیبا - دانشگاه تهران.

مدخل:

نمایش امروز ایران در بستری از بالندگی و تنوع، دگرگونیهای زیادی را تجربه کرده است. به لحاظ محتوا و فضا سازی و اصول فنی، بین نمایش امروز ایران و نمایش‌های سنتی آن فرق به قدری زیاد است که نمی‌توان این دو را تداوم یکدیگر برشمرد. چون نمایش امروزی ایران، سیاق بیان یک نوع ادبی جدید و طلیعه یک ژانر دیگر است. نمایش امروز ایران دنیاگرا و اغلب در بردارنده نکته‌گیریهای اجتماعی است که طرح و منشاء خود را از غرب گرفته است. ولی نمی‌توان این نکته را نیز مغفول گذاشت که بین این دو جریان مهم نمایشی - سنتی و مدرن - پیوندهای ظریفی موجود است که برخاسته از تأثیرگذاری متقابل است. اصولاً یک شکل هنری صادره از یک بودباش بیگانه، در نگر نخست، انقلابی و بدیع می‌نماید. اما زمان که می‌گذرد و شادی و نشاط اولیه فرو می‌نشیند و استادان فن جدید، در آن استادی و مهارت می‌یابند، با جسارت و بی‌باکی و ویژگیها و چند و چون آن را به بحث می‌گیرند و فضاها و مولفه‌های ملی و فرهنگی خویش را در بیان هنری آن جای می‌دهند و حرکتی نو آغاز می‌کنند.

این مولفه‌ها و فضا بندها از فرهنگ بومی آنها منشاء می‌گیرد و لذا چیزی متفاوت با اصول آن نوع ادبی وارد شده، می‌شود که رنگ و بو و صبغه بومی دارد و چیزی نو برشمرده می‌شود. مقوله نمایش ایران نیز چنین روندی را به کمال طی کرد و به افق‌های جدید دست یافت. این روند را در اینجا می‌توان در چهار بخش بی‌گیری کرد:

۱. از برانگیختگی تا نوشکفتگی (از آغاز سال ۱۲۸۵ ش.)؛

۲. از ناآزمودگی تا آزمودگی (۱۲۸۵ - ۱۳۰۰ ش.)؛
۳. از پذیرندگی تا پروردگی (۱۳۰۰ - ۱۳۲۰ ش.)؛
۴. از پختگی تا فرهیختگی (۱۳۲۰ - ۱۳۵۷ ش.)

در این مقام به سه بخش نخستین می‌پردازیم و بحثمان را تا سال ۱۳۲۰ ش.

می‌کشانیم و از سال ۱۳۲۰ ش. تا ۱۳۵۷ ش. را به دلیل گستردگی مطلب به مجال و فرصتی دیگر وامی‌نهیم. این را هم بگویم که بیشترین توجه ما به نمایشنامه‌هایی معطوف خواهد بود که در داخل کشورمان نوشته شده و جوهره تئاتر بومی را قوام بخشیده؛ چون فکر و اندیشه اصلی در لابلای همین نمایشنامه‌ها نهفته است، گویانکه مقوله ترجمه را نیز نباید از نظر دور داشت.

۱. از برانگیختگی تا نوشکفتگی (از آغاز تا سال ۱۲۸۵ ش.)

آشنایی ایران با غرب، دیرینه سال است و حتی در پیش از دوران صفویان ریشه دارد. ولی تأثیرگذاری این آشنایی از سده نوزدهم به بعد شدت گرفت و در بیشتر زمینه‌ها روح قرن جدید را مجسم ساخت. سنت‌های موجود دوره قاجاری در کلیت خود نمی‌توانست با پیشرفتهای زمانه هماهنگ شود. جهان، سرکش و بیقرار، به پیش می‌تاخت و فشار آن برگرده جوامع سنتی از جمله ایران سده نوزدهم بیشتر بود. حکومت از سنجیدگی و ابداع برخوردار نبود و شالوده اندیشه سیاسی آن همان بود که در تاریخ میانه جریان داشت. این نظم کهن سیاسی، کارکرد اجتماعی مشابه قرون میانه داشت و لذا جامعه ایران نیز در هجوم اخبار پیشرفتهای جهانی، در بستری از یخ‌زدگی و واپس ماندگی برجای و گرفتار بود. دگرگونی در شیوه زندگی، تغییر در ساختارهای سیاسی و سلیقه‌ها را ایجاد می‌کرد. ویژگیهای ملی در قلمروهای متعدد فرهنگی و اقتصادی عملاً زنگ زده و نخ نما شده بود، چون فکر و اندیشه‌ای در پس و پی آن نبود و اگر هم بود از برای دوام و قوام و پروردگی آن شناختی وجود نداشت.

تقابلهای سیاسی و نظامی همسایگان که از برای نفوذ بیشتر هم‌چشمی می‌کردند، باعث آمد تا شماری از سیاستمداران با هشیاری و دوراندیشی به لزوم همگامی با تجدد و پیشرفتهای زمانه پی ببرند. همین افراد بودند که حس تجدد سیاسی و فرهنگی را در جامعه برانگیخته و روند گسترش و ساماندهی آنرا برای ایرانیان شناساندند و شماری از ایرانیان را با دنیای

جدید آشنا ساختند. فهم این نکته که این انگیختگی تا چه پایه در دیدگاه ایرانیان اثرگذار بوده، چندان آسان نیست. ولی از لابلای نوشته‌ها و جستارها و گزاره‌های آنها می‌توان تا حدودی به این اثرگذاری پی برد.

اینان پیش از همه و بیش از هر چیز، شیفته مقولات و مسایلی شدند که در داخل کشور سنت و دستاوردی بر آنها مترتب نبود. رد پای این مقولات نو و مسایل جدید را می‌توان از لابلای گزارشهای آنها باز جست. یکی از این مقولات، نمایش جدید، تماشاخانه‌های غرب و در یک کلام تئاتر به مفهوم امروزی کلمه بود. برای میرزا صالح شیرازی، دانشجویی که به توسط عباس میرزا به لندن راهی شد تا تحصیل کند و دستاوردهای تمدن جدید را به مملکت خویش برگرداند، تماشای این تماشاخانه‌ها عوالمی داشت دیدنی؛ که او را «بسیار خوش می‌آمد و گرچه حتی کلمات نمایش را گاه نمی‌فهمید»^(۱) و یا دیدن همین تماشاخانه‌ها برای میرزا ابوالحسن خان ایلچی، وزیر امور خارجه فتحعلیشاه، حیرت بر حیرت می‌افزود تا گزارش آن را در حیرت‌نامه خود وارد سازد.^(۲)

سده نوزدهم برای شماری از ایرانیان سده سیر و سیاحت بود و دیدار از این تماشاخانه‌ها و گزارش آنها در سفرنامه‌ها و سیاحت‌نامه‌هایشان. سفرنامه‌های سیاست پیشگانی چون میرزا حسین خان آجودانباشی، میرزا فرخ‌خان غفاری و یا آثاری چون **مسیر طالبی** ابوزالب‌خان **تحفة العالم** میرزا عبداللطیف شوشتری نشانه‌ها و عناصری از این مقولات دارد و همین نشانه‌ها از همان آغاز یاوری مفید برای آنها می‌شود که بعدها از کوشندگان این قلمرو فرهنگی می‌گردند. همه اینها آموزنده و برانگیزاننده بود و تأثیر کامل خود را اعمال می‌کرد. این کتابها و گزارشها حتی در خارج از محافل علمی، ذهنها را برمی‌انگیخت و بر کلیت جامعه ایران تأثیر می‌گذاشت.

