مولی‌یر و من‌تبعان او
نمایش‌نامه‌های مولی‌یر و ذَائقه ایرانی

محمد طلوعی
فرزانه دوستی

درآمد

این مقاله تلاشـــی است برای یافتن پاسخی ساختاری به این سؤال که «چرا نمایش‌نامه‌های فارسیِ اولیه، این همه به نمایش‌نامه‌های مولی‌یر شـــبیه‌اند؟» برای پاســخ به این ســؤال، ابتدا نگاهی خواهیم داشـــت به برخی بدفهمی‌های تاریخی، ســپس با مرور همان تاریخ و در جست‌وجوی ریشه‌ها و علت‌های تجانس اولین نمایش‌های ایرانی با نمایش‌نامه‌های مولی‌یر، به دو عامل عمده می‌رســیم که یکی تجانس دوره‌ها اســت و ریشـــه در شـــباهت‌های تاریخ اجتماعی‌سیاســی ایرانِ قاجار با عصر مولی‌یر دارد و دیگری قرابت مضمون‌ها، سنت‌های ادبی و برساخت‌های مشترک که مولی‌یرنوشت‌ها را باب طبع ایرانی می‌کرد و عقبه آن به تاریخ و سنت ادبی ـ اجرایی ایران (مثل شخصیت‌نمایی[1] در نمایش‌های مردمی) برمی‌گردد.

مولی‌یرنویســی در ایران به مرور زمان و بنا به مقتضای دوران دســتخوش تغییرات بســیاری می‌شود، اما ساخت‌مایه‌های مشترک نمایش‌های ایرانی و نمایش‌های مولی‌یر همچنان شبیه می‌مانند. این دو علت چنان در هم بافته و مرتبط‌اند که نمی‌توان یکی را جدا از دیگری و ســوای بافت تاریخی و ســنت‌های ادبی بررسی کرد؛ بنابراین به‌جای تقســیم بندی‌های مضمونی، ساختاری یا هم‌زمانی، رویکردی درزمانی به ریشه‌های این

۱ . برای شـــخصیت‌نمایی در مقامات و ســـنت‌های ادبیات فارســـی رجوع کنید به: طلوعی، محمد و زهرا خسروی، «مقامِ مقامه در نمایش‌نامه‌های کوتاه خلج»، مقالات جشنواره تئاتر تجربه، تهران، ۱۳۸۶.

تجانس خواهیم داشت و هردو علت را با مرور سیر تاریخی نمایش‌نامه‌نویسی ایرانی بررسی خواهیم کرد.

مقدمه

نمایش‌نامه‌نویسی فارسی داستان دور و درازی از شکل گرفتن تا امروز ندارد، اما سؤال‌های بی‌جواب بسیاری دارد. اولین سؤال این است که چرا نمایش‌نامه‌های فارسیِ اولیه این همه به نمایش‌نامه‌های مولی‌یر شبیه‌اند؟ طی سال‌هایی که نمایش‌نامه‌نویسی فارسی بررسی شده، همیشه ناپالودگیِ بین تئاتر و نمایش‌نامه میانِ اهلِ فن بوده؛ یعنی تاریخ‌نمایش‌نویسان بسیاری جاها بین شیوه‌های اجرایی و نمایش‌نامه خلط کرده‌اند و اگر راجع به شباهت نمایش‌نامه فارسی و نمایش‌های مولی‌یر گفته‌اند، بیشتر دلیل شباهت اجرای روحوضی‌ها را با کمدیا دل‌آرته دلیل گرفته‌اند، فارغ از اینکه در آن دوره مفهوم و تعریفِ نمایش‌نامه غیاب توامانی است. اگر چیزی شبیه به تئاتر موجود بوده، هیچ چیزی شبیه به نمایش‌نامه موجود نبوده که دلیلِ روشنی برای گرایش نخستین نویسندگان فارسی زبان به مولی‌یر نویسی باشد.

نمایش‌ها در گونه‌های مختلف از بقال‌بازی‌ها در حضور تا قرادی و کوسه‌برنشین موجود بود، اما نمایش‌نامه‌ای برای اجرا وجود نداشت. نمایش‌ها، طرحک‌های بر اثر سالیان، پرداخته ذائقه مردم بودند که با واریاسون‌های مختلف در لحن و مضمون اجرا می‌شدند، اما نمایش‌نامه شیوه‌ای بدیع بود. وقتی که نخستین نمایش‌نامه‌های ایرانی نوشته می‌شد، نه سنت‌های دو هزار و پانصد ساله تئاتر هلنی در کار بود نه الگوهای قالبی از پیش آماده در معاییر و اوزان. نمایش‌نامه غیاب بود، غیابی در میان زندگیِ سنتی تازه با مدرنیته آشنا شده‌ی ایرانی. شبیه‌کردن هر جورِ دیگر نوشتن با نمایش‌نامه کارِ بی‌ربطی است چرا که اگر گفتم گفتاهای شعر فارسی بویی از گفت‌وگونویسی داشت بایستی در سیر تحول ادب هزارساله‌ی فارسی به گونه‌ای نمایشی می‌شد اما هیچ‌گاه کارکردی دیالکتیک پیدا نکرد؛ هم «گفتا» و هم «گفتم» در اختیار تعلقات ذهنی شاعر بود در شعر فارسی.[۲] بداعت این‌گونه نوشتن وقتی بیشتر به چشم می‌آید که بدانیم میرزاآقا تبریزی، اولین نمایش‌نامه‌نویس فارسی نمایش‌نامه‌اش را تنها از روی خواندن نمایش‌نامه‌های میرزافتحعلی آخوندزاده نوشته بی‌آن‌که تئاتری دیده باشد یا سابقه‌ای از نمایش‌نامه در مخیله داشته باشد. این نخستین نمایشنامه‌نویس در غیاب اجرا، قادر به تداعی ذهنیِ نمایش‌نامه با گونه‌های ازپیش موجود اجراهای ایرانی نبود اما تناقض آن‌جا است که دقیقن در بطن همین نورسیده‌ی بدیع، نویسندگان وطنی با متنی نوشتاری روبه رو بودند که در متنیت‌اش اشتراکاتی با ادبیات مکتوب ایرانی داشت و همین باب آشنایی با نمایش‌نامه را گشود.

نمایش‌نامه در سال‌های ورود طورِ غریبی است برای خواننده فارسی زبان؛ نثرش عاری از تکلف نوشته‌های مسجع روز است، بخشی از نوشته‌هایش حرکت‌های وقت اجرا است که نوشته می‌شود ولی خوانده نمی‌شود، حتی کسی باید آداب خواندنش را یادمان بدهد. «و ایضاً این تمثیلات را به طور قدیم و متعارف خواندن جایز نیست. هر چند کاتب در تحریر آن کاملاً مراعات نکرده، به طور وضوح از عهده برنیامده باشد، ناقل باید وقت خواندن و نقل نمودن درست ملاحظه کرده، به طرز گفتگو بخواند، و مطالعه‌کنندگان نیز تا به مراتب فوق ملتفت نشوند، اکثر جاها به نظرش مهمل و بی‌معنی خواهد آمد. باید در محل تعجب متعجب، جای سؤال

سـائل، مکان خوف خائف، وقت سکوت ساکت، موقع خنده ضاحک، حالت بکا باکی، حین تغییر متغییر، جای شـفقت مشـفق، هنگام هیبت مهیب، در صورت استهزا مسـتهزی، وقت فریاد داد، مکالمهٔ آهسته را آهسته، سخن پیران و گفتگوی ارمنی را به تلفظ و تکلم آنها ادا کند.» (میرزا فتحعلی آخوندزاده ۲۶:۱۳۴۹)

وقتی در طول این غیاب به بررسـی نمایش‌نامه‌نویسـی می‌پردازیم، سوای خیال‌پردازی نویسنده و ساختِ شرایط اجتماعی و گفتمان‌های دوره، بایستی بسیاری از دانسته‌های خودمان را ندانسته فرض کنیم تا بفهمیم در دوره غیاب، مفهوم و تعریف چیزی چه‌طور وارد حوزه فرهنگ می‌شـود و این کار محالی اسـت؛ در واقع با همه دانسـتگی‌مان سـعی می‌کنیم به ندانسته‌هامان میل کنیم تا شـرایط آن روزها را برای فهمِ دنیایی که نمی‌دانسته نمایش‌نامه چیست، دوباره بسازیم.

