

*Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,*  
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)  
Monthly Journal, Vol. 20, No. 6, Summer 2020, 145-162  
Doi: 10.30465/crtls.2020.5485

## **Methodological Criticism of the Book of *Theater History in the Safavid Period***

**Majid Sarsangi\***

**Sadeq Rashidi\*\* , Farhad Amini\*\*\***

### **Abstract**

The book of the *Theatre in Safavid Period* by Yaghoob Azhand is a work that historically mentions the theatrical performances common in the Safavid period and the origins and backgrounds of these practices, and is therefore of particular interest to historians. In this article, first, by briefly comparing this work with some other works published in the field of history of theater in Iran, we outline its place among these exegetical works and its distinguished aspects. In the following, while reviewing the method of segmenting the method of presenting this historiography and comparing it with the conventional methods of theater historiography, we have criticized this work as a work in the field of Iranian theater history. In the same way, using the theory of performance, some of the species mentioned in this work have been examined as executive types, and their strengths and weaknesses have been expressed. Finally, by examining the general approach of the work in relation to the historiography of the play, the work's status is evaluated as an academic work.

**Keywords:** Theater, Safavid, Yaghoob Azhand, Performance, Historiography.

---

\* Associate Professor, College of Fine Arts, School of Performing Arts and Music, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author), msarsangi@ut.ac.ir

\*\* PhD in Art Studies, Lecturer at Farhangian University, Tehran, Iran, s.rashidi17@gmail.com

\*\*\* MA in Dramatic Literature, Faculty of Cinema and Theater of Art University, Tehran, Iran, amini.farhad.w@gmail.com

Date received: 2020-02-23, Date of acceptance: 2020-07-21

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



## نقد روش‌شناختی کتاب نمایش در دوره صفوی

مجید سرسنگی\*

صادق رشیدی\*\*، فرهاد امینی\*\*\*

### چکیده

کتاب نمایش در دوره صفوی، نوشته یعقوب آژند، اثری است که مؤلف آن با شیوه‌ای تاریخ‌نگارانه اجراهای نمایشی رایج در دوره صفویه و ریشه‌ها و پیشینه این شیوه‌های اجرایی را ذکر می‌کند و در نتیجه، از نظر تاریخی از اهمیت مطالعاتی ویژه‌ای برخوردار است. در این مقاله ابتدا با قیاس مختصری از این اثر با برخی از دیگر آثار چاپ‌شده در زمینه تاریخ نمایش در ایران، جایگاه آن را در بین این آثار تبیین کردیم و وجوه ممتاز آن را مشخص کردیم. در ادامه، ضمن بررسی روش فصل‌بندی و شیوه ارائه این تاریخ‌نگاری و مقایسه آن با شیوه‌های رایج تاریخ‌نگاری تئاتر این اثر را به‌منزله اثری در حوزه تاریخ تئاتر ایران مورد نقد قرار دادیم. در همین باره، با استفاده از نظریه «اجرا» برخی گونه‌های ذکر شده در اثر، به‌مثابه گونه‌های اجرایی مورد بررسی قرار گرفتند و نقاط قوت و ضعف آن‌ها نیز بیان شد و در پایان، با بررسی رویکرد کلی اثر در رابطه با تاریخ‌نگاری نمایش، جایگاه اثر به‌منزله اثری دانشگاهی ارزیابی شد.

**کلیدواژه‌ها:** نمایش، صفوی، یعقوب آژند، اجرا، تاریخ‌نگاری.

\* عضو هیئت علمی دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا، دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی (نویسنده مسئول)، msarsangi@ut.ac.ir

\*\* دکترای تخصصی پژوهش هنر (مطالعات عالی هنر)، تهران، ایران، مدرس دانشگاه فرهنگیان s.rashidi17@gmail.com

\*\*\* کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه هنر، دانشکده سینما - تئاتر، ایران، تهران amini.farhad.w@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۲/۰۴، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۴/۳۱

## ۱. مقدمه

دوره صفوی از جمله دوران مهم تاریخ هنر در ایران به‌شمار می‌رود. فارغ از تحولات سیاسی و اجتماعی این دوران که البته در عرصه‌های دیگر هنرها تأثیرات مهمی بر جای گذاشت و نیز نگرش‌ها و تحولات مذهبی، مسئله هنر نمایش در این دوران در بدو امر چندان مورد نظر و مورد توجه محققان قرار نگرفت و این شاید به علت دشواری امر پژوهش‌های تاریخی در این میان باشد که به‌طور عمده به حوزه تعزیه و جمع‌آوری نسخه‌های قدیمی معطوف بوده است. جست‌وجوهای نافرجامی که هیچ تأثیری در گشودن روزنه‌های جدی تحقیقی و تاریخی ما نداشته است و با عنوان «پژوهش» منتشر شده‌اند و نیز از آن‌جایی که برخی از کتاب‌هایی که در آن‌ها موضوع تاریخ نمایش و تئاتر در این سرزمین بررسی شده است، به‌طور پیوسته به دلایل معلوم و نامعلوم و گاه غیرمنطقی و از روی تعصب تنها منابع و مرجع‌های بی‌چون‌وچرای تاریخ نمایش در ایران به‌شمار رفته‌اند، مانعی جدی بر سر راه دیگران شد و از کوشش‌های بعدی دست کشیدند و کتاب‌های محققان قبلی را تنها منابع مطلق تاریخ نمایش فرض کردند. اما بعدها با انتشار دیگر آثار پژوهشی مهم، مانند کتاب تعزیه و تعزیه‌خوانی به قلم عنایت‌الله شهیدی و نیز کتاب نمایش در دوره صفوی، که موضوع نقد این مقاله است، مسلم و مبرهن گشت که راه‌های نرفته تاریخی و پژوهشی بسیاری وجود دارد که باید طی کرد و به غنای پژوهش‌های تاریخی در عرصه هنرهای نمایشی ایران افزود. به همین علت، اهمیت و ضرورت نگارش این مقاله با رویکرد نقادانه ناشی از اهمیت پژوهشی کتاب نمایش در دوره صفوی است که از قضا یک پژوهش‌گر تاریخ و استاد تاریخ آن را نوشته است که می‌تواند روایتی مهم از تاریخ سرگذشت نمایش در دوره صفوی به‌شمار آید. مسئله اصلی ما در این مقاله نقد تحلیلی شیوه‌های تاریخ‌نگارانه هنر نمایش در این کتاب است و هم‌چنین، واکاوی برخی از مفاهیمی که گاهی قرائت‌های متفاوتی از آن‌ها ارائه می‌شود. این مقاله با هدف نقد روش‌شناختی کتاب نمایش در دوره صفوی نوشته شده است که در خلال آن مسئله تطبیق روش‌های تاریخ‌نویسی دیگر نویسندگان در حوزه تاریخ پژوهشی در نمایش‌های ایرانی نیز بررسی شده است. بدین‌منظور روش نقد تحلیلی روش اصلی تحقیق نویسندگان به‌شمار می‌رود. اطلاعات و داده‌های مقاله نیز با روش کتاب‌خانه‌ای و مطالعات نظری گردآوری شده است و سپس، به‌صورت کیفی و براساس استدلال‌های عقلی و نظری مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند. بخش‌های اصلی این مقاله و نیز ساختار کلی آن دربرگیرنده نقد

نقد روش شناختی کتاب *نمایش در دوره صفوی* (مجید سرسنگی و دیگران) ۱۴۹

شکلی و نقد محتوایی کتاب *نمایش در دوره صفوی* است که براساس اسلوب شیوه‌نامه این نشریه و قواعد نقد علمی کتاب سازمان‌دهی شده است.