شکل‌گیری دارالفنون و پرده‌برداری از تالار بزرگ آن، زمینه را برای اجرای نمایش‌هایی از نوع جدید فراهم آورد. میرزا علی اکبرخان مزین‌الدوله (نقاشاشی) که از

تحصیل کردگان خارج از کشور بود، در زمینه‌پردازی این تالار بزرگ سهمی بسزا داشت و همو بود که اجرای یکی از نمایشنامه‌های مولیر را با نام «مردم گریز» برای اعتبار سلطنت قاجار در همین تالار فراهم ساخت.^(۳) محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه سرپرست «دارالطباعة دولتی و دارالترجمه همایونی» که با زبان فرانسه آشنایی نزدیک داشت اثر معروف دیگر مولیر «طیب اجباری» را به گونه ترجمه و اقتباس به فارسی برگرداند (۱۳۲۲ ق.). اعتمادالسلطنه هموست که متن نمایشی «بقال بازی در حضور» بدو منسوب است. نمایشنامه «گیج» یا «سوانح غیرمنتظره» از دیگر آثار نه چندان قوی مولیر بود که به فارسی برگردانده شد و روی صحنه رفت. در این ترجمه نیز اسامی و جاها تغییر یافته و حال و هوای ایرانی پیدا کرده بود. این نکته را بخاطر بسپاریم که مترجمان نخستین آثار نمایشی اروپا از دخل و تصرف در متن نمایش پرهیز نمی‌کردند و درصدد بودند تا آنرا با خواسته‌ها و ضرورت‌های موجود زمانه و فضای اجتماعی ایران دمساز کنند. از اینجا بود که مترجمان آثار مولیر مضامین کم‌دی او و دیگران را آزادانه اقتباس و ترجمه کردند تا با سلیقه نگرندگان ایرانی بیشتر سازگار باشد و تأثیر بیشتری را اعمال کنند. از این زمره است که آثاری چون «عروسی جناب میرزا» (۱۲۸۱ ق.) ترجمه محمد طاهر میرزا، «عروسی مجبوری» (۱۲۹۰ ق.) ترجمه حسینقلی میرزا عمادالسلطنه و «طیب اجباری» (۱۲۹۱ ق.) با ترجمه اعتمادالسلطنه.

ترجمه نمایشنامه‌های آخوندزاده حال و حکایت دیگری داشت. آخوندزاده از کوچندگان به خارج از کشور بود که در تفلیس اقامت داشت و در همانجا بود که با درام جدید آشنایی بهم زد و از ستاینندگان مولیر و گریبایدوف و گوگول و آستروفسکی شد و از شکسپیر و مولیر الهام گرفت. آثار همه این نویسندگان در آخوندزاده و نمایشنامه‌های او تأثیری درخور داشت. آخوندزاده را نخستین نمایشنامه‌نویس دانسته‌اند که حتی پیش از ابراهیم شناسی و نامق کمال به زبان ترکی در جهان اسلام،

نمایشنامه به سبک جدید نوشته است. نمایشنامه در نظر آخوندزاده وسیله‌ای بود برای نقادی اجتماعی و سیاسی. گرچه او نمایشنامه‌های خود را به زبان ترکی نوشته بود ولی در همان ایام حیات خویش به کوشش یکی از معاشران او، میرزا جعفر قراچه‌داغی، به زبان فارسی در آمد و با شش نمایشنامه و یک داستان به نام «حکایت یوسف شاه» عنوان «تمثیلات» به خود گرفت.^(۴) آخوندزاده در پرداخت نمایشنامه‌هایش از مولیر تأثیر و الهام پذیرفت و در آنها، اوهاام و خرافات و نادانی و کند و زنجیر عظیم دستگاه ظلم و ظلمه، شیوه‌های استثمار و صفات دون انسانی، وضع ناگوار طبقه زنان در جامعه، نظام ارباب و رعیتی، سوداگری و مناسبات ناهنجار اقتصادی را به بحث کشید. نمایشنامه‌های او گاه به گاه از ضعف شخصیت‌پردازی و صحنه‌چینی لطمه خورده است. با اینهمه راهی را که او گشود بسیار کسان را خوش آمد و پیگیر کار او شدند از جمله میرزا جلیل محمد قلی‌زاده، عبدالعظیم حق‌وردی‌یف در قفقاز و بالاتر از همه میرزا آقا تبریزی در ایران.

پیش از آنکه به نمایشنامه‌نویسی میرزا آقا تبریزی برنگریم چند کلمه همه در باب بعضی از کوشندگان تجدد می‌گوئیم که آثار قلمی آنها، گرچه کاملاً به شیوه نمایشی نبود، ولی دست کم از محاوره‌های نمایشی الهام گرفته بود. از میرزا ملکم‌خان شروع می‌کنیم که شماری رساله با فن گفت و شنود نوشت همچون «رفیق و وزیر»، «نوم و یقظه» و غیره. با اینکه شیوه پرداخت آنها بیشتر به داستان مانده است تا نمایشنامه، ولی شکل و فرم اصلی آنها بخصوص رساله «رفیق و وزیر» بیشتر بر فرم نمایشی استوار است.^(۵) این راهم بگویم که در سال ۱۳۰۰ شمسی مجموعه‌ای به نام «چهار تیاتر» در برلن به نام میرزا ملکم‌خان انتشار یافت که بعدها معلوم شد از آن او نیست، بلکه نوشته میرزا آقا تبریزی است.

طالبوف تبریزی نیز در شکل و فرم نوشته‌هایش ذوق و سلیقه به خرج داده و در آنها گاه از گونه نمایشی بهره جسته است. بخصوص نوشته‌های میرزا آقاخان کرمانی را در آستانه انقلاب مشروطیت نباید نادیده

گرفت. وی نوشته‌ای دارد به روال نمایی و داستانی تحت عنوان «سوسمارالدوله و کلانتر» که در «سه مکتوب» او مضمراست.^(۶) این نوشته نمایش گونه‌ای شیواست که در نقد اصول ممکت‌داری قاجارها و فجاجی و ستم حکام آنها نوشته شده است.

و اما میرزا آقا تبریزی نخستین کوشنده در قلمرو نمایشنامه‌نویسی ایران، نمایشنامه‌های خود را از منظر سیاسی و اجتماعی نوشت و با بهره‌جویی از فن نمایش به نقادی سیاسی - اجتماعی پرداخت. نمایشنامه‌های او گرچه به لحاظ فنی و تکنیک نمایشی نقصان دارد و گاه به داستان می‌ماند تا نمایشنامه، ولی بهر حال از دستاوردهای نخستین ادبیات نمایشی ایران برشمرده می‌شود و این خود ارزشی بایسته دارد. میرزا آقا را ظاهراً با زبان انگلیسی و فرانسه انسی و الفتی بوده و چندی را در مقام مترجم کنسولگری فرانسه در تهران مشغول به کار بوده است. پنج نمایشنامه از او در دست است که شاید «سرگذشت اشرف‌خان» و «طریقه حکومت زمان‌خان» معروفترین و مؤثرترین آنها باشد.^(۷) میرزا آقا در نمایشنامه‌های خود که همه دربر دارنده موضوعات سیاسی و اجتماعی است، حساسیت خویش را از ظلم حکام و فروپایگی مردم و آدمهای استثمار شده و رنج کشیده نمایان و این نظم و نسق را محکوم می‌سازد. زبان نمایشی او صریح و بی‌کنایه است و از کاربست واژگان عامیانه و تعابیر مردمی پرهیز نمی‌کند و گاه چنان شیوا و شیرین است که نواقص فنی نمایشنامه را می‌پوشاند. او صحنه را با دقت یک نفر گزارشگر نشان می‌دهد و شخصیت‌هایش را در قالب داستانی به صحنه می‌کشاند و همین نکته آثار او را از حیطه نمایش دور می‌کند.

اینها که برشمردیم همه با انگاره‌های ناقص و نابسند خود از نمایش جدید، به تلاش و تکاپو برخاستند و فکر و اندیشه خود را در خدمت بسط دنیای نمایش ایران قرار دادند. گرچه اندیشه اصلی در مواجهه با نمایش غرب پدید آمد ولی رفته رفته و دمدم معیارهای ایرانی خود را پیدا کرد و دوران صعود را در پیش گرفت. این دوره را باید سرآغازی برشمرد که شکل‌بندی نمایش

ایران را در دوره مشروطیت برعهده داشت. به جستجوی این شکل‌بندی برمی‌خیزیم تا دریابیم نمایش ایران در چشم‌انداز مشروطیت از چه دستمایه‌ای بهره‌یاب شد و چه کارنامه‌ای برای خویش ساخت و پرداخت کرد.

۲. از نآزمودگی تا آزمودگی

(۱۳۰۰-۱۲۸۵ ش.)

