

نمایش‌نامه‌نویسی در ایران؛

از آغاز تا ۱۳۵۷

محمد رضا قانون‌پرور

ترجمه‌ی نوشتین از هاری^۲ و پژمان الماسی‌نیا^۳

۱. اشاره

گرچه نمایش مدت مدیدی است که به‌عنوان شاخه‌ای از سنن مذهبی و عامیانه‌ی ایرانی شناخته شده و به انواع گوناگون اجراهای نمایشی - از قبیل دینی، انتقادی و طنزآمیز - اطلاق می‌گردد، تئاتر - به‌شکل غربی آن - هنری نسبتاً جدید در ایران به‌شمار می‌رود. تعزیه گونه‌ای نمایش مذهبی ایرانی است که در قرن شانزدهم رواج یافت و مصائب شهدای کربلا را زنده نگاه می‌دارد. تعزیه اغلب به‌صورت منظوم عرضه می‌شود و تنها شکل سنتی نمایش در ایران است که از متون مکتوب بهره می‌برد. نمایش‌های کمدی سنتی معمولاً در مراسم مخصوص - نظیر عروسی‌ها - اجرا می‌شدند. نمایش‌های مذبور عبارت بودند از: بقال‌بازی، روحوسی یا تخت‌حوسی (نمایش روی حوض حیاط منازل که با تخته‌ای به‌عنوان صحنه پوشیده شده بود، اجرا می‌گردید)، سیاه‌بازی (کمدین اصلی نمایش با صورتی سیاه‌شده حضور پیدا می‌کرد)، خیال‌بازی (سیاه‌بازی)، خیمه‌شب‌بازی و عروسک‌بازی یا عروسک پشت پرده. نمایش‌های مورد بحث اغلب دارای شخصیت‌های کلیشه‌ای بودند و بگومگوهای خانوادگی، کشمکش‌های عشقی و روابط بین فقیر و غنی را شامل می‌شدند. این نمایش‌ها به‌طور متداول به رشته‌ی تحریر در نمی‌آمدند. نمایش‌گران کارآموده از طرح‌های داستانی متعارف تبعیت می‌کردند و دیالوگ‌های خود را نمایش‌به‌نمایش ارتقا می‌دادند. اغلب اوقات از نمایش‌های مذکور به‌قصد انتقادات اجتماعی - به‌ویژه از مقامات عالی‌رتبه، اغنیا و روحانیون - استفاده می‌شد. به‌رغم سانسورهای حکومتی، قیدوبندهای مذهبی و علاقه‌ی روزافزون عموم به سرگرمی‌های جدیدتر، اجرای هر دو گونه‌ی نمایش‌های کمدی و مذهبی سنتی تاکنون ادامه یافته است و نمایش‌نامه‌نویسان نیز در خلق آثار خود از آن‌ها بهره گرفته‌اند.

۲. خاستگاه‌شناسی نمایش ایرانی

در جست‌وجوی سرمنشأ نمایش مدرن در ایران به قرن نوزدهم می‌رسیم، زمانی که تحصیل‌کرده‌های ایرانی با تئاتر غربی آشنا شدند. دانشجویانی که به‌منظور فراگیری تکنولوژی غرب به اروپا اعزام شدند، با تأثیرپذیری از دیگر جنبه‌های فرهنگ غربی - از قبیل نمایش - به وطن بازگشتند. در ابتدا، نمایش‌نامه‌های غربی به زبان فارسی برگردانده

^۱ نحوه ارجاع به مقاله

قانون‌پرور، محمد رضا (۱۳۹۸): "نمایش‌نامه‌نویسی در ایران؛ از آغاز تا ۱۳۵۷"، مترجمین: نوشتین از هاری و پژمان الماسی‌نیا، منتشر شده در:

<http://www.academyhonar.com/analysis/theatre3/5016-iran-drama.html>

^۲ کارشناس ارشد رشته‌ی پژوهش هنر

^۳ دبیرسرویس تئاتر پایگاه تحلیلی، خبری و پژوهشی آکادمی هنر

می‌شدند و در محلّ ساختمان دارالفنون^۴ -اولین محلّ به اجرا درآمدن نمایش‌هایی به سبک فرنگی- برای خانواده‌ی سلطنتی و درباریان روی صحنه می‌رفتند. «مردم‌گریز» نوشته‌ی مولیر از جمله‌ی نخستین نمایش‌نامه‌هایی بود که با نام «گزارش مردم‌گریز» و آزادی بسیار -از حیث اسامی و خلق و خوی شخصیت‌ها- توسط میرزا حبیب اصفهانی (استانبول، ۱۲۸۶/۱۸۶۹) به شکلی ترجمه شد که نمایش‌نامه‌ی مورد بحث بیش‌تر ایرانی به نظر می‌آمد تا فرانسوی.

