

تاریخ تئاتر در ایران

ویلم فلور

سرپرست مترجمان: امیر نجفی

به کوشش

سروش زاغیان، علی دلاوری مقدم



تاریخ تئاتر در ایران

ویلم فلور
سرپرست مترجمان: امیر نجفی

به کوشش
سروش زاغیان - علی دلاوری مقدم



۱۳۹۶



انتشارات افراز

دفتر مرکزی و فروش: خیابان دانشگاه، پایین تر از جمهوری، کوچه دانا، پلاک ۱۲ | تلفن: ۶۶۹۷۷۱۶۶
مرکز پخش: ۶۶۴۸۹۰۹۷
فروشگاه: خیابان دانشگاه، مجتمع تجاری دانشگاه، طبقه‌ی منفی یک، کتابفروشی تخصصی هنر و ادبیات افراز
تلفن: ۶۶۹۵۲۸۵۳
وبسایت و فروشگاه اینترنتی: www.afrazbook.com
E-mail: info@afrazbook.com

تاریخ تئاتر در ایران

ویلم فلور

سرپرست مترجمان: امیر نجفی

به‌کوشش

سروش زاغیان - علی دلاوری مقدم

نوبت چاپ: اول / ۱۳۹۶

طراحی جلد: یاسین محمدی / آتلیه افراز

آرایش صفحات: افسانه حسن‌بیگی / آتلیه افراز

چاپ / صحافی: ناژو

شمارگان: ۵۰۰ نسخه

قیمت: ۲۷۰۰۰ تومان

تمام حقوق این اثر برای انتشارات افراز محفوظ است.
هیچ بخشی از این کتاب، بدون اجازه‌ی مکتوب ناشر، قابل تکثیر یا تولید مجدد به هیچ شکلی
از جمله چاپ، فتوکپی، انتشار الکترونیک، فیلم، نمایش و صدا نیست.
این اثر تحت پوشش قانون حمایت از حقوق مؤلفان و مصنفان ایران قرار دارد.

مترجمان:

امیر نجفی، سروش زاغیان، علی دلاوری مقدم، حوریه خوابنما، عارفه بهرامی، صبا دزیانیان، مهتاب پویامنش، امیرحسین مدنی، المیرا عاقل، آزاده چشمه سنگی، سارا یکه باش، نسترن جوادیان، اشکان زارع، شیما جوادی و آیدا غلامی.

فهرست

۹	مقدمه نویسنده بر چاپ فارسی
۱۱	مقدمه‌ی سرپرست مترجمان
۱۳	پیشگفتار
۱۵	فصل ۱ نمایش‌های شادی‌آور فی البداهه
۱۷	مقدمه
۲۷	هنرمندان چه کسانی بودند؟
۲۸	هنرمندان در دوره‌ی پیش از اسلام
۳۱	هنرمندان در آغاز دوره‌ی اسلامی
۳۴	هنرمندان در دوره‌ی تیموری
۳۶	هنرمندان در دوره‌ی صفوی
۴۱	هنرمندان در دوره‌ی قاجار
۴۴	تماشا و تقلید
۵۸	بقال بازی
۶۳	نمایش‌های زنانه
۶۷	فصل ۲ نمایش عروسکی
۶۹	مقدمه
۷۰	سایه بازی
۷۲	عروسک‌های دستکش
۷۷	عروسک‌های نخی یا عروسک‌های خیمه شب بازی
۸۹	فصل ۳ نقالی
۹۱	مقدمه
۹۴	نمایش حماسی غیر مذهبی یا نقالی
۱۱۲	تأثیر مدرنیته
۱۱۷	فصل ۴ ذکر مصیبت یا مرثیه خوانی
۱۱۹	مقدمه
۱۲۲	روضه خوانی
۱۳۰	پرده‌داری یا داستان‌سرایی تصویری
۱۳۵	فصل ۵ نمایش حماسی مذهبی
۱۳۷	مقدمه
۱۴۵	تماشاخانه (تکیه) برای به صحنه آوردن نمایش‌های تعزیه
۱۵۱	ماه‌های عزاداری
۱۵۲	ساختمان‌های تکیه
۱۵۳	تئاتر سلطنتی (تکیه‌ی دولت)
۱۵۷	طرح و تزئین تکیه
۱۶۰	تعداد تکیه‌ها
۱۶۸	ماهیت متن نمایش‌های تعزیه