غیاب‌ها در دوره مورد بررسـی بسـیارند؛ پس نه تنهـا باید نمایش‌نامه را به‌عنوان غیـاب موردِ مداقه این مقالـه در نظر داشـت، رابطه‌اش با باقی غیاب‌ها را هم لحاظ کرد. بـه مَثل رابطه نمایش‌نامه با بازی‌گر امروز فهمیدنی است، اما در زمانی که این پژوهش می‌شکافد هم مفهوم نمایش‌نامه غایب است هم مفهوم بازیگر[۱]؛ تئاتربودگی[۲] زمان هم متفاوت اسـت، چراکه نمی‌دانیم مردم آن دوران چه درکی از اطوار نمایشـی داشته‌اند و تئاتربودگـی (به عنوان خصیصه‌ای فراژانری) در چه سـطحی از زندگی روزمره جریان داشـته، هم نمی‌دانیم واکنـش مردم به تئاتربودگیِ نخسـتین نمایش‌های وارداتی چطور بوده؛ بنابرایـن نمایش‌نامه را نه به عنوان غیاب زمان، بلکه به عنوان غیابی در اندام‌وارگی با باقی غیاب‌ها باید بررسی کرد. برای یافتن پاسخی به سؤال نخسـتین، لازم است ابتدا نگاهی به تاریخ ورود نمایشـنامه به ایران و نقش مولی‌یر در شکل‌گیری این گونه در ایران داشته باشیم.

۱. مولی‌یر نویسی در ایران

میرزا فتحعلی آخوندزاده، نخستین کسی که در آن تاریخ از نمایش‌نامه حرفی زده، از «من تبعان»[۳] مولی‌یر است و «درونمایه‌های عشقیِ روستایی و قبیله‌ای با تمام جنبه‌های احساساتی‌گرایانه و «ملودراماتیک» آن در همه نمایشنامه‌ها (به جز «ملا ابراهیم خلیل...») دیده می‌شود که احتمالاً باید حاصل تلفیق قصه‌های عامیانه

۱. بـه نظـر می‌رسـد در آن دوران بازی‌گری به صورتی عام چیزی جز مسـخره‌بازی‌های دو یا چندنفره نیسـت. (ناصرالدین شـاه ۴۸۳:۱۳۷۸) همین طور مرز روشـنی بین بازی‌گر، نوازنده و شـعبده‌باز وجود ندارد و همه به کل مطاربه خوانده می‌شـوند. «عمله طرب خواسـتند بازی در بیاورند و مزه به کار برند ... و نوکر او را در آوردند که خیلی بی‌مزه بود.» (اعتماد السلطنه ۳۹:۱۳۵۶) در توصیف این نمایش‌ها مدام باید فاصله‌ای را که بین تلقی آن روزی از نمایش و بازی‌گر موجود بود، با آنچه امروز به عنوان نمایش و بازی‌گر می‌شناسیم مد نظر داشت.

۲. برای مفهوم تئاتربودگی رجوع کنید به: فرال، ژوزت، *تئاتربودگی*، ترجمه فرزانه دوسـتی و محمد طلوعی. کتاب سیزدهمین جشنواره تئاتر دانشگاهی، تهران، نشر افراز، ۱۳۸۹.

۳ . «آخوندزاده که در نمایشنامه‌نویسی از من‌تبعان مولی‌یر بوده و خود در این فن شریف اصابت نظری داشته، ناچار به سنت استاد گردن نهاده.» (رادی،اکبر ۸:۱۳۶۶)

با کمدی‌های غربی باشـد که درونمایه‌های عشقی هم داشته‌اند.» (امجد، ۶۵:۱۳۸۷) خودش هم وقتی برای میرزاآقا در تشریح فن دراما قلمی می‌کند، می‌نویسد: «از جملهٔ چنین اشخاص مستحق تعظیم مولیر و شکسپیر اسـت.» (میرزافتحعلی آخوندزاده ۲۱۰:۱۳۴۹) اما چه می‌شـود که در تاریخ مورد بررسیِ این پژوهش مولی‌یر می‌ماند، شکسپیر دیده نمی‌شود و بقیه نمایش‌نامه‌نویس‌ها «سایرین»[1] می‌شوند که ذکرشان لزومی ندارد؟

آخوندزاده که در بسـیاری از منابع تاریخِ تئاتر اولین نمایش‌نامه‌نویس ایرانی قلمداد شـده، نه در مرزهای آن‌روزی ایران متولد شـد، نه در آن زیسـته، نه به فارسـی نوشـته؛ حتی در ممالک محروسـه آن روز نمرده اسـت؛ اما به دلیل زندگی در روسـیه آن روز، کاشف بسـیاری از غیاب‌ها بوده. تا اینجا همین کافی است که میرزافتحعلی در نامه‌ای به میرزاحسـین‌خانِ ایلچی، سفیر ایران در عثمانی نوشته «قبل از آمدن به اسلامبول من مجلدات عدیده از تمثیلاتم به طرف ایران فرسـتاده بودم که هم‌کیشـان من در فن شـریف دراما یعنی طیاطر معرفتی حاصل بکنند.» (میرزافتحعلی آخوندزاده ۱۰۸:۱۳۷۶) همین‌جا است که اولین بارقه‌های حضورِ نمایش‌نامه دیده می‌شود، هر چند که این بارقه لحظه‌ای بدرخشد و ناپدید شود.

در واقع در این نامه ترکی، فردی به دیگری لفظ دراما را نوشـته اسـت، اما نه آن فرد اول در ایران زندگی می‌کرده نه فرد دوم و از میزان تأثیر این نامه‌پراکنی‌ها بر زبان فارسـی در مرزهای ایران و تواتر این کلمه در آن‌روز، امروز نمی‌شود برداشت درستی داشت؛ کما آنکه مکتوبات میرزافتحعلی آخوندزاده بسیار بعدتر از تاریخ مورد بررسـی به فارسـی ترجمه و چاپ شده، ولی ظاهراً میرزافتحعلی جز اکتشـاف غیاب‌ها اشتهایی هم در نامه‌نگاری داشـته؛ بنابراین از این جنس کلمه برای دیگرانی هم نوشـته؛ در نامه دیگری به میرزایوسف‌خان، نایب‌الوزاره تبریز، نوشته است: «بسیار طالبم که جوانان صاحب سواد و صاحب ذوق ما در این فن شریف قلم خودشان را به جولان آورده، استعداد خودشان را امتحان بکنند. بلکه رفته رفته این قسم تصنیف در میان ملت ما نیز شیوع بیاید. رومان‌نویسی هم از این قبیل تصنیفات است. به اصطلاح یوروپائیان، این قسم تصنیفات را دراما می‌گویند. ملت ما از این فن اصلاً خبر ندارد.» (میرزافتحعلی آخوندزاده ۳۳۴:۱۳۷۶)

در ایـن نامـه اما میرزافتحعلی تمیـز چندانی بین دراماتیک بـا دراما نمی‌دهد و رمـان را ـ که دیگری از غیاب‌های بی‌شـمارِ عصر اسـت ـ با نمایش‌نامه یکی می‌کند (تا احتمالاً مخاطب رمان‌نشناسـش از دیدن دو غیاب نرمد) در عین این خلط‌های از سر ساده‌سازی باز ارزش‌های اولین بودن او محفوظ است.

