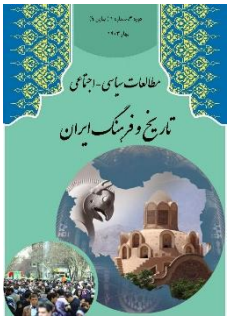
Journal Website

Article history:
Received 21 October 2024
Revised 29 November 2024
Accepted 16 December 2024
Published online 30 December 2024

Journal of Social-Political Studies of Iran's Culture and History

Volume 3, Issue 5, pp 194-209



Cultural Policies of the Islamic Republic and Their Impact on the Works of Bahram Beyzaie and Mahmoud Dowlatabadi

Alireza. Shahraki[1], Mohammad Ali. Khosravi[2*], Seyed Esmaeil. Hoseini Goli[2]

[1] PhD Student, Department of Political Science, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
[2] Assistant Professor, Department of Political Science, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

*** Corresponding author email address**: malikhosravi@gmail.com

A r t i c l e I n f o

Article type:
Original Research

How to cite this article:
Shahraki, A., Khosravi, M. A., & Hoseini Goli, S. E. (2024). Cultural Policies of the Islamic Republic and Their Impact on the Works of Bahram Beyzaie and Mahmoud Dowlatabadi. *Journal of Social-Political Studies of Iran's Culture and History*, *3*(5), 194-209.

© 2024 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

A B S T R A C T

With the victory of the Islamic Revolution in Iran, a regime was established that, based on its nature and the roots of its emergence, perceives culture as a structured framework and the driving force of socio-political life. This form of government is defined as an ideological state, which, by its nature, arises from ideological revolutions and enforces non-negotiable directives in the cultural domain. In this study, the statistical population was first determined to include the plays of Bahram Beyzaie and Mahmoud Dowlatabadi. This research initially designs categories, and their face validity is established through expert consultation. Subsequently, composite reliability is used to assess reliability. The data collection method in this research includes note-taking from books and library resources, interviews, as well as articles from journals and online sources. The findings of this study indicate that due to the lack of appropriate policymaking and the absence of a suitable cultural strategy—particularly concerning drama and theater—cultural planners and policymakers in Iran, by prioritizing "economic development" over cultural issues, have inflicted irreparable damage on society. What is labeled as "cultural development" in national development programs is, in reality, nothing more than the expansion of Western development culture. Overall, policymaking in this field appears more performative than profound and foundational. Furthermore, the concept of soft warfare, which is employed as an alternative to hard warfare, entails the imposition of one group's will on another without resorting to military means.

Keywords: *Cultural Policies, Islamic Republic, Mahmoud Dowlatabadi*

EXTENDED ABSTRACT

The cultural policies of the Islamic Republic of Iran have undergone significant transformations since the 1979 Revolution, shaped by ideological, political, and social imperatives. These policies have influenced various domains, including literature, theater, and cinema. The ideological nature of the Islamic Republic has led to a top-down approach in cultural policymaking, wherein the state actively engages in the regulation and supervision of artistic productions. This study examines the impact of these policies on the works of Bahram Beyzaie and Mahmoud Dowlatabadi, two prominent Iranian writers and playwrights whose works have engaged with social and political themes. The analysis is framed within the broader context of cultural governance, where the state's approach to cultural development often reflects tensions between ideological imperatives and artistic autonomy. Research on cultural policy in Iran suggests that the government's prioritization of economic development over cultural issues has led to a performative rather than substantive approach to cultural policymaking (Jalali Rad & Sepehrnia, 2017). In this framework, policies related to theater and literature often serve as mechanisms of state control rather than as means of fostering genuine cultural enrichment. The research employs a qualitative methodology, analyzing selected plays and novels by Beyzaie and Dowlatabadi to determine the extent to which state cultural policies have shaped their creative output. Through content analysis, the study explores themes of censorship, ideological conflict, and artistic resistance, highlighting the ways in which these authors navigate restrictions while still engaging in political and social critique.

The evolution of cultural policies in Iran has been influenced by shifts in governance and ideological priorities. During the early years of the Revolution, cultural policies were largely shaped by revolutionary fervor and the necessity of consolidating power. The 1980s witnessed a strict cultural atmosphere, with heavy censorship imposed on literary and artistic works deemed incompatible with the revolutionary ideology. However, in later decades, particularly during the reformist era, there was a relative relaxation in cultural restrictions, allowing for a more diverse range of artistic expressions. Nonetheless, this relaxation has not translated into absolute freedom for writers and playwrights. Instead, cultural policies have fluctuated depending on the political climate, reflecting broader ideological battles within the state apparatus. Scholars argue that these oscillations in cultural policies have created an environment where artists must constantly negotiate the boundaries of permissible expression (Derakhshesh & Ismaili Kelishami, 2017). Beyzaie's works, for instance, often incorporate historical allegory and mythological references to circumvent direct confrontation with censorship. His play *Death of Yazdgerd* can be interpreted as a critique of authoritarianism, while *Four Boxes* presents an allegorical representation of political oppression (Kamali Baniyani, 2005). On the other hand, Dowlatabadi's novels, particularly *Kelidar*, engage with themes of social justice and marginalization, reflecting the struggles of rural communities in Iran. The varying degrees of state intervention in their works demonstrate the broader cultural struggles within Iranian society.

The impact of cultural policies on the artistic production of Beyzaie and Dowlatabadi also extends to the reception and dissemination of their works. While both authors have gained international recognition, their presence within Iran's official cultural sphere has been subject to limitations. Beyzaie, in particular, has faced difficulties in staging his plays, often resorting to alternative platforms such as academic institutions or private gatherings. His departure from Iran in 2010 further underscores the

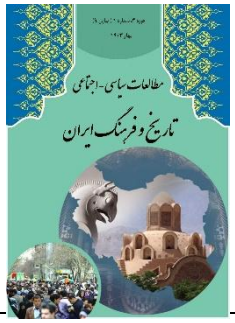
challenges faced by Iranian playwrights in navigating state-imposed restrictions. Dowlatabadi, despite enjoying a relatively higher degree of official recognition, has also encountered obstacles in publishing some of his works. His novel *The Colonel*, for instance, remains banned in Iran despite its critical acclaim abroad (Hosseini & Vahabi Daryakani, 2017). The contrast between state-controlled cultural production and the organic literary movements led by figures like Beyzaie and Dowlatabadi highlights the persistent tensions in Iran's cultural landscape. Scholars have argued that Iranian cultural policies often function as mechanisms of social engineering rather than as genuine efforts to promote artistic creativity (Kamyabi Mask & Daemi, 2019). This study supports this claim by demonstrating how state interventions have shaped the production, circulation, and reception of literary and theatrical works.

One of the key findings of this study is the performative nature of Iran's cultural policies, where the rhetoric of cultural development does not align with substantive support for artistic production. The official discourse on cultural development often emphasizes the promotion of indigenous values and resistance to Western cultural influences. However, in practice, cultural policymakers have largely adopted a restrictive approach that prioritizes ideological conformity over creative expression. This contradiction is particularly evident in the state's approach to theater, where public funding and institutional support are often contingent on adherence to ideological guidelines. The notion of "soft warfare," which is frequently invoked in state discourse, reflects the government's perception of culture as a battleground for ideological contestation (Dehghan Pisheh & Ismaili, 2010). This has led to a situation where artistic works that challenge dominant narratives are either censored or relegated to the margins of cultural production. At the same time, certain forms of state-sanctioned theater and literature are promoted as part of a broader strategy to shape public consciousness. The findings suggest that the gap between policy rhetoric and artistic realities has contributed to an environment of uncertainty and self-censorship among Iranian artists.