۱۷۱	توالی رویدادهای نمایش تعزیه
۱۸۲	نمایش های منظوم دینی-حماسی
۱۸۳	میزانسن
۱۸۴	آغاز نمایش: روضه خوانی
۱۸۸	تراژدی
۱۹۵	دستاوردهای بازیگران
۲۰۰	سقاها
۲۰۱	هماهنگ کنندگان
۲۰۲	نمایش تعزیه برای زنان و توسط زنان
۲۰۵	تماشاگران خارجی
۲۰۷	رفتار تماشاچیان پس از اجرای نمایش تعزیه
۲۱۱	مخالفت با نمایش تعزیه
۲۱۴	تعزیه های غیر عاشورایی اما مرتبط
۲۱۷	داستان سفیر اروپایی
۲۱۹	فصل ۶ تئاتر مدرن
۲۲۱	ابتدای شکل گیری
۲۲۷	ترجمه ها و نمایشنامه های ایرانی
۲۳۰	انقلاب مشروطه ی سال ۱۹۰۶: یک ترقی برای تئاتر مدرن
۲۳۲	تهران
۲۳۹	گروه های تئاتری غیر مسلمان
۲۴۲	گروه های بازیگران خارجی
۲۴۵	اپراها و موزیکال ها
۲۶۶	مشخصه های اصلی حیات تئاتری در اواخر دوره ی قاجار در ایران
۲۷۱	دوره ی رضا شاه (۱۹۲۵-۱۹۴۱)
۲۹۰	دوره ی محمدرضا شاه (۱۹۴۱-۱۹۷۹)
۳۰۴	بازیگران و نمایشنامه نویسان بزرگ
۳۰۷	جشنواره های تئاتر
۳۰۹	تئاتر در آستانه ی مرگ
۳۱۳	تئاتر در دوران جمهوری اسلامی (۱۹۷۹ -...)
۳۲۱	ضمائم
۳۲۵	پهلوان کچل

مقدمه نویسنده بر چاپ فارسی

توانایی بازی کردن در هر شخصی وجود دارد، و ما هر روز بسته به شرایط نقش‌های متفاوتی را اتخاذ می‌کنیم، شرایطی مثل: شخصی که با او در تعامل هستیم، مناسبت، موقعیت، و اینکه چه زمانی از روز یا سال است. این نباید یک شگفتی به حساب بیاید چرا که بشر ذاتاً بازیگر است، و ما این کار را ناآگاهانه و همیشه انجام می‌دهیم. این مهارت‌های ذاتی نه تنها برای ارتباط با دیگر مردم بلکه وقتی بازی می‌کنیم نیز، چه به شیوه‌ی رسمی و چه غیر رسمی، سودمند هستند، به‌طور مثال چه در مناسبت‌های فرهنگی یا مذهبی رسمی پررنگ، و چه سقلمه زدن‌های شوخی آمیز به مردم، شرایط و رفتارها یا فقط سرگرم کردن یا آموزش دادن و درس دادن به مردم. اگرچه بیشتر مردم از تئاتر و ایران به‌طور مشابه صحبت نمی‌کنند اما بیان نمایشی همیشه یکی از متعلقات فرهنگ ایرانیان است. حدود ۲۵۰۰ سال پیش پادشاهان و رعایا به‌طور یکسان با تئاتر کم‌دی در فرم‌های رقص و پانتومیم در ارتباط بودند. رقصان معمولاً ماسک می‌پوشیدند که ردپایی از عصر جدیدتری است که این قبیل رقص‌ها به عنوان مراسمات مذهبی در آن اجرا می‌شدند. درام کمیک یک شکل اسلپ استیک به خود گرفت که در آن شرایط اجتماعی هجو می‌شد و مردم به واسطه‌ی تقلید لهجه‌ها و رفتارشان به تمسخر گرفته می‌شدند. هنر نمایشی قدیمی دیگر، عروسک بازی بود که خیلی زودتر از آن‌چه که یاد شده حدود سال ۱۰۰۰ میلادی شناخته شده است. در ایران فقط عروسک‌های دستپوش و نخ‌ی محبوبیت داشتند؛ سایه بازی به چنین محبوبیتی نرسید.