## ۲. معرفی کلی اثر

کتاب *نمایش در دوره صفوی*، نوشته یعقوب آژند، در ۲۵۶ صفحه به‌مناسبت گردهم‌آیی بین‌المللی مکتب اصفهان در انتشارات فرهنگستان هنر در سال ۱۳۸۵ چاپ شد.

این کتاب اثری تاریخ‌نگارانه است که مؤلف در آن تلاش دارد تا اقسام اجرا و نمایش را در دوره صفوی با ذکر برخی جزئیات اجرایی آن‌ها بررسی کند. در مقدمه اثر و همچنین در دیگر فصل‌های آن، ذکری از شیوه تاریخ‌نگاری یا رویکرد کلی علمی اثر دیده نمی‌شود، به‌جز آن‌که روش تقسیم‌بندی حسین واعظ کاشفی به‌منزله تقسیم‌بندی موردتوجه مؤلف در نگارش رویدادهای اجرایی دوران صفوی استفاده شده است. در بخش‌های مختلف اثر برخی اشارت‌های تاریخی برای پیشینه و ریشه‌یابی هرکدام از انواع اجرایی نیز ذکر شده است.

یعقوب آژند (متولد سال ۱۳۲۸ در میاندوآب) دکترای تاریخ از دانشگاه تهران دارد و عضو هیئت علمی با درجه استادی همان دانشگاه است. او تألیف‌های بسیاری اعم از مقاله و کتاب در زمینه تاریخ‌نگاری هنر دارد و در بسیاری از موارد بر ضرورت روش‌مند شدن پژوهش در هنر ایران تأکید کرده است. از نگاه آژند، روش‌مندی در پژوهش هنر فقط به‌معنی رعایت اصول روش تحقیق به‌منزله اصول اولیه نیست، بلکه به‌معنی «زاویه دید و پشتوانه علمی محقق است ... منظور دست‌رسی به سایر علوم نزد محقق است» (آژند ۱۳۸۷).

کتاب *نمایش در دوره صفوی* در سال ۱۳۸۵ از طرف سازمان میراث فرهنگی موردتقدیر قرار گرفت و در سال ۱۳۸۶ در جایگاه کتاب سال دانشگاهی برگزیده شد.

## ۳. خاستگاه اثر

درباره نمایش در ایران و ریشه‌یابی تاریخی آن آثار مختلفی نگاشته شده است. فهرست بلندبالای این آثار، برای نمونه در پلاسعید (۱۳۸۵)، ما را بر آن می‌دارد که از ذکر همه نمونه‌ها خودداری کنیم و فقط به چند نمونه و قیاس آن با کتاب *نمایش در دوره صفوی* بسنده کنیم.

یکی از مشهورترین منابع درخصوص تاریخ نمایش در ایران اثری است که در دهه ۱۳۴۰ به قلم بهرام بیضایی با عنوان *نمایش در ایران* به رشته تحریر درآمد. این اثر، که در آن ریشه‌های نمایشی در ایران ردیابی شده است، هرچند از حیث جمع‌آوری در زمان خود می‌تواند اثری جالب توجه تلقی شود، اما از حیث فصل‌بندی و رویکرد کلی دچار اشکال‌های فراوانی است که در این مجال فرصت بازگویی آن‌ها نیست. از طرف دیگر، مؤلفان آثار بسیار زیاد دیگری مانند کتاب *شبیخخوانی کهن‌الگویی نمایش ایرانی* اثر جابر عناصری (عناصری ۱۳۷۲) دست به پژوهش‌هایی در حوزه تعزیه زده‌اند که از حیث نثر و نوع نوشتار بسیار استعاری و شاعرانه و به دور از دقت علمی است.

به‌طور کلی، منابع تاریخ‌نگاری را در تئاتر ایران می‌توان به چند دسته کلی تقسیم کرد: آثاری که در آن‌ها به صورت کلی تاریخ نمایش در ایران مرور شده است، مانند *بنیاد نمایش در ایران* اثر جنتی عطایی و *نمایش در ایران*؛ آثاری که در آن‌ها یک گونه نمایشی خاص و پیشینه آن بررسی شده است، مانند *تعزیه: کهن‌الگویی نمایش ایرانی*؛ آثاری که در آن‌ها گونه‌ای خاص از نمایش در یک منطقه جغرافیایی خاص گزارش شده است، مانند *اجرای شتربازی در آذربایجان* (به نقل از پلاسعید ۱۳۸۵)؛ یا آثاری که دوره خاصی از تاریخ در آن‌ها مورد بررسی قرار گرفته است، مانند کتاب *نمایش در دوره صفوی* از آژند.

از این حیث، کتاب *نمایش در دوره صفوی* اثری است جامع که مؤلف آن همه انواع نمایش را در یک دوره تاریخی خاص بررسی کرده است و از طرف دیگر، با نثری روان و دقیق و استفاده از منابع فراوان تمامی گونه‌های نمایشی دوره مورد نظر را مورد بررسی قرار داده است و از طرف دیگر، با اشاراتی هرچند ناقص و مختصر به پیشینه برخی از این گونه‌ها ریشه‌های تاریخی را نیز در حد نیاز اولیه دانشجویان در اختیار آن‌ها قرار داده است.

هرچند کتاب *نمایش در دوره صفوی* با نگرشی کلی و استناد به نگاه حسین واعظ کاشفی در باب نمایش و تقسیم‌بندی‌های آن چهارچوب نظری و رویکرد مشخص نظریه‌پردازانه‌ای ندارد، اما همین استناد نوعی نگاه ایرانی و بومی در تقسیم‌بندی‌های اثر ایجاد کرده است که خودبه‌خود اثر را قابل توجه خواهد کرد.

