مسایل گسترش تئاتر غربی در ایران*

دکتر ناصر آقائی **[1]، دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی[2]

[1] عضو هیئت علمی گروه آموزشی هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

[2] استاد گروه آموزشی هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۷/۲۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۹/۲۱)

چکیده:

در حوزه جغرافیایی-فرهنگی ایران، شکل های گوناگونی از هنر نمایش پدید آمده که بعضی از آنها دارای سابقه چند صد ساله‌اند. لیکن، ایرانیان از حدود یکصد و سی سال پیش با تئاتر غرب، شگردها و شیوه های نمایشی آن، آشنا شده اند. این شکل ها در طول زمان گسترش یافته، شکل های جدیدی از هنر نمایش را در ایران به وجود آورده و در آنها از سازگان (Form) و درونمایه (Content) تئاتر غرب عمدتاً استفاده شده است. شکل های گوناگونی از هنر نمایش در ایران پیش از ورود تئاتر غربی وجود داشته که مهمترین آنها، نمایش حزن انگیز تعزیه و نمایش خنده آور تخت حوضی بوده‌اند. این دو شکل از نمایش بسیار مورد توجه مردم بوده‌اند و اقشار مختلف جامعه از آنها استقبال می کرده‌اند. تئاتر غربی در ایران با ترجمه گزیده ای از نمایشنامه های غربی به زبان فارسی و نمایش آنها در پایتخت و شهرهای بزرگ ایران آغاز شد و به تدریج به سبب آشنایی افزون شونده ایرانیان با فرهنگ غرب، مخاطبان بیشتری یافت. تئاتر غربی، به سه شکل ترجمه‌ای، تصنیفی و ترکیبی در ایران ظاهر شده‌است، از بدو ورود به ایران با مشکلاتی چندگانه مواجه شد که توسعه آن را، به ویژه میان مخاطبان عام و قشرهایی از جامعه، محدود ساختند. سه مانع بزرگ توسعه تئاتر غرب در ایران، پس از گذشت چندین دهه، تا پیروزی انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ و پایان دوره تاریخی این پژوهش، وجود داشته است: ۱) بی علاقگی توده های مردم، به ویژه درس ناخواندگان، ۲) باورهای آیینی، اعتقادی ۳) نبود سازمان ها و تشکیلات آموزشی.

واژه های کلیدی:

شکل های تئاتر غربی، شکل های تئاتر بومی سنتی ایران، تئاتر غربی در ایران، تعزیه، تخت حوضی.

---

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری نگارنده با همین عنوان که به راهنمایی جناب آقای دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی و مشاوره جناب آقای دکتر محمود عزیزی در دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبا به انجام رسیده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۶۶۴۱۹۶۴۶-۰۲۱ ، نمابر: ۶۶۴۱۸۱۱۱-۰۲۱ ، E-mail: aghai@ut.ac.ir.

مقدمه

انسان دارای استعداد غریزی "تقلید"[۱] است؛ استعدادی که او را شایسته و آماده هنرآفرینی، به ویژه هنر نمایش، ساخته است. (ارسطو، پیرامون ۳۳۵ پ.م.). بر بنیاد همین نظریه، فرگوسان اظهار داشته که استعداد تقلید موجب پدیده نمایش در همه جوامع انسانی شده و به واسطه هنر نمایشگری است که کودک، آداب و رسوم فرهنگی را آموخته و به صورت فردی و اجتماعی[۲] جلوه کرده است (Fergusson, 1949). افزون بر اینها، جامعه انسانی آکنده از آیین های نمایشی بوده است که شرکت و برگزاری آنها، افراد جامعه را به هم پیوند می داده است. از این قرار، هنر نمایش به شکل های گوناگون، اما با تفاوت‌های قابل ملاحظه، در همه جوامع و حوزه های جغرافیایی-فرهنگی، نمودار شده است.

طبقه بندی پدیده های طبیعی، فرهنگی و نیز تئاتری، آغاز و زمینه پژوهش در گفتمان های علمی بوده که در پژوهش حاضر، به ویژه در ارتباط با تئاتر ایران نیز، اساس کار قرار گرفته است. طبقه‌بندی تئاتر ایران نشان می دهد که از حدود یکصد و سی سال پیش شکل های نمایشی از غرب به ایران وارد و در جامعه و فرهنگ این سرزمین رخنه کرده است، به طوری که شناخت تئاتر ایران بدون ملاحظه این جریان ناممکن می نماید (آقائی، ۱۳۸۷). در شماری از جامعه ها، هنر نمایش رشد و رواج بسیار یافته و بررسی و پژوهش شده است. هنر نمایش، در طول تاریخ به شکل گفتمانی دانشگاهی درآمده و پیرامون آن پژوهش ها و نقدهایی دانش- بنیاد انجام پذیرفته که بر طبقه بندی[۳] آن استوار بوده اند. پیشینه طبقه بندی هنر نمایش به ارسطو ره می برد. وی نخستین منتقدی است که به طبقه بندی تئاتر سعی ورزیده و تئاتر یونان به سه شکل تراژدی، کمدی و ساتیر طبقه بندی شده است (همان).

تئاتر ایران نیز دارای شکل های گوناگون است که یکی از شکل های آن از حدود یکصد و سی سال پیش از فرهنگ غرب وارد فرهنگ ایران شده و، چنانکه در پیش یاد شده، به تدریج به سه شکل[۴] "ترجمه ای"، "تصنیفی" و "ترکیبی" جلوه کرده است. ورود تئاتر غرب به ایران و رواج و گسترش نسبی آن، واکنش هایی در فرهنگ و جامعه ایران برانگیخته است. قشرهایی از جامعه ایران، به ویژه دانش آموختگان، به این شکل از تئاتر گرایش یافته و بر رونق آن افزوده اند. از سوی دیگر، بخش های عمده ای از مردم و قشرهای خاصی از جامعه ایران در برابر آن واکنش های منفی و گاه ستیزه جویانه ای نشان داده اند (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳).