نمایش ایرانی علاوه بر اقتباس مستقیم، به‌طور غیرمستقیم نیز به‌واسطه‌ی آثار میرزا فتحعلی آخوندزاده -نویسنده و کارمند ترقی‌خواه دولت- از تئاتر غربی تأثیر پذیرفت. نمایش‌نامه‌های آخوندزاده که به زبان ترکی آذری، در یکی از روزنامه‌های قفقاز طی سال‌های ۱۸۵۱ تا ۱۸۵۶ (ترجمه‌شده توسط میرزا محمدجعفر قراچه‌داغی با عنوان «تمثیلات»، تهران، ۱۳۴۹/۱۹۷۰) به چاپ می‌رسید، مشوقی برای میرزا آقا تبریزی شد تا بخت خود را در نوشتن نمایش‌نامه به زبان فارسی بیازماید. ابتدا سه نمایش‌نامه از چهار نمایش‌نامه‌ی میرزا آقا تبریزی -نوشته‌شده در دهه‌ی ۱۸۷۰- سهواً منسوب به میرزا ملک‌خان ناظم‌الدوله در برلین و در سال ۱۳۰۱/۱۹۲۲ به چاپ رسید. بعداً هر چهار نمایش‌نامه به نام «چهار تیاتر» در تبریز منتشر شد. این نمایش‌نامه‌ها به فساد و رشوه‌خواری در دولت و سایر معضلات اجتماعی می‌پرداختند. تبریزی در «سرگذشت اشرف‌خان» (حکایت اشرف‌خان حاکم عربستان در ایام توقف او در تهران) روی جریان رشوه‌خواری در حکومت قاجار متمرکز شد. اشرف‌خان -شخصیت اصلی نمایش‌نامه- ناچار می‌شود به هر صاحب‌منصبی -از شخص اول مملکت گرفته تا فراشان و دربانان- رشوه بدهد تا بتواند در پست خود به‌عنوان حکمران خوزستان باقی بماند؛ او انتظار دارد بیش‌تر از رشوه‌ای که پرداخته، از زیردستان‌اش بگیرد تا جبران مافات شود. تبریزی در «حکومت زمان‌خان» (طریقه‌ی حکومت زمان‌خان بروجردی و سرگذشت آن ایام) لطایف‌الحیلی را که حکمرانان محلی با توسل به آن‌ها مردم را مجبور به پرداخت رشوه می‌کردند، بررسی کرد. او در «حکایت کربلا رفتن شاه‌قلی میرزا» (حکایت کربلا رفتن شاه‌قلی میرزا و سرگذشت ایام توقف چندروزه در کرمانشاهان نزد شاه‌مراد حاکم آن‌جا) به روابط خانوادگی حکام قاجاری و هم‌چنین شیوه‌ی حکمرانی آزمندان و زیاده‌خواهانه‌ی آنان پرداخت. و سرانجام در «حکایت عاشق‌شدن آقا هاشم» (حکایت عاشق‌شدن آقا هاشم خلخالی به سارانام، دختر حاجی پیرقلی و سرگذشت آن ایام) شیوع باورهای خرافی و رواج طالع‌بینی را به باد انتقاد گرفت.

عدم موفقیت نسبی نمایش‌نامه‌های مذکور به‌علت ناآشنایی تبریزی با جنبه‌های ظاهری تئاتر غربی بود. اگرچه تعداد اندکی از این نمایش‌نامه‌ها در دهه‌های اخیر نیز روی صحنه رفته‌اند اما بیش‌تر نزد مورخین نمایش ایرانی اهمیت ویژه دارند؛ به‌خصوص از حیث موضوعی مورد توجه‌اند و قابل‌قیاس با نمونه‌های موجود در داستان و شعر معاصر فارسی. هرچند نمایش‌نامه‌نویسان بعدی به خلق آثار چندبعدی و تجربی توجه نشان دادند اما درحقیقت، نمایش ایرانی -مطابق با حال و هوای نمایش‌نامه‌های اولیه‌ی فارسی- عمدتاً وسیله‌ای برای نقد اجتماعی بوده است.