باتوجه به نگاه شیخ مهدی و مختاباد در مقاله «نقد رویکرد پژوهشی در پیشینه نمایش ایرانی تعزیه»، فارغ از آثاری که غیرایرانیان برای بررسی تاریخی نمایش در ایران نگاشته‌اند، آثار نوشته‌شده پژوهش‌گران ایرانی (بدون تأکید بر محل اقامت یا تحصیل آن‌ها) را می‌توان در چند دوره تقسیم‌بندی کرد: رویکرد ایرانیان باورمند به تأثیر نمایش دینی اروپایی، رویکرد محققان ایرانی باستان‌گرا در دهه ۱۳۳۰، رویکرد انتقادی دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰،

رویکرد مطالعات مردم‌شناختی، رویکرد هواداران خاستگاه بین‌النهرینی تعزیه، رویکرد جست‌وجوگران الگوی نمایش جای‌گزین (شیخ مهدی و مختاباد ۱۳۸۹). کتاب نمایش در دوره صفوی، همان‌گونه که در ادامه بحث خواهد شد، تلفیقی از همه این رویکردها را در خود دارد و از این نظر نیز اثری ممتاز و قابل‌بررسی به‌نظر می‌رسد.

#### ۴. نقد شکلی اثر

نمایش در دوره صفوی کتابی است که از نظر چاپ و صفحه‌آرایی و طراحی جلد اثری سالم و سراسر محسوب می‌شود. اثری پاکیزه که با قلمی واضح و خوانا و مناسب و با استفاده از نگارشی روان و جمله‌بندی‌هایی سالم در اختیار مخاطب قرار گرفته است، اما پیش از آن‌که ویژگی‌های نگارشی این اثر را، که آن را به اثری روان و قابل‌تدریس بدل کرده است، بررسی کنیم، کمی روی ویژگی‌های شکلی و صوری اثر مکث می‌کنیم. بدیهی است که اولین عنصر بصری هر کتابی در مواجهه با مخاطب طرح جلد آن است. این طرح جلد به‌صورت بصری پیامی خاص را برای مخاطب ارسال می‌کند که در مواجهه او با اثر نقشی حیاتی را ایفا خواهد کرد. روی جلد کتاب نمایش در دوره صفوی یک صورتک بدون حالت با تم رنگی آبی بر زمینه‌ای سفید نقش بسته است. این صورتک، که دو چشم دارد و هیچ اثری از دهان یا بینی در آن دیده نمی‌شود، به‌منزله نشانه‌ای قوی در پیشانی کتاب عمل خواهد کرد. می‌دانیم که از دیرباز دو صورتک گریه و خنده به‌مثابه نشانه‌هایی شمایی، معنای تئاتر را به ذهن مخاطبان متبادر می‌کردند، دلالت ضمنی این صورتک‌ها به تئاتر دلالتی است که با تئاتر در مفهوم یونانی آن پیوند دارد. طرح جلد کتاب با بهره‌گیری از صورتکی بدون صورت این دلالت ضمنی را دچار تغییر خواهد کرد: دلالت ضمنی صورتک بدون حالت می‌تواند به تئاتر در مفهوم عام کلمه اعم از تراژدی و کمدی باشد. از سوی دیگر، این صورتک بافتی شبیه کاشی دارد و روی آن نقوش اسلیمی با طیف آبی نقش بسته است. استفاده از رنگ آبی و نقوش اسلیمی در بافت کاشی به‌سرعت ذهن را به سمت انگاره‌های هنر ایرانی، به‌خصوص انگاره‌های هنر در دوره صفوی رهنمون می‌کند، هنری که کاشی‌کاری و نقوش اسلیمی یکی از شاخصه‌های آن است. بنابراین، دلالت ضمنی صورتک یا سیماچه بدون حالت روی جلد کتاب با عنوان کتاب در هماهنگی کامل است. در این اثر با تئاتر عام و ایرانی و متعلق به دوران صفوی روبه‌رو هستیم، جای خوش‌وقتی است که طراح جلد در این کتاب برخلاف بسیاری از کتاب‌های نگاشته‌شده

درباره نمایش ایرانی به جای سراغ گرفتن از عناصر آیکونیک مرسوم در نمایش ایرانی مثل شبیه (شبیه‌خوانی کهن‌الگوی نمایش ایرانی اثر جابر عناصری) یا سیاه (نمایش در ایران اثر بهرام بیضایی) و بسیاری نمونه‌های دیگر دست به طراحی نوعی نشانه بدیع و نوآورانه برای طرح جلد زده است که از منظر نشانه‌شناسانه لایه‌های ضمنی مختلفی برای واکاوی در خود نهفته دارد. عنوان کتاب هم از خط نستعلیق بهره جسته است. خط نستعلیق در جایگاه یکی از نشانه‌های سنت کتابت به‌خصوص در دوران صفوی به تکمیل کردن شبکه نشانه‌ای طرح جلد کمک کرده است. ذکر این نکته ضروری است که عنوان انگلیسی کتاب هم با استفاده از قلمی نگاشته شده که حسی از کهن بودن را القا می‌کند.

از سوی دیگر، این اثر نثری بسیار روان و ساده‌فهم دارد. نثر اثر حالتی از شرح درس یک معلم را القا می‌کند و صمیمیتی خودخواسته را به دنبال می‌آورد که به فهم روان‌تر اثر کمک می‌کند. هرچند در برخی نقاط این سادگی و روانی به طرح انگاره‌هایی منجر می‌شود که در متن بدون منبع ذکر شده‌اند و به‌نظر مؤلف اثر بدیهی رسیده‌اند، اما به‌نظر خیلی هم بدیهی نیستند؛ مثلاً «زاغی یا کلاغ هنوز هم در فرهنگ عامیانه ایران مظهر پیک و خبر نشاط‌آور است» (آژند ۱۳۸۵ الف: ۱۵۰).

فارغ از این موارد باید خاطر نشان کرد که ارجاع‌های درون‌متنی اثر فقط با استفاده از پراوتر و بدون تغییر اندازه قلم صورت گرفته است. هرچند ارجاع‌ها دقیق و بدون اشکال است، اما نقل قول‌ها در مواردی با گیومه در میان متن و بدون تغییر اندازه قلم است و در مواردی هم نقل قول‌های طولانی‌تر به‌صورت پاراگراف‌های جدا با تورفتگی بیش از متن اصلی نشان داده شده است.