The study also explores the broader implications of Iran's cultural policies on the global recognition of Iranian literature and theater. Despite domestic restrictions, Iranian authors and playwrights have managed to garner international acclaim, often using global platforms to circumvent censorship. The exile of several prominent Iranian artists, including Beyzaie, illustrates the transnational dimensions of cultural production in the Iranian context. Scholars argue that the Iranian diaspora plays a crucial role in preserving and disseminating works that may otherwise remain inaccessible within Iran (Derakhshesh & Ismaili Kelishami, 2017). Dowlatabadi's engagement with international literary festivals and the translation of his works into multiple languages demonstrate the ways in which Iranian literature continues to thrive despite domestic constraints. However, this transnational visibility also raises questions about the role of cultural diplomacy and the extent to which Iranian cultural policies engage with global literary and artistic movements. The findings of this study indicate that while state policies may seek to regulate cultural production within national borders, the increasingly interconnected nature of the literary and theatrical world allows for alternative avenues of expression.

In conclusion, this study highlights the complex interplay between state cultural policies and artistic production in Iran. By examining the works of Bahram Beyzaie and Mahmoud Dowlatabadi, it becomes evident that cultural policies in the Islamic Republic operate within a framework of ideological control, where artistic expression is both regulated and contested. The findings underscore the performative nature of Iran's cultural policies, where official rhetoric on cultural development often masks underlying restrictions on artistic freedom. The experiences of Beyzaie and Dowlatabadi illustrate the

broader challenges faced by Iranian writers and playwrights in navigating state-imposed limitations while striving to maintain artistic integrity. Despite these challenges, the continued resilience of Iranian literature and theater suggests that cultural expression remains a dynamic and evolving domain, shaped by both internal constraints and external opportunities.



مطالعات سیاسی–اجتماعی تاریخ و فرهنگ ایران

دوره ۳، شماره ۵، صفحه ۲۰۹-۱۹۴

وبسایت مجله

تاریخچه مقاله
دریافت شده در تاریخ ۳۰ مهر ۱۴۰۳
اصلاح شده در تاریخ ۹ آذر ۱۴۰۳
پذیرفته شده در تاریخ ۲۶ آذر ۱۴۰۳
منتشر شده در تاریخ ۱۰ دی ۱۴۰۳

سیاست‌های فرهنگی جمهوری اسلامی و تاثیر آن بر آثار بهرام بیضایی و محمود دولت آبادی

علیرضا شهرکی[۱]، محمد علی خسروی[۲*]، سید اسمعیل حسینی گلی[۲]

۱. دانشجوی دکتری، گروه علوم سیاسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
۲.استادیار گروه علوم سیاسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

[*]ایمیل نویسنده مسئول: malikhosravi@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله
پژوهشی اصیل

نحوه استناد به این مقاله:
شهرکی، علیرضا.، خسروی، محمدعلی.، و حسینی گلی، سید اسمعیل. (۱۴۰۳). سیاست‌های فرهنگی جمهوری اسلامی و تاثیر آن بر آثار بهرام بیضایی و محمود دولت آبادی. *مطالعات سیاسی-اجتماعی تاریخ و فرهنگ ایران*، ۳(۵)، ۲۰۹-۱۹۴.

© ۱۴۰۳ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

چکیده

با پیروزی انقلاب اسلامی ایران نظامی حاکم شدکه بنابر سرشت و ریشه‌های تولد و پیدایش خود، فرهنگ را به عنوان چارچوبی قاعده مند و موتور محرک سیاسی اجتماعی حیات می‌بینند. این شکل از دولت‌ها در تعریف، دولت ایدئولوژیک نامیده می‌شود که بنا به ماهیت برخاسته از انقلابهای ایدئولوژیک بوده و دستورالعمل‌های غیرقابل اغماضی در حوزه فرهنگ. این پژوهش ابتدا به طراحی مقوله‌ها می‌پردازد و با نظرخواهی از صاحب نظران، اعتبار صوری آن فراهم می‌گردد.سپس برای سنجش پایایی از روش پایایی مرکب استفاده می‌شود. روش گرد آوری اطلاعات در این پژوهش به صورت فیش برداری و یاداشت کتابخانه ای، مصاحبه ها، همچنین مجلات- مقالات و اینترنت می‌باشد. نتایج این پژوهش نشان داده است که با توجه به عدم سیاست گذاری مناسب و فقدان استراتژی مناسب فرهنگی (به طور ویژه درباره نمایش و تئاتر) برنامه ریزان و سیاست گذاران فرهنگی در ایران با مقدم داشتن «توسعه اقتصادی» بر مسایل فرهنگی، ضربه‌های جبران ناپذیری به جامعه وارد آوردند و آنچه در برنامه‌های توسعه کشور، توسعه فرهنگی نامیده می‌شود، چیزی جز بسط فرهنگ توسعه غربی نیست و به طور کلی سیاست گذاری‌ها در این حوزه، بیشتر نمایشی است تا سیاست گذاری‌های عمیق و ریشه ای. از طرفی جنگ نرم که در برابر جنگ سخت به کار برده می‌شود، تحمیل اراده گروهی بر گروه دیگر بدون استفاده از راه‌های نظامی است.

کلیدواژگان: *سیاست‌های فرهنگی، جمهوری اسلامی، محمود دولت آبادی*

مقدمه

سیاست‌های فرهنگی جمهوری اسلامی ایران پس از انقلاب سال ۵۷ دچار افت و خیزهای فراوانی بوده و هر چند گاهی گرفتار تنگ نظری‌های شخصی، جناحی و موردی در برخی موضوعات و زمانهای خاص بوده لکن می‌شود این سیاست‌ها را در چهار دهه گذشته در مجموع سیاست‌های اصلاحی و رو به جلو دانست از این جهت که فضا برای بیان و نقد مسائلی که در سال‌های قبل قابل عنوان نبودند روز به روز بهتر و بازتر شده است.

در هر کدام از سال‌های پس از انقلاب بر اساس شرایط ملی منطقه‌ای و بین المللی و صد البته خواست، نظر و سلایق گروه‌های حاکم در نهادهای مختلف اجرایی، تقنینی و قضایی سیاست‌های متفاوتی در عرصه فرهنگ ایران حاکم بوده که به فراخور تاثیر گذاری و اهمیت آن‌ها درسیر ادبیات نمایشی ایران به ویژگی‌ها و کارکردهای آن‌ها می‌پردازیم.

هر چند تقدم و تاخر این سال‌ها دلیل قطعی بر پیشرفت و بهتر شدن فضا برای نویسندگان ادبیات نمایشی یا به اصطلاح باز شدن فضای فرهنگی و وسعت نظر در سیاست‌های فرهنگی نیست.به عنوان مثال سال‌های پس از انقلاب فرهنگی تا زمان فوت آیت الله خمینی تقریبا" یک فضای بسته و یکسویه در سیستم فرهنگی حاکم بود که صد و هشتاد درجه با فضای باز و سیاست‌های آزادانه سه چهار سال ابتدای انقلاب در تضاد و تعارض جدی بود یا عملکرد دولت‌های نهم و دهم که خود را به عنوان دولت عدالت محور و بهاری معرفی می‌کرد اما بر خلاف اسامی زیبا و لطیفی که برای خود انتخاب کرده بود، برخورد سخت با نویسندگان توام با بی اعتمادی و بی اعتنایی نسبت به این افراد داشت.

