

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

پژوهشی در روند آداپتاسیون در تئاتر ایران

«برگزیده هشتمین دوره جشنواره پایان نامه سال دانشجویی»

محمد علی خبری

سازمان انتشارات جهاد دانشگاهی
زمستان ۱۳۸۵

فهرست مطالب

سخن ناشر.....	۷
پیشگفتار.....	۹
فصل اول: تأثیرات اجتماعی غرب بر جامعه‌ی ایران در قرن نوزدهم میلادی	
آشنایی ایران با تمدن غرب در عصر قاجاریه	۱۱
اولین مسافران ایرانی	۱۳
غرب از نگاه جریان‌های اصلاح‌طلب ایرانی.....	۱۴
جریان اول.....	۱۵
جریان دوم	۱۶
جریان سوم	۱۸
جامعه‌ی مدنی، حقوق اجتماعی، قانون	۲۰
مشکلات اساسی اصلاحات.....	۲۱
فصل دوم: هنرهای نمایشی در زمان قاجاریه	
تعزیه	۲۶
جنبه‌های تأثیرگذار در شکل‌گیری تعزیه	۲۸
صحنه‌ی تعزیه	۲۸
شخصیت‌پردازی در تعزیه	۲۹
چگونگی اجرای تعزیه.....	۲۹
تقلید	۳۰
تقلید، نمایشی بر اساس بداهه	۳۱
تقلید در دوران ناصری	۳۱
جایگاه اجتماعی مقلدان	۳۱
ویژگی‌های نمایش تقلید	۳۲
شکل اجرایی مجالس تقلید	۳۳

فصل سوم: نحوه‌ی رویارویی ایرانیان با تئاتر غرب

۳۵ اولین واکنش
۳۶ آشنایی با تئاتر
۳۷ آشنایی با تماشاخانه‌ها
۳۷ تماشاخانه‌ی انگلستان
۳۷ تماشاخانه‌ی لندن
۳۸ تماشاخانه‌ی روس
۳۸ آشنایی با عوامل اجرایی تئاتر غربی
۳۸ بازیگران تئاتر لندن
۳۹ تشکیلات تئاتری
۴۰ باله، سن، اکت، کومدی
۴۱ نتایج اولیه
۴۲ اهداف سرگرم کننده
۴۳ اهداف روشنگرانه

فصل چهارم: نخستین ترجمه و آداپتاسیون متون نمایشی غرب در

ایران

۴۵ ترجمه در لغت
۴۵ ترجمه در اصطلاح
۴۵ اهمیت ترجمه
۴۶ انواع ترجمه
۴۶ ترجمه‌ی واژه به واژه
۴۷ ترجمه‌ی دقیق و روان
۴۷ ترجمه‌ی آزاد
۴۸ ترجمه‌ی تلخیص
۴۸ ترجمه‌ی شعر
۴۸ ترجمه‌ی نثر به شعر
۴۸ ترجمه‌ی شفاهی

۴۹	آداپتاسیون
۵۱	آداپتاسیون در این پژوهش
۵۱	مفهوم آداپتاسیون
۵۲	خصوصیات اساسی
۵۲	خصوصیات فرعی
۵۲	پیدایش ترجمه و چاپ کتاب در ایران
۵۴	فرانسه، اولین کشور
۵۶	مولیر، اولین الگو
۵۸	چگونگی آداپتاسیون متون نمایشی غرب در ایران
۵۸	الف - آداپتاسیون نام نمایشنامه‌ها
۵۸	درگزارش مردم‌گریز
۵۹	طیب اجباری
۵۹	تمثیل عروس و داماد
۶۰	گیج
۶۰	خسیس
۶۱	میرزا کمال‌الدین
۶۱	عروسی جناب میرزا
۶۲	داستان غم‌انگیز اتلوی مغربی در وندیک
۶۲	یک وکیل خائن
۶۲	عشق و خدعه
۶۳	آداپتاسیون در شخصیت نمایشنامه
۶۶	آداپتاسیون در زبان
۶۸	آداپتاسیون واژه‌ها، اصطلاحات، اضافه و کم کردن متن
۷۷	سازگاری بازیگران تقلید با شخصیت‌های تئاتری غرب
۷۸	توضیحات صحنه‌ای
۸۱	نتیجه‌گیری
۸۷	فهرست منابع

سخن ناشر

فعال‌سازی ظرفیت‌های موجود دانشجویی در تمام سطوح، برای تولید و انتشار آثار علمی و فرهنگی، کم‌ترین وظیفه‌ای است که ما در قبال جمعیت عظیم دانشجویان کشور برعهده داریم.

از این رو در چارچوب تدابیر و طرح‌های ویژه، دبیرخانه‌ی انتخاب پایان‌نامه‌ی سال دانشجویی با هدف بهره‌گیری هرچه بیشتر جامعه از ظرفیت‌های علمی، فرهنگی این عرصه و نیز به منظور تعمیق، توسعه و ترویج نتایج یافته‌های دانشجویی، طرح انتشار پایان‌نامه‌های برتر دانشجویی را در دستور کار خود قرار داده است.

در همین راستا و به منظور ارتباط و تعامل هرچه بیشتر جامعه با ظرفیت‌ها، قابلیت‌ها و استعداد‌های دانشجویی کشور و همچنین حمایت از پایان‌نامه‌های برگزیده‌ی دوره هشتم، این آثار به صورت کتاب منتشر می‌شوند.

اینک که جامعه‌ی ما در آستانه‌ی خیزش بزرگ علمی است، توسعه علمی، پژوهشی و رونق آموزش عالی به یک جنبش فراگیر تبدیل شده و این، نشانه‌ی بسیار خوبی از تحولات آینده کشور است. از سوی دیگر، در نیم قرن گذشته با تحولات فکری در سراسر جامعه‌ی جهانی روبه‌رو بوده‌ایم. که باید بکوشیم، ضمن درک عمیق این تحولات، زمینه را برای رشد و پویایی هرچه بیشتر فرهنگ ایرانی و اسلامی مهیا کنیم. زمانی، محور اصلی فعالیت‌ها در دانشگاه‌ها، آموزش بود، اما امروز با احساس ضرورت، انجام و رونق پژوهش در کشور، تحولات وسیعی را به وجود آورده است. آمارهای موجود، امیدهای تازه‌ای را ایجاد کرده است. از جمله‌ی این آمار، وجود حدود ۷۰۰ محقق در یک میلیون نفر جمعیت است، که در برنامه‌ی چهارم توسعه، این رقم ارتقاء نیز می‌یابد. همچنین، مراکز پژوهشی خصوصی که در گذشته اهمیتی برای پژوهش قایل نبودند، امروز در تولید علم و دانش، حرف‌های زیادی برای گفتن دارند. زمینه‌ی توسعه‌ی ارتباط دانشگاه‌ها با جامعه بیشتر فراهم شده است؛ به طوری که امروز، شاهد اتفاقات تازه در این عرصه هستیم. دانشگاهیان ایرانی، وارد عرصه‌های جهانی شده‌اند، مقالات آنها در کنفرانس‌های بین‌المللی ارایه می‌شود و هر روز شاهد افزایش ارجاع به مقالات دانشمندان ایرانی هستیم که این، خود نشانگر کیفیت بالای تحقیقات است.

با استقرار توسعه‌ی علمی در کشور، ایران به آستانه‌ی نوآوری رسیده است. همه‌ی اینها عواملی هستند که ضرورت پرداختن جدی به پایان‌نامه‌های دانشجویی را (که خود، بخش قابل توجهی از تحقیقات دانشگاهی را شامل می‌شود) نشان می‌دهد. امید است سرمایه‌گذاری در علم و پژوهش (به معنی توجه به آینده‌ی کشور و توسعه‌ی پایدار و

◀ پژوهشی در روند آداب‌تاسیون تئاتر در ایران ■ ۸

مطلوب) هر روز بیش‌تر و بهتر شود و پژوهش و فناوری به عنوان مفاهیم فراملی بیش از پیش شناخته شوند. بنابراین باید امید داشت در برنامه‌ریزی‌های بومی کشور، تحولات جهانی در نظر گرفته شود و معیارهای بین‌المللی ملاک عمل قرار گیرد. با درک ضرورت توسعه علم، گسترش دانایی و تسهیل دسترسی جامعه به نتایج مطالعات پژوهشگران، سازمان انتشارات جهاد دانشگاهی با برگزاری «جشنواره‌ی پایان‌نامه‌ی سال دانشجویی» اقدام به انتخاب بهترین پایان‌نامه‌ها در موضوعات مختلف دانشگاهی کرده است. اثری که پیش روی شماست، حاصل هشتمین دوره‌ی برگزاری جشنواره‌ی پایان‌نامه‌ی سال دانشجویی در سال ۸۳ است که در قالب مجموعه پایان‌نامه‌های برگزیده‌ی هشتمین دوره‌ی پایان‌نامه‌ی سال دانشجویی منتشر می‌شود. با آرزوی توسعه و تعمیق این حرکت و با امید به جلب نظر تمامی اندیشمندان و دست‌اندرکاران عرصه‌ی پژوهش و نگارش، از تمامی عزیزانی که سازمان انتشارات جهاد دانشگاهی را در این راه همراهی کرده‌اند، سپاسگزاری و تقدیر می‌کنیم.

سازمان انتشارات جهاد دانشگاهی
دبیرخانه پایان‌نامه سال دانشجویی

کتاب حاضر خلاصه‌ای از پایان‌نامه

آقای محمد علی خبری دانشجوی مقطع کارشناسی ارشد رشته
کارگردانی از دانشگاه تربیت مدرس می باشد که در هشتمین دوره
پایان‌نامه سال دانشجویی در گروه هنر و معماری برگزیده شده
است.

پیشگفتار

ایرانیان از ابتدای قرن نوزدهم میلادی، همزمان با گسترش ارتباطاتشان با جوامع اروپایی به تدریج دریافتند که بسیاری از تغییر و تحولات و پیشرفت‌های این جوامع در جامعه‌ی ایران اتفاق نیفتاده است. انعکاس این جریان تاریخی را می‌توان در کلام «عباس میرزا»، نایب‌السلطنه و فرماندهی کل قوای ایران به بهترین صورت مشاهده کرد. او در نخستین سال‌های قرن نوزدهم و پس از شکست‌های پی‌درپی از ارتش روسیه به «موسیو ژویر» فرانسوی (رییس هیأت فرانسوی - که به دستورنپلئون به ایران آمده بود) می‌گوید: «نمی‌دانم شما اروپایی‌ها با چه ابزاری بر ما مسلط شده‌اید و دلیل ضعف ما و ترقی شما در چیست. شما در قشون، جنگیدن و فتح کردن و به کار بستن قوای عقلیه، متبحرید؛ حال آنکه ما در جهل و شعب غوطه‌ور و به ندرت آتیه را در نظر می‌گیریم. مگر جمعیت و حاصلخیزی و ثروت مشرق زمین از اروپا کمتر است؟ یا آفتاب که قبل از رسیدن به شما به ما می‌تابد، تأثیرات مفیدش بر سر ما کم‌تر از سر شماست؟ یا خدایی که مراحمش بر جمیع ذرات عالم یکسان است، خواسته شما را بر ما برتری دهد؟ گمان نمی‌کنم. اجنبی! حرف بزن! بگو من چه باید بکنم که ایرانیان را هوشیار نمایم»^۱

از آغاز مشروطیت، مباحث گوناگونی که طرح آنها در جامعه‌ی ایرانی اساساً تازه بود، مطرح شد؛ مسائلی چون مدنیت، عدالت، قانون، پیشرفت‌های علمی، الکتریسیته، ماشین، ساختارهای مدرن. در نظام آموزشی نیز شکل جدیدی از آموزش با شکل‌گیری مدرسه «دارالفنون» پایه‌گذاری شد.

ایرانیان در زمینه‌ی هنر نیز با یک پدیده‌ی جدید به نام «تئاتر» روبه‌رو شدند. این پدیده در غرب، یک تاریخ چند هزار ساله را پشت سر گذاشته و شکل و سامانی پیدا کرده بود. در ذهن ایرانیان، در اولین برخورد با این پدیده، چنین سؤالی مطرح شد: چگونه می‌توان تئاتر یا تماشاخانه‌ی ایرانی را در جامعه‌ی ایرانی عرضه کرد؟ جامعه‌ی ایران به گونه‌ای نبود که با اشکال نمایش غربی یا آثار ترجمه شده، در آن شکلی که در اروپا به اجرا در می‌آمد، رابطه برقرار کند. جامعه‌ی ایران، «ژان پیر»، «هارپاگون» و «لافلش» و... را نمی‌شناخت. از این رو، این فکر که می‌توان نمونه‌هایی از ادبیات نمایشی غرب را به صورت «آداپتاسیون» یا نوعی ترجمه‌ی آزاد و تطبیق با خلیقیات و سازگاری با فرهنگ اجتماعی ایران، دستمایه قرار داد، در ذهن اهالی فرهنگ شکل گرفت.

۱. عبدالهادی حائری، «نخستین رویارویی اندیشه‌گران ایرانی با دورویه به تمدن بورژوازی غرب»، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۷، ص ۳۰۸

◀ پژوهشی در روند آداپتاسیون تئاتر در ایران ■ ۱۰

از طرف دیگر، جامعه‌ی ایرانی با انواع نمایش تقلیدی، مثل تخت حوضی و بقال‌بازی و یا تعزیه و نقالی و معرکه‌گیری آشنا بود. بنابراین بیش‌تر کسانی که به این پدیده‌ی جدید روی آوردند، از دانش تئاتر اعم از: نمایشنامه‌نویسی، کارگردانی، بازیگری، صحنه‌پردازی، معماری و... تصویری جز فضای نمایش ایرانی نداشتند. البته تجربه‌ی اجرا سنتی در ایران وجود داشت، اما از آنجا که تئاتر در اروپا از میراث گذشته‌ی یونان شکل گرفته و به عنوان یک آفرینش هنری، بخشی از فرهنگ اروپا را تشکیل داده بود، به نظر می‌رسد برداشت یا دریافت ایرانیان از تئاتر غرب با آنچه اروپاییان با آن از دیرباز آشنا بوده‌اند، تفاوت‌های عمده‌ای داشته است.

اکنون، سئوالی که مطرح می‌شود، این است که: آیا نگاه ما همان بوده که منابع آداپتاسیون تئاتر در اختیار ما گذاشته، یا احساس نیاز جامعه‌ی ایرانی به هنر تئاتر مطرح بوده است؟

موضوعی که در این کتاب به آن توجه می‌شود، این است که جریان آداپتاسیون به معنی نوعی ترجمه‌ی آزاد و سازگارکردن و وفق دادن و جرح و تعدیل نمایش غرب در تاریخ هنر تئاتر ایران است. از این رو، باید توجه داشت که مطالعه‌ی روند آداپتاسیون در هنر تئاتر ایران را باید در «نو» شدن جامعه‌ی ایرانی باز شناخت.

محمد علی خبری

فصل اول: تأثیرات اجتماعی غرب بر جامعه‌ی ایران (قرن نوزدهم میلادی)

آشنایی ایران با تمدن غرب در عصر قاجاریه

از جمله تحولات مهمی که در ایران عصر قاجاریه به وقوع پیوست، آشنایی ایرانیان با فرهنگ و تمدن جدید مغرب زمین بود. اما از آنجا که غرب، بیش‌تر منبع الهام برای تغییر، مدل‌برداری و دنباله‌روی به شمار می‌آمد، تاکنون این جنبه از تأثیر غرب در ایران، کم‌تر مورد بحث و بررسی قرار گرفته است. برعکس، منابع ما مملو از تشریح و توصیف نقش منفی و عملکرد زیانبار غرب در عصر قاجار و پس از آن است. در واقع، آنچه تاکنون در ایران مورد بحث قرار گرفته است، عملکرد منفی اقتصادی و سیاسی اروپاییان در ایران بوده است و همانا، آنچه که در مقابل، کم‌تر مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته، تأثیر اجتماعی غرب است.

تردیدی نیست که در برخی از این اتهام‌ها، واقعیت‌ها و مستندات تاریخی نهفته است و بدون شک، برخی از این موارد اتهام به صورت هدف‌دار انجام شده است. البته بسیاری از آنها، پیش از آنکه در واقعیت تاریخی خود مورد بحث قرار گرفته باشند، از ذهن‌گرایی و ترس از خارجی - که ناشی از چگونگی «هویت ایرانی» در طلوع تاریخ کهن او بوده - متأثر است.

تشکیل دولت «قاجاریه» با دوره‌ی ای مصادف می‌شود که تحولات وسیع اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و سیاسی با نگرش مدرنیته به وجود آمده است که توانسته است بنیان‌های زندگی سنتی و کهن را در اروپا به هم بریزد و جان نو و نظمی جدید را به وجود بیاورد.

◀ پژوهشی در روند آداب‌تاسیون تئاتر در ایران ■ ۱۲

«علم مغرب زمین، آرمان سیاسی مغرب زمین و در ادامه آنها، عموم محصولات دیگر تمدن کنونی مغرب زمین، خواه خوراک باشد یا پوشاک، هنر یا ادبیات به زودی متعلق به سراسر عالم بشریت می‌شود.»^۱

به هر حال و صورت که به ایران عصر قاجار بنگریم، از این واقعیت گریزی نیست که جدای از خصلت جهانی شدن تمدن جدید مغرب زمین، بعد دیگری وجود دارد که همانا نفوذ اجتماعی غرب در ایران است. در واقع، تماس دیپلماتیک ایران و اروپا از زمان صفویه بوده است، اما نه غرب هم عصر صفویه (قرن شانزدهم)، نه غرب نیرومند مهاجم و متکی به انقلاب صنعتی قرن نوزدهم و نه حجم تماس‌ها و مبادلات میان ما و آنها تا اندازه‌ای بود که بتواند تأثیرات چندانی از خود به جای بگذارد. چه رسد به اینکه تحولی را منجر بشود.

این ارتباط، کم و بیش تا قرن نوزدهم - که به یک باره، شکل و محتوای آن دچار دگرگونی بنیادی شد - ادامه داشت. تماس میان ایران صفوی و اروپای قرن شانزدهم، تماس میان دو قدرتی بود که کم و بیش در یک سطح قرار داشتند؛ اگرچه رنسانس، چند قرنی بود که تمدن غرب را متحول کرده بود. با این وجود، هنوز شکاف میان ایران و غرب، به دره‌های عمیق، مشابه آنچه در قرن نوزدهم شد، تبدیل نشده بود. در دوره‌ی ی جدید، دیگر هم‌ترازی و همسانی بین ایران و غرب، مطرح نبود. در یک سو، غرب به انقلاب‌های صنعتی، علمی، سیاسی و فرهنگی مجهز شده بود و در یک سو، ایران عقب مانده، بی‌خبر و ضعیف عصر قاجار به چشم می‌خورد. البته حجم مناسبات ایران و غرب به همان میزان افزایش یافته بود.

اگر در تمامی قرن شانزدهم، تنها «شاردن» فرانسوی و «برادران شرلی» انگلیسی و حداکثر، چند کشیش مسیحی، پرتغالی و اسپانیایی و یا معدودی تاجر و چند مستشرق - که تعدادشان به انگشتان دو دست نمی‌رسید - از غرب به ایران آمدند، در نخستین دهه‌ی قرن نوزدهم، چند برابر مجموعه‌ی کسانی که ظرف ۲۰۰ سال قبل از ایران دیدن کرده بودند، وارد کشور ما شدند. این موضوع را ابتدا می‌توان در خصلت جهانی شدن «مدرنیته» جستجو کرد و از آنجا که شناخت جهان برای اروپاییان به عنوان یک تلاش بی‌وقفه در «تز» زندگی شکل گرفت، امکانات و تجهیزات حاصل از مدرنیته نیز این گسترش ارتباط را آسان کرده بود. کشف نیروی بخار، ادامه‌ی تکامل آن در قالب ساختن موتورهای دیزلی در کشتی‌ها و ایجاد راه آهن، زمان مسافرت میان اروپا و ایران را از چند ماه به چند هفته کاهش داد. گشایش کانال سوئز در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم به تنهایی، زمان مسافرت از اروپا به ایران را به ثلث زمان قبل رساند. بدین

۱. ه.و. جنسن، «تاریخ هنر»، ترجمه‌ی پرویز مرزبان، تهران، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۸، ص ۴۴۷.

۱۳ ■ تأثیرات اجتماعی غرب بر جامعه‌ی ایران ►

طریق، صدها اروپایی در قالب هیأت‌های سیاسی، مستشار، مستشرق، تاجر، میسیونرهای مذهبی، وابستگان نظامی، دیپلمات، جهانگرد، محقق و متخصص به ایران آمدند. البته جدای از این گونه تماس‌ها و ارتباط‌ها، دوره‌ی جنگ‌های گسترده‌ی ایران و امپراطوری روسیه - که مجموعاً نزدیک به چهارسال طول کشید - عاملی برای ورود اجباری ایرانیان به عصر و فضای دیگری شد. اگرچه میان روس‌ها و قدرت‌های اروپایی، نظیر فرانسه و انگلستان، هنوز فاصله زیادی بود.

«اما رویارویی با یک شکل «دست دوم مدرنیته»، همچون روسیه می‌تواند چون شوکی، ایرانیان را از خواب بپراند و تأثیرات مهمی از خود به جای بگذارد.»^۱ از سوی دیگر، اگر طی دو قرن گذشته، جمعاً بیش‌تر از چند ده تن ایرانی به خارج از ایران نرفته بودند، با شروع قرن نوزدهم، ابتدا ده‌ها و سپس صدها و هزاران نفر از ایرانیان به خارج از کشور مسافرت کردند و تا پایان قرن، روند رو به افزایش، همچنان برقرار بود.

اولین مسافران ایرانی

اولین مسافران ایرانی چه کسانی بودند؟ به کدام یک از اقشار و لایه‌های اجتماعی ایران تعلق داشتند؟ انگیزه‌های مسافرت آنان چه بود؟ ایرانیانی که با شروع قرن نوزدهم توانستند به خارج از ایران مسافرت کنند، عموماً به چهار گروه تقسیم می‌شوند:

اول: محصلان، دوم: دیپلمات‌ها و درباریان قاجار، سوم: تاجر و چهارم، مهاجران. آمار و ارقام دقیقی از تعداد این گروه‌ها در دست نیست، لیکن می‌توان گفت این افراد، تأثیر عمده‌ای را در بیداری ذهن ایرانیان برعهده دارند. ایرانیانی که به خارج از کشور سفر کردند، پس از چند روز، یک‌باره با جوامعی روبه‌رو شدند که هیچگونه ارتباط و سختی با ایران نداشتند. مسأله بر سر قطار و تراموا و راه آهن و صنعت نبود؛ چرا که اصلاً صنعت اروپا با آن زمان ایران قابل مقایسه نبود. در اصل، مقایسه در قبال دو پدیده امکان دارد، نه میان یک پدیده و چیزی که وجود ندارد. ایران در آن دوره‌ی، عملاً صنعتی نداشت که مسافران بخواهند آن را با صنعت اروپای صنعتی مقایسه کنند. حتی بحث بر سر آن نبود که پارلمان و نظام سیاسی، وضعیت مخالفان حکومت‌های غربی را با ساختار سیاسی ایران مورد قیاس قرار دهند.

۱. صادق زیبا کلام، «سنت مدرنیته»، تهران، انتشارات روزنه، ۱۳۷۷، ص ۱۲۱.

◀ پژوهشی در روند آداب‌تاسیون تئاتر در ایران ■ ۱۴

«چرا که اصلاً در ایران، حکومت در آسمان‌ها بود و جایگاه آسمانی داشت و مخالفت با آن، مخالفت با «سایه خدا» به حساب می‌آمد و مخالف نیز «یاغی»، «باغی» و «بابی» بود.»^۱

در واقع، آنچه را که آنان می‌دیدند، آن چنان و آنقدر برایشان جدید و حیرت‌آور بود که اسباب شگفتی و تحیرشان را بر می‌انگیخت؛ تا اندازه‌ای که یکی از نخستین ایرانیان - که در اوایل قرن نوزدهم به اروپا رفته بود - نام سفرنامه‌ی خود را «حیرت‌نامه»^۲ گذارده است.

اما به تدریج حیرت و شگفتی از مسافران دور شد و جای خود را به عبرت، تأمل و تعمق داد. تعمق و تأمل نیز بدل به این پرسش شد که «چرا ما نه؟» چرا مردم مغرب زمین توانستند به این جامعه دست یابند، ولی ما نمی‌توانیم؟

در واقع، پس از گذر از مرحله‌ی «تحیر» و «حیرت‌نامه نویسی» یا در حقیقت، پس از آنکه ایرانیان از شوک اولیه مواجهه با غرب درآمدند، خواهی نخواهی به مرحله‌ی «چه باید کرد؟» رسیده بودند و پرسش «چگونگی»، جریانی برای آغاز همه‌ی مسایل آن زمان است.

اگرچه جمله‌ی «غرب، چگونه غرب شده است؟» در آن مرحله برای ایرانیان قابل درک نبود، اما همین قدر می‌دانستند که آنان نیز مانند غرب باید از آن وضعیت عقب مانده خارج شوند و پیشرفت کنند. چنین بود که در نتیجه‌ی تماس با غرب و آگاهی از آن، فکر اصلاحات و اندیشه‌ی تغییر در جامعه‌ی ایرانی متولد شد و بدین معنا، نقطه‌ی تغییر و تحول و ایجاد اصلاحات در مخیله‌ی شماری از ایرانیان آگاه‌تر شکل گرفت. در بیان اصلاح‌طلبان، چه در اندیشه و چه در مقوله‌ی عملی، «چه باید کرد؟» یا مطالب مشابه این سؤال یافت می‌شود.

غرب از نگاه جریان‌های اصلاح طلب ایرانی

جریان اصلاح طلب در زمان قاجاریه، عمدتاً به دو گروه کلی تقسیم می‌شود: گروه اول، آن دسته از جریان‌های اصلاح‌طلبانه‌ای است که از داخل حاکمیت قاجار برخاستند؛ اعم از آنکه صدراعظم، شاهزاده، وزیر و یا اصلاً خود شاه بودند و یا آنکه سمت و منصب خاصی نداشتند.

گروه دوم: شامل اصلاح‌طلبانی می‌شود که وابستگی چندانی به دربار یا حاکمیت قاجارها نداشتند و بیرون از آن قرار می‌گرفتند؛ همچون روشنفکران فرنگ رفته، تجار و روحانیون. باید متذکر شد که این تقسیم‌بندی به هیچ وجه کامل و مطلق نیست؛ چرا که کشیدن مرزی دقیق و نازک به صورتی که بتوان این دو گروه را کاملاً از هم متمایز

۱. همان، ص ۲۲۹.

۲. ابوالحسن ایلچی، «حیرت‌نامه سفر»، تهران، کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی، شماره ۹۹۴۱.

۱۵ ■ تأثیرات اجتماعی غرب بر جامعه‌ی ایران ►

کرد، چندان عملی نیست و به هر حال، کسانی که بیرون از سیستم بوده‌اند، بالاخره به نحوی با حاکمیت داد و ستد داشته‌اند. حتی بسیاری از آنها به نوعی دارای سمت‌های دولتی بودند و یا دست کم به خاطر طرز فکر خاصشان به نوعی خاص در ارتباط با نظام قرار می‌گرفتند. به علاوه، مهم‌تر از بحث میزان وابستگی اصلاح‌گرایان به حاکمیت قاجار، عمق اصلاح‌طلبی ایشان است. از این بابت نیز، تقسیم اصلاح‌طلبان به دو گروه «درون» و «بیرون» از حاکمیت، مفهوم بهتری می‌یابد. بدین معنا که ظهور جریان‌های اصلاح‌طلبانه را ابتدا در درون نظام حاکم قاجار شاهد هستیم و سپس، جریان‌های بیرونی اتفاق می‌افتد.

جریان اول

در بحث پیرامون اصلاحات و تغییرات عصر قاجاریه، قبل از همه، سخن از مرحوم «میرزا تقی خان امیرکبیر» به میان می‌آید، اما باید دانست که اصلاحات از زمان شاهزاده «عباس میرزا» نایب‌السلطنه و فرماندهی کل قوای ایران آغاز شد.

به هر تقدیر، باید گفت که نیک یا بد، ایران و روس در نخستین دهه‌ی قرن نوزدهم، چشمان «عباس میرزا» را به دنیای دیگری گشود که شباهتی به شناخت‌های او از دنیای پیش روی‌اش نداشت. یک دهه جنگ که بین سال‌های ۱۸۱۳ - ۱۸۰۳ میلادی و با امپراطوری نیمه مدرن روسیه درگرفت و به یک‌باره مجموعه‌ای بیش از سه قرن پیشرفت و ترقی اروپای پس از رنسانس و انقلاب صنعتی را به گونه‌ای عریان و آشکار در مقابل چند قرن درجا زدن و عقب‌گرد ایرانیان قرار داد.

شکست‌های متمادی ایرانیان در این جنگ‌ها به هیچ وجه ناشی از عدم رشادت و مقاومت و یا عدم دلاوری‌های ایرانیان نبود. حتی تعداد نفرات آنها نیز از تعداد افراد دشمن کم‌تر نبود، اما فداکاری و از خودگذشتگی ایرانیان به تنهایی نمی‌توانست پاسخ مناسبی برای توپخانه‌ی جدید و تسلیحات پیشرفته‌ی روس‌ها باشد. به علاوه، علم پزشکی نوین به عباس میرزا نشان می‌داد که پس از مدتی، افراد زخمی دوباره به میدان رزم می‌آیند. حال آنکه افراد زخمی ما، عملاً برای همیشه نه تنها از میدان رزم، که عموماً از میدان حیات زندگی خارج می‌شدند. بدین معنا، عباس میرزا دریافت که دیگر نوع جنگ‌ها عوض شده است و دیگر، با داشتن یک سری نیروهای نامنظم که سواره‌اش را «شاهسون‌ها» و پیاده‌اش را «سوادکوهی‌ها» تشکیل می‌دادند و هر روز با یکدیگر اختلاف داشتند، نمی‌توان بر این دشمن غلبه کرد. جنگ‌ها، دیگر نیازی به اسبابی چون طرح، نقشه، استراتژی، لجستیک، توپخانه و... داشت.