جریان ورود تئاتر غرب به ایران و تأثیر آن بر شکل های سنتی، موضوع مهمی از تاریخ تئاتر معاصر ایران را رقم زده است. افزون بر آن، رواج و توسعه تئاتر غرب در ایران و عواملی که مانع رواج و توسعه ژرف تر و گسترده تر آن شده اند، برای درک و فهم سنجیده تر و فرهیخته تر تئاتر حاضر ایران، اهمیتی عمده دارد. پژوهش حاضر در راستای موانع توسعه تئاتر غرب در ایران شکل گرفته است. پرسش های پژوهشگر، کوشیده یافته‌های خود را در سه دلیل پیشگفته، صورت بندی کند و به اثبات رساند.

آشنایی بیشتر و دقیق تر از روابط و مناسبات تئاتر غرب با جامعه و تئاتر ایران، نه فقط امری هنری و تئاتری، بلکه موضوعی فرهنگی و اجتماعی نیز هست. آگاهی از چند و چون این جریان، نه فقط تحلیل و نقد و استفاده بهتر و بیشتر از آن را میسر می‌سازد، بلکه زمینه اجتماعی و فرهنگی و امکانات کاربردی و زیباشناختی را برای پدیدآوری تئاتر ملی مساعد می سازد. به‌همین سبب، پرسش های پژوهش حاضر، با همین جریان پیوند یافته است.

تا آنجا که پژوهشگر کاویده است، پیرامون موضوع این پژوهش، که با روش تحلیلی- توصیفی و بر اساس منابع مکتوب انجام یافته، منابع و مآخذ محدودی وجود دارند. از این قرار، پژوهش حاضر از نمونه های آغازین و مقدماتی است و ضرورت دارد که درباره موضوعات و مسایلی که در این پژوهش مطرح شده اند، پژوهش های تکمیلی بیشتر و مفصل تری انجام پذیرند. پژوهشگر کوشیده است تا مهمترین منابع مربوط به موضوع پژوهش خود را از میان کتاب ها و مقالات گوناگون که در کتابخانه‌های دانشگاهی و شخصی موجود بوده پیدا کند و سپس از آنها برای پاسخ به پرسش های پژوهش خود به شیوه ای استنباطی و نقلی استفاده کند.

طبقه بندی شکل های تئاتر ایران که در این پژوهش آمده، بر اساس پژوهشیافت های دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی استوار است. نظریه وی بر پایه پژوهش های گزیده ای از تئاترشناسان جهان ابراز شده است. توضیح آن که در نوشتن این پژوهش، از اصطلاحات تئاتر رایج، که اصل انگلیسی آن در پایان مقاله آمده، استفاده شده و برابرنهادهای پارسیِ برساخته دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی نیز، با علامت (*) مشخص شده اند. تاریخ های ذکر شده نیز، به جز در جاهایی که الزاماً به میلادی آمده، تماماً بر مبنای هجری شمسی می باشند.

شکل های تئاتر بومی سنتی ایران

هنر نمایش در ایران سابقه طولانی و شکل های گوناگون داشته است. از حدود سال ۱۲۲۲ که اصطلاح "طیاطر" در گزارشی از سفر میرزا مصطفی افشار به اروپا منتشر شده است، ایرانیان با آنچه که "شکل های تئاتر غربی"[۵] خوانده شده، آشنایی نداشته اند. این در حالی است که پیش از ورود شکل های تئاتر غربی به ایران، هفت شکل تئاتر "توده پسند"* و "بوم زاد"* در ایران رواج داشته و به مناسبت ها در محل های گوناگون اجرا می‌شده‌اند. فرهاد ناظرزاده کرمانی که برای نخستین بار و با امعان نظر و تدقیق در نظریات علمی و دانشگاهی به طبقه بندی[۶] و به "ریختارشناسی"* و "سویه شناسی"* تئاتر ایران پرداخته، آنها را چنین برشمرده است:

۱- **"نمایشگری های آئینی"**[۸]* (مانند رقص ها با ماسک های حیوانی بر چهره و آئین های تمنای باران).
۲- **"نمایشگری های کاروانی"**[۹]* (مانند مراسم قالی شویان در مشهد اردهال کاشان).
۳- **"داستانگویی‌های نمایشگرانه"*** (نقالی، برخوانی - مانند شاهنامه خوانی).
۴- **"نمایشگری های میدانی"**[۱۱]* (مانند معرکه گیری ها).
۵- **نمایش عروسکی و خیمه شب بازی.**
۶- **"خندستان های سنتی"**[۱۲]* (تقلید - یا تخت حوضی [سیاه بازی]).
۷- **"نمایش سوگرنج های دین سروران"**[۱۳]* (مانند تعزیه) (همان).

نموداری از تئاتر غربی در ایران

مقصود از تئاتر غربی، تئاتری است که نخست در یونان باستان شکل گرفته و سپس به رم باستان رسیده و از آن طریق به حوزه های جغرافیایی- فرهنگی اروپا رخنه کرده و با شکل های تئاترهای بومی آن حوزه ها درآمیخته است. اینگونه از تئاتر، از طریق اروپائیان در قاره آمریکا نیز ریشه گرفته و بیشتر حوزه های جغرافیایی- فرهنگی دیگر، از جمله ایران، نیز رایج شده است.

تئاتر غرب دارای شیوه ها و سبک های نمایشنامه نویسی و نمایشی گوناگون است که از کلاسیسیم[۱۴] آغاز شده و به آوانگاردیسم[۱۵] رسیده است. تئاتر غربی به سه شکل در ایران نمود یافته است: ۱) "نمایشگان (تئاتر) ترجمه ای"* ۲) "نمایشگان تصنیفی"* و ۳) هنر نمایش ترکیبی یا "گزینش درآمیخته"*، که حاصل کارکنش های هنرمندانی است که سعی ورزیده‌اند گزینشی از "ساختمایه های"[۱۶] (عناصر) شکل‌های سنتی ایرانی را با گزینشی از ساختمایه های "نمایشگان" اروپایی یا آمریکایی درهم آمیزند و از پیوند شگردها و شیوه های نمایشگان بومی ایران با "ساختمایه های سازگانی"[۱۷]* و ساختمایه های درونمایگیِ هنر نمایش غرب، به شکلی از تئاتر دست یابند که هم ملی و بومی و هم جهانی از کار درآید (همان).