پیشینه پژوهش

درخشه و اسماعیلی کلیشمی (۱۳۹۶)، در پژوهشی سیاست گذاری فرهنگی بین المللی جمهوری اسلامی ایران را مورد بررسی قرار دادند. در این پژوهش چنین عنوان شد که سیاست گذاری فرهنگی بین المللی دارای اهمیتی سترگ در نظام جمهوری اسلامی ایران است که برآمده از انقلاب اسلامی با مدعای احیای اسلام ناب و دارای رسالتی جهانی می‌باشد.این مقاله با هدف واکاوی سیاست گذاری فرهنگی بین المللی جمهوری اسلامی ایران با ارائه تعاریف مفاهیم: فرهنگ، سیاست گذاری، سیاستگذاری فرهنگی و سیاست گذاری فرهنگی بین المللی، پیشینه این موضوع را جمهوری اسلامی مورد مداقه قرار داده است (Derakhshesh & Ismaili Kelishami, 2017). جلالی راد و سپهرنیا (۱۳۹۶)، به مطالعه شاخص‌های فرهنگ سیاسی جمهوری اسلامی ایران در بُعد کلان از دیدگاه نخبگان پرداختند.در این مطالعه عنوان شد: ایران از جمله معدود کشورهایی است که در چشم انداز سیاسی و آرمانی خویش به دنبال تحقق سیاست‌های فرهنگی است. از این رو، تأکید بر اجرای سیاست‌های فرهنگی ایرانی اسلامی و فقدان شاخص‌های فرهنگ سیاسی سبب شده تا نتوان به مقایسه و ارزیابی فرهنگ پذیری سیاسی در جامعه اقدام نمود. از این رو، هدف این مقاله شناسایی و احصای شاخص‌های فرهنگ سیاسی ایران در بعد کلان و در نظام جمهوری اسلامی ایران می‌باشد. نتایج این تحقیق نشان داد که با آرای اکثریت صاحب نظران می‌توان شاخص‌های مشارکت در انتخابات، تاکید بر ارزش‌های بومی و مذهبی و فلسفه انتظار و ظهور منجی را جزء اولویت‌های فرهنگ سیاسی جمهوری اسلامی ایران در بعد کلان مطرح نمود (Jalali Rad & Sepehrnia, 2017).

ادبیات نظری

اولین اصول سیاست فرهنگی جمهوری اسلامی ایران مصوب سال ۱۳۷۱می‌باشد. نگاه تدوین کنندگان این اصول سیاست فرهنگی از بالا به پایین و نگاه دولتی به تمامی عرصههای فرهنگی کشور است. حتی آن بخشهایی که مربوط به بخشهای خصوص میباشد نیز به شدت وابسته به دولت است. با مروری به نگرش دولت ایران در سه دوره قاجاریه، پهلوی و جمهوری اسلامی میتوان دریافت که دولت بهطور فزایندهای

به دخالت در فرهنگ و متعاقب آن کنترل انسان‌ها از طریق فرهنگ روی آورده است که فرجام آن روند روبه رشد از خود بیگانگی جوانان و فرار مغزها بوده است (Kamyabi Mask & Daemi, 2019).

با پیروزی انقلاب اسلامی و ظهور و باز تعریف ارزش‌ها و مفاهیم دینی و شدت تأثیر آن بر جنبه‌های فرهنگی و تحولات ارزشی مفهوم سیاست گذاری بیش ازپیش تحت تأثیر جنبه‌های ارزشی و ایدئولوژیکی قرار گفت. از یک سو برخی از اندیشمندان سعی در ارائه راه حل‌هایی میکردند که آن را منبعث از آموزه‌های دینی دانسته و بر اساس آن حفظ حرمت مالکیت خصوصی و آزاد سازی اقتصادی و رشد بخش خصوصی مشروع اعلام می‌شد تا آنجا که یک جریانی اصلاً برنامه ریزی اقتصادی را برخلاف تعالیم اسلام دانسته و هر نوع سیاست‌گذاری از جانب دولت را در حکم محدود کردن انسان آزاد و مضر برای جامعه می‌دانست از سوی دیگر انقلابیون عدالتخواه تأکید بر اقتصادی دولتی و گسترش مالکیت عمومی و... را داشتند که مطالبات عمومی مردم و جنگ تحمیلی عراق علیه ایران و سیاست‌های انقباضی مخصوص دوران جنگ بر نهادینه شدن تفکر اخیر مزید بر علت شد (Dehghan Pisheh & Ismaili, 2010).

بنابراین با پیروزی انقلاب اسلامی ایران نظامی حاکم شدکه بنابر سرشت و ریشه‌های تولد و پیدایش خود، فرهنگ را به عنوان چارچوبی قاعده مند و موتور محرک سیاسی اجتماعی حیات می‌بیند. این شکل از دولت‌ها در تعریف، دولت ایدئولوژیک نامیده می‌شود که بنا به ماهیت برخاسته از انقلابهای ایدئولوژیک بوده و دستورالعمل‌های غیرقابل اغماضی در حوزه فرهنگ دارند (Daemi & Kamyabi Mask, 2019).

گفتمان‌های حاکم بر سیاستگذاری فرهنگی بین‌المللی جمهوری اسلامی ایران

یکی دیگر از شیوه‌های بررسی سیاست فرهنگی بین المللی ج.ا.ایران از طریق بررسی گفتمان‌های فرهنگی حاکم می‌باشد. برای شناسایی این گفتمان‌ها ناگزیر از دوره بندی گفتمانی- تاریخی هستیم که عموماً آن را بر اساس تغییرات و دوره بندی‌ها در حوزه سیاسی دسته بندی می‌کنند. در این راستا دهقانی فیروزآبادی دو گفتمان کلی ملت‌گرایی لیبرال (دوره حاکمیت دولت موقت و ریاست جمهوری بنی صدر) و اسلام گرایی (از بعد از ریاست جمهوری بنی صدر تاکنون) را مشخص نموده که این دوره را نیز برخوردار از شش خرده گفتمان به اسامی: آرمانگرایی اسلامی، مصلحت‌گرایی، واقع‌گرایی اسلامی، صلح‌گرایی مردم سالار، اصول‌گرایی اعتدال محور و اعتدال گرایی می‌داند.

آنچه مشخص است اینکه منطق حاکم بر این دوره بندیها و گفتمان‌های مربوط به آنها، رویه حاکم بر تحولات سیاسی است که با تغییر دولتها صورت پذیرفته است. حال باید دید که منطق حاکم بر تحولات سیاسی و گفتمان‌های حاصل از آن تا چه اندازه با رویه حاکم بر تحولات و تغییرات فرهنگی در حوزه سیاستگذاری فرهنگی بین المللی تطابق دارد؟ به نظر میرسد که از نظر گفتمانی میتوان دورههای مذکور و خصوصاً گفتمان‌های شش گانه را به دو گفتمان توسعه‌ای- لیبرال و گفتمان انقلابی- سنتی تقلیل داد که در هر کدام از آن‌ها رویکردهای متفاوتی نسبت به حوزه فرهنگی وجود داشته و دلایل آن نیز یک منطق نظری است که این دو گفتمان از آن بهره می‌گیرند (Dehghan Pisheh & Ismaili, 2010; Derakhshesh & Ismaili Kelishami, 2017).

گفتمان انقلابی- سنتی

گزاره این گفتمان تأکید بر ارزش‌های اولیه انقلاب بوده و زمان آن در دو دوره حیات امام خمینی (ره)دولتهای نهم و دهم نمود یافته است. در حوزه فرهنگی بین المللی تبیین ارزش‌های ناب انقلاب اسلامی، صدور ارزش‌های آن به دیگر مخاطبان در جوامع اسلامی و غیراسلامی و حمایت از مظلومین و همچنین مقابله با رژیم اشغالگر قدس از جمله سیاست‌های برجسته اعلام شده در این دو مقطع و گفتمان مسلط بوده است. کلید واژههای این گفتمان در حوزه فرهنگ و ارتباط با فرهنگ جهانی عبارت از «تهاجم فرهنگی»، «امپریالسم فرهنگی»، «شبیخون فرهنگی»، «استحاله فرهنگی» و نظایر آن می‌باشد.

گفتمان توسعه‌ای- لیبرال

این گفتمان از دولت‌های آقایان هاشمی رفسنجانی و خاتمی و سپس دوره اخیر دولت آقای روحانی را در بر می‌گیرد. هر چند در دولتهای آقای هاشمی و خاتمی دو جزء متفاوت توسعه اقتصادی و سیاسی مورد تأکید بوده است لیکن منطق حاکم در همه این دوره‌ها نگرشی لیبرال به مسائل فرهنگی- اجتماعی و خصوصاً اقبال به نظام جهانی دنبال شده است. کلید واژه‌های این گفتمان «تقابل فرهنگی»، «مشارکت فرهنگی»، «گفتگوی فرهنگی» و نظایر آن می‌باشد.