◀ پژوهشی در روند آداب‌تاسیون تئاتر در ایران ■ ۱۶

به همین خاطر، عباس میرزا به کمک فرانسوی‌ها درصدد ایجاد قوای نظامی مدرنی بود که امروزه آن را به نام نظام جدید و به اسم «ارتش» می‌شناسیم که در آن، عده‌ای سرباز دایمی و حقوق بگیر عضویت داشتند تا دیگر به خاطر کوچ فصلی عشایر یا برداشت محصول و یا دعوای «حیدری - نعمتی» نظام را ترک نکنند. لیکن، مشکل اساسی دیگر در تهیه‌ی تسلیحات مدرن برای این نظام بود.

عباس میرزا دریافت که برای این تسلیحات مجبور است کارخانه‌هایی دایر کند و کارخانه، نیازمند پیش‌نیازی به نام «صنعت» است و صنعت، خود زاینده‌ی علم و دانش است. بدین ترتیب در جریان جنگ‌های ایران و روس، نخستین محصلان ایرانی برای فراگیری علوم و فنون جدید، پزشکی و داروسازی و فنون نظامی مدرن وارد اروپا شدند.

عباس میرزا همچنان در مطبوعات انگلستان به منظور آنکه محصلان مهاجر بتوانند به ایران آمده و در منطقه مهاباد «مستعمره نشینی» ایجاد کنند، اعلام آمادگی کرد. «به علاوه تلاش نمود تا در تبریز توسط میسیونرهای مذهبی یک مدرسه جدید ایجاد نماید تا مسلمانان و مسیحیان باهم در آنجا به تحصیل بپردازند.»^۱

جریان دوم

پس از عباس میرزا، اکنون می‌توانیم از «میرزا تقی خان فراهانی» مشهور به «امیرکبیر» نام ببریم. تمایل امیرکبیر به غرب و آشنایی او، به مراتب بیش از عباس میرزا بود. چرا که اگر آشنایی عباس میرزا با تمدن غرب از طریق میدان جنگ ایجاد شده بود، امیرکبیر، دوبر بار با یک هیأت رسمی به روسیه سفر کرده و هر بار، چند ماه در آنجا اقامت کرده بود.

«در روسیه، امیر و همه اعضای هیأت کارخانه‌های اسلحه‌سازی، تراش فلزات، ضرابخانه، کارخانه‌ی تهیه‌ی ابریشم پیله‌وری، رصدخانه، آموزشگاه‌ها و دارالعلم (دانشگاه)‌های کی‌یف، تفلیس، مسکو و پترزبورغ را دیدن کردند و اعجاز علوم غربی را به چشم دیدند. وقتی به دیدن ماشین بخار رفته بودند، منشی هیأت نوشت: حیف باشد که دستگاه بخارکه باعث رونق علوم صنایع و مایه تحصیل اغلب منافع است، به آن سهولت مأخذ در ایران متداول نیست. باز جای دیگر همان منشی: حیف باشد که ما ترقی و نظم همسایه خود را که در این مدت‌اندک تحصیل کرده است، رأی‌العین ببینیم و هیچ به فکر نباشیم.»^۲

۱. حامد الگار، «دین و دولت در ایران»، نقش علما در دوره‌ی قاجاریه، ترجمه‌ی دکتر ابوالقاسم سری، چاپ دوم، تهران، انتشارات طوس، ۱۳۶۹، ص ۱۳۴.

۲. حسین مکی، زندگی میرزا تقی خان امیرکبیر، تهران، انتشارات ایران، ۱۳۶۶، ص ۳۷.

۱۷ ■ تأثیرات اجتماعی غرب بر جامعه‌ی ایران ►

به علاوه او چهار سال نیز در رأس هیأت نمایندگی ایران در «ارزروم» در امپراطوری عثمانی اقامت داشت. اگرچه امپراطوری عثمانی در آن برهه از روسیه بسیار عقب مانده‌تر بود، اما اوضاع و احوال خاصی که در آن مقطع بر آن امپراطوری جریان داشت، روی امیرکبیر تأثیرات زیادی گذاشت. این فضای اندیشه، بحث‌های گسترده‌ی پیرامون ضرورت اصلاحات میان مخالفان و موافقان بود.

نخستین حرکت اصلاحات را در عثمانی، «سلطان سلیم پاشا» انجام داد که با مخالفت سرسخت «شیخ الاسلام عثمانی» روبه‌رو شد و سرانجام به مرگ او انجامید (۱۸۰۷). دور بعدی اصلاحات عثمانی در سه دهه بعد، یعنی در سال ۱۸۴۰، توسط «سلطان عبدالحمید» آغاز شد. او فرامینی را صادر کرد که اساس آنها در ایجاد «قانون»، «تشکیلات اداری» و «برابری در مقابل قانون»، «وزارت معارف» و «مدارس جدید» خلاصه می‌شد.

«این اصلاحات چندان نتوانست موفقیتی در عثمانی کسب نماید. چرا که با مخالفت شدید جریانات سنت‌گرای ترک روبه‌رو بودند.»^۱

به هر حال، امیرکبیر درست زمانی مأموریت چهار ساله‌اش را در امپراطوری عثمانی می‌گذراند که جامعه‌ی ترک در بستری از تب و تاب و جدال میان مخالفان و موافقان اصلاحات، فرورفته بود. او در مکاتبه‌ی مستقیم با «رشیدپاشا»، یک اصلاح طلب بود و بدون تردید، مجموعه آن تحولات بر شخصیت و افکار و آرمان‌های او نیز بسیار مؤثر بوده است. از طرفی در مورد عباس میرزا، باید متذکر شد که معضلات و نیازهای جنگ با روسیه سبب پیدایش اندیشه‌های اصلاح طلبانه در او شد. این در حالی است که امیرکبیر بر اساس معضلات و نیازهای تمام جامعه به ضرورت انجام اصلاحات واقف بود. بدین معنا که اصلاحات امیرکبیر به گستردگی سطح ایران بود.

عنصر بعدی که در بیداری امیرکبیر مؤثر به نظر می‌رسد، مطالعه‌ی منابع و آثار اروپایی بود: «سرچشمه‌ی دیگراندیشه‌های میرزا تقی خان، آثار مؤلفان فرنگی است. در سفارت ارزروم با وجود همه گرفتاری‌های سیاسی دستور داد پاره‌ای از کتاب‌های اروپایی را گرد آورند و از مجموع آنها، کتاب کلانی در دو جلد در احوال جغرافیایی و تاریخی و سیاسی و اقتصادی جهان گردآوری کردند و خود بر این کار نظارت داشت. از نوشته‌های این کتاب و نامه‌های امیر و گزارش نمایندگان خارجی از

۱. فریدون آدمیت، «امیرکبیر و ایران»، تهران، انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۲، ص ۱۸۴.

◀ پژوهشی در روند آداب‌تاسیون تئاتر در ایران ■ ۱۸

مذاکراتی که با وی داشتند، زمینه‌ای از آگاهی امیر را نسبت به اوضاع دنیای جدید و بنیادهای اجتماعی و ترقی مغرب زمین خواهیم شناخت و از همه مهم‌تر، هوشیاری اجتماعی اوست و لزوم تحول و ترقی.»^۱

از طرفی امیرکبیر با اطلاعات روز اروپا نیز تا حدودی در ارتباط بود: «منبع دیگر میرزا تقی خان، روزنامه‌های خارجی بود که به دستور او از کشورهای فرانسه، انگلیس، روس، اتریش، عثمانی و هندوستان می‌رسید. «برجیس» انگلیسی، مأمور ترجمه‌ی قسمتی از آنها بود، میرزا عبدالله «ترجمه‌نویس» تحریر می‌کرد. این ترتیب را از آغاز صدارتش نهاد و گزارش‌های «ترجمه روزنامه» را به صورت جزوه برای او فراهم می‌نمودند.»^۲

جریان سوم

اگر اصلاحات عباس میرزا و امیرکبیر را به عنوان دو دوره‌ی از راه‌های اساسی آشنایی با مظاهر تمدن غرب بیان کنیم، جریان دیگری نیز بر آن مرتب است که در واقع به نوعی متفاوت با دو دوره‌ی قبلی است. تفاوت این دوره‌ی آن است که فرد مشخصی در آن مطرح نبود که به عنوان عامل این دوره‌ی مشخص شود، بلکه هیأت حاکمه و در رأس آن، «ناصرالدین شاه» بود. این دوره‌ی را می‌توان از ۱۸۵۸ میلادی معادل ۱۲۷۵ هجری دانست که دوام و قوام آن به مدت حدود سه سال به طور جدی جریان داشت و پس از آن با قدرت کم‌تری ادامه یافت.

در همان سال آغاز این تحولات بود که چند رساله‌ی ارزشمند در خصوص اصلاحات سیاسی و حکومت نوشته شد و بزرگ‌ترین کاروان محصلان ایرانی در قالب یک هیأت ۴۰ نفری به فرانسه رفت.

«در همین دوران (۱۲۷۸ هجری) «کنت دوگوبینو»، سفیر فیلسوف مشرب فرانسوی به ایران وارد شد»^۳ او پس از ورود به تهران، ظاهراً خیلی زود با مجامع قلم ایران ارتباط برقرار می‌کند و باب گفت‌وگو را با حکمای معروف و به ویژه اهل فلسفه‌ی آن زمان باز می‌کند. او می‌گوید: «من اشخاصی را می‌شناسم که دانشمند و متبحر در علوم و معارف و نسبت به فراگرفتن علوم مفید، حریص‌اند و سعی نشان می‌دهند و از دقایق و لطایف فلسفه حظ و لذت مخصوص می‌برند.»^۴

۱. همان، ص ۱۵۹.

۲. همان، ص ۱۸۸.

۳. محمدحسن خان اعتمادالسلطنه، مرآت‌البلدان، به کوشش عبدالحسین نوایی و میرهاشم محدث، دانشگاه

تهران، ۱۳۶۷، ج ۲، ص ۱۳۹۷.

۴. کنت دوگوبینو، «مذاهب و فلسفه در آسیای وسطی»، ترجمه‌ی م. فره‌وشی، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۴،

ص ۵۷.

۱۹ ■ تأثیرات اجتماعی غرب بر جامعه‌ی ایران ▶

از فعالیت‌های عمده «گوینو» در اثر وجود چنین اشتیاق و حال و هوایی، ترجمه افکار و بیانات معروف «دکارت» است. نام این اثر، «حکمت ناصری» است. این کتاب، در واقع همان اثر معروف دکارت در روش به کارگرفتن عقل بود که به ترجمه‌ی «امیل برنه»، منشی سفارت فرانسه و رحیم موسایی همدانی به چاپ رسید. گوینو درباره‌ی تأثیر چاپ این اثر می‌نویسد:

«جلساتی که پنج فصل از شاهکار دکارت را به پاره‌ای از دانشمندان متفکر و باهوش ایرانی ارائه دادم، هرگز فراموش نخواهم کرد. این فصول پنجگانه در آنها تأثیرات فوق‌العاده‌ای کرد و البته این تأثیرات بی‌نتیجه نخواهد ماند.»^۱

از سوی دیگر، انتشار رسالات و آثاری در جریان بود که برای نخستین بار، سخن از توجه به عقل می‌راند. «به تجربه می‌بینم، ترقی ملل به واسطه رواج و رونق عقل تحقق پذیرفته، همچنان که تنزلات هریک از آنها به زوال عقلا و انقراض حکما و انقطاع رشته‌ی علوم صورت گرفته است. پس در فن اداره‌ی مملکت باید از جهالت و بی‌تدبیری گذشتگان پرهیز جست.»^۲

با این اوصاف، می‌توان زمینه‌های تحول جامعه‌ی مدنی ایران را به دو ساحت اساسی عینی و ذهنی تقسیم کرد. در ساحت عینی از گسترش شهرنشینی و تجارت و غیره سخن به میان می‌آید و در ساحت ذهنی، فکر و اندیشه و ایجاد تحولات از طریق عقل، که مقدمه‌ی آن، تشکیل چنین مجالس و یا ترجمه و تألیف چنین آثاری است.

به هر تقدیر، دو نکته‌ی مهم در رابطه با این مسایل، قابل ذکر است:

اول آنکه، نخستین باری بود که در ایران، دستگاه یا نهادی برای قانونگذاری به وجود آمد که بیانگر بیداری اصلاح‌طلبان درون حاکمیت بود. نکته‌ی دوم که ارتباط مستقیمی با نکته‌ی اول دارد، این بود که در دستورنامه‌ی ایجاد «مجلس»، هیچ اشاره‌ای به احکام شریعت نرفته، منطق تشکیل و عملکرد آن به تعبیر امروزی، عرفی بود. به علاوه، میان ۲۵ نفری که از سوی شاه، برای عضویت در «مجلس مصلحت‌خانه» تعیین شدند، نام هیچ روحانی‌ای به چشم نمی‌خورد. در ضمن، شخص شاه نیز درباره‌ی مسایل اصلاحات، برخوردی دوگانه داشت. او، مدنیت و جامعه‌ی مدنی را تاندازه‌ای می‌خواست که به ساحت تاج و تختش لطمه‌ای وارد نشود. «شاهزاده ملک آراء»، یکی از رجالی بود که این وضعیت دوگانه‌ی شاه را نسبت به اصلاحات، این

۱. رنه، دکارت، حکمت ناصری، ترجمه‌ی رحیم موسایی همدانی، تهران، بی‌نا، ۱۳۷۹، کتابخانه‌ی مجلس، شماره ۳۴۲، ص ۱۸.

۲. فریدون آدمیت، اندیشه ترقی و حکومت قانون، انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۱، ص ۵۸.

◀ پژوهشی در روند آداب‌تاسیون تئاتر در ایران ■ ۲۰

گونه شرح می‌دهد: «شاه از سفر آمد (۱۳۰۷/۱۸۹۰) شهر را آذین بستند و آتش‌بازی راه‌انداختند. همان روز، وزیران و شاهزادگان احضار گشتند. اول حرف شاه این بود: در این سفر، آنچه ملاحظه کردیم، تمام نظم و ترقی اروپا به جهت این است که قانون دارند. ما هم عزم خود را جزم نموده‌ایم که در ایران، قانونی ایجاد نموده، از روی قانون رفتار نماییم. شما بنشینید و قانونی بنویسید. و در این خصوص، آنقدر تأکید و اصرار کردند و مبالغه نمودند که از حد و حصر گذشت. هیچ کدام از ما حاضران که چیزی می‌فهمیدیم، نتوانستیم عرض کنیم که بند اول قانون، سلب امتیاز خودسری از شخص همایون است و شما هرگز تمکین نخواهید فرمود. لاعلاج همه بلی گفتیم.»^۱

شاه با وسوسه‌ی اصلاحات، امیدوار بود که مشکلات او کم شود. اوج این مقطع از تاریخ اجتماعی عصر قاجار را در جریان انتصاب «میرزا حسن خان سپهسالار» و آغاز عصر اصلاحات سپهسالاری می‌توان دید. در این دوران ده ساله، با وجود آنکه «شورای ملی» و «مصلحت‌خانه» منحل شده بود، ظاهراً هنوز جلسات خود را تشکیل می‌داد، ولی عملاً هیچ کاری از پیش نمی‌برد و این موضوع، شاه را به فکرانداخت که صدر اعظمی جدید دست و پا کند. او در سفر به عتبات، «میرزا حسین خان مشیرالدوله» را با خود به ایران آورد و پس از مدتی به صدارت برگزید. این انتخاب و این عملکرد را باید از یکسو، اوج جریان اصلاح‌طلبی و از سوی دیگر، آخرین تلاش جدی از درون حاکمیت قاجار دانست.

جامعه‌ی مدنی، حقوق اجتماعی، قانون

مشیرالدوله، که سابقه‌ی درخشانی از مطالعات بر روی معارف داشت، اقدامات بسیار وسیعی را در زمان صدارت خود انجام داد: «می‌توان گفت که نام «رعیت» را به «ملت» او بود که برای اولین بار در ایران تغییر داد.»^۲

او به غیر از اصلاحات و ورود ماشین‌آلات مدرن - که برای آن کار، بسیار همت گماشته بود - تلاش واقعی خود را در حوزه‌ای به کار بست که می‌توان آن را تلاشی در جهت ایجاد جامعه‌ی مدنی دانست. یعنی «آزادی»، «تأمین حقوق اجتماعی و امنیت مردم» و بالاخره «محدودیت قدرت حکام».

تلاش در جهت معرفی مفهوم و معنای «آزادی»، از مطبوعات شروع شد. روند انتشار روزنامه‌های دولتی در این دوره‌ی تاریخی با انتشار روزنامه‌های دیگری همچون «روزنامه‌ی ملی» یا «روزنامه‌ی دولتی» در واقع به نوعی محصول این دوره‌ی تاریخی بودند.

۱. فریدون آدمیت، «ایدئولوژی نهضت مشروطیت در ایران»، تهران، انتشارات پیام، ۱۳۵۵، ص ۱۲.

۲. همان، ص ۱۳۷.

۲۱ ■ تأثیرات اجتماعی غرب بر جامعه‌ی ایران ▶

روزنامه‌هایی که سپهسالار راه‌انداخته بود، خود را «آزاد» اعلام کردند: «آزاد از هر قید و بندی و متعهد به دفاع از هرچه حق باشد و درج کردار زشتی از ناحیه‌ی حکومت و حکام»^۱

مستشارالدوله در مقاله‌ای نوشت: «در برخورداری از این آزادی می‌توانیم هرچه را که مغایر تربیت و ترقی باشد، گوشزد کنیم»^۲

این گونه مقالات بود که برای نخستین بار در طول تاریخ کهن ایران، صحبت از آزادی را در بیان مردم رواج داد و البته باید گفت که این جریان، مخالفان سرسخت و قدرتمندی نیز داشت. حاج ملا علی کنی در نامه‌ای به شاه در مخالفت با آزادی، آن را «حکم قبیحه‌ی آزادی» نامید و بر سپهسالار به شدت حمله کرد: «کلمه‌ی قبیح آزادی به ظاهر خیلی خوش‌نماست و خوب، لیکن در باطن، سراپا نقص است و عیوب، این مسأله بر خلاف جمیع احکام رسل و اوصیاء و جمیع سلاطین و حکام والامقام است»^۳ از طرفی، بالا رفتن درجه‌ی آگاهی مردم و اطلاع آنها از اوضاع و احوال جهان بیرون، یعنی همان پدیده‌ای که به عنوان عامل ذهنی نام برده شد، بر مجموعه‌ی مسایل افزوده شد. گسترش ارتباطات، افزایش مسافرت ایرانیان به خارج، آمدن خارجی‌ها به ایران، آگاهی از آراء و اندیشه‌های سیاسی و معرفتی غرب، مشاهده و به دنبال آن، اطلاع از نظام حکومتی مغرب زمین و مسایلی چون نقش مطبوعات و آزادی آنها، فعالیت احزاب و تشکل‌های سیاسی، حاکمیت قانون و محدودیت اختیارات حکومت، دانشگاه و اطلاع از علوم و دانش‌های نوین، اختراعات و صنایع تازه، همگی اسباب و عللی بودند که اذهان ایرانیان را روشن ساخته و آنان را خواهان تغییر کرده بودند.

مشکلات اساسی اصلاحات

تمام مراحل اصلاحات عباس میرزا با سه مشکل اساسی روبه‌رو شد:

اول: مشکلات ناشی از تهیه‌ی بودجه و امکانات برای این طرح‌ها،

دوم: رقابت‌های سیاسی،

سوم: مخالفت‌های مذهبی.

موارد اول و دوم، در واقع ضربات سهمگینی بر پیکره‌ی اصلاحات عباس میرزا وارد آورد و می‌توان گفت که بیش‌ترین عامل در عدم موفقیت او به شمار آمد. نبود پول و به هم ریختگی اوضاع مالی کشور، منجر به ایجاد مشکل اساسی اول شد و هرچه که

۱. فریدون آدمیت، اندیشه ترقی و حکومت قانون، تهران، انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۱، ص ۲۱۶.

۲. همان، ص ۲۱۶.

۳. همان، ص ۲۱۷.

◀ پژوهشی در روند آداب‌تاسیون تئاتر در ایران ■ ۲۲

عباس میرزا تدبیر می‌کرد، نقش بر آب بود. دیگر رقیبان سیاسی او - که خود را شایسته‌تر از او برای ولایتعهدی می‌دانستند - با اصلاحات او ناگزیر دست به مخالفت زدند. علاوه بر آن، رؤسای قبایل و عشایر نیز از این پیامدها ناخوشایند بودند؛ چرا که تا دیروز از افراد قبیله ایشان برای نبرد استفاده شده، موجب و مطامعی بر آن مترتب بود، ولی حالا سرباز حقوق بگیر به چه درد قبیله می‌خورد؟ از آن گذشته از کجا معلوم که برای سرکوب شورش‌های احتمالی عشایر از همین سربازها استفاده نشود.

لیکن دسته‌ی سوم مشکلات عباس میرزا - که مخالفت‌های مذهبی با او بود - به هیچ‌وجه منحصر به عباس میرزا نبود. در طول تاریخ ایران و جهان، همواره کسانی بودند که در پناه مذهب و سپر بلا کردن آن، سعی داشتند به منافع خود دست یابند. خصوصاً در بحث ارتباط ایرانیان و اروپاییان، همواره مورد طرح بود. بدین معنا می‌توان گفت، پاره‌ای از مخالفت‌ها که با نام مذهب صورت می‌گرفت، در حقیقت هیچ ارتباطی با گفتمان دینی نداشت. بلکه از دین به عنوان محمل و ابزاری برای حمله به نوگرایی و مخالفت با اصلاحات استفاده می‌شد. به این تعبیر، تمام مخالفت‌ها و تعارض‌های دینی با اصلاحات، لزوماً به خاطر نفوس دین و پاسداری از حریم شریعت نبود، بلکه در ورای رنگ و لعاب دینی - که به چشم می‌آمد - پای مصالح و منافع شخصی و گروهی در میان بود. به همین خاطر، «ملکم خان» در مقابله با کسانی که تلاش می‌کردند به نام دین با اصلاحات مخالفت کنند، می‌نویسد: «این حرف‌ها، مدت‌هاست که دیگر کهنه شده است. بی‌جهت سعی نکنید مخالفت خودتان با اصلاحات را به نام مجتهدین ثبت نمایید.»^۱

از این تاکتیک، همزمان با آغاز نخستین حرکات اصلاح‌طلبانه‌ی عباس میرزا نیز استفاده شد. از این رو، بیش‌تر گردشگران اروپایی آن روزگار به موانع مذهبی بر سر راه اصلاحات اشاره کردند. یکی از ایشان می‌نویسد: «مخالفتان عباس میرزا او را لایق ولایتعهدی نمی‌شمردند، زیرا فرنگی شده است و چکمه فرنگی می‌پوشد.»^۲

میرزا قاسم، وزیر فهمیده و مدیر عباس میرزا با ناراحتی و حسرت شکایت می‌کند که: «می‌گویند این مرد، مسیحی است و می‌خواهد پیش مسیحیان خودشیرینی کند. به همین دلیل، آداب و رسوم مسیحیان را رواج می‌دهد و ما را مجبور به پوشیدن لباس آنان می‌کند»^۳

۱. حامد الگار، پیشین، ص ۱۳۳.

۲. همان، ص ۱۳۳.

۳. همان، ص ۱۲۳.

۲۳ ■ تأثیرات اجتماعی غرب بر جامعه‌ی ایران ▶

کار بی‌دین قلمداد کردن عباس میرزا تا بدانجا پیش می‌رود که قائم مقام به مخالفان او می‌گوید: «بی‌شک هر که در دلش محبت ولایتعهد نیست، به نبی و ولی ایمان ندارد.»^۱

به هر تقدیر، عباس میرزا نیز در مقابل همراهی کردن شیخ الاسلام تبریزی با خود، تا حدودی از شدت این حملات می‌کاهد. لیکن آنچه که در نهایت، قطار اصلاحات او را از حرکت باز می‌دارد، دور دوم جنگ‌های ایران و روس و شکست قطعی ایران در ۱۸۲۸ میلادی بود. این شکست، به واقع دستمایه‌ی خوبی برای مخالفان او ایجاد کرد و اقدامات او را به کلی ناکام گذاشت.

فصل دوم: هنرهای نمایشی ایران در زمان قاجاریه

تا قبل از آشنایی ایرانیان با نمایش اروپایی (تئاتر) و ورود آن به ایران، دو شکل مشخص نمایش به نام‌های «تعزیه» و «تقلید» در ایران به اجرا در می‌آمد. درست در همین زمان - که ایرانیان با تئاتر آشنا شده و نخستین حرکت‌های خود را آغاز کردند - نمایش‌های تعزیه و تقلید، که نمایش‌های سنتی نامیده می‌شوند، دوران اوج و اعتلای خود را می‌گذرانند. اما از آن به بعد، همراه با رواج مظاهر تمدن غرب در ایران، این هنرها روز به روز به فراموشی سپرده شده و شوربختانه به جایی رسید که امروز، تنها به هنرهایی تبدیل شده‌اند که فقط به کار نمایش در جشنواره‌های رسمی و هنرهای نمایشی موزه‌ای تبدیل شده‌اند. این دو به هنر نمایشی شبیه‌خوانی حزن‌آور و تعزیه و دیگری به تخت حوضی و سیاه‌بازی و شادی‌آور تقسیم شده‌اند. این نمایش‌ها گاه از دل توده‌ی مردم برخاستند و گاه با حمایت دربار و اشرافیت نیز روبه‌رو شده و رشد یافته‌اند. «مردم با دیدن نمایش‌ها، گاه انعکاسی از دردها و آرمان‌ها و اعتراض‌ها و انتقادهای خود را دیده‌اند و گاه، چون همیشه در برابر ظالم، مظلوم بوده‌اند و شکست خورده با مظلومان کربلا همدرد شده‌اند و در ناخودآگاهشان چون اولیاء جایی در بهشت برای خود می‌جستند و گاه با تقلیدچی‌هایی که در لفافه‌ای از طنز، زورمداران را به تمسخر می‌گرفتند، همدست می‌شدند و دلخوش به آن، قدری از آلام خود می‌کاستند.»^۱

۱. محسن صانعی، تاریخ طراحی صحنه تئاتر در ایران، تهران، انتشارات نمایش، ۱۳۸۱، ص ۹.

◀ پژوهشی در روند آداپتاسیون تئاتر در ایران ■ ۲۶

تقسیم بندی‌های بالا به این معنا نیست که تجارب نمایش ایران فقط در تعزیه یا تقلید و نمایش‌های شادی‌آور خلاصه می‌شود، بلکه در هنرهای نمایشی ایران، می‌توان از نقالی، شمایل‌گردانی، انواع نمایش‌های عروسکی، انواع نمایش‌های میدانی و... نیز نام برد.

همچنان که مطرح شد، دو شکل مشخص نمایش، یعنی تعزیه و تقلید در زمان آشنایی ایرانیان با تئاتر اروپایی و تأثیرات آن بر هنر نمایش ایران و چگونگی روند انواع ترجمه و آداپتاسیون در تئاتر ایران، اوج شکوفایی خود را می‌گذراند.

تعزیه

«شبه‌خوانی» یا «تعزیه»، نمایشی است که در اصل بر پایه‌ی قصه‌ها و روایات مربوط به زندگی و مصائب خاندان پیامبر اکرم، صلی الله علیه و آله و سلم شکل گرفته و موضوع اصلی، آن واقعه‌ی کربلا است. البته بسیاری از محققان برای آن، زمینه‌های تاریخی نیز قایل‌اند.

روشن‌ترین مدرکی که درباره‌ی ریشه‌ی تعزیه وجود دارد، مراسمی مربوط به «سوگ سیاوش» است که در کتاب‌های مختلف به آن اشاره شده است. معروف‌ترین سند در این زمینه، مربوط به کتاب «تاریخ بخارا» است که قدمت این مراسم را به بیش از سه هزار سال پیش ذکر می‌کند: «در تاریخ بخارا که به سال ۳۳۲ توسط «ابوبکر محمد جعفر النرشخی» به عربی تألیف یافته است و سپس در ۵۲۲ بوسیله «ابونصر قبادی» به فارسی ترجمه شده است، در فصل بنای ارک بخارا، نخست کشته شدن سیاوش به دست افراسیاب را از «خزاین العلوم» نوشته «ابوالحسن نیشابوری» نقل می‌کند.»^۱

در کتاب تاریخ بخارا در مورد مراسم آمده است: «مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاست. چنان که در همه ولایت‌ها معروف است، مطربان آن را سرود ساخته‌اند و قوالان آن را گریستن مغان خوانند و این سخن زیادت از سه هزار سال است.»^۲

«نظامی گنجوی» نیز در اشعار خود «کین سیاوش» گفته است:

چو زخمه راندی از کین سیاوش
پراز خون سیاوشان شدی گوش

برخی ریشه‌ی تعزیه را مراسم و اعتقادات و آداب خاص تمدن‌های بین‌النهرین دانسته‌اند: «تعزیه از جشن‌ها و مراسم باروری که قرن‌ها پیش از مسیح در ایران و بین‌النهرین و تمام آسیای غربی رسم بود، آیین‌هایی که برای برانگیختن نیروهای

۱. بهرام بیضایی، نمایش در ایران، چاپ دوم، تهران، انتشارات روشنگران، ۱۳۷۹، ص ۲۲.

۲. ابوبکر محمدبن نرشخی، تاریخ بخارا، چاپ پاریس، ۱۸۹۲، ص ۲۱.

۲۷ ■ هنرهای نمایشی ایران در زمان قاجاریه ▶

زاینده طبیعت بر پا می‌شد در سراسر فصل کشاورزی به بازی‌هایی می‌انجامید که مرگ و زندگی دوباره طبیعت یا ازدواج نیروهای بادآورنده را نمایش می‌داد.^۱ جدا از اینها در خود تعزیه نیز نشانه‌هایی وجود دارد که نمی‌تواند بی‌ارتباط با تاریخ و سنن کهن ایرانی باشد.