این بخش را من نآزمودگی نامیدم و قصدم نآزمودگی فنی و تکنیکی است که نمایشنامه‌نویسان در این حوزه بتدریج به آزمودگی می‌رسند. اصلاً دوران مشروطیت هم خود یک دوره نآزمودگی سیاسی است که ایرانیان را باندیشه‌ای به نام مشروطیت آشنا می‌سازد. ایرانیان در این زمینه سنتی نداشتند، ولی بهر حال ذهن و ضمیر آنها خالی از اندیشه سیاسی نبود، بخصوص که همواره در بستر تاریخ برای برپایی عدل و عدالت در جامعه خود کوشا بودند و برای تعمیق آن قیام و قعودهایی در افکنده‌اند.

دوره قاجار بخصوص دوره ناصری به تعبیر امین‌الدوله «جز تاختن رعیت و اندوختن ثروت و مکتت» نبود.^(۸) در این شرایط ایرانیان را برای اصلاح امور و احقاق حقوق چاره‌ای جز هم‌رازی و هم‌داستانی نماند. مطلب را زیاد تفصیل نمی‌دهم. اندیشه مشروطیت از مدتها پیش در متن جامعه فراهم آمده بود که پاره‌ای از آن بهر حال به کوشش‌های اهل نمایش برمی‌گشت. بخشی از بیان نارضامندی در ادبیات نمایشی بازتابید و در دوره مشروطیت جلوه‌ای به تمام یافت.

گروه‌های نمایشی رو به افزونی گذاشت و طرّفه اینکه شماری از سیاستمداران را با این گروه‌ها همکاری بود. «شرکت فرهنگ»، «تئاتر ملی»، «شرکت کم‌دی ایران»، «شرکت نمایش ایرانیان» راه‌اندازی شد.^(۹)

چهره‌هایی چون محمدعلی فروغی، عبدالله مستوفی، سلیمان میرزا اسکندری، علی‌اکبر داور، محمود بهرامی، ظهیرالدوله و غیره از نام‌آوران بودند که با این نهادها هم‌رایی و همفکری داشتند. افزون براین، گروه‌های نمایشی زیادی در شهرستانها پا گرفت و وسیله‌ای برای تعمیق اندیشه‌های نوگرایی در بین مردم شد. این گروه‌ها در شهرهایی چون تبریز، رشت، اصفهان،

همدان، کرمانشاه و غیره پدید آمدند و به کوشش در این حوزه پرداختند و مردم شهرستانها را با امر نمایش جدید آشنا ساختند. کوشندگیهای میسیونرهای مذهبی خارجی را در این قلمرو نباید فراموش کرد. تلاش و تکاپوی اهل نمایش در شکوفایی فکری و اندیشگی مردم و نوزایی سیاسی آنها بسی مؤثر بود. آنها خواسته‌های سیاسی و اجتماعی خویش را با زبان نمایشی اعلام می‌کردند.

آن حرکت و جنبشی که پیش از انقلاب مشروطیت در زمینه ترجمه آثار دراماتیک جهان برخاسته بود در این دوره سرعت گرفت. شماری از آثار درام‌نویسان اروپایی به زبان فارسی ترجمه شد که آثار شکسپیر بیش از همه بود. مسأله تقلید و تطبیق همچنان در این ترجمه‌ها ادامه یافت و با مخاطبان ایرانی سازگار شد. «تمثیل تئاتر»^(۱۰) از آلکساندر دوما را عبدالحسین میرزا، «تاجگذاری و مرگ ناپلئون»^(۱۱) را از همان نویسنده محمد علی حشمت‌السلطان، «خدعه عشق»^(۱۲) را از شیلر، میرزا یوسف‌خان اعتصام‌الملک، «تئاتر ضحاک»^(۱۳) نوشته سامی بیک عثمان را میرزا ابراهیم‌خان آجودانباشی، «نامه نادری»^(۱۴) نریمان نریمانف را تاجماه آفاق‌الدوله، «اتللو» و یا بازگان وندیک^(۱۵) شکسپیر را ناصرالملک قراگوزلو، «میرزا کمال‌الدین» و «عروس بی‌جهاز»^(۱۶) مولیر را محمد علی فروغی، «عشق و شرافت»^(۱۷) کورنی را تقی بینش آق‌اولی به زبان فارسی ترجمه کردند. مضامین بیشتر این نمایشنامه‌ها ضد استبدادی و ضد استعماری بود و برخی نیز اصلاحات اجتماعی را لحاظ کرده بودند.

این نکته را هم یادآور می‌شویم که در این دوره نخستین نشریه نمایشی ایران با عنوان «تئاتر» توسط میرزا رضاخان طباطبایی نائینی انتشار می‌یابد که خود واقعه شگفت‌انگیز است (در سال ۱۳۲۶ ق.).^(۱۸) یازده شماره از این نشریه منتشر می‌شود و همه خردمندان دانند که انتشار چنین نشریه‌ای آنهم در آن فضای اجتماعی و سیاسی که تئاتر ایران هنوز در ایام کوچکسالی خود گام برمی‌داشت و هنوز

عناصری بودند که بدان به چشم بدبینی می‌نگریستند، تا چه پایه می‌توانست در فزونی درک جامعه از پدیده‌ای به نام تئاتر مؤثر باشد. طرّفه اینکه میرزا رضاخان در این نشریه در پی سازگاری تئاتر با اصول شریعت اسلامی بود و این می‌توانست گامی مهم در این وادی باشد و در حقیقت این کار جالب نظر شاید چشمگیرترین کوشندگی این نشریه در راه توسعه هنر نمایش در ایران آن روزگار بود. در این نشریه علاوه بر مقالات تحلیلی و ارزیابی هنر نمایش، نمایشنامه‌هایی هم منتشر می‌شدند. افزون براین نشریه، در مطبوعات دیگر همچون مجله بهار، مجله ادبی رعد، روزنامه برق و غیره هم مقالاتی در باب کیفیت نمایش و نمایشنامه‌نویسان از جمله شکسپیر انتشار یافت که گاهی بر جزئیات و تفصیلات درام و نمایش شمول داشت و بسیار راه‌گشا بود.

بروق این رویکرد آگاهی‌روشنی از هنر درام پدید آمد. در این دوره موج خاصی از نمایش به لحاظ ساختاری مطرح شد و راه را برای اپرت‌نویسی گشود یعنی نمایشنامه منظوم که انگیزه اصلی نمایشنامه‌نویسان در این زمینه آثار کهنی چون شاهنامه فردوسی و منظومه یوسف و زلیخا فراهم آورده بود. آنها تلاشی را در پیش گرفتند که هدفش به رخ کشیدن ویژگیهای ملی و مذهبی در قالب نمایش بود. در این دوره جنبه‌های گوناگون تاریخ ایران بخصوص تاریخ پیش از اسلام آن ارجمند شد و درام‌نویسان در پی شناخت هویت ملی خویش، توجهی بایسته به تاریخ مبذول کردند. عواطف ملی و وطنی در مضامین تاریخی تجسم یافت و بعضی از نمایشنامه‌نویسان در این مقام به اهداف فکری و اندیشگی خود نزدیکتر شدند. تاریخ برای آنها نکته آموز بود چون می‌توانست آرمانهای اجتماعی و سیاسی‌شان را ارضاء کند و کار نمایشنامه‌نویسان در این باب جاذب و نظرگیر بود و بویژه در دوره رضا شاه نمود صریح و جلوه‌ای بارز یافت.

براین نکته هم اشاره می‌کنیم که مضامین و موضوعات اجتماعی نیز در نمایشنامه‌نویسی این دوره دستاوردهای جالب نظری داشت. رویکرد به جامعه و

موضوعات برخاسته از آن بویژه موقعیت زنان و حتی وضع طبقه جدید در حال رشد، در نمایشنامه‌نویسی این دوره جلوه‌ای روشن پیدا کرد و گاهی عنصری از اعتراض در خود داشت. تأکید بر وضع زنان در ادبیات مشروطه ارجمندی خاصی یافته بود و بخصوص شاعران در این قلمرو سنگ تمام گذاشته بودند. درام این دوره نیز از قافله عقب نماند و وضع و موقعیت آنان را به تفسیر و داوری نشست.

