جعفرخان ابجد فرزند بیست‌و دوسالهٔ یکی از اعیان متوسط تهران است، که هشت نه سال پیش برای تحصیل به اروپا رفته و اکنون (به سال ۱۳۴۰ هـ.ق) خانواده‌اش منتظر و چشم به‌راهند که او از سفر اروپا برگردد.

مادر جعفرخان مصمم است که به محض ورود پسرش، دختر عموی او «زینت» را که عقدشان در عرش بسته شده و در همین خانه زندگی می‌کند، به زنی به او بدهد. پیرزن میل دارد ببیند دورورش هفت هشت‌تا بچه جیروویر کنند، بدوند، جیق بزنند، شلوغ کنند و آن وقت بمیرد، و «زینت» به درد این کار می‌خورد، زیرا هرچیزی که یك زن برای راحتی شوهرش باید بداند می‌داند. «میتونه توی خانه کمك بکنه، سبزی پاك کنه، چیز میز وصله کند، اُتو بکشه، قرآن بخونه، وسمه بکشه، حلوا بپزه، فال بگیره، جادو بکنه...» اصلاً افراد این خانواده همه از زن و مرد به طلسم و جادو و جنبل و صبر و جغد و نظرقربانی و قمر در عقرب اعتقاد دارند و حتی ـ چنانکه از گفتگویشان پیداست ـ معتقدند که فرنگیها گوشت خرس و میمون می‌خورند و از پوست کشیشهاشان یك نوع عرق می‌گیرند!...

جعفرخان با نیمتنه و شلوار آخرین مد پاریس ـ البته با فرستادن کارت ویزیت خود و اطمینان از اینکه مادرش آزاد است ـ به خانهٔ پدری قدم می‌گذارد. قلادهٔ توله‌سگ خود «کاروت» (هویج) را در دست دارد. فارسی را به اشکال حرف می‌زند و نیمی از گفتارش آمیخته به کلمات فرانسوی است. این بچه سنگلج خودمان که چند سالی در اروپا گذرانده، حالا خود را «ما پاریسیها!» می‌نامد و ترقی و تمدن و به‌قول خود «پروگره» و «سیویلیزاسیون» را در فوکُل و کراوات و پوشت می‌داند.

جعفرخان به‌خصوص با دائیش «آبشون از یك جوی نمی‌رود» این آقادایی برخلاف جعفرخان اصلاً به هیچ اصلاحی عقیده ندارد.

آقادایی دست چلاندن سرش نمی‌شود. از اینکه جعفرخان با کفش آمده تو اتاق و همه‌جا را نجس کرده ناراضی است، می‌ترسد اگر ا خلاقش را عوض نکند فردا که زینت را به او دادند، آن دوتا نتوانند باهم زندگی کنند، پس حالا که به سلامتی آمده مملکت

می‌گویم نمایش «ایران جوان» رفته‌رفته روح جوانی را در پیکر سالخوردهٔ ایران گنجانیده و اندك‌اندك حیات ما را تجدید خواهد کرد. نمایش مزبور به اندازه‌ای نافع و سودمند است که می‌توان گفت بهترین شاهکارها و قابلترین ارمغانهای محصلین است. ما این نمایش و امثال آن را که معایب دیرینه و مفاسد نوین را ظاهر و فتح و زشتی آن را عیان می‌کند، در مقدمهٔ اصلاحات محسوب می‌داریم...» و روزنامهٔ «ستارهٔ ایران» همان روز در شمارهٔ ۱۴۲ اظهارنظر کرد که «در این نمایشنامه دنیای کهنه و نو با یکدیگر مقابل گشته بودند و از مشاهدهٔ آن جوانان و پیران بالتساوی پی به معایب و نواقص خود می‌بردند.»

خودشان، باید تا دیر نشده درست و حسابی «آدمش بکنند» یعنی باید با دست غذا بخورد، بعد از مشروبات دهنش را کر بدهد، روی زمین بخوابد، همیشه کلاه سرش بگذارد. «زیرا در این مملکت اگر آدم کلاه سرش نگذاره، کلاه سرش می‌گذارند»، باید عذر توله سگش را بخواهد، مثل آدم یك سرداری بپوشد. شلوارش را اتو نکند، دوش نگیرد، سبیلهایش را نزند، زمستان زیر کرسی بخوابد و... «هیچوقت هم عقیدهٔ شخصی نداشته باشد.»

نمایشنامه خیلی خوب شروع می‌شود وپرداخت محکم و تقریباً بی‌عیبی دارد. توصیف شخصیتها دقیق و صحیح است و گفتگوها درست و بجا از دهان آدمها بیرون می‌آید. ولی سراسر نمایشنامه از نظر استحکام یکدست نیست و گاهی پاره‌ای حرفهای آدمها با تصویر کلی آنان هماهنگی ندارد. با اینهمه در مجموع اثر جالب و خواندنی و قابل اجراست و به خصوص از این جهت که در آن دوران به مسئله‌ای پرداخته که هنوز قابل بحث است ارزش و اهمیت فراوانی دارد. ما در اینجا قسمتی از یکی از مجالس این نمایشنامه را به عنوان نمونه می آوریم:

مجلس پنج

(مشهدی اکبر ـ جعفرخان ـ کاروت)

(لباس جعفرخان، نیمتنه و شلوار خاکستری، آخرین مد پاریس، شلوار باید خوب اتو کشیده، و دارای خط کاملی باشد. یقه نرم، کراوات و پوشت (Pochette) و جوراب یکرنگ. روی این لباسها، یك پالتو بارانی کمربنددار. دستکش لیمویی رنگ. روی کفش و کلاه، گرد خاك بسیار، وقتی وارد می‌شود، در دست راست چمدان کوچکی، و در دست چپ بند توله‌سگی را دارد. پشت سر جعفرخان مشهدی اکبر وارد می‌شود. او هم یك چمدان با چندین چتر و عصا، و بعضی اسبابهای سفر در دست دارد، که می گذارد روی زمین. ـ جعفرخان فارسی را قدری با اشکال حرف می‌زند.)