جای یاد آوری است که بهرام بیضائی با استفاده از شگردها و شیوه های خیمه شب بازی و رقص های توده پسندِ سنتی و گزیده ای از شگردها و شیوه های تئاتر غربی، نمایشنامه چهار صندوق را نوشت و به اجرا درآورد. این اثر بیضائی و نیز نمایشنامه بنگاه تئاترال نوشته علی نصیریان و کوله بار نوشته فرهاد ناظرزاده کرمانی، به تئاتر ترکیبی وابسته اند. در این آثار، شگردها و شیوه های تئاتر سنتی ایران و غرب با هم ترکیب شده‌اند (بیضائی، ۱۳۴۴).

تئاتر غربیِ ترجمه ای، قدیمی ترین شکل پدیدآمدن تئاتر به سبک غربی در ایران است. در اینگونه هنر نمایش، اثر یکی از نمایشنامه نویسان غربی، برای مثال مولیر[۱۸]، از زبان فرانسه به زبان فارسی برگردانده شد و با شگردها و شیوه های اجرایی تئاتر غربی در تماشاخانه ای که به سبک اروپا بنا نهاده شده بود، به اجرا درآمد (آژند، ۱۳۷۳). نمایشنامه هایی که میرزا علی اکبر خان نقاش باشی (۱۲۱۵-۱۲۹۷) از زبان فرانسوی به فارسی ترجمه یا به زبان فارسی از آنها اقتباس کرده بود و آقای لومر[۱۹]، موسیقیدان فرانسوی، به همراه او در سالن مدرسه دارالفنون برای ناصرالدین شاه قاجار و درباریان و اشراف ایرانی به اجرا درآورده بود، نمونه ای از تئاتر ایرانی به سبک تئاتر غربی و ترجمه ای به شمار می روند (بکتاش، ۱۳۵۶). چنانکه ملاحظه می شود، این شکل از تئاتر ایرانی- غربی فقط به زبان فارسی بوده و تفاوت عمده ای با تئاتری که در اروپا یا آمریکا اجرا می‌شود، نداشته است.

تئاتر ایرانی (غربیِ ترجمه ای) از زمان انقلاب مشروطیت (۱۲۸۵) در ایران رونق و رواج بیشتری پیدا کرده و بخشی، هرچند خرد، از پروژه ای مدرنیستی بوده که از زمان انقلاب مشروطیت با ضرباهنگی فزاینده به ایران وارد شده است. تئاتر ایرانی به سبک غربی و ترجمه ای که نمی توان آن را پدیده ای ایرانی انگاشت، به سبب آشنایی افزون شونده ایرانیان با فرهنگ غرب، در پایتخت و شهرهای بزرگ رواج بیشتری یافت. نمایشنامه‌نویسان و تماشاگران اینگونه از تئاتر، بیشتر از میان دانش آموختگانِ طبقات بالا و متوسط جامعه شهرنشین ایران بوده‌اند. هنرمندان ایرانی که در اروپا و آمریکا درس خوانده بودند، در رونق و رواج این سبک از تئاتر، تأثیر چشمگیر داشته‌اند (بزرگمهر، ۱۳۷۹؛ بکتاش، ۱۳۵۵؛ اسکویی، ۱۳۷۰).

نظر به اینکه تئاتر به سبک غربی، موضوع خاص پژوهش حاضر است، به طور مثال از دو نمونه معاصر آن یاد می شود: نمایش گرگدن نوشته اوژن یونسکو[۲۰] که در سال ۱۳۸۷ در سالن اصلی "تئاتر شهر" در تهران و نیز نمایش ملاقات بانوی سالخورده (۲۷) نوشته فردریش دورنمات[۲۱] در همان سالن و در همان سال.

تئاتر ایرانی به سبک غربی به شکل دیگری نیز در ایران پدیدآمد که می توان آن را "تئاتر ایرانی به سبک "غربی- تصنیفی"[۲۲] نامید. این شکل از تئاتر، در اثر تأثیرگذاری نمایشنامه ها و نمایش های غربی بر هنرمندان تئاتر ایران پدیدآمده است. "تئاتر تصنیفی" از نظر درونمایه و سازگان و شگردها و شیوه های دراماتورژی و نمایشی، به سبک های تئاتری غرب شباهت دارد و از آنها گرته برداری شده است. با اینهمه، این گونه تئاتری، ماهیتی بومی و ایرانی نیز دارد، به ویژه، در "نمایشنامه کاری"[۲۳]* آن، زیرا "نقشه داستانی"[۲۴]*، زمان و مکان، گفتاشنود[۲۵]*، فضا و حالت آن از جامعه، تاریخ و فرهنگ ایران و زبان پارسی گزینش شده اند. ساختار نقشه داستانی اینگونه از نمایش ها، بیشتر "اوجگاهی"[۲۶]* یا "بخشرویدادی"[۲۷]* بوده اند و گاهی نیز، "چیستانی"[۲۸]* و آوانگارد[۲۹]. بیشتر آنها با سبک های اجرایی برگرفته از استانیسلاوسکی[۳۰]، یا حماسی (برگرفته از اروین پیسکاتور[۳۱] و برتولت برشت[۳۲]) بوده اند و در مواردی نیز، آئینی[۳۳] یا برگرفته از آنتونن آرتو[۳۴].

نسخه، طومار و نمایشنامه

پیش از پیدایی این گونه از نمایشنامه های ایرانی به سبک غربی، هنرمندان تعزیه، متن های خود را نسخه می خواندند و هنرمندان نقالی، آن را "طومار" می نامیدند. میرزا فتحعلی آخوندزاده آذربایجانی (۱۱۹۱-۱۲۵۷)، نخستین کسی در ایران است که نمایشنامه های خود را با گرته برداری از ادبیات نمایشی اوجگاهی غربی به زبان ترکی تصنیف کرده است، اما موضوع زمان، مکان، نقشه داستانی، شخصیت ها، گفتاشنود، فضا و حالت نمایشنامه های او برگرفته از حوزه تاریخی- جغرافیایی- فرهنگی ایران بوده اند. هنگامی که در دهه ۱۲۸۰ میرزامحمد قرچه داغی نمایشنامه های او را به زبان فارسی ترجمه کرد، آنها را "تمثیلات آخوند زاده" خواند، زیرا با اصطلاح واژه "نمایشنامه" که سال ها بعد فرهنگستان ایران برساخته بود، آشنایی نداشت. قرچه داغی می دانست که نمایشنامه هایی که از ترکی آذری (به قلم آخوندزاده) به فارسی ترجمه کرده بود، نه "نسخه" بودند و نه "طومار". او اصطلاح- واژه تمثیل را برساخت و به کار برد. لیکن، برابرنهادِ برساخته او، که با متن و گونه ادبی جدیدی روبه رو شده بود، با استقبال مواجه نشد (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳).