نمایشنامه‌نویسی در قلمرو زبان و نثر به عوالم برتری دست یافت. نمایشنامه‌نویسان تلاش کردند تا زبان شخصیت‌های نمایشی را پالایش کنند و صیقل دهند و آنها را متناسب با موقعیت و خاستگاه اجتماعی آنان بکار برند. شخصیت‌ها گاه به گاه تبدیل به تیپ شدند. بکارگیری امکانات نمایشی همچنان خام و ناپخته بود و نمایش را از لحظات و دقایق نمایشی محروم می‌ساخت. ولی هرچه زمان می‌گذشت نویسندگان بیشتر به فکر فن نمایشنامه‌نویسی و نکات برجسته آن می‌افتادند و تلاش می‌کردند این شیوه را به نحو بارزی بکار گیرند.

چهره‌های برجسته نمایش این دوره مرتضی قلیخان فکری (مؤیدالمالک)، احمد محمودی (کمال‌الوزاره) افراسیاب آزاد، سید عبدالرحیم خلخالی، علی محمدخان اویسی، میرزا ابوالحسن فروغی و میرزاده عشقی و میرزا رضاخان طباطبایی نائینی بودند. کوشندگی مرتضی قلیخان فکری و احمد محمودی چشمگیرتر از دیگران بود. فکری در نمایشنامه‌های خود مضامین و موضوعات تاریخی و اجتماعی، هر دو را لحاظ کرده بود. فکر و سلیقه و عمل او در این نمایشنامه‌ها عنصری از اعتراض داشت، بخصوص در نمایشنامه «حکام قدیم، حکام جدید» (لورا و شهرستانک).^(۱۹) این نمایشنامه در دو بخش عمده سامان یافته بود: بخش اول ایام استبداد قاجاری را فرامی‌نمود و بخش دوم ایام پس از مشروطه را و نظر نویسنده بر این بود که هر دو دوره در حوزه عملکرد سر و ته یک کرباسند. فکری در نمایشنامه‌های «سرگذشت یک روزنامه‌نگار»، «سه روز در مالیه»^(۲۰) شکل‌های عینی فساد اجتماعی را هدف قرار داده است.

برجسته‌ترین نمایشنامه احمد محمودی «استاد نوروز پینه‌دوز» بود^(۲۱) که موضوع آن بر محور چند زنی می‌چرخید. شخصیت‌پردازی، محاوره‌ها و گفت و شنوندهای شخصیت‌ها و تأثیر خاستگاه اجتماعی شخصیت‌ها در زبان آنها، بهره‌گیری از امکانات نمایشی در استخوان‌بندی نمایش، این اثر را یکی از آثار ماندگار تاریخ نمایشنامه‌نویسی کشورمان کرده است. در واقع محمودی با این نمایشنامه زمینه بروز و گسترش چنین گرایشی را در نمایشنامه‌نویسان نسل بعد فراهم ساخت. این اثر دستاوردی ارزشمند برای نمایشنامه‌نویسان و حتی داستان‌نویسان ایام بعد همچون جمالزاده در بهره‌گیری از زبان عامه و تعابیر فرهنگ عامیانه و شخصیت‌پردازی آثار نمایشی و داستانی‌شان بود. احمد محمودی گرچه بعدها نمایشنامه‌های «میرزا برگزیده محروم الوکاله»^(۲۲)، «تی تیش مامانی یا فقر عمومی»^(۲۳)، «نوروزشکن و یا قهرمان میرزا»^(۲۴) و «تار توف شرقی»^(۲۵) را نوشت و ذوق و سلیقه خود را در حیطه‌های دیگر نمایشی هم آزمود، ولی هیچکدام به پای تأثیرگذاری «استاد نوروز پینه‌دوز» نرسید. میرزا علی‌خان ظهیرالدوله نمایش «کابوس استبداد یا گناهکاران»^(۲۶) را نوشت که باز حکایت استبداد بود و سلطه تک‌اندیشگی بر جان و مال مردم. سید عبدالرحیم خلخالی به تاریخ دوره برمکیان رجوع کرد و نمایش «داستان خونین» یا «سرگذشت برمکیان»^(۲۷) را نوشت و در آن داستان برآمدن و برافتادن این خاندان را در دوره خلافت هارون الرشید باز نمود. محور اصلی اندیشه خلخالی در این نمایش، طرح ملیت ایرانی است. میرزا رضاخان هم در نمایش «شیخ علی میرزا حاکم ملایر و تویسرکان» استبداد و حماقت مشتی از شاهزادگان دوره قاجار را محور توجه قرار داد و در این زمینه همچون مرتضی قلی‌خان فکری از نمایشنامه‌های خام میرزا آقا تبریزی الهام و تأثیر پذیرفت. علی محمدخان اویسی و میرزا ابوالحسن خان فروغی از موضوعات تاریخی بهره گرفتند و نمایشنامه‌های منظومی نوشتند.

اویسی در «سرنوشت پرویز»^(۲۸) الگوی خود را از خسرو و شیرین نظامی گنجوی گرفت و نمایشنامه‌ای نه چندان موفق پرداخت. ولی فروغی در نمایشنامه «شیدوش و ناهید» هم به مسایل بزمی عطف توجه کرد و هم به وقایع رزمی. سبک شاهنامه برای این نمایشنامه سایه گسترده است. برای افراسیاب آزاد در نمایش «احساسات جوانان ایرانی»^(۲۹) مسایل اجتماعی و اخلاقی مطرح است. موضوع درونمایه این نمایش فرنگ‌زدگی و از خود بیگانگی است با زبانی کلیشه‌ای و قراردادی و فن نمایشی نه چندان منسجم و محکم. آزاد با همین سبک و سیاق نمایشنامه‌های دیگری هم نوشت که به حد کفایت بار و ارزش نمایشی نداشتند.

میرزاده عشقی شاعر پر سوز دوره مشروطه را انگیزه‌های ملی‌گرایی فراگرفته بود و او را به حرکت وامی‌داشت. او صحنه‌های این انگیزه‌ها را در تاریخ ایران باستان یافته بود و لذا به بازنمایی این صحنه‌ها در اپراهای خود پرداخت. اپرای «رستاخیز شهبازان ایران»^(۳۰) از ویرانه‌های کاخ ساسانی شروع و در گذشته پر عظمت باستانی ایران غرق می‌شود و جوانب ملی و وطنی آن صراحت می‌یابد. منظومه «سه تابلو ایده‌آل» عشقی در حال و هوای اصلاحات اجتماعی و بهبود حال مردم سیر می‌کند و سبکی روایی و نقلی دارد و همچنین است «اپرت بچه گدا» و «دکتر نیکوکار» یا «نمایشنامه قربانعلی کاشی» که حاکی از تلاش عشقی برای اثبات موازین فکری و هنری‌اش است. نوعی رمانتیسیسم بر نوشته‌های او سایه انداخته است.

۳. از پذیرندگی تا پروردگی (۱۳۲۰ - ۱۳۰۰ ش.)

این بخش را از پذیرندگی تا پروردگی نامیدم چون صحنه نمایش ایران بیشتر شگردها و فنون نمایشی غرب را می‌پذیرد و به پرورش آنها در آثار و اجرای خود می‌پردازد. از دیگر سو، از سال ۱۳۰۰ شمسی حکومتی بر سر کار می‌آید که تمام توان خود را به پذیرش الگوهای غربی و تعمیق آنها در کشور به کار می‌بندد و هرچه زمان می‌گذرد و منش دیکتاتوری حکومت

رضا شاه شدت می‌گیرد و اقتدار سلطنت او تحقق می‌پذیرد، تألیف و ترکیب جدید در نمایش ایران چهره می‌بندد.