سرجمع به نظر می‌رسد در حوزه سیاست‌های فرهنگی بین‌المللی این دو گفتمان با اسناد رسمی ثابت جمهوری اسلامی ایران انطباق داشته اما در عمل، تفسیرهای متفاوت، نتایج متفاوتی به‌خاطر سلیقه‌های گوناگون به بار آورده است.

روش شناسی

دراین پژوهش، نمونه آماری از بین نمایش نامه‌های بهرام بیضایی و محمود دولت آبادی تعیین شد. این پژوهش ابتدا به طراحی مقوله‌ها می‌پردازد و با نظرخواهی از صاحب نظران، اعتبار صوری آن فراهم می‌گردد.سپس برای سنجش پایایی از روش پایایی مرکب استفاده می‌شود. روش گرد آوری اطلاعات در این پژوهش به صورت فیش برداری و یاداشت کتابخانه ای، مصاحبه ها، همچنین مجلات- مقالات و اینترنت می‌باشد . با توجه به اینکه روش تحلیل محتوا در اصل حرکت از مفاهیم پراکنده به مفاهیم منسجم و کشف و رسیدن به مفاهیم اصلی می‌باشد.

تحلیل آثار بیضایی

برخی از آثار اجتماعی بیضایی، به ویژه آثاری که در دهۀ چهل نگاشته شده اند، در فرم تمثیلی ارائه می‌شوند. بیضایی از این فرم، برای روایت وقایع اجتماعی– سیاسی زمانۀ خود استفاده می‌کند. داستانهای تمثیلی[1] روایت‌هایی هستند که درونمایۀ غیر داستانی را پوششی داستانی می‌دهند. این داستانها دو بُعد دارند: یکی، بُعد نزدیک که سطح روایی داستان را مشخص می‌کند و دیگری، بُعد دور که با کمک نشانه‌ها و قرائن متنی، الیه‌های نهفته در سطح نخست را بیان می‌سازد. این معنا از تمثیل را می‌توان معادل الگوری در ادبیّات غرب دانست. این اصطالح، اغلب برای داستانی به کارمیرود که نویسنده اش از شخصیّت‌ها یا اعمال ضمنی داستان خود، معنایی فراتر از معنای ظاهری آن‌ها منظور کرده است که این الیۀ زیرین معنایی، نسبت به اصل داستان جنبه‌های اخلاقی و معنوی بیشتری را شامل می‌شود (Abdollahi, 2010).

نمایشنامه‌های میراث و چهار صندوق و فیلمنامه‌های اشغال و مسافران را می‌توان در این زمره قرارداد؛ برای نمونه، نمایشنامۀ میراث را تحلیل میکنیم. این نمایشنامه که نخستین بار، در سال ۱۳۴۶ چاپ شده، دارای داستانی ساده با شخصیّت‌های اندک است؛«پدر/ ارباب« خانه می‌میرد و به سه پسرش؛ آقا بزرگ، آقا میانه و آقا کوچک وصیّت می‌کند که خانۀ بزرگش را حفظ کنند. آقا بزرگ معتقد است که خانه باید بدون هیچ تغییری حفظ شود. آقا میانه بر این باور است که خانه باید فقط تعمیر و نوسازی گردد، امّا آقا کوچک اصرار دارد که خانه باید کاملاً خراب و خانه‌ای جدید به جای آن ساخته شود. آن‌ها در بحث و جدل هستند که دزدان خانه را غارت می‌کنند. کلفت و نوکر خانه نیز هرچه هشدار می‌دهند که کل خانه در حال غارت است، کسی به آن‌ها توجهی نمی‌کند. در آخر، در مقابل چشم اهالی خانه، خانه غارت و نابود می‌شود؛ درحالی که آن‌ها همچنان بحث می‌کنند (Beizaei, 1979).

[1] story Allegorical

نمایشنامهٔ میراث، تمثیلی اجتماعی- سیاسی از وضعیّت کشور، رجال دولتی و مردم ایران و به طورکلی اوضاع نابسامان این سرزمین است. هر تمثیلی با کمک نمادهایی که مربوط به تمثیلاند، معنا می‌شود. خانهٔ به ارث مانده، نمادِ ایران است. »آقا بزرگ«، نمادِ گروهی از رجال دولتی است که طرفدار سنت هستند و با هر چیز نویی مخالف اند. »آقا کوچک« درست نقطهٔ مقابل برادر بزرگ است؛ او نمادِ گروهی دیگر از رجال دولتی است که طرفدار تجددند و با هر چیزی که بوی کهنگی و قدمت بدهد، می‌ستیزند و در پی حذف آنانند. »آقا میانه« همان طور که از نامش هویداست، میانهٔ سنت و تجدد را می‌گیرد؛ نه این و نه آن، بلکه ملغمه‌ای از هر دو. "کلفت و نوکرِ" خانه، نماد مردماند که بدترین جایِ خانه متعلق به آنهاست. کسی آن‌ها را نمی‌بیند؛ باوجوداین، واقعبین تر از رجال دولتی اند؛ هرچند که قدرت و یا بهتر بگوییم جرئت انجام دادن کاری را ندارند.

«دزدان»، نماد کشورهای همسایه هستند که هنگامی که رجال دولتی در حال کشمکش اند، خاک ایران و هر چیز قیمتی آن را غارت می‌کنند و آنچه را که نمی‌توانند به یغما برند، نابود می‌سازند؛ همان‌گونه که در نمایشنامه، دزدان خانهٔ خالی را منفجر می‌کنند:

«دزد سوم: کلنگ گیر کرده؛ متّه بی متّه! تنها راهِ مانده این است؛ انفجار! دزد یکم: از پایه؟ دزد سوم: نه پس، پایه بی پایه! هر سه: در پایه‌های محکم اینجا، دفینه‌ای دفن است! دزد سوم: سیم پیچی شده تمام؛ نمانده وقت زیادی؛ میعاد ما ته باغ! و آنجا – هاه هاه- فقط یک فشارِ کوچکِ دست؛ بر دگمهٔ حساس انفجار! (Beizaei, 1979).

بیضایی آثار داستانی خود را به یک یا چند موضوع محدود نمی‌کند، بلکه اندیشه‌های گسترده و فراگیر نویسنده در عرصه‌های مختلف اجتماعی، سیاسی، تاریخی و ملی- اسطورهای موجب شده است تا روایت‌های وی از تنوع موضوعات برخوردار باشد. او در حوزه‌های مختلفی قلم دوانده است، امّا در نگارش موضوعات اجتماعی و ملی و سیاسی موفقتر بوده و آثار متعددی را در این حوزه‌ها آفریده است. او برای طرح موضوع‌های اجتماعی موردنظر خود، از شگردهای هنری گوناگونی چون به کارگیری اسطوره ها، اقتباس از متون کهن، تمثیل و استفاده از قابلیّت‌های ادب عامه بهره می‌برد (Kamali Baniyani, 2005).