## ۵. نقد محتوایی (نقد روش‌شناختی)

### ۱.۵ نمایش‌های مذهبی

کتاب نمایش در دوره صفوی شامل دو بخش و هفت فصل است که هرکدام از این بخش‌ها و فصل‌ها به مداخلی تقسیم شده است. کتاب به دو بخش کلی شامل نمایش‌های مذهبی و نمایش‌های غیرمذهبی تقسیم شده است که هرکدام از این بخش‌ها فصل‌ها و مداخل خاص خود را دارند. بخش اول با عنوان «نمایش‌های مذهبی» به سوگواره‌های نمایشی اختصاص یافته است. در مقدمه مؤلف آمده است: «مطالب در دو بخش عمده گنجانده شده است: بخش اول به تعزیه در مفهوم عزاداری، پیدایش و وجوه تأثیرپذیری و



پرورش و پختگی آن در خلال قرون اختصاص یافته است» (آژند ۱۳۸۵ الف: ۱۲)؛ اما در همین بخش به اقسام دیگری از مراسم مذهبی مانند دسته گردانی، روضه خوانی، عمرکشان، و ... هم اشاره شده است. به این اعتبار ظاهراً از نگاه مؤلف، دیگر اقسام نمایشی ایرانی در طول تاریخ به طور اخص منتج از تعزیه بوده اند. البته ممکن است که مؤلف به اعتبار اختصاص این دسته از نمایش ها به عزاداری سیدالشهدا (ع) این دسته نمایش ها و آیین ها را پس از تعزیه طبقه بندی کرده باشد. از سوی دیگر، در ابتدای بخش اول کتاب و طی فصل های اول و دوم این بخش به سیر تاریخی مراسم سوگواری از پیش از اسلام تا دوران اسلامی اشاره شده است. این ردیابی تاریخی، که بر تعزیه متمرکز شده، به دو بخش تقسیم شده است: ایران باستان و بین النهرین باستان. فصل ایران باستان، که به سوگ زیر، سوگ سیاوش، و سوگ شروین تقسیم شده است، به عنوان قسمت اول و بین النهرین باستان به عنوان قسمت دوم آمده است. حال آن که به نظر می رسد به علت کهن تر بودن بین النهرین باستان از منظر تاریخی این قسمت باید در ابتدا قرار می گرفت؛ از طرف دیگر، گستره باستانی بودن ایران مشخص نشده است! به این معنی که این باستانی بودن آیا فقط در حوزه تاریخ اسطوره ای معنا دارد یا تاریخ خاصی را شامل می شود و چرا از دیگر آیین ها مانند آیین مطائب میترا در دین مهرپرستی یا آیین های مربوط به سوگ مردوک از دوران بابلیان (ثمنی و خزایی ۱۳۸۲) ذکری به میان نیامده است. به طور کلی، به نظر می رسد که فصل بندی بخش اول کتاب بر اساس انگاره ای کلی است که در عنوان فصل اول هم آمده است: ردیابی تعزیه در گستره تاریخ. این ردیابی در فصل سوم از بخش اول به شیوه های اجرای نمایش های مذهبی و سپس به فصل چهارم یعنی مراسم شتر قربانی می انجامد.

این شیوه فصل بندی به این معناست که ما ریشه های تاریخی تعزیه را در فصل اول بررسی می کنیم و سپس، تعزیه را در دوران صفوی ذکر می کنیم، بعد از آن شیوه های اجرای نمایش های مذهبی در دوران صفوی را بررسی خواهیم کرد و بعد از آن مراسم شتر قربانی را به منزله نوعی خاص و شاخص از نمایش در دوره صفوی مورد توجه قرار خواهیم داد. جدا کردن شیوه های اجرایی نمایش های مذهبی از فصل های مربوط به تعزیه به آشفتگی طرح مسئله خواهد انجامید، اگر بنابر بررسی شیوه های اجرایی است، این بررسی باید در تمامی اقسام و گونه های نمایشی از جمله تعزیه انجام شود و تقسیم بندی به گونه ای باشد که شیوه های اجرایی مختلف اعم از تعزیه و غیر از آن ذیل یک فصل و عنوان خاص بررسی شوند. از سوی دیگر، این طور به نظر می آید که مراسم شتر قربانی نمایشی شاخص و متفاوت از تمامی نمایش های دیگر است که در فصلی جداگانه آمده، حال آن که هم از نظر حجم

مطالب و هم از نظر پرداخت، فصلی بسیار کوچک و گویی ناتمام در میان فصل‌های دیگر است. این تفکیک به احتمال به آن علت صورت گرفته که مراسم شتر قربانی، به منزله نوعی اجرای آیینی، نمایشی سوگواره‌ای نیست و مختص به مراسم عید قربان است (آژند ۱۳۸۵ الف: ۷۳) به همین علت و از آن‌جاکه دیگر مراسم و نمایش‌های آیینی بررسی شده در فصل‌های قبل مختص آیین‌های سوگواری است در فصلی جداگانه بررسی شده است.

## ۲.۵ نمایش‌های غیرمذهبی

در بخش دوم کتاب با نمایش‌های غیرمذهبی روبه‌رو هستیم که از سه فصل مختلف تشکیل شده است: «اهل بازی»، «اهل سخن»، و «اهل زور». این تقسیم‌بندی بنا بر آن‌چه در مقدمه مؤلف آمده است، بر اساس تقسیم‌بندی فتوت‌نامه سلطانی نوشته واعظ کاشفی صورت گرفته است:

از این‌رو، بخش دوم این جستار را با روش پیش‌اندیشیده کاشفی پیش‌بردم و مقوله نمایش را از نگاه قرن نهمی او به سه فصل پرمعنا طبقه‌بندی کردم که تقریباً تمام مباحث نمایش در این دوره را در شمول خود قرار می‌دهد (همان: ۱۰).

این طبقه‌بندی، که موردعلاقه آژند است و در طبقه‌بندی تاریخی نمایش‌های دوران قاجار هم تکرار شده (آژند ۱۳۸۹: ۲)، باعث می‌شود که بخش دوم بسیار منسجم‌تر از بخش اول اثر پیش‌برود. از سوی دیگر، در فصل یک مدخلی وجود دارد با عنوان «نمایش‌های آیینی و شادی‌آور» که می‌تواند به منزله یک فصل بسیار کلی بسیاری از انواع و گونه‌های مختلف موردبررسی را در فصل‌های دیگر شامل شود.