بعـدِ میرزا فتحعلی، مترجمِ آثار او یعنی میرزا جعفرقراچه‌داغی و کسـی که جـای ترجمه نمایش‌نامه‌های آخوندزاده اولین نمایش‌نامه‌های فارسـی را نوشـت، یعنی میرزاآقاتبریزی، کسانی هستند که دراما را به لفظ و معنا استفاده کرده‌اند، اما فهم همین دو نفر هم از نمایش‌نامه متفاوت است. میرزا جعفر در توصیف نمایش‌نامه

---

۱ . «در فرنگستان منصّفان این فن به حسب استعداد هر یک از ایشان به درجات عالیه رسیده‌اند و بلندنامی و اشتهار فوق‌الغایه یافته‌اند و مقرب بارگاه سلاطین شده‌اند و مستحق تعظیم و تمجید ملت گشته‌اند. به مرتبه‌ای که ملت بعد از وفات ایشـان به جهت اظهار شـکرگزاری در مقابل هنر ایشان، عمارات رفیع‌البنا، یعنی نشانگاه بر سر مزار ایشان تعمیر کرده اسـت. از جملهٔ چنین اشـخاص مستحق تعظیم مولیر و شکسپیر اسـت و هم سایرین که تعداد هر یک لزومی ندارد.» (میرزا فتحعلی آخوندزاده ۲۱۰:۱۳۴۹)

می‌نویسد: «مقصود از تحریر فن تیاتر، بیان هیئت متکلمین است به طور مکالمه.» (میرزافتحعلی آخوندزاده ۲۴:۱۳۴۹) و این مقدار را از دیدگاه ترجمه آثار میرزافتحعلی حاصل آورده؛ در واقع از دید ترجمه‌گر او، اهمیت بیشتر با «اظهار بعضی صداهاست که حین تکلم به خلاف املاء تحریری آن لفظ از دهن بیرون می‌آید، از قبیل لفظ واسطه که واسه، بردار و وردار، و باز و واز گفته می‌شود. پس کاتب این فن شریف هرچه از این قبیل الفاظ را حین کتابت مراحات کند و صداهایی که هرگز رسم نیست در کتاب‌ها بنویسند، جمیع آنها را به رشتهٔ تحریر بکشد، مطلوب‌تر خواهد شد.» (همان ۲۵) و به عنوان مترجم برایش سوقِ کلامِ نمایش‌نامه به سمت زبانِ گفتار با اهمیت‌تر است و اگر جایی شرح می‌کند که «بعضی جاها که وضع مجلس بیان می‌شود یا هیئت متکلم را در پهلوی اسم او می‌نویسد که؛ به زانو می‌زند یا گریه می‌کند یا می‌خندد، اینها دخل به تکلم ندارد و در طرز مکالمه نباید خوانده بشود.» (همان) خواندنی‌ها و نخواندنی‌ها را نشان خواننده نابلد می‌دهد، اما برای میرزاآقا تبریزیِ اصلاً تئاتر ندیده در غیابِ مفهوم و تعریف «پیروی و تقلید» تنها راه است.

میرزاآقا نمایش‌های میرزافتحعلی را جلوی دست گذاشته و از رویش نوشته با این حساب که نمی‌دانسته این‌ها که می‌نویسد به چه دردی می‌خورد یا اجرا کردن یعنی چه و این ندانستگی آن‌قدر در نمایش‌نامه‌هایش روشن است که میرزافتحعلی در نامه «کرتیکش» از آنجا شروع می‌کند که «طیاطر عبارت است از» چی و توصیه کرده که نمایش‌نامه‌های میرزاآقا «اگر چه به طرز دراما نوشته شده است، اما برای خواندن است نه برای تشبیه در مجلس طیاطر.»[1] (همان ۲۰۸) مقصود ارزش‌یابی نمایش‌نامه‌های میرزاآقا نیست؛ بنابراین به سرعت بحثِ مکررِ آنکه «میرزاآقا در تجربهٔ نمایشنامه‌نویسی خود، ضرورت تحول شکل بیان سنتی نمایش به شکل بیان جدید را برای رسانیدن مفاهیم و مضامین ...» (بکتاش. ۵۲:۱۳۵۶) می‌دانسته یا نادانسته به «مشاهدات و تجربه‌هایش وفادار بود، یا می‌خواست چنین باشد.» (همان ۵۶) رها می‌کنیم و نتیجه می‌گیریم که میرزاآقا لاریب به سیاقِ مشاقی تازه‌کار تنها بر اساس الگوی نمایش‌نامه‌های میرزافتحعلی نوشته و از این نتیجه می‌فهمیم که تا اینجای تاریخ میرزافتحعلی آخوندزاده و میرزاجعفر قراچه‌داغی و میرزاآقا تبریزی طورِ شبیهی از نمایش‌نامه را نشانِ ما داده‌اند؛ نمایش‌نامه‌هایی به سیاقِ نمایش‌نامه‌های مولی‌یر.

این سیاق چیزی نبود جز تیپ‌سازی‌های کمیک و ترسیم دنیای سیاه و سفید از فضیلت، شرافت و گاه رذالت آدمی در پرده‌های به‌ظاهر خنده‌داری که به طور بی‌رحمانه‌ای جامعه فئودال و اخلاق آنان را به تمسخر می‌گرفت و در عمل به پایه‌های محکم باور و خرافه‌های عوام نزدیک می‌شد.

۲. مشابهت تاریخی با فرانسه

۱ . میرزا فتحعلی البته دلیلی که برای نمایش‌نامه خواندنی بودن نمایشِ میرزاآقا می‌آورد، استهجان سوژه است، اما این را جوری دو پهلویی می‌گوید؛ انگار بخواهد نویسنده تازه‌کاریِ را امیدوار به نوشتن نگه‌دارد و ایرادی را که از او می‌گیرد، دلیل غیرساختاریِ بی‌اهمیتی جلوه دهد. «اگر چه به طرز دراما نوشته شده است، اما برای خواندن است نه برای تشبیه در مجلس طیاطر. زیرا که از بابت پاره‌ای کیفیات مناسب مجلس طیاطر ندارد. غرضم از این اعلام این است که خواننده بداند که شما بر شروط فن دراما واقف هستید...» (میرزا فتحعلی آخوندزاده. ۲۰۸:۱۳۴۹)

تاریخ‌نویس‌ها از شـرایط مشابه تاریخی اجتماعی ایران و فرانسه فراوان یاد می‌کنند؛ «شرایط کلی نمایش در فرانسـهٔ دوران لویی چهارده با شـرایط دوران ناصری چه از لحاظ اجتماعی و چه از جهت مذهبی تطابق داشـته و مولیر در هر دو شـرایط به علت ویژگی‌های خاص، مورد پسـند و اسـتقبال قرار گرفته.» (ملک‌پور. ۳۱۵:۱۳۸۵) ولی آیا به راستی شرایط تاریخی اجتماعی یکسانی وجود داشته است؟

جواب این سـؤال از جهتی منفی و از جهتی مثبت اسـت؛ «مولیر در عصری کمدی‌های خود را نوشت که آغاز عصر سقوط اشرافیت و رشد بورژوازی بود؛ عصری با تناقض بسیار در رفتارهای اجتماعی، چرا که از یک طرف بازرگانان و بانکدارها و پیشه‌وران به ارزش‌های اشرافیت با نگاهی تحقیرآمیز اما در عین حال رشک‌آمیز می‌نگریستند و از سوی دیگر، اشرافیتی که با اندوه نظاره‌گر سقوط ارزش‌هایش بود و طفلی حرام‌زاده به اسم بورژوازی را می‌دید که در حال رشد و نمو است.» (همان ۳۱۶) با این تفسیر باید بین تاریخ بورژوازی فرانسوی با بورژوازی ایرانی تناسبی باشد، اما خط‌های اختلاف اجتماعی در ایران تازه در حال رسم شدن بود. نمی‌شود بورژوازی‌ای مساوی و برابر آنچه در فرانسه وجود داشت در ایران یافت، اما «این اختلاف اجتماعی در مواردی به تضاد طبقاتی می‌انجامید ... در کوچه و خیابان، بچه‌های بازاریان، فرزندان ثروتمندان را به دلیل پوشـیدن لباس‌های شـیک سـخت اذیت و آزار می‌کردند ... و خانواده‌های اشرافی نسـبت به امور تجاری چنان نفرت داشتند که فرزندان خود را حتی از فکرکردن دربارهٔ مشاغل تجاری بازمی‌داشتند.» (آبراهامیان. ۴۴:۱۳۸۳)