مضامین و موضوعات سیاسی رنگ می‌بازد و صورت رسمی و قراردادی به خود می‌گیرد. نمایشنامه‌نویسان به وصف مفاهیم کلی اجتماعی می‌پردازند، مفاهیمی که نه سیخ را بسوزاند و نه کباب را. از اینجاست که نمایش ایران در این دوره وسیله‌ای برای بیان انگارهای سیاسی و اجتماعی حکومت می‌گردد و توجه مخاطبان و نگرندگان به رخدادهای عینی و صوری معطوف می‌سازد. این نکته را نیز بیفزائیم که در این دوره گسترش و رشد تعالیم جدید و فزونی گرفتن شمار مدارس جدید و برنامه‌ریزیهای آموزش همگانی و الگوسازی تعلیم و تعلم غرب، طبقه جدیدی که شالوده آن در ایام مشروطه بنیان گرفته بود، پدید می‌آید و بتدریج رو به فزونی می‌گذارد. با رشد و گسترش این طبقه، نیازها و ضرورت‌های جدید مطرح می‌گردد و بالاتر از همه، این طبقه می‌تواند سخنگوی خوبی برای هنرهای نوپا و نومایه ایرانی همچون تئاتر ایرانی باشد. همین طبقه جدید و تحصیلکرده است که خط دهنده اصلی نمایش ایرانی می‌شوند. سلطه عملی و فکری آنها کم‌کم بر تمامی فعالیت‌های فرهنگی مملکت اعمال و پیش‌درآمدی برای تحولات آینده می‌شود. در این دوره است که سینمای بومی ایران به نحوی سر برمی‌آورد و بتدریج توانائیهای خود را به صحنه می‌گذارد و رقیب ناخوشایندی برای تئاتر می‌گردد. تئاتر و سینما در واقع دو جرگه هستند که موازی هم به موجودیت خود ادامه می‌دهند و در هم تأثیر می‌گذارند. ولی تئاتر این دوره بر جنبه‌های فنی و نظریه‌های برگرفته از مطالعه آثار استادان بزرگ نمایش جهان استوار است و می‌تواند کارآیی بیشتری داشته باشد.

در حوزه فرهنگی، شمار مطبوعات ادبی و فرهنگی فزونی می‌یابد و بخشی از فعالیت‌های آنها نمایش را دربر می‌گیرد. مجلات دانشکده، نوبهار، بهار، ایران امروز، باختر، مجله موسیقی، تعلیم و تربیت،

ارمغان و غیره راه را برای مباحث نو می‌گشایند.^(۳۱) سازمانی به نام سازمان پرورش افکار پدید می‌آید که هدف از آن یک کاسه کردن تمامی فعالیت‌های فرهنگی و سیاسی کشور در جهت اهداف حکومت رضا شاه است.^(۳۲) این سازمان هفت شعبه دارد و یک شعبه آن مختص تئاتر است با نظارت سید علی نصر یکی از کوشندگان قلمرو نمایش ایران. افزون بر او، افرادی چون فضل‌الله بایگان، رفیع‌حالتی، دکتر مهدی نامدار، محمود بهرامی، احمد دهقان، عنایت‌الله شیبانی در این بخش کوشا هستند. بخش تئاتر این سازمان نمایش‌های کم‌دی - اجتماعی را در یک مجلد منتشر می‌سازد. هنرستان هنرپیشگی تهران تحت نظر وزارت معارف و سازمان پرورش افکار و با ریاست مهدی نامدار در سال ۱۳۱۸ شمسی راه می‌افتد. نخستین دوره آن با چهل هنرجوی مرد و دوازده هنرجوی زن آغاز به کار می‌کند.

در حوزه تئاتر این دوره. «نظامنامه نمایش‌های عمومی» در وزارت داخله تنظیم و تصویب می‌شود^(۳۳) و چارچوب نمایش‌های عمومی همچون سینما، تئاتر، مجالس تفریح، کافه، کنسرت و غیره را مشخص می‌سازد. این نظامنامه درآمدی بر سانسور در اجرای نمایش‌ها است که در دوره رضاشاه پی‌ریزی می‌شود و بر محتوای نمایشنامه‌ها به شدت لطمه وارد می‌سازد و آنها را تا حد نمایشنامه‌های خشک و قالبی فرومی‌کشد. این کار در کلیتش، ضربه‌ای آگاهانه به تلاشها و کوششهای تئاتر ایران است و آن را دستخوش نوسانها و تغییر مسیر می‌کند. بیراه نیست اگر بگوئیم همین سخت‌گیریها باعث می‌شود که نمایش ایران از بیان عمیق و مستقیم زمانه خود بازماند و فقط به پوسته‌ها اکتفا کند؛ و حتی بعضی از کوشندگان خود را از دست بدهد. چنانچه چهار نفر از هنرمندان تئاتر این روزگار - مجتبی طباطبائی، سید رضا خان حیدر، حبیب‌الله میکده و رضا کمال شهرزاد - دست به خودکشی می‌زنند.

ترجمه آثار نمایشی خارجی به زبان فارسی سرعت می‌گیرد و دامنه وسیعتری می‌یابد. آثار نمایشی کلاسیک اروپا به

فارسی ترجمه می‌شود و روی صحنه می‌رود (البته با سانسور). نکته گفتنی اینکه مترجمان رفته رفته دست از تقلید و اقتباس برمی‌دارند و آثار نمایشی خارجی را بی‌کم و کاست به زبان فارسی برمی‌گردانند. «اتللو»^(۳۴) را عبدالحسین نوشین ترجمه می‌کند و «هاملت» و «رؤیا در نیمه شب تابستان»^(۳۵) را مسعود فرزاد، «ژولیوس قیصر»^(۳۶) را میرزا محمد بهادر و «ومئو و ژولیت»^(۳۷) را عزیزالله سامانی. افزون بر آثار شکسپیر آثاری از نمایشنامه‌نویسان اروپا همچون شیلر (ماری استوارت)^(۳۸)، آلفرد دو موسه (ساغر و لب)^(۳۹)، اسکار وایلد (سالومه)^(۴۰)، لوسین برنار (در سایه حرم)^(۴۱)، آشیل (ایرانیان)^(۴۲)، گوته (ایفی ژنی)^(۴۳)، موریس مترلینگ (پرنده آبی)^(۴۴) را افرادی چون سلیمان خان میکده، رضا کمال شهرزاد، علی‌اصغر شمیم و عبدالحسین نوشین به فارسی برمی‌گردانند. گروه‌های نمایشی فزونی می‌گیرد و یا تحول می‌یابد و افراد جدیدی وارد صحنه تئاتر ایران می‌شوند. گروه‌های جدیدی چون «تماشاخانه تهران»، «کانون ایران جوان»، «کلوب موزیکال»، «کم‌دی اخوان»، «جامعه باربد»، «تئاتر سیروس»، «تئاتر نکیسا»، «کانون صنعتی»، «کلوب فردوسی» از جمله کانونهایی هستند که در نهران پا می‌گیرند و بر فعالیت‌های نمایشی در ایران می‌افزایند.^(۴۵) شهرستانها هم از این قاعده مستثنی نیستند بخصوص که دوت برای پیشبرد سیاستهای خویش به یین نوع تجمعها و تلاشها نیاز دارد و لذاگاه، به‌گاه از آنها حمایت به عمل می‌آورد.

نمایشنامه‌نویسی مسیر متفاوتی را می‌پیماید. در شرایطی که اختناق سیاسی بر جامعه حاکم است فکر و اندیشه در خدمت هدفهای دیگر قرار می‌گیرد. حکومت بر تاریخ ایران باستان تأکید بیشتری می‌ورزد تا انگارهای ملی‌گرایی خود را قوام و دوام بخشد. ملی‌گرایی در شکل دیگر از سر گرفته می‌شود. یین مقوله که کمابیش میراث دوره مشروطه برشمرده می‌شود و بر بینش فلسفی غربی مبتنی است، در این دوره به منزله یک طرز تلقی دولتی و رسمی مکانتی دیگر می‌یابد.

حکومت برای پیشبرد آن برنامه‌ریزی‌هایی انجام می‌دهد. هزاره فردوسی برپا می‌شود. مطالعات و بررسی‌های پیش از اسلام و باستانشناسی ارج و قرب بیشتری می‌یابد و تبلیغ آن در سرلوحه برنامه‌های دولتی قرار دارد. این برنامه‌ها در کلیت خود، ذهن و ضمیر نویسندگان را فرومی‌گیرد و در آثار آنها به نحوی منعکس می‌شود و خواسته‌ها و آرمان‌های ملی‌گرایی دولت را پاسخ می‌گوید.