«قبلاً در تعزیه فراوان به «نور» قسم می‌خوردند و این، بی‌ارتباط با پدیده‌های فرهنگی ایران قبل از اسلام نیست. تمام فرزندان سیدالشهداء علیه‌السلام را شاهزاده خطاب می‌کنند، چون معتقد هستند همسر امام حسین علیه‌السلام «بی بی شهربانو» دختر آخرین پادشاه ایرانی است و از طریق این وصلت، سلسله پادشاهی ایران به نوعی تداوم یافته است و یا مهم‌تر از همه، مسأله حیاتی «آب» در تعزیه است. تعزیه، اصلاً تراژدی آب است و حماسه تشنه لبان و می‌دانیم که سرزمین ایران سرزمین خشکی بوده و اقتصاد آن وابسته به زمین و آب. مصیبت همیشگی ایرانیان کمبود آب بوده است.»^۲

اما جدا از ریشه‌های تاریخی و اسطوره‌ای، آغاز واقعی حیات تعزیه به اوایل سده‌ی چهارم هجری - که بغداد تحت قدرت و حکومت تازه شکل گرفته آل بویه در آمده بود - برمی‌گردد.

«معزالدوله احمد بن بویه در بغداد در دهه اول محرم (۳۴۲ شمسی) امر کرد تمامی بازارهای بغداد را بسته سیاه عزا پوشیدند و به تعزیه‌ی سیدالشهداء علیه‌السلام پرداختند. بعد از آن، هر سال تا انقراض دولت دیالمه، شیعیان در ده روز اول محرم در جمیع بلاد رسم تعزیه به جای آوردند و در بغداد تا اوایل دولت سلجوقی برقرار بود.»^۳ از طریق مطالعه‌ی سفرنامه‌های گردشگران اروپایی، متوجه می‌شویم که از آن سال به بعد، هر سال این عزاداری تکرار می‌شود و سال به سال، تحول و توسعه پیدا می‌کند. تا اینکه طی قرن هفتم، طبق گزارش‌ها، ابتدا دسته‌های عزاداری تنها شامل سینه‌زنی و زنجیرزنی بوده که با خواندن دسته‌جمعی نوحه و نواختن طبل و سنج همراه می‌شده است. «بعداً از هم‌آوازی کاسته می‌شود و واقعه‌خوانی یک یا دو نفره بدان افزوده می‌شود و در مرحله بعد به جای واقعه‌خوانها، شبیه‌هایی از برخی شخصیت‌های کربلا ساخته می‌شود که وقایع عاشورا را برای مردم بازگو کنند. سپس گفتگوی بین شبیه‌هاست و بعد هم پیدایش شبیه‌های بازیگر.»^۴

۱. بهرام بیضایی، درباره عباس هندو، تهران، کتاب چراغ، جلد پنجم، بی‌نا، ۱۳۶۳، ص ۷۳.

۲. محسن صانمی، پیشین، ص ۱۰.

۳. ادوارد براون، تاریخ ادبیات ایران، جلد سوم، ترجمه محمد عباسی، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۳۷، ص ۲۱.

۴. بهرام بیضایی، پیشین، ص ۱۲۰.

سیر تکاملی تعزیه از دوره‌ی صفویه شتاب بیش‌تری می‌گیرد؛ چرا که صفویه، یک دولت مقتدر و متمرکز شیعی بود که با رسمی کردن مذهب تشیع در ایران، سعی می‌کرد از طریق اشکال هنری، فرهنگ خود را جنبه‌ی عمومی بخشد. البته در هیچ یک از سفرنامه‌ها، یادی از اجرای تعزیه (به آن شکلی که ما می‌شناسیم) در دوره‌ی صفویه نشده است و احتمالاً شکل کامل آن در نیم سده‌ی آخر حکومت صفویه، قوام گرفته است. زیرا با استناد به نوشته‌های گردشگران اروپایی، می‌دانیم که تنها در زمان زندیه، تعزیه به شکلی که امروز می‌شناسیم، اجرا شده است.

تعزیه در دوران قاجار بر اثر حمایت طبقات متوسط - که خیر آخرت و کسب اعتبار و حیثیت دنیوی را در پشتیبانی از آن می‌دیدند و خصوصاً حمایت دربار که هم اسباب سرگرمی‌شان می‌شد و هم بر داعیه‌ی اسلام پناهی‌شان صحه می‌گذاشت - به خصوص در زمان ناصرالدین شاه به تکاملی شگرف رسید. دقیقاً در جایی که می‌توانست به یک نمایش خالص غیرمحدود بومی تبدیل شود، از پا در آمد. در دوره‌ی رضاشاه کاملاً ممنوع شد و در دوره‌ی محمدرضا شاه، مورد بی‌اعتنایی کامل قرار گرفت.

جنبه‌های تأثیرگذار در شکل‌گیری تعزیه

در شکل‌گیری ساختاری تعزیه (شبیه‌خوانی)، عناصر مختلفی تأثیرگذارند؛ مانند عناصر نوشتاری: اشعار حماسی، مذهبی و روضه‌ی سیدالشهدا علیه‌السلام. عناصر شنیداری: نقالی غیرمذهبی (نقالی شاهنامه)، نقالی مذهبی (مناقب‌خوانی، فضایل‌خوانی، روضه‌خوانی، شمایل‌گردانی) و موسیقی. جنبه‌های بصری (دیداری): نقاشی‌های شاهنامه‌ای و شمایل‌های مذهبی و قهوه‌خانه‌ای.

صحنه تعزیه

تعزیه، تنها نمایش ایرانی است که صاحب مکان اجرایی است و آن «تکیه» است. تکیه، محدوده‌ای است که تماشاگران، دورتادور آن را می‌گیرند. این شکل اجرایی به معماری و هنر اسلامی بر می‌گردد که به سنت «تمرکزگرایی» تمایل دارد. این سنت را در معماری خانه‌ها، مساجد، مدارس، کاروانسراها، حمام‌ها، زورخانه‌ها و تکیه‌ها و همچنین در نقوش قالی ایرانی می‌بینیم که به معنی بازگشت به درون است. سکو، یکی از عناصر اصلی معماری تعزیه است. سکوها به شکل مربع، دایره و مستطیل است. بر روی سکو، هیچ دکوری ساخته نمی‌شود، بلکه دکور در قالب اشیاء و خصوصاً لباس‌های صحنه، نمود پیدا می‌کند. وسایل مورد نیاز صحنه تعزیه در متن تعزیه نامه‌ها و در دل گفتگوها معرفی شده است. در واقع، اطلاعات اشیاء و مکان و زمان به جای توضیح در شرح صحنه، از درون گفتگوهای متن بیرون کشیده می‌شود.

۲۹ ■ هنرهای نمایشی ایران در زمان قاجاریه ▶

رنگ‌هایی که برای اشیا و لباس‌ها در تعزیه به کار می‌رود، بر اساس معانی نمادین رنگ‌ها است و چهار رنگ اصلی سبز و سرخ و سفید و سیاه در این گونه از نمایش وجود دارد. رنگ سبز، مظهر سرسبزی، برکت، حقیقت و درستی و نشان شهادتی است که هرگز نمی‌میرند. رنگ سرخ، متعلق به اشقیاء و شیطان است و برای خشونت و شهوت به کار می‌رود. رنگ سفید، نشانه پاکی و بی‌گناهی است و رنگ سیاه، رنگ عزا محسوب می‌شود.

«حجله قاسم که نشانه عشق ناکام است و مرگ زودرس، صورت زنان تعزیه به معنی عزا و اسارت، با پارچه سیاهی پوشانده می‌شود. علم‌های تعزیه نیز سیاه است.»^۱

شخصیت‌پردازی در تعزیه

تعزیه، اصولاً نمایشی غیر واقع‌گرا است؛ نمایشی است که تمام اجزا به کار رفته در آن، بر اساس قراردادهای و نشانه‌هایی خاص قوام یافته است. به همین دلیل، شخصیت‌های تعزیه نیز تمثیلی هستند. شخصیت‌ها شامل اولیا و اشقیاء هستند.

اولیا، حرف خودشان را به آواز - که تمثیلی از یک بیان فوق انسانی بسیار زیبا است - بیان می‌کنند و تماشاگر را یاد واقعه و شخصیت‌های اصلی کربلا می‌اندازند. آنها گاه خود بر آن اشک می‌ریزند و چه بسا شبیه شمر نیز بر شهادت امام حسین علیه‌السلام می‌گیرند.

چگونگی اجرای تعزیه

در ابتدای اجرای تعزیه، دسته‌ی موزیک (مزقان‌چی‌ها) آهنگ اندوده‌آوری را سر می‌کنند. «سپس همه شبیه‌های تعزیه که پیشاپیش آنها معین‌البکاء یا تعزیه‌گردان (کارگردان) قرار گرفته در یک صف و با نظم و حزن عمیق وارد تکیه می‌شوند. دور سکوی تعزیه به کندی و آرامی چند بار می‌گردند و پیش‌خوانی (نوحه‌خوانی) می‌کنند. سپس همگی در حالی که معین‌البکاء از آنها جدا شده، خارج می‌شوند.

معین‌البکاء، روی سکو می‌رود، حمدی می‌گوید و دعایی به بانی مجلس و تماشاگران و سپس خلاصه‌ای از تعزیه را با تفسیر مختصر و نفرین کوتاهی به غاصبان می‌کند. این کار را حدیث کردن می‌نامند. در این زمان، شبیه‌خوانان خود را آماده کرده، وارد می‌شوند و روی موضع‌های خود می‌ایستند. معین‌البکاء پس از آخرین دعا با چوبدست خود اشاره‌ای به دسته موزیک می‌کند و آنها به نواختن آهنگ پرشور پرداخته و با توقف این آهنگ، نسخه‌خوان‌ها (تعزیه‌خوانان) تعزیه را شروع می‌کنند.»^۲

۱. بهرام بیضایی، همان، ص ۷۳.

۲. همان، ص ۱۳۷.

تقلید

«تقلید»، یکی از اشکال نمایش‌های مضحک ایرانی است که اساس آن بر آفرینش حضوری بازیگران در بداهه‌سازی و بر مبنای یک طرح داستانی استوار است. هر بازیگر با اتکا به توانایی‌های جسمی و نیز گفت‌وگو‌هایی که بین شخصیت‌ها رد و بدل می‌شود، سیر داستانی نمایش را پیش می‌برد.

تقلید از تحول نمایش‌هایی که در میهمانی‌ها و جشن‌ها اجرا می‌شد، به وجود آمد و همچون شبیه‌خوانی، اولین زمینه‌های نمایشی خود را در زمان صفویه پیدا کرد. در عصر صفویه، دسته‌های مطرب مجلسی که اغلب دوره‌ی گرد بودند، برنامه‌هایی اجرا می‌کردند که شامل چندین حرکات موزون و تقلید کوچک بود و نحوه‌ی اجرای آنها بیش‌تر به صورت سؤال و جواب و گاه با آواز و ساز همراه بود.

«لوتی‌های بازیگر «تقلید»، معمولاً با تقلید لهجه و خصوصیات اهالی شهرها و ده‌ها، دو سه نفر را از طبقه‌های مختلف نشان می‌دادند که به هم می‌رسیدند و پس از احوالپرسی کوتاهی، اختلافی بینشان رخ می‌داد. حرفشان و دعواشان به مسخره کردن لهجه و خصوصیات یکدیگر می‌رسید و داستان با زد و خورد یا فرار و تعقیب تمام می‌شد.»^۱

بازی‌های تقلید، کم کم عنوان‌های مستقلی پیدا کرده و هریک تبدیل به یک شکل نمایشی مستقل شدند: «از جمله بازی‌های تقلید که عنوان مستقل یافت می‌توان از کچلک بازی نام برد که گویا «حسن کچل» شکل تغییر یافته آن باشد. عنوان دیگری از بازی‌های تقلید، «بقال‌بازی» بود که اشتهار فراوانی نیز یافت.»^۲

در بقال بازی، مفاسد سطحی مردم نشان داده می‌شد و خصوصاً کاسبکاران پولدار و طماع و بیکاران رند و مفت‌خور - که چشم طمع به مال مردم داشتند - مورد هجوم قرار می‌گرفتند. «یک بقال پولدار خسیس و شاید به حج رفته بود که معمولاً نوکر تنبل و فراموشکاری داشته و همین که این نوکر، دستورهای اربابش را طور دیگری تحویل می‌گرفته و انجام می‌داده و موقعیت‌های خنده‌آوری پیش می‌آورده است. بقال بازی، دو بازیگر اصلی دارد؛ یکی بقال پولدار و یکی مرد آسمان جل و بی‌پول که هر لحظه به رنگ و لباسی دیگر و با قیافه و لهجه‌ای تازه در می‌آمد و ظاهر می‌شد تا به نحوی بقال را سرگرم کند و ماست او را بدزدد. عاقبت، هنگامی که بقال متوجه دزدی می‌شد و طی یک تعقیب او را می‌گرفت، مرد آسمان جل، ته مانده ماست را به سر و صورت او می‌ریخت و می‌گریخت.»^۳

۱. همان، ص ۱۶۹.

۲. جمشید ملک پور، ادبیات نمایشی در ایران، جلد اول، انتشارات طوس، ۱۳۶۳، ص ۲۶۱.

۳. همان، ۱۶۳.

۳۱ ■ هنرهای نمایشی ایران در زمان قاجاریه ▶

تقلید، نمایشی براساس بداهه

اغلب داستان‌های تقلید از قصه‌های تاریخی و عامیانه‌ای بود که توسط تقلیدچی‌ها به صورت فی‌البداهه اجرا می‌شد. «نمایش‌های تقلید، متن مکتوب و تثبیت شده‌ای نداشت، بلکه قصه‌ای تعیین می‌شد و بر اساس خطوط کلی آن، بازیگران بداهه‌سازی می‌کردند. بنابراین، مشکل ما در بررسی تقلید به عنوان پیش درآمد کم‌دی ایرانی، عدم وجود متن مکتوب است.»^۱

یکی از دلایل علاقه‌ی مردم ایران به این بازی‌ها، این بود که گاه در آنها انتقادهای تندی نسبت به اشراف و دیگر مسایل اجتماعی به طور فی‌البداهه مطرح می‌شد و بعضی اوقات به دلیل استقبال تماشاگران، حالت تند و زننده به خود می‌گرفت. «مفتش‌های دولتی تقریباً نمی‌توانستند از گستاخی انتقادها جلوگیری کنند. چون دسته‌ها مورد علاقه و حمایت عامه بود و خود به خود جلوگیری از آنها موجبی از نارضایتی را ایجاد می‌کرد. مهم‌تر از آن اینکه دستگاه تفتیش، هیچگونه مدرکی در دست نداشت. نمایش فی‌البداهه بر پایه‌ی آفرینش حضوری بود.»^۲

تقلید دوران ناصری

تقلید برای اینکه یک شکل نمایشی و قالب خاص خود را پیدا کند، راهی طولانی را پیمود. چنانکه در دوران ناصری، که تکیه‌ی دولت، جایگاه اجرای شبیه بوده، گاه و بی‌گاه، جایگاه مقلدانی چون «اسماعیل بزاز» هم بوده است. «شنیدم دیشب در تکیه‌ی دولت، تعزیه دیر سلیمان بوده و سفرای انگلیس و ایتالیا با اتباعشان آمده بودند تماشا. بعد از ختم تعزیه، اسماعیل بزاز، مقلد معروف با قریب دویست نفر از مقلدین و عملی‌ی‌طرب‌فرنگی و رومی و ایرانی ورود به تکیه کردند و حرکات قبیح از خودشان بیرون آوردند. طوری که مجلس تعزیه از تماشاخانه بدتر شده است.»^۳

علاوه بر حمایت‌های مردمی، حمایت دربار نیز در قوام یافتن مجالس تقلید تأثیر داشته است. تقلید در زمان قاجاریه به ویژه در زمان ناصرالدین شاه با ظهور دلقکانی چون «کریم شیرهای»، «اسماعیل بزاز»، «کل عنایت» و... ابعاد جدیدی به خود گرفت و از این دوره‌ی به بعد است که خانه‌های اعیان و اشراف و قهوه‌خانه‌ها، پذیرای دسته‌های تقلید می‌شود.

جایگاه اجتماعی مقلدان

مقلدان ایرانی بر خلاف عملکرد انتقادی - اجتماعی و سرگرم‌کننده‌شان، از مقام و منزلت اجتماعی خوبی برخوردار نبودند. «ساخت طبقاتی جامعه، ناهنجاری‌های سیاسی و اجتماعی و فرهنگی، تسلط اندیشه‌های جزمی، همه عواملی بودند که

۱. جمشید ملک پور، همان، ۲۶۹.

۲. محمدحسن اعتمادالسلطنه، روزنامه خاطرات، به کوشش ایرج افشار، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۰، ص ۱۵۱.

◀ پژوهشی در روند آداب‌تاسیون تئاتر در ایران ■ ۳۲

همواره این دسته از هنرمندان را در طبقه‌ی «عمله‌ی مطرب» بالاجبار جای داده و همین واپس‌خوردگی مقلدان از حقوق اجتماعی بوده که اجازه نمی‌داد تا ارزش‌های تقلید به عنوان یک مکتب‌نمایشی و ادبی مورد توجه جدی روشنفکران و اهل قلم قرار گیرد.^۱

این یکی از مهم‌ترین دلایلی است که تقلید از ارزش‌های واقعی خود تهی شد و ابتذال جای آن را گرفت. هنری که می‌توانست در مسیر رشد مردم عمل کند به وسیله‌ی سرگرمی و تفنن بدل شد.

در همین رابطه است که عوام به تقلید به عنوان وسیله‌ی تفنن و با نگاهی شرک‌آلود و تکفیر نگاه می‌کنند و خواص نیز از جهت مزاح و تفریح در راندن تقلید به سوی ابتذال از هیچ کوششی خودداری نمی‌ورزند.^۲

در این بین، روشنفکران به جای اینکه به یاری این هنر بپردازند، مرتب با چوب سرزنش برسروش می‌کوبند. «حاج زین العابدین مراغه‌ای، میرزا آقا تبریزی، میرزا فتح علی آخوندزاده، محمدخان اعتمادالسلطنه و ده‌ها تن دیگر از انتقادکنندگان تقلید به شمار می‌روند.»

ویژگی‌های نمایش تقلید

تقلید، اصولاً نمایشی با جایگاه آزاد و زمان و مکان نمایشی پر انعطاف است و در ویژگی اجرایی خود بر حسب امکانات، روی تخت حوضی، محوطه تالارها، فضای باغ‌ها، سکوی قهوه‌خانه‌ها بازی می‌شده است. ولی بازی روی تخت حوض‌خانه‌ها، یک مورد مهم است که هم نشانه‌ی پذیرفته شدن تقلید از طرف مردم است و هم نمونه‌ی اینکه چگونه نمایشگران، نمایش را به خانه‌ها و میان مردم می‌برده‌اند. «بازی در خانه‌ها، رشته‌ای از داستان‌های تقلید را اهمیت قابل‌ی داد که قصه‌های مربوط به محیط خانواده، شامل ریشخندی نسبت به آداب و ظاهرسازی‌ها و محبت تو خالی و دروغین آن.»

شخصیت‌های این گونه نمایش‌ها، بیش‌تر عبارت بودند از: «حاجی»، نوکرش «سیاه»، «زن حاجی» یا بی‌بی، کلفت و پسر حاجی «شلی». پادشاه، وزیر، تلخک، شاهزاده و زن پادشاه. اما شخصیت «سیاه»، غلام یا نوکری که در عین سادگی و زیرکی به هجو و مسخرگی می‌پرداخت، گاهی از عمق وجودش سخنان دردآلودی را بیرون می‌ریخت. گاهی نقشه می‌کشید که بر خلاف پیش‌بینی‌هایش چندان درست در

۱. جمشید ملک پور، همان، ص ۲۷۲.

۲. همان.

۳. بهرام بیضایی، همان، ۱۸۰.

۳۳ ■ هنرهای نمایشی ایران در زمان قاجاریه ▶

نمی‌آمد. سیاه، نسبت به اربابش وفادار بود و هرگونه فداکاری‌ای می‌کرد تا مناسبات را دوستانه کند.

شکل اجرایی مجالس تقلید

اساس این گونه نمایش‌ها، بدیهه‌سازی است که حرکات موزون و آواز نیز آن را همراهی می‌کند. نمایش‌ها معمولاً با حرکات موزون آغاز شده و با آن پایان می‌یابد. پایان خوش و نتیجه‌گیری اخلاقی، جزء لاینفک نمایش روحوسی است. نمایش روحوسی، کارگردان مخصوصی ندارد و ارزش، اهمیت و زیبایی آن در آزادی شخصیت‌های تقلید است. این مجالس، برای حفظ یکپارچگی و تعیین حدود نمایش، خط داستانی مخصوصی دارد. شخصیت سیاه، مسایل فرعی و حاشیه‌ای را هنگام نمایش با طبع بذله‌گویی خویش بدیهه‌سرایی می‌کند. مجالس تقلید، چندان به زمان و مکان مقید نیست و حتی در داستان‌های تاریخی هم انتقادهای صریحی از زندگی معاصر می‌کند. اصولاً برهم زدن مکان و زمان یا خارج شدن از زمان و مکان بازی، از اصول اولیه و عام تقلید است.

قراردادهای بازی، تابع وضع صحنه است. بر تخت حوض یا صحنه‌ی سه طرفه، تعویض‌های مکانی انجام می‌شود. یک طرف تخت را مثلاً خانه‌ی حاجی و طرف دیگر حجره‌ی او را نشان می‌دهد. برای رفتن از خانه به حجره، کافی است که چند قدم برداشته شود. بازیگران تا وقتی نوبتشان برسد، آزادند در کنار تخت بنشینند و صحنه را به دیگران واگذارند.

تفکیک و معرفی هر مکان در نخستین لحظه‌ها با دیالوگ‌ها و مرآوده‌های اولیه انجام می‌شود. هیچ دکوری در کار نیست و بازیگر با تسلط خود بر صحنه، مکان و زمان را خلق می‌کند. با قراری که مجریان تخت حوضی با تماشاگران می‌گذارند، نوعی زندگی را یادآوری می‌کردند. عمل قفل کردن و بازکردن یک در با بشکن زدن شکل می‌گیرد. بیرون رفتن‌ها و برگشتن‌ها با یک دیالوگ ساده صورت می‌گیرد. در صفحه ۱۳ نمایشنامه «سلطان مار» نوشته بهرام بیضایی آمده است:

داروغه به شاه می‌گوید: «شاه حالا چه کنم؟»

شاه در جواب می‌گوید: «بروید تحقیق کنید.»

داروغه دور خودش چرخ می‌زند و می‌گوید: «تحقیق کردیم. حتی یک گرسنه هم پیدا نشد.»^۱

تعویض لباس‌ها در مقابل تماشاگران انجام می‌گیرد. آنها سعی می‌کنند بازسازی واقعیت را به تماشاگر انتقال دهند. از این رو، ابایی نیست که مرده‌ای بعد از مرگش بلافاصله برخیزد و به محل دیگری برود.

۱. بهرام بیضایی، سلطان مار، تهران، انتشارات روشنگران، ۱۳۷۳، ص ۶۲.

◀ پژوهشی در روند آداب‌تاسیون تئاتر در ایران ■ ۳۴

موسیقی در اجرای نمایش تقلید و تخت حوضی برای ایجاد فضایی شاد و علاوه بر همراهی آوازخوانان و حرکات جمعی بازیگران، صداهای لازم نمایش را هم به نحو مقتضی ایجاد می‌کند. موسیقی، وقفه‌های بین صحنه‌ها را پر کرده و با ضرب‌ها و میزان‌های مناسب، بسیاری از حرکات روی صحنه را توجیه می‌کند. موسیقی در حالت‌های فکرکردن، ترسیدن، خوش آمدن یا هر عکس‌العمل دیگری به کمک بازیگران می‌آید.

«علی نصیریان» در مقدمه‌ی «بنگاه تئاترال» درباره‌ی امور اجرایی تخت حوضی می‌نویسد: «بازیگری در نمایش‌های تخت حوضی بر بنیادهای دلچکی یک نفره استوار است و این بر اثر مایه و استعداد در تقلید به معنای نوا درآوردن و لودگی بوده است. این اشخاص به طور نهادی حاضر جواب و بذله‌گو و شوخ‌طبع بوده‌اند. این لودگی‌ها وقتی از محیط خصوصی خارج شد و در مجالسی که حالت عمومی داشت، اجرا گردید، رفته رفته از تفنن بیرون آمد و به طرف حرفه رفت. استاد این اشخاص مستعد، جامعه بوده است. لهجه و لحن و حرکات و سکناات برجسته و در خور تقلید این اشخاص، عواملی بوده است که مایه بازی‌های شاد آنها شده. در کار مطربی هرکس در نقش با نقش‌های معین تخصص داشت. این بازیگران ادای کسی را در می‌آوردند که می‌شناختند و دیده بودند.»^۱

در سیر تحولی تقلید با شکل‌گیری تماشاخانه‌ی دارالفنون در زمان ناصرالدین شاه، مقلدان ایرانی، در بازی‌های تماشاخانه‌ی دارالفنون سهم عمده‌ای داشتند. «نمایش به طرز فرنگ در نخستین مرحله‌ی انتقالی خود تا حدود زیادی بر دوش بازیگران «تقلید» قرار گرفت. آنها عوامل موجود برای بازی بودند که ناگزیر از وجودشان استفاده شد. مقلدین، خصوصیات خودشان را به داخل تئاتر بردند و از تئاتر اروپایی عناصری را گرفتند که با خود به دوره‌ی های بعدی حمل نمودند. در تئاتر دارالفنون، مقلدین، زمینه و امکانات تازه‌تری یافتند و مفاهیمی از روابط داستانی و موقعیت‌سازی کمده‌های مولیر را فرا گرفتند و حتی طرح داستان طبیب اجباری مولیر را به داخل تقلید بردند.»^۲

۱. علی نصیریان، بنگاه تئاترال، تهران، نشر اندیشه، ۱۳۵۷، ص ۶.

۲. مایل بکتاش، تحول انتقالی تقلید، تهران، فصلنامه‌ی تئاتر، زمستان ۷۷، ش ۱۷، ص ۷۴.

فصل سوم:

نحوه‌ی رویارویی ایران با تئاتر غرب

نحوه‌ی مواجهه‌ی ایرانیان با تئاتر اروپایی در ابعاد اجتماعی نیز آشفته و متضاد است. نیمه‌ی اول قرن سیزدهم هجری، دوران برخوردی است که طی آن، جامعه با تئاتر اروپایی روبه‌رو می‌شود. ابتدا چشمان خود را در برابر ارزش‌های آن می‌بندد و به صورت مطرود به آن می‌نگرد، ولی در نهایت، آرام و با کنجکاو‌ی به سویش می‌رود و درصدد شناخت و پذیرش آن بر می‌آید و این کار در نیمه‌ی قرن سیزدهم هجری صورت می‌گیرد. این حرکت از مرحله‌ی بی‌اعتنایی و یکسونگری فرهنگی، به مرحله‌ی آگاهی و علاقمندی و رابطه با تئاتر، همپای دیگر جریان‌های تاریخی پیش می‌آید. در این پیشرفت تاریخی، واکنش‌های متقابلی - که ناشی از اختلاف ارزش‌های فرهنگی است - دیده می‌شود؛ به این ترتیب که بنا بر شرایط تاریخی خاص، تئاتر اروپایی، ابتدا زمانی در حدود قلمرو سیاسی ایران و گاه در درون آن وجود دارد. لیکن در حیطه‌ی فرهنگی کاملاً مجزایی قرار گرفته است.

در نیمه‌ی قرن سیزدهم، چند رویداد مقدماتی در چهار چوب تاریخی، ولی در ارتباط با تئاتر و بعد در زمینه‌ی خود تئاتر پیش آمد که طرز تلقی ناشی از برخورد مقامات با تئاتر و همچنین موضع ایران در قبال این پدیده فرهنگ اروپایی را نشان می‌دهد.

اولین واکنش

اولین واکنش شناخته شده تاریخی در قبال تئاتر اروپایی، کاملاً منفی است. «آقا محمدخان قاجار در سال ۱۲۰۹ هجری، طی یک لشکرکشی به گرجستان - که به منظور سرکوبی «ارکلی خان» والی آنجا صورت گرفت - شهر تفلیس را تسخیر کرد. سربازان او در شهر بنای غارت نهادند. اسباب و اسیر زیاد به تصرف لشکر ایران در

◀ پژوهشی در روند آداپتاسیون تئاتر در ایران ■ ۳۶

آمد و هفتاد نفر از اعظام گرجستان را در حضور آقا محمدشاه گردن زدند و بسیاری از بازیگران تغلیس نیز به دستور آقا محمدخان به قتل رسیدند.^۱ اقدامات آقا محمدخان نسبت به گرجی‌ها - که فرهنگ دیگری داشتند - با روح پوینده‌ی زمان یکسان نبود. این واقعه با حالت خصمانه خود، نشانه‌ی یک عقب‌ماندگی و بی‌اطلاعی تعصب‌آمیز نسبت به تئاتر اروپایی تا اندازه‌ای، بیگانگی با آن بود. در همین زمان، نمایشنامه‌نویسانی چون «آدا لیشولی»، «جولوکاشویلی» و ترجمه‌هایی از کمدی‌های «سوماروکف» نمایشنامه‌نویس روسی - که تحت تأثیر نئوکلاسیک‌های فرانسه بود - به وسیله‌ی آدالیشولی ترجمه و به روی صحنه آمد، هرچند کوشش‌های تئاتری او با حمله‌ی آقا محمدخان از هم پاشید.