بازاریان و اشرافِ فئودال از هم جدا شده بودند، اما جامعه آن‌روزی ایران از لحاظ بستگی طبقاتی نه‌تنها به دوران بورژوازی اروپایی شـباهتی نداشـت، حتی با اروپای فئودال هم برابری نمی‌کرد. «علی‌رغم این نوع تنش‌های طبقاتی، رقابت‌های گروهی، یکپارچگی طبقاتی را از بین می‌برد و از رشد و تداوم این‌گونه تنش‌ها جلوگیری می‌کرد. گرچه اشراف زمیندار از توسل به خشونت ابایی نداشتند، نمی‌توانستند برای حفظ منافع خود در برابر دولت مرکزی، همبسـته شـوند؛ بنابراین ایران سنتی در مقایسـه دقیق با اروپای فئودالی، شاهد هیچ نوع شورش اشرافی نبود.» (همان ۴۵) کاملاً مشخص است که با شرایط اجتماعی عین به‌عینی مواجه نیستم بلکه می‌توانیم در روند طبقه‌سازی‌های اجتماعی، تیپ‌هایی را تشخیص بدهیم؛ بزرگ‌مالکین و بازاری‌ها مثلن نماینده‌ی فئودال‌ها و بورژوازی.

در همیـن وقـت «برخورد و ارتباط با غرب به ویژه تماس فکـری و ایدئولوژیکی از طریق نهادهای نوین آموزشـی، زمینهٔ رواج مفاهیم و اندیشـه‌های جدید، گرایش‌های نو و مشـاغل جدید را فراهم ساخت و طبقهٔ متوسـط حرفه‌ای جدید به نام طبقهٔ روشـنفکر به وجود آورد.» (همان ۶۶) روشـنفکرها تیپ‌های دیگر این اجتمـاع هسـتند. وقتی از طبقه روشـنفکر حرف می‌زنیم، نه بـا تعریف امروزمان که با تعریـف آن زمانی از روشـنفکری مواجهیم «طبقهٔ روشنفکر، مشروطیت، سکولاریزم و ناسیونالیزم را سه ابزار کلیدی برای ساختن جامعه‌ای نوین، قدرتمند و توسـعه یافته به شـمار می‌آورد. آنان بر این باور بودند که مشـروطیت، سـلطنت ارتجاعی را از بین خواهد برد، سکولاریسـم نفوذ محافظه‌کارانهٔ روحانیون را نابود خواهد کرد و ناسـیونالیزم نیز ریشـه‌های استعمارکنندهٔ امپریالیست‌ها را می‌خشـکاند.» (آبراهامیان.۸۰:۱۳۸۳) و وقتی متوجه شویم که ابزارسـازی روشـنفکران دوره از هر چیزی اسـتفاده می‌کرد تا گفتمانی را به عنوان گفتمان غالب قالب کند،

آن‌وقت پی‌کردن رِد اندیشه‌های مشروطه‌خواهانه، سکولار و ناسیونالیزم در نمایش‌نامه‌ها آسان‌تر است.[1]

دستگاه دیوان‌سالار مرکزی‌ای هم وجود داشت که «تا وقتی امیرکبیر در راس دستگاههای دولتی قرار داشت فساد اداری در سطحی نازل بود. اما با برکناری وی از راس دستگاههای دولتی، دیوانسالاری در جهت سرکوب و انقیاد مردم به کار رفت.» (اجلالی. ۸۵:۱۳۸۳) و این دستگاه دیوان‌سالار مرکزی که بسیار به حکومت مرکزی فرانسه پیش از انقلاب کبیر شبیه بود شخصیت‌های دیگر را فراهم می‌آورد.

بله و هم نه؛ شرایط اجتماعی یک‌سان و ناهم‌سانی وجود داشت اما طبقات اجتماعی میلِ مرزبندی داشتند و بین خودشان با فرودستان و فرادستان حدی قایل بودند. بنابراین تنها دلیل هم‌سانی تاریخی ایران و فرانسه نبود که موجب خوش‌آمدن طبع ایرانی‌ها از نمایش‌نامه‌های شبیه مولی‌یر باشد (هرچند که بعدها با وقوع مشروطه مشابه‌انگارهایی با انقلاب فرانسه توسط تاریخ‌دانان شد) ولی اگر اجتماع هم‌سان با فرانسه نداشتیم، تیپ‌های اجتماعی لازم برای هم‌سانی با نمایش‌نامه‌های مولی‌یر را داشتیم.

۳. شباهت‌های مضمونی

گفتیم که نمایش‌نامه در بدو ورود به ایران، مفهوم غایبی بود. در مرحله همسان‌سازی غیاب‌ها توسط فرهنگِ پذیرنده، اولین این‌همانی با مصالح موجود شکل می‌گیرد، مصالحی که ریشه در سنت‌های ادبی و شفاهی داشت و از سه جانب در دسترس نخستین نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی قرار می‌گرفت: بازنمون اعتقاد باور به خیر و شر در شخصیت‌های سفید و سیاه، شخصیت‌نمایی برآمده از سنت ادبی مقامات و دست‌آخر سنت‌های نمایشی عصر ناصرالدین‌شاه.

۳-۱. خیر و شر

قبل از نشان‌دادن درهم‌شدگی گونه‌های نمایشی ایرانی در عصر ورود نمایش‌نامه‌های مولی‌یر و نزدیکی تیپ‌سازی‌های بقال‌بازی‌ها و تعزیه‌ها به نمایش‌نامه‌های مولی‌یر، باید کمی عقب‌تر هم برویم و نشان بدهیم که سادگی شخصیت‌های نمایش‌نامه‌های مولی‌یر، اینکه مشخص است سمت خیراند یا شر، چقدر به پذیرفتگی آن‌ها کمک کرده و مثلاً شخصیت‌های شکسپیر که چندوجهی و نامتعین‌اند، چطور دیرتر (وقتی غیاب تئاتر با تعریف‌های مکرر از بین رفت) پذیرفته شدند.

در واقع قطبی بودن شخصیت‌ها در ناخودآگاه ایرانی ریشه دارد. اگر تعزیه را به عنوان تجلی کهن‌الگوهای ایرانی باور کنیم متوجه می‌شویم که چه‌طور در نهان‌گاه آن اعتقادات باستانی ایرانی مستور است. «اعتقادات اخلاقی مزدیسنایی عبارت از مبارزه است. ارزش هر انسانی به اندازه مقاومتی است که در برابر نابودی نشان

۱. جهان فرهنگی آن هنگام دو شقه بود. کشورهایی مثل فرانسه و انگلیس که intellectual ها فرهنگ‌شان را پیش می‌بردند و کشورهایی مثل روسیه قرن نوزدهم و ایران که به خاطر عقب‌ماندگی صنعتی و عدم استواری سنت تفکر و روشنفکری intelligentsia قشر فرهنگی‌اش بود.