اشغال فیلمنامه‌ای فیلم‌نشده از بهرام بیضایی است. اشغال نوشته سال ۱۳۵۹ است و نخستین بار در شماره ۳ کتاب چراغ در ۱۳۶۱ منتشر شد. از سال ۱۳۶۸ انتشارات روشنگران و مطالعات زنان به صورت کتاب منتشرش کرد. اشغال بارها برای فیلم شدن به کارگردانی بیضایی در نظر گرفته شده، و هر بار به مشکلی برخورده و نشده: در نیمه دوم دهه ۱۳۶۰ در لوکیشنی در مشهد، بار دیگر در ۱۳۸۸ که تا آستانه پیش‌تولید رفت و از ادامه بازماند، و در بهمن ۱۳۹۲ نیز که خبر بازگشت عن‌قریب بیضایی به ایران برای ساخت فیلم اشغال منتشر شد ولی این بار نیز ساخت اشغال منتفی شد. داستان فیلمنامهٔ بیضایی بسیار ساده است. افراد ناشناسی که به ماموران حکومتی شبیه اند، مردی با نام فکرت را از محل کارش در یکی از ادارات می‌ربایند. عالیه، همسر فکرت که هنرپیشهٔ تئاتر است، در تلاش برای یافتن او به جای-جای دنیای جنگ زدهٔ سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۵ شمسی سر می‌کشد و داستان را بدل به جایگاهی برای کشف دنیای گمشدهٔ آن دوره و به پرسش گرفتن گفتمان‌های مسلط فرهنگی و سیاسی ایران می‌کند (Kamali Baniyani, 2005). پس آنچه این فیلمنامه را به اثری ویژه بدل می‌کند، فقط داستان نیست، بلکه شیوهٔ روایت و بازی-سازی آن در تک تک صحنه هاست که در مجموع بسیاری از آفات رفتاری، فرهنگی و حکومتی ایران معاصر را به تصویر می‌کشد.

فیلمنامهٔ بیضایی با پایانی اجراگرانه و با به‌هم‌رسانیدن انگاره‌های مضمون‌ساز اصلی، یعنی گم‌شدن و نیستی فرد و ملت، بی‌وطنی و بی‌پرچمی، تئاتر، حقیقت، هویت، جست‌وجو و عشق، خواننده را به درک معنای بی‌وطنی دعوت می‌کند. قهرمان او، عالیه، در جایی از تاریخ ایستاده است و با جست‌وجوی بی‌پایانش در زمان و مکان از ایرانی می‌گوید که می‌توانست باشد، اگر همه چون عالیه جست‌وجوگر و مسئولیت-پذیر بودند. بیضایی با بازی‌سازی و اجراگری کوشیده است تمامیت نمادین دنیای دورهٔ اشغال را در فیلمنامه‌ای به تماشا بگذارد که مکرربودن

حدیث استبداد، گم‌شدن و دربدری را در تاریخ معاصر ایران نشان می‌دهد. او با درک "نیاز به بازتاب آنچه بیان‌ناپذیر" می‌نماید و تلاش برای "یادآوری و عزاداری برای مردگان و گمشدگان، "یاد از دست رفتگان دنیایی را زنده می‌کند که در هیاهوی گفتمان‌های کلی‌گرا یا سلطه‌گرا فراموش کرده‌ایم. او با برابرسازی نمادین ایران در سال‌های جنگ جهانی دوم و ایران در سال‌های پس از انقلاب به اوج‌گیری همان رفتارهای ویرانگر حکومتی و مردمی اشاره می‌کند که ایران را بارها به بن‌بست‌های بحرانی کشانیده‌اند و کشور را در معرض سوء استفادهٔ فرصت‌طلبان داخلی و خارجی قرار داده‌اند (Hosseini & Vahabi Daryakani, 2017). در عین حال، او فیلمنامه‌ای زیبا آفریده است که شیوه‌های بیانی جدیدی برای سینمای ایران به ارمغان آورده است و در صورت تولید فیلمی بر اساس آن، ابعاد جدیدی از خلاقیت تصویری بیضایی را به نمایش می‌گذارد.

چهارصندوق، یازدهمین نمایانه بهرام بیضایی است که در سال ۱۳۴۶ به نگارش درآمد. اجراهای این نمایشنامه همواره با مشکل همراه بوده، چنانکه بیضایی در پایان آن می‌نویسد که "اجرای چهارصندوق هر بار از صحنه پایین کشیده شد" (Kamali Baniyani, 2005).

از آنجا که چهارصندوق را سیاسی ترین اثر بهرام بیضایی میدانند، میتوان با تطبیق تاریخ سیاسی ایران، از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۰، یعنی زمانی که نویسنده، ایده این نمایش را در سر پرورانده، تا وقتی که دست به قلم برده و اقدام به نوشتن آن کرده، با حوادثی که در نمایشنامه اتفاق می‌افتند، به نکات مفیدی برای تبیین نمایشنامه دست یافت. می‌توان گفت که چهارصندوق، سیاسی ترین اثر بهرام بیضایی است. (Kamyabi Mask & Daemi, 2019). چرا که او در این اثر، نگاه خودش را، تحلیل خود را از جامعه اش، به واسطه هنری که دارد، ارائه میدهد و در این ارائه هنرمندانه، مخاطب را به تفکری عمیق وامی دارد. او جامعه‌ای که در آن میزیسته است را ارائه میدهد، اما نگاه منتقد و شکوهگرش به سمت مردم است، نه مترسک/حا کم. رویکرد بیضایی در کل اثر، رویکردی انتقادی است. به واقع بیضایی، همانقدر که حاکم تمامیت خواه را مبرا از تقصیر رها نمی‌کند. او دیکتاتوری را مقصر می‌داند، جامعه را هم محصول رفتارهای اجتماع در قبال سازمان حا کم می‌داند. مترسک و رنگپوشان، استعاره‌های روشنی هستند که در برهه‌های تاریخی این سرزمین، مصادیق بسیاری داشته اند. نویسنده چهار صندوق، بر هویت دروغینی که خود مردم می‌سازند، به آن بال و پر می‌دهند و در انتها گرفتارش می‌شوند، تا کید می‌کند (Kamyabi Mask & Daemi, 2019).

تحلیل آثار دولت آبادی

آثار چاپ شده دولت‌آبادی در حوزه نمایشنامه‌نویسی را می‌توان به دو بخش تقسیم نمود.

۱- آثار خود نویسنده و یا به اصطلاح آثار غیر اقتباسی که نمایشنامه‌های"تنگنا"، "درخت"، "قتل" و"ققنوس" را دربرمی‌گیرد، که می‌توان خود این آثار را نیز به دو دسته مجزا تقسیم نمود:

الف: آثار اجرایی؛ یعنی آثاری که قابلیت‌های اجرایی روی صحنه را داشته باشند.

ب: آثار خواندنی؛ یعنی آثاری که صرفاً جهت خواندن نگاشته شده‌اند و نه برای به صحنه بردن.

از آثار دسته اول می‌توان به نمایشنامه"تنگنا" و از آثار دسته دوم می‌توان به نمایشنامه "ققنوس" اشاره کرد که خود دولت‌آبادی هم بر خواندنی بودن و اجرایی نبودن این نمایشنامه تأکید می‌کند.

۲- آثار اقتباسی که قبلاً بدان اشاره شد و در ادامه این جستار مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

"تنگنا" را شاید بتوان مهمترین اثر نمایشی دولت‌آبادی قلمداد کرد، زیرا تنها اثر دولت‌آبادی است که نه فضایی سیاسی و شعار زده همچون"ققنوس" دارد و نه اثری اقتباسی است که براساس یک داستان شکل گرفته باشد. نه نمایشنامه‌ای است برای خواندن و نه نمایشنامه‌ای رادیویی، بلکه اثری خود بسنده که حاصل دغدغه‌های اجتماعی نویسنده است.

"تنگنا" نمایشنامه‌ای رئالیستی است که از یک الگوی ساختاری ساده (یعنی الگوی آکاردئونی) بهره می‌گیرد. در این الگو، اثر به راحتی قابلیت کشدار بودن را دارد و می‌توان شخصیت‌های آن را به دلخواه جا به جا کرد و به تعداد آن‌ها افزود و یا از آن‌ها کم کرد. این الگو چنان که به وفور دیده‌ایم، الگویی ایده‌آل برای سریال‌های تلویزیونی است. در این الگو شخصیت‌ها ارتباط چندان محکمی با یکدیگر ندارند و ما شاهد روایت‌هایی مجزا و سرنوشت‌های جداگانه هستیم و این پاره پاره شدن به دلیل عدم ارتباط محکم شخصیت‌ها تبدیل به یک ساختار موزائیک‌وار نمی‌شود (عبداللهی، ۱۳۸۹: ۲۶۱).