درام روایی مانند رقص و میم کمیک از تشریفات مذهبی نشأت گرفت. دنیایی کردن این تشریفات یک سنت حماسی تولید کرد که در ایران ماقبل اسلام بسیار عامه پسند بود. شاعر جایگاه رفیعی در زندگی اجتماعی داشت و هنر شفاهی شعر، نقالی، مرثیه و از برخوانی که اغلب با موسیقی همراه بود رونق یافت. در دوران اسلامی مرثیه‌ها و از برخوانی‌های مردم درباره‌ی اعمال قهرمانانه‌ی پادشاهان باستان انگیزه‌ای برای این شکل هنری شد. به علاوه ایران تنها شکل درام حماسی مذهبی اسلامی را بوجود آورد (تعزیه خوانی)، که با شهادت امام حسین (ع) ارتباط دارد. در تناتر ایرانی سنتی، هیچ تفاوت فاحشی بین فرهنگ بالا و پایین وجود نداشت، اگرچه که هنرمندان درباری و مورد حمایت متمولین تمایل بیشتری به شایسته‌تر بودن نسبت به کسانی که برای عموم اجرا می‌کردند داشتند. به استثنای درام‌های روایی و مذهبی، متن‌های مکتوب به ندرت استفاده می‌شدند. هنرمندان -چه کم‌دین یا لال باز یا عروسک‌باز یا مرثیه سرا (مرثیه خوان) یا نقال هم محافل عمومی و هم در محافل خصوصی اجرا می‌کردند.

ورود تناتر اروپایی با تکیه بر متن مکتوب و اصولی به جای بازیگری بداهه پردازانه، بخشی از فرایند مدرنیزاسیون در ایران بود. تناتر اروپایی در سال ۱۸۷۸ به کشور معرفی شد؛ (در سال‌های آغازین سده‌ی بیستم) دوره‌ی شکوفایی خود را طی کرد، و از آن موقع پستی و بلندی‌های بسیاری را تجربه کرده است. امروزه این تناتر یک‌بار دیگر از محبوبیت فراوانی برخوردار است. همزمان، تناتر سنتی دوباره در حال کشف شدن و نمایشنامه‌نویسان چندی از شکل‌هایش را برای توسعه‌ی تناتر ایرانی مدرن بومی استفاده می‌کنند - آمیخته‌ای از گذشته‌ی دور و حال پویا.

بنابراین، خوشحالم این کتاب، که تاریخ متنوع راه‌های بیان نمایشی که در بالا ذکر آن رفت و چگونگی، مکان و اشخاص مجری آن در ایران را توضیح می‌دهد، اکنون برای خوانندگان فارسی زبان نیز در دسترس است.

ویلم فلور

مقدمه‌ی سرپرست مترجمان

افتخار این را دارم که در آغاز کتاب تاریخ تئاتر در ایران نوشته دانشمند برجسته آقای ویلم فلور، چیزی می‌نویسم. پس از مطالعه‌ی کتاب در سال ۲۰۱۴، فکر ترجمه‌ی کتاب را با آقای فلور در میان گذاشتم و ایشان با سخاوت پذیرفتند. حتی تقبل کردند که بر ترجمه‌ی فارسی، دیباچه‌ای بنویسند. همچنین بخش‌هایی را مخصوص ترجمه‌ی فارسی کتاب به آن افزودند که در کتاب اصلی موجود نیست. در این نوشته‌ی کوتاه قصد زیاده‌گویی ندارم و به ذکر چند نکته‌ی مختصر اکتفا می‌کنم:

۱- در طول مکاتبات و مراودات من با آقای ویلم فلور آن‌چه برای من تحسین برانگیز بود، اول گستردگی عناوین کارهای تحقیقاتی ایشان بود (به علاقمندان توصیه می‌کنم با جست‌وجوی تحقیقات ایشان در اینترنت از تنوع عناوین شگفت‌زده شوند) و دوم اخلاق حرفه‌ای و انسانی ایشان که مدت‌هاست کمیاب شده است.

۲- ترجمه‌ی این کتاب توسط تعدادی از هنرجویان من انجام شده است و تنها تحت سرپرستی من بوده است.

۳- امیدوارم اشکالات چنین منبع مهمی، در چاپ‌های بعدی به واسطه انتقادات و پیشنهادات اهل فن، برطرف شود.

در پایان صحبت را کوتاه کرده و به ذکر یکی از پرسش و پاسخ‌هایی که بین من و آقای فلور رد و بدل شد می‌پردازم:

پرسش: در بررسی عناوین پژوهش‌های شما به تنوع عجیبی برخورد کردم، چگونه به موضوعاتی چون تناتر در ایران، تاریخ نان در ایران، بازی‌های ایرانی و بهداشت عمومی در زمان قاجار علاقمند شدید و برای هر کدام یک کتاب نوشتید؟

پاسخ: من پژوهش‌های خود را این چنین آغاز می‌کنم؛ اگر در حوزه‌ای سؤال داشته باشم، تحقیق می‌کنم. کمی بعد متوجه می‌شوم کتابی نوشته‌ام که جواب تمام سؤالاتم در آن موجود است.