می‌دهد.» (موله. ۶۲:۱۳۸۶) و این مقاوت در برابر نیستی که بزرگ‌ترین دشمن جهانِ کهن ایرانی است بن‌مایه باورهایش را شکل می‌دهد. هر که بیشتر زنده بماند، بیشتر حرمت دارد و از همین‌جا است که حرمت پیرها، درخت‌های کهن و چشمه‌های هزارساله شکل می‌گیرد. این مقاومت در برابر نیستی، اولین هسته ایجاد جهان دوقطبی است. هستی‌ها در برابر نیستی‌ها. این دوقطبی به جهان نامیراها هم می‌رسد و در اسطوره‌های مزدیسنایی «در برابر هر مقام ایزدی یک دیو که رقیب خاص او است، وجود دارد» (همان ۷۳) نیک در برابر شر و تقسیم جهان به دوجبهه تا ابدیت. «در زمان تجدید حیات واپسین (فرشگرد) هر ایزدی رقیب خود را از میان خواهد برد. از هم‌اکنون هر ایزدی مخالفت خود را با رقیب مخصوص خود آغاز کرده است.» (همان) ترسیم این جهان دو قطبی کمک می‌کند متوجه شویم چرا ذائقه ایرانی شخصیت‌هایی که تکلیف روشنی دارند را می‌پسندد. شخصیتی که در نیستی است یا هستی، با شر است یا خیر و تشخیصِ همین شخصیت‌های روشن در نمایش‌نامه‌های مولی‌یر بود که بابِ طبعِ مترجمان و مقلدانِ ایرانی می‌کردش.

۳-۲. مقامات و سنت‌های شخصیت‌نمایانه

جز عناصر تاریخی اجتماعی، مشابهت‌های دیگری هم در نمایش‌نامه‌های مولی‌یر بود که باب طبع ایرانی‌ها بود«مولیر عناصر کمیک کمدیا دلارته چون پیش‌خدمتان کمیک، فضل فروش‌ها، عشاقِ جوان دلخسته، دختران احساساتی را گرفته و با زندگی فرانسوی تطبیق می‌دهد.» (ملک‌پور. ۳۱۴:۱۳۸۵) این استفاده از تیپ‌سازی‌ها در نمایش‌نامه‌های مولی‌یر بدیلِ ادبیِ مقامات در فارسی بود.

اصطلاح مقامه را اولین‌بار بدیع‌الزمان همدانی (۳۹۸–۳۵۸ ه.ق) روی نوشته‌های خود گذاشت؛ پیش از او ابن درید (متوفی ۳۲۱ ه.ق) مقامات نوشته اما نوشته‌هایش را حدیث خوانده؛ به همین سبب بدیع‌الزمان همدانی را که ایرانی است، نخستین مقامه‌نویس عربی دانسته‌اند.[۹] این گونه ادبی از ادبیاتِ عرب به ادب فارسی مهاجرت کرد و اولین مقامه‌های فارسی را قاضی حمیدالدین بلخی نوشت، اما در این میانه تفاوت‌هایی در این گونه پدید آمد که مهم‌ترین آن‌ها در شخصیت‌های مقامه‌ها بود. مقامات حمیدی از زبان یک دوست روایت می‌شد و بر خلاف مقامات عربی، راوی معینی نداشت و قهرمانان اغلب ناشناس بودند. «ظاهراً مقامات قاضی حمیدالدین چندان با ذوق ایرانی سازگار نبود و این نوع نگارش تا زمان ظهور گلستان سعدی در قرن هفتم با اقبال خوانندگان فارسی زبان مواجه نشد.» (ابراهیمی‌حریری ۳۹۴:۱۳۸۳)

سعدی با خلق شاهکار خود، طرز مقامه‌نویسی در زبان فارسی را معین کرد و ناسخ مقامات حمیدی شد. او گلستان را در هشت باب تألیف کرد که هفت باب آن به صورت حکایت‌های کوتاه تنظیم شده و باب هشتم، حاوی کلمات قصار و گفتار عرفانی و اخلاقی است. سعدی از صنایع لفظی استفاده کرد، اما از خودنمایی در آن‌ها اجتناب کرد؛ چیزی که شاید همه‌خوانی گلستان را به همراه داشت و صفت سهل و ممتنع را به آن بخشید. «گلستان سعدی مقامه‌ای در زبان فارسی است که از هرگونه تقلید خشک از مقامات بدیع‌الزمان خالی است و شکل بدیع و نوعی است که با ذوق ایرانی هماهنگ است.» (بهار. ۴۲۳:۱۳۷۴) سعدی گدایی را که موضوع اصلی مقامات عربی بود، کنار گذاشت و همه حکایات او استغنای طبع را تبلیغ می‌کند (شاید

همین اســتغنا اســت که خوانندگان فارســی را با مقامه از در آشــتی در آورده). از دیگر خصوصیات گلستان، حکایات جوانمردی و از خودگذشــتگی به قصد برانگیختن احساسات در مخاطب است. طنز در گلستان وقتی آشــکار می‌شــود که قصد بیان نکته‌ای یا شرح دقیقه‌ای را داشته باشد. ســبکی را که سعدی در مقامه‌نویسی پایه گذاشــت، توسط دیگران ادامه یافت، بهارستان جامی، پریشان قاآنی و منشآت قائم‌مقام فراهانی، در ادوار مختلف به سبک گلستان نوشته شده‌اند.

می‌شــود این طور نتیجه‌گیری کرد که آنچه سعدی را برای ایرانیان جاودانه کرده، لحن صریح و ساده آن، شــوخ طبعی و اخلاق‌گرایی است. به یاد داشته باشیم که این خصوصیت بارز نمایشنامه‌های مولی‌یر در تقابل با بیان ثقیل و سرشار از استعاره و صناعات ادبی و تراژدی‌کمدی‌های غریب شکسپیر بود و یک احتمال قوی که چرا مولی‌یر باب طبع ایرانیان شــد. برای تشــخیص این برهم اثرگذاری‌ها، باید به عقب‌ترِ تاریخ برویم و نشان بدهیم که چطور این تیپ‌سازی‌های مقامات بر ادبیات فرانسوی تأثیر گذاشته است.

بعد از ترجمه اولین شــعرِ فارسی به فرانســوی و ترجمه قرآن، هزار و یک‌شب و گلستان سعدی و آشنایی اولیه فرانســه‌زبانان با ادب فارســی، نامه‌های ایرانیِ مونتسکیوآ آغاز مراوده با فرهنگ فارسی بود. «[نامه‌های ایرانی] یک داســتان تراسلی (یعنی به شیوه نامه‌نگاری) است که در آن نویسنده از تمهید نامه‌نگاری میان دو تن ایرانی ـ که در اروپا سفر می‌کنند و یکی اوزبک و دیگری ریکا نام دارد ـ استفاده می‌کند تا نظریات خود را درباره دین، سیاست و قانون اظهار دارد. روایت‌ها و شرح‌های اوزبک و ریکا از چیزهای عجیب و غریبی که در اروپا دیده‌اند یا نامه‌هایی که از ایران می‌رسد و توطئه‌های غم‌انگیز روزافزونی که در حرمسرای اوزبک رخ می‌دهد حکایت می‌کنند، متبادل می‌شود.» (ایروین. ۲۸۲:۱۳۸۳)

این شروع استفاده استعاری از ایران برای نشان‌دادن کاستی‌های فرانسه بود. «شرایطی خاص موجب شده بود که نویسندگان فرانسوی با تحولات اجتماعی و سیاسی دورهٔ صفوی و سپس دورهٔ نادرشاه آشنایی حاصل کنند و آن‌گاه رویدادهای تاریخیِ دو کشــور را با یکدیگر بسنجند و از تقارن زمانی و مشابهت آنها در ساختن داستان‌های خود بهره برگیرند.» (حدیدی. ۲۰۶:۱۳۷۳) قبل از ۱۵۷۲ که فرمان قتل پروتستان‌ها توسط شارل نهم توشیح شود، نمایش‌نامه‌نویسان فرانسوی عاقبت خشایارشاه را به رهبران کاتولیک زنهار می‌دادند و بعد از فرمان قتل‌عام سرگذشت استر را دستمایه‌ای برای ترویج تساهل مذهبی قرارداده بودند، آن‌قدر که «الکساندر دو رُد روحیهٔ تســاهل و نیز علاقه‌مندی ایرانیان را به مســائل علمی و فلسفی بستاید و آنان را «ملت نجیبی» بنامد که با ملت فرانسه همسویی بسیار دارد.» (همان)

