

2. 2. ՄՈՎՍԻՍՅԱՆ

ԷՋԵՐ ՊԱՐՍԿԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Արաբական արշավանքից հետո Իրանի սասանյան կուլտուրան իր անկումն ապրելով, տարիներ հետո միայն վերածնվեց՝ արաբական կուլտուրայի հետ զուգակցված:

Պարսկական արվեստի տարբեր ճյուղերը (նկարչություն, գրականություն, թատրոն) զարգանում են մահմեդական կրոնի ուժեղ ազդեցության ներքո: Մի հանգամանք, որ սահմանափակում էր իրականության ճշմարտացի արտացոլումը արվեստի մեջ, թեև կրոնական շղարշի տակ ևս իրականությունը արտահայտվում էր այլաբանական բարդ միջոցներով:

VII դարից հետո պարսկական գրականության էջերում երևան է գալիս «թաազիյե»¹, «Շարի-խանի»² ժանրը: Այս ժանրի տակ պարսիկ հեղինակները զանազան տարբերակներով շարադրում էին Քարբալայում տեղի ունեցած կրոնական պատերազմների ընթացքում Մահմեդի և նրա հետևորդների սխրագործությունները, ներանց ողբերգական վախճանը: «Թաազիաները» գրվում էին մեծ մասամբ թատերգության ձևով³:

Հետագայում XVI դարի ընթացքում, շիիդմի ուժեղ տարածման հետ կապված «Թաազիաները» լայն տարածում գտան ամբողջ Իրանում: Այդ պատեհ միջոցը օգտագործեցին ժամանակի իշխող շրջանները: Քաջալերելով թաազիաների «դերասաններին» հաճախակի

¹ Թաազիյե — բառացի նշանակում է ողբ, ցավակցություն: Հասանի և Հոսեյնի տառապանքների և մահվան ողբում:

² Շարի-խանի — դերասանություն:

³ E. Э. Бертельс, Персидский театр, Л., 1924; Charles Viorolleaud, Le theatre persian au Le drame de Kerbela, Paris, 1950; Wilhelm Litten, Das Drama in Persie, Berlin, 1929.

«ներկայացումներ» կազմակերպելով՝ իրենց քաղաքական ու վարչական սկզբունքը սկսեցին թելադրել հպատակ ժողովրդին՝

«Թաաղիաների» ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ ներառյալ լիովին հեռու չեն մնացել աշխարհիկ կյանքից ու պատմական իրադարձություններից, և շատ հաճախ համեմված են եղել հումորային նորերանգներով²։

Որպես օրինակ կարելի է բերել «Թաաղիաներից» մեկի համառոտ բովանդակությունը՝ Դա կոչվում է «Լեմիր Թեյմուրը և Սիրիայի իշխանը»։

Պարսկաստանի թագավոր Ամիր Թեյմուրը Ալի մարդադեհի արյան վրիժն առնելու նպատակով մեծ զորախմբով մտնում է Նաշաֆ բադուբը, Ալստեղ նա Ալիի դերեղմանի վրա երգվում է, որ մինչև Սիրիայի բնակչությունից վրեժխնդիր չլինի և Հալեպ քաղաքը ։ա-

1 Կրոնական Բառերախոսների ունեղիրները Իրանում, բոլորածե նստում էին բեմի (դեռնի մակերեսից քիչ բարձրությամբ պատրաստված հարթակ, որը կոչվում էր «սաբու») շուրջը և շարքերից մեկը ազատ էին թողնում երթևեկության համար, Հունաստանում ինչպես գիտենք, հանդիսականները նստում էին բեմի շուրջ պայտած շարքերով պատրաստված աստիճանների վրա, որը կոչվում էր «թատրոն»։ Իրանում ես «Թաաղիաներ» մեծ մասամբ ներկայացվում էին շափածո խոսքի ձևով, որի ընթացքում կարևոր դեր էր կատարում երաժշտությունը։

2 Ուշագրավ է մի հանգամանք, որ տարիներ շարունակ Քարբալայի ողբերգությունը նկարագրող «Թաաղիաների» պատճառած ձանձրույթը հոգնեցրել էր անգամ մասնակցող դերակատարներին։

Հաճախ «ողբերգության» ամենալարված և ամենատրգիկ պահին դերակատարների երբեմն դիպուկ և իմաստավոր սրախոսությունը խզել է ներկաների խոր հուղականությունը, բեկանել է «Թաաղիայի» խորհրդավորությունը, առաջացնելով բուռն ծիծաղ հանդիսականների մեջ։

Բնորոշ մի օրինակ։

«Թատլիաներից» մեկում համադանցի մի դերասան հրաշալի կատարում էր Մոհամմեդ մարդարեին սպանող Եհմերի (Համադան քաղաքը Իրանում հայտնի է իր կաշվի արտադրությամբ)։ Համադանցի կաշեգործները նույնիսկ էշի կաշի էին մշակում և այդ պատճառով էլ թեհրանցիները համադանցիներին ծաղրելու համար նրանց Եշ Բերթոդ մականունն էին տվել)։

Եվ ահա, ներկայացման այն պահին, երբ «Եհմերի» դերակատարը «Իմամին» սպանելու համար թուրը բարձրացրած արտասանում է շափածո այս խոսքերը.

— Ինչու իմ թուրը անգոր է այնքան,

Որ մի հարվածով չի կտրում թուրդ...

Այս խոսքերի վրա «Իմամին» դերակատարը չհամբերելով իսկույն սրախոսում է. — «...նամարդ, այնքան էշ ես քերթել, որ թուրդ բթացել է»։

Այս սրամիտ ուղղիկան ընդհանուր քրքիչ է առաջացնում հանդիսականների մեջ, «Թաաղիան» խափանվում է սակայն «հանցավորը» ոչ մի պարսավանքի կամ պատժի չի ենթարկվում։

վերի չի հանգստանա: Նույն երգումը նա կրկնում է Հոսեյն մարգարեի գերեզմանի վրա և ուղևորվում է դեպի Սիրիա:

Տեղեկանալով այդ մասին՝ Սիրիայի իշխանը՝ իր կյանքը փրկելու համար, որոշում է աղջկան կնության տալ Ամիր-Թեյմուրին: Վերջինս ոչ միայն մերժում է այդ նվիրատվությունը, այլև հրամարում է պատռել աղջկա երեսի քողը, հանել նրա թանկագին հագուստները, իսկ հորը գանահարելուց հետո բանտարկել: Բացի այդ Ամիր-Թեյմուրը հրամայում է գանահարել նաև Հալեպի պալատական բոլոր նախարարներին:

