

تأثیر روابط خارجی در عصر ناصری بر هنر نمایش در ایران

مصطفی لعل شاطری^۱

چکیده

یکی از ویژگی‌های عصر ناصری و در پی گسترش روابط خارجی با اروپا، تأثیرپذیری محتوایی و اجرایی از غرب در زمینه نمایش بود. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی در پی پاسخ به این پرسش است که روابط فرهنگی عصر ناصری با کشورهای اروپایی چه تأثیری بر هنر نمایش در ایران داشت؟ علاقه ناصرالدین شاه به این هنر، در پی سفرهای سه گانه به اروپا و نیز رواج فن نمایشنامه نویسی به سبک و سیاق غربی در آثار کسانی همچون آخوندزاده و تبریزی و پس از آن گسترش ترجمه آثار مولیر و سرانجام تأسیس تماشاخانه دارالفنون، زمینه‌های لازم را برای اجرای نمایش‌هایی به سبک تئاترهای غربی فراهم آورد؛ هر چند که عمر این گونه نمایش‌ها طولانی نبود و به تعطیلی انجامید. اما این دوره را می‌توان نقطه آغاز پیروی از سبک‌های اروپایی در نمایش تلقی کرد که در ادوار بعدی با کوشش بیشتری پیگیری شد و با فرهنگ و هنر بومی، در جامعه نوینی سر برآورد.

• واژگان کلیدی

ایران، قاجاریه، عصر ناصری، روابط خارجی، هنر نمایش

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/۱۲/۱۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۲/۲۳
۱. پژوهشگر هنر و کارشناس ارشد تاریخ ایران اسلامی mostafa.shateri@yahoo.com

۱. مقدمه

از قرن‌ها پیش تا عهد قاجاریه، هنر نمایش در اشکال سنتی آن در ایران رایج بود: شبیه خوانی یا تعزیه، نقالی، تقلید، خیمه شب بازی و تخت رو حوضی، اما از نیمه اول قرن سیزدهم هجری و در پی روابط خارجی گسترده با اروپا، ایرانیان در حوزه هنری با تئاتر اروپا بیش از پیش آشنایی یافتند. پیروی از سبک غربی نمایش، مقدمات و زمینه‌های بسیار داشت، از جمله ترجمه سفرنامه‌ها و نمایشنامه‌ها و بر این اساس، رواج نمایشنامه نویسی در عصر ناصری را می‌توان نقطه آغاز تجدد خواهی و غرب مآبی در عرصه هنر نمایش دوره قاجار تلقی کرد. اشاره‌های پژوهشگرانی همچون یحیی آرین پور در *از صبا تا نیما* (۱۳۵۰)، ابوالقاسم جنتی عطایی در *بنیاد نمایش در ایران* (۱۳۳۳)، حسن شیروانی در *هنر نمایش* (۱۳۵۵)، تاجبخش فنائیان در *هنر نمایش در ایران* (۱۳۸۶)، خشایار مصطفوی در *زایش درام در ایران* (۱۳۹۱) و آدولف تالاسو در *تأثر پارسی؛ نمایش ایرانی* (۱۳۹۱) در این باره، غالباً کلی و گاه فاقد مستندات کافی تاریخی است و از تأثیر روابط خارجی در عصر ناصری بر سیر نمایش نوین در ایران غفلت کرده‌اند. در این پژوهش، نخست به دیدگاه ناصرالدین شاه در باب نمایش به سبک غربی خواهیم پرداخت، سپس تأثیر نمایشنامه‌های تألیفی و ترجمه‌ای را بررسی و تحلیل می‌کنیم.

۲. تماشا و تماشاخانه در سفرنامه‌ها

در عصر قاجار و در پی رفت و آمد نمایندگان کشورهای غربی به ایران، برای مذاکره، آموزش و انعقاد قراردادهای سیاسی، تجاری و نظامی، هیأت‌هایی نیز

از ایران برای ادامهٔ گفت و گوها و گذراندن دوره‌های آموزشی در رشته‌های گوناگون راهی اروپا می‌شدند. علاوه بر این، می‌باید خطّ سیر ایرانیان را در سفرهای شخصی به اروپا در نظر گرفت: سفر به روسیه و از آنجا به لهستان، اتریش، فرانسه و انگلیس. اغلب این مسافران، تصویری از غرب به دست می‌دادند و گاه از تفاوت‌ها دچار نوعی حیرت می‌شدند: «همچنان که پیش تر، صوفیان به متفکران قوم تبدیل شده بودند، سفرنامه نویسان به حاملان مفاهیم جدید تبدیل شدند و مفاهیم جدید نه از تحول اندیشه سنتی که از مجرای تجربه ظاهر تجدد اروپایی و از راه کوشش برای بیان نمودهای تجدد اروپایی به عنوان زبان ترجمه‌ای به ایران وارد شد» (طباطبایی، ۱۳۸۶: ۲۴۸).

از جمله جاهایی که در سفرنامه‌های این دوره توصیف می‌گردید، تماشاخانه‌ها و سالن‌های تئاتر بود. تماشاچیان تماشاخانه‌های غرب، مشاهدات و برداشت‌های خود را از طریق نگارش در سفرنامه و سپس نقل در مجامع، به متفکران و روشنفکران منتقل می‌کردند. بدین ترتیب زمینه‌هایی برای تأسیس تماشاخانه‌هایی به سبک و سیاق اروپایی پدید آمد و در پی آن ترجمهٔ آثار نویسندگان غربی برای اجرای نمایش‌های گوناگون. سفرنامه‌های ناصرالدین شاه و عبدالصمد میرزا عزالدوله (برادر شاه) در ترویج این گونه نمایش تأثیر تمام داشت.

۱-۲. سفرهای سه گانه ناصرالدین شاه

ناصرالدین شاه نخستین پادشاه ایران بود که به اروپا سفر کرد: او در سال‌های ۱۲۹۰ق./ ۱۸۷۲م، ۱۲۹۵ق./ ۱۸۷۷م. و ۱۳۰۶ق./ ۱۸۸۸م. به سیر و

سیاحت در کشورهای اروپایی پرداخت و خط سیر او معمولاً از روسیه، آلمان، بلژیک، انگلستان، فرانسه، ایتالیا و عثمانی بود. در هر سه سفر، وقت او بیشتر صرف حضور در مراسم پذیرایی و شرکت در نمایشگاه‌های هنری همچون تالارهای نقاشی و مهمتر از همه، حضور در سالن‌های تئاتر و اپراهای فرنگ می‌شد (Scarce, 2007: 457؛ 23-25؛ Marashi, 2008؛ تالاسو، ۱۳۹۱: ۲۴-۲۳).

علاقه ناصرالدین شاه به تماشاخانه‌های غرب، از توصیفات او در یادداشت‌های شخصی وی پیداست، چنانکه در یادداشت روز ۱۸ ربیع الاول ۱۲۹۰ در مسکو نوشته است: «از پله‌ها بالا رفته از اطاق راحتگاه گذشته در لوژ^۱ جلو سِن^۲ یعنی جلو جایی که بازی در می‌آوردند نشستیم [...] پرده بالا رفت عالم غریبی پیدا شد زن‌ها رقص زیاد به رقص افتادند این رقص و بازی را باله می‌گویند یعنی بازی و رقص بی‌تکلم در این بین هم می‌رقصیدند هم بازی در می‌آوردند به انواع اقسام که نمی‌توان شرح داد. روبروی مردم پایین محل رقص و بازی موزیکانچی زیادی متصل می‌زدند و هر دقیقه از روشنایی الکتریسیته روشنی‌های رنگارنگ از گوشه‌ها به محل رقص می‌انداختند که خیلی خوش نما است و رقاصان هم هر دقیقه به لباس دیگری می‌آیند و رقاصان که خوب می‌رقصند اهل تماشاخانه دست می‌زدند و می‌گفتند بیس^۳ خلاصه بعد از اتمام یک مجلس پرده تماشاخانه می‌افتد و بعد از یک ربع که مردم قدری راحت می‌شوند دوباره پرده بالا رفته مجلس دیگر منعقد

1. Loge
2. Sene
3. Bis

می‌شود، ما بعد از هر بازی که هر بازی را یک آکت^۱ می‌گویند رفتیم به لژ دیگری»
(ناصرالدین شاه، ۱۳۶۲: ۲۴-۲۳).

بر پایه یادداشت‌های مشابه‌ای از سفر اول ناصرالدین شاه چنین به نظر می‌رسد که به احتمال بسیار نخستین نمایشی که او دید، نمایش باله بود. چنانکه ملاحظه شد، در یادداشت‌های او واژه‌ها و اصطلاحات مربوط به تماشاخانه‌های اروپایی توضیح داده شده است، از قبیل لوژ، سین، و آکت. به احتمال بسیار، این کلمات پیش از آن هرگز در فرهنگ نمایشی ایران وجود نداشت و شاید بتوان ناصرالدین شاه را مروج این اصطلاحات در عرصه هنر نمایش در ایران دانست.