اگر در ابتدا ایرانی‌گرایی نویســندگان فرانسوی برای ترویج تســاهل مذهبی‌ای بود که خیال می‌کردند در ایران موجود است، بعدها تبدیل به سنتی ادبی شد «بدین‌گونه، رفته رفته در انتساب داستان‌های استعاری به ایرانیان و در نامگذاریِ شــخصیت‌های فرانســوی از روی نام‌های ایرانی، یا مقلوب کردن اسامیِ آنان، سنتی پدید می‌آمد که نویسنده را از درج راهنما در پایان داستان و خواننده را از مراجعه به این راهنما بی‌نیاز می‌کرد. خوانندگان هویت واقعیِ قهرمانان و اشــخاص داســتان را می‌دانستند و از روی خصوصیاتی که به آنان نسبت داده شــده بود، همگنان فرانســویِ آنان را باز می‌شــناختند.»(همان ۲۰۶) و این سنت‌های ادبی تا آنجا پیش

رفت که «برخی از نمایشنامه‌نویسان نیز از داستان‌های هند و ایرانی بهره گرفته نمایشنامه‌هایی شاد و سرگرم کننده نوشتند که به نمایش‌های «روحوضی» در ایران بی‌شباهت نبود. این گونه نمایش‌ها در میدان‌های عمومی شهر، در جایی معین که آن را Theatre de la foire می‌گفتند، همراه ساز و آواز روی صحنه می‌آمد.» (همان ۱۱۰)

مولی‌یر حاصل این اثرگذاری‌های تاریخی داستان‌ها و مقامات ایرانی بر ادبیات فرانسوی بود و اگر به‌صورت مستقیم (مثل کرنی) نمایش‌نامه‌ای ننوشت که در ایران بگذرد یا شخصیت‌های ایرانی داشته باشد، اما در همان فضایی نفس می‌کشید که ادب فرانسوی ایرانی‌گرایی داشت. نتیجه آنکه بخشی از پسند طبع ایرانی‌ها نسبت به نمایش‌نامه‌های مولی‌یر از آنجا حاصل می‌شد که سنت‌های ادبی خود را که به ادب فرانسوی منتقل شده بود در نمایش‌نامه‌های مولی‌یر تشخیص می‌دادند.

در دوره غیابِ معنا هر چیز تازه‌آمده‌ای با چیز موجودی در فرهنگ برابرنهاد می‌شود،[1] یعنی وقتی نمایش‌نامه‌های مولی‌یر آمد با اولین چیز نزدیکِ در فرهنگ ایرانی مقایسه شد. این مقایسه تا بدان پایه بود که میرزاحبیب اصفهانی *میزانتروپ* (گزارش مردم گریز) را با «قافیه‌پردازی در برگردان گفتارها تحت تأثیر زبان شبیه‌خوانی» (ملک‌پور. ۳۲۵:۱۳۸۵) ترجمه کرده است.

۲-۳. سنت‌های نمایشیِ عصر ناصرالدین‌شاه

در اینجا باید تذکر بدهم که خطِ روشنی که ما امروز از نمایش‌های شادی‌آور و تعزیه و شبیه داریم، در تاریخِ ترجمه‌ی نمایش‌های مولی‌یر وجود نداشت. بازیگران و نمایش‌دهندگان تعزیه‌ها و نمایش‌های شادی‌آور در بسیار موارد یکی بودند و ناصرالدین شاه به عنوان مهم‌ترین کوشنده فرهنگیِ عصر نقش مهمی در شکل

---

۱. روشنفکران کشورهای دسته اول، آرمان‌های سیاسی‌ای هم داشتند؛ بعضی ملی‌گرا بودند مثل ایبسن؛ بعضی جهان‌وطن بودند مثل زولا؛ برخی به اقتصاد سرمایه‌ای معتقد بودند و بعضی به سوسیال‌دموکراسی. هر کدامشان با توجه به شرایط اجتماعی حاکم بر سرزمین‌شان و اعتقادات قلبی‌شان نوعی از هنر را خلق می‌کردند اما کوشندگان فرهنگی که دسته دوم را تشکیل می‌دادند، «نویسندگان جزوه‌های سیاسی، شاعران اجتماع‌گرا civic-minded poets، پیشتازان انقلاب روسیه و متفکران سیاسی‌ای بودند که کاملاً آگاهانه از ادبیات و گاه نمونه‌های بسیار نازلِ آن به‌عنوان وسیله‌ای برای اعتراض‌های اجتماعی استفاده می‌کردند.» (Berlin 2001:106) قیاس وضع فرهنگی روسیه آن روز با ایران، شاید دور از ذهن باشد، چرا که «روسیه عقب‌مانده همان قرن، دستِ‌کم روشنفکران آزاداندیشی چون تولستوی، گوگول، چخوف یا حتی تورگنیف داشته است، اما گل‌های سرسبد کوشندگان فرهنگی و سیاسی ایران این عصر، ایران اواخر قرن نوزدهم، کسانی چون میرزا فتحعلی آخوندزاده، ملکم، میرزا آقاخان کرمانی، طالبوف، مستشارالدوله، قراچه‌داغی و مراغه‌ای و ... بودند.» (آجودانی. ۳۷:۱۳۸۵) ولی وضع عمومی یک‌سانی وجود داشت؛ کوشندگان فرهنگی سیاسی ایران شبیه اکثر همتایان روس‌شان که می‌خواستند با دستاوردهای روشنفکران کشورشان را سامان دهند «بیشتر تلاش نظری‌شان در این خلاصه شده بود که بخش‌هایی از میراث فکر و اندیشه و فرهنگ و تمدن غربی را در لباس ایدئولوژی‌های ریز و درشت به جامعه ایران انتقال دهند و در پرتو همان اندیشه‌ها و ایدئولوژی‌ها به جستجوی راه نجات ایران برآیند.» (همان)

گرفتن مفهوم نمایش در کنارِ غیاب نمایش‌نامه داشت.

ناچار باید شـرح مختصری از درهم‌شـدگی این صورت‌های نمایشـی را بدهیم و نشـان بدهیم که چطور نمایش‌نامه‌های مولی‌یر با نمایش‌های عصر مقایسـه می‌شده است. بقال‌بازی‌ها، یکی از صورت‌های نمایشیِ حـی بـود. «حکمای قدیم بقال‌بازی را بنا بـه مصالح چند اختراع کرده‌اند و این بازی را در عیش‌ها، اسـباب طـرب و ضحـک قرار داده‌اند. این بازی دربردارندهٔ فواید زیادی اسـت، به ویژه در سیاسـت‌گذاری اجتماعی کارایـی زیادی داشـت. چون امور خلاف و بی‌هنگام را یادآوری می‌کـرد و در حقیقت، نوعی امر به معروف و نهی از منکر بود. اعمال ناشایسـت افراد را در نظرها مشـهود و مجسـم می‌ساخت تا از راه دفع فاسد به افسد منحرفین را منفعل سازند. درحقیقت این لوطی‌ها آینهٔ زشتکاری‌های مردم بودند و با لغویات خود فواید زیادی می‌رساندند.» (آژند ۱۲۷:۱۳۸۵)

ظاهـراً بقال‌بـازی، مجموعه‌ای از امر به معروف‌ها بود که در قالب بده بسـتان‌های بین بقال و شـخص دیگری انجام می‌شده است و میرزا حسین‌خان تحویلدار اصفهان کارکرد آن را جهت تظلم رعایا به شاه دانسته و انگار که شـیوه‌ای مباح برای انتقاد از وضع موجود بوده اسـت. بعدها نیز تبدیل به داستانی شده بین بقال و خریدار یا بقال و شاگردش که آن نقد پسله‌اش را فراموش‌کرده یا از دست داده است.