بسیاری از ادیبان ایرانی، به تصنیف نمایشنامه با کاربرد شگردها و شیوه های نمایشنامه کاری (دراماتورژی) غربی ادامه داده اند. نمایشنامه هایی که غلامحسین ساعدی، بهرام بیضایی، اسماعیل خلج، عباس نعلبندیان و اکبر رادی تصنیف کرده اند و نیز ماهیت نمایش آنها، از زمره تئاتر ایرانی به سبک غربی- تصنیفی به شمار می روند. نمایشنامه های این شکل از تئاتر را، عمدتاً نمایشنامه‌نویسان اروپایی و آمریکایی نوشته اند و مترجمان ایرانی آنها را به زبان فارسی ترجمه کرده اند. سپس، نمایشنامه های ترجمه شده، با شیوه ها و سبک های اجرایی غربی، در تماشاخانه هایی که معماری آنها نیز به سبک غربی بوده است، در شهرهای ایران در برابر تماشاگرانی فارسی زبان یا آنانی که زبان فارسی را می فهمیدند، به اجرا درآمده اند. این پدیده هنری- نمایشی نمایشنامه و نمایش غربی، ماهیتی عمدتاً غربی دارد، به ویژه متن آن که در اصل به زبان غربی بوده و به زبان فارسی ترجمه شده است.

همانگونه که پیشتر اشاره شد، تجربه آغازین اجرای نمایش‌ها به سبک غربی در دارالفنون پدید آمد. دارالفنون، مؤسسه ای دانشگاهی بود که در سال ۱۲۸۷ به همت میرزا تقی‌خان فراهانی (امیرکبیر)، صدراعظم ناصرالدین شاه قاجار بنا گردید. در این مکان، علوم اروپایی تدریس می شد و علاوه بر استادان ایرانی، تعدادی از استادان اروپایی نیز به تدریس در آن اشتغال داشتند. این سازمان آموزشی بیشتر در خدمت فرزندان ثروتمندان، اشراف و درباریان بود. دارالفنون تأثیر عمده ای در آشنایی ایرانیان با دانش ها، فناوری ها، هنرها و فرهنگ داشت و شماری از دانش آموختگان آن، برای ادامه تحصیلات عالیه به اروپا می رفتند و پس از بازگشت به ایران، افزون بر علوم و فنون غربی، تفکر اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و هنری غرب را نیز به ایران می آوردند. از این نظر می‌توان، زمینه‌های پیدایش مدرنیسم اروپایی را ، زمینه های پیدایش مدرنیسم که تئاتر به سبک غربی نیز عنصری از آن بود، در راه اندازی و کارکردها و نشانگذاری‌های دارالفنون جست (جنتی عطایی، ۱۳۵۶؛ گوران، ۱۳۶۰؛ آریانپور، ۱۳۵۱ و Avery, 1965).

روشنفکران دوران تجدد به درونمایه (محتوای فکری) هنر و ادبیات توجه بسیار مبذول می داشتند؛ امری که هنوز هم کم‌وبیش تداول دارد. آنان به تولیدات فرهنگی و هنری سنتی ایران با رویکردی انتقادی می نگریستند و به عقیده بسیاری از آنان، هنر و ادبیات می بایست در خدمت هدف ها آرمان های فلسفی، اخلاقی و سیاسی قرار گیرد. همین امر سبب شد تا آنان بخش عمده ای از ادبیات گذشته ایران را به کلی مردود بشمرند، زیرا آن متون را موجب فساد اخلاق جامعه و تحکیم استبداد سیاسی می‌پنداشتند. در میان منتقدان این دوره - پیرامون انقلاب مشروطیت - تنها آخوند زاده است که به هماهنگی میان قالب و محتوا توجه دارد ("سازگان" و "درونمایه"). با اینهمه او نیز در او در نامه ای که برای میرزا آقا تبریزی - نخستین نویسنده نمایشنامه به زبان فارسی و به سبک غربی - نوشته، ضمن انتقاد از نمایشنامه های وی، تأکید کرده است که "غرض از فن دراما، تهذیب اخلاق مردم است و عبرت خوانندگان و مستمعان (آدمیت، ۱۳۴۹؛ آریانپور، ۱۳۵۱).

"میرزا آقاخان کرمانی (بردسیری) در باره شعر می گوید که مقصود از آن باید تنویر افکار و رفع خرافات و بصیر ساختن خواطر و تنبیه غافلین و عبرت و غیرت و حب وطن و ملت باشد. از

این دیدگاه است که ادبیات کهن ایران را تقریباً به تمامی محکوم می کند و معتقد است که "تمثیلات ناقص" آن نمی تواند مردم یا پادشاهان و رؤسا را متنبه کند..." (دهقانی، ۱۳۸۰، ۸۶).

تئاتر غرب، به ویژه شکل ترجمه ای آن در ایران، از همان آغاز ورود به ایران با عدم پذیرش و حتی عکس العمل های منفی توده مردم، به ویژه اکثریت انبوه درس ناخواندگان، قرار گرفت. باید دانست جمعیت روستائیان که تا قبل از اصلاحات ارضی سال ۱۳۴۲ در زمان پهلوی دوم اکثریت ایران را تشکیل می‌دادند، اصولاً در تماس با این شکل از تئاتر قرار نگرفته اند، زیرا نه نمایش‌سازان این شکل از تئاتر برای نمایش کارهای خود به روستاها می رفتند و نه روستائیان از آنان برای هنرنمایی دعوت می کردند. حتی مدرکی وجود ندارد که روستائیانی که به پایتخت یا شهرهای بزرگ ایران می آمدند، به تماشای تئاتر ایرانی به سبک غربی علاقه ای نشان داده اند (آقائی، ۱۳۸۷).