از اینرو احیای معیارهای کهن تاریخ ایران در صدر موضوعات نمایشنامه‌نویسان جای می‌گیرد و تاریخ ایران در این آثار ظهوری زنده می‌یابد. از سوی دیگر تغییراتی که در پسندهای روز پدیدار می‌شود، رسم و روال جدیدی را در نمایشنامه‌های اجتماعی - اخلاقی فرا می‌نماید. سیاست تمرکز و سامانیابی اجتماعی این دوره اقتضا می‌کند که این سیاست هرچند به گونه ظاهری و سطحی در نمایشنامه‌ها بازآفرینی شود. نوعی گرافه‌گرایی اجتماعی - سیاسی به نفع حکومت رواج می‌یابد و سلیقه‌های ناستوار و آسان‌پسند بر مضامین و موضوعات اجتماعی نمایش‌ها غلبه پیدا می‌کند. آنچه که اهمیت می‌یابد رونگاری از جریان‌های سطحی جامعه و وقایع خصوصی و شخصی است و اگر هم مسایل سیاسی را لحاظ می‌کند شوکت نمایی حکومت است و لاغیر. بن و بدنه نمایش‌های تاریخی این دوره هم بخصوص از نیمه دوم دهه دوم همین شوکت‌نمایی حکومت دیکتاتوری است.

نمایشنامه‌نویسان متقدم این دوره اعتبار و جهتی تازه به نمایشنامه‌ها می‌دهند. ذبیح بهروز، حسن مقدم، گریگور یقیکیان و سید علی نصر در اندیشه و کنش بر فراز دیگران هستند. ذبیح بهروز با نمایشنامه «جیجک علیشاه»^(۴۶) حوزه تأثیرات و گستره پیوندهای نمایشی را فراتر می‌برد و انبساطی و استحکامی در این مقوله پدید می‌آورد. زبان و نثر نمایشی او در این اثر درخشان است گرچه به لحاظ امکانات نمایشی هنوز نقصان دارد. بهروز در نمایشنامه‌های دیگر خود، «شاه ایران و بانوی ارمن»^(۴۷)، «در راه مهر»^(۴۸) و «شب

فردوسی»^(۴۹) با کاربست زبانی مهجور و نامأنوس و صحنه‌های نه چندان مونس به بیراهه می‌رود و آن زایش و بالندگی را که در نمایشنامه نخست خود در ذهنها پدید آورده بود، عقیم می‌گذارد.

حسن مقدم با نوشتن دو نمایشنامه در عمر کوتاه خود، تعادلی را در این هنر نوید می‌دهد. «جعفرخان از فرنگ آمده»^(۵۰) (۱۳۰۰ ش.) زمانه او را آگاهانه تبیین می‌کند و غرب‌زدگی را در عرصه‌های اجتماعی فرامی‌نماید.

تنظیم و تدوین نمایشنامه و شخصیت‌پردازی و حتی زبان و گفت و شنود آن یک گام به جلو است. آن زبانی را که نثرنویسان ساده‌گرای عصر مشروطه بتدریج پدید آورده و در آن ترکیب‌های عامیانه و منشیانه را در هم آمیخته و رسانه و واسطه ادبی نوبی در انداخته بودند، به کار نمایشنامه‌نویس هم می‌آید و از همان آغاز بخصوص در آثار احمد محمودی و ذبیح بهروز و حسن مقدم جلوه‌ای ویژه می‌یابد و بالاتر از همه در شخصیت‌پردازی شخصیت‌ها و تیپ‌های گوناگون جامعه بسیار به کار می‌آید و رفته رفته به زبانی پخته‌تر و پرداخته‌تر تبدیل می‌شود. چنان‌که هنوز هم یک عامل مؤثر در نویسندگی به‌شمار می‌رود. حسن مقدم نمایشنامه دیگری به نام «ایرانی بازی»^(۵۱) می‌نویسد ولی در آن چندان توفیقی حاصل نمی‌کند.

گریگور یقیکیان از کوشندگان جدی دنیای نمایش است. او که تحصیلکرده و دنیا دیده بود در ایام مشروطیت در گیلان به فعالیت برمی‌خیزد و نشریات چندی راه می‌اندازد و در کنار آن به نمایشنامه‌نویسی و روی صحنه بردن نمایش‌ها مبادرت می‌ورزد. مضامین نمایشنامه‌های او تاریخی و اجتماعی است. نمایشنامه «جنگ شرق و غرب» یا «داریوش سوم گدمانس»^(۵۲) (۱۳۰۲-۳ ش.) «انوشیروان عادل و مزدک» (پیش از سال ۱۳۰۹ ش.) تاریخ پیش از اسلام را لحاظ می‌کند و در نمایش «میدان دهشت»^(۵۴) ایام جنگ اول جهانی را مد نظر دارد. در نمایش «حق با کیست؟» (مقصر کیست؟)^(۵۵) که در سال ۱۳۰۷ شمسی می‌نویسد رویکردی به مسایل اجتماعی

دارد. در نمایشنامه‌های یقیکیان شخصیت زن ایرانی جلوه‌ای بارز می‌یابد و موقعیتهای مختلفی را به خود اختصاص می‌دهد. فن و تکنیک نمایشنامه‌نویسی یقیکیان توفیق زیاد نمایش‌های او را در پی دارد و بیشتر آنها در شهر رشت روی صحنه می‌رود.

سیدعلی نصر از طرازی دیگر برخوردار است. او تمامی همّت و غم خود را صرف پیشرفت تئاتر ایران می‌کند و در این حیطه علاوه بر راه‌اندازی گروه‌ها و کانونها و نهادهای نمایشی، شماری از نمایشنامه‌ها را هم تنظیم و روی صحنه می‌برد. از نمایشنامه‌های اجتماعی - اخلاقی او «عجب پوکری»^(۵۶) (۱۳۱۸ ش.)، «یتیم»، «قهرمان میرزا»^(۵۷) و غیره با بهره‌گیری از موضوعات اروپایی تنظیم و اجرا و با اقبال عامه روبرو می‌شود. کوشندگی سید علی نصر را در راه‌اندازی هنرستان هنرپیشگی نباید فراموش کرد. این اقدام تئاتر ایران را در مسیر تازه‌ای می‌اندازد و پروردگی قلم و قدم هنر نمایش را در پی دارد.

غیر از نویسندگان یاد شده افراد دیگری هم هستند که در این دوره قریحه خود را در نمایشنامه‌نویسی می‌آزمایند و موجب اعتلای آن می‌شوند. صادق هدایت که در قلمرو داستان‌نویسی صاحب صیت و شهرت است، سه نمایشنامه می‌نویسد با مضامین تاریخی و اسطوره‌ای با عناوین «پروین دختر ساسان»^(۵۸) (۱۳۰۷ ش.)، «سازیار»^(۵۹) (۱۳۱۲ ش.) و «افسانه آفرینش»^(۶۰) (۱۳۰۹ ش.). انگارهای ملی‌گرایی تار و پود این نمایشنامه‌ها را در هم تنیده است. هدایت در کاربرد عناصر نمایشی در این نمایشنامه‌ها نهایت تلاش خود را مبذول می‌دارد و یافته‌ها و اطلاعات خود را از درام اروپایی در آنها اعمال می‌کند و این خودگامی مهم در این قلمرو برشمرده می‌شود. سعید نفیسی، محقق وادی ادبیات، «آخرین یادگار نادرشاه»^(۶۱) را می‌نویسد. این نمایشنامه گرچه از حیث صحنه‌بندیها و شخصیت‌پردازی و غیره ناستوار است ولی بهر حال تخیل و ابداع در آن بخصوص به لحاظ مضامین وطنی جایگاهی ویژه دارد. این نمایشنامه بیشتر به داستان مانده است تا نمایش.

در این دوره جشن هفتصدمین سال تألیف «گلستان» و «بوستان» سعدی برپا می‌شود و نویسندگان را برمی‌انگیزاند تا در این باب قلمی بچینانند. بعضی از آنها نمایشنامه‌هایی براساس داستانهای این دو اثر برجسته تعلیمی و تربیتی زبان فارسی تنظیم می‌کنند که عبدالرحیم همایونفرخ از آن جمله است در نمایشنامه «عمرولیث و سهل»^(۶۲) و ملک الشعراء بهار، شاعر نام‌آور عصر مشروطه، در نمایشنامه «تربیت نااهل»^(۶۳). اینها نمایشنامه‌هایی هستند احساسی با چاشنی ذوق شاعرانه و واسطه‌ای برای شور و هیجان اخلاقی و تعلیمی که با سلیقه زمانه وفق داده شده است. مسعود فرزند نیز طبع خود را در نمایشنامه‌نویسی می‌آزماید و نمایشنامه‌های «یعنی که مصاحبه» و «معلم کم آزار» را می‌نویسد با موضوعات نه چندان دلنشین و عمیق و صحنه‌بندیها و شخصیت‌پردازیهای نه چندان ماهرانه و تکنیکی. همچنین است نمایشنامه‌های فضل‌الله بایگان و علی‌اصغر گرمسیری با عناوین «گردش بیلاقی» و «لج و لچ بازی» که گرتته برداری و رونگاری از جریانهای جاری جامعه است.