یادداشت‌های برجای مانده از سفر دوم ناصرالدین شاه به غرب در سال ۱۲۹۵ ق. / ۱۸۷۷ م. کوتاه است و در مجموع نسبت به گزارش‌های سفر اول بسیار اندک. او در یادداشت مربوط به روز هیجدهم جمادی الاول ۱۲۹۵ در باره نمایشی در مسکو نوشته است: «... شب را رفتیم تماشاخانه، باله دادند، یعنی مجلس رقص و تقلید بدون حرف زدن مثل لال بازی» (ناصرالدین شاه، ۱۳۷۹: ۹۳). چند روز بعد در یادداشت روز ۲۱ جمادی‌الاول نظر خود را در باره یکی از تماشاخانه‌های روسیه شرح داده است: «این تماشاخانه بسیار بسیار خوب است پنج مرتبه [طبقه] و وسیع است و ساز و آواز است و رقص، بسیار بسیار خوب خواندند. بسیار خوب رقصیدند. جادوگرها بازی درآوردند...» (همان: ۱۰۰-۹۹).

در پاریس سبک معماری و بنای تماشاخانه "گران آپرا" توجه او را جلب کرد (همان: ۱۶۳-۱۶۲). گرچه برخی تماشاخانه‌ها را نپسندید: «چه تماشاخانه‌ای، به قدر

سر حمام کوچک تهران، بسیار گرم و بد، تنگ، کثیف، بازی نی نیش در آوردند، بی‌مزه نبود، مثل بازی‌های کریم شیرهای، زود برگشتیم» (همان: ۱۸۴-۱۸۳)

سفرنامه ناصرالدین شاه از سفر سال ۱۳۰۶ ق. / ۱۸۸۸ م. با توجه به تجربه دو سفر قبلی و به سبب آشنایی بیشتر با زبان فرانسه غنی‌تر است و در آن اشاره‌هایی در باره تماشاخانه‌های غرب هست؛ از جمله در یادداشت مربوط به روز ۲۰ رمضان ۱۳۰۶ در حین توقف در مسکو: «اصل بازی پسر پادشاه عروسی می‌کند و از طوایف مختلف با لباس‌های غریب و عجیب برای آنها می‌رقصند که بهتر از این رقص نمی‌شود، چه پرده‌های دورنما که در عقب آنها تشکیل داده بودند، مثل عالم خیال یا بهشت به نظر می‌آمد، گویا اپرای پاریس را هم از روی این تقلید کرده باشند، فقط رقص می‌کردند دیگر حرف نمی‌زدند، خیلی آدم‌های خوشگل داشتند، من به این خوبی خاطر من نبود، الحق بهتر از این نمی‌شود» (همان، ۱۳۶۹: ۱/۱۳۷). او علاوه بر حضور در تماشاخانه‌ها، در سفر سوم به دیدن نمایش‌هایی شبیه سیرک هم رفت (همان، ۱/۱۶۸). بیش از هر چیز معماری تماشاخانه‌ها توجه او را جلب می‌کرده است و سپس موقعیت اجتماعی بازیگران و شاید در ذهن خود، از این دو جهت، بازیگران و محل نمایش را در ایران می‌سنجیده است. سه سفرنامه ناصرالدین شاه به فرنگ و دقت در یادداشت‌های او در باره تماشاخانه‌ها و شیوه اجرای نمایش‌ها نشان می‌دهد که او به این هنر اروپایی سخت دلبستگی یافت، زیرا پس از بازگشت از هر سفر، در جست و جو و احداث بناها و اجرای نمایش‌هایی به سبک و سیاق تماشاخانه‌های غربی برآمد؛

چندان که به نظر می‌رسد احداث تکیه دولت و پس از آن سالن نمایش در مدرسه دارالفنون، برای تأسیس و حمایت از تماشاخانه‌هایی به سبک و سیاق اروپایی بود.

۲-۲. سفرنامه ایران و روسیه

عبدالصمد میرزا عزالدوله، برادر تنی ناصرالدین شاه در سال ۱۳۰۰ق./ ۱۸۸۲م. در رأس هیأتی برای شرکت در مراسم تاجگذاری الکساندر سوم امپراتور روس و ابلاغ تهنیت ناصرالدین شاه به روسیه سفر کرد. او مهمان امپراتور روس بود و در محافل و مجامع رسمی حضور می‌یافت و از این دید و بازدیدها گزارشی کوتاه و خواندنی یادگار نهاد (طالبی، ۱۳۷۸: ۲۴۲).

عزالدوله که در میان سفر دوم و سوم ناصرالدین شاه به اروپا رفت، در یادداشت روز نوزدهم رجب ۱۳۰۰ نوشت: «دخترهای روسی در آنجا خوانندگی کردند. پس از آن شخصی به وضع روس رقص کرد. یک نفر هم حقه بازی [شعبده بازی] نمود» (ملکونوف و عزالدوله، ۱۳۶۳: ۴۱). همچنین در یادداشت‌های روز ۲۳ رجب نوشته است: «امشب تماشاخانه زینت عظیمی داشت. باله بسیار غریبی بود که زایدالوصف تعریف داشت. انواع لباس و رقص ملل روسیه را نمودند. در این تماشا شب و روز پرده‌های بسیار خوب می‌نمودند. پرده آخر موجب حیرت همگی بود، آفرین‌ها گفتند و دست‌ها زدند. تعریف امشب را از تعریف عاجزم» (همان: ۴۷) و در جای دیگری آورده است: «به تماشاخانه بزرگ رفتیم [...] باله ممتازی بود. رقص بسیار خوب کردند. خصوصاً پتی یا وسوان دخترهای به سن ده-دوازده ساله

که نصف آن‌ها به لباس مرد و نصف دیگر به لباس زن بودند، خیلی خوب رقصیدند. مایه حیرت بود» (همان: ۵۳-۵۴)

با این همه و در مقایسه با ناصرالدین شاه می‌توان گفت که عزالدوله به سبک معماری بناهای تماشاخانه‌ها بیشتر توجه داشت و هر چند که گزارش‌های او بسیار کوتاه است و تنها تماشاخانه‌ها و نمایش‌های روسیه را شامل می‌شود، اما همچنان بسیار مهم است، زیرا سفر او با آغاز کار نخستین نمایش‌های ایرانی به سبک اروپایی مقارن بود. بی‌گمان این توصیفات، سهم چشمگیری در اشاعه هنر نمایش نوین در ایران داشت و خواسته و ناخواسته، حس کنجکاوی و تمایل اهل فرهنگ و هنر را برمی‌انگیخت.

۳. نمایشنامه‌نویسی به تقلید از غرب

بدیهی است که ایرانیان مقارن عصر ناصری، با نمایش‌ها و بازی‌های نمایشی سنتی آشنایی داشتند، اما میزان اطلاعات آنها از نمایش غربی هیچ یا بسیار اندک بود. در ایران آن زمان، ادبیات نمایشی به‌گونه منسجم وجود نداشت و اوضاع اجتماعی و سیاسی این دوره و به ویژه عصر ناصری، مجال برای رشد این نوع ادبیات پدید نمی‌آورد. در این شرایط، نویسندگانی همچون میرزا فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقا تبریزی به خلق آثاری که تا حدودی مبتنی بر سبک و سیاق غربی بود، پرداختند.

۳-۱. میرزا فتحعلی آخوندزاده

تأثیر میرزا فتحعلی آخوندزاده در گسترش معارف جدید با رویکرد غربی غیرمستقیم و تا حدی بیشتر بر طبقه روشنفکران مشهود بود (Cole, 1996: 41؛ آدمیت، ۱۳۴۹: ۳). یکی از کارهای بنیادی آخوندزاده نگارش نمایشنامه‌هایی الهام گرفته از فنون نمایشنامه‌نویسی غربی بود. شاید قدیمی‌ترین نمونه از نمایشنامه‌های دوره قاجار که به تقلید از اروپاییان و با داستان‌پردازی، شخصیت‌سازی و فضا و خلق ایرانی به زبان ترکی پدید آمده است، از آن او باشد (Gaffari, 1984: 374؛ فنائیان، ۱۳۸۶: ۲۰).

آشنایی او با آثار اندیشمندان نام آوری چون لرمانتوف^۱، باراتاشویلی^۲، ادیوسکی^۳، آ. بستوژف^۴ و تأثیرپذیری از آثار نویسندگان متفکر روس همچون چرنیشفسکی^۵، گوگول^۶، گریبایدوف^۷، پوشکین^۸، کارامزین^۹، دابر الیوبوف^{۱۰}، گرتسن^{۱۱} و نیز نویسندگان اروپایی از جمله مولیر^{۱۲} و شکسپیر^{۱۳}، آخوندزاده را به پیگیری اندیشه‌های خرد در هنر نمایش سوق داد. محیط امن تفلیس و اوضاع فرهنگی - سیاسی دولت روس، امکان هرگونه انتقاد از فرهنگ و نظام سنتی ایران

-
1. Lermantof
 2. Baratashvili
 3. Ediyoski
 4. A. Bestojef
 5. Chernyshevsky
 6. Gogol
 7. Griboyedov
 8. Pushkin
 9. Karamzin
 10. Dabralioboof
 11. Gersen
 12. Moliere
 13. Shakespeare

را برای او مهیا کرد (Kia, 1995: 426؛ اسکویی، ۱۳۷۸: ۱۲۶-۱۲۵؛ مددپور، ۱۳۸۶: ۱/۵۴۸).