Փաստերն ապացուցում են, որ «թաադիաները» ունեցել են իրենց հատուկ գործիչները: Նրանց ղեկավարել են հմուտ «մասնագետներ», որոնք ղբաղվել են՝ դերասանների ընտրությամբ, նրանց հագուստով, զրիմով և ներկայացման տեղը հարգարելով¹:

Ժամանակի ընթացքում «թաադիաները» աստիճանաբար կորցնում են իրենց միատիկ նշանակությունը: Ժողովրդի հոգևոր կյանքի պահանջները այլևս չէին բավարարվում կրոնական միապաղաղ և արդեն ձանձրալի դարձած «ողբերգություններով»: Նոր խոսքի պահանջ էր դրացվում: Եվ պատահական չէ, որ «Քերբելայի սգո տեսարաններին» գալիս են փոխարինելու անցյալի պատմության ու ներկայի հետ առնչվող աշխարհիկ թեմաները: Սգո արարողությունները մղվում են հետին պլան (միայն ներկայացման վերջում երբեմն ձևի համար ցուցադրվում է մի փոքրիկ պատկեր Քերբելայի դեպքերից):

Նոր «թաադիաներ» նույնիսկ ստանում են հումորային երանդ: Իրանում տարածված «թաադիաներից» եղել են՝ «Ամիր Թեյմուրը», «Դորրաթ-օլ-Սադաֆը», «Հովսեփ մարգարեն և դորեյշցի աղջկա ամուսնությունը» և այլն:

«Թաադիաներ» կաղմակերպող և ղեկավարող վարպետներից իրանում մեծ հռչակ է վայելել Միրզա Մոհամմեդ Թադին: Նա ստացել էր «թաադիե-գարգան» («թասուգիաներ ղեկավարող») համբավը և իր շուրջն էր հավաքել լավագույն գերակատարներին:

Այդ տարիներին իրանում որոշ տարածում էր գտել նաև տիկնիկային թատրոնը իր կենցաղային բովանդակությամբ:

Տիկնիկային թատրոնը սկսած XII—XIII դարերից, Սելջուկ-

عبدالله مستوفی ، تاریخ اجتماعی واداری دوره قاجاریه ، جلد ۸ ، ۱۳۲۱ ، ۲۸۸-۲۸۹
اول تهران

յուրի իշխանության օրոք, եղել է ժողովրդի սիրած ժամանցներից մեկը։ Այդ դարաշրջանում այն կոչվել է «լոուբաթ» (տիկնիկ), իսկ ձեռնածոներին անվանել են «լոուբաթ-բազ» («տիկնիկ պարեցնող»)։

XIII դարի հռչակավոր բանաստեղծ Օմար հայամի քառյակներից մեկում հիշատակություն կա այդօրինակ թատրոնի գոյության մասին։ Բանաստեղծն այսպես է ներկայացնում մարդկային կյանքի անցողիկության գաղափարը.

Մենք տիկնիկներ ենք, կյանքը ձեռնածու,
Ճշմարտություն է սա և ոչ թե կատակ,
Խաղում ենք անվերջ գոյության բեմում
Ու մեկ-մեկ ընկնում անէություն գիրկը։

XVI դարում, Ստեփաննի տիրապետության ժամանակ «Լոուբաթ-բազին» սկսեց կոչվել «Իրկու անունով՝ «Խեյմե-շաբբազի»¹ և «Փահլեան քաչալ»։ Ժողովրդական այս պարզունակ թատրոնի համար արդեն գրվում էին երգիծական բնույթի հատուկ պիեսներ զանազան թեմատիկայով (լիրիկական, կենցաղային և այլն)։

Պարսկական թատրոնի զարգացման պատմության մեջ զգալի դեր են ունեցել պալատական ծաղրածուները։

Այստեղ կարևոր է նշել մի հանգամանք, պալատական ծաղրածուները շատ անգամ հենց թագավորի գաղտնի ցուցումով իրենց ընդհատել են թագադրի առարկա էին դարձնում այս կամ այն պալատական նախարարի բնավորության կամ արարքի պախարակելի կողմերը։ Նասեր-էդդին շահի օրոք գրված հետևյալ քառյակը վկայում է պալատական ծաղրածու՝ Քարիմ Շիրինի համարձակ ելույթների մասին.

Նասեր-էդդին շահի օրոք, հիմարը,
Բամբասում է միշտ ամեն գիտունի,
Այնպես է կորել խելքի նժարը,
Որ Քարիմը հեգնում է Ֆախրե Ռադիին²։

¹ Խեյմե-շաբ-բազին ներկայացվում էր մեծ մասամբ դիշերի, Տիկնիկները շարժման մեջ էին զրվում վերևից կապված թելերի օգնությամբ։ Փալեան քաչալը ներկայացվում էր ցերեկով, վրանի տանիքի վրա հարմարեցված հարթակի վրա։ Վրանի մեջ մտած դերասանը մատների օգնությամբ խաղացնում էր տիկնիկներին։

² Միջնադարյան հայտնի պարսիկ փիլիսոփա մտածող։

Պալատական ծաղրածուներից Իրանում մեծ համբավ է ստացել Շահ-Աբբասի պալատական ծաղրածու Քալ-Անայաթը, Նասեր-էդդին շահի օրոք՝ Քարիմ Շիրեյին, Իսմայիլ Բազզազը, Շաղալ օլ-Մոլքը:

Պալատական ծաղրածուներից բացի Իրանում կային նաև այլ կարգի «զվարճացնող-գերասաններ» որոնց ժողովուրդը «լուծի» էր անվանում:

Սոցիալական ծագման պատճառով նրանց չէր թույլատրվում պալատ մտնել (որքան էլ շնորհալի լինեին): «Լուծիները» մնում էին հասարակության մեջ և նրանց գնահատողը հենց ինքը ժողովուրդն էր: Ներկայացման առիթները լինում էին հարսանյաց հանդեսները կամ այլ տոնակատարություններ: Հյուրերին զվարճացնելու համար տանուտերը հրավիրում էր «լուծիներին»: Այդ ներկայացումները կոչվում էին «Բախթ հոռուդի» («ավագանի բեմ»), որովհետև բեմը պատրաստվում էր տան մեջտեղում գտնվող ավագանի վրա (Իրանում համարյա բոլոր տների բակերի մեջտեղում կար կլոր ավագան), որի շուրջը նստած հանդիսականները դիտում էին ներկայացումը:

Պարսիկ հայտնի բանասեր պատմաբան Ռեզազադե Շաֆադն այդ մասին գրում է.