به‌طور کلی، به نظر می‌رسد که رویکرد کلی کتاب در فصل‌بندی با عنوان‌های مذهبی و غیرمذهبی به ابهامی در شیوه فصل‌بندی انجامیده است که به انسجام‌نداشتن، به‌خصوص در بخش اول کتاب، منجر شده است. به‌طور کلی، خاستگاه انواع گونه‌های نمایشی خاستگاهی آیینی و مذهبی قلمداد می‌شود (براکت ۱۳۸۴؛ زاریلی و دیگران ۱۳۹۳) و به نظر می‌رسد که کتاب نمایش در دوره صفوی گونه‌های نمایشی را نه از منظر خاستگاه و ریشه، بلکه از منظر کاربرد و رویکرد (لااقل به صورت عرفی) ذیل عنوان مذهبی و غیرمذهبی طبقه‌بندی کرده است، اما به‌ناچار برای تاریخ‌نگاری خاستگاه‌های نمایشی را هم مدنظر قرار داده که باعث ایجاد اختلال در دریافت مخاطب می‌شود. به این معنی که به نظر می‌رسد که مثلاً نمایش میرنوروزی نمایشی غیرمذهبی است، حال آن‌که چنین نیست. شاید بهتر آن می‌بود

که به‌جای رویکرد (و کاربرد) مذهبی یا غیرمذهبی این طبقه‌بندی براساس بنیان‌هایی دیگر شکل می‌گرفت، بنیان‌هایی نظیر مکان اجرایی، شیوه‌های اجرایی، یا تقسیم‌بندی‌های نُه‌گانه کلی‌ای که ناظرزاده کرمانی در *درآمدی به نمایش‌نامه‌شناسی* پیش‌نهاد می‌کند (ناظرزاده کرمانی ۱۳۸۹: ۴۴).

### ۳.۵ نگاهی تطبیقی به روش‌های تاریخ‌نگاری تئاتر

در کتاب‌های کلاسیک تاریخ تئاتر جهان مانند پژوهش اسکار براکت خبری از تاریخ تئاتر ایران نیست، هرچند در آثار نسبتاً جدیدتر مانند آنچه ذیل عنوان تاریخ‌های تئاتر زاریلی و دیگران به تحریر درآوردند، اشاراتی به برخی گونه‌های نمایشی ایرانی شده است، اما باز هم نمی‌توان این اشارت‌ها را پژوهش‌هایی کامل در نظر گرفت. چرایی این مسئله از حوزه بررسی ما خارج است، اما شاید بتوان آن را با اغماض به ضعف تاریخ‌نگاری تئاتر در ایران نسبت داد. این گفتار از آن‌جا در نقد ما بر کتاب *نمایش در دوره صفوی* اهمیت دارد که مؤلف این کتاب با وجود برخی ضعف‌های ساختاری که در ادامه به آن اشاره خواهیم کرد، رویکردی قابل‌بحث و تحسین‌برانگیز را در مورد تاریخ‌نگاری تئاتر در ایران در پیش گرفته است.

در برخی پژوهش‌های کلاسیک یا امروزمین صورت‌گرفته درباره تاریخ و ریشه‌های نمایش در ایران محور اصلی بر پی‌جویی چرایی شکل‌نگرفتن تئاتر به مفهوم یونانی آن در ایران قرار داده شده است. برخی مانند بیضایی این چرایی را به رویکرد مذاهب رایج در ایران قبل و بعد از اسلام نسبت داده‌اند (بیضایی ۱۳۸۰: ۱۴-۱۷) و برخی آن را به فلسفه‌پذیرنبودن نمایش‌ها و آیین‌های ایرانی (ثمینی و خزایی ۱۳۸۲: ۱۵). در این شیوه‌های تاریخ‌نگاری تئاتر یک اصل رشدیافته متکامل دارد (تئاتر یونانی) که باید در پی دلیلی برای نرسیدن به آن تکامل باشیم. شاید این دست نگاه‌ها بر نوعی نگاه کلاسیک و تاحدی استعماری استوار است که تئاتر را به‌منزله یک اسم خاص و دارای حدودی مشخص متعلق به یونان باستان قلمداد می‌کند. اما در فضای نوین تاریخ‌نگاری اقسام آیین‌ها و روش‌های اجرایی در گستره وسیعی تعریف می‌شود که می‌توان در تاریخ‌نگاری تئاتر آن را بررسی کرد. این رویکرد به‌ویژه در تاریخ‌های تئاتر اثر زاریلی و دیگران به‌وضوح دیده می‌شود (زاریلی و دیگران ۱۳۹۳). این مقدمه بدین‌منظور گفته شد که اختلاف دیدگاه تاریخ‌نمایش در دوره صفوی با پژوهش‌هایی که تئاتر را به‌معنی یونانی آن به‌منزله یگانه تعریف اصیل

تئاتر قلمداد می‌کنند و در جای نقطه قوت اثر مورد بررسی قرار گیرد. این اختلاف در عنوان فارسی و انگلیسی کتاب خودنمایی می‌کند، عنوان فارسی اثر نمایش در دوره صفوی است و عنوان انگلیسی آن *Theater and Popular Entertainment in Safavi Period* است.

ترجمه عنوان انگلیسی اثر را به صورت «تئاتر و سرگرمی‌های عامه در دوره صفوی» می‌توان در نظر گرفت و به این ترتیب مؤلف بر آن است که نمایش در مفهوم عام خود شامل تئاتر و تفریح‌های عامه مردم است. به این ترتیب، عنوان کتاب رویکردی را مطرح می‌کند که در آن تئاتر یک مفهوم عام و البته جدا از تفریح‌ها و سرگرمی‌های عامه مردم است. برای مقایسه میان دو شیوه نگاه ذکر شده در باب تاریخ‌نگاری تئاتر می‌توان به عنوان انگلیسی نمایش در ایران اثر بهرام بیضایی نگاه کرد که *Iranian Theater* یا «تئاتر ایرانی» است، گویا در اثر دوم تئاتر به منزله مقوله عام جهانی مدنظر نیست.

از سوی دیگر، ریچارد شکنر در کتاب *نظریه اجرا* به تفصیل اقسام اجرا و شیوه‌های مختلف آن را در یک چهارچوب کلی برشمرده است (شکنر ۱۳۸۸). شکنر، با نقد آنچه «تز کمبریج» می‌نامد، تلاش می‌کند تا تئاتر را به منزله یکی از اقسام اجرا، در کنار آیین‌ها، بازی‌ها، و ... قرار دهد. در نگاه شکنر، آیین، بازی، گیم، ورزش، و تئاتر همگی انواعی از جراست (همان: ۳۸). انواعی که طبقه‌بندی‌های خاص خود را دارند و در ادامه به آن‌ها بازخواهیم گشت.

نگاه آژند به مقوله نمایش شباهت به این نگاه شکنر دارد. او اقسام بازی‌های نمایشی، سوگواره‌ها، و نمایش‌های شادی‌آور، ورزش‌ها، و سرگرمی‌ها را ذیل عنوان کلی نمایش گردآوری می‌کند و از این نظر بدون این‌که تئاتر را فقط در مفهوم یونانی آن در نظر بگیرد، گستره وسیعی از گونه‌های نمایشی را مورد توجه قرار می‌دهد. به همین اعتبار، اثر آژند به منزله یک تاریخ‌نگاری تئاتری واجد شرایط نوین و رویکردی بسیار امروزی است.