آخوندزاده میان سال‌های ۱۲۷۲-۱۲۶۷ق. / ۱۸۵۵-۱۸۵۰م. ۶ نمایشنامه به سبک و سیاق غربی نوشت. حکایت ملا خلیل کیمیاگر (۱۲۶۷ق. / ۱۸۵۰م.) نخستین کوشش و تجربه او در زمینه "درام نویسی" بود (ملک‌پور، ۱۳۸۵: ۱۴۸/۱، ۱۴۵؛ بزرگمهر، ۱۳۷۹: ۸۳). البته این تجربه نمی‌توانست از لحاظ "ساخت دراماتیک" و محتوا ارزش نمایشی چندانی داشته باشد، اما در هر صورت، در مرحله آغاز ادبیات نمایشی اثری در زمینه درام نویسی به شیوه غرب در ادبیات نمایشی ایران محسوب می‌شود.

حکایت "موسی ژوردان حکیم نباتات و مستعلی شاه مشهور به جادوگر" (سال ۱۲۶۷ق. / ۱۸۵۰م.) انسجام و پختگی دراماتیک بهتری نسبت به اثر نخست آخوندزاده دارد؛ این انسجام چه در طرح کلی نمایشنامه و چه در شخصیت پردازی و چه در تطابق واقعه با محیط اجتماعی عصر، کاملاً مشهود بود. طرح کلی این تمثیل همانند ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر در انتقاد از اعتقادات خواص مردم با طرح دو مسأله دیگر بود: یکی انتقاد از صدارت حاجی میرزا آقاسی و دیگری اشاره‌ای به انقلاب ۱۸۴۸م. فرانسه. طرح کلی حکایت "وزیرخان لنکران" (۱۲۶۷ق. / ۱۸۵۰م.) اولین تمثیلی در انتقاد از نظام دیوانسالار فئودال نیمه استعماری ایران بود که ضمن آن، داستانی عشقی هجو می‌شد. این اثر را می‌توان نخستین کمدی اجتماعی- انتقادی تاریخ نمایش ایران محسوب کرد (Kia, 1998: 7؛ ملک‌پور، ۱۳۸۵: ۱۴۹/۱، ۱۵۴؛ بزرگمهر، ۱۳۷۹: ۸۴).

حکایت "خرس قولدور باسان" (۱۲۶۸ق./ ۱۸۵۱م.) مضمونی کمدی-رمانتیک و روستایی داشت که تصویر روابط فئودالی، در چنان جامعه‌ای را برجسته می‌کرد. این اثر اگر چه از نظر بافت نمایشی و پرداخت شخصیت‌ها ارزش‌هایی داشت، اما ضعف‌های عمده‌ای هم در آن دیده می‌شد. به هر حال، گویا این داستان به سبب موضوع "ملودراماتیک" و پایان خوش با استقبال گسترده‌ای روبه‌رو شد. دیگر اثر او "سرگذشت مرد خسیس" (۱۲۷۰ق./ ۱۸۵۳م.)، در میان آثار نمایشی آخوندزاده، جایگاه خاص دارد: اصول و قواعد درام‌نویسی در آن خوب رعایت شده و از سوی دیگر، واقعه اصلی با مهارت قابل ستایشی با وقایع فرعی در آمیخته است.

حکایت "وکلائی مرافعه" (۱۲۷۲ق./ ۱۸۵۵م.)، آخرین کار نمایشی آخوندزاده، به روابط ظالمانه و فاسد دستگاه مجری عدالت پرداخته است (Kia, 1998: 12؛ ملک پور، ۱۳۸۵: ۱۶۷/۱، ۱۶۵، ۱۵۸). بعدها مجموع این آثار در قالب تمثیلات یا ۶ نمایشنامه کمدی تنظیم شد و میرزا جعفر قراچه داغی این نمایشنامه‌ها را به فارسی ترجمه و در یک مجلد با نام تمثیلات منتشر کرد (جوانمرد، ۱۳۸۳: ۵۰؛ جنتی عطایی، ۱۳۳۳: ۶۱؛ فنائیان، ۱۳۶۸: ۲۰).

نکته حائز اهمیت اینکه نمایشنامه‌های آخوندزاده به روسی ترجمه و سپس در تماشاخانه‌های تفلیس اجرا شد و حتی برخی از آنها در مسکو و پترزبورگ نیز به اجرا درآمد که نام آخوندزاده را در محافل هنری روسیه مطرح کرد؛ با این همه ناصرالدین شاه در هیچ یک از سفرنامه‌های خود حتی نامی از او نمی‌برد که با توجه به افکار و موقعیت آخوندزاده قابل درک به نظر می‌رسد.

۳-۲. میرزا آقا تبریزی

از نخستین نمایشنامه نویس به زبان فارسی اطلاعات اندکی در دست است. میرزا آقا تبریزی در رساله اخلاقیه (۱۲۹۲ق./ ۱۸۷۴م.) خود را چنین معرفی کرده است: «حقیر راقم سراپا تقصیر آقا ابن محمد مهدی تبریزی...» (تبریزی، ۱۳۸۲: ۱۹۲) و دیگر اشاره‌ای به اصل و نسب خود نمی‌کند. او در نامه آخوندزاده نوشته که اهل تبریز است و از کودکی به آموزش زبان فرانسه و روسی علاقه داشته و این دو زبان را در حد تکلم و ترجمه فراگرفته است. پس از آن مدت چند سال مشغول خدمت در "معلم خانه پادشاهی" (دارالفنون) بوده و نیز سمت منشی اول دولت فرانسه در ایران را بر عهده داشته است (ملک پور، ۱۳۸۵: ۱۹۰/۱). به نوشته بکتاش، میرزا آقا در دستگاه وزارت امور خارجه خدمت می‌کرد و از جمله شاگردانی بود که در زمان محمدشاه به فرانسه اعزام شد و تئاتر را از نوشته‌های آخوندزاده شناخته است (بکتاش، ۱۳۷۴: ۹۶).

تبریزی راه خروج از وضعیت انحطاط را تئاتر و استفاده از توان روشنگری آن برگزید و در این راه کوشید تا بحران آگاهی را با نمایش و در گام بعد با اتکای به متن نمایشنامه به زبان ساده، به جامعه انتقال دهد. بر این اساس، او در مقدمه نمایشنامه خود نوشته است: «روزی راقم اوراق در مجلس یکی از یاران موافق مشغول صحبت جمعی از دوستان بود. ناگاه رشته سخن به فواید مطالعه حکایات و اشارات رسید. صاحب مجلس فوراً برخاست و کتاب مسرت نصاب طباطر سر کار ادیب و لیبب آقامیرزا فتحعلی آخوندزاده و کولونل دام مجده را که در زبان ترکی با اسلوب تازه نوشته اند به میان آورد [...] چون تکرار اینگونه حکایات و تذکار این

قسم تصنیفات مایه ترقی و تربیت ملت است و تکمیل مراتب عبرت و تجربت، لهذا این بنده بی‌مقدار نیز پیروی و تقلید به این شیوه خجسته نموده با عدم استطاعت و استعداد کتابی مشتمل بر چهار حکایت و هر حکایتی محتوی بر چهار مجلس در زبان فارسی تصنیف نمودم [...] در سنه دویست و هشتاد و هشت هجری» (تبریزی، ۱۳۵۵: ۲-۱).

تبریزی در انتخاب این گونه ادبی، راه منحصر به فردی در پیش گرفت. او پس از آشنایی با آثار نمایشی آخوندزاده و درک عمیق مظالم دیوانی و ستم حکام و اجحاف به ملت محروم ایران، عواطف و احساسات افشاگرانه خود را در قالبی که مردم با آن آشنایی داشتند، قرار داد و آثاری بدیع و بی‌همتا پدید آورد: «نمایشنامه‌های تبریزی سوژه‌هایی را به صحنه می‌آورد که هر چند تا بدان هنگام وجود داشتند، اما ناپیدا بودند و صدایی از آنها به گوش نمی‌رسید» (سپهران، ۱۳۸۸: ۵۵). از تبریزی پنج نمایشنامه باقی مانده است که آنها را می‌توان اولین تجربه ادبیات نمایشی در زبان فارسی برای "مجالس تئاتر" دانست. (بکتاش، ۱۳۷۴: ۹۷).