«...Յրգիծական ներկայացումների մասսայականացումը կատարվում էր «լուծիներին» միջոցով: Իրանում պարսիկ լուծիներին կարելի է համեմատել Նվրոպայի ծաղրածուների հետ: Որպես Իրանի հասարակական ու սոցիալական ախտերը մերկացնող հմուտ կատարողներ, այդ մարդիկ իրոք որ կատարյալ գերասաններ էին»:

«Լուծիներին» մեջ մեծ համբավ ունեին Հոսեյն Դուդին, Շեյխ-շեյխուրը, Շեյխ-քառը, Հասան-գորբեն և ուրիշներ: Նրանց հորինած և ներկայացրած վոդեվիլները, ինչպես «Փահլևան քաշա»²,

دکتر رضا زاد شفق، «دایه معاصر ایران» نشریه امیر خارجه¹
خاورمیانه

جلد چهارم شماره اول، ص ۱۲۹۱. دکتر خلیل ثقفی، صد و پنجاه²
مقاله، تهران، ۱۳۱۴ ص ۱۹۹

Դոկտոր Խալիլ Սադաֆին իր «150 հոգված» աշխատության մեջ որում է. «Փահլևան քաշա» վոդեվիլի նման ներկայացումների հանդիպում ենք նաև Թուրքիայում «Ղարա գլոդ», իսկ եվրոպական երկրներում «Polichinelle» անվան տակ: Այդպիսի թատերախաղերում գլխավոր և պատասխանատու դերը կատարում էր

«Փահլևան փանթե» («Բամբակե փահլևան»), «Արուսե հալու» («Տխմար հարսը»), «Խալե Ռոու-Ռոու» («Ռոու-Ռոու մորաքույրը»), «Թաբիբե քաշի» («Քաշանցի բժիշկը») և այլն, մինչև օրս էլ չեն կորցրել իրենց թարմությունը: Նրանց մեջ բացահայտվում էին կյանքի դառնությունները, քննադատվում էին հասարակության մեջ արմատավորված բարոյական ախտերը, որոնք կատակի ու ծիծաղի թաղցր քսուկով հրամցվում էին ժողովրդին:

XIX դարի սկզբից եվրոպական կուլտուրան աստիճանաբար մուտք է գործում Իրան:

Ֆաթալի շահի որդի, թագաժառանգ Աբբաս Միրզայի նախաձեռնությամբ նվրոպա ուղարկված պարսիկ ուսանողների վերադարձից հետո, որոշակի փոփոխություններ տեղի ունեցան Իրանի պետական հիմնարկներում: Հատկապես ղզալի բարեփոխումներ մտցվեցին լուսավորության և կրթության բնագավառներում: Զարկ տրվեց տպագրական գործին, որի հետևանքով ժողովուրդը հնարավորություն ունի ստացալ ծանոթանալու և ազգային, և եվրոպական դրամատիկային, լեզվի և մշակույթի հետ:

Դա մի ժամանակաշրջան էր, երբ Իրանի քաղաքական ու տնտեսական կյանքում տեղի էին ունենում ղզալի տեղաշարժեր: Ֆեոդալական կարգերին գալիս էին փոխարինելու դասակարգային նոր հարաբերություններ: Հասարակական միտքը հարստանում էր համամատուցար ավելի առաջադեմ գաղափարներով, և պարսկական նորաստեղծ մամուլն ու դրականությունը հետզհետե զարգանալով, առաջադարձ դիրքեր էին գրավում:

Այդ ժամանակաշրջանում աշխուժացում է ապրում նաև պարսկական թատրոնը¹: Դա շրջադարձային մի էտապ էր, երբ պալատական ծաղրածուների ղվարճալի ելույթներին, շրջիկ «լուսիներին» կենդանացային բարքերը ծաղրող կոմիկական փոքրիկ թատերախաղերին

«խաիշիկը» سیماء محایشی նա պետք է խոսեր և անվրևպ տաներ դժվարին դերը: Կարելի է ասել, որ մրցության դեպքում պարսիկ դերակատարները կարող էին շատ րանով գերազանցել նվրոպայի կոմիկ դերասաններին:

ملك الشعراء بهار سبک شناسی ، جند سوم ، تیران ۱۳۲۹ ، ص ۳۴۵
نخستین کنگره نویسندگان ایران ، تیران ۱۹۴۷ ، ص ۱۲۸ ، عباس اقبال
تاریخ تمدن اروپا و ایران ، تیران سال ۱۳۲۳ ص ۵۹ ، علی نصیریان
نظری بهنرمایش در ایران ، مجله محایش شماره ۹ تیران ۱۳۳۶ ، ص ۱۶

փոխարինելու եկան սոցիալական լուրջ հարցեր շոշափող պիեսներ, և որ կարևորն է, դուրս գալով իր նեղ սահմաններից թատրոնը աստիճանաբար դարձավ պարսիկ ժողովրդի հոգևոր կյանքի պահանջները բավարարող բնագավառներից մեկը:

Այս ժամանակաշրջանում հանդես են գալիս օտար լեզուներից թարգմանված պիեսներ: Մեծ ժողովրդականություն են վայելում ադրբեջանական հայտնի լուսավորիչ-դեմոկրատ Միրզա Ֆաթալի Ախունդովի, աշխարհահռչակ կատակերգու Մոլիերի ստեղծագործությունները: Հետաքրքրական է նշել, որ պարսիկ թարգմանիչները օտարազգի կատակերգությունները պարսկերենի վերածնլիս աշխատում էին նրանց տալ ազգային կոլորիտ: Փոխում էին գործող անձանց անունները, շատ անգամ դեպքերը համապատասխանեցնում պարսկական իրականությանը, հնարավորության դեպքում դրանք համեմատում էին իրենց ժողովրդի ասուլթներով ու առակներով, պարզեցնում լեզուն և այդպիսով մատչելի դարձնում հանդիսականներին¹:

Եվրոպական լեզուներից կատարված թարգմանությունները գործոն ազդեցություն ունեցան պարսկական ազգային դրամատուրգիայի ձևի և բովանդակության վերափոխման հետ կապված հարցերի վրա: Պարսկերեն լեզվով առաջին ազգային պիեսների ստեղծման նախաձեռնությունը պատկանում է Իրանի հայտնի քաղաքական գործիչ, դեմոկրատ-լուսավորիչ, ծագումով հայ Միրզա-Մելքոմ Խանին (1833—1909), որը եղել է Նասեր էդդին շահի հատուկ թարգմանիչը և մեծ ծառայություն է մատուցել Իրանի քաղաքական, տրնտեսական ու կուլտուրական կյանքի զարգացման գործին: Ժամանակի համար սոցիալական հույժ կարևոր նշանակություն ունեցող, ազգային ոգով գրած նրա երեք կոմեդիաները. «Արաբստանի նահանգապետ Աշրաֆ-խանի արկածները Թեհրանում», «Ջաման Խան Բորուջերդցու կառավարման մեթոդը և նրա արկածները», «Շահ-Ղուլի Միրզայի ճանապարհորդությունը Քարբալա և Քերմանշահանի նահանգապետ՝ Շահ-Մորադ Միրզայի մոտ մի քանի օր իջևանելու հետ կապված արկածները» հանդիսացան պարսկական թատերագրության հիմնաքարերը: Մելքոմ Խանը ունեցել է բազմաթիվ հետևորդներ²: Նոր պիեսների երևան գալը իր հետ բերեց թատրոնի

¹ Е. Э. Бертельс, Персидский театр, Л., 1924, стр. 72.

² Տե՛ս Հ. Մ. Ե գ ա ն յ ա ն, Հասարակական-քաղաքական հոսանքները Իրանում, Երևան, 1966, էջ 150—193:

համար անհրաժեշտ հարմարանքներ, մասնագետ դերասաններ և համապատասխան շենք ունենալու մտահոգությունը¹։

Հետդհետե մի շարք արվեստագետների նախաձեռնությամբ ստեղծվում են թատերասերների փոքրիկ խմբեր, որոնցից առաջինը պետք է համարել «Ֆարհանգ» ընկերությունը²։ Այնուհետև Միրզա Հաշեմ Բեհնամի, Ռեղա Ահի, էնայաթօլլա Շեյքանիի և մի քանի այլ թատերասերների համագործակցությամբ կազմակերպվում է «Թեաթերե մելլի» («Աղջային թատրոնը»), որտեղ բացի արևմտահվ-րուպահան դրամատուրգների թարգմանած պիեսներից բեմադրվում էին նաև պարսիկ թատերագետներ Մոհադադ-օլ-Դոուլեի «Ջամշիդ» սյամական և Աբուհասան Ֆոքուդիի «Շիրուշ վա Նահիդ» («Շիրուշ և Նահիդ») չափածո պիեսները, Վերջինս մեծ հաջողություն էր վա-լելում Իրանում և մասնագետների վկայությամբ զարգացման նոր ուղի հարթեց պարսիկ դերասան արվեստագետների համար³։

Մոհադադ-օղ-Դոուլեի մահեց հետո «Թեաթերե մելլին» նյութա-կան ծաւնր պայմանների հետևանքով անգործության է մատնվում։

1905—1906 թվականին Եվրոպայում ուսումնառությունը ավար-տելուց հետո Իրան է վերադառնում հայտնի թատերագետ-դերասան Սեիդ-Ալի Նասրը⁴։ Մեծ ջանքերից հետո նրան հաջողվում է լուսա-վորության նախարարությունից իրավունք ստանալ «Քոմեդիյե Իրան» («Իրանի կոմեդիա») թատրոնը հիմնելու համար։ Նախորդ

1 Առաջին թատրոնի շենքը Իրանում եղել է ներկայումս Մարաֆոնուն (Պո-լիտեխնիկ) կոչված շենքը Թեհրանում, որը կառուցվել է Նասր էդդին շահի 1851 թ. դեկտեմբերի 28-ի կարգադրությամբ։ Այդ շենքը հետագայում փոփոխությու-նների է ենթարկվել և հատկացված է ուսումնական հաստատության։ Սակայն շեն-քը կառուցվել է թատրոնի նախադժով և չնայած իր փոքր տարածությանը ունեցել է եվրոպական տիպի հարմարանքներ երեք հարյուր հանդիսատեսի համար։ Շենքի նախագիծը, ներքին կահավորումը, թագավորի կողմից հանձնարարված էր Մոզա-յան-օղ-Դոուլե Նադաշ-բաշուն (վերջինս Եվրոպա ուղարկված ուսանողներից էր)։ Շնորհալի այս արվեստագետը բացի թատրոնի ձևավորումից, անձամբ թարգմանու-թյուններ է կատարել ֆրանսիական դրամատուրգներից (Մոլիերի «Միզանտրոպը») և ներկայացրել նորակառույց թատրոնում։ Sb'u استاد سعيد تقييى نجسين مجله تماشاخانه جديد در ايران ، مجله تمايش ، تهران شماره ۱ سال ۱۹۵۹ ، ص ۳۸

2 رشيد ياسمى ، ادبيات معاصر تهران ۱۳۱۶ ، ص ۱۲۷

3 Աբուդաւսեմ Ջաննաթի Աթայի, նշվ. աշխ., էջ 64։

4 Սեիդ-Ալի-Նասրը ծնվել է Քաշանում։ Պարսկական թատրոնի պատմության

մեջ նրա անունը հիշատակվում է որպես «Թատրոնի հայր»։ Sb'u امير مسخون سپهر تاريخ برگزيدهگان وعدهای ارمنشاهير ايران وعرب تهران ۱۳۲۰ ، ص ۵۷۳

Թատերական կազմակերպությունների համեմատ «Քոմեդիյե Իրա-նը» ավելի կազմակերպված և ավելի մասնագիտացված խումբ էր։ Նա կարողանում էր ամիսը երկու անգամ ներկայացումներ տալ Թեհրանի «Գրանդ Հոթել» հյուրանոցի դահլիճում։

Սեիդ-Ալի-Նասրի կողմից ներկայացված կոմեդիաները ժամա-նակի ընթացքում իրենց բարերար ազդեցությունն ունեցան պարսիկ հասարակության էսթետիկական զարգացման, նրա գեղարվեստա-կան ճաշակի բարձրացման համար։