جعفرخان: (چمدانش را می‌گذارد روی میز.) اوف! enfin [1] رسیدیم. اماراه بود![2] اما گردخاك و «میکروب» خوردیم! (با دستمال، گردخاك روی کفش و کلاه را پاك کرده، کلاه را می‌گذارد روی میز. ـ خطاب به توله)! Ici Carotte [2] (به ساعت مچیش نگاه می‌کند.) صبح ساعت هفت و ربع از ینگی امام حرکت کردیم. درست هشت ساعت و بیست و سه دقیقه تا اینجا گذاشتیم.[3]

---

۱. سرانجام، آخرش

۲. اینجا، کاروت.

۳. ترجمه تحت‌اللفظی: Nous avons mis (طول نکشید).

مشهدی اکبر: خوب آقاجون، ایشاالله خوش گذشت، این چند سال.

جعفرخان: بد نگذشت، چرا. تو چطور میری[۱]، مشدی اکبر؟ هنوز نمردی؟

مشدی اکبر: از دولت سر آقا، هنوز یه خورده‌مون باقی مونده. الهی شکر، آخر آقامون از فرنگ اومد. حالام این‌جا ایشاالله زن می گیره برای خودش...

جعفرخان: برای خودم؟ نه، مشداکبر اشتباه می کنی. آدم هیچ‌وقت برای خودش زن نمی گیره. (خطاب به توله)؟ N'est-ce pas Carotte [۲] (به مشدی اکبر) اون والیز منو بده.

مشدی اکبر: بله، آقا؟

جعفرخان: اون والیز... چیز... چمدون.

مشدی اکبر: آهان! بله، آقا...[۳]

«در دوره دوّم مشروطیت به تدریج دسته‌های نمایشی کوچکی از روشنفکران در تهران پدید آمد که نخستین آنها «شرکت فرهنگ» بود، این گروه از کسانی تشکیل یافته بود که در میان مردم مقام و قبول عام داشتند، نظیر محمدعلی فروغ، عبدالله مستوفی، علی‌اکبر داور، فهیم‌الملك و سیدعلی نصر و نمایشنامه‌های خود را که بیشتر جنبهٔ سیاسی و انتقادی داشت، سالی یکی دو مرتبه در باغهای بزرگ تهران مانند پارك اتابك و پارك ظل‌السلطان و پارك امین‌الدوله به معرض نمایش می‌گذاشتند و درآمد آن را به مصرف تأسیس مدرسه می‌رسانیدند.

در حدود سال (۱۳۲۹ هـ.ق) شرکتی به نام تئاتر ملی تأسیس شد. این گروه ترجمهٔ دستخورده و تحریف‌شدهٔ کمدیهای «مولیر» و «گوگول» با نمایشنامه‌های یك پرده‌ای مضحك «ودویل» [۴] قفقازی مانند خورخور و غیره را به معرض نمایش می گذاشت.

در سال ۱۳۳۴ کمدی ایران تأسیس یافت و هنرمندان و نویسندگان شایسته‌ای نظیر منشی‌باشی، عنایت‌الله شیبانی، محمدعلی ملکی، احمد محمودی، مهدی نامدار، سیدرضا هنری، رفیع حالتی و حسین خیرخواه با سیدعلی نصر که از اروپا مراجعت کرده بود همکاری می کردند؛ در صحنه این نمایشها برای نخستین‌بار نقش زنان که تا آن هنگام به عهدهٔ مردان جوان بود به خود زنان واگذار شد.

---

۱. Comment Vas-tu (حالت چطوره).

۲. اینطور نیست، کاروت؟

۳. از صبا تا نیما، یحیی، جلد دوم از ص ۳۰۲ تا ۳۰۷ (به اختصار).

4. Vaudeville

ایران جوان: در سال ۱۳۴۰ گروه نمایشی دیگری به نام «ایران جوان» تشکیل شد، لُرتا و فکری که بعدها کارکنان پرمایه و برجسته هنر نمایش ایران شدند جزو آنان بودند، در برنامهٔ این گروه نمایش «جعفرخان از فرنگ آمده» نوشتهٔ حسن مقدّم مقام ممتازی داشت.

کمدیهای موزیکال در ایران زیر نفوذ مستقیم کمدی موزیکال قفقاز بسط و توسعه یافت: از آن میان اُپرتهای آرشین‌مالالان و مشهدی عباد شهرت فراوان کسب کردند.

در سال ۱۳۴۱ **علینقی وزیری** که هنر موسیقی را در اروپا فراگرفته بود به همراهی چندتن از هنرپیشگان، **کلوپ موزیکال** را به‌وجود آورد، این باشگاه قطعاتی از اُپراها و اُپرتها را در ایران و دیگر شهرها به معرض نمایش گذاشت.

کمدیهای اجتماعی و انتقادی: در این نمایشنامه‌ها، نویسندگان موضوع را از متن اصلی خارجی اقتباس می‌کردند و برحسب امکانات و مقتضیات زمان و مکان و ذوق و سلیقه ایرانی کم‌وبیش در آن تصرف می‌کردند. غَرَض عمده و اصلی نویسندگان، **تحصیل نتایج اجتماعی** و بالا بردن سطح فرهنگ و دانش عمومی و مبارزه جدّی با جهل و عقب‌ماندگی تودهٔ مردم بود. بهترین نمونهٔ این نوع نمایشنامه‌ها، نوشته‌های میرزا احمدخان کمال‌الوزاره و پس از آن **جعفرخان از فرنگ آمده** نوشتهٔ حسن مقدم و نمایشنامه **حاجی متجدّد** اثر محمد حجازی است.

از احمد محمودی چند نوشته و نمایشنامه باقی مانده است، از میان نمایشنامه‌های وی دو نمایشنامهٔ **حاجی ریایی‌خان** یا **تاتارتوف شرقی** و **اوستا نوروز بینه‌دوز** قابل ذکر است.

حاجّی‌ریایی خان به تقلید **تارتوف** شاهکار «مولیر» نوشته شده است. قهرمان این داستان مردی است از اشراف ایران با خست و لئامت و عوامفریبی فوق‌العاده.