در واقع، بخش سنتیِ درس ناخوانده ایرانی، هنوز آنچه که فرهاد ناظرزاده کرمانی "ریختارهای نمایشگانی سنتی ایرانی" خوانده است، پیوندهای بیشتر و محکم تری دارند و کمتر به سراغ تئاتر ایرانی به سبک غربی "نمایشگان باختریسانِ ترجمه‌ای" می روند (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳). هنوز نمایش تعزیه یا نمایش های آئینی-کاروانی، مانند قالی شویان در مشهد اردهال کاشان، در روستاها و نیز در شهرها برای انبوه آن بخش از جمعیت به اجرا در می آیند (فنائیان، ۱۳۸۷).

در بسیاری از تحقیقاتی که در تئاتر شهرستان ها انجام پذیرفته، این نکته کم و بیش آشکار است که تئاتر ایرانی به سبک غربی، عمدتاً در شهرهای بزرگ و نزد طبقه درس خوانده طرفدار داشته است. این شکل از تئاتر، بیشتر توسط دانش آموختگان و فرهنگیان و به طور کلی باسوادان، به نمایش درمی آمده و تماشاگران آن نیز، از همین قشر اجتماعی بوده اند. مردمِ کمتر درس خوانده، به ویژه روستائیان، بیشتر تماشاگر ریختارهای سنتی و بومی تئاتر ایرانی، بخصوص تخت حوضی، بوده اند (زواره‌زاده، ۱۳۶۸؛ علیزاده، ۱۳۶۷؛ خلج، ۱۳۶۴؛ نوزاد، ۱۳۶۸).

سنت ها و اعتقادات دینی

ایران دارای سرزمینی به وسعت ۱/۶۴۸/۰۰۰ کیلومتر مربع با جمعیت کنونی بالغ بر هفتاد میلیون نفر است. تقریباً ۹۸ درصد از مردم آن مسلمان هستند که از آن جمع، ۸۹ درصد شیعه و ۹ درصد سنی می باشند (Time Almanac, 2007). ایران پس از شکست از اعراب در جنگ قادسیه و به ویژه پس از مفتوح‌شدن مدائن به عنوان پایتخت شاهان ساسانی، به تدریج به کشوری اسلامی مبدل شد. این کشور از زمان شاه اسماعیل صفوی (۸۴۹-۸۸۷)، به کشوری عمدتاً معتقد به مذهب شیعه درآمد. عشق و علاقه ایرانی به خاندان حضرت علی (ع) مکرر در متون تاریخی ذکر شده است. آرمان و آرزوی ملی ایرانیان در شخصِ شاه اسماعیل صفوی کاملاً برآورده شد و او مورد علاقه خاصِ ایرانیان قرار گرفت. او فقط رییس یک قبیله جنگجو نبود، بلکه انتساب به خاندان امام علی (ع) را نیز داشت. اصل و نسب مزبور، قبایل و عشایر را با هم متحد ساخته و همه را برای خدمت زیر لوای او آماده کرده بود. همکاری هفت طایفه ترک به یاری او، نوید می داد که عصر جدیدی آغاز شده بود. شماری از مردم ایران و اقوام و طوائف همقسم شدند که مذهب شیعه را جداً حمایت کنند و سردارشان، شاه اسماعیل صفوی، را مرشد و پیر و نیز پادشاه هر دو بشناسند (سایکس، ۱۳۶۳؛ براون، ۱۳۷۵).

از زمان صفویه تا پایان سلسله قاجاریه و به قدرت رسیدن رضاشاه پهلوی (۱۳۰۵)، روحانیون هم در دربار و هم در جامعه و به ویژه بر فرهنگ و آداب و رسوم و رفتار اجتماعی مردم، از قدرت و نفوذ بسیار برخوردار بودند. از آن زمان، مذهبی بودن جامعه ایرانی و سیطره روحانیت بر آنچه که به اصطلاح کالاها و تولیدات فرهنگی و هنری گفته می شود، تأثیر بسیار داشته و سبب پیدایش شکل هایی از هنر دینی، به ویژه تئاتر دینی مانند تعزیه، نقالی های مذهبی و نمایش های آئینی-کاروانی شده است (بیضائی، ۱۳۴۴؛ جنتی عطائی، ۱۳۵۶).

تئاتر غرب، در درونمایه و "سازگان"[۳۵]* نمایشنامه ها و همچنین در شیوه ها و سبک های اجرایی، با نظریه ها و عملکردهای دینی، رابطه ها و مناسبت های ناهماهنگ و کم و بیش متضادی داشته است. آثاری که از نمایشنامه نویسان غربی به زبان فارسی ترجمه و سپس به اجرا درآمدند، بیشتر درونمایه ای غیر دینی (لائیک) داشته و در بعضی موارد، مانند نجیب زاده بورژوا[۳۶] اثر مولیر، دوروئی ها و خودپرستی های کیش ورزان را به بیانی طنزآلود نمودار می ساختند.

نمایشنامه نویسان غربی، بیشتر روشنفکران پسا-رنسانسی[۳۷] بودند و به دوران روشنگری و مدرن تعلق داشتند. از این روی، آثار آنان باب طبع روشنفکران و هماهنگ با پدیده روشنفکری در ایران بود. روشنگرانی که از دوران انقلاب مشروطیت[۳۸] در تاریخ ایران سر برآورده و در مدرسه های غیردینی و حتی در اروپا درس خوانده و مدعی رهبری اجتماعی و فرهنگی جامعه بودند. با گسترش آموزش رسمی و عمومی، بر تعداد این قشر نوخاسته ایرانی افزوده می شد. همین روشنفکران ایرانی بودند که برای نخستین بار به ترجمه متون نمایشی غربی مبادرت ورزیدند.

توجه به این نکته اهمیت دارد که ترجمه اثری ادبی و نمایشی از فرهنگی بیگانه، نه فقط خوانندگان آن اثر را با اثری ادبی و نمایشی، بلکه با شماری از عناصر فرهنگ بیگانه نیز آشنا می‌سازد. "هنگام سخن گفتن از ترجمه، باید درنظر داشت که ترجمه یک متن مورد نظر نیست. ترجمه، درواقع در تمامی مظاهر تمدن امروز ایران مدخلیت دارد. از شیوه های رفتار و آداب زندگی و پوشیدن لباس و استفاده از میز و صندلی و ماشین و آسانسور

و تلفن و غیره تا شیوه های اندیشه و اهداف اجتماعی و فلسفی و جهان بینی های غرب، همه و همه به نوعی ترجمه محسوب می‌شوند. موج ترجمه متون نمایشی و آموزش در ایران از دوران سلسله قاجار به راه افتاد. در این دوران بود که پدیده ای به نام روشنفکری با تعاریف نو سر برآورد و دانش آموختگان ایرانی را شیدای خود ساخت. با ظهور این پدیده، روحیه انتقادی از مسایل اجتماعی و سیاسی و مجوز انتقاد از حکومت موجبیت یافت و به تبع آن، هنر ایرانی، که پیش از این تنها در جهان معنویت و به سوی الله سیر می کرد، بدل به وسیله ای روشنفکرانه، این جهانی و مهم تر از همه، ملی گرا شد" (بزرگمهر، ۱۳۷۹، ۶).