از طرف دیگر، باید گفت که وام‌گیری این تقسیم‌بندی از تقسیم‌بندی واعظ کاشفی (آژند ۱۳۸۵ الف: ۱۰) به برخی اختلال‌ها، لاقلاً از منظر نظریه‌های اجرایی و نگاه تئاتری، منجر خواهد شد. دلایل این اختلال در ادامه ذکر خواهد شد.

آژند نمایش‌گران را به تبعیت از واعظ کاشفی ارباب معرکه می‌خواند (همان: ۹۹) و بدین ترتیب هرآنچه را در معرکه رخ دهد نمایش در نظر خواهد گرفت. از سوی دیگر، او استدلال می‌کند که واعظ کاشفی در معنی معرکه آورده است: «در اصطلاح، موضعی را گویند که شخصی آن‌جا بازایستد و گروهی مردم آن‌جا بر وی جمع شوند و هنری که داشته باشد به ظهور رساند» (همان: ۹۹). از این رو، آژند محلی را که واعظ کاشفی توصیف

می‌کند صحنه (stage) می‌خواند و بدین ترتیب آنچه را در این معرکه‌ها رخ دهد نمایش می‌داند. در واقع، استدلال آژند برای قبول تقسیم‌بندی واعظ کاشفی و به‌کارگیری آن در تاریخ‌نگاری تئاتر، استدلالی دوسویه است: از یک‌سو، استدلال می‌کند که مراد واعظ کاشفی از معرکه صحنه به معنی محل نمایش است، و از سوی دیگر، بر آن است که چون آنچه را بر صحنه رخ می‌دهد می‌توان نمایش خواند، بنابراین، می‌توان برای تقسیم‌بندی اقسام نمایش‌ها از تقسیم‌بندی واعظ کاشفی بهره جست. این رویکرد محاسن و معایبی دارد: نخست آن‌که این رویکرد باعث می‌شود که همان‌گونه که ذکر شد، تئاتر از مفهوم یونانی آن خارج شود و گستره‌ای وسیع‌تر را شامل گردد، گستره‌ای که می‌توان آن را ذیل اجرا به صورت عام طبقه‌بندی کرد؛ به خصوص این‌که آژند به این نکته توجه دارد که صحنه لزوماً مکانی بسته نیست و آن را به مکان‌های عمومی تعمیم می‌دهد (همان: ۱۰۰). وابستگی صحنه به منزله موضع اجرا به خود اجرا به مثابه نوعی رویکرد روزآمد در نگاه به تئاتر قابل توجه است. از سوی دیگر، هرچند این تقسیم‌بندی سه‌گانه تمامی اقسام نمایشی در دوره صفوی را شامل خواهد شد، اما در مقابل از منظر تاریخ‌نگاری تئاتر به سردرگمی‌هایی خواهد انجامید که اثر را از یک تاریخ‌نگاری روش‌مند تئاتر در دوران صفوی به جمع‌آوری اطلاعاتی تاریخی در باب اقسام نمایش بدل می‌کند. جمع‌آوری‌ای که منابع مختلفی را به کار می‌گیرد تا شرحی از اقسام نمایشی پیش چشم بگذارد بی‌آن‌که با طبقه‌بندی‌های نظریه‌های تئاتری پیوندی برقرار سازد. یکی از این موارد اصطلاح «بازی» است. این اصطلاح لااقل از منظر نظریه تئاتری به شرح و بسط مشخصی نیاز دارد.

در زبان انگلیسی دو لغت برای بازی در نظر گرفته می‌شود: «game» بازی در معنای خاص و «play» بازی در معنای کلی. اختلاف این دو لغت در میزان رسمی بودن و قائده‌مند بودن بازی است. بازی با قوائد مشخص را می‌توان با «game» مشخص کرد و بازی با قوائد شخصی و غیررسمی را با «play». مسئله این‌جاست که در تقسیم‌بندی واعظ کاشفی و به تبع آن در کتاب نمایش در دوره صفوی تعریفی از این لغت ارائه نشده است. بازی به کدام معنا مدنظر است؟ چرا مثلاً «العبت بازی» ذیل «بازی‌ها» (همان: ۱۰۵) و «سله‌کشی» (طبق‌کشی) ذیل «نمایش‌های اهل زور» (همان: ۱۷۶) طبقه‌بندی شده است؟ این تعریف‌نکردن لغات از منظر نظریه‌پردازانه به ابهام در شیوه طبقه‌بندی می‌انجامد.

شکنر در نظریه اجرا گیم‌ها، ورزش‌ها، بازی‌ها، تئاتر، و آیین‌ها را دارای چهار ویژگی مشترک می‌داند: «۱. نظم و ترتیب‌بندی ویژه زمانی؛ ۲. نسبت‌دادن نوعی ارزش ویژه به اشیا؛ ۳. مولدنبودن از نظر تولید کالاها یا اجناس؛ ۴. داشتن قواعد» (شکنر ۱۳۸۸: ۲۴). باتوجه‌به

این تقسیم‌بندی آنچه در نمایش در دوره صفوی ذیل عنوان نمایش‌های غیرمذهبی طبقه‌بندی شده مجموعه‌ای جامع از همه عناصر اجرایی است که می‌تواند به‌منزله مرجعی قابل توجه در زمینه آگاهی از شیوه‌های اجرایی مردم در دوره صفوی باشد، چراکه هریک از موارد موردنظر شکندر در اجراهای ذکرشده در دوره صفوی موجود است. مثلاً، به آنچه ذیل عنوان «سله‌کشی» یا «طبق‌کشی» در کتاب آمده توجه کنیم:

ماجرا از این قرار بوده که بعضی از پهلوانان در ایام ثمردهی درختانی که میوه‌های لطیفی از قبیل توت، زردآلو، هلو، شلیل، گلابی، و انگور داشتند و در هنگام حمل صدمه می‌دیدند، به باغات می‌رفتند و سله‌ها یا طبق‌هایی گرد را پر از میوه می‌کردند و بر سر می‌کشیدند و از باغات تا دکان میوه‌فروشی می‌رساندند (آزند ۱۳۸۵ الف: ۱۷۶).