نخستین اثر میرزا آقا "سر گذشت اشرف خان حاکم عربستان" انتقادی تند و بی پروا از حکومت و دربار است: در آن "ذات ملوکانه" و دربار مورد تمسخر واقع شده است. همچنین در این اثر، قصه با نمایش در آمیخته و توصیف، نمایشنامه را از حالت نمایشی خارج کرده است (ملک پور، ۱۳۸۵: ۱/ ۱۹۸-۱۹۷؛ آشفته، ۱۳۹۱: ۲۶). یکی از ویژگی‌های این اثر، بی شک شخصیت "محرم راز" است، که ریشه‌ای دیرینه در کمدی‌های تئاتر غرب دارد (تبریزی، ۲۵۳۶: ۱۱). در نمایشنامه دوم، "طریقه حکومت زمان خان بروجردی" حاکم بروجرد برای غارت

هر چه بیشتر مردم، هنگام ورود به شهر و آغاز کار، همچون حاکمی عادل و باشرف سخت مانع فساد، دزدی، رشوه خواری و نیز شراب فروشی و روسپیگری می‌شود، اما به تدریج و با اخاذی و دریافت رشوه‌های کلان دست آنان را باز می‌گذارد (اسکویی، ۱۳۷۸: ۱۴۲؛ آژند، ۱۳۷۳: ۳۲). در این اثر میرزا آقا به طور مستقیم حکومت را به باد انتقاد گرفت و به نمایشنامه مفهومی سیاسی داد. ساختار نمایشنامه نیز ترکیبی از قصه و نمایش است و نسبت به نمایشنامه "سرگذشت اشرف خان"، از لحاظ شخصیت‌پردازی، خرده‌های کمتری از آن می‌توان گرفت (ملک‌پور، ۱۳۸۵: ۱/ ۲۰۲).

"کربلا رفتن شاه قلی میرزا" سومین نمایشنامه تبریزی، حکایت شخصی بود که در راه سفر به کربلا برای رسیدن به "حقوق حقه" خود در کرمانشاه توقف می‌کند، اما بر اثر دسیسه‌چینی‌های حاکم شهر، ناگزیر برای نجات جان خود شبانه و در پوشش زنانه از شهر می‌گریزد (اسکویی، ۱۳۷۸: ۱۴۲؛ آژند، ۱۳۷۳: ۳۳). انتقاد از طبقه بالای جامعه و حکومتگران قاجار به وضوح آشکار است (تبریزی، ۲۵۳۶: ۸۹). در چهارمین نمایشنامه تبریزی، حکایت "عاشق شدن آقا هاشم خلخالی"، از قوانین و مقررات نادرست حاکم بر روابط اجتماعی و ازدواج‌های نامناسب انتقاد شده است و اینکه سرمایه برتر، علم و دانش و وقار است، نه ثروت (اسکویی، ۱۳۷۸: ۱۴۲؛ آژند، ۱۳۷۳: ۳۳). این اثر به لحاظ مضمون، نسبت به سه نمایش قبلی، در مسیری دیگر قرار دارد، هر چند که انتقاد به حکومتگران همچنان در آن به چشم می‌خورد (تبریزی، ۲۵۳۶: ۱۴۱). میرزا آقا در این نمایشنامه برای نخستین بار به روابط اجتماعی- خانوادگی پرداخته و از قوانین اجتماعی حاکم بر جامعه انتقاد

کرده است؛ گو اینکه در این اثر نیز، ضعف‌های بسیاری به بافت نمایشی آن لطمه وارد آورده است و توصیف و ترکیب قصه و نمایش همچنان کاستی‌های عمده دارند (ملک پور، ۱۳۸۵: ۱/ ۲۰۷-۲۰۶؛ آقا عباسی، ۱۳۸۲: ۱۲۵).

آخرین نمایشنامه تبریزی "حاجی مرشد کیمیاگر" به شیوه محاوره‌ای، انتقاد از شعبده بازی‌های کیمیاگران و جهل و نادانی مردم طماع را در نظر گرفته است (اسکویی، ۱۳۷۸: ۱۴۳؛ آژند، ۱۳۷۳: ۳۳). هر چند این اثر به شیوه تئاتر به سبک غربی است، اما به سختی می‌توان آن را نمایشنامه نامید و به نظر می‌رسد که میرزا آقا این اثر را به تقلید از "ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر" آخوندزاده نوشته باشد، زیرا هر دو اثر، در واقع یک مضمون دارند.

هر چند میرزا آقا سخت تحت تأثیر آثار آخوندزاده بود، اما با مقایسه آثار آنان می‌توان دریافت که نمایشنامه‌های میرزا آقا صبغه سیاسی بیشتری داشت و در آن مستقیماً حکومت هدف نقدهای صریح و بی‌پروا قرار می‌گیرد. از آثار تبریزی پیداست که او شناخت کافی از نمایشخانه‌های غرب نداشت، بر خلاف آخوندزاده، که آثار درام‌نویسان بزرگ را خوانده و حتی بسیاری از آنها را بر صحنه تماشاخانه‌ها دیده بود. ماهیت جهان‌بینی نمایشی تبریزی، تحت تأثیر نمایش‌های تعزیه، نقالی، تقلید و تمثیلات آخوندزاده قرار داشت. بدین ترتیب، گرچه آثار تبریزی از دل دو سنت بیان هنری، یعنی تئاتر غربی و نمایش ایرانی زاده شده، اما راه خویش را تا حد چشمگیری از آنها جدا کرده است.

با این همه باید اذعان داشت که اقتباس از سبک نمایشنامه‌های غربی تأثیرات منفی را نیز بر صنعت نمایش در ایران داشت که از جمله آنها به حاشیه

رانده‌شدن نمایش بومی ایرانی و توقف روند رشد و شکوفایی آن بود. از سوی دیگر تبلیغ و ترویج فرهنگ غرب در قالب نمایش و تقلید سطحی و چشم بسته از ارزش‌های غربی آثار سلبی انکارناپذیری بر سبک زندگی مردم وارد می‌ساخت.

۴. ترجمه متون نمایشی

در دوره قاجار، عباس میرزا نایب‌السلطنه نخستین کسی بود که به صورت جدی و منسجم "نهضت ترجمه" را برانگیخت؛ آثاری همچون: *تاریخ پطرکبیر* و *شارل دوازدهم اثر ولتر*^۱، ترجمه میرزا رضا مهندس باشی، جهان نمای جدید یا جغرافیای کره، ترجمه دبیرالملک فراهانی، تاریخ ناپلئون ترجمه میرزا رضا مهندس باشی و دیگر آثاری که بیشتر جنبه نظامی و تاریخی داشت (ژوبر، ۱۳۴۷: ۲۳۶؛ دروویل، ۱۳۴۸: ۱۹۸؛ آقاحسینی، ۱۳۸۶: ۷؛ حسینی، ۱۳۸۴: ۱۸). در دوره محمدشاه نیز، ترجمه آثار اروپایی کمابیش ادامه یافت. در این دوره مشهورترین ترجمه تاریخ ناپلئون اول اثر والتر اسکات^۲ فرانسوی بود که میرزا رضا تبریزی در ۱۲۵۳ق. / ۱۸۳۷م. آن را به فارسی برگرداند (علیزاده بیرجندی، ۱۳۹۱: ۱۲۸).

کار ترجمه در عصر ناصری اهمیت و جایگاه خاصی یافت. در سال‌های نخست سلطنت ناصرالدین شاه آثار غربی با موضوعات گوناگون همچون تاریخ ایران از *سرجان ملکم*، *روبینسون کروزوئه*، *سرگذشت تلماک*، *میشل استروگف* و دیگر آثار ترجمه شد (Scarce, 2007: 461؛ فرزاد فرهنگیان، ۱۳۸۶: ۷۶؛ بهنام، ۱۳۷۵: ۴۵؛ خان ملک ساسانی، [بی‌تا]: ۲۶) و با تأسیس دارالفنون و سپس دارالترجمه

1. Voltaire
2. Walter Scott

ناصری، ترجمه آثار غربی اندک اندک انسجام یافت. در دوره صدارت امیرکبیر و در پی گسترش مناسبات خارجی با دولت‌های اروپایی، وی به استخدام و تربیت مترجمان اقدام کرد و نیز تحصیلکردگان غربی را به خدمت گرفت که از آن جمله بودند: ادوارد برجیس، آندره نمساوی، میرزا ملکم خان، میرزا ابراهیم، یحیی خان مشیرالدوله، میرزا آقا تبریزی و محمد حسن خان قاجار که به ترجمه سلسله آثاری از زبان‌های فرانسه، انگلیسی، روسی و دیگر کشورهای غربی مأمور شدند (آدمیت، ۱۳۶۲: ۳۷۹-۳۷۸؛ علیزاده بیرجندی، ۱۳۹۱: ۱۲۸؛ شیخ نوری، ۱۳۸۶: ۱۴۲).

تاریخ دقیق تأسیس دارالترجمه ناصری مشخص نیست. دارالترجمه زمانی همچون دارالفنون، دارالطباعة و دارالتألیف، از ادارات وزارت علوم محسوب می‌شد، اما پس از ذی‌الحجه ۱۳۰۰ ق. / ۱۸۸۲ م. که به فرمان ناصرالدین شاه مترجمان همه وزارتخانه‌ها به این مرکز پیوستند و "مجلس دارالترجمه" افتتاح شد، استقلال و اهمیت دارالترجمه افزایش یافت و ریاست آن نیز بر عهده محمد حسن خان اعتمادالسلطنه (صنیع‌الدوله) نهاده شد که خود به زبان فرانسه تسلط داشت (اعتمادالسلطنه، ۱۳۷۹: ۲۶۰).