^۴ در نیمه‌ی اول سال ۱۳۰۴ قمری نیرالملوک -وزیر علوم- با همکاری امین‌السلطان -وزیر مالیه- با خرید و تخریب خانه‌های ساکنان ضلع جنوبی مدرسه‌ی دارالفنون، تالار بزرگ نمایش را ساخت تا ناصرالدین‌شاه -که در سفر فرنگ با تئاتر آشنا شده بود- در آن‌جا به تماشای تئاتر بپردازد. در اصلی مدرسه ابتدا به خیابان باب‌همایون باز می‌شد که بنا به مصالحی آن را بستند و در ورودی را به خیابان ناصریه یا ناصرخسرو فعلی باز کردند (رفیعی، حسن‌رضا. دارالفنون یادگار خردورزی میرزا تقی‌خان امیرکبیر).

علاقه به تئاتر با سبک و سیاق غربی در اواخر حکومت قاجاریه و به دنبال تلاش‌های یادشده، رشد پیدا کرد. تئاتر ملی، در سال ۱۳۲۹/۱۹۱۱ در تهران گشایش یافت و شماری از نمایش‌نامه‌نویس‌ها با کم‌دی‌موزیکال‌ها و نمایش‌نامه‌های منظوم شروع به تجربه‌آزمایی کردند. از بین برجسته‌ترین نمایش‌نامه‌نویسان آن برهه، می‌توان از مرتضی‌قلی‌خان مؤیدالممالک فکری ارشاد (۱۲۴۸-۱۲۹۵ش) نام برد که پنج نمایش‌نامه با عناوین «سیروس کبیر» (تهران، ۱۳۳۲/۱۹۱۴)، «سرگذشت یک روزنامه‌نگار» (تهران، ۱۳۳۲/۱۹۱۴)، «عشق در پیری» (تهران، ۱۳۳۲/۱۹۱۴)، «حکام قدیم، حکام جدید» (تهران، ۱۳۳۴/۱۹۱۶) و «سه روز در مالیه» (تهران، ۱۳۳۴/۱۹۱۶) از وی به جا مانده است. اگرچه نمایش‌نامه‌های فکری ارشاد به لحاظ تکنیکی سرتر از آثار تبریزی هستند، اما هر دو آن‌ها روی موضوعاتی مشابه دست گذاشته‌اند. مثلاً مؤیدالممالک در «حکام قدیم، حکام جدید» به فساد حکومتی بعد از انقلاب مشروطه می‌پردازد که به نوعی یادآور «سرگذشت اشرف‌خان» است. دیگر نمایش‌نامه‌نویس‌های آن دوره عبارت بودند از: میرزا احمدخان کمال‌الوزاره محمودی (۱۲۹۲-۱۳۴۹) نویسنده «حاجی ربایی‌خان یا تارتوف شرقی» (تهران، ۱۳۳۶/۱۹۱۸) و «استاد نوروز پینه‌دوز» (تهران، ۱۳۳۴/۱۹۱۶)؛ میرزاده عشقی (۱۲۷۳-۱۳۰۳ش) نویسنده «رستاخیز سلاطین» (تهران، ۱۳۳۴/۱۹۱۶) و ابوالحسن فروغی (۱۲۷۰-۱۳۳۸ش) نویسنده «شیدوش و ناهید» (تهران، ۱۳۳۹/۱۹۲۱).