استاد نوروز: نمایشنامهٔ دیگر محمودی به نام **استاد نوروز بینه‌دوز** که در سال (۱۳۳۷ هـ.ق)، نوشته شده هم از حیث موضوع غنی‌تر و هم از لحاظ تکنیک کاملتر است.»[۱]

«نمایشنامه در شش پردهٔ کوتاه تنظیم شده و در محلهٔ «بیعارآباد» تهران اتفاق می‌افتد. «استاد نوروز» که پریشانی فوق‌العاده از چهره‌اش هویداست، در یکی از روزهای بسیار سرد زمستان، در نزدیکی چهارسو کوچك، در پای دکهٔ سقط‌فروشی حاجی شیخ منصف، مطابق معمول بساط بینه‌دوزی گسترده، درفش به دست و لنگه کفش به روی زانو

۱. از صبا تا نیما، ج ۲ از ص ۲۹۱ تا ۲۹۳ (به‌اختصار).

 www.Bakhtiaries.com

با خود درددل می کند. شکایات او در پیرامون فقر و تنگدستی وباد روزهای ارزانی گذشته دور می‌زند که دست و پایش باز بود، گاه گذاری نفس راحتی می کشید و «عوض یك زن دوتا سه‌تا پنج‌تا هشتا زن می گرفت و هروق سیر می‌شد اینو طلاق بده اونو بگیر، یکی دیگه یکی دیگه یکی دیگه!...» و حالا «درس دو سال آزگاره که نتونسته یه زن تازه به خونه‌اش بیاره». اوستا بعد از آنکه دونفر از مشتریهای مزاحم را راه می‌اندازد، می‌بیند زنی، به غایت موزون، آهسته آهسته به بساط او نزدیك می‌شود. «عالم‌آرا خانم»، عیال سابق عبدالله دولدوز که یکسال پیش فوت کرده، یك جفت کفش از زیر چادر درآورده به پینه‌دوز می‌دهد که تخت آنها را عوض کند. سر صحبت باز و سرانجام منجر به آن می‌شود که اوستا پینه‌دوز هردو زنش را طلاق دهد و بعد با او عروسی کند. «اوستا نوروز» مطلب را با رفیق دیرینش داش اسمال در میان می‌نهد و با صلاحدید او تصمیم می گیرد که هردو زنش را به شیوه‌ای از خانه بیرون کند، تا وقتی که خرش از پل گذشت دوباره بیاورد سرخانه و زندگیشان.

«استاد نوروز» با ترشرویی و بدخلقی و با یك عالم تَغیّر و تَشَدُّد به خانه می‌رود، خودش را می گیرد و عبوس می کند، جواب سلام زنها را بیع قطعی نمی‌دهد، با هیچکدام همکلام نمی‌شود و آن وقت بدی غذا را بهانه کرده؛ بنای داد و فریاد و ناسزا را می گذارد و چنان قیامت و قیامت‌سرایی برپا می کند که آن سرش ناپیداست. بچه‌ها (غلام، حسین و رقی)، که در دو ضلع کرسی به خواب رفته‌اند، از خواب پریده و گریه می کنند. مشهدی از کتك‌زدن به آنها هم مضایقه نمی کند و بالاخره زنها دست بچه‌ها را گرفته به خانهٔ «فرتوته خانم» می‌روند. «فرتوته خانم» که تشخیص می‌دهد اوستاد باز گلوش پهلوی زنی گیر کرده، به شرط اینکه زنها از حالا دست به‌هم بدهند و در خیر و شر شریك باشند، قول می‌دهد که دمار از روزگار آن نامرد درآورد.

اوستاد پینه‌دوز دو دانگ خانهٔ خود را نزد حاجی تنزیلی گرو گذاشته، پنجاه تومان با تومانی ده قران تنزیل پانزده روز قرض می کند و لباس و کفش عروس و تعارف «بی‌بی رشوه» را می‌خرد و با حضور «حاجی شیخ‌منصف» سقط‌فروش به خانهٔ عروس تحویل می‌دهد. شب عروسی که بساط عیش و نوش گسترده و بچه‌های محله همه جمعند و «پیناس» کمانچه می کشد و «علی مراد» با چند نفر آواز و تصنیف می‌خوانند، در باز شده «فرتوته خانم» چماق به دست و چادرنماز به کمر بسته با زنهای پینه‌دوز و در عقب سر آنها «زناجی آب‌منگلی» با همدستانش وارد شده با فحش و فحاشی و کتك‌کاری بساط عروسی را به‌هم می‌ریزند.

نمایشنامه صرفاً ایرانی است و هیچ آب و رنگ خارجی ندارد. تیپها و کاراکترها اصیل و طبیعی است و تقریباً تمام افراد نمایشنامه صفات مُشَخَّصهٔ صنف و طبقهٔ خود را دارند، اما تعداد پرده‌ها (۶ پرده) برای این قبیل نمایشنامه‌ها اصولاً زیاد و خسته‌کننده است، مخصوصاً صحنه‌هایی مانند مجلس «میرزا کاذب ساحرزاده» رمال و مجلس «بی‌بی جوجی» جادوگر، برای نشان دادن جهل و نادانی زنان ایرانی، که اگر حذف شود یا به‌صورت دیگری در ضمن مجالس دیگر بیاید، از اهمیت و تمامیت نمایشنامه نمی‌کاهد. از اینها گذشته نمایشنامه روی هم‌رفته خوب تنظیم شده و بر اثر دیگر **محمودی** رجحان دارد.

نکتهٔ دیگری که شایستهٔ ذکر است، اینکه نویسنده کوشیده زبان عامیانه را با همهٔ خصوصیاتش در این نمایشنامه به‌کار بردوبا وجود نقص الفبای فارسی انصافاً در این کار تا حدّ زیادی توفیق یافته است. عبور از زبان رسمی ادبی به لهجهٔ معمول ملی در ادبیات ایران حادثهٔ بسیار جالبی است. این راه را دهخدا با مقالات «چرند و پرند» در **صوراسرافیل** باز کرد و محمودی در انشای نمایشنامه‌های خود از وی پیروی کرد و بعدها محمدعلی جمال‌زاده در مجموعهٔ داستانهای کوتاه **یکی بود یکی نبود** و اخلاف وی همان راه را در پیش گرفتند. آزمایشهایی که در این زمینه شد، قرین موفقیت بود و به‌تدریج زبان محاوره و تکلم در نثرنویسی فارسی رسوخ و توسعه یافت. این بسط و نفوذ زبان و اصطلاحات عامه در ادبیات نمایشی بیشتر و در رمانها، و داستانها کمتر و کندتر بود که البته بستگی به وضع و کیفیت این گونه آثار داشت.