۴-۱. آثار مولیر

مجموعه عواملی موجب شد تا آثار نویسندگان فرانسوی بسیار زودتر از نویسندگان دیگر کشورها، توجه ایرانیان را به خود جلب کند. بیشتر مترجمان به ترجمه آثار شماری از نمایشنامه‌نویسان فرانسوی روی آوردند و به ویژه کسانی که با تئاتر و کارکردهای اجتماعی آن تا حدودی آشنا بودند، با وجود آشنایی با

نمایشنامه نویسانی چون شکسپیر، بوالو^۱، راسین^۲ و الکساندر دوما^۳ به برگرداندن آثار مولیر به زبان فارسی پرداختند (فروغی، ۱۳۸۲: ۱۵۲؛ بزرگمهر، ۱۳۷۹: ۵۰).

مولیر پیوندی خاص با نمایش در عصر ناصری داشت و چه به عنوان آغازگر فن نمایشنامه‌نویسی و چه در مقام الهام‌بخشی علاقه‌مندان این هنر در ایران، جایگاهی مهم در ادبیات نمایشی، فن صحنه گردانی و بازیگردانی یافت. بر این اساس، شناخت مولیر و ویژگی آثار وی در واقع نیمی از کیفیت و چگونگی نمایش در دوره قاجار و به ویژه عصر ناصری است. درست است که ایرانیان نخست با تماشاخانه‌های روس و انگلیس آشنایی یافتند، اما آثار مولیر بود که به سبب ظرفیت آن در تطبیق با شرایط اجتماعی و فرهنگی ایران در دوره حکومت ناصرالدین شاه وارد ادبیات نمایشی ایران شد. آثار او غالباً جنبه کمدی دارد و علاوه بر انتقادات اخلاقی- اجتماعی، جنبه تفنن و سرگرمی در جذب بیشتر خوانندگان و تماشاگران ایرانی تأثیر داشت (Semple, 1975: 71؛ Davies, 1992: 283-9-10؛ Ekstein, 1989: 89؛ Potter, 1973).

ترجمه آثاری از جمله گزارش مردم گریز به قلم میرزا حبیب اصفهانی، طبیب اجباری به قلم اعتمادالسلطنه، عروس و داماد به قلم میرزا جعفر قراچه داغی و عروسی جناب میرزا به دست حاجی محمد طاهر میرزا، گواهی بر اقبال به آثار مولیر است.

1.Boileau

2.Racine

3.Alexandre Dumas

۴-۲. گزارش مردم‌گریز

نخستین تجربه در ترجمه کمدی‌های مولیر با انتشار نمایشنامه گزارش مردم‌گریز یا "میزانتروپ"^۱ به سال ۱۲۸۶ق. / ۱۸۶۹م. بازمی‌گردد. مترجم این اثر به احتمال بسیار میرزا حبیب اصفهانی^۲، مقیم عثمانی و از نویسندگان روزنامه فارسی اختر در استانبول بود و این ترجمه را نیز در همان شهر منتشر کرد (بکتاش، ۱۳۷۴: ۹۹).

در این اثر آلسست^۳، که مردی بدبین و عبوس و با سرشتی سرسخت و لجوج بود، علیه نظام و دربار فاسد، ریاکاری‌های اجتماعی و قوانین غیرعادلانه حاکم بر جامعه خویش به مبارزه برمی‌خیزد، اما کوشش او برای تحول و بهبود جامعه و به دست آوردن دل محبوب خود به سرانجام نمی‌رسد و سرانجام گوشه‌نشینی را برمی‌گزیند (Gutwirth, 1950: 356; Romanowski, 1997: 52; Fellows, 1967: 27). ترجمه میرزا حبیب نه عین اثر، بلکه آزاد است، چنانکه در پرده مجلس دوم، آلسست شعری به زبان فرانسه می‌خواند:

si le roim'avaitdonne
Paris, sa grand' ville
Etqu'il me fallut quitter
L'amour de ma vie,
Je dirai au roi Henri
Reprenezvotre Paris

1. Le misanthrop

۲. میرزا حبیب در سال ۱۲۵۲ق. / ۱۸۳۶م. در چهارمحل بختیاری به دنیا آمد. در اصفهان و عراق دانش‌اندوخت و پس از بازگشت به ایران، به سبب فعالیت‌های سیاسی ضد استبدادی و بدگویی از صدراعظم وقت در ۱۲۸۳ق. / ۱۸۶۶م. به عثمانی تبعید شد. او انسانی آزاده و فاضل بود و میزانتروپ را نیز از سوی برای تجربه‌اندوزی و طبع‌آزمایی در ادبیات نمایشی و از سوی دیگر، برای آشنایی مردم ایران با ادبیات کلاسیک جهان ترجمه کرد (بزرگمهر، ۱۳۷۹: ۳۷؛ محمدی، ۱۳۵۲: ۲۲).

3. Alceste

J'aimemieux me vie gai

J'aimemieux ma vie!

میرزا حبیب این قطعه شعر را در قالب شعر فارسی چنین ترجمه کرده است:

گر به یک موی ترک شیرازی	بدهد پادشه به من شیراز
گویم ای پادشاه گر چه بود	شهر شیراز شهر بی انباز
ترک شیراز کافی است مرا	شهر شیراز خویش بستان باز

(شمیم، ۱۳۷۸: ۴۰۳-۴۰۲؛ پرویز، [بی تا]: ۷۰؛ مولیر، ۱۳۳۸: ۳۵).

روشن است که ترجمه میرزا حبیب، پیام و روح مضمون اثر را منتقل می‌کند. البته باید به این نکته اشاره کرد که یکی از علل مهم رواج فن "اقتباس" در ادبیات نمایشی عصر ناصری، بداهه‌سازی بر روی صحنه بود که این آثار را ایرانی می‌کرد و سپس آثار آن به متن چاپی نیز وارد می‌شد. در اجرای بسیاری از آثار مولیر در تماشخانه دارالفنون، یا شخصیت‌های حقیقی ایرانی در آنها وارد می‌شد یا شخصیت‌های نمایش خود را با آن تطبیق می‌دادند (ملک پور، ۱۳۸۵: ۳۲۴/۱).

۳-۴. طبیب اجباری

از اولین نمایشنامه‌هایی که در داخل کشور به زبان فارسی ترجمه شد، "طیب اجباری"^۱ از کمدی‌های اجتماعی مولیر بود که در سال ۱۳۰۶ ق/۱۸۸۸ م. به نام محمد حسن خان اعتمادالسلطنه^۲ به چاپ رسید. گر چه بسیار محتمل است که این ترجمه در

1. Le medecinMarlgreloi

۲. محمد حسن خان، فرزند حاجی علی خان اعتمادالسلطنه از محصلان دارالفنون، در سال ۱۲۸۰ ق/۱۸۶۳ م. نماینده نظامی ایران در پاریس بود و به همین سبب، به فراگیری زبان فرانسه پرداخت. پس از بازگشت مترجم حضور دربار بود و بعدها در مقام وزارت انطباعات، منشاء خدمات فرهنگی شد (Kia, 1998: 16؛ کرمانی، ۱۳۲۸).

دارالترجمه و به دست یکی از اعضاء صورت گرفته باشد با این حال: «مزین الدوله روزی به عرض شاه می‌رساند که نمایشنامه طبیب اجباری مولیر را ترجمه کرده و آن را برای نمایش آماده نموده است و تقاضا می‌کند شاه نمایش را ببیند» (شیروانی، ۱۳۵۵: ۲۷).

«طبیب اجباری» مطابق ذوق نمایش دوستان ایرانی ترجمه شد و ماجرای آن عبارت بود از بیان واقعیتی اجتماعی در قالب کمدی مبنی بر اختلافات زناشویی حاکم بر جامعه و مقابله با مردسالاری و جور و ستم بر زنان (Szogyi, 1969: 216؛ بکتاش، ۱۳۷۴: ۹۶؛ رازی، ۱۳۹۰: ۱۲۳).

ترجمه «طبیب اجباری» با استقبال بیشتری نسبت به گزارش مردم گریز رو به رو شد، زیرا زبان شبه محاوره‌ای و عامیانه و تطبیق موضوع و اشخاص نمایش با مسائل و شخصیت‌های ایرانی، همه موجب شد تا «طبیب اجباری» دوبار به چاپ برسد. به هر صورت، ترجمه این نمایشنامه، تحت تأثیر سابقه نمایش تقلید در ایران، حاکی از تأثیرپذیری کمدی غربی و ایرانی از یکدیگر است (ملک پور، ۱۳۸۵: ۱/ ۳۴۹).

۴-۴. تمثیل عروس و داماد

گذشته از میرزا حبیب اصفهانی و اعتمادالسلطنه، میرزا جعفر قراچه داغی^۱ - مترجم تمثیلات آخوندزاده به فارسی- نیز اثری دیگر از مولیر را به نام «تمثیل

۳۸. به نوشته آدمیت «اعتمادالسلطنه به عنوان وزیر انطباعات در انتشار آثار تاریخی و اجتماعی اروپایی بی‌علاقه نبود و همی در این امر به خرج داد. دستگاه دارالترجمه دولتی هم که در آن برخی مترجمان قابل در کار بودند و ریاست آن با نویسنده دانشمند میرزا محمد حسین خان ذکاء الملک فروغی بود، گرایش قطعی به روشنفکری داشت و آثار سودمندی را به ترجمه می‌رساندند» (آدمیت، ۱۳۵۵: ۵۲).