در این دوره نمایشنامه‌های عروسکی هم با جلوه‌ای از فرهنگ عامه صورت مکتوب می‌یابد و زندگی اجتماعی را در سطح عوام به طنز و شوخی می‌گیرد. میرزا حسین خان انصاری نمایش عروسکی «پهلوان کچل» را تنظیم و منتشر می‌سازد با معیارهای کهن نمایش سنتی و برخوردارهای بی‌واسطه و صریح با واقعیت‌های اجتماعی پیرامون خود.^(۶۴) این نوع نمایش‌ها در بین عامه مردم تماشاگران زیادی دارد. اپرت‌نویسی با مفهومی ابتدایی و خام نیز در بعضی از نمایش‌ها چهره می‌بندد و همراه موسیقی و شعر اجرا می‌شود. نویسندگان در این حیطه فعلاً در سطح حرکت می‌کنند. «پرای وعده زردشت»^(۶۵) را علی آذری تنظیم می‌کند (۱۳۰۹ ش.) و هدف او تشجیع روح ملی است. عبدالحسین آیتی «ملکه عقل و عفریت جهل»^(۶۶) را پدید می‌آورد (۱۳۱۲ ش.) با آمیزه‌ای از کلام و موسیقی و با مضمونی وطنی؛ و حبیب‌الله شهردار «نمایش پروانه»

را در سال ۱۳۱۶ ش. می‌نویسد و در آن از مادام کاملیای آلکساندر دومای پسر الهام و از اشعار سعدی و حافظ بهره می‌گیرد.^(۶۷) نمایشنامه‌های منظوم این دوره هم قالب و اسلوب خاصی دارند و دستمایه آنها حماسه‌های ملی و مذهبی گذشته ایران است. در اینجا برخوردی پرشور و هیجان‌انگیز وجود دارد. نمایشنامه‌نویسان از قدرت دید و استحکام شیوه بهره‌چندانی ندارند و آثار آنها تنها جنبه‌های مستقیم حماسی آثار گذشته را دربر می‌گیرد. درام «یوسف و زلیخا»^(۶۸) را سلیمان حییوم در سال ۱۳۰۷ ش. می‌نویسد و در لابلای نمایش از اشعار سعدی، حافظ، فردوسی و جامی بهره می‌گیرد. نمایشنامه برطبق الگوهای کهن از پیش می‌رود و هیچ نوآوری در استخوان‌بندی نمایشی آن مشهود نیست. نمایشنامه «رستم و سهراب»^(۶۹) هم از حسین کاظم‌زاده ایرانشهر این مسیر را می‌پیماید. او از موسیقی و آواز هم در بعضی از صحنه‌های نمایش خویش استفاده می‌کند تا تأثیر گذاری آن بیشتر باشد. این نوع نمایشنامه‌ها با هدفهای ملی‌گرایانه رژیم همسو و همجهت می‌شود و در واقع مبشر روح زمانه‌اند. تندر کیا در نمایشنامه منظوم «تیسفون»^(۷۰) راهی مشابه می‌پیماید (۱۳۱۰ ش.). او در این نمایشنامه بسیاری از وقایع تاریخی را در هم می‌تند و آنرا با اشعاری به شیوه فردوسی می‌آراید. تندر کیا در نمایشنامه خود از نمایشنامه‌نویسان فرانسه الهام می‌گیرد. مضمون اصلی آن عشق است که با زبانی حماسی در حوزه ملی‌گرایی مطرح می‌گردد.

پی‌نوشتها:

۱. میرزا صالح شیرازی: مجموعه سفرهای میرزا صالح شیرازی، به تصحیح غلامحسین میرزا صالح، نشر تاریخ ایران، تهران، ۱۳۶۴ ش.، ص ۱۰۲.
۲. میرزا ابوالحسن خان ایلیچی، حیرت‌نامه، به کوشش حسن مرسل‌وند، نشر رسا، تهران، ۱۳۶۴ ش. صص ۱۴۱-۲.
۳. آژند، یعقوب: نمایشنامه‌نویسی در ایران. نشر نی، تهران، ۱۳۷۳ ش.، ص ۲۴.
۴. میرزا فتح‌علی آخوندزاده: تمثیلات. ترجمه میرزا جعفر قراچه‌دافی، انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۵۶ ش.
۵. محمد محیط طباطبایی: مجموعه آثار میرزا

۶. ملکم‌خان. تهران، ۱۳۶۶ ش.
۶. میرزا آقا تبریزی: سوسمارالدوله. به اهتمام رضازاده ملک، انتشارات دنیا. تهران ۱۳۵۴ ش.
۷. میرزا آقا تبریزی: پنج نمایشنامه. به کوشش حسین صدقی، تهران، ۱۳۵۴ ش.
۸. امین‌الدوله، میرزا علیخان: خاطرات، سیاسی. به کوشش حافظ فرمانفرمایان. انتشارات، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۵ ش.
۹. آژند، یعقوب: نمایشنامه‌نویسی در ایران. صص ۵۳-۴۹.
۱۰. آلکساندر دوما: تمثیل تیاتر. ترجمه عبدالحسین میرزا مؤیدالدوله. مطبوعه خورشید، تهران، ۱۳۲۳ ش.
۱۱. آلکساندر دوما: تاجگذاری و مرگ ناپلئون. ترجمه محمد علی حشمت السلطان، مطبوعه باقرزاده، تهران، ۱۳۲۳ ق.
۱۲. شیللز: خدعه عشق. ترجمه میرزا یوسف خان اعتصام‌الملک، مطبوعه فاروس، تهران، ۱۳۲۵ ق.
۱۳. سامی بیک عثمان: تیاتر ضحاک. ترجمه میرزا ابراهیم‌خان آجودانباشی. مطبوعه، خورشید، تهران، ۱۳۲۳ ش.
۱۴. نریمان نریمانوف: نامه نادری. ترجمه تاجماه آفاق‌الدوله، تهران، ۱۳۲۳ ق.
۱۵. شکسپیر: داستان غم‌انگیز اتلولوی مغربی در وندیک. ترجمه ناصرالملک. مطبوعه ملی پاریس، تهران، ۱۳۲۳ ق.
۱۶. آژند، یعقوب: نمایشنامه‌نویسی در ایران. ص ۶۹.
۱۷. همان.
۱۸. ملک‌پور، جمشید: ادبیات نمایشی در ایران - جلد ۱. انتشارات توس، تهران ۱۳۶۳ ش.، ص ۲۴۹ به بعد.
۱۹. مرتضی قلیخان فکری: «حکام قدیم - حکام جدید» روزنامه ارشاد، سال دهم (۱۳۳۴ ق.)، شماره ۳ تا ۳۰؛ جنتی عطایی: بنیاد نمایش در ایران، انتشارات صفی‌علی‌شاه، تهران، ۱۳۵۶ ش. صص ۸۲-۱۱۹.
۲۰. ملک‌پور، جمشید: ادبیات نمایشی در ایران - جلد ۲. صص ۸۲-۱۷۹.
۲۱. احمد محمودی، کمال الوزاره: استاد نوروز پنه‌دوز. مطبوعه فاروس، تهران، ۱۳۲۷ ش.
۲۲. سید علی آذری: «کمال الوزاره محمودی کیست؟» مجله تیاتر، سال اول (۱۳۲۲ ق.)، شماره ششم، صص ۳۵ به بعد.
۲۳. همان، صص ۳۶ به بعد.
۲۴. همان، ص ۴۰.
۲۵. احمد محمودی: حاجی ریائی - نان. مطبوعه فاروس، تهران، ۱۳۲۶ ق. متن این نمایشنامه در

کتاب بنیاد نمایش در ایران، آمده است.

۲۶. ملک‌پور، جمشید: ادبیات نمایشی در ایران - جلد ۲، صص ۲۰۶-۷.