امیر نجفی

پیشگفتار

هنگامی که یکی از دوستانم در سال ۲۰۰۳ از من در مورد تئاتر در ایران پرسید مجبور شدم به نادانی خودم درباره‌ی این موضوع اعتراف کنم. سپس دوستانم از من پرسید که آیا مایلیم پاسخ سوال‌های مطرح شده در این زمینه را پیدا کنیم؟ من به طور خوش بینانه‌ای پاسخ مثبت دادم اما متوجه شدم که اگرچه تحقیقاتی به زبان فارسی صورت گرفته است اما هیچ منبع قابل دسترس درباره‌ی تئاتر ایران به زبان انگلیسی وجود ندارد. همچنین در دیگر زبان‌های غربی نیز این قبیل تحقیقات محدود و ناچیز بود. بنابراین هنگامی که در حال کاوش برای بدست آوردن اطلاعات بودم، فهمیدم به جای انجام یک جستجوی فوری در جهت راضی کردن حس کنجکاوی دوستانم، مجبورم که برای یافتن داده‌ها تلاش کنم. در طول این تلاش خیلی ناگهانی پی بردم که یک کتاب نوشته‌ام.

امیدوارم کسانی که این کتاب را می‌خوانند به همان اندازه لذت ببرند که من هنگام تحقیق و نوشتن آن لذت بردم. امید من این است که خوانندگان احساس کنند غنی شده‌اند و حتی تصمیم بگیرند که بیشتر درباره‌ی این موضوع بخوانند یا به تماشاخانه رفته و به تماشای یک یا چند نمایش که ذکرش در این کتاب رفته بنشینند.

مانند همیشه، تشکر را به جان امرسون (کتابخانه‌ی ویندئر، هاروارد) ابراز می‌کنم که پشتکارش در یافتن مقاله‌هایی که سخت بدست می‌آید راهگشا بود و این امکان را به من داد تا محتویات پربارتری را در اختیار خواننده قرار دهم. همچنین از آقای صادق سجادی عضو شورای دایره المعارف بزرگ اسلامی در تهران، به خاطر ارسال دیگر مقالات کمیاب بسیار تشکر می‌کنم. آنک بلور (فصل‌های ۱ تا ۳) و

اریک هوگلاند (فصل‌های ۴ و ۵) توانایی‌های مقاله‌نویسی‌شان را مهربانانه اعمال کردند و سبب شدند تا سبک من در زبان انگلیسی مشهود باشد، لذا تشکر من از ایشان نامحدود است. در انتها، کمال سپاسگزاری را از دکتر غلامرضا وطن‌دوست (دانشگاه شیراز) و آقای رحیم هودی دارم چرا که دکتر وطن‌دوست بنا به تقاضای من مبنی بر یافتن اطلاعاتی از فعالیت‌های تناتری در شیراز از آقای رحیم هودی، پیشکسوت فعالیت‌های تناتری در شیراز، درخواست کردند تا آن‌چه را که درباره‌ی این مبحث می‌داند در قالب یک مقاله بنویسند و ایشان نیز اینکار را مهربانانه انجام دادند.

فصل ۱

نمایش‌های شادی آور فی البداهه

مقدمه

اگرچه که محققان ایرانی و غربی نظرات متفاوتی دارند اما مسلم است که اجرای نمایش در ایران در طول تاریخ وجود داشته است.^۱ به طور کلی اینگونه گمان می‌رود که نمایش در ایران در عصر حاضر متولد شده و ریشه‌ی اروپایی دارد. بیشتر باور بر این است که توسعه‌ی نهادهای تئاتری رسمی حتی مربوط به دوران نزدیک‌تری باشد. گاهی اوقات از مخالفت اسلام در برابر هرگونه سرگرمی بیهوده و بی‌معنی و به خصوص بازی کردن نقش موجودات زنده، به عنوان دلیلی برای پیشرفت آهسته‌ی نمایش در ایران یا هر جای دیگر یاد می‌شود. اما چنان که در مباحث این کتاب مشخص خواهد شد، این گزاره صحت علمی ندارد. اگرچه که درام به شکل غربی در قرن نوزدهم در ایران مرسوم شد اما این بدان معنی نیست که هنر نمایش بومی قبل از قرن نوزدهم در ایران وجود نداشته است. اطلاعات اندکی از این ساختارهای هنری ابتدایی در دست است اما در این کتاب درباره‌ی آنچه از این هنرهای بومی و ابتدایی می‌دانیم و چگونگی رشد آن‌ها به سمت ساختاری هنری که امروزه «تئاتر» نامیده می‌شود، بحث می‌کنیم.