۱. قراچه داغی با شماری از روشنفکران این روزگار از جمله میرزا یوسف خان مستشارالدوله، جلال الدین میرزا، اعتمادالسلطنه و نیز فتحعلی آخوندزاده رابطه و مکاتبه داشت (آزند، ۱۳۷۳: ۲۵). به نوشته آرنین پور: «کارمند

عروس و داماد» (= ژرژ دانده یا شوهر درمانده)^۱ در سال ۱۳۰۸ ق. / ۱۸۹۰ م. به فارسی برگرداند (آژند، ۱۳۷۳: ۲۵؛ فنائیان، ۱۳۸۶: ۲؛ جنتی عطایی، ۱۳۳۳: ۶۱). مضمون این اثر بسیار ساده و تقریباً تکراری است و از لحاظ کیفیت، نه می‌توان آن را در حد نمایشنامه‌های طنز متداول آن زمان قرار داد و نه می‌توان آن را با شاهکاری از مولیر همچون "میزاتروپ" مقایسه کرد. با این همه، کم‌دی ژرژ داندن از لحاظ محتوا و شکل نمایشی و خصوصاً شیوه‌ای که برای خلق لحظات طنز به کار می‌گیرد، یعنی "تکرارسازی" و "برعکس‌سازی" موقعیت‌ها، بیشتر از هر نمایشنامه‌ی مولیر باب طبع جامعه‌ی عصر ناصری قرار گرفت، زیرا این عوامل شباهت چشمگیری با نمایش‌های مقلدان ایرانی داشت و تماشاچیان از آن استقبال کردند (ملک پور، ۱۳۸۵: ۳۶۱/۱).

۴-۵. عروسی جناب میرزا (عروسی اجباری)

از دیگر مترجمان عصر ناصری که به ترجمه آثار اروپایی و به ویژه مولیر پرداخت، می‌باید به شاهزاده محمد طاهر میرزا^۲ اشاره کرد. یکی از آثاری که به

وزارت عدلیه و منشی شاهزاده جلال الدین میرزا بود و اواخر عمر سمت مترجمی ترکی جزو دارالترجمه مبارکه دولتی کار می‌کرده و طبق مندرجات سالنامه ضمیمه جلد سوم "ذراتیجان" تألیف اعتمادالسلطنه به همین سمت مشغول خدمت بوده که در سال ۱۳۱۰ ق. درگذشته است» (آرین پور، ۱۳۵۰: ۱/۳۵۴).

1. George DandinoulemarconFonde

۲. او فرزند اسکندر میرزا، ششمین فرزند عباس میرزا نایب السلطنه بود. محمد طاهر میرزا پس از تحصیل مقدمات زبان فرانسه و عربی در ایران، پنج سال در "جامع الازهر" مصر به تحصیل مشغول بود و پس از بازگشت به ایران بنا به علایق شخصی به ترجمه و گاه اقتباس از آثار نویسندگان غربی می‌پرداخت. او بیشتر آثار الکساندر دوما از جمله سه تفنگدار، کنت دومونت کریستو، لورن مارگو، لویی چهاردهم و عصرش، لورد هوپ و نیز ژیلیاس تألیف لساز را به فارسی برگرداند (Eskandari, 2007: 513؛ بهنام، ۱۳۷۵: ۴۶؛ شاه حسینی، ۱۳۷۲: ۳۶۸).

قلم او ترجمه شد؛ عروسی اجباری (=کمدی باله سه پرده^۱) اثر مولیر با برخی تغییرات و با نام «عروسی جناب میرزا» بود. او در واقع با حفظ فکر و مضمون اصلی این اثر، نمایشنامه‌ای ایرانی نوشت که به سبب ناآشنایی با قواعد درام‌نویسی، کاستی‌های بسیار دارد. محتوای این اثر عبارت بود از ماجرای اگسانارل، مردی که‌نسال که دل در هوس ازدواج با دختری جوان و سبکسر به نام دوریمین نهاده بود (بزرگمهر، ۱۳۷۹: ۵۶؛ آژند، ۱۳۷۳: ۲۶).

گرچه محمد طاهر میرزا از مترجمان زبردست عصر ناصری بود، اما تغییرات عمده در متن نمایشنامه موجب نقصان‌هایی در آن شده است، به ویژه به سبب ناآشنایی او با قواعد درام‌نویسی. با این حال، این اثر را می‌توان نمونه‌ای از اولین آثار اقتباسی در ادبیات نمایشی ایران داشت (بزرگمهر، ۱۳۷۹: ۵۶؛ ملک پور، ۱۳۸۵: ۱/۳۸۰).

۵. نخستین آثار اجرایی

با افزایش ترجمه متون نمایشی غرب و فزونی روابط سیاسی و فرهنگی ایران و کشورهای اروپایی در عصر ناصری، اجرای نمایش به سبک غربی نیز گسترش یافت. فکر ایجاد تئاتر در ایران و معرفی ادبیات درام در زبان فارسی، در حقیقت از زمانی آغاز شد که نخستین گروه دانشجویان ایرانی اعزامی در دوره ناصرالدین شاه پس از فراغت از تحصیل در کشورهای اروپایی به ایران بازگشتند. علاوه بر این، دیدارهای ناصرالدین شاه از تئاترها و اپراها در سفرهایش به روسیه،

1. Le Marage Force

انگلیس و فرانسه و نیز اشتیاق به تفاخر و تظاهر، سبب موافقت او با احداث تالار نمایش در دارالفنون گردید. سالن تئاتر کوچکی در کنار این مدرسه افتتاح شد و در آن روزگار، ترجمه و اجرای نمایش به سبب حضور مترجمان و آموزگاران جز در سایه حمایت دارالفنون امکان پذیر نبود (بهار، ۱۳۴۹: ۳/۳۷۰؛ کوهستانی نژاد، ۱۳۸۱: ۱۱؛ اسکویی، ۱۳۷۸: ۱۶۰؛ مزین، ۱۳۶۳: ۶۰۰).

نقش هنرمندان ارمنی در اشاعه هنر تئاتر در ایران چشمگیر بود؛ به عنوان نمونه، ارامنه ارومیه نخستین بار در ۱۲۹۱ق. / ۱۸۷۳م. یکی از آثار مولیر را ترجمه و اجراء کردند (Naby, 2007: 508). بنا بر گزارش دیگری، مربوط به سال ۱۳۰۶ق. / ۱۸۸۸م. گروهی در جلفای اصفهان برای ایجاد باشگاه تئاتر گرد هم آمدند و اطلاعیه‌ای هم منتشر کردند (هویان، ۱۳۷۷: ۱۹۶). با موافقت ناصرالدین شاه مبنی بر احداث سالن تئاتری در جنب دارالفنون، میرزا علی اکبر خان مزین‌الدوله نطنزی، از جمله محصلان اعزامی به فرانسه در سال ۱۲۷۵ق. / ۱۸۵۸م. و معلم زبان فرانسه و نقاشی در دارالفنون، مسئولیت آن را برعهده گرفت: «در گوشه‌ای از [دارالفنون] تالار بزرگی به گنجایش قریب به سیصد نفر به سبک تئاترهای اروپا بنا گردید»، اما به سبب مخالفت شماری از روحانیون «مدتها نتوانستند از آن استفاده کنند و بعدها به طور خصوصی در آنجا نمایش‌هایی به وسیله لومر، معلم موزیک دارالفنون و میرزا علی اکبر خان مزین‌الدوله، نقاش باشی شاه و چند تن دیگر داده می‌شد که تنها شاه و خانواده سلطنتی حضور می‌یافتند» (آرین پور، ۱۳۵۰: ۳۳۶/۱).

پس از پایان عملیات ساختمانی این سالن، مزین‌الدوله نخستین نمایش را تنظیم کرد. این که نخستین اجرای نمایش کدام ترجمه بود، در میان پژوهشگران اختلاف نظر است. برخی بر این باورند که «گزارش مردم گریز» (=میزان‌تروپ) نخستین نمایش بود (فروغی، ۱۳۸۲: ۱۵۲؛ نصیریان، ۱۳۴۲: ۴۱۳؛ بزرگمهر، ۱۳۷۹: ۵۲) و گروهی دیگر نقل قول شیروانی را پذیرفته‌اند که پیش‌تر هم بیان شد اما مأخذ او روشن نیست.

به هر حال، با وجود ترجمه متون نمایشی گوناگون، آثار مولیر در اولویت اجرایی قرار داشت (Haery, 1982: 509؛ Talajooy, 2011: 498). گرچه نمایش‌های روحوضی نیز جایگاه خاص خود را داشت و بازیگران تقلید خصوصیات نمایشی خود را وارد نمایش‌های غربی می‌کردند و متقابلاً از تئاتر اروپایی عناصری را می‌پذیرفتند (بکتاش، ۱۳۷۴: ۱۰۱). "اسماعیل بزاز" و "کریم شیرهای" از ارکان تئاترهای سالن دارالفنون بودند و مزین‌الدوله با کمک مقلدان، نمایش‌های "ترش علی بیگ"، "هانس پینه دوز" و "عروسی اجباری" مولیر را به معرض نمایش نهاد که در آن، بازیگران غالباً فی‌البداهه و فارغ از متن نمایشنامه به ایفاء نقش می‌پرداختند (شیروانی، ۱۳۵۵، ۲۷).