اینك قطعه‌ای از این نمایشنامه:

مجلس سوم

داش اسمال، پینه‌دوز، علی مراد زُلفی، یوزباشی شداد، کَل مهدی پلنگ، نایب عابدین لاسی، حسن سُماقی، تقی عباس کچل، پیناس کمانچه‌کش و دسته‌اش.

پینه‌دوز: (رو به پیناس) چه‌قد دیر کردی مارو در انتظار گذاشتی...

پیناس: حالا ساعت که از ملّه بیرون اومدم.

پینه‌دوز: پس کوجا گیر کردی که این وقت شب سراغ ما میای؟ بلکه امشب مثل اون یاروا دو ضربه و سه‌ضربه میخای بزنی؟

پیناس: نه به حَرْضَتِ موسی. جایی کار نرفتم، بلکه خواهی نخواهی ما را بردن...»

نمایشنامه‌های موزیکال و تاریخی: «بعد از آنکه پای بازیگران و نوازندگان قفقازی به

 www.Bakhtiaries.com

ایران باز شد، هنرمندان با نشان دادن نمایشنامه‌هایی مانند **آرشین مالالان**، **عاشق غریب و مشهدی عباد** مردم را به سبك نمایش جدید آشنا ساختند. هنرمندانی مانند **رضاکمال شهرزاد**، رحیم‌زاده صفوی، سعید نفیسی، ذبیح‌الله بهروز، علینقی وزیری، افلاطون شاهرخ، غلامعلی فکری و دیگران پدید آمدند که علاوه‌بر ترجمه از زبانهای خارجی خود به تقلید اُپرتهای قفقازی، آثاری از قبیل **الهه**، **اصلی و کرم**، **لیلی و مجنون**، **خسرو و شیرین**، یا با استفاده از اقتباس از تاریخ ایران، نمایشنامه‌هایی مانند **نادرشاه و فتح هندوستان و آخرین یادگار نادرشاه و سرگذشت برمکیان** به‌وجود آوردند.

در زمینهٔ هنر نمایش و نمایشنامه‌نویسی رضا کمال معروف به **شهرزاد** مقام و موقعیت ممتازی دارد، شهرزاد از آغاز کودکی شیفتهٔ هنر شاعری بود، **هزار و یك‌شب** را آن‌قدر خواند تا اغلب حکایات آن را حفظ شد. روی همین علاقه بود که بعدها وقتی نویسنده شد، اسم شهرزاد داستانگوی **الف لیل** را روی خودش گذاشت.»[۱]

رضا تحصیل منظم را از مدرسهٔ **سن‌لویی**، که کشیشان لازاریست فرانسوی بنیاد نهاده بودند، آغاز کرد. زبان و ادبیات فرانسه را به‌خوبی فراگرفت و در رشته‌های ادبی، منجمله شعر پیشرفت و ترقی به‌سزایی کرد و از سایر رشته‌های هنری نیز معلوماتی به دست آورد: خوب می‌خواند و بسیار خوب سه‌تار می‌زد و با مهارت شطرنج‌بازی می‌کرد.

او از نخستین کسانی بود که قطعات لطیفی از شعر یا نثر شاعرانهٔ از فرانسه به فارسی ترجمه کرد و این قطعات ادبی زیبا که در جراید و مجلات منتشر می‌شد و مخصوصاً ترجمهٔ **سالومه** اثر «اسکاروایلد» روز به روز بر شهرت و محبوبیتِ او افزود.[۲]

رضا، مدتی در روزنامهٔ **شفق سرخ** با دشتی و در **مجلهٔ وفا** با نظام‌وفا و حبیب میکده همکاری کرد. روزنامهٔ **شفق سرخ**، که دشتی تأسیس کرده بود، مرکزی بود که یك دسته از خوش قریحه‌ترین و نخبه‌ترین نویسندگان و سرایندگان آن روز در آنجا همدیگر را می‌دیدند و آثار ذوق و قریحهٔ خود را در آن نشر می‌دادند. یکی از باذوقترین آنان شهرزاد بود که از سال اول روزنامه‌نویسی دشتی، با او همکاری می‌کرد. بارزترین خصوصیت او حساسیت شدید او بود در مقابل زیباییهای صوری و معنوی. فهم او در ادبیات مخصوصاً تئاتر قوی و تند بود و «قریحهٔ توانایی داشت که اگر محیط دمساز و مساعد بود، آثار گرانبهایی از خود باقی می‌گذاشت.»[۲]

---

۱. دکتر ابوالقاسم جنتی عطایی، زندگانی و آثار رضا ـ کمال شهرزاد، ص ۱۴.

۲. علی دشتی، مقدمه بر کتاب «زندگانی و آثار رضا کمال شهرزاد» تألیف دکتر ابوالقاسم جنتی عطائی، تهران، ۱۳۳۳ ش.

در سال ۱۲۹۸ شمسی، بازیگران قفقازی اُپرت آرشین مالالان را در تهران بازی می‌کردند. رضا به فکر نمایشنامه‌نویسی افتاد. سال بعد درام لیریك پریچهر و پریزاد را نوشت و این نمایش با رژیسوری طریان در آذرماه ۱۳۰۰ شمسی در سالن گراندهتل (تئاتر فعلی دهقان) به بهترین وجهی روی صحنه آمد و مادام پری آقابابیان، که تحصیلات تئاتری خود را در اروپا به اتمام رسانده و تازه به تهران آمده بود، نقش اول نمایش را به عهده گرفت.[۱]

رضا کمال بعد از چند نمایشنامهٔ قفقازی از جمله افسانهٔ عشق[۲]، اصلی و کرم[۳] و کمربند سحرآمیز[۴] را به فارسی درآورد و اشعار آنها را خود ساخت و با همکاری پری آقابابیان و هنرمندان دیگر ارمنی به معرض نمایش گذاشت و پس از آن باز چند نمایشنامه که خود اقتباس کرده بود، از قبیل شب هزار و یکم الف لیل[۵]، عبّاسه خواهر امیر[۶]، اپرت عروسی ساسانیان یا خسروشیرین[۷] به رشتهٔ تحریر کشید و بالاخره نمایشنامه در سایهٔ حرم «لوسین برنار» فرانسوی را با صداقت و امانت فراوان به فارسی درآورد و همهٔ این آثار را با شکوه و جلالی که تا آن روز تئاتر ایران نظیر آن را ندیده بود، به معرض تماشا گذاشت.