«پس از سپری شدن چند دهه از برخورد تغلیس، که طی آن، ایران با قدرت‌های بزرگ اروپا (روسیه، فرانسه، انگلیس و...) تماس‌های اجتناب‌ناپذیری پیدا کرد، در اواخر سلطنت فتحعلی‌شاه و هنگامی که یکسال از پایان جنگ‌های ایران و روس گذشته بود، قتل «گریبایدوف» درام‌نویس معروف روس در تهران اتفاق افتاد «واقعه تهران، صرف نظر از جنبه‌های سیاسی‌اش، دارای مفهومی سمبلیک در امتداد واقعه‌ی قدیمی شهر تغلیس است و آن، ارزش نداشتن و یا ناشناخته بودن شخصیت بازیگر درام نویس از نظر آقا محمدخان و یا «أصف‌الدوله»، صدر اعظم فتحعلی‌شاه است. اما این واقعه، پیامد تندی در واکنش‌های ایران دارد که عبارت از کوشش برای شناخت تئاتر اروپایی است.»^۲

دو ماه پس از قتل گریبایدوف، هیأتی از طرف عباس میرزا ولیعهد به سرپرستی خسرو میرزا و پسرش برای عذرخواهی به روسیه رفت. در این دیدار که دو ماه و پانزده روز طول کشید، در کنار سایر بررسی‌ها، اولین شناسایی عینی تئاتر اروپا توسط ایرانی‌ها انجام گرفت و در سفرنامه‌ای که به این مناسبت نوشته شد، نخستین گزارش تئاتر از وضعیت تماشاخانه‌های روسیه و کیفیت کوشش‌های تئاتری این سرزمین به طرزی نسبتاً منظم به قلم آورده شد.^۳

آشنایی با تئاتر

میرزا ابوطالب خان در فاصله سال‌های ۱۲۱۳ تا ۱۲۱۸ هجری قمری به گردش در کشورهای دیگر پرداخته و سرگذشت مسافرت خود را در کتابی به نام «مسیر طالبی فی بلاد افرنجی» آورده است. او معتقد است که این عجایب و غرایب هنوز به گوش اهل اسلام نرسیده است.

۱. مایل بکتاش، تئاتر در ایران، تهران، فصلنامه‌ی تئاتر، شماره ۴، ۱۳۵۷، ص ۱۲.

۲. همان، ص ۱۴.

۳. همان، ص ۱۴.

۳۷ ■ نحوه‌ی رویارویی ایران با تئاتر غرب ▶

«به خاطر فاطر رسید که وقایع سفر فرنگ را ضبط کنم و هر چیز مفید آن ملک را تحقیق و تدقیق نموده، داخل آن نمایم تا عجایب بهار و غرایب آن دیار و دستورات امم مختلفه آن ممالک، که به گوش اهل اسلام نرسیده، برایشان منکشف شود.»^۱

آشنایی با تماشاخانه‌ها

تماشاخانه‌ی انگلستان

جذابیت سالن‌های مجلل و پرشکوه تئاتری کشورهای اروپایی، همواره بر ایرانیانی که اولین بار در آغاز قرن نوزدهم به اروپا رفته‌اند، جذابیت خاصی بوده است. میرزا ابوطالب خان در شرح مشاهداتش از سالن‌ها می‌نویسد: «دیگر در خانه و نقل شعبده‌بازی است که «پلی هوس» گویند، درجات دارد و به حسب قرب و بعد اشراف بر تماشا و سمع سازها، بهای نشیمن آن درجات مقرر است و وضع امثال این خانه‌ها در تمام فرنگ یا مدورّ یا بیضوی است؛ بدین وضع که ثبت کرده است. تا هرکس بر تماشا مشرف تواند شود. نشیمن صحن ما بین خانه که ایشان آن را «پیت» [Pit-جایگاه تماشاگر] نامند. چون منبر از تخته مشتمل بر مدارج است. آخر از اول، یک و جب بلندتر تا سر و گردن حایل یکدیگر نگردد و محل حرکات موزون که «استیج» [stage-صحنه] گویند. گشاده، بی‌حجاب، ستون‌ها فراخ و وسیع است و پرده‌ای فراخ که سواد شهرها و کوهستان و سبزه‌زار و جنگل‌های نامدار بر آن محصور می‌باشند... نقش و نگار و بست و بند این پرده‌ها بیش‌تر از نقل و بازی، آدمی را دیوانه می‌کند. اطراف پیت تا استیج سه دره‌ها، که شش کرسی در هر یک توان نهاد و ستون‌های باریک آهنی دارد، عمارت کرده‌اند. راه مدخل آنها از پشت است. در بعضی پنج طبقه و در بعضی هفت طبقه می‌باشد و در وسط هر یکی چلچراغ بلورین، که چهار شمع دارد و در مسقف آنقدر چراغ روشن می‌کنند که شب چون روز روشن شود. چون کارکنندگان «استیج» از نقل خوانندگی مانده شده دم گرفتن [تنفس] خواهند، آن پرده را بیاویزند.»^۲

این مشاهدات، بیش‌تر حالت گزارش ماندی دارد و کم‌تر به ریشه‌یابی معماری تئاتر و چگونگی شکل‌گیری آنها پرداخته است. بعید به نظر می‌رسد این آگاهی در معماری و ساختمان تئاتر توانسته باشد به حوزه‌ی فرهنگی کشورمان داخل شده و اهل سواد ایران نیز از چگونگی آن اطلاع حاصل کرده باشند.

تماشاخانه‌ی لندن

معماری تماشاخانه و امور مالی لندن، نظر میرزا صالح را به خود جلب کرده، می‌نویسد: «در لندن، ده تماشاخانه‌ی بزرگ و کوچک است که شب‌ها مردم آن ولایت به تماشاخانه‌های مزبور، جمعی کثیرکارگزاران و بازی‌گردانان دارند. اوضاع بازی

۱. میرزا ابوطالب خان، مسیرطالی، به کوشش حسین خدیو‌جم، تهران، انتشارات حبیبی، ۱۳۵۴، ص ۵.

۲. همان، ص ۷۶.

◀ پژوهشی در روند آدپتاسیون تئاتر در ایران ■ ۳۸

کردن و طریق گفت‌وگویی بازی کردن و روح خانه مزبور و دستگامی که پرده تماشاخانه را بالا و پایین می‌کند، گفتنی است که از قوه بنده بیرون است. یکی از تماشاخانه‌ها مسمی به «کونت گاردن» است. خانه‌ی ملوکانه‌ای است. صحن بزرگ دارد که مردم در آن نشینند و در دور صحن پنج طبقه، حجرات دارد و در هر حجره، فانوس و شمع دارد. به علاوه در مرکز تماشاخانه‌ی مزبور که طاقی است عظیم، چهل چراغ بلور و الماس تراشی که به دود ذغال زمین روشن است، می‌سوزد. از هفت ساعت بعد از ظهر الی نصف شب به تماشا و بازیگری مشغول هستند.^۱

تماشاخانه‌ی روس

میرزا صالح شیرازی، یکی از نخستین محصلان ایرانی است که به دستور عباس میرزا، ولیعهد به فرنگ فرستاده شد. او، یکی از ایرانیان شیفته‌ی آزادی و دموکراسی به شیوه‌ی فرنگی بود و در نوشته‌هایش از حکومت‌های خودکامه و استبدادی انتقاد می‌کرد. او در توقیفی که در شهر مسکو داشت، به دعوت «عالیجاه قولونل خان» و عده‌ای دیگر از رفقایش به تماشاخانه رفته است: «امشب، پنج ساعت از ظهر گذشته به منزل او رفته در یک گاری سوار شده به تماشاخانه رفتیم. خانه‌ای است بزرگ در اطراف آن حجرات تحتانی دارد و صحن آن جای نشیمن مردم است. هر که در حجرات نشیند، کم پول می‌دهد و در طبقه‌ی سوم حجرات چند دارد. در آنجا وجه قیمت، کم‌تر از صحن و حجره می‌دهند. در حجرات هرکس نشیند، وجه زیادیه از همه می‌دهد و اگر چه در تحریر و تقریر آن به شخص مادامی که ندیده چیزی دستگیر نمی‌شود، لیکن آنچه توانم عرض می‌کنم. قصه و حکایت شخصی اعم از اینکه فی‌الواقع چیزی روی داده و از آن بازی ساخته‌اند و یا اینکه قصه از پیش خود ساخته‌اند هرکس به صورت اشخاصی که در قصه نوشته‌اند در مقابل تماشاخانه آمده و آنچه مکالمه دارند با یکدیگر نموده و بعد از آن پرده را انداخته، دیگر دفعه مجلس دیگر مکالمه می‌نمایند.»^۲

با این گزارش، پی می‌بریم که هنوز نمایشی به سبک و سیاقی که میرزا صالح در تماشاخانه‌ی مسکو دیده در ایران وجود نداشته و ناشناخته بوده است.

آشنایی با عوامل اجرایی تئاتر غربی

بازیگران تئاتر لندن

عزت و احترام بازیگران لندن، موجب شگفتی میرزا صالح بوده است. چرا که او در سایر سرزمین‌هایی که به آنها سفر کرده است، بازیگران از شأنیت اجتماعی پائینی برخوردار بوده‌اند.

۱. میرزا صالح شیرازی، سفرنامه، به کوشش اسماعیل رائین، تهران، روزن، ۱۳۴۷، ص ۱۰۷.
۲. همان، ص ۳۱۶.

۳۹ ■ نحوه‌ی رویارویی ایران با تئاتر غرب ▶

«بازیگران آن ولایت نه به طریق سایر ولایات خفیف و حقیر هستند، بلکه عزت و احترامی دارند و هرکدام صاحب دولت هستند و گاهی دختران بازیگر به حدی مغرور می‌شوند که عار با آنها می‌آید که جواب سلام و تعارف نجبا را دهند. یکی از بازیگران مشهور آن ولایت را در خانه‌ی شخص طبیب بزرگی به کرات مدت سه سال دیدم. هر دفعه، کبر و غرور او را زیاده از سابق مشاهده نمودم و سایر تماشاخانه‌ها زیادی و یا کم‌تر از این دستگاه دارند.»^۱

تشکیلات تئاتری

میرزا مصطفی افشار در گزارش‌هایی که راجع به تماشاخانه‌های پترزبورگ می‌دهد، نه تنها معماری و بلکه مدیریت و تبلیغات را با دقت توضیح می‌دهد.

«از طیاتر بود که ترجمه‌ی آن تماشاخانه است که در کل ولایات حاکم‌نشین روسیه، تفرج و تعیش اهل مملکت بنا کرده‌اند. هر تماشاخانه، ذکوراً و اناثاً اقلأً پانصد نفر عمله دارد که همه هنرمند صاحب سوادند و در منزل محاوره و غنا مهارت کامل دارند و برای تربیت آنها، مدرسه‌ی مخصوص بنا کرده‌اند... و از اهل طرب و فصحا، معلم‌ها تعیین نموده دختران و پسران فقرا را به خرج دولت در آنها تربیت می‌کنند. بعد از فارغ از تحصیل، هریک را به هر کاری که در آن مهارت داشته باشد، مخصوص می‌نمایند. مثلاً بعضی مکالمات نظم و نثر را تقریر می‌کنند... موجب عمله و اخراجات تماشاخانه، کلاً از دولت است. میلاس نام دختری بود که در سرود از دیگران ممتاز بود. سالی هزار و پانصد باجاقلو موجب داشت. سایر عمله، خواه مرد یا زن در هر شبی پنج بار جامه‌ی زیور مرصع عوض می‌کنند. در پترزبورگ، چهار تماشاخانه است که در هر یکی عمله آن به لطفی جداگانه مکالمه می‌کنند. تماشاخانه‌ی روس را تماشاخانه‌ی بزرگ می‌نامند؛ چرا که در بنا، عالی‌تر و بزرگ‌تر از سایر تماشاخانه‌هاست.

و آن عمارتی است که مدور و گنبدی بر آن زده‌اند. برای روشنایی تماشاخانه، چلچراغی بزرگ از وسط گنبد آویخته و در مقابل هر حجره دو فانوس شیشه گذاشته‌اند. همه کس از اعلی و ادنی، بعد از آنکه پول داد و بلیط گرفت، می‌تواند که در داخل تماشاخانه شود و در هر مقام که بخواهد بنشیند. لیکن کرایه هر مقام قراری دارد. طبقه‌ی اول که زمین است در آنجا سیصد و پنجاه صندلی به ترتیب چهارده ردیف صندلی گذاشته، کرایه هر صندلی کم‌تر از دو ریال و نیم و بیش‌تر از شش ریال نیست. طبقه دوم، بهترین طبقات است. سی و دو حجره، سوای حجره‌ی خاصه‌ی امپراطوری است... بعضی خوانین و متشخصین ولایت، سالی دو بیست تومان و سیصد تومان داده، حجره برای خود کرایه کرده است. که هر شب خواسته باشد با احباب

◀ پژوهشی در روند آدپتاسیون تئاتر در ایران ■ ۴۰

خود رفته در آنجا بنشینند... اگر خرج زیاده بر دخل باشد از دولت داده می‌شود و اگر دخل زیاده باشد، عاید دولت می‌شود...

اولین کسی که در گزارش‌های خود، لفظ طیاتر را در آن زمان به کار می‌برد، میرزا مسعود است که تعریفی برای آن ارائه داده است: «طیاتر، که ترجمه‌ی آن تماشاخانه است». سپس از مدارس هنری که در جنب تماشاخانه است برای تربیت «عمله‌جات» هنر وجود داشته و هر تماشاخانه ذکوراً و اناثاً اقلأً پانصد نفر عمه دارد و برای آنها مدرسه مخصوصی باز کرده‌اند.^۱

موضوع دیگر، حمایت از تماشاخانه‌ها است. بدین ترتیب، تئاتر به عنوان نهادی دولتی و نه خصوصی، نظر او را جلب می‌کند. میرزا مصطفی افشار از تأثیر نمایش و از کاربرد آن در حوزه‌ی علم جامعه‌شناسی آگاه شده است و بر پاکردن آن را در ایران به دولتیان، رجال و دربار پیشنهاد می‌کند تا مردم بیکار به جای عیب‌جویی از دولت به تماشاخانه بروند.

«منظور دولت در بنای تماشاخانه‌ها و اشاعه‌ی این همه عشرت‌ها، قطع نظر از تجملات ولایت، این است که مردم بیکار که در هر ملکی از آن ناچار است مشغله داشته، چنانکه عادت بیکاران است در پی عیب‌جویی دولت و دولتیان نباشند، که در این رهگذر، فسادها در امور دولت پدید آید. زیرا که حرف و سخن را چنانکه به تجربه رسیده و حکما نوشته‌اند، در مزاج‌ها تأثیر عظیم است و همین که مردم کارطلب بیکار شدند، لامحاله زبان به عیب‌گویی باز کرده دل بر عیب‌جویی می‌بندند.»^۲

باله، سن، اکت، کومدی

اولین نمایشی که ناصرالدین شاه در مسافرتش به ممالک فرنگ دیده، نمایشی است که گویا فهم آن برای شاه مشکل بوده است، اما اولین گزارشی است که در آن درباره‌ی سن و اکت و کومدی بحث می‌شود.

«... در تماشاخانه از پله‌ها بالا رفته و از اطاق راحتگاه گذشته و در لوژ (loge) جلوسن (scene) یعنی جلوی جایی که بازی در می‌آورند، نشستیم. پرده بالا رفت. عالم غریبی پیدا شد. این حرکات و بازی را باله می‌گویند. یعنی حرکات موزون بی‌تکلم. در این بین، هم شادی می‌کنند، هم بازی در می‌آورند به انواع و اقسام که نمی‌توان شرح داد... بعد از یک ربع که مردم قدری راحت می‌شوند، دوباره پرده بالا رفته، مجلس دیگری منعقد می‌شود، اما بعد از یک بازی که هر بازی را اکت می‌گویند، رفتیم و لژ دیگری که نزدیک و مشرف به محل بود در این تماشاخانه کومدی در می‌آورند، یعنی تکلم می‌کنند.»^۳

۲. همان، ص ۳۱۷.

۳. همان، ص ۳۱۷.

۱. ناصرالدین شاه، روزنامه‌ی سفر فرنگستان، چاپ سنگی، بمبئی، ۱۲۹۳ ه. ق، ص ص ۲۵ - ۲۹.

۴۱ ■ نحوه‌ی رویارویی ایران با تئاتر غرب ▶

اولین سفر ناصرالدین شاه نیز با دیدن باله شروع می‌شود و در سفرنامه‌ی او برای نخستین بار، هنر «اپرا» در فرهنگ زبان فارسی تعریف می‌شود. «تماشاخانه‌ی اپرا بود، یعنی آواز می‌خواندند و موزیک خوب می‌زدند و خیلی خوشایند می‌خواندند»^۱.

ناصرالدین شاه در سفر به تفلیس، مسکو و پاریس نیز با باله روبه‌رو می‌شود. «به تماشاخانه رفتیم، باله دادند؛ یعنی حرکات موزون و تقلید بدون حرف زدن»^۲ در سومین سفر ناصرالدین شاه نیز بدون اینکه با تئاتر آشنا شویم، با اپرا آشنا می‌شویم: «این تماشاخانه، سال‌ها است که باز نشده و امشب، برای تشریفات ما باز کرده‌اند. نشستیم، پرده بالا رفت و جهان‌نمایی پیدا شد. بازیگرهای این تماشاخانه را از خارج آورده‌اند. لباس‌های بسیار فاخر قشنگ پوشیده بودند. بسیار خوب شادی کردند و ساز زدند»^۳.

در سفر شاه به اتریش، برلن و لندن، آشنایی او با انواع باله‌ها بیش‌تر شده و حتی از اسامی بازیگران اپرا هم یاد می‌کند: «تئاتر بسیار عالی مرتفعی است. پنج طبقه است. خواننده‌ها خیلی خوب می‌خوانند. یکی از خواننده‌های خوب (مادام آلبانی) بود که از اهل امریک است. دیگر «مادام ماریزر» بود که خیلی خوب می‌خواند»^۴.

در مجموع سه سفر ناصرالدین شاه به فرنگ، اگرچه تأثیرات بسیاری از لحاظ «ایجاد و حمایت تماشاخانه» در ایران داشته، اما متأسفانه این سفرها هیچ‌کدام نتوانستند انگیزه‌ای برای آشنایی با آثار نمایشی مکتوب دنیا ایجاد کنند. از همراهان ناصرالدین شاه، محمدحسن خان اعتمادالسلطنه بوده که در روزنامه‌ی خاطراتش می‌نویسد: «بعضی مواقع، سری به «دکان کتاب فروشی» می‌زده است و این امر نمی‌تواند در آشنایی و ترغیب اعتمادالسلطنه در ترجمه کردن آثار نمایشی مولیر بدون اثر بوده باشد»^۵.

نتایج اولیه

از نوع نگاه و شکل آشنایی ایرانیانی که با تئاتر غربی پیدا کردند، می‌توان دو نوع هدف را نتیجه گرفت. این اهداف، به نوعی در ترجمه و گسترش تئاتر به سبک غربی در ایران منتهی شد.

الف - اهداف سرگرم کننده

ب - اهداف روشنفکرانه

۱. همان، ص ۱۴۲.

۲. ناصرالدین شاه، وقایع مسافرت و سیاحت دوم فرنگستان، مطبعه‌ی دولتی بمبئی، ۱۲۹۸ ه ق، ص ۵۱.

۳. ناصرالدین شاه، سفرنامه به فرنگ سفر سوم، مطبعه دولتی بمبئی، ۱۲۹۸، ص ۶۷.

۴. همان، ص ۱۷۹.

۵. جمشید ملک پور، پیشین، ص ۱۰۲.

اهداف سرگرم کننده

یکی از هدف‌های ایجاد تئاتر، اضافه کردن نوعی سرگرمی به سایر تفریحات محسوب می‌شد. شاخص‌ترین کسی که در این راه، تحت تأثیر شکوه تئاترهای اروپایی، به وارد کردن این نوع تئاتر به ایران اقدام کرد، شخص ناصرالدین شاه بود. «اروپا برای ناصرالدین شاه، کشف سرگرمی تازه‌ای بود و تماشاخانه، یکی از این سرگرمی‌ها. او در اروپا دیده بود که چگونه گروهی می‌زنند و می‌خوانند و بازی می‌کنند. اندیشید که اگر چنین جایی ترتیب دهد، یکی از بهترین سرگرمی‌ها را برای خودش فراهم آورده است. تماشاخانه‌ی دارالفنون چیزی نبود به جز عملی برای شاه و درباریان. خواست ناصرالدین شاه هم چیزی جز این نبود. زیرا که این خواست به معنای دلبستگی او به هنری ناشناخته نبود، که برای او بزرگ‌ترین هنر چیزهایی بود که سرگرمش کند و نمایش، برایش نوعی سیرک بود. بهتر بگوییم، سیرک به معنای نمایش»^۱

این چنین بود که تئاتر در اواخر قرن هیجدهم میلادی در پشت دروازه‌های ایران قرار گرفت: «امشب، دختری به جوانی عاشق و اظهار عشق و نامه و زاری مشغول بوده از حرکات و سکنتات و صدای او ما را خوش آمد. مابقی مکالمه او را نفهمیدیم. الی نصف شب در تماشاخانه بودیم»^۲

میرزا صالح در فصل سوم سفرنامه‌اش در توقف انگلستان می‌نویسد: «دو شب قبل در آپره یکی از تماشاخانه‌های بزرگ آن شهر رفته بودیم. اگرچه زبان بازی آن نمی‌دانم، لیکن نت‌های خوبی و لذت در ساز و نوای مغنیان بود»^۳

میرزا مصطفی افشار در گزارشی که راجع به تماشاخانه‌های پترزبورگ می‌دهد، تئاتر را اسباب سرگرمی و عیش‌ورزی معرفی می‌کند.

«از طیاتر بود که ترجمه‌ی آن تماشاخانه است که در کل ولایات حاکم‌نشین روسیه برای تفریح و تعیش اهل مملکت بنا کرده‌اند. هر تماشاخانه ذکوراً و اناثاً پانصد نفر عمه دارد که همه هنرمند و صاحب سوادند و در فنون محاوره و غنا مهارت کامل دارند»^۴

میرزامسعود در سفرنامه‌اش، هنگام بازدید از تماشاخانه‌ی پترزبورگ از تئاتر و تماشاخانه، نمایی به دست می‌دهد که بیش‌تر حالت سرگرم‌کنندگی و بازی‌های غریبه دارد.

در اولین مسافرت ناصرالدین شاه به فرنگ و اولین برخوردش با تئاتر باله است. با توجه به اینکه در تئاتر مغرب زمین، هرکدام از هنرهایی که مربوط به تئاتر

۱. هیوا گوران، کوشش‌های نافرجام، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۶۰، ص ۷۳.

۲. میرزا صالح، شیرازی، پیشین، ص ۱۰۷.

۳. همان، ص ۱۷۳.

۴. مصطفی بن عبدالله، افشار، پیشین، ص ۲۵۷.

۴۳ ■ نحوه‌ی رویارویی ایران با تئاتر غرب ▶

می‌شود، جایگاه خاص و ریشه‌ی تاریخی و اجرای خاصی دارند. ناصرالدین شاه در سفرنامه‌اش از باله صحبت می‌کند. در سفر دوم، ناصرالدین شاه نیز با باله روبه‌رو می‌شود: «به تماشاخانه رفتیم، باله دادند. یعنی مجلس تقلید بدون حرف زدند.»^۱ در تعریفی که ابوالحسن خان شیرازی درباره‌ی تئاتر می‌دهد، آن را مطابق با بازی می‌داند. «خانه‌ی حرکات موزون که آن را آپره می‌گویند، آن را تیتتر (تئاتر) نیز می‌گویند. مکانی است که مختص بازی‌ها و تقلیدهای شب است.»^۲

اهداف روشنگرانه

اروپا از آغاز رنسانس، دچار تحولات عمیقی شد که این تحولات به بعضی کشورهای دارای تمدن و فرهنگ صادر شد. ایران نیز از این تحولات بهره‌مند شده و تئاتر را به عنوان یک رسانه‌ی مدرن در انتقال مفاهیم فرهنگی پذیرفت تا اینکه به دنبال آن، حمایت روشنفکران و استقبال آنها را نیز از این پدیده به همراه داشت. آخوندزاده از اولین کسانی است که از طریق روسیه با تئاتر اروپا آشنا شده است. این آشنایی، سبب شد تا آثار نمایشی را با توجه به طرز تلقی‌ای که او از هنر تئاتر دارد، به نگارش درآورد. آخوندزاده، تئاتر را، هم وسیله‌ی ترقی و هم علم تهذیب اخلاق معرفی می‌کند: «این فن تئاتر که اصلح و اهم و ادل وسیله‌ی ترقیات است، هنوز در ایران تا به امروز مشهور به زبان فارسی مسطور و تداول نشده است... علم شریف تهذیب اخلاق که هرگز به نوع کومدی و به فن نظیف تئاتر که الطف سخنان والد گفت‌وگوها است به زبان فارسی نوشته نشده، هموطنان از این تمتع مهجورند.»^۳

میرزا جعفر قراچه‌داغی در ترجمه‌ی آثار آخوندزاده به زبان فارسی در مقدمه‌ی تمثیلات، تئاتر را علم تهذیب اخلاق معرفی می‌کند: «مراد از این تألیف و ترجمه، علم تهذیب اخلاق است. در ضمن، مکالمه‌ی مضحکه به طور معمول در صورت تشبیه یعنی شناختن زشت و زیبای خوی انسان است به تماشای شکل و شباهت و شنیدن سخنان خوشمزه بی اغراق و موافق طبع.»^۴

میرزا حبیب اصفهانی در فصل پنجم از مقالات سلسله غرائب عوائد ملل در روزنامه‌ی «باختر»، بازی در تماشاخانه را، هم تفریح و هم منزه ساختن و ارتباط دین و نمایش می‌داند: «در نزد متأخرین از فرنگ و غیره، بازی تماشاخانه از انواع تفرج و تنزه است. در بلاد اسپانیا که از بلاد پرتعصب ترسایان است و در عبادت خوضی دارند، بازی تماشاخانه ممنوع نیست و زهت را با عبارت منافی نمی‌دانند؛ بلکه در

۲. ناصرالدین شاه، پیشین، ص ۵۱.

۳. میرزا محمد هادی علوی شیرازی، دلیل السفر، کتابخانه‌ی ملی، شماره ۲۹۰۳، ص ۸۷.

۴. میرزا فتحعلی آخوندزاده، الفبای جدید مکتوبات، باکو، ۱۹۶۴، ص ۳۳۴.

۱. همان، ص ۲۱.

◀ پژوهشی در روند آدپتاسیون تئاتر در ایران ■ ۴۴

تماشاخانه، گاهگاه بازی‌های دینی می‌کنند و اشعار و ادعیه و مناجات‌های دینی و مذهبی می‌خوانند... در جنوب فرانسه اکنون هم در نزد (کاتولیکان) این قسم بازی متداول است. در بلاد فرانسه، اولاً با امور دینی و آداب حکمی بازی می‌کردند و در آخر به لعب صرف متقلب شد و از آن (کومدی) درآمد.^۱

نظرات بالا به این دلیل آمده است که در جامعه‌ی سنتی ایران - که مذهب، همواره از عوامل تعیین‌کننده‌ی پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی بوده است - تعیین تکلیف مذهب با هنر نمایش در اولویت قرار می‌گیرد. به این دلیل، تا زمانی که افکار مردم و پندارهای مذهبی حاکم بر جامعه، هنر تئاتر را به عنوان پدیده‌ای غیراخلاقی بشناسد، کوشش برای اشاعه و ترویج آن به جایی نخواهد رسید.

یکی دیگر از راه‌هایی روشنگری مردم نسبت به اوضاع و احوال مملکت، دیالوگ‌نویسی در روزنامه است. روزنامه‌ی «قانون»، توسط میرزا ملکم به تئاترنویسی روی آورده و در محاورات تئاتری و گفتگوهای بین شخصیت‌ها، نظرات خود را بیان می‌کند. «امیرتومان - این دولت، محققاً طالب ترقی بوده است، اما چه ترقی‌ای؟ ترقی رذالت، ترقی خرابی، ترقی سفاهت، ببینید چه نوع اراذل را بر چه نوع اشخاص سوار کرده است. کل ایران را کفش لیس فراش‌ها خلوت ساخته است.

حکیم باشی - آرزوی این دولت این است که خلق این ملک را فقیر و ذلیل و بی‌حس کند که در مقابل هیچ نوع تعدی احدی قوه‌ی دم زدن نداشته باشد. سفیر - ما صاحب قانون را وجود پاک و صدای قانون را صدای آدمیت می‌دانیم.

سفیر - این قسم سلطنت، جبری مقابل اسلام است.

حضرت شریعتمدار - در این ایام مصیبت، تکلیف آدم واضح است. هرکس از خدا می‌ترسد، هرکس طالب سعادت دنیا و آخرت است، هرکس به قدر ذره‌ای شعور دارد، باید از یک طرف به هر تدبیر در دفع این دستگاه ظلم بکوشد.

این شیوه‌ی نگارشی به نوعی نتیجه‌ی عملکرد نوشتاری نمایشنامه را به مردم می‌آموزد و محتوای انتقادی از حکومت استبدادی و لزوم برقراری قانون را یادآوری می‌کند.^۲

۲. محمدطاهر تبریزی، روزنامه‌ی اختر، شماره ۴۴، چاپ استانبول، سال ۱۳۰۳ ه. ق، ص ۲۵۲.
۱. میرزا ملکم خان، روزنامه‌ی قانون، چاپ لندن، شماره ۲۹، ۱۲۰۷ ه. ق، ص ۴.

فصل چهارم: نخستین ترجمه و آداپتاسیون متون نمایشی غرب در ایران

ترجمه در لغت

ترجمه در لغت به معنای «برگرداندن کلام از زبانی به زبان دیگر» است. مرحوم دهخدا در لغت نامه چنین آورده است: «ترجمان: شخصی را گویند که لغتی را به زبان دیگر تفسیر کند»^۱

دکتر محمد معین در فرهنگ معین درباره‌ی ترجمه می‌نویسد: «گزاردن، گزارش کردن، گردانیدن از زبانی به زبان دیگر، نقل کردن، ذکر کردن سیرت و اخلاق و نسب شخصی، گزارش شرح و احوال»^۲

ترجمه در اصطلاح

ترجمه در اصطلاح عبارت است از: «یافتن نزدیک‌ترین و دقیق‌ترین معادل برای واژگان زبان مبدأ به طوری که روش دقیق و سیاق گوینده حفظ گردد»^۳

اهمیت ترجمه

ترجمه در طول تاریخ، همواره مورد توجه خاص و عام بوده و به عنوان یکی از ابزارهای ارتباطی بشر مورد توجه قرار گرفته است. امروز، اهمیت ترجمه و تأثیر

۱. لغت‌نامه دهخدا، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ذیل حرف «ت».