این عمل را می‌توان یک رسم صرف در نظر گرفت، اما وقتی آن را با آنچه شکندر ذیل عنوان «گیم» و «تئاتر» طبقه‌بندی می‌کند قیاس کنیم، می‌بینیم که تمامی شرایط اجرایی را داراست: زمان به‌خصوص (زمان ثمردهی درختان) و تقسیم‌بندی زمانی مرتب، قاعده‌مندی، نامولدبودن (این رسم خودبه‌خود مولد نیست، هرچند رساندن میوه‌ها به مغازه‌های میوه‌فروشی در نهایت به بخشی از تولید ثروت خواهد انجامید، اما خود اجرا چیزی را تولید نمی‌کند) و از همه مهم‌تر، نسبت‌دادن وضعیتی ویژه به اشیا یا همان میوه‌ها. از این منظر است که ذکر چنین رسمی به‌منزله نوعی نمایش در کتاب موردنظر ما نگاهی بسیار مدرن و کارآمد را برای دریافت تاریخی آثار اجرایی ایرانی و در صورت لزوم استفاده از آن‌ها در وضعیت امروزی ایجاد خواهد کرد.

تحلیلی که از مراسم سله‌کشی ارائه شد یک نمونه از تحلیل‌هایی است که می‌تواند یک رسم را به‌منزله نوعی نمایش و شیوه اجرایی طبقه‌بندی کند، اما در کتاب نمایش در دوره صفوی با وجود هوشمندی موجود در ذکر این دست مراسم ذیل عنوان نمایش، نبودن چنین تحلیل‌هایی ذهن خواننده را در دریافت ارتباط این دست مراسم با اجرا یا نمایش در حالت امروزی خود دچار مشکل خواهد کرد. هرچند در مقابل اشکال وارد شده ممکن است این استدلال مطرح شود که غرض اصلی مؤلف در این کتاب بررسی و شرح مراسم اجرایی موجود در دوره صفوی بوده و بنا نبوده است که نظریه‌پردازی و ارتباطات این مراسم با اجرا یا تئاتر مورد توجه قرار بگیرد و از این نظر، این کتاب به‌منزله یک منبع گردآوری و نه تحلیلی خواهد بود.

یکی دیگر از موارد قابل توجه اثر ذکر قواعد روحی و حالات معنوی اجراگران هریک از اجراهای موردنظر است. حالاتی که عموماً به منزله شرایط اجراگر ذکر شده است؛ مثلاً، درباره استاد کشتی اشاره به لزوم وقوف استاد بر شش علم ذکر می‌شود: طب، نجوم، رمل، دعوات، فراست، و صنعت کشتی (همان: ۱۶۶). این تأکید بر وضعیت روحی اجراگر بر حالت معنوی و آیینی اجراها تأکید خواهد کرد و نوعی زیبایی‌شناسی بومی را بر اجرا مسلط خواهد کرد که فارغ از فرم بیرونی به حالات درونی نیز نظر خاصی دارد و این امر نکته‌ای قابل تأمل در کتاب است. از طرف مقابل، در بسیاری از موارد در بخش تعریف اجرای موردنظر ریشه‌های مذهبی برای اجرا در نظر گرفته شده است:

در مدخل کشتی‌گیری «واعظ کاشفی در بحث از کشتی‌گیری، ریشه‌ای دیرینه و مفهومی مذهبی برای آن قائل می‌شود» (همان: ۱۶۵). در مدخل سله‌کشی «برای این کار سنت دیرینه مذهبی ذکر می‌کند و آن را تا زمان آدم صفی‌الله و نیز سلمان فارسی عقب می‌برد» (همان: ۱۷۶). در مدخل رسن‌بازی «کاشفی توانایی خود را در تفسیر عرفانی حرکات رسن‌بازی یا بندبازی به‌نمایش می‌گذارد و مفهوم این نوع نمایش را به مفاهیم عرفانی بازمی‌بندد» (همان: ۱۷۹). در موارد دیگری نیز از این دست قیاس‌ها و ارجاع‌ها موجود است. از سوی دیگر، آژند در مقاله «مبانی نظری نمایش از دیدگاه واعظ کاشفی» منشأ نمایش‌ها و به‌تعبیری همهٔ معرکه‌ها را به زمان آدم صفی‌الله بازمی‌گرداند و داستانی را برای این مورد نقل می‌کند. داستانی که میان آدم و فرشتگان می‌گذرد و در پایان آن «آدم برخاست و در محلی که گویی معرکه‌ای عظیم بود هنر خود را بازنمود و نام هریک از مخلوقات را یاد کرد» (آژند ۱۳۸۵ ب). بنابراین، درنگاه واعظ، همهٔ معرکه‌ها ریشه‌ای آیینی و مذهبی دارند و به همین علت این سؤال پیش می‌آید که چرا این دست اجراها ذیل عنوان اجرای غیرمذهبی طبقه‌بندی شده‌اند؟ به‌نظر می‌رسد که علت این طبقه‌بندی همان مسئلهٔ اساسی است که پیش‌تر هم به آن اشاره شد: در کتاب موردبحث، نمایش مذهبی در واقع نمایشی است که کاربرد مذهبی داشته باشد و نه این‌که لزوماً از ریشه‌های مذهبی و دینی برخوردار باشد. شاید ریشهٔ این طبقه‌بندی را بتوان در مقدمهٔ مؤلف جست‌وجو کرد. مؤلف در مقدمه می‌نویسد:

می‌دانیم که در بستر فرهنگ ایرانی مقولهٔ نمایش و نمایش‌گران همواره در دایرهٔ طیب، ظرافت، و لودگی تفسیر می‌شد و این عرصه از فعالیت‌های بشری به‌جد گرفته نمی‌شد و به‌ویژه هنگامی که این نوع کوشندگی‌ها در حصار شرع و ایمان قرار می‌گرفت، ناهل، پرت، و خارج از بحث که اخلاقیات را مخدوش می‌کند به‌حساب می‌آمد (همان: ۹).

به نظر می‌رسد که از منظر مؤلف، نمایش مذهبی در واقع نمایشی است که متشرعین و کبار فقها آن را تأیید کنند یا لااقل بی‌ضرر بدانند و به این اعتبار، دیگر اقسام اجرا اقسامی غیرجدی و غیرمذهبی تلقی می‌شوند؛ در حالی که مؤلف منبع اصلی کتاب، یعنی واعظ کاشفی در کتاب فتوت‌نامه سلطانی، همان‌گونه که ذکرش رفت، به پیداکردن یا حتی گاهی برساختن ریشه‌های مذهبی در اقسام اجرا پرداخته و از این نظر تلاش داشته تا این انواع را انواعی موجه جلوه دهد. هرچند در کتاب نمایش در دوره صفوی هر دو نوع اجرا به خوبی در کنار هم شرح داده شده است، اما متأسفانه نگاه موردبحث درباره نمایش رسمی و مذهبی و نمایش غیرمذهبی در تاریخ‌نگاری متأثر ایران در جایگاه نگاهی رایج مرسوم شده و از نظری صدماتی را به تاریخ‌نگاری ایرانی وارد خواهد کرد؛ چراکه در این نوع تاریخ‌نگاری مطابق آنچه پیش‌تر ذکرش رفت، تعزیه به منزله نمایشی مذهبی موردتوجه قرار می‌گیرد و با تأکید بر این مطلب که دیگر اجراها، نامقبول و سرکوب شده بودند آن‌طور که باید و شاید به بازیابی این شیوه‌های اجرایی نخواهیم رسید.