بسیاری از روحانیون و فقها پیش از انقلاب اسلامی ۱۳۵۷، نه فقط نسبت به تئاتر غربی، بلکه نسبت به هنر نمایش تعزیه نیز، که نمایشی مذهبی- سنتی ایران بود، نگاهی منفی داشتند. تعزیه، یعنی تئاتر و نمایش مذهبی، موانع بسیاری بر سر راه داشت. نهی از تقلید و شبیه سازی (نمایش) حرمت موسیقی، منع از دخالت زنان در نمایش ها و تظاهرات، موجب می شد که گروهی از عالمان دین با اینگونه تظاهرات به مخالفت برخیزند (همایونی، ۱۳۸۰).

در حالی که بسیاری از فقهای مذهبی از نمایش تعزیه، که عمدتاً با رعایت اصول و قواعد دینی به اجرا درمی آمد مخالف بودند، با تئاتر غرب که دارای جنبه های سنت گریز و ناسازگار با عقاید و رسوم آنان و مقلدان آنان بود، مخالفت های بنیادین سرسختانه ای ابراز کردند که شرایط گسترش و رواج آن را سخت‌تر و محدودتر می ساخت. یکی از مشکلات عمده تئاتر غرب، حضور شخصیت های زن و ظاهرشدن آنها بر صحنه بود. جای یادآوری است که در ریختارهای سنتی نمایش های ایرانی، بازیگران مرد به جای شخصیت های زن بر صحنه نقش آفرینی می کردند و از این رهگذر، بدل پوشی[۳۹] به عنوان یکی از قراردادهای نمایشگانی[۴۰] تئاتر ایران پذیرفته شده بود. لیکن در تئاتر به سبک غربی، لازم بود زنان بر صحنه نمایش ظاهر شوند و در لباس هایی که با اصول دینی بسیاری از فقها و پیروان آنان سازگار نبود، به نقش آفرینی بپردازند و این موضوع، بر شدت مخالفت آنان با پدیده تئاتر غرب افزوده بود.

زنان مسلمان ایرانی تا مدتها پس از پیدایی تئاتر غرب در ایران، بر صحنه ظاهر نشدند. به همین سبب، زنان اقلیت های دینی، به ویژه زنان مسیحی (ارمنی)، نخستین بازیگران زن در تئاتر ایران به شمار می رفتند. در این زمینه، نوآوری های "شرکت کمدی ایران" شایسته یادآوری است. این شرکت در دهه نخست ۱۳۰۰ که مصادف با مراجعت سیدعلی نصر[۴۱] از اروپا بود، با اجازه رسمی وزارت معارف تأسیس شد. کمدی ایران، درحقیقت اولین مؤسسه نمایشی بود که با اصول و مقدمات صحیح شروع به کار کرد و در دوره فعالیت خود توانست پای بعضی از بانوان ارمنی، ترک و یهودی را به صحنه باز کند. چون در ابتدا چندی مردان نقش زنان را بازی می کردند، برای نخستین بار در ایران، رلِ زن را خودِ زن بر عهده گرفت (جنتی عطایی، ۱۳۵۶).

خاطرنشان می شود که زنان مسلمان ایرانی نیز در دهه ۱۳۱۰ به تدریج به بازیگری بر صحنه نمایش روی آوردند. از سال ۱۳۱۴ در جامعه وقایعی روی داد که این وقایع در ادبیات نمایشی ایران - ونیز نمایش- تأثیر زیادی برجای گذاشت. به دستور رضاشاه، کشف حجاب شد و زنان ایران ملزم به برداشتن حجاب در مجامع عمومی شدند. از این زمان به بعد، یک عده از زنان ایرانی به فعالیت در کارهای نمایشی پرداختند و با گذشت زمان، بر دامنه فعالیت آنها افزوده شد. در همین سال، کانون بانوان تشکیل شد. این کانون، در فعالیت های خود، تعدادی نمایشنامه هم روی صحنه برد(آژند، ۱۳۷۳).

مخالفت با تئاتر به سبک غربی تا سال ۱۳۵۷ و تأسیس جمهوری اسلامی، همچنان ادامه یافت. در یازدهمین و آخرین جشن هنر شیراز (۴ تا ۲۶ شهریور ۱۳۵۶)، "نمایش خوک، بچه، آتش" از گروه اسکوریال[۴۲] مجارستانی، صحنه های جنسی، بدن های عریان و کنش هایی نمودار شد که نه فقط به شدت خشمِ مردمِ معتقد به اصول و مبانی مذهبی را برانگیخت، بلکه بسیاری از مردمِ غیر مذهبی نیز نسبت به ناهنجاری ها و ناسازگاری های آن با فرهنگ عمومی، مخالفت عمیق خود را ابراز داشتند. تظاهراتِ مخالفت آمیزِ بسیاری از مردم، به ویژه روحانیون، با بسیاری از صحنه های رکیک و مستهجن نمایش هایی که در یازده جشن هنر در شیراز (۱۳۴۶ تا ۱۳۵۶) نمودار شد. این جشنواره که با نام هنر جریان گرفته بود، پس از پیروزی انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ در ایران و برچیده شدن بساط دربار سلطنتی که بانی این آن بود، در محافل مذهبی همچنان با اعتراض شدید مواجه بود و در نتیجه برگزاری آن برای همیشه قطع شد (آقائی، ۱۳۸۷).