۲. محمد معین، فرهنگ معین، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۵، ج ۱، ص ۱۰۶۴.

۳. یحیی معروف، فن ترجمه، تهران، دانشگاه رازی، ۱۳۸۰، ص ۸.

شگرف آن در زندگی بر کسی پوشیده نیست. انسان‌ها از یک سو، نیازمند علوم و فنون یکدیگرند و از سوی دیگر، به دلیل اختلاف زبان‌ها قادر به ارتباط مستقیم نیستند. از این رو، چاره‌ای جز روی آوردن به ترجمه ندارند و ترجمه به عنوان نوعی «داد و ستد اندیشه»^۱ مطرح است.

عشق به آگاهی و برتری‌جویی، انسان‌ها را به تحقیق و تفحص واداشته است؛ به طوری که ترجمه، یک ضرورت سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، هنری، دینی و ... شده است.

انواع ترجمه

صاحب‌نظران در تقسیم انواع ترجمه، اسامی گوناگونی بر آن اطلاق کرده‌اند که مشهورترین آنها عبارتند از:

۱- ترجمه‌ی واژه به واژه یا تحت‌اللفظی: این نوع ترجمه، اغلب به دلیل نارسا بودن نسبت به سایر انواع ترجمه از مقبولیت کم‌تری برخوردار است. «ترجمه‌ی تحت‌اللفظی در پاره‌ای از موارد، گنگ و رمز ناگشوده و ارزش ارتباطی آن ناچیز است»^۲.

در این نوع ترجمه، مترجم بیش‌تر در معرض تأثیرپذیری از ساختار دستوری مبدأ است که این کار، صدمه‌ی بزرگی بر ساختار زبان مقصد وارد می‌کند. در این مورد، می‌توان ده‌ها نمونه از اصلاحات، جملات و کلماتی را که از زبان‌های بیگانه وارد زبان فارسی شده است، به عنوان شاهد آورد: باشگاه (club)، روز خوشی داشته باشید (have a nice day)، زادروز (birth-day)، ایستگاه اتوبوس (bus - stop)، کیف دستی (The hand bag)، من یک پیشنهاد دارم (I have an idea)، این کاملاً طبیعی است (That is quite natural).

نمونه‌ی دیگر از این نوع ترجمه:

«او بردسته‌ای سترگ از آمیترین، باشندگان کورس، بردسته چنگاوران ارتوم و موتوسکا که زمین‌های آن به زیتون بارآور است؛ برباشندگان شهر نومنتوم باشندگان کشتزارهای روزی ولینوس؛ باشندگان تخته سنگ‌های پرشیب در کوهسار نتریکوس و کوهسار سیور؛ نیز باشندگان کاسپریا؛ فورولی ورود همیل فرمانده‌ی سالار است؛ نیز بر آنان که ...»^۳

۱. محمدحدادی، مبانی ترجمه، فصلنامه‌ی «مترجم»، شماره ۲۵۵، زمستان ۱۳۷۶، ص ۱۰.

۲. کریم امامی، «ترجمه آزاد و ترجمه دقیق»، فصلنامه‌ی مترجم، شماره ۲۵۵، زمستان ۱۳۷۶، ص ۹۱.

۳. ویرژیل انبید، ترجمه‌ی میرجلال‌الدین کزازی، تهران، بی‌نا، ۱۳۷۵، ص ۲۸۵.

۴۷ ■ نخستین ترجمه و آداپتاسیون متون نمایشی غرب در ایران ▶

در این نوع، مترجم بیش‌تر نقش یک فرهنگ لغت را بازی می‌کند؛ در حالی که باید معنا و مفهوم مورد نظر گوینده با الفاظی مأنوس بتواند با مخاطب رابطه برقرار کند.

«درحقیقت، وظیفه‌ی مترجم آن است که عبارت‌ها را معنادار کند.»^۱

۲- ترجمه‌ی دقیق و روان:

ترجمه‌ی دقیق و روان، متداول‌ترین نوع ترجمه است که در نقل متون مختلف ادبی، هنری، علمی، دینی و غیره، کاربرد وسیعی دارد. زیرا مترجم، علاوه بر ترجمه‌ی الفاظ به عبارات، معنا و مفهوم می‌بخشد. بدین معنا که اگر در جمله، کنایه، استعاره، ضرب‌المثل و غیره به کار رفته باشد، آن را به زبانی قابل فهم بر می‌گرداند تا مقبول همگان قرار گیرد.

«در ترجمه‌ی دقیق و روان، انسجام کلام باید طوری باشد که خواننده به کلی فراموش کند که ترجمه کتابی را می‌خواند، بلکه احساس کند اثر فصیحی را به زبان اصلی می‌خواند.»^۲

نباید فراموش کرد: «هیچ ترجمه‌ای نمی‌تواند دقیق باشد و عیناً محتوای زبان مبدأ را منعکس نماید. مطابقت ترجمه با اصل، همواره تقریبی است. هر اندازه این تقریب، بیش‌تر باشد، ترجمه به متن نزدیک‌تر خواهد بود.»^۳

۳- ترجمه‌ی آزاد:

در این نوع ترجمه، جملات و عبارات متن اصلی به دلخواه مترجم، پس و پیش می‌شود و گاه، مطالبی غیر از گفته‌های مؤلف بر آن افزوده یا از آن کاسته می‌شود. ترجمه‌ی آزاد در واقع به نوعی خروج از سیاق عبارات گوینده‌ی زبان مبدأ است و دامنه‌ی آن تا بدانجا پیش می‌رود که ممکن است با اقتباس از نوشته‌ی مؤلف، مطالب وی چند برابر متن اصلی افزایش یابد و چه بسا در این مسیر، کتاب یکصد صفحه‌ای پس از ترجمه، چند برابر شود. در این مرحله، «مترجم در صفحه‌ی اول کتاب، عبارت «ترجمه و اقتباس» را قید می‌کند، اما گروهی معتقدند عبارت «ترجمه‌ی آزاد»، کافی به نظر می‌رسد. زیرا اصل مطالب، زایدی‌ی فکر و اندیشه‌ی نویسنده اصلی است، نه حاصل فکر مترجم.»^۴

کاربرد ترجمه‌ی آزاد، بیش‌تر مناسب تئاتر، شعر و در مواردی، متون ادبی است.

۱. یحیی معروف، پیشین، ص ۱۶.

۲. همان، ص ۱۷.

۳. زروان لرستانی، «ترجمه از فارسی به فرانسوی به نام پارسی»، فصلنامه‌ی شورای گسترش زبان و ادبیات

فارسی، سال دوم، شماره ۴، ص ۵۵.

۴. یحیی معروف، پیشین، ص ۲۱.

◀ پژوهشی در روند آداب‌تاسیون تئاتر در ایران ■ ۴۸

ترجمه‌ی میرزاحیب اصفهانی با عنوان «سرگذشت حاجی بابای اصفهانی»، اثر «جیمز موریه» است. این ترجمه به اندازه‌ای رنگ و بوی فارسی دارد که ممکن است بعضی از محققان را به شک بیندازد که شاید اثر «جیمز موریه» برگردانی از متن فارسی باشد: «در میان حمام نیز مشت و مال و کیسه‌کشی و قولنج‌شکنی و لیف و صابون که در طرف مشرق متداول است، کسی مثل من استاد نبود. وقتی که دست و پای مشتری را شترند می‌کردم و وارونه می‌انداختم و پشت و پهلویش را به باد شپاشاپ سیلی و مشت می‌گرفتم، آوازه بندبندشان شنیدنی و دست و پنجه‌ی من دیدنی بود...»^۱

۴- ترجمه‌ی تلخیص:

مترجم در این نوع ترجمه، سعی می‌کند علاوه بر ترجمه، بخش‌های زائد و اضافات را نیز حذف کند تا چکیده‌ای از زبان مؤلف به زبان مقصد برگردانده شود. چه بسا ممکن است کتاب هزار صفحه‌ای در یکصد صفحه خلاصه شود.

۵- ترجمه‌ی شعر:

ترجمه‌ی شعر به دلیل محدودیت‌های مختلف، تقریباً غیر ممکن است. زیرا ترجمه‌ی شعر، یعنی تغییر موجودیت و شکل ظاهری، که در واقع، همان جوهر اصلی شعر است.

«شاعر، تنها به قصد بیان حضار از کلمات کمک نمی‌گیرد، بلکه به ماورای آن، یعنی عالم ترنم و نغمه‌پردازی می‌اندیشد. شعر، پیوندی مبارک بین دنیای الفاظ و دنیای معانی پدید می‌آورد که در حالتی خاص تجلی پیدا می‌کند؛ حالتی که برای شاعر قابل تکرار نیست. کودک، دوباره متولد نمی‌شود. کودکان دوقلو هر قدر شباهتشان به هم نزدیک‌تر باشد، باز هم با یکدیگر اختلاف دارند.»^۲

۶- ترجمه‌ی نثر به شعر:

نوعی ابتکار و هنرنمایی در گستره‌ی ادبیات است و تنها از عهده‌ی کسانی بر می‌آید که از ذوق شعری بالایی برخوردار باشند.

۷- ترجمه‌ی شفاهی:

که مشتمل بر دو نوع سخنرانی و مصاحبه است و براساس نوشته‌های گوینده یا گفتار گوینده صورت می‌گیرد. این دو ترجمه، نیازمند تمرین، تکرار و پیگیری فراوان است. البته، نوع دیگری از ترجمه هم وجود دارد که به آن، «ترجمه‌ی پیامی»

۱. جیمز موریه، سرگذشت حاجی بابای اصفهانی، مترجم میرزاحیب اصفهانی، روزنامه‌ی اختر، ۱۳۰۳ ه. ق.

۲. صلاح الصاوی، العدمیه فی شعر مواطن الغریبه: تهران، بی‌نا، ص ۱۹۰

۴۹ ■ نخستین ترجمه و آداپتاسیون متون نمایشی غرب در ایران ▶

و «ترجمه‌ی معنایی» می‌گویند. این نوع، به نحوی با تعاریف انواع دیگر ترجمه - که قبلاً اشاره شد - منطبق است.

«ترجمه‌ی پیامی می‌کوشد بر خوانندگان تأثیری مشابه به تأثیر وارد شده بر خوانندگان متن اصلی بگذارد، اما در ترجمه‌ی معنایی سعی می‌کند تا آنجا که ساختار معنایی و نحوی زبان مقصد اجازه می‌دهد، عین معنای متن اصلی را ارایه کند.»^۱

آداپتاسیون

در فرهنگ بزرگ انگلیسی - فارسی «حییم»، «آدایت» با تلفظ «Adopt» به معنی قبول کردن، گرفتن، پذیرفتن و اتخاذ کردن معنی شده است.^۲ در این فرهنگ، «آداپتاسیون» (Adoption) نیز اختیار و قبول اقتباس و فرزندخواندگی معنی می‌شود.^۳ همین فرهنگ لفظ Adapt را به معنی وفق دادن، موافق کردن، جورکردن، مناسب کردن، درست کردن و جرح و تعدیل کردن آورده است.^۴

ولغت «adaptation» (آداپتاسیون) را توافق، سازش، مناسب، تطبیق و سازگاری و در آخر، دو لفظ adoption و adaptation را معادل یکدیگر خوانده است.^۵

Adaptation=Adaption

در ذیل این لغات، جمله‌ای را به فارسی این چنین ترجمه کرده است:

The novel was adopted for The stage

آن داستان را جرح و تعدیل و برای نمایش مناسب کردند.

در مقابل، در فرهنگ فارسی محمد معین در مقابل معانی‌ای که برای لغت آداپتاسیون مطرح شد، معانی زیر آورده شده است:

توافق: باهم متفق شده، متحد شدن با یکدیگر، سازش کردن، موافقت، سازش.^۶

سازگار: سازش کننده، موافق، هماهنگ، هم آواز.

سازگاری: سازش، موافقت، هماهنگی، هم آوازی.^۷

جورکردن: یکسان کردن، یکنواخت گردانیدن، چیزی را به دسته‌ای شبیه و نظیر کردن.^۸

تطبیق: برابر کردن دو چیز باهم، مطابق ساختن، برابری.

۱. مهدی علانی، «بحث درباره‌ی ترجمه‌ی آزاد و ترجمه‌ی دقیق»، مجموعه مقالات کنفرانس بررسی مسایل ترجمه، اسفند ۱۳۷۷، ص ۲۰۲.

۲. سلیمان حییم، «فرهنگ بزرگ انگلیسی - فارسی حییم»، فرهنگ معاصر ایران.

۳. همان، ص ۱۷.

۴. همان، ص ۱۴.

۵. همان.

۶. محمد معین، پیشین، ص ۱۱۵۸.

۷. همان، ص ۱۷۹۴.

۸. همان، ص ۱۲۵۰.

◀ پژوهشی در روند آداب‌تاسیون تئاتر در ایران ■ ۵۰

تطبیق کردن: برابر کردن دو چیز باهم، مطابق ساختن.^۱
تطابق: باهم برابر شدن، بهم راست آمدن، همانند شدن، هم‌نشینی.^۲
اقتباس: گرفتن، اخذ کردن، آموختن، فراگرفتن، آوردن آیه‌ای از قرآن یا حدیثی در نظم و نثر بدون اشاره به مأخذ، گرفتن مطلب کتاب یا رساله‌ای با تصرف و تلخیص، اخذ فراگیری.^۳

اقتباس کردن: فایده گرفتن از کسی، فراگرفتن دانش از کسی، گرفتن مطلبی از کتابی یا جمله‌ای.^۴

ترجمه: گزاردن، گزارش کردن، گردانیدن از زبانی به زبان دیگر، نقل کردن، ذکر کردن سیرت و اخلاق و نسب شخصی، گزارش شرح و احوال.^۵

همواره در ادبیات نمایشی و فنون درام‌نویسی، مقوله‌ای با عنوان نگاه و نگره به متون غیر نمایشی از قبیل رمان، داستان کوتاه (Short / Story) و نوول و اساساً دستمایه‌های غیر اصلی وجود داشته است که با تبدیل به صحنه نمایش، منشأ پیدایش نمایشنامه‌هایی شده‌اند. نکته‌ای که باید به آن توجه شود، این است که امروزه این واسطه‌ها (مدیوم - medium) هستند که متون ویژه‌ی خود را می‌طلبند. در بعضی گروه‌ها، افرادی برای تبدیل و تنظیم متون غیرنمایشی به نمایشنامه‌های صحنه‌ای مشغول و دست‌اندرکارند. این گروه‌ها در اقتباس، تنظیم و خلاقیت و عرصه‌ی متون «براساس» یا «to be base» شهرت دارند، اما در ادبیات صحنه‌ای، قضیه کمی متفاوت است. زیرا کمابیش با سه دسته قلمروی آشنا روبه‌رو هستیم: اقتباس، برداشت آزاد، ترجمه‌ی آزاد؛ البته با اذعان به مرزهای نزدیکی که دارند با یکدیگر تفاوت می‌کنند.

اقتباس: نوعی برداشت آزاد در ترجمه است که با اصطلاحات و عبارات روبه‌رویم - که در واقع، بعد بعید است و فرسنگ‌ها از ترجمه‌ی وفادار از یک متن غیرفارسی فاصله دارد.

«زبان کلاسیک و فاخر فرانسوی، بسیار پیچیده و برگردان آن به زبان‌های دیگر، از جمله فارسی دشوار است. به این خاطر که مترجمان نمی‌توانستند از پس ترجمه‌ی نکته به نکته‌ی آن برآیند، طریق اقتباس را پیش گرفتند تا با حفظ اندیشه‌ی کلی اثر و ایجاد چند تغییر، درک نمایش را برای مخاطب ایرانی آسان کنند.»^۶

۱. همان، ص ۱۰۹۵.

۲. همان، ص ۱۰۹۴.

۳. همان، ص ۳۲۱.

۴. همان، ص ۳۲۱.

۵. همان، ص ۱۰۶۴.

۶. شریبن، بزرگمهر، «تأثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران»، تهران، انتشارات تبیان، ۱۳۷۹، ص ۵۶.

۵۱ ■ نخستین ترجمه و آدپتاسیون متون نمایشی غرب در ایران ▶

الفاظ و عباراتی که برای مخاطب ایرانی، ساده‌تر و راحت‌تر باشد، به جای واژه‌های متون اصلی به کار رفته است. مانند «خسیس» اثر مولیر توسط «محمدعلی جمالزاده» که عبارات و الفاظی چون: «با یک دست، دو هندوانه را نمی‌توان زیر بغل گرفت»، «قُبُل منقل»، «غاشیه‌کش»، «چتنه مولا»، «پر جبرئیل»، و ... به نقل به شخصیت‌های نمایشی آمده است. «معزالدیوان فکری»، درباره‌ی آدپتاسیون نمایشنامه‌های غربی می‌گوید: «علت اصلی این بود که بعضی از نمایشنامه‌های فرنگی را تماشاگر به خوبی درک نمی‌کرد و اقتباس کردن آنها، هم به تماشاگر کمک می‌کرد که نمایشنامه را بهتر بفهمد و هم به ما که بهتر بازی کنیم.»^۱

دکتر مهدی نامدار، این نوع برخورد با متون غربی را دور شدن از متن اصلی می‌داند: «البته باید دانست که همه‌ی این ترجمه‌ها، نوعی اقتباس بوده است و برخی نیز در این اقتباس از متن اصلی بسیار دور شده‌اند.»^۲

آدپتاسیون در این پژوهش

در این پژوهش، آدپتاسیون عبارت است از:

نوعی ترجمه‌ی آزاد، اقتباس و برداشت آزاد از متون نمایشی غرب که عنوان نمایشنامه‌ها، شخصیت‌های اصلی، عبارات، مطالب، اصطلاحات و متن اصلی به دلخواه مترجم، پس و پیش شود و مطالبی غیر از گفته‌های مؤلف بر آنها افزوده یا از آن کاسته شود. تا یک حالت سازگاری، انطباق و روز آمدی با فرهنگ اجتماعی ایرانیان داشته باشد. در بیش‌تر کتاب‌های ادبیات نمایشی ایران در مقابل اصطلاح «آدپتاسیون»، کلمه‌ی «اقتباس» آورده شده است.

مفهوم آدپتاسیون

چنین به نظر می‌رسد که بحث درباره‌ی آدپتاسیون از جنبه‌های بسیاری می‌تواند مورد بررسی قرار گیرد. بحث وجودی و جوهری آدپتاسیون درباره‌ی هویت؛ به صورتی که بتوان آن را به گونه‌ای تغییر داد که مطابق سلاقی همراه با سازگاری محیط و مسایل اجتماعی و سیاسی و اندیشه‌ای باشد.

در مورد یک شی تا زمانی که موضوع شناسایی، خصوصیات و ویژگی‌های ظاهری خود را از دست نداده است، می‌توان گفت که دارای هویت ثابتی است و هویت آن تغییر نکرده است، ولی زمانی که این خصوصیات تغییر کند، به شکلی که دیگر امکان انطباق برای ما به وجود نیاید، از تغییر هویت سخن می‌گوییم. بر این اساس، طرح دو نکته در اینجا به نظر صحیح می‌رسد:

اول آنکه: موضوع شناسایی با صورت قبلی خود برابر نیست.

۱. معزالدیوان، فکری، گفتگو، فصلنامه تئاتر، ش ۳، بهار ۲۵۳۷ (۱۳۵۷)، ص ۲۳.
۲. مهدی، نامدار، ترجمه و پیدایی تئاتر در ایران، فرهنگ و زندگی، شماره ۲۲۲، پانز ۱۳۵۵، ص ۷۷.

◀ پژوهشی در روند آداپتاسیون تئاتر در ایران ■ ۵۲

دوم اینکه: اطلاعات ما از موضوع شناسایی، مربوط به گذشته‌ی آن است. حال آنکه می‌دانیم هر پدیده، همواره در حال تغییر است، طرح این نکته ما را با سؤالاتی روبه‌رو می‌کند که تغییرات وارد شده بر موضوع شناسایی تا چه اندازه به هویت آن خدشه وارد می‌کند و از چه حدی به بعد، دیگر قابلیت ارزیابی کلام «این همان است» را نسبت به موضوع شناسایی دارد؟ برای پاسخ به این سؤال، خصوصیات بازشناسی را به دو دسته تقسیم می‌کنیم:

اول، خصوصیات اساسی: آن دسته از خصوصیات هستند که تغییر آنها، ما را دچار مشکل می‌کند و امکان «این همان» است را به وجود نمی‌آورد. به عبارتی، تغییراتی که باعث عدم انطباق و یا تغییر هویت می‌شوند.

دوم، خصوصیات فرعی: تغییر آنها باعث تغییر هویت نمی‌شود، زیرا در مراحل چرخه‌ی «این همان است»، انطباق لازم انجام شده است.

علاوه بر این، دو نکته اساسی یادآوری می‌شود که مطالب انباشته در حافظه فقط به تجربیات مستقیم شخص از محیط جامعه منحصر نمی‌شود، بلکه بخش عمده‌ای از آن تجربیات در طول قرون به صورت دانش و یا سنت و یا حتی ضمیر ناخودآگاه جمعی و «آرکه تیپ»ها که «یونگ» از آن یاد می‌کند به انسان منتقل شده است. به همین دلیل، می‌توان گفت که آداپتاسیون نیز قادر به نوعی ارزش‌گذاری و یا تعیین کیفیت است که با اندوخته‌های ذهنی فرد ارتباط دارد. البته یادآوری این نکته ضروری است که انسان، حق ارزش‌گذاری مطلق را ندارد، چرا که هم «سوژه» و هم «ابژه» در حال تغییر است. از طرفی، نمی‌توان حتی با توافق جمعی، هویت یک موضوع شناسایی را تغییر داد.

آداپتاسیون می‌خواهد کاری انجام دهد که انسان بتواند با یک سوژه، با یک شی و یا یک فضا و یک شخصیت، احساس «این همان است» را بکند. به این معنا که آنها را قسمتی از «من» خود ببیند. در این مبادله اطلاعات، سوژه تنها از طریق بازشناسی نکاتی در گذشته به شناسایی بسنده نمی‌کند، بلکه انتظار دریافت اطلاعاتی از حال و آینده‌ی او نیز دارد.

پیدایش ترجمه و چاپ کتاب در ایران

خواندن خط فرانسه در ایران متداول نشده بود، ولی در زمان فتحعلی شاه با ورود افسران فرانسوی - که برای تعلیم ارتش ایران به این کشور آمده بودند - و همچنین گروه‌های مذهبی و بازرگانی که در این زمان به ایران آمدند، زبان فرانسه به صورت مکاتباتی رد و بدل شد.

«در دوران فتحعلی شاه به دنبال امضای عهدنامه فینکشتاین بین دو دولت ایران و فرانسه در سال ۱۸۰۷ میلادی (۱۱۸۶ ه ش) ۷۰ نفر از افسران و درجه داران ارتش

۵۳ ■ نخستین ترجمه و آداپتاسیون متون نمایشی غرب در ایران ▶

ناپلئون بناپارت برای تعلیم ارتش ایران به این کشور اعزام شدند که بین آنها افسرانی بودند که فارسی را خوب صحبت می‌کردند.^۱

در زمان عباس میرزا، نخستین چاپخانه در سال ۱۱۹۷ به همت «آقا زین‌الدین» به تبریز آورده شد و میرزا صالح شیرازی نیز به کار ترجمه زبان انگلیسی دستگاه عباس میرزا مشغول بود.

«میرزا صالح، یکی دیگر از جوانان اعزامی به اروپا بود، او که زبان انگلیسی و لاتین یاد گرفته بود، مترجم ولیعهد [عباس میرزا] شد. دستگاه چاپ را که همراه خود به ایران آورده بود در تبریز به راه انداخت و اولین مطبوعه‌ای بود که برای چاپ کتب فارسی در سرزمین ایران دایر شد.»^۲

در زمان «محمد شاه»، فهرستی از کتاب‌های سفارشی «محمدعلی خان»، سفیر ایران در فرانسه، توسط او به ایران آورده شد.

«فهرستی از کتابهای صنعتی، پزشکی، علوم انسانی، جغرافیا، علوم نظامی، ادبیات و هنر را که «ریشار خان» فرانسوی، مترجم دولت ایران تنظیم کرده بود، به محمدعلی خان، سفیر ایران در فرانسه سفارش داد که با خود بیاورد. این کتاب‌ها در آخر دوران حکومت محمدشاه به تهران رسید و ترجمه‌ی آن به دوران ناصرالدین و صدراعظم او، امیرکبیر موکول شد.»^۳

اما در زمان امیرکبیر با گسترش دارالفنون، ورود استادان خارجی و بازگشت محصلان ایرانی، فعالیت «دارالطباعه» و «دارالترجمه» و ترجمه و نشر کتاب رونق یافت.

«امیرکبیر، نخستین صدراعظمی است که در دستگاه اداری خود، هیأتی از مترجمان را گرد آورد. این افراد را اتباع فرنگی مستخدم دولت ایران، ایرانیان مسیحی و شاگردان ایرانی که در فرنگ درس خوانده بودند یا در ایران آموخته بودند، تشکیل می‌داد.»^۴

«نهضت ترجمه» با راه‌اندازی دارالترجمه دارالفنون و دعوت اساتید خارجی برای تدریس در این کانون فرهنگی برای گسترش علوم جدید شکل گرفت.

«اولین کاری که معلمان خارجی در دارالفنون کردند، تهیه و تدوین کتب درسی بود. سپس برخی از محصلینی را که به زبان‌های اروپایی به ویژه فرانسه تسلط کافی

۱. محمد مشیری، متن نامه‌ها در شرح مأموریت آجودان باشی، تهران، انتشارات علمی، سال ۱۳۴۷، ص ۲۳۸.

۲. حسین مجویی اردکانی، تاریخ مؤسسات تمدنی جدید در ایران، انتشارات دانشگاه تهران، ویرایش دوم، ۱۳۷۰، ص ۱۲۱.

۳. فریدون آدمیت، امیرکبیر و ایران، پیشین، ص ۳۷۹.

◀ پژوهشی در روند آداب‌تاسیون تئاتر در ایران ■ ۵۴

پیدا کرده بودند و داشتند تا این کتابها را به فارسی برگردانند که در همان دارالفنون به چاپ برسد.^۱

میل به نشر فرهنگ و تعلیم دانش - که از دارالفنون آغاز شده بود - کم کم به افرادی نیز که رابطه‌ی مستقیمی با دستگاه تعلیمات کشور نداشتند، سرایت کرد. شور و شوق عجیبی به تألیف و ترجمه کتاب، چه در محیط دارالفنون و چه در خارج از آن پیدا شد و نهضت ترجمه‌ی آثار در همه‌ی زمینه‌ها از جمله در زمینه‌ی تئاتر با اهدافی که در نزد منورالفکرها و درباریان مورد توجه قرار گرفته بود، پا گرفت. مسافرت به فرنگ و تجربه‌ی خارج از ایران، بنا بر آنچه در سیاحت نامه‌ها آمده است، باعث شد تا بعضی از ایرانیان با هنر و متون تئاتر غربی آشنا شوند، اما تجربه‌های یادشده، این واقعیت را نیز به همراه داشت که در طول تاریخ تئاتر (که تا آن زمان، حدود ۲۴۰۰ سال از عمر آن می‌گذشت) هیچ سابقه و آشنایی قبلی‌ای بین فرهنگ نمایشی ایران و تئاتر غربی وجود نداشت. آنها حتی از درک شکل اجرایی تئاتر اطلاع نداشتند و از امکانات ابتدایی و لازم (حداقل سالن تئاتر) نیز برخوردار نبودند. آشنایی آنها با تئاتر غرب، کامل نبود، بلکه به کشورهای فرانسه، انگلستان و روسیه محدود می‌شد.

از طرفی، مهم‌ترین مسأله‌ای که می‌تواند در نتیجه‌گیری این پژوهش مورد توجه قرار گیرد، این است که آشنایی ایرانیان با تئاتر غرب در حوزه‌ی آثاری است که مربوط به قرن شانزدهم و هفدهم هستند، نه قرن نوزدهم - که همزمان با آشنایی ایرانیان با تئاتر غرب و تحولاتی است که در حوزه‌ی تئاتر آن زمان صورت گرفته است. تئاتر در غرب، یک عنصر مستقل فرهنگی بود که دیگر، شکلی از سنت و آیین زمان خود - به نوعی که در ایران، نسبت به نمایش‌های تخت حوضی و تعزیه است، نداشت. این نمایش‌ها در ایران در حوزه‌ی سنت‌هایی بود که هدف عمده‌اش، سرگرمی یا در وجه فعالیت‌های مذهبی‌اش، مصیبت، عزا و عروسی مطرح می‌شد.

«ایرانیان با نمایش‌های عامیانه‌ی خود به سر می‌بردند و در زمینه‌ی تئاتر، چنان دچار کاستی ژرفی بودند و بی‌پیوند با جهان تئاتر که در برابر دنیایی پیشرفته و غنا یافته تئاتر غرب و شرق حیران می‌ماندند.»^۲

فرانسه، اولین کشور

روابط ایران و فرانسه از زمان فتحعلی شاه - که معاصر ناپلئون بناپارت بود - مورد توجه قرار گرفت. در سال ۱۲۶۰ هجری، پنج محصل ایرانی برای اولین بار به فرانسه

۱. مهدی نامدار، ترجمه و پیدایی تئاتر در ایران، تهران، مجله‌ی فرهنگ و زندگی، شماره‌ی ۲۳، سال ۲۵۳۵، (۱۳۵۵)، ص ۷۴.

۲. مجتبی منینی، تاریخ و فرهنگ، تهران، خوارزمی، ۱۳۵۲، ص ۳۹۳.

۳. ویل دورانت، تاریخ تمدن، تاریخ تئاتر، ترجمه‌ی عباس شادروان، تهران، انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۷۷، ص ۴۶۷.