سال ۱۳۰۹ شمسی بهترین و درخشانترین سالهای فعالیت و شهرت ادبی او بود. مهمترین اثر او که در این سال نوشته شد شب هزار و یکم الف لیل بود که با اقبال بینظیری روبرو شد.

بدین قرار شهرزاد در اوایل سلطنت رضاشاه پهلوی بزرگترین و بلکه یگانه نمایشنامه‌نویس ایران شناخته شده بود.

شهرزاد، که امیدوار بود تئاتر ایران روز به‌روز رونق بیشتری بگیرد، هنگامی که دید هنر نمایشی به علت سانسور شدید و نبودن تشویق دچار فترت گردیده، نومید و پریشان

---

۱. این زن با استعداد حق بزرگی به گردن تئاتر ایران دارد. در آن روزگار که مذهب محور امور بود و هنرپیشگی از لحاظ افکار عمومی در ردیف مسخرگی و دلقکبازی به‌شمار می‌آمد و زنان مسلمان ایرانی همه چادر سیاه به‌سر می‌کردند، او و چند نفر دیگر از زنان و مردان ارمنی (مانند سیرانوش، مادام قسطانیان، لرتا، آرسنیان، مانولیان، وسکانیان، اودیان، طریان، ماروتیان، استپانیان و بقیکیان) با هزار سختی و دشواری در پیشرفت این فن فداکاری بسیار کردند.

۲. ۱۳۰۶ ش.

۳. ۱۳۰۷ ش.

۴. ۱۳۰۸ ش.

۵و۶. ۱۳۰۹ ش.

۷. ۱۳۱۱ ش.

شد و شور و هیجانی که داشت کم‌کم سرد و خاموش گشت.[۱] اما باز برای مدتی اندیشهٔ مرگ را از خود دور ساخت و برای اینکه زندگی ساده‌اش را بگذراند وارد خدمت دولتی شد، ولی سرانجام جسمش علیل و روحش خسته و آزرده شد. شبی پیژامهٔ ابریشمی زردی را که تازه خریده بود، پوشیده و دارویی که تهیه کرده بود، نوشید. داستان به پایان رسید و شهرزاد صبح بیستم شهریور ۱۳۱۶ لب از گفتار فروبست.»

درام منظوم: همهٔ نمایشنامه‌هایی که ذکر کردیم، اعم از خنده‌دار و تاریخی و موزیکال، (اگر قسمتهای موزون و آهنگدار اپرتها را به حساب نیاوریم) به نثر نوشته شده‌اند.

تنها کمدی منظوم فارسی که، در تاریخ هنر نمایشنامه‌نویسی ایران سراغ داریم، ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی از **تارتوف** مولیر است و قدیمی‌ترین درام منظوم تاریخی گویا نمایشنامه‌ای است به نام **سرگذشت پرویز** که آن را علی محمدخان اویسی در ذیقعدهٔ سال ۱۳۲۴ در باکو نوشته و در ذیقعدهٔ ۱۳۳۰ در استانبول به چاپ رسانده است.

«در آغاز حکومت پهلوی با وجود اختناق، تحرُّك مختصری در رشتهٔ نمایش و تئاتر پدید آمد. در جریان جشن هزارهٔ فردوسی (۱۳۱۳) چند نمایشنامه از **شاهنامه** اقتباس کردند که بازیگران در صحنه اشعار فردوسی را با مختصر تصرفی می‌خواندند، بعدها نیز دیگران همین شیوه را پیروی کردند و قطعات دیگری از **شاهنامه** اقتباس و به معرض نمایش گذارده شد.

ذبیح‌اللّه بهروز در نمایش **شاه ایران و بانوی ارمن** کار تازه‌یی کرد و برای نخستین‌بار به نظم آزاد، نمایشی ساخته است. اما پیش از همهٔ انواع تئاتر، **نمایشهای تاریخی** در ایران رونق داشته و مورد توجه قرار گرفته است: از جمله نمایشهای تاریخی، **داستان خونین** اثر سید عبدالرحیم خلخالی و **آخرین یادگار نادر** به قلم سعید نفیسی، همچنین نمایشهای **عمر خیام** و **نادرشاه افشار**، و عاقبت **هرمزان** نیز نمایش داده شده است.

صادق هدایت نیز دو نمایشنامه نوشته است که هردو جنبهٔ تاریخی دارد: یکی **پروین دختر ساسان** و دیگر **مازیار**. ــ هیچیك از این‌دو را تاکنون نمایش نداده‌اند.

در دورهٔ محمدرضا پهلوی در تماشاخانه‌های تهران اغلب نمایشنامه‌های تاریخی رواج داشت؛ علاوه‌بر این، نمایش ترجمه‌های آثار ادبی مهم اروپایی نیز معمول بود که

---

۱. او از همان زمان به فکر خودکشی افتاد و این قصد خود را با چهارتن از رفقای خویش در میان گذاشت و از این «یاند خودکشی» پنج‌نفری، چهارتن که مجتبی طباطبائی، سید رضاخان صدر، حبیب میکده و خود شهرزاد بود، در تواریخ مختلف خودکشی کردند.

همهٔ آنها از لحاظ دقت در ترجمه و مهارت اقتباس و بازی همسنگ و یکسان نیست.

نمایشنامه‌های فارسی بسیارِ است، اما چون اغلب آنها چاپ نشده است، نمی‌توان به عنوان آثار ادبی از آنها یاد کرد.

از جمله کسانی که در ترقی فن تئاتر کوشش فراوان کرده‌اند: **عبدالحسین نوشین** و **حسین خیرخواه** را می‌توان نام برد. نوشین، این هنرپیشه زبردست که عاشق فن خود بود و در اروپا این رشته زا مشتاقانه آموخته بود، نمایشنامه‌های **مردم** اقتباس از **توپاز** «مارسل پانیول» و **ولپن** را که خود با استادی تمام به فارسی اقتباس و ترجمه کرده بود چند بار با موفقیت و استقبال کم‌نظیر مردم به معرض نمایش گذاشته و شهرت و رواجی بی‌مانند یافته است.