در نمایشنامه"تنگنا" نیز فصل مشترک تمام شخصیت‌ها زندگی در یک خانه قدیمی با اتاق‌هایی مجزاست؛ اتاق‌هایی که شخصیت‌های گوناگون با سرنوشت‌های متفاوت را در خود می‌گیرد. الگویی که بعدها تبدیل به یکی از الگوهای تکراری در ادبیات نمایشی و سینمایی ما می‌شود که به عنوان نمونه می‌توان به نمایشنامه‌هایی چون"ناگهان"... از نعلبندیان، "آینه، مینا، آینه" از یارعلی پورمقدم و فیلم "گوزن‌ها"ی کیمیایی اشاره نمود که خود دولت‌آبادی مدعی است این فیلم از نمایشنامه"تنگنای" او وام گرفته شده است (عبداللهی، ۱۳۸۹: ۲۶۱).

هر چند دولت‌آبادی سعی می‌کند روابطی میان آدم‌های نمایش برقرار سازد از جمله رابطه میان جلال، مَه‌جبین و نادر یا رابطه میان جلال و آتکه. اما باز این شبکه روابط به تمام شخصیت‌های نمایشنامه تسری پیدا نمی‌کند.

البته ذکر این نکته لازم است که دولت‌آبادی به واسطه امکاناتی که این الگو در اختیارش قرار می‌دهد، در شخصیت‌پردازی موفق عمل می‌کند و شخصیت‌هایی مستقل خلق می‌کند. شخصیت‌هایی که هر کدام روحیات و کنش‌های خاص خود را دارند که در رویارویِ آنان در فضای خانه تضادها و تناسبات بیشتر رخ می‌نمایاند (عبداللهی، ۱۳۸۹: ۲۶۱).

همان گونه که اشاره شد، "تنگنا" نمایشنامه‌ای رئالیستی است با دغدغه‌های اجتماعی و این شخصیت‌پردازی متنوع به او این امکان را می‌دهد که به بررسی تیپ‌های مختلف اجتماعی و به خصوص اقشار فرودست جامعه بپردازد.

جلال، فردی است که به کار و تلاش مداوم معتقد است؛ او هر چند در لابه‌لای چرخ‌های ماشینی که کارگران را استثمار می‌کند، له شده، اما باز معتقد است باید به تلاش ادامه داد. برادرش اسماعیل نمونه آدم‌هایی است که از روستا به شهر مهاجرت کرده‌اند، اما نمی‌توانند خود را با قواعد زندگی در کلان شهر تطبیق دهند و سودای برگشتن به روستا را در ذهن می‌پرورانند. نادر می‌خواهد از این زندگی فلاکت‌بار خلاصی یابد و پیشرفت کند؛ پس چاره را در پیوستن به نیروهای حکومتی و پلیس می‌داند. رحمان (برادر نادر)، نمادی از روشنفکر سرخورده، تهی شده و به پوچی رسیده است. ناصر که نابیناست و نوازنده ویولون تنها دغدغه‌اش آن است که در یک کافه استخدام شود و به نوازندگی بپردازد. آتکه (خواهر ناصر) نماد مظلومیت زنانه‌ای است که در بسیاری از آثار دولت‌آبادی تکرار می‌شود، او در زیرزمین زندانی است و حق بیرون آمدن ندارد. او توسط خانواده و جامعه استثمار می‌شود، اما حق هیچ گونه اعتراضی را ندارد. حسین سلمانی آدمی لمپن است که تنها فکر و ذکرش تَلکه کردن مادرش (خاتون) و دیگران است تا آن را صرف عیاشی‌هایش کند. غلام آدم بیکاره‌ای است که حاضر است بچه‌اش را بفروشد. ربابه (زن غلام) نیز یکی از زنان مظلوم آثار دولت‌آبادی است که مجبور است شب و روز جان بکند تا خرج خود و شوهرش را درآورد، اما باز از سوی شوهرش کتک بخورد. مَه‌جبین برای یافتن موقعیتی خوب، مدام معشوقه‌هایش را عوض می‌کند. ساقی، زن دیوانه‌ای است که زمانی رقاص بوده و بر اثر خیانت و بی‌وفایی که به او شده، اکنون دیوانه گشته است و... (Moshtagh Mehr & Karimi Qare Baba, 2009).

همان طور که مشاهده می‌شود، در این نمایشنامه با طیف وسیع و متنوعی از شخصیت‌ها روبروئیم که به نویسنده امکان می‌دهد تا از خلال این شخصیت‌ها نا به سامانی‌های اجتماعی به خصوص در اواخر دهه ۴۰ را بررسی کند.

زبان یکی از عواملی است که در خلق شخصیت به یاری نویسنده می‌آید و شاید به نوعی بتوان در نمایشنامه، آن را مهمترین ابزار خلق شخصیت دانست. دولت‌آبادی با وجود آن که دارای زبان و نثری فخیم و استوار است و نمونه نثر زیبای او را در آثاری همچون "جای خالی سلوچ" و "کلیدر" باز می‌یابیم، اما آن چنان که در ادبیات روستایی و نثر مرتبط با آن موفق عمل می‌کند، در ادبیات شهری نمی‌تواند به این نثر محکم و گیرا دست یابد. چنان که خود نیز معتقد است رگه روستایی و ایلی و سنتی در آثار او بر مضامین شهر چیرگی یافته است (ما نیز مردمی هستیم[۱] ۷۶ – ۷۵).

"تنگنا" یکی از آثار شهری دولت‌آبادی است و به نوعی جزء معدود آثار شهری اوست که در آن سعی می‌کند با استفاده از زبان پایین شهری به تجربه‌ای در زبان شهری دست بزند، اما آن چه شخصیت‌ها را در این نمایشنامه برجسته می‌سازد، نه زبان آن‌ها بلکه کنش‌ها و رفتار آنان است. ما جلال را از تلاش مداومش می‌شناسیم؛ نه از طریق گفتارش. نوستالژی روستایی اسماعیل در شیوه گفتارش نمود نمی‌یابد دیوانگی ساقی بیش از آن که در دیالوگ‌های معدودش برجسته شود، در رقص دیوانه‌وارِ پایانی ظهور می‌یابد. در گفتار رحمان هیچ نشانه‌ای از "روشنفکر سرخورده" پیدا نیست و همانند دیگران حرف می‌زند و گفتار بقیه شخصیت‌ها تفاوت چندانی با حسین سلمانی ندارد که با زبانی لمپنی حرف می‌زند و تنها شخصیت لمپن نمایشنامه است.

دولت‌آبادی با وجود تلاش فراوانی که به خرج می‌دهد، باز در حوزه زبان شهری ناکام می‌ماند و نمی‌تواند فخامت و استواری زبان روستایی‌اش را به زبان شهری منتقل نماید.

"ققنوس" را به چند دلیل نمی‌توان نمایشنامه‌ای برجسته از این نویسنده قلمداد کرد:

۱- ققنوس نمایشنامه‌ای است برای خواندن و فاقد آن وجوه دراماتیکی است که بتوان آن را بر صحنه جان داد. هر چند به خودی خود نمی‌توان این را ضعفی برای یک نمایشنامه به شمار آورد، اما ضمناً نباید این نکته را از یاد برد که در این گونه نمایشنامه‌ها سویه‌های ادبی بر سویه‌های تئاتری غالب می‌شوند و بیشتر می‌توان آن‌ها را داستان‌هایی قلمداد کرد که از مدیوم نمایشنامه سود جسته‌اند و این امر خود شاید نمودی از دولت‌آبادی باشد که سویه‌های داستانی‌اش در این دوران بر سویه‌های تئاتری‌اش چیرگی یافته‌اند.