۳. دوران حکومت پهلوی

زمانی که رضاخان در اوایل دهه‌ی ۱۹۲۰ به قدرت رسید، تلاش‌هایی برای غربی کردن ایران صورت داد که از جمله‌ی آن‌ها، اعمال حمایت‌های تازه از تئاتر به سبک غربی بود. حکومت پهلوی در عین حال، نمایش‌نامه‌های منتقد رژیم را سخت‌گیرانه جرح و تعدیل می‌کرد. تنها نمایش‌نامه‌هایی از حمایت حکومتی برخوردار می‌شدند که موضوعات تاریخی و ملی‌گرایانه داشتند و ایران قبل از اسلام را تکریم می‌کردند. بعضی نمایش‌نامه‌نویسان آن دوران، دل‌بستگی نوین به گذشته‌ی شکوه‌مند و پرافتخار ایران و کوشش‌های شاه به قصد تأسیس یک نیروی نظامی مدرن را به سخره می‌گرفتند. به عنوان مثال، نمایش‌نامه‌ی سعید نفیسی به نام «آخرین یادگار نادرشاه» (تهران، ۱۳۴۴/۱۹۲۶) حول محور اللهیاربیک، شخصیتی سال‌خورده - صاحب‌منصبان قشون نادر - می‌چرخد. اللهیار در ایام جنگ با روسیه، بی‌توجه به تغییر زمانه و ناکامی‌های ایران، خاطرات پیروزی‌های گذشته را مرور می‌کند. نمونه‌ی دیگر، نمایش‌نامه‌ی عامه‌پسند حسن مقدم به نام «جعفرخان از فرنگ آمده» (تهران، ۱۳۰۱/۱۹۲۲، ویراست دوم تهران، ۱۳۵۷/۱۹۷۸) است؛ یکی از اولین نمایش‌نامه‌هایی که روی سردرگمی طنزآمیز ناشی از رویارویی فرهنگ‌های ایرانی و اروپایی تمرکز دارد. مقدم از یک سو علاقه‌ی وافر ایرانیان به تقلید سطحی از غربی‌ها و از سوی دیگر، خرافات شایع و عقاید منحط جامعه‌ی ایرانی را به استهزا می‌گیرد. در همان زمان، ذبیح بهروز (۱۲۶۹-۱۳۵۰ش) نمایش‌نامه‌ی خنده‌آور «جیجک‌علیشاه» (تهران، ۱۳۰۲/۱۹۲۳)، علی نصر (۱۲۷۰-۱۳۴۰ش) «عروسی حسین‌آقا» و صادق هدایت (۱۲۸۱-۱۳۳۰ش) نمایش‌نامه‌ی احساسی و ملی‌گرایانه‌ی «پروین دختر ساسان» (تهران، ۱۳۰۹/۱۹۳۰) را نوشتند.

پس از کنار رفتن رضاشاه در سال ۱۳۲۰، یک دهه آزادی بیان نسبی حاکم شد. گروه‌ها و احزاب مختلف سیاسی تازه تأسیس از نمایش به عنوان وسیله‌ای تبلیغاتی استفاده کردند و نمایش‌نامه‌نویسان دیگر بار به موضوعات سیاسی-اجتماعی روی آوردند. عبدالحسین نوشین (۱۲۸۵-۱۳۵۰ش) فارغ‌التحصیل کنسرواتوار تولوز و عضو فعال حزب توده، در سال ۱۳۲۶ شمسی (۱۹۴۷) تعدادی از بازیگران حرفه‌ای را به قصد اجرای ترجمه‌هایی از نمایش‌نامه‌های غربی در تهران گرد هم آورد. توفیق اولیه‌ی دو مورد از نمایش‌های مذکور، تجار ثروتمند را به سرمایه‌گذاری در تئاتر فردوسی

ترغیب کرد که بدین ترتیب نمایش‌نامه‌های ترجمه‌شده‌ی غربی به کارگردانی نوشین روی صحنه آورده شدند. نخستین نمایش، ترجمه‌ی اثر جی. بی. پرستلی به نام «بازپرس وارد می‌شود» بود که با موفقیت قابل‌توجهی روبه‌رو شد. اجرای سایر نمایش‌نامه‌ها بی‌وقفه تا ۱۵ بهمن ۱۳۲۷ شمسی (۴ فوریه‌ی ۱۹۴۷) ادامه یافت و این تاریخی است که دولت، حزب توده را - بعد از سوءقصد به جان شاه - منحل اعلام کرد و سران حزب از جمله عبدالحسین نوشین زندانی شدند. با وجود این، هم‌کاران نوشین راه او را با گشایش تئاتر سعدی در سال ۱۳۳۰ شمسی (۱۹۵۱) و روی صحنه بردن ترجمه‌های نمایش‌نامه‌های غربی با موفقیت ادامه دادند. تئاتر سعدی در برهه‌ی کودتای ۱۳۳۲ شمسی (۱۹۵۳) به آتش کشیده شد و جمعی از بازیگران‌اش زندانی شدند (اسکویی، ۱۸۵-۲۲۲). به دنبال سقوط دولت محمد مصدق، بگیروبندهای نظامی و سانسوری شدید وضع گردید و نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی توجه خود را معطوف به ابعاد هنری و فنون تولید کردند. به‌رغم این‌که تعداد زیادی از تئاترها و گروه‌های تئاتری در دو دهه بعد از کناره‌گیری رضاشاه تأسیس شدند اما اولاً به‌دلیل اغتشاش سیاسی و سپس به‌خاطر اعمال سانسور، نمایش‌نامه‌های انتقادی اندکی به زبان فارسی نوشته شدند. با این حال، دوران مذکور فرصتی را در اختیار نمایش‌نامه‌نویسان و مخاطبان قرار داد تا با تئاتر غربی بیش از پیش آشنا شوند. ورود پاتریک کوئین بی - از کالج هنرهای آزادِ بوئین، واقع در ایالت مین آمریکا - برای تدریس تئاتر به دانشگاه تهران نیز نقش به‌سزایی را در این حیطة ایفا کرد. نمایش‌نامه‌های کلاسیک اروپایی - نظیر آثاری از بن جانسن، ویلیام شکسپیر و مولیر - و نمایش‌نامه‌هایی مدرن نوشته‌ی جرج برنارد شو و ژان-پل سارتر، ترجمه شدند و روی صحنه آمدند.