همین‌طور تعزیه‌ها به عنوان صورتی دیگر از نمایش که تحت حمایت مستقیم ناصرالدین‌شاه اجرا می‌شد، وجود داشـت. علاقه ناصرالدین‌شـاه با تبدیل کردن تعزیه به مجموعه‌ای از آداب و مناسک و ترویجش میان اشـراف قاجار نقش زیادی در ترقی تعزیه دارد. حمایت ناصرالدین شـاه تنها به احداث تکیه دولت، اختصاص بودجـه حکومتی و انتصاب نایب‌النظاره یا اجبار اشـراف برای تزئینـات حجره‌های طبقات تکیه دولت محدود نمی‌شد. ناصرالدین‌شاه حتی در انتخاب معین‌البکا و تک تک نقش‌های تعزیه نظارت مستقیم داشت.

اگر اراده ناصرالدین‌شـاه را در برنامه‌های تکیه دولت و اجراهای تعزیه دخیل بدانیم، ناگزیر طبع شـنگ و اپیکوریستی او را نمی‌شود حذف کرد و اجرای تعزیه‌هایی مضحک هم در دوره او با همه مخالفت‌های علما و عوام حاصل همین رویه طبع او است و اگر در دهم محرم ۱۳۰۶ می‌نویسد «الحمدالله تعزیه داری سیدالشهدا علیه السـلام به خوبی و خوشـی به انجام رسید. الحمدالله هیچ مکروهی روی نداد و شب عاشورا، روز عاشورا خیلی منظم گذشـت و ابداً صدایی از کسـی بلند نشـد.» (ناصرالدین‌شـاه. ۲۵:۱۳۸۴) باید توجه داشت آنچه ناصرالدین شـاه مکروه می‌داشـته با آنچه علما متفاوت بوده است و اگر مخالفتی نبوده به خاطر این است که بلندپایه‌ترین فرد دستگاه روحانیت تهران، یعنی امام جمعه تهران به خاطر ازدواج با دختر شاه و نسبت سببی به عنوان پایگاه حکومت میان عوام بدل شده بوده است.

سـیر تدریجی مضحک شدن تعزیه‌ها و بالطبع از بین رفتن حساسیت‌های مذهبی را در سال‌های حکومت ناصرالدین شـاه می‌شـود پی گرفت[1] اما ربطش به این تحقیق آن که در عصر ورود نمایش‌نامه‌های مولی‌یر

۱. تقریبـاً در تمـام تحقیق‌ها درباره تعزیه در ذکر روز شـنبه چهارم محرم ۱۲۹۹ روزنامه خاطرات اعتماد السـلطنه آمده اسـت: «این تعزیه را به قدری رذل کرده‌اند، دیشـب زیادتر رذل شـده بود... نقل می‌کرند که از تماشـاخانه

گونه‌های نمایشـــی ایرانی درهم‌آمیختگی پیدا کرده و متاثر از شـــوخ‌طبعی‌های سلطان صاحب‌قران به کمدی میل می‌کرد؛ بنابراین تیپ‌ســـازی‌های بقال‌بازی‌ها و تعزیه‌ها بسیار به نمایش‌نامه‌های مولی‌یر نزدیک شده و زمینه‌های پذیرش نمایش‌نامه‌های مولی‌یر را فراهم کرده بود.

مؤخره

دلیل استقبال از ترجمه نمایشنامه‌های مولی‌یر:

الف ـ ســـاختار ساده و دوقطبی شخصیت‌های خیر و شر (سفید و سیاه) و مبارزه‌شان برای بقای شرافت با ناخوداگاه قومیِ ایرانیِ معتقد به دوئیت اهریمن و اهورامزدا هم‌خوانی داشـــت و همان‌طور که ایرنیان این باور را در سنت‌های اجرایی کهن خود از سووشون تا نخل‌گردانی و تعزیه حفظ کرده بودند، دنیای دوقطبی مولی‌یر را هم با روی گشاده پذیرفتند. باز گفتیم که دقیقاً به همین دلیل شخصیت‌های بینابینی شکسپیر در بدو ورود

مضحک فرنگســـتان خیلی باخنده‌تر بود.» (میرزاحســـن‌خان اعتمادالسلطنه. ١٣٥٦:١٣٢) و نشان می‌دهد که در همان روزها هم اجرای تعزیه مضحک انحراف از معیار شـــیوه‌ی اجرای تعزیه محســـوب می‌شده است؛ بنابراین کسی مثل اعتمادالسلطنه هم که آشنایی چندانی با این مقوله نداشته، آن را قبیح می‌داند. همو در ذکر روز پنج‌شنبه هفت محرم ١٣٠١ می‌نویسد: «روز شهادت حضرت قاسم که با تعزیه‌ی بلقیس و سلیمان بیرون می‌آوردند اقسام حیوانات را که به‌طور زشـــت از مقوا ســـاخته‌اند به تکیه می‌آورند.»(همان ٢٦٥) و در ذکر روز جمعه هفتم محرم ١٣٠٦ می‌نویســـد: «دیشـــب در تکیه‌دولت تعزیه دیر ســـلیمان بوده و سفرای انگلیس و ایتالیا با اتباعشان آمده بودند تماشا. بعد از ختم تعزیه اسماعیل‌بزاز مقلد معروف با قریب دویست نفر از مقلدین و عمله طرب بودند که با ریش‌های سفید و عاریه و لباس‌هـــای مختلـــف از فرنگـــی و رومی و ایرانی ورود به تکیه کردند و حرکات قبیح از خودشـــان بیرون آوردند، طوری که مجلس تعزیه از تماشاخانه بدتر شد.» (همان ٥٩١) ناصرالدین‌شاه هم در ذیل شرح همان روز می‌نویسد: «تعزیه دیر ســـلیمان بود ... وقتی که دیوانی ها آمدند روی تخت خیلی اســـباب ضحک و خنده شـــد، گویا از اجزای اسماعیل بزاز هم قاطی شده بودند.» (ناصرالدین شاه ١٣٨٤:١٦) بخشی از این تبدیل به اسباب خنده البته به صورتی غیرعمد و به شکلی اتفاقی پیش می‌آمد. «اهل بیت وقتی وارد شدند، یکی از تخت‌های کالسکه‌ای که رقیه و سکینه و این‌ها، آن تو بودند درش باز نمی‌شد. خیلی اسباب خنده شده و آن ها را از بالای تخت پایین آوردند.» (همان ١٣) یا «تعزیه هم اول سلیمان و بعد قاسم شد. وقتی که سلیمان حیوانات را خواست که آمدند، میمون‌های پیش آقادایی را با چهارخرس و یک‌دانه‌ی بزرگ و یک‌دانه حد وسط و دانه کوچک در آبدارخانه داشتیم آن‌ها را هم با حیوانات مصنوعی آوردند. خیلی اســـباب خنده شد. گاهی خرس‌ها ول می‌شـــدند می‌رفتند توی مردم، خنده داشت.» (همان ١٨) با این حال همین که در ایام عزا و قبض عمومی اجتماع، کســـی بابت باز نشـــدن در کالسکه یا افتادن خرس به جان مردم بخندد گواه این است که مرز روشنی برای تعزیه و شبیه در هنگام نمایش نبوده است.

البته باید توجه کرد که با مرور ذکر روزها متوجه می‌شویم که لحن مضحک تعزیه‌ها بیشتر در تعزیه‌هایی دیده می‌شد که ارتباط مســـتقیمی با حادثه کربلا نداشـــت یا تعزیه‌هایی که کارکرد آماده‌ســـازی تماشـــائیان برای دیدن تعزیه‌های مصایب امام حســـین را حالت دیگر مضحک شـــدن تعزیه، رابطه‌ای مســـتقیم با تقدس موضوع نمایش در تعزیه و حرمت نقش اولیا دارد؛ به همین دلیل در تعزیه‌هایی که مســـتقیم به حادثه کربلا می‌پردازند، حضور اشـــقیا و اغراق در رفتارشـــان موجب مضحک شدن نمایش یا با این همانی شخصیت اشقیا با کسانی که موجب سخیف شدن آن‌ها می‌شد.