«Քոմեդիյե Իրան» թատերախմբի և նրա ղեկավար՝ Սեիդ-Ալի-Նասրի քրտնաջան աշխատանքի շնորհիվ, առաջին անգամ պարսիկ իրականության մեջ կինը ոտք դրեց պարսկական թատրոնի բեմա-հարթակի վրա։ Դա մի խոշոր նվաճում էր Իրանի հասարակական կյանքում, որովհետև, ինչպես հայտնի է, ֆեոդալ-կալվածատիրա-կան դասակարգի գաղափարախոսության և մոսուլմանական կրոնի դոգմաների համաձայն իրանցի կինը զուրկ էր քաղաքացիական իրավունքներից։ Ճիշտ է, պարսկական թատրոնի բեմահարթակ բարձրացած առաջին կին դերակատարները հայուհիներ էին, սա-կայն էականն այն է, որ այդ երևույթն իր անմիջական վերափոխիչ ազդեցությունն ունեցավ պարսիկ կնոջ աշխարհայացքի վրա և առաջնորդեց նրան՝ մասնակցելու իր երկրի հասարակական կյան-քին¹։

¹ Հասարակական կյանքից կտրված, իրավազուրկ պարսիկ կինը, դարեր շա-րունակ կորցրել է նաև իր ընդունակությունները։ Սոցիալական պայմանները ոչնչացրել են նրա ունակություններն ու շրջապատին օգտակար լինելու ձգտում-ները։

Այդ ընդունակությունները նա դրսևորել է հարեմի կամ առանձնասենյակների շուրս պատերի մեջ, տղամարդկանց աչքից հեռու իր դժգոհությունն ու բողոքը նա արտահայտել է թաքուն, հարեմի սենյակներից որեւէ մեկում՝ կանանց հավաքույթ-ների ժամանակ։

Այդ հավաքույթների ժամանակ, որ գոյություն ունեին սրանից գեռ 30 տարի առաջ, կանայք գաղտնի հավաքվում էին մի որեւէ սենյակում, և ծիծաղաշարժ թատրոններ տեսնելու ներկայացնում։ Այդ «խաղերում» շոշափվում էին կենցաղային մանր մունր դեպքեր (ազատ սիրտ, անհամապատասխան ամուսնության և այլն)։

Կարևորն այն է, որ նրանց մեջ կային տղամարդու դերը կատարող շնորհալի կանայք, որոնք իրենց տիպիկ շարժումներով ու ձայնի ընդօրինակությամբ ոչնչով չէին տարբերվում տղամարդուց։

Այդ խաղերից պահպանված թատրոնի պատմության մեջ հիշատակվում են «Մա-դավաճառ մորաքույրը», «Պոտուկը գլխին մորաքույրը», «Շեյխի կինը», «Կա-նալավաճառ քեռին», «Ցորենի ծաղիկ», «Մոռուլուգի», «Օմարի սպանությունը»։

مجله پیام نو بدن شماره ۷ مرداد سال ۱۳۴۴ ، ص ۴۶ علی بلو کپاشی ، ۵۵
تمايشهای شادی اورژتانه تهران

Հայ դերասան-դերասանուհիների ծառայությունը պարսկական բեմին հատկապես աչքի է ընկնում առաջին համաշխարհային պատերազմի և նրանից հետո ընկած ժամանակաշրջանում, երբ Սովետական Միությունից և կովկասյան երկրներից իրան են գալիս հայ թատերական խմբեր: Իրենց դերասանական հմտությամբ և տևիտիկական վարպետությամբ հայ արվեստագետները նոր ուղու վրա են դնում պարսկական բեմական արվեստը¹:

Թև.հրանի, Թավրիզի թատրոններում հայ դերասանները ներկայացնում են «Արշին Մալալան», «Մաշհադի էբադ», «Ասլի Քառամ», «Աշրզ Ղարիբ» և այլ պիեսներ, որոնք հետագայում թարգմանվում են պարսկերենի:

Հիշյալ ժամանակաշրջանի պարսկական թատրոնի պատմության մեջ որոշակի ավանդ ունեն հայ նշանավոր դերասանուհիներ՝ Սիրանուշը, Փարի Ազարարովր, տիկին Կոստանյանը, Լորևտան և ուրիշներ: Դերասանների մեջ մեծ հռչակ են ստացել Արսենյանը, Մահվելյանը, Մարությանը, Լերելյանը, Ոսկանյանը, Ավետյանը, Արմենյանը, Հայկ Գարագաշը: Ինչպես թատերագետ Ալի Նասիրյանն է գրում «...Ինչ խոսք, որ հիշյալ դերասաններն ու գերասանուհիները դժվարանում էին պարսկերեն արտահայտվել: Նրանց համար խորթ էր այդ լեզվի հնչյունական և արտաբերման առանձնահատկությունները, սակայն էականն այն էր, որ իրենց դերասանական վարպետությամբ և թատերական արվեստի բարձր մակարդակով նրանք մի ամբողջ սերունդ դաստիարակեցին պարսկական բեմի համար²:

1925—1941 թթ. համընկնում են ռեղաշահյան բռնապետական իշխանության ժամանակաշրջանի հետ, պատմական մի էտապ. որի ընթացքում զգալի անկում է ապրում պարսկական արվեստի ու դրականության առաջադեմ թևը: Դրա լավագույն ապացույցն այն է, որ այդ ժամանակամիջոցում գոյություն ունեցող և նոր կազմակերպվող թատերական խմբերը մեկը մյուսի հետևից քայքայվում ու լուծարքի են ենթարկվում:

Այսպես, 1924 թվականին ցրվում է «Քոմեդիյե Իրան» խումբը: 1925—1926 թվականին թատերագետ-դերասան Զահիր օդ-Դինի Նախաձեռնությամբ կազմակերպվում է «Քոմեդիյե Ախավան»

غ. فكري تاريخچه سه. و پنجم ساله دادر ايران ، سالنامه پارس تهران ۱۳۳۵ ، ص ۱۴۷-۱۵۵

على نصيربان-نظري بهمنر همایش در ایران ، مجله همایش شماره ۲ سال ۱۳۳۶ ، ص ۱۶

խումբը: Հաղիվ իր գոյության տարին բոլորած՝ նա ևս լուծարքի է ենթարկվում նյութական չափազանց անապահով վիճակում: Նույն բախտին է արժանանում 1928—1929 թթ. Արուաշես Նաղարյանի կողմից հիմնված «Սիրուս» կոչվող թատերախումբը:

1933 թվականի նոյեմբերին Իրանի «Շիր-օ-Նորշիր» բարեգործական ընկերության հրավերով Թեհրան է ժամանում հռչակավոր դերասան Վահրամ Փափազյանը: Հրավերի հիմնական նպատակն էր մի ժանրն դերասանի աջակցությամբ կազմակերպել ազգային թատրոն: Ինչպես դրում է Վ. Փափազյանը «Հանձնաժողովը մշակել էր այսպիսի ծրագիր Շեքսպիրի «Համլետը», «Օթելլոն», Մոլիերի «Տարտյուֆը» և «Դոն-ժուանը», Շիլլերի «Ալադակաները» ու լեոնտոտովի «Դիմակահանդեսը»: Այս պիեսները մոտիկ ապագայում պիտի թարգմանվեն պարսկերենի և բեմադրվեն: Այսպիսի ընտրությունը ոչ միայն բխում էր դասական դրամատուրգիան տարածելու նպատակից, այլև պարսկական ազգային դրամատուրգիայի բացակայությունից»¹:

Պարսկական թատրոնի պատմության մեջ հատկապես անջնջելի մնաց 1934 թվականին Վ. Փափազյանի ղեկավարությամբ կազմակերպած «Օթելլո» ողբերգության պարսկերեն բեմադրության տպավորությունը, որը պայծառ օրինակ հանդիսացավ պարսիկ դերասանների համար:

Սակայն պետք է նշել, որ ինչպես նախկինում, այդ տարիներին ևս քաղաքական պայմանները այս կամ այն կերպ խոչընդոտում էին թատերական արվեստի զարգացումը Իրանում: Մինչև 1935 թվականները պարսկական թատրոնի պատմության երկնակամարում ասուպների պես փայլատակում ու մարում են ղանաղան սիրողների ջանքերով կազմակերպված բեմադրություններ:

Բռնապետական ռեժիմը Իրանում կազմալուծում էր այն ամենը, ինչ կարող էր գաղափարապես զինել ժողովրդին: Այնպես որ մինչև 1939—1940 թթ. մայրամուտ են աւորում նաև Իրանի դեմոկրատական գրականությունն ու արվեստը: Թեհրանում և ուրիշ խոշոր քաղաքներում եղած թատերական խմբերը մատնվում են կատարյալ անդործության:

¹ В. И а н а з я н, По театрам мира, М., 1937, стр. 328. Վ. Փափազյանի ներկայացումներում կանանց գլխավոր դերերը կատարում էին տիկին Լորետան (ազգությամբ հայ) և խանում Նուրին:

Ճիշտ է այդ ժամանակամիջոցում թատերական բեմահարթակները մնում են թափուր, սակայն մի շարք արձակագիրներ գրում են պատմական, սոցիալ-քաղաքական ու կենցաղային բովանդակությամբ պիեսներ։ Այդ գործերը լույս աշխարհ են գալիս ու բեմականացվում են ռեղաշահյան իշխանության անկումից հետո 40-ական թվականներին և մեծ ընդունակություն են գտնում հասարակության լայն խավերի կողմից։

Պատմական թեմայով գրված ստեղծագործություններից հիշենք Ռահիմ-ղադե Սաֆավիի «Նադեր-շահ-Աֆշարը», Սաիդ Նաֆիսիի «Ախարին յագգարե Նադեր շահ» («Նադեր շահի վերջին հիշատակը»), Սեիդ Արդուլա-խալիալիի «Դասթանե հունին յա Դասթանե Բարմաքան» («Արյունոտ պատմություն կամ Բարմաքիների մասին»), Սադեղ Հեդայաթի «Մաղյար», «Փարվին, դոխթարե Սասան» («Սասանի դուստր Փարվինը») և այլն։ Սոցիալ-քաղաքական բովանդակություն կրող պիեսներից հայտնի են Հասան Մոդադդամի «Ջաֆար-խան աղ ֆարանգ ամադե» («Ջաֆար խանը Եվրոպայից է եկել»), Ջաբիհ-Օլլա Բեհրուդի «Ջիջաթ Ալիշահ», Միր-ղազե Էշդիի «Ռասթախիզ» («Հարություն»), «Սալաթինե Իրան» («Իրանի թագավորները»), «Բալե գեդա» («Աղքատ երեխան»), դոկտոր Ալի Աբբար Սիասիի «Էշղ օ վաթան» («Սեր և հայրենիք») պիեսները։ Ստեղծագործությունների մեծ մասը պատկանում են Իրանի պատմական փառավոր անցյալի էջերին, որոնց մեջ արժարժվում են պարսիկ ժողովրդի անձնագրի հայրենասիրությունը, նրանց ազատ ապրելու մարտական ոգին, ներքին և արտաքին թշնամիների դեմ անհաշտ պայքարի տրամադրությունները։ Ելնելով այս սկզբունքից, հասկանալի է դառնում թե ինչ նպատակ էին հետապնդում պարսիկ առաջադեմ մտածողները ռեղաշահյան բռնապետության օրոք, երբ դիմում էին պատմական թեմաներին։

1939 թ. ռեժիսյոր-գեղասան Սեիդ Ալի Նասրի տնօրինությամբ Թեհրանում հիմնվում է թատերական դպրոց («Հոնարեսթանե հոնարափիշեգի»), որտեղ հիմնականում ուսուցանում էին թատերական արվեստ։

Առաջին շրջանավարտները տալուց հետո, Սեիդ Ալի Նասրի և Ահմադ Դեհղանի նախաձեռնությամբ մայրաքաղաքում հիմնվում է «Թեհրան» թատրոնը։ Այս թատրոնը ունեցել է համեմատաբար երկարատև կյանք։ Դա պայմանավորված էր 40-ական թվականներին Իրանում տեղի ունեցող դեմոկրատական շարժումների հետ, երբ ժողովրդի ցասումը եկավ ոչնչացնելու այն ամենը, ինչ արգելա-

կում էր խոսքի, մամուլի, գրականության ու մշակույթի առաջընթացը:

Թեհրանի բեմերում ներկայացվեցին ժամանակի սոցիալ-քաղաքական ու կենցաղային հրատապ խնդիրների հետ կապվող այնպիսի արժեքավոր կատակերգություններ ինչպիսիք են՝ Մ. Հեշագիի «Մահմուդ-աղարո վաքիլ քոնիդ» («Մահմուդ աղային դեպուտատ դարձրեք»), Է. Շեյբանիի «Բինավա մոսթախեմե էդարե» («Հիմնարկի խեղճ ծառայող»), Հ. խեյրխահի «Էգդեվաջե դադիմ վա ջադիդ» («Հին և նոր ամուսնություն»), Ա. Դարրարեգիի «Բալայե դոմար» («Ղումարի շարիքը»), Ս. Չուրաքի «Թուլիե լասթիքի» («Ռևտինե գնդակ») և Ա. Նուշինի «Խորուսե սահար» («Արշալույսի աքաղաղը») և այլ պիեսներ:

Ուշագրավ է մի հանգամանք. 40-ական թվականների դեմոկրատական շարժումների գաղափարական նպատակասլացությունը այնքան ուժգին էր, որ չբավարարվելով հրատապ թեմաներով, պիեսների ցուցադրումներով, թատրոնի դեկավարությունը ներկայացման ընդմիջումներին վարագույրի առջև (փիշ-փարդե) հանդիսատեսներին զբաղեցնելու անվան տակ կազմակերպում էր դերասանների անհատական երգիծական ելույթները (երգ, արտասանություն), որոնց մեջ ծաղր ու ծանակի էին ենթարկվում հասարակության մեջ բուն դրած պոռտաբույծները: Դրանց մեջ քննադատական սուր խոսք էր ասվում և կառավարության կողմից Թեհրան հրավիրված անդլո-ամերիկյան խորհրդականների հասցեին:

Այդ երգերից մեկի քառյակը հետևյալն էր.

Ես Իրանի խորհրդականն եմ
Ոչ մի բան անել չգիտեմ,
Միայն ամսվա գլխին
Փող ստանալ գիտեմ...

40-ական թվականների դեմոկրատական կարգերի ստեղծման հետ մեկտեղ զարգացման նոր փուլ է ապրում պարսկական թատրոնը (թեև կառավարության կողմից ոչ մի նպաստ կամ բարոյական հովանավորություն չի գտնում): Նրա զարգացման գործում հատկապես մեծ է առաջավոր մտավորական, տաղանդավոր դերասան-դրող Արդուլ Հոսեյն Նուշինի ծառայությունը: Այդ ժամանակ նա հիմնեց «Ֆարհանգ» թատրոնը: Այստեղ ազգային շնչով գրված դրամաներից ու կատակերգություններից բացի լայնորեն բեմադրվեցին նաև եվրոպացի, ռուս և հայ դրամատուրգների ստեղծագործություն-

ները, ինչպես Բեն Զոնսոնի «Վոլփոն», Շեքսպիրի «Վենետիկի վաճառականը», Մարսել Պանյոլի «Թուփաղը», Բրիստելի «Քննիչը», Մետերլինկի «Կապույտ թռչունը», Շիրվանզադեի «Պատվի համարը», «Նամուսը», «Զար ոգին», Մարշալի «12 ամիսներ» և Զեխովի պիեսների մեծ մասը։

Հենց այդ տարիներին դերասաններ նուշինի, Խեյրխաչի, Հալաթի, Խաչէի և Ալմասի ջանքերով Իրանի թատրոնի պատմության մեջ առաջին անգամ կազմակերպվում է «Դերասանների միություն»։ Միության ժրաջան գործունեության շնորհիվ «Ֆարհանգ» թատրոնը մեծ ժողովրդականություն է վայելում պարսիկ հասարակայնության մեջ։ Թատերական կուլտուրան իր զարգացման վերելքն է ապրում և կարելի է ասել սկսած 40-ական թվականներից մինչև 50-ական թվականների սկիզբը թատրոնը ինչպես և սլավոնական առաջագիմ գեղարվեստական արձակագրությունը, դառնում է ժողովրդի դեմոկրատական մտքի զարգացման կենդանի արտահայտիչը։ Իրանում սկսում են հրատարակվել թատրոնին և դերասանական արվեստին վերաբերող տեսական աշխատություններ և մասնագիտական ամսագրեր։ Դրանցից էին նուշինի «Հոնարե թեատր» («Թատրոնի արվեստը»), Խեյրխաչի «Թեթիթե թեատր» («Թատրոնի տեխնիկան») աշխատությունները, Ռեղա Խան Թաբաթաբայի խմբագրությամբ «Թեատր» («Թատրոն»), Աթա-Օլլա Ջահեդիի «Մեհդի Ամինիի խմբագրությամբ «Մաջալե թեատր» և քիչ ավելի ուշ՝ 1947 թվականից Աբուլալի Քամալիյեի խմբագրությամբ հրատարակվող «Բուսթանե հոնար յա մագրեսեյե Նամայեշ» («Արվեստի բուրսատան կամ թատերական դպրոց») ամսագրերը։

Թատերական արվեստին վերաբերող հոգվածներով պարսկական մամուլում հանդես են գալիս դրող-քննադատներ Հասան Մոդադեզան, Ռաշիդ Մասամին, Սաիդ Նաֆիսին, դոկտոր Ռեզա-Ղազե Շաֆաղը, դոկտոր Փարվիզ Խանլարին, Ղուլամալի Ֆեքրին, Շահեն Պետրոսյանը, Իրաջ Աֆշարը և ուրիշներ։

50-ական թվականներին Իրանում սկսված ռեակցիոն ուժերի հալածող ալիքը գալիս է սրբելու այն, ինչ առաջագիմական ու ժողովրդական էր։ Գեներալ Ջահեդիի ղինվորական դիկտատուրան անխնա ճնշում է գործադրում դեմոկրատական մամուլի, դրականության և արվեստի վրա։ Թատրոնը ևս կորցնում է իր բեմագրությունների ազատ ընտրությունը։ Կառավարության ուժեղ հսկողությունը արգելում է քաղաքական կամ սոցիալական առումով սուր կոնֆլիկտային ստեղծագործությունների բեմագրությունը։

Այժմ Թեհրանում գործում են շուրջ յոթ մասնավոր փոքրիկ թատրոններ— «Մեհրթաշ», «Թեհրան», «Դեհլան», «Փարս», «Ֆեր-գոուս», «Նոու», «Գիթի», «Շահրգադ» անուններով: Ներկայիս Իրանի քաղաքական դրությունն այնպիսին է, որ թատրոնի զարգացման, առավել ևս բարեկարգման համար առայժմ օբյեկտիվ ոչ մի պայման չկա: Այս հանգամանքը տարիներ շարունակ անբարեբար ազդեցություն է թողել նաև դերասանների հոգեվիճակի ու բարոյական կյանքի վրա: Բոլորովին զարմանալի չէ, որ թատերական խմբավորումները, որոնք Իրանում հաճախ ենթակա են եղել հալածանքի, եղել են տնտեսական անմիտթար պայմանների մեջ, ունեցել են կարճատև ու անփառունակ կյանք: Իսկ նման դեպքերում չէր բացառվում նաև դերասանների կյանքի ողբերգական վախճանը¹:

Այսօր էլ հայրենասեր ու առաջադեմ արվեստագետներին խորապես մտահոգում է իրենց թատրոնի զարգացման անորոշ հեռանկարը: Բեմահարթակներից կատակերգություն անվան տակ ժողովրդին հրամցվող զանազան ժամանցային միմոսություններն ու գոեհիկ արտահայտությունները պարզապես բացասաբար են ազդում հանդիսատեսի բարոյական դաստիարակության, մտքի ու ճաշակի զարգացման վրա: Այս իրականությունն է, որ լրջորեն անհանգստություն է պատճառում հայտնի դերասան-ռեժիսոր Դարմսիրին: Նա գրում է.