۵۵ ■ نخستین ترجمه و آداپتاسیون متون نمایشی غرب در ایران ▶

اعزام شدند. این اقدام، عملی در مسیر تأیید ارزش‌های تمدن اروپا و لزوم دریافت آن به شمار می‌رفت. در این سیر تحول، طبیعتاً آشنایی با تئاتر - که فرانسه در آن زمان، اعتبار و جایگاهی برایش قایل بودند - ممکن شد. در نتیجه، احساساتی که قبلاً به صورت علاقمندی به صحنه‌های تماشاخانه‌های فرنگ (دیدن صحنه‌های تئاتر در روسیه و انگلستان) ابراز شده بود با برخی تردی‌ها و تأمل‌های مربوط به تفاوت فرهنگی، به نوعی مقاومت در سطح رسمی تبدیل شد.

محمد شاه که به طور یقین، خاطرات نخستین محصلان اعزامی از سوی عباس میرزا به انگلیس را در نظر داشت، هنگام تصمیم‌گیری برای اعزام دانشوران خود با آگاهی‌های قبلی از وضع تماشاخانه‌ها، متن فرمانی را در سال ۱۲۶۰ برای اعزام پنج نفر از محصلان ایرانی به فرانسه صادر کرد.

«پی کار رفتن، درس خواندن در پاریس، به کارهای بیهوده و تماشاها نرفتن و لامذهب نشدن را تأکید نمود و تکلیف آنها را در برابر تئاتر هم روشن کرد. منظور از «تماشاها» همان برنامه‌هایی بود که در تماشاخانه‌های فرنگستان به صحنه می‌آمد.»^۱

این دانشجویان در یکی از حساس‌ترین زمان‌های مراحل تحولات اجتماعی و فکری فرانسه در پاریس به تحصیل پرداختند. در آن زمان، بار دیگر به دنبال یک جنبش رمانتیک، آثار نویسندگان دوره‌ی نئوکلاسیک فرانسه، به‌ویژه آثار مولیر به اجرا در می‌آمد که مورد توجه محصلان قرار گرفت.

این جریان - که برخی محصلان اعزامی به فرانسه نیز سهمی در آن پیدا کردند - گرایش عمیق تجددطلبی ایرانی را به سوی شکل‌های شاد تئاتری فرانسه، که مولیر سردمدار آن بود، کشاند.

«اصولاً تئاتر فرانسه در حد اعلا‌ی خود با شناخت‌های جهان‌گرایانه‌ی عمیقش توانسته بود وضع بشر را از روی صحنه جهان به روی صحنه نمایش بیاورد و به طرز حقیقت‌گونه به بازگو نمودن افکار و اعمال انسان‌ها پردازد. ابزار نمایشی وضع بشری برای جامعه‌ی سنتی ایران و هر جامعه‌ی قالبی شده‌ی دیگر، مخصوصاً یک ضرورت و یک راه نفس کشیدن بود.»^۲

علاوه بر این باید گفت که پیوند فرانسوی تئاتر ایران با یک خط رابط فرهنگی از خاک عثمانی عبور می‌کند که در واقع، یک راه دریافت و انتقال غیرمستقیم تئاتر غرب در ایران است. تئاتر امپراطوری عثمانی - که قلمرو آن در پایان قرن سیزده هجری، مظاهر فرهنگ اروپایی را پذیرفت - زودتر از ایران، این نشانه‌ها را دریافت کرد.

۱. مایل بکتاش، «صورت خندان از تئاتر فرنگستان»، تهران، فصلنامه‌ی تئاتر، ش ۴، تابستان ۱۳۵۷، ص ۲۸.

۲. همان، ص ۲۸.

«هنگامی که میرزا حیب به انتشار و ترجمه‌ی فارسی نمایشنامه مولیر اقدام کرد، از شناسایی و رواج کمدهای مولیر و تئاتر اروپایی در خاک عثمانی مدت‌ها گذشته بود.»^۱ دیگر اینکه تقلید و ترجمه‌ی ایرانیان از نمایشنامه‌های فرانسوی آن بوده که بیش‌تر جوانان ایرانی در کشور فرانسه یا در خود ایران، به زبان فرانسه تحصیل کرده و بیش از هر زبان دیگری به زبان فرانسه آشنایی یافته بودند. به جز این، با ارتباطات سیاسی و فرهنگی بین ایران و کشورهای اروپایی، راه نفوذ تئاتر به ایران باز شد. این نفوذ به واسطه‌ی بافت فرهنگی خاص جامعه به یکباره صورت گرفت و آرام آرام از طریق حمایت درباریان زمان ناصرالدین شاه به واسطه‌ی تفنن و تنوع‌طلبی و همچنین توجه و عنایت قشر روشنفکر جامعه و متفکران و نویسندگان - که با فرهنگ و ادب مشرق زمین آشنا بودند - گسترش یافت و به تدریج قوت گرفت.

آنها به تأثیر تربیتی و آموزشی هنر تئاتر و اهمیت آن در پیشرفت اجتماعی و ترقی فکر مردم پی برده بودند. همچنین شکل‌گیری این هنر جدید در دوران تازه به دلیل سفرهای مختلف به فرنگ و دیار غرب، توسط درباریان و خود ناصرالدین شاه بود.

مولیر اولین الگو

مولیر، جزو اولین درام‌نویسان اروپایی است که آثارش مورد توجه روشنفکران ایرانی قرار گرفت. مولیر چه به عنوان آغازگر فن نمایشنامه‌نویسی و چه به عنوان الهام‌دهنده‌ی مشتاقان این هنر، همواره از جایگاه مهمی در ادبیات نمایشی و در فن صحنه‌گردانی و بازیگری برخوردار بوده است. اما آنچه او را به عنوان اولین الگوی تئاتری در ایران معرفی می‌کند، تطابق زمانی آثار مولیر با زمان قرن سیزدهم هجری قمری در ایران است.

مولیر در عصری آثارش را نوشت که سرآغاز سقوط اشرافیت و رشد بورژوازی بود؛ عصری با تناقض‌های بسیار در رفتارهای اجتماعی. چرا که بازرگانان و بانکدارها و پیشه‌وران با نگاهی تحقیرآمیز، اما در عین حال رشک‌آمیز به ارزش‌های اشرافیت می‌نگریستند. مولیر از تناقض‌ها به بهترین وجه به عنوان مصالح کمدهای خود سود جست، او، روابط نامشروع درباریان و اشراف ورشکسته، قماربازی‌ها، حرکات جنون‌آمیز برای کسب جاه و مقام و عنوان، ضیافت‌های باشکوه و پر زرق و برق، تملق و چاپلوسی‌ها و غیره را در کمدهای خود به شیوه‌ای جذاب به باد انتقاد می‌گرفت و پوزخندی زهرآگین به اشرافیت در حال زوال و جاه‌طلب می‌زد.

نمایشنامه‌ی «مردم گریز»، برخورد اجتماعی و اخلاقی مولیر با جامعه‌ی فرانسه دوره‌ی لویی چهاردهم است که طی آن، به تصویر «السسست» و مقابله‌ی او با مناسبات ناهنجار اجتماعی و «تارتوف»، ادعا‌نامه‌ی مولیر بر علیه فساد حاکم بر کلیسا به عنوان

۵۷ ■ نخستین ترجمه و آداپتاسیون متون نمایشی غرب در ایران ▶

نهاد مذهبی است. اقتصاد عقب مانده و متحجر، خود را در «خسیس» و از ورای شخصیت «هارپاگون» تصویر می‌کند. مولیر، حماقت‌های اجتماعی موجود در آداب و معاشرت‌های اشرافی را در مضحک‌های «زنان فضل فروش» نشان می‌دهد و عقاید کهنه‌پرستانه زن را در «مکتب زنان» بازگو می‌کند.

سبک «کم‌دیلازته» مولیر به سبب خصایل و خصایص انسانی و قابل لمس‌ی که دارد، در هر جا و هر فرهنگی پذیرفته می‌شود. خواه این کم‌دی‌ها در برابر تماشاگران قرن هفدهم فرانسه و یا در دوره‌ی ناصرالدین شاه در برابر تماشاگران دارالفنون اجرا شود. این خصلت جهانی کم‌دی‌های مولیر از آنجا ناشی می‌شود که طراوت و نشاط و سرزندگی وقایع و قابل قبول بودن ابعاد شخصیت‌ها، برای همه‌ی افراد با فرهنگ‌های متفاوت، مورد توجه قرار می‌گیرد.

«ما به امتیاز اصلی و اساسی مولیر بر روح پاک و اندیشه تابناک و خاطر زیبا و زیبایی پرور او بود که گویی از هر آلودگی و لکه‌ای مبری بود. مولیر به حد جنون حقیقت را دوست می‌داشت و تنها راه کشف حقیقت را، یعنی آنچه واقعاً از خوب و بد و زشت و زیبا در نهاد وجود انسان سرشته شده است، معاشرت با مردم و نشست و برخاست و معاشرت با طبقه مختلفه ناس می‌دانست. مولیر، هیچ چیز را خراب و فاسد نکرده، بلکه تنها اوست که به حقیقت، «سازنده» است و راه و رسم زندگی را به ما نشان می‌دهد و چشم و گوشمان را باز می‌کند و در عین حال، مزه‌ی زندگی را به ما می‌چشاند.»^۱

«ذکاءالملک» در مقدمه‌ی ترجمه و اقتباس آثار مولیر می‌نویسد: «مولیر، نمایشنامه‌های اخلاقی و فلسفی می‌نوشته. کسانی که نمی‌توانستند علت این امر را بفهمند و حال آنکه خودش خوب دریافته بود که مردم دوست ندارند دایم نمایش‌هایی را ببینند که جنبه‌ی پند و موعظه داشته باشد.»^۲

در یک جمع بندی، می‌توان علت‌های روی آوردن به آثار مولیر را این گونه بیان کرد:

۱- آشنایی و رواج زبان فرانسه در ایران قاجار، باعث شد که زبان فرانسه، زبان دربار و دارالفنون شود.

۲- بیش‌تر رجال و روشنفکران ایرانی از طریق زبان فرانسه با فرهنگ اروپایی آشنا می‌شدند.

«حالا چهار پنج هزار نفر در تهران، فرانسه‌دان هستند.»^۳

۱. مولیر، خسیس، محمد علی جمالزاده، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، سال ۱۳۶۵، ص ۲۸.
۲. مولیر، سه نمایشنامه، ترجمه‌ی ذکاءالملک، مقدمه‌ی ترجمه، تهران، انتشارات یغما، ۱۳۵۲، ص ۹.
۳. روزنامه‌ی خاطرات، پیشین، ص ۵۹۷.

◀ پژوهشی در روند آداپتاسیون تئاتر در ایران ■ ۵۸

۳- نمایشنامه‌های مولیر در دست روشنفکران، حربه‌ای بود که با آن به بنیادهای سیاسی و اجتماعی جامعه‌ی ایرانی حمله کنند؛ زیرا بنیان‌های اخلاقی در جامعه‌ی سنتی ایران، وضع‌کننده‌ی قوانین اجتماعی و سیاسی بود.

۴- ظرفیت انتقال‌پذیری آثار مولیر در تطبیق با شرایط اجتماعی و فرهنگی نمایش‌های سنتی تقلید - که برای تماشاگر ایرانی، آشنا و ملموس بود - وارد ادبیات نمایشی ایران شد.

۵- انعکاس اوضاع زمان مولیر در قرن ۱۶ و شباهت‌هایی که آثارش به دربار ایران و جامعه‌ی ایرانی بود.

۶- مولیر به شیوه‌ای جذاب به محو اصول اخلاقی رایج و روابط نامشروع درباریان و اشراف ورشکسته، قماربازی‌ها، حرکات جنون‌آمیز برای کسب جاه و مقام و عنوان، تملق‌ها و چاپلوسی‌ها و غیره می‌پردازد.

چگونگی آداپتاسیون متون نمایشی غرب در ایران

الف - آداپتاسیون در نام نمایشنامه‌ها:

اولین تغییر و تطبیق در نام نمایشنامه‌ها اتفاق افتاد. این تطبیق، برای فهم و ارتباط برقرار کردن با موضوع و نام نمایشنامه‌ها از طرف خواننده‌ی ایرانی در قرن سیزدهم هجری، ضروری و لازم به نظر می‌رسد. در این پژوهش، عناوین بعضی از اولین نمایشنامه‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۱- «گزارش مردم گریز» یا «میراتروپ»:

نوشته‌ی «مولیر»، ترجمه و اقتباس (آداپتاسیون) «میرزاحیب اصفهانی»: این نمایشنامه، حمله‌ی تندی بر آداب و رسوم طبقه‌ی اشراف قرن ۱۷ فرانسه است. داستان مرد آرمانخواه و منتقدی را بازگو می‌کند که قادر نیست ارزش‌های محیط خود را تحمل کند یا خود را با آن منطبق سازد. شخصیت اصلی «السست»، یک موجود ناراضی است که با راه و رسم رایج اجتماع، با دروغ، تملق، چاپلوسی و نفع‌پرستی سر ناسازگاری دارد.

این نمایشنامه را میرزاحیب اصفهانی در سال ۱۲۸۶ هجری در مطبعه «تصویرالافکار» در اسلامبول به چاپ رسانده است.

عنوان اصلی نمایشنامه «Le Misanthrope ou l' Atrabilaire amoureux»

است.

۵۹ ■ نخستین ترجمه و آداپتاسیون متون نمایشی غرب در ایران ▶

«Misanthrope» در فرانسه «تفر از مردم» معنی می‌شود و به کسی اطلاق می‌شود که از مردم گریزان باشد و «L' Atrabile amoureux» «عاشق سودایی مزاج» ترجمه می‌شود.^۱

میرزا حبیب اصفهانی، نام «گزارش مردم گریز» را برای این نمایشنامه انتخاب کرد. این نمایشنامه، مستقیماً از فارسی به فرانسه برگردانده نشده، بلکه از یک زبان واسطه - که به زبان ترکی ترجمه شده بود - استفاده شده است.

«نمایشنامه‌ی «مردم گریز» که توسط یک زبان واسطه ترکی به فارسی انتقال داده شده و همچنین زبان منظوم و محتوای تقریباً فلسفی آن که همه از جمله مشکلات انتقال آسان آن به زبان فارسی و استقبال آن از طرف خواننده فارسی زبان بود.»^۲ این نمایشنامه با نام «مردم گریز» در سال ۱۳۳۸ هجری شمسی، توسط محمد هدایت به فارسی برگردانده و توسط انتشارات امیر کبیر چاپ شد.

۲- طیب اجباری:

نوشته مولیر، توسط محمدحسن خان اعتمادالسلطنه از متن اصلی فرانسه به فارسی برگردانده شده است.

این نمایشنامه، داستان هیزم شکن تنبل و دایم‌الخمری است که همواره با همسرش دعوا دارد و او را کتک می‌زند. زن درصدد انتقام بر می‌آید. دو تن از خدمتکاران ارباب، نشانی او را می‌گیرند تا بر بالین دختر ارباب ببرند. زن هیزم‌شکن، نشانی شوهر خود را می‌دهد و به آنها می‌گوید تا او کتک نخورد به پزشک بودن خود اعتراف نمی‌کند. خدمتکاران، هیزم شکن را به بالین دختر ارباب می‌برند، ولی دختر ارباب بیمار نیست، بلکه پسر جوانی را دوست دارد و نمی‌خواهد به ازدواجی اجباری - که پدر برایش ترتیب داده - تن بدهد. با ترفندهای هیزم‌شکن، دو دل‌داده به هم می‌رسند.

عنوان نمایشنامه در متن فرانسه: «Le Medicin Maryer Lui» است که ترجمه‌ی آن، تقریباً «طیبی علی رغم خودش» می‌شود. اعتمادالسلطنه با توجه به مضمون نمایشنامه - که عنوانی رسا در زبان فارسی نبوده است - عنوان «طیب اجباری» را برای آن انتخاب کرده است. ذکاءالملک، نام «طیب اجباری»، محمد جمالزاده نام «طیب اجباری» و علی نصر نیز عنوان «پزشک اجباری» را برای ترجمه‌ی خود برگزیده‌اند.

۳- تمثیل عروس و داماد:

میرزا جعفر قراچه داغی، این نمایشنامه را از ترکی عثمانی به فارسی ترجمه کرده است. مضمون این نمایشنامه درباره‌ی خاندانی است که برای نجات از ورشکستگی

۱. جمشید ملک پور، پیشین، ص ۳۲۶.

۲. همان، ص ۳۲۵.

◀ پژوهشی در روند آداب‌تاسیون تئاتر در ایران ■ ۶۰

مالی، حاضر نمی‌شود «نجیب‌زادگی» خود را با یک بورژوازی شهرستانی تقسیم کرده و دخترشان را با او معامله کند. او هم قول می‌دهد که آنها را نجات دهد، ولی عنوان اشرافیت برای او آنقدر گران تمام می‌شود که حتی نجات خود را از بین می‌برد. عنوان اصلی نمایشنامه در فرانسه، «George Dandin ou le Mari» است. «برگردان آن «ژرژداندن و شوهر در مانده» می‌شود.»^۱

میرزاجعفر قرچه داغی، نام این اثر را «عروس و داماد» و کلمه‌ی «تمثیل» را - که استنباط تماشا و نمایش است - بر نام این نمایش اضافه کرده است.

۴- گنج «Le Tourdi»:

این نمایشنامه، توسط محمدحسن خان اعتمادالسلطنه، ترجمه و اقتباس شده است. این نمایشنامه با عناوین دیگری نیز مطرح شده است.

«اما نمایشنامه‌ی گنج - که آن را نمایشنامه‌ی «خر» نام نهاده‌اند - شاید همان ترجمه‌ای باشد که بعدها در سال ۱۳۳۱ هـ. ق به وسیله‌ی مباحثران «تئاتر ملی» در سالن گراند هتل بازسازی شده است. نویسنده‌ی فرانسوی، نام دیگر آن را «سوانح غیر منتظره» «Le contre - Temps» نهاده.»^۲

این نمایش، نخستین بار در سال ۱۳۳۲ هـ. ق به کارگردانی «سید عبدالکریم محقق» در «تئاتر ملی» به روی صحنه رفت. در این ترجمه نیز مضمون اصلی حفظ شده، اما موقعیت‌ها و نام‌ها تغییر کرده است. خان ملک ساسانی در نقدی که در روزنامه‌ی برق بر اجرای این نمایش متذکر می‌شود، می‌گوید: «اگر در فرانسه این پی اس دلپذیر است، برای آن کلمات قشنگ و کنایات لطیفی است که مولیر استعمال کرده، ولی همین که به پارسی ترجمه شد، دیگر آن لطافت و شیرینی را پیدا نمی‌کند.»^۳

۵- خسیس «Avare»:

مضمون اصلی نمایشنامه، خست بی‌اندازه‌ی نوکیسه‌ای است که با رفتار نکوهیده‌اش، موجودیت افراد دیگر نمایش را زیر فشار قرار می‌دهد. تا جایی که برای کسب القاب اجتماعی، حاضر می‌شود دخترش را بر خلاف میل او به پیرمردی شوهر دهد. مولیر در این اثر، نسل جدید را به مقابله با اشرافیت در آستانه‌ی زوال دعوت می‌کند. این نمایشنامه، توسط ذکاءالملک به عنوان «عروس بی‌جهاز» و «خسیس»، «محمدعلی جمالزاده» با عنوان «خسیس» و میراندا منوچهری با نام «خسیس»، ترجمه

۱. مولیر، عروس و داماد، ترجمه‌ی میرزاجعفر قرچه داغی، به کوشش باقر مؤمنی، تهران، سپید، ۱۳۵۷، ص ۱۵۰.

۲. یحیی آریان‌پور، از صبا تا نیما، جلد اول، تهران، انتشارات زوار، ۱۳۷۵، ص ۳۴۱.

۳. جمشید ملک پور، پیشین، ج ۲، ص ۲۶۷.

۶۱ ■ نخستین ترجمه و آدائاسیون متون نمایشی غرب در ایران ▶

و اقتباس شده است. ذکاءالملک تنها با فارسی کردن نام‌ها و هماهنگ کردن آنها با خلیقات جامعه‌ی ایرانی، نمایش مولیر را آدایته کرده است.

۶- میرزا کمال‌الدین:

نام اصلی این نمایشنامه، «تارتوف» «Tartuffe» است که توسط مولیر نوشته شده و توسط ذکاءالملک با نام «میرزاکمال‌الدین» آدایته شده است.

مردی مقدس مآب و سالوس، مرد توانگر و ساده‌ای را فریب داده و اموال او را از دستش در می‌آورد و نسبت به افراد خانواده، بدبینش می‌کند. او قصد اغفال همسر زیبای مرد ساده‌دل را دارد. با نقشه‌ای که مستخدم خانه طرح می‌کند، ماهیت پست و ریاکار مرد مقدس مآب برملا می‌شود.

مولیر در این نمایشنامه، ماهیت ریاکارانه زاهد نمایانی را که بنیاد خانواده‌ها را سست می‌کند، افشا کرده است.

۷- عروسی جناب میرزا: [به عنوان نخستین اقتباس از آثار خارجی]

عنوان اصلی این نمایشنامه: «Le Marage Force» به معنی «عروسی اجباری» است که توسط شاهزاده محمد طاهر میرزا با نام «عروسی جناب میرزا» ترجمه و اقتباس شده است.

مولیر در این نمایش، وصلت‌های نامناسب را که بر مبنای ظاهرپرستی و چشم و هم‌چشمی است، روشنفکران پارسی را مورد تمسخر قرار می‌دهد. ترجمه‌ی این نمایش، تفاوت بسیاری با اصل اثر دارد و شاید بتوان گفت که نخستین تجربه در اقتباس آثار خارجی است.

«زبان مولیر، زبان کلاسیک و فاخر فرانسوی و بسیار پیچیده و برگردان آن به زبان‌های دیگر، از جمله فارسی دشوار است. به این خاطر که مترجمان نمی‌توانستند از پس ترجمه نکته به نکته آن برآیند، طریق اقتباس را در پیش گرفته تا با حفظ اندیشه‌ی کلی اثر و ایجاد چند تغییر، درک نمایش را برای مخاطب ایرانی آسان کنند. اما به هر حال این کار باعث شد که اقتباس از نمایشنامه‌های خارجی برای سالیان دراز به روند غالب نمایشنامه‌نویسی ایران تبدیل شود.»^۱

بر اثر آشنایی بیش‌تر با فنون نمایشی و تجربه در فراگیری زبان‌های فرانسوی و انگلیسی و اجرای آنها در ایران، کم‌کم آثار دیگری از نمایشنامه‌نویسان جهان چون شکسپیر و الکساندر دوما، شیلر و ... ترجمه و اقتباس شد و مترجمان سعی کردند به سمت ترجمه‌ای دقیق و روان بروند، ولی انتخاب عناوین و نام‌ها، یکی از مسایلی بود که در تطابق با اسامی اولیه، آدایته شد.

۸ - اتللو «Othello»

اثر مشهور «شکسپیر»، نویسنده‌ی انگلیسی توسط «ناصرالملک» با عنوان «داستان غم‌انگیز اتللو مغربی در وندیک» ترجمه شده است. داستان نجیب زاده‌ی مغربی است که در ارتش جمهوری در زمان رنسانس در حال خدمت است و با دختر یک سناتور ونیزی ازدواج می‌کند، اما بر اثر توطئه‌های آجودان شخصی خود - که درصدد کسب قدرت است - به سوءظن و حسادت گرفتار شده و خود و همسرش و دیگر یارانش را قربانی می‌کند. «عبدالحسین نوشین»، «م. ا. به‌آذین» و «داریوش شاهین» این نمایشنامه را با نام «اتللو» به فارسی ترجمه کرده‌اند.

۹ - یک وکیل خائن:

ریچارد دارلینگتون «Richard Darlington» اثر «الکساندر دوما» توسط «یوسف اعتصام‌الملک» با نام «یک وکیل خائن» ترجمه شده است. این اثر که بر مبنای زندگی والتر اسکات نوشته شده است، ماجرای زن و شوهری است که ازدواج آنها بدون موافقت خانواده دختر صورت گرفته و صاحب فرزندی می‌شوند. به همین دلیل از یک پزشک می‌خواهند که سرپرستی کودک آنها را بر عهده بگیرد. او هم قبول می‌کند و سال‌های بعد، این کودک، بزرگ می‌شود و به پارلمان انگلستان راه می‌یابد. او با لایحه‌ای که دولت به مجلس ارائه کرده، موافق نیست، اما با شنیدن وعده‌ی ازدواج با رقیب سیاسی‌اش مخالفت خود را پس می‌گیرد. «ترجمه‌ی این اثر مدرن تغییر در متن اصلی صورت گرفته و در شماره‌ی هشت تا ۱۱ سال اول مجله بهار سال ۱۲۹۸ هجری شمسی به چاپ رسیده است.»^۱

۱۰ - عشق و خدعه: «Love and intrigue»

این نمایشنامه، اثر «فردریک شیلر» آلمانی است که توسط «یوسف خان اعتصام‌الملک» با عنوان «خدعه‌ی عشق» ترجمه شده است. خدعه‌ی عشق، داستان پسر حاکمی است که دل به دختر موسیقیدان شهر می‌بندد. حاکم با این وصلت مخالف است و از پسرش می‌خواهد که با یکی از شاهزادگان ازدواج کند تا قدرت بیش‌تری به دست آورد. پسر، مقاومت می‌کند. حاکم، علیه موسیقیدان توطئه‌چینی می‌کند تا آنجا که باعث سوءظن بین پسر و دختر شده و پسر خود و دختر را با زهر می‌کشد.

اعتصام‌الملک در مقدمه‌ی ترجمه‌ی خویش، درباره‌ی شیلر می‌نویسد: «شیلر در این تئاتر، خواننده را با مکارم اخلاق و محاوره‌ی صفات ترغیب می‌نماید. عفت

۶۳ ■ نخستین ترجمه و آداپتاسیون متون نمایشی غرب در ایران ▶

و پاکدامنی نسوان را تمجید و نادانی آنها را تقییح می‌کند و می‌گوید مرد آن است که از آرایش خواهش‌های نفسانی پاک و منزه باشد و در حفظ ناموس و شرف خویش بکوشد.^۱

ب) آداپتاسیون در شخصیت نمایشنامه

شخصیت‌های نمایشنامه مردم‌گریز:

با توجه به اینکه این نمایشنامه از فرانسه به ترکی و از ترکی به فارسی توسط میرزا حبیب اصفهانی برگردانده شده است، نام‌های فرانسوی به ترکی تغییر یافته است.

آلسست / Alceste / مونس

فیلنت / Philint / ناصح

ارونت / Oront / امیدی

سلمین / Celmene / فتینه

الیانت / Eliante / لیلا

آرسینوئه / Arsinoe / زلیخا

کلینادر / Clitander / نعیم‌بک

باسک / Basque / محرم

دوبرا / Dubois / شاه‌بداق

شخصیت‌های نمایش طیب اجباری، ترجمه‌ی محمدحسن خان اعتمادالسلطنه:

اسگانارل / Sganarelle / موسی

مارتین / Martine / زلیخا

روبرت / Robert / طهماسب

والری / Valere / شهباز

لوکاس / Lucas / حفیظ

ژرونت / Geront / حیدربک

ژاکلین / Jacqueline / زرینه

لوسین / Lucine / زهره

لیندر / Leandre / سعیدبک

شخصیت‌های نمایشنامه‌ی «عروسی اجباری»:

اسگانرال / Eganarelle / جناب میرزا

جرونیمو / Geronimo / آقا میرزا حسن

۱. فردریک شیلر، خدعه‌ی عشق، ترجمه‌ی یوسف خان اعتصام‌الملک، ۱۲۸۶، تهران، مطبعه‌ی فاروس، ۱۳۱۰، مقدمه.

◀ پژوهشی در روند آداپتاسیون تئاتر در ایران ■ ۶۴

دوریمن / Dorimene / مهرنسا خانم

الکانتور / Alcantor / آقا میرزا عبدالعلی

السیداس / Alcidas / آن شخص

دو مصری / Deuxegyptiens / فالگیر و رمال

پانکراس / Pancrace / حکیم دانشمند

از تغییرات مهم شخصیت‌ها در این نمایش، «آن شخص» است که معلوم نیست کیست؟ فردی غایب است. یا او یا کس دیگر، در هر حال مشخص نیست و دیگر، آوردن «فالگیر و رمال» به جای «دو مصری» است.

«دو مصری در لباس دم‌دار و با طبل، شادی‌کنان و آوازخوانان وارد می‌شوند.»^۱

این دو نفر در آداپته‌ی نمایشنامه‌ی «عروس اجباری» توسط طاهر میرزا تبدیل به فالگیر و رمال شده‌اند.

آنچه از نام شخصیت‌ها مشاهده می‌شود، این است که نام‌های انتخاب شده، اصالت ترکی دارند تا فارسی.

شخصیت‌های نمایشنامه‌ی «عروس و داماد» ترجمه و اقتباس میرزا جعفر

قرچه‌داغی:

ژرژ داندن / George Dondin / داماد

آنژیک / Angelique / خانمی

موسیو استان ویل / M. de Sotonville / بیگزاده

مادام استاین ویل / Mme. de / مادر خانم

کلینادر / Clitandre / نایب

کلوان / Claudine / خاتون

لوبین / Lubin / پاگار

شخصیت‌های نمایشنامه‌ی «تارتوف»، نوشته‌ی مولیر، ترجمه و اقتباس ذکاء‌الملک:

سهراب خان / صاحب‌خانه / Orgon

عفت خانم / زوجه‌ی سهراب خان / Elmire

خورشید خانم / مادر سهراب خان / Madame

ستاره خانم / دختر سهراب خان / Pernelle

زیور / خدمتکار / Mariane

بهرام خان / پسر سهراب خان / Damis

مسعود خان / برادر عفت خانم / Cle'ante

۱. جمشید ملک‌پور، پیشین، ص ۲۷۸.