دیگر از آثار او ترجمهٔ **اتللوی** شکسپیر و **پرندهٔ آبی** مترلینگ است. نوشین در اصلاح بیان و «دکلاماسیون» نمایش که اغلب ساختگی و غیرطبیعی بود، تغییرات و اصلاحاتی به عمل آورد و با این اقدام اساسی خدمت بزرگی به هنر نمایش و تئاتر ایران انجام داده است. گروهی از هنرمندان و بازیگران معاصر ایران زیر نفوذ و تحت تعلیمات او با این هنر آشنا شده‌اند. در نمایشهایی که او اداره و رهبری می‌کرد، با عدم وسائل و مُشکلات فراوان، استادی و کمالی دیده می‌شد که هنردوستان را شیفته می‌کرد.»[1]

تأثیر علوم در ادبیات و هنر

به نظر **دکتر محسن هشترودی** «مایه هنر، احساس هنرمند است و از این جهت ذهنیّت هنر مسلم به نظر می‌رسد، بدین‌معنی که هنر با **عالم درونی** هنرمند بیشتر ارتباط دارد تا با عالم خارج، اما احساس هنرمند با احساس سادهٔ فرد عادی تفاوت دارد. احساس هنر با اندیشه‌ای باریك، ژرف، دقیق و عمیق همراه است؛ این احساس خاص را که آفرینندهٔ هنر و زاییدهٔ یك رشتهٔ مُدرکات عمیق وانفعالات روحی دقیق است **احساس هنری** می‌نامیم.

همراهی و هممعنائی‌اندیشه‌و احساس، برای هنرمند، یك نوع منطق خاص ایجاد می‌کند که فعالیت هنری او را از سایر فعالیّتهای حیاتی وی متمایز و ممتاز می‌سازد و از همین‌جا می‌توان دریافت که بحثهایی از قبیل «هنر برای هنر» یا «**هنر در خدمت اجتماع**» و طبقه‌بندیهایی از قبیل سبکهای «رومانتیك» و «کلاسیك» و «سمبولیك» تا چه میزان اعتباری و دلخواه خواهد بود.

---

۱. برای کسب اطلاعات بیشتر نگاه کنید به کتاب نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران، تیرماه ۱۳۲۵ صفحه ۱۶۹ به بعد.

شك نیست که تکنیك خاص هر هنرمند بالاصاله از تکنیك دیگری ممتاز است، چنانکه در تقلید آهنگهای موسیقی یا در کُپی کردن تابلوهای نقاشی، یا در استقبال از اشعار، شبیه‌سازی کامل و تام ممکن نیست و بدین‌سبب اصل از بدل و غث از سمین و اصل از تقلید شده، کاملاً تمیز داده می‌شود و این نکته در همان احساس خاص هنری است، گیرم که رنگها و شکلها و آهنگها و صداها را یکسان دریابیم، بی‌شك احساس درونی ما و برخورد ما با عوامل خارج یکسان نیست، اندیشه‌ای که با تحریکات ابتدایی خاص ما همراه است، احساسهای مختلف در ما برمی‌انگیزد و برحسب مقام، هریك جلوه‌ای خاص دارد.

حیات آدمی از گهواره تا گور دستخوش یك سلسله تحول و تبدیل است، تَنِ کودك روز به‌روز تواناتر و نیرومندتر می‌گردد و به موازات این تکامل جسمی و ظاهری، اندیشه و حیات درونی او نیز تکامل می‌پذیرد. فضای محصور دوران کودکی که از محیط تنگ و کوچك گهواره تجاوز نمی‌کرد کم‌کم با تکامل قوای جسمانی به فضایی بزرگتر مبدل می‌شود و دستیازی به نقاط دورتر امکان‌پذیر می‌گردد و طفل که در ابتدا تنها به کناره‌ها و چوب‌بندیهای گهواره قدرت دستیازی داشت اندك‌اندك به‌دیواره‌های اتاق و با خروج از آن به حدود خانه آشنا می‌گردد.

همچنین اندیشهٔ باریك‌بین آدمی با قدرت تصور و تخیل، این **فضای محدود** را کم‌کم به **فضای ممتد** ارتباط می‌دهد و جهان او فراختر می‌شود. کوشش و کششی که در فن و علم صورت می‌گیرد قدرت دستیازی و امکان نقل و انتقال را به نقاط دوردست فضای ممتد ممکن می‌سازد و آدمی با کمك اتومبیل و هواپیما و فشفشه‌های جوی به نقاط نادیده سفر می‌کند و بدینگونه فضای محصور اولیه به فضای ممتد و منبسط جهان هستی می‌گراید، گویی انسان تمام فضای عالم وجود را در آغوش می‌گیرد.

این تحول و تبدیل نتیجهٔ سیر **تکاملی علم** است و این فعالیت علمی نمودار کوشش انسان است برای پیوستن به فضای لایتناهی که فضای محصور هستی خویش را به فضای گسترده و ممتد جهان نامحدود می‌پیوندد.

حیات آدمی از لحظهٔ تولد تا «آن» مرگ لمحهٔ کوچکی از ابدیت است. گویی در اقیانوس عظیم ابدیت در «آن» کوچکی آدمی سر از موج بدر می‌کند و پس از آنکه لحظه‌ای چند بر دامن امواج می‌لغزد به‌ناچار در نقطهٔ دیگری سر بزیر موج می‌کند و در آغوش نامتناهی «ابد» پنهان می‌گردد، اما اندیشهٔ جهان‌پیمای آدمی همچنانکه فضای محصور را به فضای گسترده مربوط می‌سازد، می‌کوشد تا دوران هستی محصورخویش را

نیز به زمان گسترده متصل سازد. فعالیت هنری او همین کوشش رنج‌افزایی است که در این راه به‌کار می‌برد. اگر آفرینش هنری دردناک و جانکاه است، از آنرو است که هنرمند از سرنوشت محتوم خویش آگاه است و می‌بیند که به‌هرسو رو کند، مرگ بی‌امان رودرروی او دارد و در انتظار اوست، لذا می‌توان گفت که کوشش وی در مربوط ساختن زمان محدود حیات به ابدیت در حکم جستجوی زندگی پس از مرگ است.