«—Հիմա մարդիկ խողտանքի են սովորել: Ներկայումս ոչ մի խորիմաստ երգիծանք նրանց մեջ ծիծաղ չի առաջացնում...»:

Այս կապակցությամբ բնորոշ է նաև արվեստագետ Հասան Ծիրվանիի քննադատական հոդվածը «Նամայեշ» («Թատրոն»); ամսագրում, որտեղ նա անդրադառնալով թատերական արվեստի հանրօգուտ նշանակության հարցին գրում է.

«...Մարդկանց պետք է դաստիարակել, նրանց պետք է սովորեցնել ըմբռնելու ճշմարիտ արվեստը: Ծաղրածուներին ու արվեստը գոեհիկացնողներին պետք է ճանաչի ժողովուրդը և խուսափի նրանց ներկայացումները դիտելուց: Մեր կուլտուրայի բնագավառում թատրոնը համեմատաբար ետ է մնում: Մինչդեռ թատրոնը մեր ժողովրդի մտավոր ու հոգևոր կյանքի զարգացման ու դաստիարակության խնդրում ամենաէական ու ազդեցիկ գործոններից մեկն է»²:

جلال میزبان چهره‌های آشنا ، جلد اول تهران ۱۳۳۷ ، ص ۲۴۴
مجله تمايش ، شماره ۲ ، تیران ۱۳۳۵ ، ص ۲

* * *

Ամփոփելով պարսկական թատերական մշակույթի պատմութեան մեր համառոտակի ակնարկը՝ պետք է ասել, որ ինչպես հայտնի է, դեռևս մահմեդականութեան տարածման առաջին դարերից մասնուլման կղերականութիւնը թատրոնի դեմ մղել է ուժգին պայքար: Հետագա դարերում այդ պայքարին զուգընթաց ժողովրդին իսլամի հավատքի հետ կապելու համար հողեորականութիւնը թատերականացրել է կրոնական պատերազմներից մի շարք փիզիոգնիք: Կրոնական թատերական արարողութիւններից «թաազիան» աստիճանաբար կապվել է աշխարհիկ կյանքին և սկսած XVI դարից՝ լայն տարածում է գտել Իրանում: «Թաազիաներին» զուգահեռ պարսկական թատրոնի պատմութեան մեջ աչքի է ընկնում նաև «տիկնիկային թատրոնը» իր կենցաղային բովանդակությամբ:

Սկսած XIX դարի վերջից Իրանի հասարակական կյանքում առաջ են գալիս հոգևոր կյանքի նոր պահանջներ, որի հետևանքով կարևորութիւն է ստանում թատրոնի և հանդիսատեսի հարաբերութեան խնդիրը: «Թաազիաները» մեկընդմիջտ պոկվելով կրոնական ընդհանուր շղթայից, որպես սոցիալական ախտերի դեմ ուղղված պայքարի զինք, վերածվում են ազգային պրոֆեսիոնալ թատերախաղերի: Առաջագիծ թատրոնը հնարավորութիւն է ստեղծում նաև թատերագիտական մտքի առաջացման համար՝ պահանջելով՝ զարկ տալ ուսուցման, ազգային ինքնուրույն, կենցաղային ու սոցիալական դրամատուրգիային, և բեմական լեզվի մշակմանը:

Իրանի առաջագիծ նոր թատրոնը, իր գործունեութեան 60 դժվարին տարիների ընթացքում, մեծ դեր է կատարել ազատագրական ու սոցիալական պայքարի, ժողովրդի գեղագիտական դաստիարակութեան և անցյալի պատմութեան ուսուցման բնագավառում:

Քաղաքական որոշակի այդ ծրագրով պետք է բացատրել տևական այն հալածանքը, որին ենթարկել է Իրանի բռնապետական իշխանութիւնը նորաստեղծ պարսկական թատրոնը:

Սակայն, որքան ուժեղ է ճնշումը, այնքան մեծանում է հակադեցութիւնը: Արգելված թատերախմբերի փոխարեն ստեղծվել են նորերը: Գուցե փոխվել է խաղացանկը, բայց չի փոխվել ոգին: Թատերական գործիչները օգտագործել են հնարավոր ամեն միջոց: Երբ արգելվել է սոցիալական կամ քաղաքական նշանակութիւն ունեցող պիեսների ցուցադրումը, բեմ են հանվել ուրիշ ժողովուրդների ազատագրական պայքարը արտահայտող պիեսներ: Նման ներկայացումները սուր քննադատութեան են ենթարկել պալատական վեր-

Նախաժողովին, շահագործող դատաւարներին, անշեշ պահելով պայքարի
որդին ժողովրդի մէջ:

Г. О. МОВСЕСЯН

СТРАНИЦЫ ИЗ ИСТОРИИ ПЕРСИДСКОГО ТЕАТРА

Резюме

Известно, что с первых веков распространения ислама в Иране местное мусульманское духовенство заняло непримиримую позицию в отношении театра.

В последующие века, наряду с борьбой против театра, духовенство с целью привлечения народа к религии «театрализировало» несколько траурных эпизодов из истории религиозных войн.

Религиозно-театральные церемонии (таазия) постоянно связывались со светской жизнью и начиная с 16 века получили широкое распространение в Иране.

Наряду с таазия в истории персидского театра своей бытовой тематикой отличался также кукольный театр (хейме шаббази).

В конце XIX века в общественной жизни Ирана появляются новые духовные запросы, складываются новые отношения между зрителем и театром.

Навсегда отрешившись от религиозной тематики, таазия постепенно превращается в национально-театральное представление.

Новый прогрессивный театр Ирана создает благоприятные условия для развития передовой театроведческой мысли.

Возникают реалистические тенденции в литературе. Все более ощущается необходимость в создании национальной драматургии и в усовершенствовании сценической речи.