نمایش‌نامه‌نویس‌های جوان‌تر از اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ تا دو دهه بعد از آن، یعنی زمان پیروزی انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ شمسی (۱۹۷۸) دوران نوینی از نمایش ایرانی را رقم زدند. غلام‌حسین ساعدی، بهرام بیضایی، علی نصیریان، بهمن فرسی، بیژن مفید، اسماعیل خلج، پرویز صیاد، ارسلان پوریا، عباس نعلبندیان، پرویز کاردان، سعید سلطان‌پور، محمود دولت‌آبادی، محسن یلفانی، ابراهیم مکّی، نادر ابراهیمی، مصطفی رحیمی، ناصر شاهین‌پر و ناصر ایرانی در شکوفایی این گونه‌ی هنری به زبان فارسی مشارکت داشتند. نمایش‌نامه هم‌چنین در شکل ادبی خود، نویسنده‌گانی مانند صادق چوبک و شاعرانی هم‌چون احمد شاملو را می‌طلبید. از طرف دیگر، نمایش‌نامه‌نویسانی مثل ساعدی و بیضایی وجود داشتند که داستان می‌نوشتند و فیلم هم می‌ساختند.

از مهم‌ترین عوامل پیشرفتِ نمایش ایرانی در این دوره، ترجمه‌ی نمایش‌نامه‌های اروپایی، آمریکایی و بعضاً عربی و آسیایی و اجرای آن‌ها بود. از آثار نمایش‌نامه‌نویسان کلاسیک یونان مانند سوفوکل و اورپید گرفته تا شکسپیر، یوهان ولفگانگ فون گوته و فریدریش شیلر استفاده می‌کردند. با وجود این، شماری از نمایش‌نامه‌های مدرن نوشته‌ی جرج برنارد شو، اسکار وایلد، هنریک ایبسن، نیکلای گوگول، آنتوان چخوف، برتولت برشت، ماکس فریش، فریدریش دورنمات، ساموئل بکت، اوژن یونسکو، هارولد پینتر، جان آزرین، تنسی ویلیامز و هاینریش بل بیش‌تر مورد توجه بودند. این شکوفایی نه‌تنها تازگی نسبی آن‌دسته از اجراها را بازتاب می‌داد و واجد پتانسیلی برای تجربه‌گرایی بود بلکه بر اوضاع کلی روشن‌فکری در ایران دلالت می‌کرد که تا حدودی از سوی دولت وقت تشویق می‌شد. در این راستا، وزارت فرهنگ و هنر مدرسه‌ی بازیگری تأسیس کرد؛ بخش هنرهای نمایشی به دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران افزوده شد و تلویزیون ملی ایرانی دست به حمایت از کارگاه تئاتر - که نمایش‌هایی برای تلویزیون و صحنه تولید می‌کرد - زد. دولت هم‌چنین در ابتدای سال ۱۳۴۶ شمسی (۱۹۶۷) از جشن هنر شیراز حمایت کرد که عرصه‌ای بین‌المللی

برای تئاتر تجربی و جذب نمایش‌نامه‌نویسان و گروه‌های تئاتری غربی به حساب می‌آمد. با این حال، حاکمیت در قبال نمایش‌نامه‌نویس‌های برجسته‌ی ایرانی و آثار آن‌ها، رفتار ضدونقیضی از خود بروز می‌داد. اگرچه دولت به دنبال ارتقاء نمایش ایرانی به استانداردهای جهانی بود اما از سوی دیگر، حتی کوچک‌ترین انتقادی از رژیم را برنمی‌تابید در نتیجه بسیاری از آثار گرفتار سانسورهای قابل‌توجهی می‌شدند. در پیش گرفتن چنین رویه‌ای معمولاً به اذیت‌وآزار و حبس نویسندگان منجر می‌شد و ممنوعیت‌های مکرر در روند انتشار و تولید چنین نمایش‌نامه‌هایی را به دنبال داشت که به‌عنوان مثال می‌توان به «آموزگاران» نوشته‌ی محسن یلفانی و «حسنک» اثر سعید سلطان‌پور اشاره کرد. شاید بخشی از گرفتاری پیش‌گفته به این دلیل به‌وجود می‌آمد که نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی نیز -مانند شاعران و داستان‌نویسان- اغلب به نوعی نمادگرایی پرابهام پناه می‌بردند که تماشاگران را وادار به رمزگشایی می‌کرد.