هنر خَلّاق از آنرو دردناک است که در حکم تولید و خلق نوزاد دیگریست که پس از مرگ هستی‌بخش هنرمند، زندگی مثالی یا خیالی او را دوام و بقا می‌بخشد. پیوستن زندگی کوتاه آدمی به زمان لایتناهی، دست یافتن به ابدیت از راه هنر زاینده است، چه خواه‌ناخواه فرجام این راه‌پیمایی و گام سپری و سرانجام این کوشش و کشش، نیستی بی‌امان و مرگ بی‌بازگشت است. **زندگی آدمی پایان می‌پذیرد، اما هنر او جاودانه باقی می‌ماند** و هنر وی تنها یادگاریست که از دوران گذرنده هستی او برجا می‌ماند. گویی اصل بقای انرژی در این مورد نیز صادق است. در صور گوناگونی که انرژی به خود می‌پذیرد از پشت پردهٔ اصلی همچون پری‌روی نهفته‌ای هر لحظه به جلوه‌ای نو نقاب برگرفته به صورتی دیگر چهره می‌نماید.

مایهٔ هنر، احساس هنرمند است. احساسی که با سیر وقفه‌ناپذیر زمان به هم آمیخته، گویی با گذشت مدام عمر در جدال است و می‌کوشد به‌هر قسم که باشد **عمر کوتاه** آدمی را **جاویدان** ساخته در آغوش ابدیت زمان پایدار سازد. موسیقی بهترین نمایندهٔ این کشش و کوشش است. آهنگهای گریزندهٔ آن، نمایندهٔ آنات زودگذر زمان و توالی ناله‌های لرزنده‌اش، نمودار پیوستگی لحظات پیاپی آنست. در هر اثر هنری می‌توان این کوشش هنرمند را در اعماق آن دریافت.

اکنون این سئوال پیش می‌آید که آیا بیان هنری هنرمند امری مستقل از تحول علمی عصر اوست یا اینکه همراه تجدد و تنوع عصر، این بیان نیز دستخوش تغییر و تکامل است؟

پیشرفت علوم و فنون و اکتشافات و اختراعات جدیدی که در زمینه‌های گوناگون رخ می‌دهد حیات بشری و فعالیت هنری او را جانی تازه می‌بخشد. فی‌المثل اگر کاروان نجد، لیلی را هرلحظه دور می‌ساخت و امید دیدار مجدد را برای **مجنون** محال می‌نمود، امروزه گرچه این فراق به‌وسیلهٔ راه‌آهن یا هواپیما سریعتر صورت می‌گیرد، اما دیدار مُجدّد یا مراجعت لیلی به سرزمین وصال نیز تندتر و زودتر امکان‌پذیر می‌گردد. وسائلی که فنون امروز در دسترس بشر گذاشته است هرروزی را به میزان سالی ثمربخش

 www.Bakhtiaries.com

می‌سازد. از طرف دیگر فعالیتهای علمی و اجتماعی چنان تکامل‌پذیرفته است که برای تن‌آسایی و اهمال مجال و فرصتی باقی نگذاشته، هنرمند امروز در ادراك هنری خویش دستخوش همین تحول و تبدیل است. اثر هنری او باید جاندارتر و جنبنده‌تر باشد. اگر هنر قرون وسطی را هنر استاتیك بنامیم، هنر امروز را هنر دینامیك باید نامید. موسیقی کلاسیك جای خود را به موسیقی جدید داده است، نقاشی کلاسیك به نقاشی سمبولیك و سوررئالیست تبدیل شده است. جهان متحول در کلیهٔ شئون زندگی تغییر کرده و هنر به تبع این تجدد، نو شده است.

ادبیات و شعر در فاصله‌ای بین هنر پلاستیك و موسیقی (یا هنر جاندار زنده) قرار دارد. با ترکیب الفاظ ـ و نهفتن مضامین پنهان در آنها ـ از هنر پلاستیك و با سیر اندیشه ـ از معنی و مفهوم هر لفظ به لفظ دیگر ـ از موسیقی تقلید کرده کمك می‌گیرد.

این نحوهٔ خاص بیان ادبی موجب می‌شود که آن را از رشته‌های دیگر هنر به کلی ممتاز ساخته، در حوزهٔ احساس بلاواسطهٔ انسانی قرار دهد. شعر قبل از نثر به‌وجود آمده و به موازات رقت و تعالی احساس بشر تکامل یافته است. اوزان و اشکالی که در استخوان‌بندی شعر به‌صورت «بحور عروضی» تجلی می‌نماید و هم‌آهنگی الفاظ (تنالیته) که به‌صورت «قافیه» بروز می‌کند نتیجهٔ متشکل شدن احساس گوینده می‌باشد، گویی مکثی که بین دو مصرع می‌شود نشانهٔ جستجوی گوینده است تا اندیشهٔ خاص خود را که همزمان احساس اوست منظم و مرتب کرده به‌صورت آراسته‌ای جلوه‌گر سازد. در اینجاست که گوینده هرقدر تواناتر باشد و شعر هرقدر فصیح‌تر و هنرمندانه‌تر ادا شود، چون مصراع اول بیان شد، مضمون مصراع دوم به ذهن شنونده نزدیك می‌شود. با تحولی که در علم و هنر جدید پیش آمده است، اندیشهٔ شاعر نیز شکل ابتدائی خود را از دست داده و در تحت‌تأثیر افکار علمی جدید استخوان‌بندی دیگری یافته است. من‌باب نمونه در شعر قدیم فی‌المثل غزل معروف حافظ:

چو بشنوی سخن اهل دل مگو که خطاست سخن‌شناس نئی دلبرا خطا اینجاست

بیان شاعر مبین تکوین اندیشهٔ او در تجلی فکری است که لفظ نارسا قادر به ادای آن نیست، شاعر ناتوانی الفاظ را در مقابل وسعت اندیشهٔ خود و ضعف آنها را برای بیان احساس و تفکر وسیع خویش به خوبی درك کرده و از رقت معانی ذهنی خود آگاه شده و چون با مستمع سخن‌ناشناس روبرو می‌شود، زبان به شکوه و اعتراض می‌گشاید. در این غزل مکثی که بین‌دو مصرع صورت می‌گیرد، مستمع را آمادهٔ آن می‌سازد که در جستجوی «خطای خویش» عمق اندیشهٔ گوینده را دریابد. بی‌شبهه احساس هنری‌ای که