۶۵ ■ نخستین ترجمه و آدپتاسیون متون نمایشی غرب در ایران ►

میرزا کمال‌الدین / مقدس ریایی / Tartuffe

خسروخان / خواستگار ستاره / Vale're

آقا مهربان / مأمور عدلیه / Monsieur Loyal

افسر نظمیه / Un Exempt

شخصیت‌های نمایشنامه‌ی «خسیس»، اثر مولیر، ترجمه و اقتباس ذکاء‌الملک:

جمشید / پسر حاج محمد صالح و عاشق مهرانگیز / Vale're

مهرانگیز / دختر آقا محمدهادی و عاشق جمشید / Elise

منوچهر / پسر آقا محمدهادی و عاشق مریم / Cle'ante

آقا محمد هادی / پدر منوچهر و مهرانگیز و عاشق مریم / Harpagon

صفرعلی / مستخدم منوچهر / La Fle'ch

آقا تقی / دلال / MaitreSimen

هاجر / Fresine

لطف‌الله / آشپز و مهتر آقا محمدهادی / Maitre jocque

بخشعلی / مستخدم آقا محمدهادی / La Merlu

حاجی محمد صالح / پدر جمشید و مریم / Anselme

شخصیت‌های «طیب اجباری»، نوشته‌ی مولیر، ترجمه و اقتباس ذکاء‌الملک:

موسی / طیب اجباری / Sganarelle

زلیخا / زن موسی / Martine

طهماسب / همسایه‌ی موسی / M. Robert

حفیظ / نوکر حیدربک / Lucas

شهباز / نوکر حیدربک / Vale're

حیدربک / کدخدای برون‌آباد / Gerente

شخصیت‌ها در مسیر تحول آدپتاسیون نمایشنامه‌ها، ابتدا با اسامی ترکی و سپس به فارسی و در ترجمه و اقتباس ذکاء‌الملک، علاوه بر اسم شخصیت‌ها، نسبت‌های آنها با یکدیگر نیز مشخص شده است. نام بعضی از شخصیت‌ها بنابر اقتضای داستان، شخصیتی کاملاً ایرانی را تداعی می‌کند. به نام «جهود» با تمام خصوصیات که در یک کاراکتر «تاجر» می‌شناسیم، توجه کنید. این شخصیت در نمایش‌های آدپته وارد شده، اما در متن اصلی وجود ندارد:

«شهباز: موسایی بیچانه چند؟»

جهود: به حضرت عباس، به امام موسی، چهار تومان قران تازه ۵ سکه داده‌ام. اگر آنجور که گفته‌ام، نبود به ۵ تومان هم نمی‌دادم.

حفیظ: جهود بازی در نیار، ما کار فوری داریم.^۱

ج) آدپتاسیون در زبان:

تحول زبان در روند آدپتاسیون نمایشنامه‌ها به گونه‌ای است که شخصیت‌ها با توجه به نوع نمایش‌های ایرانی و زبانی که مورد توجه آنها قرار می‌گرفت، آدپته شده‌اند. زبان متن نمایشی «گزارش مردم گریز» از زبان نمایش تعزیه گرفته شده است. سابقه‌ی نمایشنامه‌نویسی تا این دوره‌ی تاریخ ایران مشاهده نشده است و از طرفی، انواع نمایش‌های تحت حوضی، چون براساس بداهه‌سازی بوده است، هیچ گونه متنی در دست نیست و این نوع نوشتار در ادبیات ایران مشاهده نمی‌شود.

تنها متنی که از انواع نمایش ایرانی موجود است، متن تعزیه است که هم تعزیه‌خوانان و هم عموم مردم با آنها آشنا هستند. از طرف دیگر، متن مولیر به زبان شعر است. از این رو، میرزا حبیب اصفهانی، نوع آدپتاسیونی که در مورد زبان به کار می‌گیرد، زبان شعر و زبان تعزیه است. در مقایسه با سه متن اصلی فرانسه و ترجمه فارسی محمود هدایت و آدپتاسیون میرزاحبیب اصفهانی، نوع زبان تعزیه، بهتر درک می‌شود. حتی نام «پرده» به «مجلس» تغییر یافته است که مجلس، مخصوص تعزیه است. در مجلس دوم از پرده‌ی پنجم ارونت (امیدی) و آلسست (مونس)، دو رقیب عشقی سلمین (فتینه) از او می‌خواهند که بالاخره یکی از آن دو را انتخاب کند.

الف - متن فرانسه:

Plus Souffrir Cest de ne qu ' Alceste Vous Pretende

ب - ترجمه‌ی فارسی محمود هدایت:

که بیش از این، معطل تقاضاهای آلسست نشوید.

ج - ترجمه‌ی فارسی میرزاحبیب اصفهانی:

اگر تو راست به من میل واقعی او را

فدای من کن وز امروزه‌اش بران زاینجا^۲

د - مشابه وزن تن تعزیه مختار:

اگر که فاش سازی حکایت خود را

بگویم آنکه سر از پیکرت کنند جدا^۳

متن فرانسه:

Mais qud suje si gra
Contre lui vous irтите
Vous a qul yul Tant vu
Porler de son meri te

۱. مولیر، طبیب اجباری، پیشین، ص ۴۱.

۲. جمشید ملک‌پور، پیشین، ص ۳۳۰.

۳. داود فتحعلی بیگی، تعزیه‌ی مختار، دفتر تعزیه، تهران، انتشارات نمایش، دفتر یکم، ۱۳۷۲، ص ۲۷.

۶۷ ■ نخستین ترجمه و آداپتاسیون متون نمایشی غرب در ایران ►

ترجمه‌ی فارسی محمود هدایت:

نمی‌دانم چه امر مهمی شما را بر علیه او برانگیخته. مگر بارها خودتان در لیاقت او با من سخن نگفته‌اید؟

ترجمه‌ی فارسی میرزا حبیب اصفهانی:

چه اوفتاده که این سان به مونس آشفته

نه آن همه سخن از فضل او همی گفتم^۱

نمونه‌ی متن تعزیه:

دگر دهم من به تو دست بیعت از یاری

به کف نهم سر و جانم کنون زغمخواری^۲

چنانچه نمونه‌ی میرزا حبیب اصفهانی را یک باره بیاوریم، این وجه با متن انطباق

با متن تعزیه، بهتر صورت می‌گیرد.

مونس:

در این معامله خانم جناب حق دارد

دلَم موافقت او به خویش بگمارد

بیاورید مرا شوقی این چنین مطلق

که بشنوم ز دهانت مگر که حرفی شق

چرا دراز کشد کار پیش از این یاری

زمان زمان بیان است حالا نه یا آری^۳

امیدی: اگر تو را ز ره میل بیش از من خواست

مونس: اگر تو را ز ره مهر چون شوق آراست

امیدی: بذات که نجویم از او اثر هرگز

مونس: بذات حق نبرم نام او دگر هرگز

امیدی: بگوی خانم کس را به تو نباشد زور

مونس: بگوی خانم هستی در این سخن معذور

امیدی: همین بگو که از ما دو نسبت به تو کیست

مونس: همین بگو که از ما دو منتخب به تو کیست^۴

۱. جمشید ملک پور، پیشین، ص ۳۳۱.

۲. همان، ص ۳۳۲.

۳. جمشید ملک پور، پیشین، ص ۳۲۰.

۴. داود فتحعلی بیگی، پیشین، ص ۲۶.

نمونه‌ی تعزیه:

ابن زیاد: چیست منظورت زبان حال برگو مو به مو
شمر: گر رسیدم تیربارانش کنم از چهار سو
ابن زیاد: مطلب دیگر بگو تا من بسی خندان کنم
شمر: دست قاسم را ز خون سر حنابندان کنم
ابن زیاد: گر نمایی فتح موصل را رقم بهرت زنم
شمر: شیرخواری کن بینم تیر بر حلقش زنم^۱

د - آداپتاسیون واژه‌ها و اصطلاحات، اضافه و کم کردن متن:

۱ - مردم گریز:

واژه‌ی «Contorsions» در فرانسه «دولا شدن و خم شدن» و مترجم انگلیسی «Contortions» را که «کج و معوج شدن» است، آورده است، اما میرزاحیب اصفهانی و محمود هدایت، این واژه‌ها را به رکوع و سجود، آدایته کرده‌اند که معادلی قابل فهم و رایج در زبان فارسی دارد.
ترجمه‌ی لفظ به لفظ جمله:

L' e ami du genre human n' est Point de tout mon fait

تقریباً چنین است: «رفیق نوع بشر بودن، ابدأ کار من نیست».

محمود هدایت این جمله را «دوست تمام مردم بودن، سلیقه من نیست» ترجمه کرده است. اما میرزا حیب اصفهانی، جمله‌ی «حیب کل خلایق، حیب مخلص نیست» را به فارسی انتقال داده است. ترجمه‌ی محمود هدایت از تلفظ شعری که آلسست در پرده‌ی دوم می‌خواند چنین است:

«گر دهد پایتخت خود به من شاها

که من از دلستان کناره کنم

گویمش کاین نه کار آسانی است

که توام حقیر چاره کنم

پایتخت از تو زآنکه نتوانم

رشته‌ی عشق دوست پاره کنم»^۲

ولی میرزاحیب اصفهانی با رعایت اصول شعری، آن را به معادل‌های فارسی آدایته کرده است.

«گر به یک موی ترک شیرازی

بدهد پادشه به من شیراز

۱. لاله تقیان، مجلس تعزیه‌ی حر، تهران، فصلنامه‌ی تئاتر، ش ۱۴، انتشارات نمایش، ۱۳۷۲، ص ۷۱.

۲. مولیر، مردم گریز، ترجمه‌ی محمود هدایت، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۲۸، ص ۴۷.

۶۹ ■ نخستین ترجمه و آداپتاسیون متون نمایشی غرب در ایران ▶

گویم ای پادشه گرچه بود
شهر شیراز شهر بی انباز
ترک شیراز کافی است مرا
شهر شیراز خویش بستان باز.^۱
نمونه‌های دیگر:

ترجمه‌ی محمود هدایت: لطفاً هر کدام از ما دو نفر که باید بمانیم، انتخاب کنید. تصمیم من، فقط متکی به تصمیم شماست. آقا! ابدأ نمی‌خواهم از عشق خود، زحمتی برای شما تولید و نیکبختی شما را به هم بزنم. تردید و دودلی هم در قلب خود حس نمی‌کنم. بلاشک بین شما دو نفر هم ابدأ مردد نیستم.

ترجمه‌ی میرزاحیب اصفهانی: چیست؟ بخوان هر آنکه دلت خواست زان هر آنکه نخواست مراست رأی، که امروز رأی، رأی شماست. جناب بنده نخواهم به خواهشی گستاخ بروی تو ز سعادت به سمت راه فراخ تردد و دودلی نیست. چندانم نیستم میان شما دو به هیچ وجه دو دل.

۲- طیب اجباری:

اجرای آن در تماشاخانه‌ی دارالفنون به کارگردانی «علی اکبر نقاش باشی» و بازیگری گروه مقلدان، در ترجمه بیش‌ترین تأثیر را داشته است. «مقلدین ایرانی در بازی‌های تماشاخانه دارالفنون سهم عمده‌ای داشتند. نمایش به طرز فرنگ در نخستین مرحله‌ی انتقالی خود تا حدود زیادی بر دوش بازیگران «تقلید» قرار گرفت... مقلدین، خصوصیات خودشان را به درون «تئاتر» بردند.^۲ «استعمال کلمات و الفاظی چون «اوالله»، «بچش»، و ده‌ها نمونه‌ی دیگر همه از زبان تقلید وارد ترجمه شده است.

«زلیخا: چش چش، چه نامربوط میگی‌ها، بگو ببینم چی می‌گفتی؟ مرده شور سر خرت را ببرد.»^۳

اعتمادالسلطنه در آداپته کردن طیب اجباری بنا بر اقتضای داستان، ویژگی‌ها و خصوصیات یک شخصیت تاجر ایرانی را وارد کرده است:

«شهباز: موسایی بی چا نه چند؟»

جهود: به حضرت عباس به امام موسی، چهار هزار تومان قران تازه سکه داده‌ام. اگر آنجور که گفتم نبود، به ده تومان هم نمی‌دادم.^۴

۱. مولیر، گزارش مردم گریز، ترجمه‌ی میرزاحیب اصفهانی، تصویرالافکار، استانبول، ۱۲۸۴ هـ. ق، ص ۴۷.

۲. مایل بکاش، تحول انتقالی تقلید، تهران، فصلنامه‌ی تئاتر، شماره‌ی یک، زمستان ۱۳۷۷، ص ۴۶.

۳. مولیر، طیب اجباری، ترجمه‌ی اعتمادالسلطنه، تهران، مطبعه‌ی خورشید، ۱۳۲۲ هـ. ق، ص ۶.

۴. همان، ص ۴۵.

◀ پژوهشی در روند آداب‌تاسیون تئاتر در ایران ■ ۷۰

تطابق مسایل روز با موضوع نمایشنامه به گونه‌ای که انتقاد از اطباء ایرانی است. «موسی: در طهران، کدام طبیبی مثل من است که تا کالسکه یا درشکه در خانه‌اش نبرند و حق‌المعالجه او را که یک تومان است در کمال عذرخواهی دست نوکر یا شاگردش ندهند از جای خود حرکت می‌نماید.»^۱

و همچنین انتقاد از عملکرد ماشین دودی که مورد استفاده قرار گرفته است. «شهناز: جناب حکیم باشی! خری آورده‌ام که تندتر از ماشین حضرت عبدالعظیم راه می‌رود.»^۲

آداپته کردن واژه‌هایی چون «دایم‌الخمر بودن» که به لحاظ موازین شرعی و رواج نداشتن الکل در آن زمان به «تریاک» تبدیل و به مرور زمان توسط مترجمان بعدی، همان «دایم‌الخمر» ترجمه می‌شود.

«در ترجمه‌ی اعتمادالسلطنه، زلیخا به موسی «ای لوله‌ی تریاک» خطاب می‌کند. علی نصر در اقتباس خود از «طیب اجباری»، اسکانارل را همان «دایم‌الخمر» آورده است.»^۳

استفاده از اصطلاح رایج در بین مردم به جای اصطلاحی که در متن اولیه آمده است.

ترجمه‌ی فارسی مجلس یکم

از پرده‌ی اول:

مارتین: لعنت بر آن ساعت

و روزی که تصمیم گرفتم

«بله» بگویم.

ترجمه‌ی علی نصر:

حلیمه (مارتین): کاشکی روز

عقدکنان، زبانم لال شده

و «بله» نمی‌گفتم.

۱. همان، ص ۳۹.

۲. همان، ص ۴۲.

۷۱ ■ نخستین ترجمه و آداپتاسیون متون نمایشی غرب در ایران ►

پدر و مادرم سیاه شود که مرا
به تو دادند.^۱

ترجمه‌ی فارسی از متن انگلیسی

اسکانارل: بقراط حکیم می فرماید: بهتر است
هر دوی ما کلاهمان را بر سر داشته باشیم.

ژرونت: ببخشید به چه کسی خطاب کردید؟
اسکانارل: به شما.

ژرونت:
من او را بیرون می‌اندازم؛ خودش و
خوشمزگی‌هایش را.
من از این قبیل خوشمزگی‌ها خوشم نمی‌آید.

اسکانارل:

من متأسفم!

ژرونت: جراحی‌ی وارد نشده.

اسکانارل! اسم دخترتان چیست؟

اسکانارل: چی؟ عیال شما است؟

لوکاس:

این قدر تعریف و تمجید نکنید.

ازتان خواهش می‌کنم.

برگردان اعتمادالسلطنه

موسی: با شما.

۱. مولیر، طبیب اجباری، پیشین، ص ۱۰.

◀ پژوهشی در روند آداپتاسیون تئاتر در ایران ■ ۷۲

حیدربک! والله، به ارواح پدرم، من عربی
نمی‌دانم.

حیدر بک :

این را بیرون کنید. دیوانه‌بازی

می‌خواهد برای من در بیاورد.

من از این شوخی‌ها خوش ندارم. پدرش

را در می‌آورم.

موسی:

غلط کردم حیدر بک! سایه‌تان کم نشود، خیلی مرحمت

فرمودید

- موسی!

این ضعیفه‌ی قد بلند کیست؟

موسی:

بارک‌الله حفیظ! عجب مرد باسلیقه‌ای

هستی. من باید زوجهات را تهنیت بگویم

که مثل تو شوهر گردن کلفتی دارد. تو را

هم مبارک باد بگویم که چنین زنی داری!

حفیظ:

سیحان‌الله از این مرد که بی‌حیا (بلند

می‌گوید). او میدانی یا نه دست از این

شیوه‌ها بردار والّا...

«عروس و داماد» در برگردان میرزا جعفر قرچه‌داغی:

قراچه‌داغی به سبب ضرورت تفهیم موضوع، سعی در گسترش جملات کرده

است. در مجلس پنجم از پرده‌ی اول، زمانی که «مسیو استان ویل» با «کلیتاندر»

روبه‌رو می‌شود، می‌پرسد که آیا او را می‌شناسد و در جواب کلیتاندر می‌گوید: «خیر»

و موسیو استان ویل، خودش را چنین معرفی می‌کند: «من، سرباز وظیفه، بارون دو

استان ویل هستم.»^۱

در برگردان قراچه‌داغی چنین آمده است:

۷۳ ■ نخستین ترجمه و آداپتاسیون متون نمایشی غرب در ایران ►

«اسم من بیگ زاده، گستاخی قاچیولاکی است از ایل قراچه لر.»^۱
نمونه‌های دیگر مجلس هفتم پرده‌ی دوم عروس و داماد، که توسط قراچه‌داغی
آداپته شده است:

ترجمه‌ی فارسی:

مسیو دو استان ویل: دامادم! شما هنوز از این حرفتان دست بر نمی‌دارید؟
- ژرژداندین: نه، ولی از اینکه اغفال شده و گول خورده به حساب بیایم، ملول
می‌شوم.

ترجمه‌ی فارسی میرزا جعفر قراچه‌داغی:

بیگ‌زاده: وای داماد، بازم که سرت باد کرده، عبث عبث هوا برداشته حرف‌های
بیش‌تری را می‌زنی.^۲

«عروسی اجباری» یا «عروسی جناب میرزا»:

محمد طاهر میرزا از لحاظ برگردان گفتارها، متن اصلی را رعایت نکرده و بنا بر
اقتضا خود به دیالوگ‌نویسی پرداخته است.

ترجمه‌ی تحت‌اللفظی قسمتی از صحنه‌ی پنجم «عروس اجباری»:

«پانکراس: با زبان ایتالیایی با من حرف خواهید زد؟
اسکانارل: نه خیر.

پانکراس: اسپانیولی؟

اسکانارل: نه خیر.

پانکراس: آلمانی؟

اسکانارل: نه خیر.

پانکراس: انگلیسی؟

اسکانارل: نه خیر.

پانکراس: لاتین؟

اسکانارل: نه خیر.

پانکراس: یونانی؟

اسکانارل: نه خیر.

پانکراس: عبری؟

اسکانارل: نه خیر.

پانکراس: سریانی؟

۱. مولیر، تمثیل عروس و داماد، پیشین، ص ۳۶۷.

۲. جمشید ملک‌پور، پیشین، ص ۳۶۷.

◀ پژوهشی در روند آدپتاسیون تئاتر در ایران ■ ۷۴

اسکانارل: نه خیر.

پانکراس: ترکی؟

اسکانارل: نه خیر.

پانکراس: عربی؟

اسکانارل: نه خیر.

پانکراس: نه خیر، نه خیر، فرانسه؟

اسکانارل: آها، فرانسه.^۱

آدپته‌ی همین صحنه، توسط محمد طاهر میرزا:

«حکیم (پانکراس): مقصود این بود که با کدام لغت با من تکلم خواهید کرد؟

جناب میرزا (اسکانارل): حالا فهمیدم.

حکیم: زبان ایتالیایی؟ نه. اسپانیولی؟ نه. آلمانی؟ نه. انگریزی؟ نه.

جناب میرزا: لاتین؟ نه. یونانی؟ نه. عبرانی؟ نه. سریانی؟ نه. فرانسه؟ نه. روسی؟

نه. عربی؟ نه. ترکی؟ نه.

حکیم: پس با چه زبانی؟

جناب میرزا: با زبان فارسی.^۲

«خسیس» اثر مولیر:

این اثر مولیر، توسط ذکاءالملک و محمدعلی جمالزاده و «میراندا منوچهری» به فارسی ترجمه شده است. میراندا منوچهری، تقریباً ترجمه‌ای دقیق و روان انجام داده است، اما در دو ترجمه‌ی دیگر، انواع تفاوت آدپتاسیون رعایت شده است. این سه اثر را با یکدیگر مورد مقایسه تطبیقی قرار می‌دهیم.

نام نمایشنامه توسط ذکاءالملک، «عروس بی‌جهاز» و محمدعلی جمالزاده و میراندا منوچهری «خسیس» انتخاب شده است.

نام شخصیت‌های نمایشنامه، توسط ذکاءالملک به جمشید، مهرانگیز، منوچهر، آقامحمدهادی، صفرعلی، آقاتقی، لطف‌الله، بخشعلی، مریم و مستنطق آدپته شده است. ولی در ترجمه‌ی محمدعلی جمالزاده و میراندا منوچهری، «هارپاگون» کلنانت، الیز، والر، آنسلم، فروزین، استاد ژاک، لانش، برانداوون، لامرلوش، ترجمه شده است.

صحنه‌ی اول، پرده‌ی اول، ترجمه‌ی میراندا منوچهری:

«والر: این دیگر غیر ممکن است. پدر و پسر آنقدر باهم تفاوت دارند که اگر رضایت یکی را جلب کنم، دیگری دوستم نخواهد داشت. اما شما می‌توانید از

۱. همان، ص ۳۶۷.

۲. ابوالقاسم جنتی عطایی، پیشین، ص ۶۹.

۷۵ ■ نخستین ترجمه و آدائاسیون متون نمایشی غرب در ایران ▶

برادرتان بخواهید تا کمکمان کند. آه! او دارد می‌آید. من می‌روم. با او صحبت کنید. خواهش می‌کنم.»^۱

ترجمه همان صفحه توسط ذکاءالملک:

«جمشید: طبیعت آقا جانتان با طبیعت آقا داداش به قدری ضدیت دارد که با هر دو نمی‌توانم بسازم و محرم بشوم، اما شما می‌توانید. آقا داداش شما با شما که میانه‌اش خوب است. شما او را با ما همراه کنید. خودش است که دارد می‌آید. من می‌روم. همین حالا با او حرف بزنید و هر قدر از سری که میان ما هست مصلحت می‌دانید، بگویید.»^۲

ترجمه‌ی محمدعلی جمالزاده:

«دو هندوانه نمی‌توان زیر بغل گرفت. اخلاق این پدر و پسر چنان باهم اختلاف دارد که خیلی مشکل است بتوان هر دو را باهم سازش داد، اما خوب بود شما هم از طرف خودتان با برادرتان کنار بیایید و با آن همه مهر و علاقه‌ای که به هم دارید، سعی کنید او را با نقشه‌ی خودتان همراه بسازید. دارد می‌آید. بهتر است من دور شوم. موقع را غنیمت بشمارید و با او از در صحبت وارد شوید، ولی از فکر و نقشه‌ی ما بیش‌تر از آنچه خودتان صلاح و مقتضی بدانید چیزی با او در میان نگذارید.»^۳

صحنه‌ی سوم:

ترجمه‌ی میراندا منوچهری:

«هارپاگون: زود برو بیرون بحث هم نکن. یاالله دزد، از اینجا برو بیرون.»^۴

ترجمه‌ی ذکاءالملک:

«آقامحمدهادی: الان برو. حرف هم نزن ده. یاالله برو گم شو. مردکه‌ی متقلب دزد واجب‌القتل.»^۵

ترجمه‌ی محمدعلی جمالزاده:

«هارپاگون: د یاالله زود برو بیرون؛ بدون چون و چرا، حرامی سرگردنه، گورت را گم کن که سزاوار چوبه داری!»^۶

برده‌ی دوم صحنه‌ی اول ترجمه‌ی میراندا منوچهری:

۱. مولیر، خسیس، ترجمه‌ی میراندا منوچهری، تهران انتشارات دبیر، ۱۳۶۹، ص ۸.

۲. مولیر، خسیس، ترجمه‌ی ذکاءالملک، تهران انتشارات یغما، ۱۳۵۲، ص ۷۶.

۳. محمد علی جمالزاده، پیشین، ص ۴۳.

۴. میراندا منوچهری، پیشین، ص ۱۱.

۵. مولیر، خسیس، ذکاءالملک، پیشین، ص ۷۹.

۶. محمدعلی جمالزاده، پیشین، ص ۵۱.

◀ پژوهشی در روند آداب‌تاسیون تئاتر در ایران ■ ۷۶

«لافلس: صحیح است. پس از شما خواهد خواست که به همراه او به نزد محضردار بروید. انتخاب با اوست.»^۱

ترجمه‌ی ذکاءالملک:

«صفرعلی: پیش از آنکه هم دیگر را ببینید، بعضی از شرط‌هایش را به دلال گفته او هم یادداشت کرده که شما ببینید و خبردار شوید. می‌گویند در صورتی که صاحب پول از همه بابت خاطر جمع بشود و آنکه می‌خواهد قرض کند از یک خانواده چیزدار پا به جفت مطمئن باشد که مالشان بی‌وسوسه و بی‌درد سر باید حاضر بشود که سند رسمی ثبت اسنادی بدهد؛ آن هم در محضر خاطر جمعی که خود صاحب پول معین بکند که به اعتبار سند بتواند مطمئن باشد.»^۲

محمدعلی جمالزاده در ترجمه‌ی این قسمت، در پاورقی توضیح می‌دهد که قسمت اول این قرارداد را به قصد «آداب‌تاسیون» افزودم.

«لافلس: این هم مواد سندی که خود این شخص به دلال گفته و نوشته‌اند و خیال دارند در همان ابتدای ملاقات شما ارایه بدهند. (لافلس بر روی میز می‌نشیند و شروع می‌کند به خواندن).

به نام خداوند دیان و منان که دهنده است و پس گیرنده.

سر آغاز همه قرارداد و مقاوله و دیباچه‌ی هر داد و ستد، معامله به حکم چرتکه تقدیر ازلی و به امر سبحة و جوب قطع [با چوب قد] تدبیر و تمهید ابدی؛ به طوری که در دفتر سوداگری خلقت و در دستک بده و بستان احدیت، مذکور و مسطور آمده است. حمد و ثنای بردن از حد و قیاس خالق بی‌چون است که هر غربت و ذلتی به اراده‌ی او بسته و سرمایه‌ی هر سرمایه‌داری در ید قدرت و اختیار اوست؛ وام‌دهنده‌ی سریع‌الحسابی که بدون کم‌ترین رنج و تنزیلی به جن و انس و دیو و پری، جان و روان داده است. اما بعد، غرض از تحریر این سطور، آنکه فیما بین افراد مفصله‌الاسامی ذیل، مهور و محضی است در حضور دو نفر شاهد عادل منعقد می‌گردد. طرفین متعاهدین بر عهده و ذمه شناختند که به تمام شرایط و موارد آن از صدر تا ذیل کاملاً عمل نمایند و عدول و تخلف از آن را سر سوزنی جایز شمارند. و الاً گذشته از آنکه رسماً بر رد تعقیب قانونی قرار خواهند گرفت، مستحق لعن و نفرین خالق و خلق نیز خواهند بود، الی یوم القیامه.»

۱. محمدعلی جمالزاده، پیشین، ص ۹۷.

۲. مولیر، خسیس، ذکاءالملک، پیشین، ص ۹۷.

۷۷ ■ نخستین ترجمه و آداپتاسیون متون نمایشی غرب در ایران ▶

ه) سازگاری بازیگران تقلید با شخصیت‌های تئاتر غرب:

در سیر تحول آداپتاسیون تئاتر در ایران، از مقلدان در نمایش‌ها و تئاترهایی که از طریق آداپتاسیون انجام گرفت، استفاده می‌شد. بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که مقلدان به شکل یافتن موقعیت‌های داستانی کمک کرده‌اند.

«مقلدین ایرانی در بازی‌های تماشاخانه‌ی دارالفنون، سهم عمده‌ای داشتند. نمایش به طرز فرنگ در نخستین مرحله‌ی انتقالی خود تا حدود زیادی بر دوش بازیگران تقلید قرار گرفت. مقلدین، خصوصیات خودشان را به درون «تئاتر» بردند و از تیاتر اروپایی عناصری را گرفتند که با خود به دوره‌های بعدی حمل نمودند.»^۱

اسماعیل بزاز، یکی از سر دسته‌های گروه تقلید در زمان ناصرالدین شاه که با گروه خود در خانه‌های اشراف و نیز در حضور شاه، بازی در می‌آورد، پس از افتتاح تماشاخانه‌ی دارالفنون به نقش آفرینی در آن پرداخت.

«اسماعیل بزاز در آنجا به تبعیت از کمدی‌های مولیر در سال ۱۳۰۶ قمری، بازی «سرهنگ مجبوری» را در آورد. محمدحسن اعتمادالسلطنه در همین زمان، «طیب اجباری» مولیر را برای مقلدین ترجمه و تطبیق نمود. کار این نمایشگر در تماشاخانه بسیار بالا گرفته بود. در شب ۹ جمادی‌الثانی سنه ۱۳۰۷ قمری، ناصرالدین شاه به تماشاخانه تشریف برده بودند. اسماعیل بزاز بازی در آورده بود که چهارصد تومان مداخل کرد.»^۲

تعزیه، نقالی، معرکه‌گیری، نمایش‌های تخت حوضی و بقال بازی شخصیت‌ها و موضوع و مکان اجرای هریک از این‌ها، بارها و بارها در فرهنگ و جامعه‌ی ایرانی تجربه شده بود. در انتقال تئاتر غربی از طریق آداپتاسیون نیز این شخصیت‌ها مورد استفاده قرار گرفتند.