۲-" ققنوس" در فضای پر تب و تاب و پرالتهاب سال‌های آغازین انقلاب نوشته می‌شود که این تب و تاب و شور انقلابی، "ققنوس" را بدل به یک اثر سیاسی صرف و تاریخ مصرف‌دار تبدیل می‌کند.

۳-" ققنوس" اثری است مانیفست‌وار که شعارزدگی مفرط، آن را از یک اثر هنری تبدیل به یک اثر سیاسی و حزبی می‌کند (Kamali Baniyani, 2005).

هر چند نمی‌توان به سادگی از کنار لحظات درخشانی از گفت‌وگوی میان آریا در مقام بازپرس و ابراهیم گذشت و همچنین لحظات دلهره‌آوری از شکنجه و یا پخش اسلایدهای شکنجه در شروع نمایشنامه که امکاناتِ اجرایی قدرتمندی در اختیار مخاطب قرار می‌دهد، اما لحن شعارزده بعضی از قسمت‌ها چنان ضربه‌ای به بافت نمایشنامه وارد می‌آورد که زیبایی و تأثیرگذاری این لحظات را نیز از میان می‌برد. ما در این جا تنها به ذکر یک نمونه از شعارزدگیِ متن بسنده می‌کنیم و از ادامه بحث درمی‌گذریم.

آریا:... در این دوران، من و تو فقط نمایندگان دو طبقه نیستیم. این تعریف مال قرن نوزدهم بود. من و تو امروز نمایندگان دو قدرت، نمایندگان دو جهانیم. به همین علت من دشمن توام و تو دشمن منی (Dowlatabadi, 1982).

[۱] گفت و گویی است با محمود دولت آبادی که توسط امیرحسین چهل تن (نویسنده) و فریدون فریاد (شاعر و مترجم) انجام و در سال ۱۳۷۳ منتشر شده است.

و یا در پایان نمایش که مادر عامی ابراهیم، تبدیل به مادری انقلابی می‌شود و خواننده ناخودآگاه به یاد رمان"مادر" اثر گورکی و نمایشنامه"مادر" اثر برشت می‌افتد. این عناصر، ققنوس را بدل به اثری ساده می‌نمایند. اثری که نه از نثر زیبای دولت‌آبادی در آن خبری هست و نه از نگاه ریز بینانه اجتماعی او، بلکه صرفاً حاصل یک شور انقلابی است و خاص فضای پرالتهاب آن روزها. و شاید"تبرئه نامه"ای برای کسانی که درمقابل شکنجه‌های شدید ساواک مجبور به اظهار ندامت گشتند و تقدیس از کسانی که در مقابل این شکنجه‌ها پایدار و استوار ماندند. شاید تجربه به زندان رفتن خود نویسنده و حواشی بعد از آن، در نگارش این نمایشنامه بی‌تأثیر نبوده است (Abdollahi, 2010) و شاید به همین دلایل بوده که دولت‌آبادی در تجدید چاپ نمایشنامه‌های خود در سال ۱۳۸۳ "ققنوس" را برای تجدید چاپ انتخاب نمی‌کند، زیرا خود بیش از هر کس دیگری به ضعف‌ها و شعارزدگی‌های این نمایشنامه اشراف دارد.

آثار اقتباسی: گل آتشین، خانه آخر

در دو نمایشنامه‌ای که دولت‌آبادی در سال ۶۵ و بر اساس دو اثر داستانی برای رادیو اقتباس کرده، چند عنصر مشترک و چند تفاوت عمده وجود دارد:

۱-هر دود داستان از نویسندگان روسی اقتباس شده‌اند. "گل‌آتشین" بر اساس داستان"گل قرمز" اثر گارشین و"خانه آخر" بر اساس"اتاق شماره ۶ " اثر چخوف.

۲-هر دو نمایشنامه نه بر اساس رمان، که بر اساس دو داستان کوتاه اقتباس شده‌اند و تبدیل به نمایشنامه‌هایی بلند شده‌اند و این امر خود نشان می‌دهد عملکرد دولت‌آبادی در این دو اقتباس افزایشی بوده؛ یعنی به این نمایشنامه‌ها افزوده است.

۳-هر دو نویسنده متعلق به نیمه دوم قرن نوزدهم و سال‌های پایانی حکومت تزارها هستند.

۴-در هر دو داستان یک تِم مشترک وجود دارد: فردی روشنفکر و آگاه به یک زندان- تیمارستان منتقل می‌شود و دکتر متوجه نبوغ و آگاهی بیمار می‌شود و سعی می‌کند به او کمک کند، اما در مقابل، قدرت‌های بالاتر نمی‌تواند کاری از پیش ببرد (Abdollahi, 2010).

این وجوه مشترک چه از طرف نویسنده (دولت آبادی) و چه از طرف سفارش دهنده (رادیو)، نشانگر آگاهی و اِشراف بر کاری است که قرار است انجام گیرد، زیرا بسیارند آثار داستانی که دارای وجوه دراماتیک قدرتمندی نیز هستند و هنوز هیچ اقتباسی از آن‌ها انجام نگرفته است. اما نقاط افتراقی چندی نیز این دو اثر را از هم متمایز می‌کند که بیش از آنکه به فرم ظاهری آثار برگردد (Jalali Rad & Sepehrnia, 2017)؛ در مضمون و محتوای آنان نهفته است:

۱-بیمار"خانه آخر" به طور مشخص یک روشنفکر است و ادعای روشنفکری دارد و نسبت به جامعه با دید انتقادی برخورد می‌کند، اما بیمار گل‌آتشین خود را روشنفکر نمی‌داند و همچون قهرمانان آثار تارکوفسکی تنها یک اندیشه در سر دارد: نجات جهان و نجات انسان‌ها.

۲- بیمار"خانه آخر" حتی دکتر خود را به دلیل وابستگی به سیستم تحقیر می‌کند. اما بیمار "گل‌آتشین" سعی می‌کند از کمک دکتر بهره بگیرد.

۳- دکتر "در گل‌آتشین" دکتری محافظه کار است و تنها از دور بیمار خود را زیرنظر دارد و به خاطر او خود را به خطرنمی‌اندازد، اما دکتر"خانه آخر" به خاطر بیمارش به جنگ جامعه و مقامات بالا می‌رود؛ تا جایی که خود او را نیز به عنوان یک بیمار در همان زندان- تیمارستان بستری می‌کنند.

۴- بیمار"گل‌آتشین" دیدگاه‌های ایده آلیستی دارد، اما بیمار"خانه آخر" سوای دیدگاه ایده آلیستی‌اش نسبت به آینده، دیدی واقع بینانه نسبت به جامعه و محیط خود دارد و به مبارزه‌ای موهوم و خیالی نمی‌پردازد.

۵-خانه آخر یک اثر کاملا رئالیستی است، اما گل‌آتشین در پس رئالیسم خود لایه‌های قدرتمندی از ذهنیت گرایی و نمادپردازی دارد.

جدای از این نکات، هر دو اقتباس را می‌توان از اقتباس‌های موفق آثار ادبی به نمایش دانست. زیرا نویسنده‌ای دست به این اقدام زده است که نسبت به هر دو رسانه اشراف دارد و هر دو را به خوبی می‌شناسد. در واقع دوگانگی دائمی دولت‌آبادی میان تئاتر و ادبیات در این اقتباس‌ها به وحدت و یگانگی منجر می‌شود و از آن‌ها اقتباس‌هایی زیبا و به یاد ماندنی می‌سازد. اقتباس اثری از چخوف به دلایلی چند، کاری آسانتر می‌نماید، زیرا چخوف جدای از آن‌که یکی از استادان داستان کوتاه است، در زمره یکی از بهترین نمایشنامه‌نویسان جهان نیز قرار می‌گیرد. او به دلیل آگاهی از هر دو مقوله داستان و نمایشنامه به وفور از تکنیک‌های نمایشی در داستان‌هایش از جمله داستان"اتاق شماره ۶" سود جسته است. جدای از آن آثار چخوف آثاری سهل و ممتنع است که به راحتی می‌توان با آن‌ها ارتباط برقرار نمود. هرچند این سادگی از دشواری فهم بسیاری از ظرافت‌های چخوف نمی‌کاهد (Moshtagh Mehr & Karimi Qare Baba, 2009).