یکی دیگر از مشکلات و دشواری های رواج و گسترش تئاتر غربی در ایران، نبود و کمبود سخت افزارهای آموزشی در این زمینه بوده است، به طوری که با تأسیس مراکز آموزشی آزاد و دانشگاهی، اقبال عمومی به نوع از تئاتر نیز افزایش یافته است (اسکویی، ۱۳۷۰؛ آژند، ۱۳۷۳؛ فرخی، ۱۳۷۰). آموختن هنر نمایش به سبک غربی، نیاز به سخت افزارهای آموزشی بسیار دارد که نخستین مورد از آن در "هنرستان هنرپیشگی تهران" به همت سید علی نصر از حدود سال ۱۳۱۷ آغاز شد و تا سال ۱۳۳۷ فعالیت های خود را ادامه داد. در همین سال، "هنرکده آناهیتا" توسط مصطفی و مهین اسکویی در سال ۱۳۳۷، فعالیت‌های آموزشی خود را آغاز کرد(اسکویی، ۱۳۷۰). برنامه‌های آموزشی "هنرستان هنرپیشگی تهران"، از "کنسرواتوار هنرهای دراماتیک" فرانسه الگو گرفته بود. در این مؤسسه، که در اولین دوره آن ۴۰ مرد و ۱۲ زن به آموزش دانشورانه هنر نمایش پرداختند و تا سال ۱۳۳۷ نیز فعالیت آن ادامه داشت، استادانی چون محمد حجازی، دکتر مهدی نامدار، دکتر احمد ناظرزاده کرمانی، حسنعلی نصر، غلامعلی فکری، حبیب یغمایی، خان ملک ساسانی و ابوالقاسم جنتی عطایی به تدریس پرداختند. با

افزایش مؤسسات آموزشی جدید، تئاتر در ایران، بر گسترش و رواج تئاتر به سبک غربی نیز افزوده شد (جنتی عطایی، ۱۳۵۶؛ اسکویی، ۱۳۷۰؛ فنائیان، ۱۳۸۷).

در سال ۱۳۳۶، "اداره هنرهای دراماتیک"، به منظور تعلیم کارشناس هنری، یا هنرمند تئاتر، به ریاست دکتر مهدی فروغ، تأسیس شد. این مکان آموزشی، بخشی از مجموعه دولتی "اداره هنرهای زیبای کشور" بود که در سال ۱۳۴۳ به "وزارت فرهنگ و هنر" (پس از انقلاب اسلامی، "وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی") تغییر یافت. از سوی دیگر، "اداره هنرهای دراماتیک" نیز به "هنرکده هنرهای دراماتیک" و سپس به "دانشکده هنرهای دراماتیک" تبدیل شد. "دانشکده هنرهای دراماتیک در تیرماه ۱۳۴۴ توسط مهرداد پهلبد، وزیر فرهنگ و هنر، افتتاح شد که ریاست آن را، دکتر مهدی فروغ بر عهده داشت. این دانشکده برای نخستین بار در ایران، چهار رشته تحصیلی دانشگاهی در زمینه هنرهای نمایشی در دوره لیسانس دایر کرد: بازیگری و کارگردانی تئاتر، سینما و تلویزیون، ادبیات نمایشی و طراحی صحنه (آقائی، ۱۳۸۷).

حدوداً یک سال پس از دانشکده هنرهای دراماتیک، رشته هنرهای نمایشی در "دانشکده هنرهای زیبا" در دانشگاه تهران نیز دایر شد. دانشکده هنرهای دراماتیک تا سال ۱۳۵۸ به فعالیت خود ادامه داد، اما پس از آن در اثر جریان انقلاب فرهنگی، به دنبال تعطیلی همه دانشگاه ها، تعطیل شد. به دنبال بازگشایی دانشگاه ها در سال ۱۳۶۲، این دانشکده در مجموعه دانشگاهی جدیدی تحت عنوان "دانشگاه هنر" ادغام شد [۴۳].

با افزوده شدن امکانات و ظرفیت های سخت افزاری و نرم افزاری آموزشی، پدیده تئاتر به سبک غربی در ایران، از گسترش و رواج بیشتری برخوردار شده است. تأثیر راه اندازی دوره های آموزشی تئاتر در دانشگاه ها، ژرف و گسترده است. در پی آن، شمار سالن ها، جشنواره ها، ترجمه نمایش ها و نمایش آنها در دانشکده ها و دانشگاه ها، به ویژه در سالن های تئاتری شهرها و نیز در برنامه های نمایشی رادیو و تلویزیون، افزایش بسیار یافته است. بخش عمده ای از این نمایش ها، از نوع تئاتر به سبک غربی بوده اند (تقیان، ۱۳۷۰؛ فرخی، ۱۳۸۶؛ تاجور، ۱۳۸۵؛ جهانگیریان، ۱۳۷۵؛ خرم زاده اصفهانی، ۱۳۸۷).

نتیجه

با تدقیق در منابع موجود، که شماری از آنها در پیش آورده شد، می توان گفت یکی از موانع عمده رشد و گسترش تئاتر غربی در ایران، نبود و کمبود مراکز آموزش، به ویژه مراکز آموزش عالی، بوده است. هرچه بر شمار این مؤسسات افزوده شد (بخصوص پس از انقلاب اسلامی)، بر میزان گسترش و رواج این شکل از تئاتر، که ناظرزاده کرمانی آن را "نمایشگان باختریسان" خوانده، افزوده شده است. با پیشرفت و توسعه فناوری و ابداع رسانه های ارتباطی مدرن و رواج همگانی آنها و آشنایی بیش از پیش فرهنگها با یکدیگر، از میزان بیگانه پرهیزی افراد جامعه کاسته شده است. درنتیجه، زمینه برای پذیرش نمایشگاه باختریسان در ایران در طول زمان مساعدتر شده است. رفت وآمدها و دادوستدها میان ایرانیان و اتباع سرزمین های دیگر، آنان را بیش از پیش به یکدیگر نزدیک کرده و از این رهگذر، نمایشگانِ باختریسان، که عنصری از فرهنگ غرب است، در ایران با مقاومت کمتری روبه رو شده است.