نمایش‌نامه‌نویسانی که تحت تأثیر شرایط یادشده بودند اغلب به شیوه‌های نوآورانه رو آوردند. بهمن فرسی نماینده‌ی نسلی از نمایش‌نامه‌نویس‌های جوان بود که به‌نظر می‌رسید در آثارشان بر تجربه‌آزمایی با استعاره، نماد و زبان تمرکز داشتند. زبان و ساختار اولین نمایش‌نامه‌ی فرسی، «گلدان» (تهران، ۱۳۴۰/۱۹۶۱) در جلب توجه منتقدان موفق بود. نمونه‌ای پیش‌روتر از این جریان، نخستین نمایش‌نامه‌ی نعلبندیان به‌نام «پژوهشی ژرف و سترگ و نو در سنگ‌واره‌های دوره‌ی بیست‌وپنجم زمین‌شناسی یا چهاردهم، بیستم و غیره فرقی نمی‌کند» (تهران، ۱۳۴۷/۱۹۶۸) به‌شمار می‌رفت که در جشن هنر شیراز سال ۱۳۴۷ شمسی (۱۹۶۸) به اجرا درآمد. این نمایش‌نامه به شماری از سنت‌ها و رسم‌های ایرانی و غیرایرانی گریز می‌زد که حتی قشر تحصیل‌کرده هم در فهم آن دچار مشکل می‌شدند. آثار بیش‌تر نمایش‌نامه‌نویسان معروف مثل ساعدی -که با تخلص گوهرمراد می‌نوشت- نیز با چنین رویکردی به رشته‌ی تحریر درمی‌آمدند. برای مثال، در «ماه عسل» (تهران، ۱۳۵۵/۱۹۷۶) که ایران دهه‌ی ۱۹۷۰ به‌شکلی نمادین، کشوری تحت سلطه‌ی حکومتی پلیسی معرفی شده، نهادی دولتی یک تازه‌عروس و داماد را مجبور کرده است پیرزنی با شکل‌وشمایل عجیب‌وغریب را به‌عنوان مهمان دائمی در آپارتمان خودشان بپذیرند. روابط خصوصی این زوج، به‌دنبال حضور مهمان ناخوانده، تحت کنترل کامل او و ارگان مربوطه قرار می‌گیرد. زوج جوان تا پایان نمایش در معرض یک‌سری رفتارهای من‌درآوردی و خطابه‌های بی‌معنی، کاملاً شست‌وشوی مغزی داده می‌شوند. همه‌ی نمایش‌نامه‌های ساعدی ابزورد نیستند؛ علی‌رغم استفاده‌ی ساعدی از نماد برای انتقال چند سطح معنایی، غالباً او را نویسنده‌ای واقع‌گرا توصیف می‌کنند شاید به‌خاطر این‌که آثارش را در فضاهای ملموس شهری و روستایی تعریف می‌کرد و به موضوعات روز می‌پرداخت. ساعدی به‌ویژه استاد انعکاس گفت‌وگوهای همه‌ی اقشار مردم ایران است؛ توانایی‌ای که سرشت واقع‌گرایانه‌ی نوشته‌های‌اش را قوام می‌بخشید.

آثار بیضایی -نویسنده‌ی «نمایش در ایران»؛ کتابی معتبر درباره‌ی تاریخچه‌ی تئاتر ایرانی از اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰- به‌واسطه‌ی زبان، سبک و نمادگرایی‌ای که توسط مخاطبان فرهیخته رمزگشایی می‌شد- مورد توجه قرار گرفتند. «چهار صندوق» (تهران، ۱۳۴۶/۱۹۶۷) مطالعه‌ای است درخصوص این‌که یک جامعه چطور دیکتاتورهای‌اش را می‌پروراند. چهار شخصیت، ملبس به چهار رنگ زرد، سبز، سرخ و سیاه روی صحنه می‌آیند که به‌ترتیب نمادی از طبقات روشن‌فکر، مذهبی، بازاری و توده‌ی مردم‌اند. در آغاز، آنان مترسکی می‌سازند تا در برابر تهدیدات ناشناخته‌ی احتمالی، حافظ منافع‌شان باشد. مترسک بلافاصله جان می‌گیرد، اتحاد بین‌شان را مخدوش و مجبورشان می‌کند تا چهار صندوق بسازند. بعد از آن، هر چهار نفر خود را محبوس می‌کنند. این حبس خودخواسته نشان می‌دهد که آن‌ها از هم‌دیگر