بسیاری از مردم ممکن است این شکل‌های هنری ابتدایی را لزوماً به عنوان اجرای تئاتری تشخیص ندهند، زیرا اکثر مردم در قرن بیستم از ریشه‌های فرهنگ باستانی خود جدا شده‌اند و از اینکه نمایش‌ها معمولاً روی صحنه‌ی تماشاخانه اجرا نمی‌شده‌اند آگاهی ندارند. البته که این بستگی به تعریف شما از کلمه‌ی درام دارد. بنابراین من منظورم را از کلمه‌ی درام که در این کتاب استفاده شده است بیان می‌کنم. درام، نوشتن یا بازی کردن یا خلق تجسم شخصیت‌های زندگی یا بازگو کردن یک قصه است که عموماً شامل کشمکش‌ها و احساسات ارائه شده توسط عمل‌ها و دیالوگ‌ها می‌باشد.

به طور خلاصه، درام یک ساختار هنری و معمولاً ارائه شده توسط دیالوگ است که بر روی عمل‌ها و شخصیت‌ها متمرکز است. اتخاذ این تعریف به عنوان نقطه‌ی شروع، به این معنی است که درام لزوماً یک متن نوشته شده که به وسیله‌ی بازیگران در ساختمانی که غالباً برای همین هدف ساخته شده اجرا می‌شود نیست. با تعریفی که من از درام پذیرفتم، درام شامل خنیاگران، تقلیدچی‌ها، رقاصان، قصه

۱- نگاه کنید، به عنوان مثال: بهار، محمد تقی. بهار و ادب فارسی. محمد گلبن (تهران، ۱۳۵۱/۱۹۷۲)، صفحه‌ی ۲۸۵ «تئاتر و بازیگری در ایران وجود نداشت.»؛ خانلری، پرویز ناتل. «تئاتر و ادبیات»، سخن ۲۳ (۱۳۵۲/۱۹۷۳)، صفحه‌ی ۱۴۱ «ما می‌دانیم این تئاتر یک هنر ایرانی نیست.»؛ خلکوفسکی، پیترو. «جنبه‌های ادبی و نمایشی تعزیه‌خوانی-یک نمایش مذهبی ایرانی»، بررسی ادبیات ملی: ایران ۲ (بهار، ۱۹۷۱)، صفحه‌ی ۱۲۱ «مدارکی وجود دارد که در واقع تعزیه خوانی تنها درام بومی است که در بیست و پنجمین سده‌ی ادبیات مکتوب در ایران رشد یافته است.» همچنین ببینید:

de Bruijn, J.T.P. "Masrah" Encyclopedia of islam2 and Ghanoonparvar, M. R. "Drama" Encyclopedia iranica.

گویان و در واقع کسانی که اعمال شخصیت‌ها را بصورت آواز، کلمات یا رفتار در هر مکانی انجام می‌دهند، می‌شود.

ایران بدلیل بوجود آوردن تنها شکل درام اسلامی (تعزیه خوانی) منحصر به فرد است. آن‌چه که درام ایران را شاخص می‌سازد این است که متن‌های نوشته شده-به جز در درام مذهبی و روایی-به ندرت مورد استفاده قرار می‌گرفتند. هنر نمایش در ایران بر پایه‌ی بداهه گویی استوار بود و تأکید آن بر چند خطی بود که درباره‌ی نقش در متن از آن سخن رفته بود. همچنین از دیگر ویژگی‌های درام در ایران می‌توان این خصلت را نام برد که تمام ساختارهای نمایش سنتی ایران تجلی فرهنگ عامه بود. اگرچه تمام هنرمندانی که به دربار سلطنتی وابسته بودند و توسط اشراف حمایت می‌شدند نسبت به هم قطاران کم اقبال‌شان که برای عامه مردم اجرا می‌کردند، اوضاع بهتری داشتند.