ناصرالدین شاه و برخی از اطرافیان‌ش علاقه وافری به هنر نمایش به سبک غربی داشتند و نخستین نمایش‌های دارالفنون به صورت خصوصی و صرفاً برای شاه و همراهان او اجراء می‌شد و بنا بر طبع او، آثار انتقادی و اجتماعی کمتر به معرض نمایش در می‌آمد و ناچار، آثار مطابق ذوق و سلیقه شاه بر صحنه اجراء می‌شد (تاج السلطنه، ۱۳۶۱: ۳۵؛ شیل، ۱۳۶۸: ۷۴). همزمان با اجرای

نمایش‌های مقلدان درباری به سبک و سیاق غربی، گروه‌های نمایش متشکل از بازیگران غیرایرانی نیز حضور داشتند که برای عموم و به ویژه ناصرالدین شاه نمایش اجراء می‌کردند: چارلز جیمز ویلس که در حدود سال‌های ۱۲۹۹-۱۲۸۴ق. / ۱۸۸۱-۱۸۶۷م. به عنوان پزشک در ایران حضور داشت، شرحی از یکی از تئاترهای بازیگران غربی به دست داده است (ویلس، ۱۳۶۳: ۳۷۹-۳۷۸). هر چند ویلس به روشنی تاریخ دقیق این نمایش و مکان آن را قید نمی‌کند، اما از یادداشت‌های ناصرالدین شاه معلوم است که این گروه یا گروه‌های مشابه آن، چند سالی به فعالیت مشغول بوده‌اند (ناصرالدین شاه، ۱۳۷۸: ۳۳۲).

مشخص نیست که گروه‌های نمایشی خود تمرین می‌کرده‌اند یا زیر نظر سرپرستی ایرانی بوده‌اند، اما می‌توان احتمال داد که بیشتر نمایش‌های آنان در سالن تئاتر دارالفنون اجراء می‌شده است و می‌بایست زیر نظر مزین‌الدوله تمرین کرده باشند.

روشن است که گروه‌های مقلدان درباری در این دوره پیش‌تاز نمایش به سبک غربی در دارالفنون بوده‌اند. ناصرالدین شاه در خاطرات ۱۴ رجب ۱۳۰۶ق. نوشته است: «امشب باید برویم تماشاخانه [...] امشب بازی را حاجی اسمعیل بیرون می‌آورد، چندی است که مشق این کار می‌کند که از روی قاعده و قانون بیرون آمده و بازی در آورد، سه پرده بالا رفت، چون درست مشق را نیاموخته‌اند و تازه اول کارش است نه چندان بی‌مزه بود نه چندان خوش مزه، وسط بود، اما بهتر از بازی‌های آرامنه بود» (ناصرالدین شاه، ۱۳۶۹: ۲۰-۱۹).

در تئاتر دارالفنون پیشرفت‌های چشمگیری در عرصه تئاتر در دوره ناصری پدید آمد، اما پاره‌ای از نمایش‌ها مطلوب بزرگان سیاست و اجتماع نبود و تئاترهایی را که در زیرپرده تبسم‌آور، جنبه‌هایی خاص متأثر از آثار مولیر فرانسوی داشت، مطلوب حضار آن دوره قرار نگرفت. تماشاخانه دارالفنون بدین سبب که شرایط اجتماعی و فرهنگی هنوز آماده نبود، مورد سوءظن واقع شد و سرانجام پس از کارشکنی‌ها و انتقادات بسیار، چه در باب محتوای نمایش‌ها و چه در باره بازیگران، در سال ۱۳۰۸ ق. / ۱۸۹۰ م. به محاق تعطیل افتاد (Gaffari, 1984: 376؛ اسکویی، ۱۳۷۸: ۱۶۰؛ پورحسن، ۱۳۸۷: ۹۰).

نتیجه

دوره قاجار و به ویژه عصر ناصری، یکی از مقاطع حساس ایران در عرصه فعالیت‌های هنری محسوب می‌شود. به واسطه برقراری مناسبات گسترده سیاسی، نظامی، اقتصادی و فرهنگی با کشورهای غربی، خواسته یا ناخواسته، هنر اصیل ایرانی به ویژه در حوزه نمایش تحت تأثیر مبانی اروپایی قرار گرفت و گام نخست در این زمینه را ناصرالدین شاه در چند سفر به اروپا برداشت و شرحی از تئاترهای غربی در سفرنامه‌های خود نوشت. پس از آن، با آثاری از نویسندگانی همچون آخوندزاده و تبریزی، روند تقلید از غرب رشد بیشتری یافت. ترجمه آثار نویسندگان اروپایی نیز بر شتاب این روند افزود و گام مؤثر در این راه، اجرای شماری نمایش‌های متأثر از ساختار درونی و بیرونی به سبک اروپایی در سالن نمایش دارالفنون بود. با بررسی آثار نمایشی ترجمه شده از مولیر و نمایش‌های

اجرا شده مبتنی بر آن در تئاتر دارالفنون می‌توان دریافت که بر مفاهیم و مضامین انسانی متنوعی در این آثار تأکید می‌شد: ظلم و ستم فردی و اجتماعی، جهل، بی‌سوادی و خرافه‌پرستی ناشی از آن، خواسته‌های نفسانی، ناموس و شرف، حسد، نفاق، تزویر، ریاکاری، مال‌اندوزی، وضعیت زنان و حقوق اجتماعی و مهم‌تر از همه مقابله با خودکامگی که غالباً در قالب نمایش کمدی عرضه می‌شد.

در پایان ذکر این نکته ضروری است که نسخه‌برداری سطحی و غیرگزینشی آثار غربی بدون توجه به ویژگی‌های فرهنگی و تاریخی جامعه ایران و اصول و ارزش‌های حاکم بر آن، تبعات زیانباری در پی داشت. هنر ایرانی که همانند سایر اجزای فرهنگی هر جامعه متأثر از باورها و اعتقادات مردم این سرزمین بود، در اثر تقلید کورکورانه برخی روشنفکران عهد ناصری که دل‌باخته سبک زندگی غربی بودند، دستخوش تغییر و تحولاتی شد که الزامات تاریخی و فرهنگی جامعه ایران را نادیده می‌گرفت.

منابع و مأخذ

- آدمیت، فریدون، ۱۳۴۹، *اندیشه‌های میرزا فتحعلی خان آخوندزاده*، تهران: خوارزمی.
- _____، ۱۳۶۲، *امیر کبیر و ایران*، تهران: خوارزمی.
- _____، ۱۳۵۵، *ایدئولوژی نهضت مشروطیت*، تهران: پیام.
- آرین پور، یحیی، ۱۳۵۰، *از صبا تا نیما*، ج ۱، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- آزند، یعقوب، ۱۳۷۳، *نمایشنامه نویسی در ایران*، تهران: نشر نی.
- آشفته، رضا، ۱۳۹۱، *سرگذشت نمایش در ایران*، تهران: افق.
- آقا حسینی، علیرضا، ۱۳۸۶، «چالش و پاسخ در دوره قاجاریه: اعزام دانشجو به خارج با تکیه بر مورد فرانسه»، *تاریخ روابط خارجی*، شماره ۳۲: ۲۵-۱.
- آقا عباسی، یدالله، ۱۳۸۲، «نقش سیاست بر نگین نمایش عصر قاجار»، *تئاتر*، شماره ۳۶: ۱۷۲-۱۱۳.
- اسکویی، مصطفی، ۱۳۷۸، *سیری در تاریخ تئاتر ایران*، تهران: آناهیتا.
- اعتماد السلطنه، محمدحسن بن علی، ۱۳۷۹، *روزنامه خاطرات اعتمادالسلطنه (مربوط به سال‌های ۱۳۱۳-۱۲۹۲)*، با مقدمه ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.
- اورسل، ارنست، ۱۳۸۲، *سفرنامه قفقاز و ایران*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- بزرگمهر، شیرین، ۱۳۷۹، *تأثیر ترجمه‌ی متون نمایشی بر تئاتر ایران*، تهران: تبیان.
- بهنام، جمشید، ۱۳۷۵، *ایرانیان و اندیشه تجدد*، تهران: فرزاد.
- بکتاش، مایل، ۱۳۷۴، «تاریخ نمایش در ایران»، *سینما تئاتر*، شماره ۹: ۱۰۱-۹۶.
- بهار، محمد تقی، ۱۳۴۹، *سیک شناسی*، ج ۳، تهران: امیرکبیر.
- پرویز، عباس، [بی تا]، *تاریخ تمدن جدید ایران*، تهران: دانش.
- پورحسن، نیایش، ۱۳۸۷، «بنیانگذار تئاتر در ایران به روش فرنگستان میرزا علی اکبر خان مزین الدوله نقاش باشی»، *نمایش*، شماره ۱۱۲ و ۱۱۱: ۹۱-۸۶.
- تاج السلطنه، ۱۳۶۱، *خاطرات تاج السلطنه*، به کوشش منصوره اتحادیه، تهران: تاریخ ایران.
- تالاسو، آدولف، ۱۳۹۱، *تأثر پارسی؛ نمایش ایرانی*، ترجمه فائزه عبدی، تهران: بیگدل.
- تبریزی، میرزا آقا، ۱۳۸۲، *چهار تیاتر و رساله اخلاقیه*، به اهتمام: حسین محمدزاده صدیق، تهران: نمایش.
- _____، ۱۳۵۵، *چهار تیاتر*، به کوشش: باقر مؤمنی، تهران: نیل و ابن سینا.
- _____، ۲۵۳۶، *پنج نمایشنامه*، به کوشش: حسین محمدزاده صدیق، تهران: آینده.
- جنتی عطایی، ابوالقاسم، ۱۳۳۳، *بنیاد نمایش در ایران*، تهران: ابن سینا.
- جوانمرد، عباس، ۱۳۸۳، *تئاتر، هویت و نمایش ملی*، تهران: قطره.