نمایش‌نامه با ایران خوشـایند طبع ایرانی نبود و سـال‌ها طول کشید تا جایی در تفکر نمایشی ایرانی پیدا کند (کما اینکه هنوز هم بر رقیبش توفق نیافته است).

ب ـ ممثل شـخصیت‌های سـنت‌های ادبی فارسـی به خصوص مقامات بود و همان طور که مقامه‌نویس با تیپ‌سـازی شـخصیت‌های مقامات، خصوصیات فکری و روانی مردم عصر خود را تشریح کرده و با عبارات خنده‌آور و لطیف، طبقه نوکیسـه‌ای را رسـوا می‌کرد که در عصری سراسـر فساد و تباهی و ریا و تزویر مردم برای به دست آوردن ثروت از راه حلال و حرام به هر وسیله‌ای دست می‌زدند، نمایش‌نامه‌های مولی‌یر هم با شخصیت‌نمایی‌های کمیک و ترسیم دنیای سیاه و سفید از فضیلت، شرافت و گاه رذالت آدمی، جامعه فئودال و بی‌اخلاقی‌های مرسوم را به تمسخر می‌گرفت و در عمل به پایه‌های محکم باور و خرافه‌های عوام نزدیک می‌شد.

ج ـ نمایش‌نامه‌هـای مولی‌یر زمانی وارد جامعه ایرانی شـد که طبقات اجتماعـی را مرزبندی می‌کردند و اگرچه فرق‌هایی هسـت بین بورژوازی فرانسـوی با اختلافات طبقاتی ایرانِ وقت، شـخصیت‌های شـبیه به آدم‌های نمایش‌نامه‌های مولی‌یر و فساد دیوان‌سالارانه را می‌شد در اجتماع تشخیص داد.

د ـ قابلیت مطابقت و اثرگذاری بر شخصیت‌های نمایش‌های ایرانی داشت. بخشی از این همسانی، نتیجه التقاط گونه‌های نمایشـی ایرانی در عهد ناصری بود که زمینه را برای بروز صحنه‌ای کمدی فراهم کرده و با استحاله شکل سنتی تعزیه به «تعزیه مضحک» و شخصیت‌نمایی‌های بقال‌بازی، رفتار شخصیت‌های مولی‌یر را فهمیدنی‌تر کرده بود.

گفتیـم کـه میرزافتحعلی از من‌تبعان مولی‌یر بود و میرزاآقا در غیـابِ تعریفِ نمایش‌نامه یا نمونه‌هایی که مفهوم نمایش‌نامه را نشـانش دهد، مشـاقِ سرنمون‌های میرزافتحعلی؛ با این حساب، میرزاآقا انتخابی نداشته که طور دیگری بنویسد و اولین نمایش‌نامه‌های فارسی شبیه نمایش‌نامه‌های مولی‌یر درآمده است.

ملک‌پـور نتیجـه گفتمانی دیگری هم دارد؛ «انتقال نمایش فرنگسـتان به ایران تنهـا به دلیل رواج زبان فرانسه و آشنایی رجال با فرهنگ فرانسه نبوده، بلکه «ویژگی‌ها و خصلت‌های جهانی» کمدی‌های مولیر خود از جمله عوامل مهم در انتقال، شناسـایی و پذیرش نمایش فرنگسـتان در ایران و عثمانی و کشورهای عرب زبان بوده اسـت.» (ملک‌پور. ۳۰۵:۱۳۸۵) و معتقد اسـت که مولی‌یر طبع مردم منطقه را که پیشـینه تاریخی مشـترک دارند خوش آمده که حرف بی‌راهی نیسـت، اگر قبول کنیم سنت‌های ادبی مشترک طبع‌های ادبی مشترک را رقم می‌زند.

کتاب‌نامه

آبراهامیـان، یرواند، *ایران بین دو انقلاب*. ترجمه‌ی احمد گل‌محمدی، محمدابراهیم فتاحی، چاپ پنجم، تهران، نشر نی، ۱۳۸۳

آخوندزاده، میرزافتحعلی، *تمثیلات*، ترجمه محمدجعفر قرچه‌داغی، تهران، انتشارات خوارزمی، ۱۳۴۹.

آخونـدزاده، میرزافتحعلی، *الفبای جدید و مکتوبات*، به کوشـش حمید محمدزاده، تهران، نشـر احیاء،

۱۳۷٦.

آژند، یعقوب، *نمایش در دورهٔ صفوی*، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵.

ابراهیمی‌حریری، فارس، *مقامه‌نویسی در ادبیات فارسی*، چاپ دوم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۳.

اجلالی، فرزام، *بنیان های حکومت قاجار (نظام سیاسی ایلی و دیوانسالاری مدرن)*، چاپ دوم، تهران، نشر نی، ۱۳۸۳.

امجد، حمید، *تیاتر قرن سیزدهم*، چاپ سوم، تهران، نشر نیلا، ۱۳۸۷.

بکتاش، مایل، «میرزاآقا تبریزی، پیشقدم نمایشنامه‌نویسی در زبان فارسی»، *فصلنامه تئاتر*، شماره اول، تهران، ۱۳۵٦.

بکتاش، مایل، «صورت خندان از تئاتر فرنگستان، از نمایش‌های هرکلن تا کمدی‌های ترجمه شدهٔ مولیر»، *فصلنامهٔ تئاتر*، شماره ٤، تهران، ۲۵۳۷.

بکتاش، مایل، «تعزیه و فلسفهٔ آن»، *تعزیه، هنر بومی پیشرو ایران*، به کوشش پیتر چلکووسکی، ترجمه داود حاتمی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳٦۷.

بهار، محمدتقی، *سبک شناسی تاریخ تطور نثرفارسی*، جلد اول تا سوم، چاپ نهم، تهران، انتشارات مجید، ۱۳۷٦.

توکویل، آلکسی‌دو، انقلاب فرانسه و رژیم پیش از آن، ترجمه محسن ثلاثی، تهران، نشر مروارید، ۱۳۸٦.

خاکی، محمدرضا، خبری، محمدعلی، «پژوهش در روند آداپتاسیون در تئاتر ایران»، *مدرس هنر*، شماره دوم، تهران، ۱۳۸۱.

رادی، اکبر، «سایه روشن یک چهره»، *نقش قلم، ویژه فرهنگ، هنر و ادبیات*، شماره ۲و۳، رشت، ۱۳٦٦.

فرال، ژوزت، *تئاتربودگی*، ترجمه محمد طلوعی و فرزانه دوستی، تهران، انتشارات افراز، ۱۳۸۹.

محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه، *روزنامه خاطرات*، به کوشش ایرج افشار، چاپ پنجم، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۹.

مستوفی،عبدالله، *تاریخ اجتماعی و اداری دوره‌ی قاجاریه از آقامحمدخان تا آخر ناصرالدین شاه، شرح زندگانی من*، جلد اول تا سوم، چاپ پنجم، تهران، انتشارات زوار، ۱۳۸٤.

ملک‌پور، جمشید، *تاریخ ادبیات نمایشی در ایران، جلد اول تا سوم*، چاپ دوم، تهران، انتشارت توس، ۱۳۸۵.

موله،م، ایران باستان، ترجمه ژاله آموزگار، چاپ ششم، نشر توس، تهران، ۱۳۸٦.

ناصرالدین‌شاه، *روزنامه‌ی خاطرات ناصرالدین‌شاه (از محرم تا شعبان ۱۳۰٦)*، با تصحیح، توضیحات، ویرایش، مقدمه‌ی دکتر عبدالحسین‌نوایی، الهام ملک زاده، تهران، سازمان استاد ملی ایران، پژوهشکده اسناد، ۱۳۸٤.

Berlin, Isaiah. *The power of Ideas*. Edited by Henry Hardy. London. Pimlico 2001.