تئاتر در ابتدا ماهیتاً یک مراسم و آیین مذهبی بود؛ نوعی به نمایش در آوردن رابطه‌ی انسان با طبیعت، خدایان، و دیگر انسان‌ها. تئاتر از آیین‌های مقدس که توسط بازیگران روحانی و غیر روحانی که اسطوره‌ها و افسانه‌ها را در زمان‌ها و مکان‌های مشخص به صورت نمایش اجرا می‌کردند، متولد شد. همان‌طور که ریشه تعزیه خوانی را می‌توان به بیش از هزار سال پیش و ملهم از سخنان اوستا دانست، گونه‌های دیگر نمایشی همچون خیمه شب بازی، فارس، شعبده بازی و غیره نیز یک زمینه‌ی آیینی در خود داشت که در روزهای مهم مذهبی یا اجتماعی مانند نامگذاری، ختنه سوران و مراسم ازدواج اجرا می‌شد. این نمایش‌ها بر طبق تقویم کشاورزی و عموماً به صورت فصلی اجرا می‌شدند و تماشاجی و بازیگران آن‌ها کشاورزان بودند. با گذشت زمان برخی از این بازی‌های آیینی از زمینه‌ی مذهبی خود جدا گشته و در سرتاسر سال به اجرا در می‌آمدند. خوشبختانه تا به امروز بسیاری از این آیین‌های نمایشی هنوز مانند زمانی که بوجود آمدند، برای رسیدن به اهدافی که در ابتدا به‌خاطر آن متولد شدند، اجرا می‌شوند.

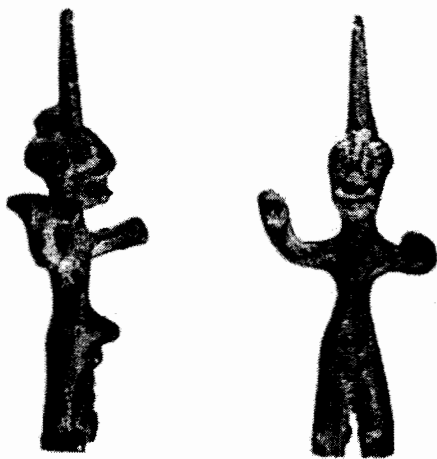
به عنوان مثال گئورگ گویان عنوان کرده است که تئاتر ارمنستان از دل مراسم تشییع جنازه‌ی «آناهیتا-گیسان»، همتای ارمنی معاصر با «اشتار-تموز» و «آناهیتا-اهورا مزدا» در امپراطوری ایران و دیگر بخش‌های خاورمیانه، رشد کرده است.^۱ «گیسان»، خدای ارمنی، پسر الهی مادر، «توران»، بود. «گیسان» همچون دیگر خدایان یک نماد نجومی داشت که الوهیت او را در آسمان الهی نشان می‌داد. این نماد یک ستاره‌ی دنباله دار بود که ظاهر می‌گشت و در افق محو می‌شد، که بر مرگ و رستاخیز

1- Goyan, Georg. Teatr Dvernei Armenii 2 Vols. (Moscow, 1952), vol. 1, p. 67f.

همچنین مشابه این توسط دیگر محققین روسی بحث شده است، که ادعا می‌کنند کتیبه‌های سنگی در آلبانی قفقاز نزدیک گابالا (کابالا) نشان می‌دهند که آیین‌های اولیه باعث به وجود آمدن طراحی‌ها، نقاشی‌ها، رقص‌ها و تئاتر محلی، موسیقی و... شده است. نگاه کنید به مقاله‌ی:

"Albania" The Great Soviet Encyclopedia, 3rd edition (Moscow, 1973)

خدایان دلالت داشت. این ستاره به دلیل دنباله و شکل ظاهری که داشت «ستاره‌ی موین» نام داشت و معنای گیسان در ادبیات ارمنی «بلند موی» می‌باشد. خدمتگزاران «گیسان»، «گوسان» نامیده می‌شدند. آن‌ها موهایشان را به افتخار پروردگارشان بلند می‌کردند و این موها را شانه می‌کردند تا به دنباله‌ی ستاره شباهت پیدا کند. خدمتگزاران برای نائل آمدن به این تأثیر موهایشان را با حجم‌های مخروطی شکل بنام «گیساکال» تقویت می‌کردند که در گذر زمان مانند آن‌چه که در تئاتر تراژیک یونان باستان می‌پوشیدند به مثلث‌های «اونکاس» تبدیل شد. این منشاء پیدایش «اونکاس» و کلاه‌های مخروطی شکلی است که بازیگران در یونان باستان می‌پوشیدند. همان‌طور که ذکر شد فرقه‌ی آناهیتا-گیسان همتایانی را در نقاط دیگر خاورمیانه و اوراسیا داشت. به طور مثال آیین تشیع آدنیس به همراه رستاخیز خدایان و بازگشتش به آغوش دکرِتا افرویدیت، که به شکل دیگری در ارمنستان هم وجود دارد.