۲۷. سید عبدالرحیم خلخالی: داستان خونین یا سرگذشت برمکیان. مطبعه مجلس، تهران، ۱۳۰۴ ش.

۲۸. علی محمدخان اویسی: سرنوشت پرویز اسلامبول، ۱۳۳۰ ق.

۲۹. آزاد، افراسیاب: احساسات جوانان ایرانی. تهران، ۱۳۳۳ ق.

۳۰. میرزاده عشقی: دیوان کامل مصور عشقی. انتشارات امیرکبیر، تهران، بی تا، صص ۸۴-۱۶۶.

۳۱. آژند، یعقوب: نمایشنامه‌نویسی در ایران. صص ۱۰۴ به بعد.

۳۲. همان، ص ۱۰۵.

۳۳. همان، صص ۱۰۸ تا ۱۱۲.

۳۴. شکسپیر: اتللو. ترجمه عبدالحسین نوشین، مجله موسیقی. سال ۲ (۱۳۱۹ ش.)، شماره ۱ تا ۹.

۳۵. شکسپیر: هاملت. ترجمه مسعود فرزاد، مجله موسیقی. سال ۲ و ۳ (۱۳۱۹-۲۰ ش.)؛ همو، رؤیا در نیمه شب تابستان. ترجمه مسعود فرزاد، چاپخانه مرکزی، تهران، ۱۳۲۰ ش.

۳۶. شکسپیر: جولوس قیصر. ترجمه میرزا محمد بهادر، بصره، ۱۳۰۴ ش.

۳۷. شکسپیر: رومو و ژولیت. ترجمه عزیزالله سامان. تهران، ۱۳۱۷ ش.

۳۸. شلر: ماری استوارت. ترجمه سلیمان خان میکده، چاپخانه مجله شرق، تهران، ۱۳۱۰ ش.

۳۹. آلفرد دو موسه: ساغر و لب. ترجمه رضا کمال شهرزاد، مجله مهر، سال ۲، شماره‌های ۱۲-۱۰.

۴۰. اسکار وایلد: سالومه. ترجمه رضا کمال شهرزاد، تهران، ۱۳۰۱ ش.

۴۱. لوسین برنار: در سایه حرم. ترجمه رضا کمال شهرزاد. امیرکبیر، تهران، ۱۳۳۲ ش. (ضمیمه کتاب زندگی و آثار رضا کمال شهرزاد).

۴۲. آشیل: ایرانیان. ترجمه علی‌اصغر شمیم، تهران، ۱۳۰۸ ش.

۴۳. گوته: ایفی‌ژنی. ترجمه محمد سعیدی، تهران، ۱۳۰۴ ش.

۴۴. موریس مترلینگ: پرنده آبی. ترجمه عبدالحسین نوشین. مجله موسیقی، سال ۱ (۱۳۱۸ ش.)، شماره‌های ۷ تا ۱۰.

۴۵. آژند، یعقوب: نمایشنامه‌نویسی در ایران. صص ۱۱۲۰ به بعد.

۴۶. بهروز، ذبیح: جیجک علیشاه. برلن، ۱۳۰۱ ش.

۴۷. همو، شاه ایران و بانوی ارمن. مطبعه فاروس تهران، ۱۳۰۶ ش.

۴۸. همو، در راه مهر. ایران کوده، انجمن ایران‌ویج، تهران، ۱۳۳۸ ش.

۴۹. همو، شب فردوسی. با مقدمه حسن شیروانی، تهران، بی تا.

۵۰. حسن مقدم: جعفرخان از فرنگ آمده. تهران، ۱۳۰۰ ش.

۵۱. همو، ایرانی بازی. مجله فرنگستان، ژوئیه ۱۹۲۴ م، شماره ۳.

۵۲. فرامرز طالبی، «در جستجوی هویت انسانی»، فصلنامه تبیان، شماره چهارم و پنجم (۱۳۶۸ ش.)، صص ۸۴-۷۵.

۵۳. همان، صص ۸۳-۸۰.

۵۴. یقیکیان: میدان دهشت. مطبعه عروه الوثقی، رشت، بی تا.

۵۵. همو: حق با کیست؟ مقصر کیست؟ رشت، ۱۳۰۷ ش.

۵۶. سید علی نصر: عجب پوگری. در کتاب سازمان پرورش افکار، صص ۲۱-۱۰.

۵۷. همو، قهرمان میرزا. در همان کتاب، صص ۸۲-۷۱.

۵۸. هدایت: پروین دختر ساسان. تهران، ۱۳۱۲ ش.

۵۹. هدایت و مینوی: مازیار. مطبعه روشنایی، تهران، ۱۳۱۲ ش.

۶۰. هدایت: افسانه آفرینش. آدرین مزون پاریس، ۱۹۴۶ م (۱۳۰۹ ش.).

۶۱. سعید نفیسی: آخرین یادگار نادر شاه. مطبعه شرق، تهران، ۱۳۱۴ ش.

۶۲. عبدالرحیم همایونفرخ: عمرولیث و سهل. چاپخانه پاکتچی، تهران، ۱۳۱۴ ش.

۶۳. محمدتقی بهار: «تربیت ناهل» نشریه فرهنگ خراسان، سال ۲، شماره ۵، صص ۴۳-۳۸ و شماره ۶، ص ۳۸.

۶۴. حسین‌خان انصاری: «پهلوان کچل» مجله گلهای رنگارنگ، سال اول (دیماه ۱۳۱۲ ش.)، شماره ۱۲، صص ۱۸۷-۱۷۰.

۶۵. سید علی آذری: اپرای وعده زردشت. مطبعه اطلاعات، تهران، بی تا.

۶۶. عبدالحسین آیتی: ملکه عقل و عفریت جهل. انتشارات کتابخانه و مطبعه دانش. تهران، ۱۳۱۲ ش.

۶۷. حبیبالله شهردار: نمایش پروانه. چاپ برادران اقبال. تهران، ۱۳۱۶ ش.

۶۸. سلیمان حییم: داستان یوسف و زلیخا به شکل درام. مطبعه اتحادیه، تهران، ۱۳۰۷ ش.

۶۹. حسین کاظم‌زاده ایرانشهر: رستم و سهراب. چاپ کاوبانی، برلن، ۱۳۰۳ ش.

۷۰. تندرکیا: تیسفون. مطبعه مجلس، تهران، ۱۳۱۳ ش.

منابع و مآخذ:

○ آژند، یحیی: از صبا تا نیما. دو جلد، کتابهای جیبی، تهران، ۱۳۵۱ ش؛ همو، از نیما تا روزگار ما. زوار، تهران، ۱۳۷۶ ش.

○ آژند، یعقوب: ادبیات نوین ایران. امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳ ش؛ همو، نمایشنامه‌نویسی در ایران. نشر نی، تهران، ۱۳۷۳ ش.

○ اسکویی، مصطفی: پژوهشی در تاریخ تئاتر ایران. نشر آناهیتا، تهران، ۱۳۷۰ ش.

○ امجد، حمید: تیاتر قرن سیزدهم. نشر نیل، تهران، ۱۳۷۸ ش.

○ براون، ادوارد: تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران - جلد اول و دوم. ترجمه محمد عباسی، انتشارات معرفت، تهران، ۱۳۳۷ ش.

○ بیضایی، بهرام: نمایش در ایران. کاوبان، تهران، ۱۳۴۴ ش.

○ جنتی عطایی، ابوالقاسم: بنیاد نمایش در ایران. صفی‌علیشاه، تهران، چاپ دوم، ۱۳۵۶ ش.

○ رضوانی، مجید: پیدایش نمایش و رقص در ایران. ترجمه منیژه عراقی‌زاده، فرهنگسرای نیاوران، تهران، ۱۳۵۷ ش.

○ سپانلو، محمدعلی: نویسندگان پیشرو ایران. انتشارات نگاه، تهران، چاپ دوم، ۱۳۶۶ ش.

○ شیروانی، حسن: هنر نمایش. وزارت فرهنگ و هنر، تهران، ۱۳۵۵ ش.

○ فکری، غلامعلی: «تاریخچه سی و پنج ساله تئاتر در ایران». سالنامه پارس. شماره ۲۱.

○ گوران، هیوا: کوششهای نافرجام. انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۰ ش.

○ مالک‌پور، جمشید: ادبیات نمایشی در ایران - دو جلد، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۳ ش.