پی نوشت ها:

۱ Mimesis.
۲ Socialised.
۳ Taxonomy.
۴ Genre.
۵ Western Theatre Forms.
۶ Classification.
۷ Genealogy.

۸ Ritual performances.
۹ Processional performances.
۱۰ Dramatic story-telling.
۱۱ Out-door and street performances.
۱۲ Traditional and farcical plays.
۱۳ Passion play.
۱۴ Classicism.
۱۵ Avant-gardism.
۱۶ Elements.
۱۷ Formal elements.
۱۸ Molière.
۱۹ Monsieur Lumèr.
۲۰ Eugene Ionesco.
۲۱ Friedrich Dürrenmatt.
۲۲ Westernise influenced Iranian traditional theatre.
۲۳ Dramaturgy.
۲۴ Story plot.
۲۵ Dialogue.
۲۶ Climactic.
۲۷ Episodic.
۲۸ Puzzle-like structure.
۲۹ مانند نمایشنامه های عباس نعلبندیان.
۳۰ Stanislavski.
۳۱ Ervin Piscator.
۳۲ Bertolt Brecht.
۳۳ Ritualistic.
۳۴ Antonan Artaud.
۳۵ Content and form.
۳۶ Bourgeois gentilhome.
۳۷ Post-renaissance intellectuals.
۳۸ فرمان مشروطیت در سال ۱۲۸۱ هجری شمسی به امضاء مظفرالدین شاه رسید.
۳۹ Disguise.
۴۰ Theatre principles.
۴۱ سید علی نصر بنیانگذار هنرستان هنرپیشگی در سال ۱۳۱۸ و مدرس تاریخ تئاتر، تلاش فراوانی در عرصه هنر نمایش به انجام رسانده و از وی به عنوان" پدر تئاتر ایران" یاد شده است. نصر، به دنبال راه اندازی هنرستان هنرپیشگی تهران، تالار کوچکی در مکان هنرستان احداث کرد که گنجایش آن به ۸۰ صندلی می رسید. یک سال پس از تاسیس هنرستان هنرپیشگی، تئاتر دائمی تهران به همت نصر و احمد دهقان افتتاح شد. آنها با کمک شهرداری سالن نمایش گراند هتل را از مستاجر آن گرفته و به سالن تئاتری با ۶۵۰ صندلی به نام تماشاخانه تهران تبدیل کردند. نصر در طول عمر هفتاد ساله ی خود، تالیفات و ترجمه های متعددی را به یادگار گذاشته است.
۴۲ Eskorial.

فهرست منابع:

آدمیت، فریدون (۱۳۴۹)، اندیشه های میرزا فتحعلیخان آخوندزاده، انتشارات خوارزمی، تهران.
آریانپور، یحیی(۱۳۵۱)، از صبا تا نیما، شرکت سهامی کتابهای جیبی، تهران.
آژند، یعقوب (۱۳۷۳)، تئاتر ایران از آغاز تا سال ۱۳۲۰، انتشارات دانشگاه، تهران.
آقائی، ناصر (۱۳۸۷)، مسایل توسعه تئاتر غربی در ایران، پایان نامه دکتری، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا، تهران.
ارسطو (۱۳۶۹)، فن شعر، ترجمه دکتر عبدالحسین زرین کوب، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، تهران.
اسکویی، مصطفی (۱۳۷۰)، پژوهشی در تاریخ تئاتر ایران، نشر آناهیتا، مسکو.
براون، ادوارد (۱۳۵۷)، تاریخ ادبیات ایران (چهار جلد)، جلد چهارم، ترجمه بهرام مقدادی، انتشارات مروارید، تهران.
بزرگمهر، شیرین (۱۳۷۹)، تأثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران، مؤسسه انتشاراتی بنیان، تهران.
بکتاش، مایل (۱۳۵۶)، گفتارهای سمینار تعزیه در شیراز، فصلنامه تئاتر، شماره۳، تهران.
بیضایی، بهرام (۱۳۴۴)، نمایش در ایران، نشر کاویان، تهران.
تاجور، علی (۱۳۸۵)، کتاب شناسی پایان نامه های نمایش، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی، تهران.
تقیان، لاله (۱۳۷۰)، کتاب شناسی تئاتر، انتشارات نمایش، تهران.

جنتی عطایی، ابوالقاسم (۱۳۵۶)، بنیاد نمایش در ایران، انتشارت صفی علیشاه، تهران.
جهانگیریان، عباس (۱۳۷۵)، فرهنگ تئاترها و نمایشهای تلویزیونی (۱۳۳۷-۱۳۷۵)، انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، تهران.
خرم زاده اصفهانی، ستاره (۱۳۸۷)، کارگاه نمایش از آغاز تا پایان (۱۳۴۸-۱۳۵۷)، انتشارات افراز، تهران.
خلج، منصور (۱۳۶۴)، نمایش در باختران، دو جلد، ناشر: نویسنده، تهران.
دهقانی، محمد (۱۳۸۰)، پیشگامان نقد ادبی در ایران، انتشارات سخن، تهران.
زواره زاده، محمدرضا (۱۳۶۸)، نمایش در مشهد، فصلنامه تئاتر، شماره ۴، مشهد.
سایکس، پرسی (۱۳۶۳)، تاریخ ایران، ترجمه سید محمد تقی فخر داعی گیلانی، دو جلد، انتشارات دنیای کتاب، چاپ دوم، تهران.
عبادی، نصرالله (۱۳۶۸)، نمایش در همدان، فصلنامه تئاتر، شماره ۴، تهران.
علیزاده، امین (۱۳۶۷)، تاریخ تئاتر در تبریز، فصلنامه تئاتر، سال اول، تبریز.
فرخی، حسین (۱۳۷۰)، نمایشنامه نویسی در ایرانا از آغاز تا سال ۱۳۷۰، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
فنائیان، تاجبخش (۱۳۸۷)، هنر نمایش در ایران تا سال ۱۳۵۷، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
گوران، هیوا (۱۳۶۰)، کوششهای نافرجام: سیری در صد سال تئاتر ایران، نشر آگاه، تهران.
ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۳)، درآمدی به نمایشنامه شناسی، انتشارات سمت، تهران.
نوزاد، فریدون (۱۳۶۸)، تاریخ نمایش در گیلان، انتشارات گیلان، رشت.
همایونی، صادق (۱۳۸۰)، تعزیه در ایران، انتشارات نوید، شیراز.

Avery, Peter (1965), ed. Modern Iran, Ernest Benn Ltd., London.
Fergusson, Francis (1965), The Idea Of A Theatre, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
Schechner, Richard (2003), Performance Theory, Routledge, London.
Time Almanac (2007), USA, Preston Education Co. New York.