- حسینی، مهدی، ۱۳۸۴، «بنیان‌های مدرنیسم در ایران»، کتاب ماه هنر، شماره ۸۹ و ۹۰: ۲۵-۱۶.
- خان ملک ساسانی، احمد، [بی تا]، دست پنهان؛ سیاست انگلیس در ایران، تهران: اسپندار.
- دروویل، گاسپار، ۱۳۴۸، سفرنامه دروویل، ترجمه جواد محیی، تهران: گوتنبرگ.
- رازی، فریده، ۱۳۹۰، نقالی و روحوضی، تهران: مرکز.
- ژوبر، پیرآمده، ۱۳۴۷، مسافرت به ارمنستان و ایران، ترجمه محمود مصاحب، تبریز: چهر.
- سپهران، کامران، ۱۳۸۸، تئاتر کراسی در عصر مشروطه، نیلوفر: تهران.
- شاه حسینی، ناصرالدین، ۱۳۷۲، سیر فرهنگ در ایران، تهران: دانشگاه بین المللی امام خمینی.
- شمیم، علی اصغر، ۱۳۸۹، ایران در دوره سلطنت قاجار، تهران: ترفند.
- شیخ نوری، محمد امیر، ۱۳۸۶، فراز و فرود اصلاحات در عصر امیرکبیر، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
- شیروانی، حسن، ۱۳۵۵، هنر نمایش، تهران: فرهنگ و هنر.
- شیل، مری، ۱۳۶۸، خاطرات لیدی شیل، ترجمه: حسین ابوترابیان، تهران: نشر نو.
- طباطبایی، سیدجواد، ۱۳۸۶، مکتب تبریز و مبانی تجدد خواهی، تهران: ستوده.
- طالبی، فرامرز، ۱۳۷۸، «واژه‌نامه نمایش در سفرنامه سیاحان ایرانی»، تئاتر، شماره ۱۸ و ۱۹: ۲۶۸-۲۰۷.
- علیزاده بیرجندی، زهرا، ۱۳۹۱، حکومت ناصری و گفتمان‌های نو، تهران: هیرمند.
- فرزاد فرهنگیان، اسدالله، ۱۳۸۶، «تاریخچه مراودات فرهنگی ایران و فرانسه»، تاریخ روابط خارجی، شماره ۳۲: ۹۲-۷۱.
- فروغی، مهدی، ۱۳۸۲، «نمایش در ایران»، نامه فرهنگ، شماره ۵۰: ۱۵۹-۱۳۶.
- فنائیان، تاجبخش، ۱۳۸۶، هنر نمایش در ایران، تهران: دانشگاه تهران.
- کرمانی، مجد الاسلام، ۱۳۲۸، «محصلین ایران در اروپا»، آموزش و پرورش، شماره ۱: ۴۴-۳۶.
- کوهستانی نژاد، مسعود، ۱۳۸۱، گزیده اسناد نمایش در ایران، تهران: سازمان اسناد ملی ایران.
- محمدی، احمد، ۱۳۵۲، «نگاهی به تاریخ نمایش در ایران»، هنر و مردم، شماره ۱۳۰ و ۱۲۹: ۲۵-۱۹.
- مددپور، محمد، ۱۳۸۶، سیر تفکر معاصر ایران، ج ۱، تهران: سوره.
- مزین، مهرداد، ۱۳۶۳، «پیشرفت فرهنگ و علوم در ایران»، ایران نامه، شماره ۸: ۶۱۰-۵۹۵.
- مصطفوی، خشایار، ۱۳۹۱، زایش درام ایرانی، تهران: افراز.
- ملک پور، جمشید، ۱۳۸۵، ادبیات نمایشی در ایران، ج ۱، تهران: توس.

- ملکونوف و عزالدوله، ۱۳۶۳، *سفرنامه ایران و روسیه*، ترجمه: محمد گلبن و فرامرز طالبی، تهران: دنیای کتاب.
- مولیر، ژان باتیست، ۱۳۳۸، *مردم‌گریز*، ترجمه: محمود هدایت، تهران: امیرکبیر.
- _____، ۱۳۵۷، *عروس و داماد*، ترجمه: میرزا جعفر قراچه‌داغی، به کوشش: باقر مؤمنی، تهران: سپیده.
- ناصرالدین شاه قاجار، ۱۳۶۲، *سفرنامه ناصرالدین شاه به فرنگ*، با مقدمه: عبدالله مستوفی، تهران: بهارستان.
- _____، ۱۳۷۹، *روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه در سفر دوم به فرنگستان*، به کوشش: فاطمه قاضیها، تهران: سازمان اسناد ملی ایران.
- _____، ۱۳۶۹، *روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه در سفر سوم فرنگستان*، ج ۱، به کوشش: محمد اسماعیل رضوانی، تهران: رسا.
- _____، ۱۳۷۸، *یادداشت‌های روزانه ناصرالدین شاه (۱۳۰۳-۱۳۰۰ قمری)*، به کوشش: پرویز بدیعی، تهران: سازمان اسناد ملی ایران.
- نصیریان، علی، ۱۳۴۲، «نظری به هنر نمایش در ایران»، *کاوه*، شماره ۵: ۴۱۶-۴۱۲.
- ویلس، چارلز جیمز، ۱۳۶۳، *تاریخ اجتماعی ایران در عهد قاجاریه*، ترجمه: سید عبدالله، به کوشش: جمشید دودانگه، تهران: زرین.
- هویان، آندرانیک، ۱۳۷۸، «تئاتر آرامنه جلفای اصفهان»، *تئاتر*، شماره ۱۷: ۲۲۱-۱۹۳.
- Cole, Juan, 1996, "Marking boundaries, marking time: the Iranian past and the construction of the self by Qajar thinkers", *Iranian Studies*, Vol 29.
- Davies, Helene, 1992, "Moliere, panegyriste du Roi", *Romance Quarterly*, Vol 39.
- Eskandari, Manoutchehr, 2007, "Novellas as Morality Tales and Entertainment in the Newspapers of the Late Qajar Period: YahyaMirza", *Iranian Studies*, Vol 40.
- Ekstein, Nina, 1989, "The Portrait on Stage in Moliere's Theater", *Romance Quarterly*, Vol 36.
- Fellows, Otis, 1967, "Moliere during the Aftermath of the Enlightenment", *Kentucky Romance Quarterly*, Vol 14.
- Gaffary, Farrokh, 1984, "Evolution of rituals and theater in Iran", *Iranian Studies*, Vol 14.
- Gutwirth, Marcel, 1950, "Le Comique du Serviteur Chez Moliere", *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, Vol 4.
- Harri, Mahmoud, 1982, *Ru-Hawzi: The Iranian Traditional Improvisatory Tgeater*, New York University.
- Jones, Dorothy, 1987, "Religious Parody in Moliere's George Dandin", *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, Vol 41.
- Kia, Mehrdad, 1995, "MizraFath Ali Akhundzade and the call for modernization of the Islamic world", *Middle Eastern Studies*, Vol 31.

- Kia, Mehrdad, 1998, "Persian nationalism and the campaign for language purification", *Middle Eastern Studies*, Vol 34.
- Marashi, Afshin, 2008, *Nationalizing Iran: Culture, Power, and the State, 1870-1940*, Washington.
- Naby, Eden, 2007, "Theater, Language and Inter-Ethnic Exchange: Assyrian Performance before World War I", *Iranian Studies*, Vol 40.
- Potter, Edythe, 1973, "Molieres Comic Artistry in L'etourdi", *Kentucky Romance Quarterly*, Vol 20.
- Romanowski, Sylvie, 1997, "Molieres Misanthrope: A critique and reluctant defense of courtly life", *Contemporary Theatre Review*, Vol 6.
- Semple, Hilary, 1975, "Moliere and Restoration Comedy", *English Studies in Africa*, Vol 18.
- Scarce, Jennifer, 2007, "Entertainments East and West-Three Encounters between Iranians and Europeans during the Qajar Period (1786-1925)", *Iranian Studies*, Vol 4.
- Szogyi, Alex, 1969, "Truth-Telling and Truth-Suggesting in Molieres Theatre", *Kentucky Romance Quarterly*, Vol 16.
- Talajooy, Saeed, 2011, "Indigenous Performing Traditions in Post-Revolutionary Iranian Theater", *Iranian Studies*, Vol 44.