در صدر مقال به آن اشاره شد، خاصهٔ زندگی «دم» شاعر است، وقتی شاعر به‌بیان احساس می‌پردازد غالباً احساس، تجدد و تازگی خود را از دست دادهٔ و النهایه به‌صورت یادبودی در لوح ضمیر شاعر نقش بسته است و شاعر خود نیز بدین امر آگاه است که حس گمشدهٔ خود را از نو جان می‌بخشد و همین امر، احساس تازهٔ دیگریست که با اندیشهٔ «همان دم» توأم و همراه است. مکث بین دو مصرع انتظار مستمع را به‌صورت تفکر هنری شکل می‌دهد و عیناً همان کاری را که گوینده در بیان احساس انجام داده است، شنونده در حین استماع انجام می‌دهد. شاعر در همان غزل می گوید:

نخفته‌ام به خیالی که می‌پزد دل من خمار صد شبه دارم شرابخانه کجاست؟
چنین که صومعه آلوده شد به خون دلم گرم به باده بشوئید حق به دست شماست

ادراك اندیشهٔ شاعر در همین معنی است که خون دل خود را مایهٔ آلودگی صومعه دانسته و صومعه را نیز خود خراب‌آبادی بیش نمی‌پندارد و زدودن این آلودگی را جز به بادهٔ میسر نمی‌بیند و تازه امیدوار نیست که این زدودن و پیراستن امکان‌پذیر باشد و حق را به دست دوست می‌سپارد و گمان می کند که همیشه دوست بر هرچه همت گماشت، همان برحق است.

بی‌شك وقتی حافظ این غزل را سروده است، احساس زودگذری که پیش از آفرینش شعر داشته در خاطرهٔ او نقش بسته بوده و هنگامی که عزم سرودن این شعر را داشته، تجدید آن خاطره، خود نیز دردی تازه گردیده و چنین حس کرده که این «یادِ درد» دردناکتر از خودِ درد است و به مراتب جانسوزتر از درد نخستین است و بدین علتست که در مقطع غزل چنین می گوید:

ندای عشق تو دوشم در اندرون دادند فضای سینهٔ حافظ هنوز پر ز صداست

جهان هنر، جهان دردها، یادها، ناکامیها و امیدواریهاست. هر رنجی زخمه‌ایست که تارهای دل شاعر را به لرزه و ناله درمی‌آورد و یاد هر امید از دست‌رفته‌ای (که با آن امید زندگی و حیات هنرمند جاندارتر و گواراتر می‌شد) مایهٔ اندیشهٔ هنری شاعر است، شاعر نمی‌تواند به آزادی یك خنیاگر ناله کند. نالهٔ او بهرِ گوشی آشنا نیست.

سرّ من از نالهٔ من دور نیست لیك چشم و گوش را آن نور نیست

«مولوی»

در صورتی که هر گوشی نالهٔ ارغنون نغمه‌پرداز را می‌تواند شنید. آنجا که شاعر با دنیایی درد و رنج می گوید «سخن‌شناس نئی دلبرا» پیداست که غرض او از «سخن» کلمه و لفظ نیست، بلکه اندیشه و معنا و رنج و درد و احساسی را که در آن نهفته است اراده

می‌کند و می‌گوید اگر تو را آشنایی بدین درد پنهان نیست، سخن من نارسا و گوش تو از شنیدن آن ناتوانست.

روشنست که «قافیه» و «بحر» سد راه و مشکل عظیمی برای بیان هنرمندست و اگر هنرمند می‌توانست اندیشه و احساس خود را در قالب نثر بیان کند، بهتر ادای معنا می‌کرد، ولی رمز آفرینش شعر و وجه امتیاز آن در همین نکته است و شاعر توانا و هنرمند «به‌معنی واقعی» آنست که با وجود همین حدود و قیود، بیان خود را به بهترین و زیباترین صورت ادا کند بطوری که غالباً شعر هنرمندی چون حافظ را اگر بخواهند به نثر برگردانند، زیباتر و رساتر از شعر وی نخواهد شد، زیرا بیان معنی حیات حق شاعرست همچنانکه بیان کیفیات حیات حق زیست‌شناس است. هر بابی که در معرفةالنفس عنوان شود با کیفیات نفسانی و عواطف و احساسات انسانی سر و کار دارد، اما همه می‌دانیم که تبویب کتاب روانشناسی هنر نیست. شاعر بی آنکه مثل زیست‌شناس به پدیدهٔ حیات آشنا باشد یا مثل روانشناس به کیفیت حدوث و تکوین احساسات بصیر باشد، مستقیماً با اندیشه و احساس خود آشناست و همین مطلب روشن می‌کند که چرا بیان آن رنج جانگزای نهفته را به نثر وانمی‌گذارد؟! زبان شعر به ذاته و اصالة پیچیده و مبهم است چه، احساس و اندیشهٔ هنری بی آنکه شاعر قصد و اراده‌ای کرده باشد صورت می‌بندد و چنین امر مبهم و پیچیده‌ای را با زبان نثر نمی‌توان بیان کرد. بهتر بگوئیم زبان منسجم و لایتغیر نثر، کشندهٔ احساس هنری و اندیشهٔ هنرمند است. این احساس و اندیشه محتاج بیانیست که صاحب همان صفات موجد خود باشد. بحر و قافیه سد راهی در برابر شاعرست و چنانکه گذشت شاعر توانا آن کسی است که همین سد را استخدام کند و از موانع راه نپرهیزد. اما ذات شعر روشنست که جز نظم است. گاه می‌بینیم که اندیشه‌ای در قالب نثر ادا شده، لیکن در حقیقت جزءِ زیباترین و شیواترین اشعار است:

«... شب پاورچین پاورچین می‌رفت، گویا به اندازهٔ کافی خستگی در کرده بود. صداهای دوردست خفیف به گوش می‌رسید، شاید یك مرغ یا پرندهٔ رهگذری خواب می‌دید، شاید گیاهها می‌روئید، این‌وقت ستاره‌های رنگ‌پریده پشت توده‌های ابر ناپدید می‌شدند. روی صورتم نفس ملایم صبح را حس کردم و در همین وقت بانگ خروس از دور بلند شد...»

«از بوف کور، صادق هدایت»

این قطعه نثر، بنا به تعریفی که از شعر شد، از جمله اشعار لطیف و روانست. خصوصاً غموض و ابهامی که در آنست، مؤید ادعای ماست که حتی خود هنرمند،