بیش‌تر می‌هراسند تا از آن مترسکِ مستبد. بهرام بیضایی هم‌چنین به‌عنوان فیلم‌سازی موفق که شخصیت‌های اسطوره‌ای و تاریخی فیلم‌های‌اش در شرایطِ بغرنج گرفتار می‌آیند، شناخته‌شده است. نمایش‌نامه‌های وی در عرضه‌ی عقاید فلسفی جهان‌شمول به‌شکلی کاملاً دراماتیک عملکردی موفقیت‌آمیز داشت. بیضایی در هر دو شکل رسمی و غیررسمی (عامیانه) زبانی شاعرانه دارد. او به‌واسطه‌ی بده‌بستانی که با ریتمی تند میان شخصیت‌ها صورت می‌گیرد، به این مهم نائل آمده است.

سایر نمایش‌نامه‌نویسان این دوره بیش‌تر متکی بر فرم‌های سنتی‌اند. بیضایی نیز در بسیاری از نمایش‌نامه‌های خود از چنین ساختاری بهره می‌گیرد. نصیریان، بازیگر و نویسنده‌ی مشهور تئاتر و سینما، در آثارش به‌شکل قابل‌توجهی روی فرم‌های سنتی تکیه دارد؛ مانند «سیاه» و «بنگاه تئاترال» (۱۳۵۷/۱۹۷۸) که اقتباس مدرنی از روح‌حوضی یا تخت‌حوضی است. نصیریان در این رابطه، اغلب به قصه‌های قدیمی ایرانی رجوع می‌کند؛ برای نمونه، «بلبل سرگشته» (ویراست دوم، تهران، ۱۳۵۴/۱۹۷۵) برداشتی از یک قصه‌ی کودکانه‌ی عامه‌پسند است. با وجود این، موضوعات انتخابی او برآمده از جامعه‌ی معاصرند بالاخص با تأکید بر تقابل میان سبک سنتی و جدید زندگی.