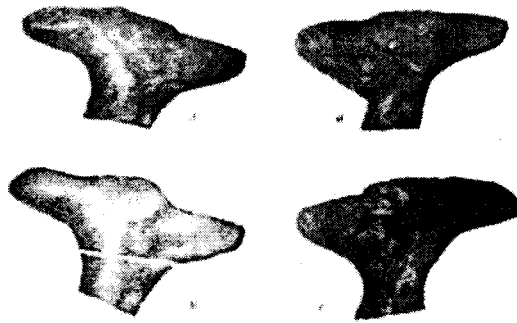


تصویر شماره ۱: مجسمه‌های زینارکو؛ گوسان‌ها

در گذر زمان، آیین تشیع خدایان، برای نسل انسانی او پادشاهان نیمه الهی ارمنی، و بعدها برای نجیب زاده‌های ارمنی به عنوان گونه‌ای از عبادت نیاکان پذیرفته شد. مراسم تشیع پادشاهان و نجیب زادگان ارمنی نیز مانند آیین‌های مذهبی گیسان توسط «زینارکو-گوسان=dzainarku-gusans» ها یا «گوسان-وبرگاک=gusan-voghbergaks» ها و عزاداران اجرا می‌شد که نیایش‌هایی را برای مرحوم و خانواده‌اش می‌خواندند. آن‌ها شعر حماسی «جاویدان» را در وصف اعمال قهرمانانه‌ی مرحوم می‌خوانند و در نتیجه گوسان‌ها در ابتدا شاعران و خنیاگران بودند و مراسم هنوز یک نمایش نبود. رفته رفته تقلید و رقص برای وضوح بیشتر در به تصویر کشیدن اعمال قهرمانانه‌ی مرحوم، به آوازهای سوگواری اضافه شد که با تبدیل گوسان‌ها به بازیگران به ارانه‌ی نمایش‌هایی بر روی صحنه منتهی شد.

موسی خورنی گفته است که ارمنی‌ها یاد و خاطره‌ی پادشاهان از دست رفته‌شان را با رقص و آواز و نمایش‌های با شکوه گرامی می‌داشته‌اند. طبق گفته‌ی گویان، این عمل مراسم تدفین رومی را به ذهن متبادر می‌کند جایی که بازیگر-رقصنده‌هایی که ماسک به صورت داشتند صحنه‌هایی از زندگی متوفی را که در حال خواندن نیایش است به وسیله‌ی تقلید احساسات و رفتارهای او نشان می‌دادند. از آنجایی که اجرا کردن زندگی مرحوم برای یک بازیگر-رقصنده کار دشواری بود، یک یا چند نفر دیگر اضافه شدند و در نتیجه تناتر تراژیک متولد شد.

بطور مشابه تناتر کمدی ارمنی نیز از مراسم بهار که به فرقه‌ی گیسان، جشن باروری و بازگشت زندگی مربوط می‌شد توسعه پیدا کرد. ارسطو نیز عقیده دارد که کمدی از «تصویرات آوازهای فالیک» سرچشمه گرفته است. مطربی و آوازخوانی کمدی که به آیین‌های گیسان مربوط می‌شد در واقع آیین‌های باروری بودند که هم گوسان‌ها (=gusans، خادمان گیسان) و هم وارزاک‌ها (=vartzaks، کاهنان آرمیتا) در آن شرکت می‌کردند. تناتر کمدی نسبت به تناتر تراژیک برای مدت طولانی‌تری بر زندگی مردم ارمنستان حکمفرما بود.



تصویر شماره ۲: سرهای آراایز، خدایان ارمنی کله سگی

بنابراین، هر دو گونه‌ی تناتر کمدی و تراژدی ارمنی در مراسم تدفین و رستاخیز گیسان-آرا ریشه داشتند. مراسم تدفین توسط سرودهای مرثیه‌خوانی یا عزاداری‌هایی که در ارمنستان باستان «وبرگوشن=voghbergutun» نامیده می‌شدند و به طور مشابه مراسم رستاخیز نیز بوسیله‌ی خنده‌ها، شوخی‌ها و شادی‌های وحشیانه که «کاتاکرگوشن=katakergutun» نامیده می‌شد، شناخته می‌شدند. معادل امروزی تناتر تراژیک در زبان ارمنی، وبرگوشن نام دارد درست مثل معادل قدیمی کلمه‌ی بازیگر (وارزاک) که یادآور نقش مذهبی اصلی بازیگر-رقصنده می‌باشد همچنان که کلمه‌ی وارزاک از کلمه‌ی وارز، به معنی دسته‌ای از شاخه‌های جوانه زده که بوسیله‌ی یک روبان گره خورده که نماد بهار و علامت خدای زنده شده است، مشتق شده است. سرانجام در گذر زمان، گوسان‌ها که اصالتاً خادمان گیسان