هنر واقعی دولت‌آبادی زمانی آشکار می‌شود که او از داستانی ذهنی و غیر دراماتیک مانند"گل‌قرمز"، اثری دراماتیک خلق می‌کند؛ داستانی که در دوره بیماری روانی گارشین نوشته شده است و سرشار از پیچیدگی‌های ذهنی است. تمام کسانی که در نوشتن نمایشنامه دستی دارند، بر این نکته واقف هستند که چقدر بیان پیچیدگی‌های ذهنی بدون آن که بر زبان بیاید، امری دشوار و گاه ناممکن می‌نماید (Dehghan Pisheh & Ismaili, 2010).

این خود نشانگر مهارت دولت‌آبادی در اقتباس موفق از این اثر ادبی است و این پرسش و حسرت را در دل مخاطب بر جای می‌گذارد که آیا دولت‌آبادی پس از عمری تجربه در وادی داستان و آزمودن راه‌های پرپیچ و خم آن اگر دوباره به سمت عشق اولش تئاتر باز می‌گشت، نمی‌توانست نمایشنامه‌هایی ماندگار خلق کند؟ نمایشنامه‌هایی قدرتمندتر از تجربیات اولیه‌اش "تنگنا" و"ققنوس"؟

نتیجه‌گیری

نتایج این پژوهش نشان داده است که با توجه به عدم سیاست گذاری مناسب و فقدان استراتژی مناسب فرهنگی (به طور ویژه درباره نمایش و تئاتر) برنامه ریزان و سیاست گذاران فرهنگی در ایران با مقدم داشتن«توسعه اقتصادی» بر مسایل فرهنگی، ضربه‌های جبران ناپذیری به جامعه وارد آوردند و آنچه در برنامه‌های توسعه کشور، توسعه فرهنگی نامیده می‌شود، چیزی جز بسط فرهنگ توسعه غربی نیست و به طور کلی سیاست گذاری‌ها در این حوزه، بیشتر نمایشی است تا سیاست گذاری‌های عمیق و ریشه ای. از طرفی جنگ نرم که در برابر جنگ سخت به کار برده می‌شود، تحمیل اراده گروهی بر گروه دیگر بدون استفاده از راه‌های نظامی است.

حیات تئاتر سیاسی همواره در تاریخ پس از انقلاب حفظ شد و به ویژه پس از پایان دولت دهم، تئاترهای سیاسی در تماشاخانه‌های خصوصی افزایش پیدا کردند. در بین اثار سیاسی بهرام بیضایی مرگ یزدگرد، ذاتا سیاسی- تاریخی است سهراب کشی با رگه‌هایی سیاسی-اجتماعی شیوه‌های تازه بیان سیاسی در تئاتر ایران را پایه ریزی کردند. این نمایشنامه‌ها هرگز به صراحت با موضوع سیاسی مواجه نشدند و وجه دراماتیک آن‌ها بسیار پررنگ تر از وجه سیاسی آنهاست با این وجود بستر اصلی بیشتر اجتماعی- سیاسی است. محمود دولت ابادی می‌توان به واقع یک رمان نویس توانمند دانست (کلیدر ۱۰ جلدی به عنوان بلند ترین رمان فارسی) اما در برخی اثارش لایه‌های چالش سیاسی نمایان است. همانگونه که در اثر خود" طریق بسمل شدن" آخرین اثر منتشرشده محمود دولت‌آبادی و روایتی متفاوت از جنگ است. نام زیبای کتاب یعنی بسمل شدن به معنای ذبح شدن و کشته شدن است. دولت‌آبادی از شگرد آشنایی‌زدایی برای نوشتن از جنگ انتخاب کرده است. آشنایی‌زدایی به معنای نگاه نو به موضوع است و همراه کردن مخاطب با خود تا از زاویه‌ای نو به ماجرا بنگرد. در میدان جنگ ودر میان بارش گلوله منبع آبی وجود دارد که برای طرفین جنگ دسترسی به آن ضروری است.

بسیاری از این آثار هیچگاه نتوانسته است آفریننده اثر را راضی نگه دارد. زیرا بسیاری از مسائل و معذورات سیاسی مانع ارائه پرمحتوا و وزین اثر شده است. و این نوعی ناسازگاری را پدیدار کرده است. این ناسازگاری ناشی از نوع سیاست گذاری فرهنگی در ایران است. انواع مختلفی از ناسازگاریها در سیاستگذاری فرهنگی ایران وجود دارد. هدف این نوشتار تحلیل نقش ناسازه‌های شناختی درایجاد ناهماهنگی میان محتوای سیاست‌های فرهنگی با ارزش‌ها و هنجارهای ذی‌نفعان آن سیاست است. تفاوت منابع شناختی و مرجعیت‌های فکری سیاستگذاران و ذینفعان سیاست‌ها که حاصل تعلق به قشرهای متفاوت است موجب جهت گیری‌های فرهنگی ناسازگارمی شود. همچنین نقش گروه‌های اقتصادی و سیاسی ذی نفوذ، لابیگرها و گروه‌های مرجع نیز بارز است. این واسطه‌ها برخی از مرجعیت‌ها را برای سیاستگذاران برجسته ساخته و با تاثیر بر سازمان و ائتلاف سیاستگذاران می‌کوشند سیاست‌ها را به سمت منافع خود، هدایت کنند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

موازین اخلاقی

در انجام این پژوهش تمامی موازین و اصول اخلاقی رعایت گردیده است.

شفافیت داده‌ها

داده‌ها و مآخذ پژوهش حاضر در صورت درخواست از نویسنده مسئول و ضمن رعایت اصول کپی رایت ارسال خواهد شد.

حامی مالی

این پژوهش حامی مالی نداشته است.

References

Abdollahi, M. (2010). Chronology of Mahmoud Dowlatabadi. *Bukhara Quarterly*, *13*(7).

Beizaei, B. (1979). *Chahār sanduq [Four boxes]*. Roozbehān Publishing, Tehran.

Daemi, F., & Kamyabi Mask, A. (2019). A sociological study of the play Chahār sanduq by Bahram Beizaei based on the ideas of Lucien Goldmann. *Quarterly Journal of Fine Arts - Performing Arts and Music*, *24*(1).

Dehghan Pisheh, E., & Ismaili, R. (2010). Transformations in policy-making in Iranian theater (2006-2011). *Sociology of Art and Literature*, *2*(2).

Derakhshesh, J., & Ismaili Kelishami, A. (2017). An introduction to the cultural policy of the Islamic Republic of Iran. *Scientific-Research Journal of Islamic Revolution Studies*, *7*(52).

Dowlatabadi, M. (1982). *Qoqnus [Phoenix]*. No Publishing, Tehran.

Hosseini, M., & Vahabi Daryakani, R. (2017). Representation of themes and literary techniques in the works of Bahram Beizaei. *Quarterly Journal of Persian Literature*, *7*(19).

Jalali Rad, M. S., & Sepehrnia, R. (2017). Indicators of the political culture of the Islamic Republic of Iran at the macro level from the perspective of elites. *Quarterly Journal of Strategic Studies in Public Policy*, *7*(23).

Kamali Baniyani, A. (2005). Ranj-e si sāle [The thirty-year pain]. *Hafez Journal*, *20*.

Kamyabi Mask, A., & Daemi, F. (2019). A sociological study of the play Chahār sanduq by Bahram Beizaei based on the ideas of Lucien Goldmann. *Journal of Fine Arts - Performing Arts and Music*, *24*(1).

Moshtagh Mehr, R., & Karimi Qare Baba, S. (2009). The morphology of Mahmoud Dowlatabadi's short stories. *Quarterly Journal of Literary Criticism*, *2*(8).