مفید نیز از قصه‌های ایرانی بهره می‌گرفت. شاید بتوان ادعا کرد که «شهر قصه» (تهران، ۱۳۴۸/۱۹۶۹) یکی از محبوب‌ترین نمایش‌نامه‌های فارسی است. «شهر قصه» به سبک‌وسیاقی سنتی و آهنگین نوشته شده بود که نهایتاً در دسته‌ای از تئاتر موزیکال قرار می‌گرفت. هرچند در نگاه نخست این‌طور به‌نظر می‌رسد که «شهر قصه» برای کودکان -به‌عنوان مخاطبان اصلی آن- به رشته‌ی تحریر درآمده اما درحقیقت داستانی تمثیلی پیرامون مسائل اجتماعی-سیاسی معاصر است. اکبر رادی از جمله نمایش‌نامه‌نویس‌های واقع‌گراست که آثارش در استان گیلان و سواحل دریای خزر اتفاق می‌افتد. «افول» (تهران، ۱۳۴۳/۱۹۶۴) به‌طور جدی مورد تحسین قرار گرفت و «صیادان» (تهران، ۱۳۴۸/۱۹۶۹) موجبات شهرت او را فراهم آورد. تمرکز رادی در نمایش‌نامه‌ی «افول» معطوف به شکاف میان نسل‌هاست: مهندسی جوان سعی دارد در محدوده‌ی روستای پدرزن ملاک و کهنه‌پرست‌اش دست به تغییراتی بزند. در «صیادان» گروهی از ماهی‌گیران جلو یک شرکت بزرگ ماهی‌گیری می‌ایستند اما شکست می‌خورند. رادی در نمایش‌نامه‌ی «مرگ در پاییز» (تهران، ۱۳۴۹/۱۹۷۰) به‌واسطه‌ی نمادپردازی‌هایی از قبیل عزیمت پسر خانواده به سربازی (علی‌رغم واهمه‌اش از خدمت نظام) و یا مرگ تنها اسب کشاورز (که در پیرانه‌سر می‌توانست کمک‌حال‌اش باشد) به فروپاشی و تباهی بنیان زندگی یک کشاورز سال‌خورده و خانواده‌اش می‌پردازد. هم‌چنین به‌علت کاربرد زبان محاوره‌ای به‌خصوص گویش استان‌های شمالی، می‌شود این ادعا را مطرح ساخت که رادی در حفاظت از جنبه‌های مورد تهدید فرهنگ محلی نقش داشته است. خلج در نمایش‌نامه‌های واقع‌گرایانه‌اش معمولاً با کم‌ترین دیالوگ‌ها بر زندگی مردمان طبقه‌ی فرودست، معتادان، دلان محبت و تن‌فروشان دست می‌گذاشت. نمایش‌نامه‌ی تیپیکال او، «پاتوق» (تهران، ۱۳۵۰/۱۹۷۱) در قهوه‌خانه‌ی یکی از محله‌های بدنام تهران پیش از انقلاب رخ می‌دهد. خلافاً به‌نام حسین دل‌باخته‌ی زنی تن‌فروش به‌اسم زری می‌شود و آرزوی ازدواج با او را در سر دارد. اما زری بویی از وفاداری نبرده‌ست و حسین در انتها پی می‌برد که زری با یکی از دوستان قدیمی‌اش رابطه دارد. سایر نمایش‌نامه‌های خلج موضوعاتی مشابه «پاتوق» داشتند. وی در «گلدونه‌خانم» (تهران، ۱۳۵۰/۱۹۷۱) به تجربه‌آزمایی با تکنیک‌هایی پرداخت که احتمالاً الهام‌گرفته از سینما بودند. خلج در نسخه‌های چاپی نمایش‌نامه‌های خود، از نوعی آوانویسی منحصربه‌فرد استفاده می‌کرد؛ به‌نحوی که حروف ساکن حذف می‌شدند و یک حرف، به‌جای چند حرف می‌نشست که صدای مشابهی در فارسی دارند.

به این ترتیب، خواندن آن‌ها را با دشواری همراه بود. تمرکز خلج روی بخشی از جامعه‌ی ایرانی که اکثر مخاطبان با آن آشنایی نداشتند، شکلی از انتقاد تلویحی اجتماعی بود.

۴. ایام انقلاب و آزادی‌های نسبی

همان‌طور که دیدیم؛ داستان‌ها و نمایش‌نامه‌های سیاسی به شکل ضمنی، نهادهای اجتماعی و حکومتی ایران را به نقد می‌کشیدند؛ تئاترها نیز با معضلات فرهنگی و اجتماعی دست‌پرورده‌ی بیگانگان به خصوص غربی‌ها از قبیل فقر، فحشا و اعتیاد سروکار داشتند که -این روند- تا برهه‌ی انقلاب متداول بود. به دنبال کاهش بگیروبیندها و کنترل‌های حکومتی در اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰ و قبل از وضع معیارهای تازه‌ی سانسور در دوران پس از انقلاب، شاهد دوره‌ی کوتاهی هستیم که گاه نمایش‌نامه‌نویسانی نه‌چندان شناخته‌شده اما فعال در تحرکات سیاسی با توسل به گونه‌ای نمادگرایی دیرپاب، راهی برای ورود صریح‌تر سیاست به تئاتر ایرانی باز کردند. محمود رهبر در «قانون» (تهران، ۱۳۵۶/۱۹۷۷) سناتور برجسته‌ای در اواخر حکومت پهلوی را محور نمایش‌نامه قرار داد که علی‌رغم چندین سال خدمت وفادارانه به رژیم، خود را محبوس می‌یابد. گفت‌وگوهایی که بین سناتور و ژنرال شاهنشاهی ردوبدل می‌شود، این فرصت را در اختیار رهبر می‌گذارد تا به افشاگری در مورد عملکرد غیراخلاقی حکومت پردازد. نمونه‌ی دیگر، «پادگان در شامگاه» (تهران، ۱۳۵۶/۱۹۷۷) نوشته‌ی فرامرز طالبی است. طالبی در این نمایش‌نامه به چگونگی شست‌وشوی مغزی یک سرباز روستایی در محیطی نظامی پرداخته‌ست؛ جوانی ساده‌دل که در انتها تظاهرکنندگان را به گلوله می‌بندد.

■ آن‌چه خواندید، ترجمه‌ی بخشی از مقاله‌ی DRAMA مندرج در دانشنامه‌ی ایرانیکاست.