بودند به شاعر و تقلیدگر تبدیل شدند، در نتیجه همراه با کلمات وارزاک و وبرگوشن، ارتباط آشکاری بین مراسم تدفین و تئاتر ایجاد شد.^۱

گویان نه تنها نظریه‌اش را بر اسناد تاریخی و ادبی بلکه بر مدارک باستان شناسی بنا کرده است تا آن را تقویت کرده و غنی‌تر سازد. او می‌گوید مجسمه‌های خدایان با نام آرالیز (= *aralez*) که به شکل کله‌های سگ ساخته شده‌اند نقش مهمی را در آیین تدفین ارمنی بازی کردند. آن‌ها با پوشش ماسک‌های پرندگان انسان مانند به تصویر کشیده شده بودند و به صورت نمادین با تاج‌های خروس که به میترا، خدای خورشید مرتبط است، و شاخ‌های هلالی شکل که دلالت بر ماه تازه بیرون آمده دارد، تزئین شده بودند. آنطور که گفته می‌شود این شکل به پیدایش کلاه دلقک‌ها در اروپا انجامید. کلاه‌های روی مجسمه‌هایی که در سرکامیش پیدا شدند غالباً از لحاظ شکل، مخروطی و طویل‌تر بودند که نشان دهنده‌ی دم ستاره‌ی دنباله دار یا همان نماد خدای گیسان می‌باشد. همچنین گونه‌ای از کلاه‌ها وجود دارند که گوسان‌های ارمنی تا زمان حاضر می‌پوشیدند. این کلاه‌ها همان‌طور که من در ادامه توضیح خواهم داد توسط کمدین‌ها در ایران و همچنین دلقک‌های غربی پوشیده می‌شدند. کلاه مخروطی، آلت تناسلی نمادین، تصویر کله‌ی سگی، و ماسک، چهار عنصر تراژدی کلاسیک ارمنی که توسط گوسان‌ها اجرا می‌شد، بودند. این نمادها تا آنجا پیش رفتند که در قرن‌های بعدی به مشخصه‌هایی برای بازیگران ارمنی تبدیل شدند. نماد آلت تناسلی در قرون وسطی به یک پیشبند مثلثی شکل و بعدها به یک کمر بند آویزان تبدیل شد که یک توپ یا منگوله در انتهایش قرار داشت. کله‌ی سگی و ماسک خدای آرالیز، از قسمت دست به انتهای چوبدستی منتقل شد. این چوبدستی بعدها جای خود را به یک مار با کله‌ی سگی داد که تا قرن هجدهم در تئاترهای ارمنی استفاده می‌شد.^۲

اگرچه اطلاعات دوره‌ی ایران قبل از اسلام نسبت به ارمنستان، که برای مدتی طولانی بخشی از فرمانروایی بعدی ایران پیش از اسلام را تشکیل داد، تقریباً کمتر است، اما این به آن معنی نیست که گونه‌های مشابه اجرای نمایش در ایران آن زمان وجود نداشته است. در ایران پیش از اسلام جشنی به نام کوسه بر نشین وجود داشت که در آغاز ماه آذر برگزار می‌شد. این مراسم شامل دست انداختن یک شاه ساختگی در سیزدهمین روز از سال جدید بود. کوسه بر نشین در دوره‌ی اسلامی نیز با نام پادشاه نوروزی یا میر نوروزی جشن گرفته می‌شد.^۳ اجرای اینگونه آیین‌های بهاری بر پایه‌ی سنت‌هایی قرار

1- Goyan, Teatr, vol. 1, pp. 205-80, 349-88.

2- Goyan, Teatr, vol. 1, pp. 349-453.

3- Biruni, Abu Reyhan. *Al-Tafhim li avai'l sana't al-tanjim* ed. Jalal Homa'i (Tehran, 1362/1983), pp. 256-57; 'Emad al-Din Dhakariya Mahmud Qaznavi, 'Aja'eb al-makhluqat va ghara'eb al mowjudat (Lucknow, 1912), pp. 128-29; Qazvini, Mohammad. "Mir-e Nowruzi," *Yadegar* 1/3 (1323/1944), pp. 13-16; Ibid., "Shahedi-ye digar baraye 'Mir-e Nowruzi," *Yadegar* 1/10 (1323/1944) pp. 57-66. The custom of Emir-e Nowruz also was celebrated in Egypt in the tenth century CE and was only suppressed around 1380. Mez, A. *Die Renaissance des Islams* (Heidel-berg, 1992), pp. 400-01.