علی شیخ مهدی و مصطفی مختاباد در مقاله «نقد رویکردهای پژوهشی پیشینه نمایش ایرانی تعزیه» هشت رویکرد را برای بررسی پیشینه تعزیه در ایران برمی‌شمرند و در نهایت، این هشت رویکرد را در یک عامل مشترک می‌دانند:

همگی در جست‌وجوی خاستگاهی واحد برای نمایش در ایران برآمده‌اند، اما در شرایطی که سرزمین ایران دائماً در معرض آسیب و ویران‌گری مهاجمان، اشغال‌گران، و بلایای طبیعی قرار داشته چگونه می‌توان با یک بررسی تاریخی مستند از یک منشأ واحد در این زمینه سخن گفت (شیخ مهدی و مختاباد ۱۳۸۹: ۲۰).

در فصل‌های اول و دوم بخش اول کتاب نمایش در دوره صفوی با چند نمونه از گونه‌های نمایشی پیش از اسلام در ایران باستان و هم‌چنین بین‌النهرین روبه‌رو هستیم، هرچند همان‌گونه که پیش‌تر هم ذکرش رفت، این نمونه‌ها شاید کافی به نظر نرسند، اما در سطوح اولیه آشنایی با تاریخ نمایش ذکر همین دو نمونه می‌تواند به معنی وسیع کردن گستره جغرافیای ریشه‌یابی تعزیه تلقی شود و راه مدرس را برای تشریح ویژگی‌های چندملیتی و التقاطی فرهنگی و هم‌چنین ریشه‌های تعاملی نمایش در ایران به منزله عملی بینا فرهنگی باز کند. از سوی دیگر، آژند با ذکر نمونه‌های مختلف و استفاده وسیع از منابع اعم از سفرنامه‌ها و تاریخ‌نگاری‌ها و ... دست به تلفیقی از رویکردهای موردنظر مختاباد و شیخ مهدی زده است و در این اثر می‌توان رویکردهای مختلفی را اعم از استعماری، پسااستعماری،



ملی‌گرایانه، و بین‌النهرینی و هم‌چنین رویکردی که مختاباد و شیخ مهدی آن را جست‌وجوی نمایش جای‌گزین می‌نامند یافت (همان: ۱۸). در واقع، در این اثر آژند به‌مثابه پژوهش‌گری بی‌طرف همه منابع را نقل می‌کند و رویکردهای مختلفی را پی می‌گیرد و به همین علت، اثری جامع را از منظر جمع‌آوری تاریخی پیش چشم می‌نهد. ذکر این نکته ضروری است که استفاده از گستره وسیع اجرا، همان‌گونه که پیش‌تر ذکر آن رفت، نیز در این تلفیق رویکردها مؤثر و ثمربخش است.

## ۶. نتیجه‌گیری

در این نقد بر آن بودیم تا کتاب نمایش در دوره صفوی را به‌منزله اثری مشخص در حوزه تاریخ‌نگاری تئاتر ایرانی موردبررسی قرار دهیم و میزان اثربخشی آن را در حوزه آثار دانشگاهی به نقد بکشیم. همان‌گونه که ذکر شد، این اثر از منظر فصل‌بندی مشکلاتی دارد و رویکرد کلی تقسیم نمایش به مذهبی و غیرمذهبی در حوزه تاریخ‌نگاری تئاتر آسیب به حساب می‌آید. از طرف دیگر، نبود چهارچوب نظری برای تاریخ‌نگاری تئاتر و نبود رویکرد مشخص برای ایجاد پلی میان نقل اقسام بازی و نمایش و آیین با شیوه‌های اجرایی به‌منزله تئاتر، کمی از کمال مطلوب اثر کاسته است؛ اما به‌وضوح می‌توان این کتاب را کتابی تاریخی و یک جمع‌آوری بسیار کامل از اقسام گونه‌های اجرایی در ایران عهد صفوی به حساب آورد و در جایگاه یک منبع جانبی در درس تاریخ نمایش ایران مورد استفاده قرار داد. این کتاب از نظر محتوایی می‌تواند دریچه‌های تاریخی و تحقیقی قابل‌توجهی را به روی محققان بعدی باز کند.

## کتاب‌نامه

- آژند، یعقوب (۱۳۸۵ الف)، نمایش در دوره صفوی، تهران: فرهنگستان هنر.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۵ ب)، «مبانی نظری نمایش از دید حسین واعظ کاشفی»، گلستان هنر، ش ۵.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۷)، «پژوهش در هنر ایران: ضرورت روش‌مندشدن»، مجله تندیس، ش ۱۳۸.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۹)، «نمایش‌های ارباب‌معرکه در دوره قاجار»، مجله فرهنگ و مردم، ش ۳۵ و ۵۶.
- براکت، اسکار (۱۳۸۴)، تاریخ تئاتر جهان، ترجمه هوشنگ آزادی‌ور، تهران: مروارید.
- بیضایی، بهرام (۱۳۸۰)، نمایش در ایران، تهران: روشن‌گران و مطالعات زنان.
- پلاسعید، نسیم (۱۳۸۵)، «منابعی در زمینه نمایش‌های آیینی و سنتی ایران»، کتاب ماه هنر، ش ۹۷-۹۸.

۱۶۲ پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، سال بیستم، شماره ششم، شهریور ۱۳۹۹

ثمینی، نغمه و محمد خزایی (۱۳۸۲)، «آیین و ادبیات، مقدمه‌ای بر خاستگاه هنر نمایش»، کتاب ماه هنر، ش ۵۵-۵۶.

زاریلی، فیلیپ و دیگران (۱۳۹۳)، تاریخ‌های تئاتر، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، تهران: بیدگل.  
شکنز، ریچارد (۱۳۸۸)، نظریه اجرا، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، تهران: سمت با همکاری دبیرخانه جشنواره تئاتر دانشگاهی.

عنصری، جابر (۱۳۷۲)، شبیه‌خوانی کهن‌الگوی نمایش ایرانی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.  
ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۹)، درآمدی بر نمایش‌نامه‌شناسی، تهران: سمت.