۱- گزارش مردم‌گریز:

این نمایشنامه، ۱۷ سال پس از میرزا حبیب اصفهانی، توسط «میرزا علی اکبرخان مزین‌الدوله نقاشبانی» برای اجرا در صحنه‌ی دارالفنون به فارسی برگردانده شد. در اجرای این نمایش، اروپاییان ساکن تهران آن را بازی کردند: «گروهی از اروپاییان ساکن تهران، بدون آن که فارسی بدانند با حفظ کردن گفتار نمایشنامه آن را اجرا کردند.»^۳

۱. مایل بکاش، تحول انتقالی تقلید، تهران، فصلنامه‌ی تئاتر، ش ۱، زمستان ۱۳۷۷، ص ۴۸

۲. همان، ص ۴۸.

۳. شیرین بزرگمهر، پیشین، ص ۵۲

۲- گنج:

این نمایش، نخستین بار در سال ۱۳۳۲ هـ. ق به کارگردانی «سیدعبدالکریم محقق» در تئاتر ملی روی صحنه رفت.

۳- اتللو «Othello»:

اجرای نمایش با دو زبان مختلف: اجرای این نمایش بدین صورت است که یک هنر پیشه‌ی روسی به نام «پاپازیان» - که در اجرای نمایش‌های شکسپیر تخصص داشت - به تهران می‌آید و سعی می‌کند که این نمایشنامه را به صحنه ببرد. او، ترجمه‌ی ناصرالملک را برای اجرا انتخاب کرد: «پاپازیان، شبی در حضور جمعی داستان اتللو را با همکاری دسته‌ای از هنرپیشگان جوان و با ذوق ایرانی در صحنه‌ی تماشاخانه جلوه گر نمود. وی به علت ندانستن فارسی، قسمت مربوط به اتللو را که خود بر عهده گرفته به زبان فرانسه و سایرین، ادای این ترجمه به فارسی ترجمه کردند و شاید اولین بار بود که داستانی در آن واحد با دو زبان نمایش داده می‌شد.»^۱

۴- طیب اجباری:

اجرای طیب اجباری در تماشاخانه‌ی دارالفنون به کارگردانی «علی اکبر نقاش باشی» و بازیگری گروه مقلدان، این نمایش را تحت تأثیر ارزش‌های اجرایی تقلید قرار داده است. مقلدان ایرانی در بازی تماشاخانه‌ی دارالفنون، سهم عمده‌ای داشتند. آنها عوامل موجود برای بازی بودند که ناگزیر از وجودشان استفاده می‌شد: «محمدحسن خان اعتمادالسلطنه در همین زمان، «طیب اجباری» مولیر را برای مقلدین، ترجمه و تطبیق نمود. کار این نمایشگر در تماشاخانه بسیار بالا گرفته بود.»^۲

(و) توضیحات صحنه‌ای:

در روند آداپتاسیون متون نمایشی غرب، با دسته‌ای از توضیحات صحنه‌ای روبه‌رو می‌شویم که در متن اصلی وجود ندارد و مترجم، تحت تأثیر اجرای نمایشنامه در تماشاخانه و به طور تطبیقی ارایه کرده است. توضیحات اضافی، که محمدحسن خان اعتمادالسلطنه در آداپتاسیون نمایشنامه‌ی طیب اجباری ارایه داده، چنین است: «خانه‌ی محقری در میان جنگل، واقع در حدود قریه‌ی فیروزآباد به نظر می‌آید که عبارت از دو اتاق در و پنجره شکسته شده است. نصف یکی از آن دو اتاق با یک عدد آهکی سه زرعی فرش کرده و بعضی اسباب از چادر شب شطرنجی وصله دار پیچیده تکیه آن را به دیوار داده‌اند. در یکی از طاقچه‌های این اتاق، سماور کج و معوج چرکی از حلبی و کتری سیاه و دو استکان لب پریده در دو نعلبکی بند زده و در کیسه از شله قرمز کهنه بعضی از اسباب دیده می‌شود که باید و افور و لوازم آن

۱. همان، ص ۵۸.

۲. مایل، بکتاش، پیشین، ص ۴۸.

۷۹ ■ نخستین ترجمه و آداپتاسیون متون نمایشی غرب در ایران ▶

باشد. در سایر طاقچه‌ها، کاسه و بشقاب‌های بدل چینی و کاشی آبی و یک قلیان کثیف گلی و در یک گوشه‌ی اطاق هم یک کلک شکسته، اثاث‌البیت این خانه را تکمیل می‌نمایند.^۱

علاوه بر این توضیحات صحنه‌ای، توضیح، حرکات و عکس‌العمل شخصیت‌ها - که در متن اصلی، کم‌تر دیده می‌شود - به طور مفصل در ترجمه‌ی اعتمادالسلطنه وجود دارد:

- ترجمه فارسی قسمتی از مجلس پنجم از پرده‌ی اول:

والری: آقا! اسم شما اسکانارل نیست؟

اسکانارل: برای چه؟

والری: سؤال می‌کنم اسم شما اسکانارل نیست؟

اسکانارل: برای چه؟

والری: سؤال می‌کنم اسم شما اسکانارل نیست.

اسکانارل (اول به والری نگاه می‌کند، بعد به لوکاس) بله و نه، بستگی به چیزی

دارد که از او می‌خواهید.

آداپتاسیون اعتمادالسلطنه:

شهباز: (نزدیک موسی آمده می‌پرسد): آقا! اسم جنابعالی، سرکار میرزا موسی

نیست؟

موسی: چه می‌گویید؟

شهباز: می‌پرسم که اسم جنابعالی میرزا موسی نیست؟

موسی (با یک چشم، شهباز و به چشم دیگر حفیظ را ورناندازی کرده به فکر فرو

رفته سر را بلند کرده به آنها می‌گوید): بلی چه می‌خواهید؟^۲

۱. مولیر، طیب اجباری، پیشین، ص ۴.

۲. همان، ص ۲۷.

نتیجه گیری

از جمله تحولات مهمی که در ایران عصر قاجار به وقوع پیوست، آشنایی ایرانیان با تمدن جدید مغرب زمین بود. جدای از خصلت جهانی شدن، تمدن مغرب زمین، بعد دیگری دارد که همانا نفوذ اجتماعی غرب در ایران است. ایرانیانی که به غرب مسافرت کردند، پس از چند روز، یک باره با جوامعی روبه‌رو شدند که هیچ ارتباط و سنخیتی با ایران آن روزگار نداشت. در واقع، آنچه آنها می‌دیدند، چنان برایشان جدید و محیرالعقول بود که اسباب شگفتی و تحیرشان را بر می‌انگیخت، اما به تدریج، حیرت و شگفتی در آنها از بین رفت و جای خود را به عبرت، تأمل و تعمق داد.

از زمان نخستین آشنایی ایرانیان با دستاوردهای تمدن غرب در قرن نوزدهم میلادی، تناثر نیز یکی از الگوهای هنر نمایش غرب بود که مورد توجه روشنفکران، درباریان و دانشجویانی که به فرنگ اعزام شده بودند، قرار گرفت.

این رساله در فصول قبل به اجمال در مورد چگونگی آشنایی ایرانیان با هنر تناثر و روند شکل‌گیری آن پرداخته است و در این فصل، نگارنده نتیجه‌گیری خود را^۱ از مباحثی چون:

الف - چگونگی آشنایی ایرانیان با تناثر غرب،
ب - چگونگی آدپتاسیون متون نمایشی غرب در ایران،

۱. بدیهی است که این نتیجه‌گیری، نظرات احتمالی نگارنده است، از این رو، باب بحث و پژوهش و نظریات دیگر در این مورد همچنان باز است.

◀ پژوهشی در روند آدپتاسیون تئاتر در ایران ■ ۸۲

ج - چگونگی شکل‌گیری تماشاخانه و اجرای تئاتر در ایران

د - چگونگی ارتباط تئاتر غربی با نمایش‌های سنتی ایرانی
را به شرح زیر اعلام می‌دارد:

۱- آشنایی ایرانیان با تئاتر غربی در قرن نوزدهم میلادی با این واقعیت همراه است که ایرانیان بدون هیچ سابقه‌ی قبلی با این پدیده‌ی فرهنگی روبه‌رو شدند؛ در حالی که تاریخ تئاتر در غرب به ۲۵۰۰ سال قبل می‌رسد.

۲- اصولاً برخورد ایرانیان با تئاتر، قبل از اینکه حاصل یک شناخت باشد، حاصل یک اتفاق و حیرت است و عدم شناخت واقعی و عملی از این هنر، باعث شد که در زمان به عنوان یک پدیده‌ی مدنی شناخته شود و زمانی دیگر، عنصر تفریح و سرگرمی تلقی شود.

۳- تئاتر در مفهوم غربی خود، شکلی از سنت و یک آیین نمایشی نبود که در جشن‌ها و مناسبت‌ها برگزار شود، بلکه به عنوان یک عنصر مستقل فرهنگی، جا و مکان خاصی برای خود داشت.

۴- تئاتر، میراثی بود که از گذشته‌ی یونان شکل گرفته و خود، بخشی از فرهنگ اروپا را تشکیل می‌داد؛ در حالی که هدف عمده‌ی نمایش‌های سنتی ایران در سرگرمی و یا در وجه فعالیت‌های مذهبی خلاصه می‌شد.

۵- ایرانیان، نه با کلیت تئاتر غربی، بلکه بیش‌تر از طریق روسیه، فرانسه و انگلستان با تئاتر غرب آشنا شدند.

۶- رویکرد ایرانیان به تئاتر غرب، معاصر و هم‌زمان نبود. در زمانی که دانشجویان و درباریان و منورالفکران با تئاترهای کلاسیک و رمانتیک و اپراهایی که مبتنی بر حاکمیت بورژوازی غرب بود، آشنا شدند، درام‌نویسان فرانسوی سعی داشتند موازین واقعگرایی را آگاهانه در آثار خود به کار گیرند.

«واقعگرایی به عنوان جنبش آگاهانه، نخست در حوالی ۱۸۵۳ در فرانسه پدیدار شد و در ۱۸۶۳ بنیادهای نظری این سبک در ماهنامه‌هایی چون مجله‌ی پاریس به دقت تشریح شده بود. انگاره‌های اصلی نهضت جدید چنین بودند: هنر می‌بایست جهان واقعی و ملموس را با صداقت بیان کند. حقیقت، تنها از طریق مشاهده‌ی مستقیم به چنگ می‌آید.»^۱

در زمان آشنایی ایرانیان با تئاتر فرانسه، تعداد نویسندگانی که در آن زمان به نمایشنامه‌نویسی پرداختند، به ۵۰ نفر می‌رسید، در حالی که آثار مولیر، که مربوط به قرن شانزدهم بود، مورد توجه قرار گرفت.

۱. اسکار براکت، تاریخ تئاتر جهان، ترجمه‌ی هوشنگ آزادی‌ور، جلد دوم، تهران، انتشارات نقره، ۱۳۶۶،

۸۳ ■ نتیجه‌گیری ►

«در نیمه‌ی آخر سده نوزدهم، تعداد درام‌نویسانی که برای تئاترهای پاریس، نمایشنامه می‌نوشتند، گاه به پنجاه نفر می‌رسید.»^۱

۷- تئاتر، یکی از انواع هنرهاست که تا پیش از این تاریخ (قرن نوزدهم میلادی) به جز ایرانیانی که در غرب با آن آشنا شده بودند، جامعه‌ی ایرانی هیچ‌گونه آشنایی‌ای با آن نداشت. به همین دلیل به نظر می‌رسد که تئاتر را می‌توان یک هنر وارداتی نامید. ۸- نخستین نمایشنامه‌های مکتوب، چه به صورت آداپتاسیون و ترجمه و چه به صورت متون نمایشی ایرانی، زمانی عرضه شد که هنوز اولین تماشاخانه در شکل غربی آن در ایران ساخته نشده بود.

۹- کوشندگان اولیه، سعی کردند ایرانیان را از طریق آداپتاسیون متون نمایشی غرب با تئاتر آشنا کنند.

۱۰- آداپتاسیون متون نمایشی غرب، نه بر اساس یک الگو و روش علمی، بلکه بیش‌تر متکی بر علاقه و تلاش شخصی، مطابق با جامعه‌ی ایرانی صورت گرفت.

۱۱- آداپتاسیون، نوعی ترجمه و برداشت آزاد از متون نمایشی غرب بود که در این برداشت آزاد، عنوان نمایشنامه‌ها، نام شخصیت‌ها، مکان، فضای نمایشی، اصطلاحات و واژه‌ها و عبارات، به دلخواه کم و زیاد و پس و پیش می‌شد.

۱۲- در آداپتاسیون، ظواهر و ویژگی‌های عناصر نمایش را با عناصر موجود در اجتماع ایران تطبیق و سازگار می‌کردند، ولی در پیرنگ، ساختار و مضمون نمایشنامه‌ها، حذفی صورت نمی‌گرفت. بنابراین، آنچه مدنظر بود تا حفظ شود، انتقال مفاهیم بود.

۱۳- کسانی که متون نمایشی غرب را ترجمه و آداپته کردند، تعریف روشنی از صحنه و زبان نمایشی و مهم‌تر از همه، سیر تاریخ نمایشنامه‌نویسی و تحولات تئاتر غرب نداشتند. آنها حتی به این فکر نیفتادند که می‌توان از کتاب «فن شعر» ارسطو - که صدها سال، مورد توجه نویسندگان متون تئاتری قرار گرفته بود - استفاده کرد و آن را پایه‌ی کار قرار داد؛ کاری که ۷۰ سال بعد در ایران ترجمه شد و مورد بررسی قرار گرفت.

۱۴- پایه‌های اصلی آداپتاسیون در اجرای تئاتر، مدل‌هایی بود که در نمایش‌های تقلید و تعزیه، بارها تجربه شده و جامعه‌ی ایرانی با آن آشنایی داشت.

◀ پژوهشی در روند آدپتاسیون تئاتر در ایران ■ ۸۴

۱۵- اگرچه در تقلید و تعزیه، آفرینش وجود داشت، ولی چون نمایش‌هایی مناسب با عروسی و عزا بود، کم‌تر به عنصر آگاهی و اهداف روشنگرانه‌ای که روشنفکران در تئاتر غربی می‌دیدند، می‌پرداخت. به جز چند نفر از کوشندگان اولیه، مورد توجه قرار نگرفت.

۱۶- نهضت ترجمه در همه زمینه‌ها از جمله در زمینه‌ی تئاتر به وجود آمد، اما عملکردی متفاوت داشت. بیش‌تر دانشجویان در زمینه‌های علوم مختلف از قبیل طب، حقوق، ریاضی، نظامی، صنعت و ... به غرب اعزام شدند تا در زمان بازگشت به تربیت محصلان ایرانی پرداخته و آثاری را در زمینه‌های فوق ترجمه کنند، ولی در زمینه‌ی هنر تئاتر، با آنکه آن را عنصر منیت می‌شناختند، هیچ دانشجویی اعزام نشد.

۱۷- شکل زبان مردمی و عامیانه‌ای که در آدپتاسیون ترجمه و متون نمایشی غرب به کار گرفته شد، تا آن زمان، امری بی‌سابقه بود. بهره‌گیری از این نوع زبان، گامی بود تا کلام نمایشی را با بهره‌گیری از گفت‌وگو (دیالوگ) بشناسند.

۱۸- یکی از مشکلات آدپتاسیون متون غربی در ایران، عدم توجه کافی به مخاطب (جامعه‌ی ایران) بود. مخاطب ایرانی، هیچ سهمی در آن نداشت، زیرا تئاتر غربی، یک نوع ارتباط از بالا به پایین را با مخاطبان ایرانی برقرار کرد. تماشاگر ایرانی، هیچ آشنایی‌ای با ریخت و شکل اجرای تئاتر غربی نداشت. مخاطب وقتی می‌تواند قبلاً کم‌دیالارته را تشخیص بدهد که چند کم‌دیالارته دیده باشد و چون این تربیت در ایران صورت نگرفت، جامعه‌ی ایرانی به جای اجرای تئاتر، با متون نمایشی آشنا شد.

۱۹- در آدپتاسیون، نوعی خلاقیت نمایشی نیز وجود داشت و آن زمینه‌ای بود که ترجمه‌ی متون نمایشی غرب و نمایشنامه‌نویسی در ایران را باب کرد.

۲۰- اجرای تئاتر غربی برخلاف دیگر علوم و فنون وارداتی، به صورت حرفه‌ای شکل نگرفت. بیش‌تر نویسندگان اولیه‌ی تئاتر از دولتمردان و اشراف و روشنفکرانی بودند که به اجرای تئاتر، نه به عنوان درآمدی برای زندگی، بلکه به قصد کمک به کارهای عام‌المنفعه از قبیل بیمارستان‌ها، مدارس و سایر مقاصد اجتماعی می‌پرداختند.

۲۱- گروه‌های حرفه‌ای، همان بازیگران و مقلدانی بودند که از نظر اجتماعی، جایگاهی نداشتند و همواره، مانعی برای ادامه‌ی فعالیتشان وجود داشت. این تعارض نیز مانعی شد تا بازیگری، نویسندگی و کارگردانی به عنوان حرفه در تئاتر ایران آن زمان به وجود بیاید.

۲۲- به نظر می‌رسد اولین کسانی که به آدپتاسیون و ترجمه‌ی متون نمایشی غرب پرداختند، تئاتر را نه به عنوان یک هنر، بلکه به عنوان وسیله‌ای برای اهداف روشنگرانه یا سرگرم‌کننده به کار گرفتند.

۲۳- روش و چگونگی آدپتاسیون، بعدها نیز به شکل یک روش عملی در نیامد.

۸۵ ■ نتیجه‌گیری ►

۲۴- یکی از امیدواری‌ها در جهت گسترش هنر تئاتر آن زمان این بود که چون هنر تئاتر مورد توجه اشخاصی چون ناصرالدین شاه، درباریان، اشراف، روشنفکران و افراد با نفوذ قرار گرفت، باید مورد توجه دولتمردان و قوانین حاکم بر جامعه قرار گیرد، اما دو جریان عمده، مانع محکمی در این توجه ویژه به وجود آوردند:

الف - «اداره‌ی انطباعات»، یکی از اداراتی بود که وظیفه‌ی سانسور نمایشنامه‌ها را به صورت رسمی به عهده گرفت. این اداره به پیشنهاد محمدحسن خان اعتمادالسلطنه و به امر ناصرالدین شاه تأسیس شد و از آن پس، اصطلاح سانسور در ایران مصطلح گردید. تمام نمایشنامه‌ها برای اجرا باید دارای مهر انطباعات و اداره‌ی سیاسی نظمیّه بودند، وگرنه از درجه‌ی اعتبار ساقط می‌شدند. اداره‌ی نظمیّه، متنی به این شرح بر نمایشنامه‌ها می‌نوشت: «با اصلاحاتی که شده به زبان برای یک پروگرام نمایش آن مانعی ندارد. در صورت تجدد، محتاج اجازه‌ی ثانوی است. اوراقی که ممه‌ور به مهر اداره‌ی سیاسی نباشند از درجه‌ی اعتبار ساقط است.»^۱

متن نمایشنامه‌ها و شخصیت‌ها، به سلیقه‌ی سانسورچی تغییر می‌کرد.

ب - در روز یکشنبه، چهارم محرم ۱۳۲۵ هجری قمری «بلدیّه» [شهرداری] نظامنامه‌ای تقدیم مجلس شورای ملی می‌کند که به بلدیّه این امکان را می‌دهد که حق رسیدگی به بعضی مؤسسات از جمله تئاترها را داشته باشد. این نظامنامه به مجلس برده می‌شود. مسأله مهمی که در مجلس اتفاق می‌افتد، بحث بر سر لفظ تئاتر است که رییس مجلس در همان قدم اول و بدون مشورت یا رأی‌گیری، خود شخصاً لفظ «تئاتر» را از نظامنامه حذف می‌کند.

«بحرالعلوم: خیلی غریب است که این نظامنامه را با نوشتن اینطور الفاظ به مجلس فرستاده‌اند که قرائت و تصحیح شود.

حاج محمد اسماعیل آقا: ضرری ندارد. تیاترهایی هستند که به جهت وعظ و تربیت و آگاه کردن مردم تشکیل می‌یابد.

حاج شیخعلی: بسیار خوب، ولی باید به لفظ و عبارتی نوشت که اشاره به این ترتیب داشته باشد و این گونه الفاظ در این مجلس محترم نباید مذاکره شود.

بحرالعلوم: موزه خانه هم فایده ندارد.

حاج محمدتقی شاهرودی: امروز روز ایراد نیست. این دفعه‌ی اول قرائت نظامنامه «بلدیّه» است. حق ایراد در دفعه‌ی ثانیه است که قرائت شود.

۱. هویان‌اندرنیک، نمونه‌هایی از سانسور نمایشنامه‌ها، فصلنامه‌ی تئاتر، ش ۱۳، تهران، ۱۳۷۵، ص ۱۳۴.

◀ پژوهشی در روند آداپتاسیون تئاتر در ایران ■ ۸۶

رئیس مجلس: عیبی ندارد و این لفظ تئاتر هیچ نوشته نشود، بهتر است.^۱ با آنکه در دوران سلطنت ناصرالدین شاه و به خواست او، تئاتر به طرز اروپایی در مدرسه‌ی دارالفنون دایر شد، ولی کیفیت و امکانات نمایشی آن بسیار محدود و شرایط مساعد اجتماعی برای توسعه‌ی آن وجود نداشت و از طرفی، فقط عده‌ی خاصی از درباریان و اشراف از آن دیدن می‌کردند. این تماشاخانه نتوانست به جذابیت و جذب تماشاچی بیانجامد، برای همین تعطیل شد.

۲۵- اگر آن چیزی که ابتدا در آداپتاسیون اتفاق افتاد به جای اینکه نگاه خود را مستقیماً به فرنگستان بیاندازد، به تجربه‌های نمایش ایرانی و عادت‌های فرهنگی که در سنت ایرانی بود می‌انداخت، شاید نتایج بهتری می‌گرفت و روند آداپتاسیون به شکل تکاملی خود می‌رسید.

۲۶- به نظر می‌رسد حتی زمانی هم که تئاتر ایران در راه حرفه‌ای شدن گام برداشت و افرادی به جهت تحصیل و فراگیری تئاتر به غرب رفتند، آنها هم با تئاتر معاصر اروپا آشنا نشدند. در زمانی که کارتل‌های تئاتری اروپا، تحولات چشمگیری را در صحنه‌ی تئاتر به وجود آوردند، آنها همچنان چشم به کمده‌ی فرانسوز دیسپلین خاص کلاسیک نشان دادند و در برگشت سعی کردند که تئاتر ایران را به یک دیسپلین برسانند. این زمانی است که تئاتر ایران می‌خواست بر اساس هدف اجرایی به صحنه برود.

۲۷- آیین‌های نمایشی و نمایش‌های سنتی اعم از تعزیه و انواع تقلید و نمایش عروسکی و امثال آن، هرکدام پیشینه‌ای دارند. این نمایش‌ها در آغاز بر اساس ضرورت‌های اجتماعی پدید آمدند و با رفع آن ضرورت‌ها از میان رفتند. این نمایش‌ها، ناشی از اوضاع و احوال اجتماعی زمانه‌ای بود که امروز سپری شده و چون اوضاع و احوال اجتماعی دقیقاً به همان نحو سابق هرگز قابل برگشت نیست، اشکال سنتی این نوع نمایش نیز با مناسبات خاص خود و با پذیرش عامی که داشتند، قابل برگشت نیست. مگر با تحقیق، مطالعه و پژوهش در ساختار و شیوه اجرایی و موضوع‌هایی متناسب با ضرورت‌های اجتماعی امروز پیدا کنند.

۲۸- چه کوشندگان اولیه‌ی تئاتر و چه افرادی که به منظور تحصیل تئاتر به فرنگ رفتند، کم‌ترین نگاهی به نمایش سنتی ایران نداشتند. این موضوع، بعدها با پیدا شدن افرادی چون بیضایی و فرخ غفاری و علی نصیریان - که درباره‌ی میراث ملی و نمایش سنتی ایران به تحقیق و پژوهش و اجرا پرداختند - اتفاق افتاد. این جریان در زمانی اتفاق افتاد که انقطاع طولانی صورت گرفته بود، تعزیه از شهرها به روستاها رفته و تخت حوضی نیز جایگاه خود را از دست داده بود.

۱. مذاکرات مجلس شورای ملی، روزنامه‌های رسمی کشور شاهنشاهی، دوره تقنینیه، ص ۸۰

فهرست منابع

- ۱- آخوندزاده، میرزافتحعلی، «القبای جدید مکتوبات»، باکو، بی نا، ۱۹۳۶.
- ۲- آدمیت، فریدون، «اندیشه ترقی و حکومت قانون»، تهران انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۷.
- ۳- آدمیت، فریدون، «ایدئولوژی نهضت مشروطیت ایران»، تهران، پیام، ۱۳۵۵.
- ۴- آدمیت، فریدون، «امیرکبیر و ایران»، تهران، انتشارات ایران، ۱۳۶۶.
- ۵- آریان پور، یحیی، «از صبا تا نیما»، جلد اول، چاپ ششم، و جلد دوم، تهران، انتشارات زوار، ۱۳۵۷.
- ۶- آژند، یعقوب، «نمایشنامه نویسی در ایران»، تهران، نشر نی، ۱۳۷۳.
- ۷- آندرانیک، هویان، «نمونه‌هایی از سانسور نمایشنامه‌ها»، فصلنامه‌ی تئاتر، ش ۱۳، ۱۳۵۷، ص ۱۳۴، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۲۴، ص ۱.
- ۸- اسکویی، مصطفی، «پژوهشی در تاریخ تئاتر ایران»، مسکو، نشر آناهیتا، ۱۳۷۰.
- ۹- اعتمادالسلطنه، محمدحسن خان، «مرآت البلدان»، به کوشش عبدالحسین نوایی، دانشگاه تهران، ۱۳۶۷.
- ۱۰- اعتمادالسلطنه، محمدحسن خان، «روزنامه خاطرات»، به کوشش ایرج افشار، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۰.
- ۱۱- افشار، مصطفی، «احوالات میرزامسعود»، دوره‌ی سوم، نشر وزارت خارجه، ۱۳۴۵.
- ۱۲- الگار، حامد، «دین و ادبیات در ایران در دوره‌ی قاجاریه»، ترجمه‌ی ابوالقاسم سرّی، چاپ دوم، تهران، انتشارات طوس، ۱۳۶۹.

◀ پژوهشی در روند آداپتاسیون تئاتر در ایران ■ ۸۸

- ۱۳- امامی، کریم، «ترجمه آزاد و ترجمه دقیق»، تهران، فصلنامه‌ی مترجم، شماره ۲، زمستان ۱۳۷۶.
- ۱۴- ایلچی، ابوالحسن، «حیرت‌نامه سفر»، کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی، شماره ۹۹۴۱.
- ۱۵- براکت، اسکار، «تاریخ تئاتر جهان»، ترجمه‌ی هوشنگ آزادی‌ور، جلد دوم، تهران نشر نقره، ۱۳۶۶، ص ۴۱۲.
- ۱۶- براون، ادوارد، «تاریخ ادبیات ایران»، ترجمه‌ی احمد دانش‌پژوه، تهران، انتشارات معرفت، ۱۳۳۷.
- ۱۷- بزرگمهر، شیرین، «تأثیر ترجمه متون نمایشی غرب بر تئاتر ایران»، تهران، انتشارات تبیان، ۱۳۷۹.
- ۱۸- بکتاش، مایل، «تحول انتقالی تقلید»، فصلنامه تئاتر، ش ۱۷، زمستان ۱۳۷۷.
- ۱۹- بکتاش، مایل، «طولوع غریبه تئاتر در افق ایران»، فصلنامه‌ی تئاتر، ش ۳، بهار ۱۳۵۷.
- ۲۰- بکتاش، مایل، «صورت خندان از تئاتر فرنگستان»، فصلنامه‌ی تئاتر، شماره‌ی ۴، تابستان ۱۳۵۷.
- ۲۱- بیضایی، بهرام، «نمایش در ایران»، چاپ دوم، تهران، روشنگران، ۱۳۷۹.
- ۲۲- بیضایی، بهرام، «عباس هندو»، کتاب چراغ، جلد پنجم، تهران، بی نا، ۱۳۶۳.
- ۲۳- بیضایی، بهرام، «سلطان مار»، تهران، انتشارات روشنگران، ۱۳۷۶.
- ۲۴- تبریزی، محمد طاهر، «روزنامه اختر»، چاپ استانبول، سال ۱۳۰۳ هـ ق.
- ۲۵- تقیان، لاله، «مجلس تعزیه حر»، فصلنامه‌ی تئاتر، ش ۱۴، انتشارات نمایش، ۱۳۷۱.
- ۲۶- جمالزاده، محمدعلی، «مقدمه ترجمه خسیس»، تهران، انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۶۵.
- ۲۷- جنتی عطایی، ابوالقاسم، «بنیاد نمایش در ایران»، تهران، انتشارات صفی‌علیشاه، تهران، ۱۳۵۱.
- ۲۸- جهانگرد، نادر، «جهان دانش و هنر»، مجله‌ی سخن، شماره ۱۰، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۳۸.
- ۲۹- حائری، عبدالهادی، «نخستین رویارویی‌اندیشه گران ایرانی»، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۷.
- ۳۰- دهخدا، «فرهنگ دهخدا»، انتشارات دانشگاه تهران، بی تا.

۸۹ ■ فهرست منابع ►

- ۳۱- دکارت، رنه، «حکمت ناصری»، ترجمه رحیم موسایی همدانی، تهران، ۱۲۷۹، کتابخانه مجلس شورای اسلامی، ش ۳۴۲، ص ۱۸.
- ۳۲- دورانت، ویل، «تاریخ تمدن»، تاریخ تئاتر، گردآوری عباس شادروان، تهران، علمی فرهنگی، ۱۳۷۷.
- ۳۳- دوگوبینو، کنت، «مذاهب و فلسفه در آسیای وسطی»، ترجمه محمد فره وشی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۴.
- ۳۴- «روزنامه ایران نو»، شماره ۶، سال اول، ۱۳۲۷.
- ۳۵- «روزنامه رعد و برق»، شماره ۳۲، سال ۱۳۳۴.
- ۳۶- زرین کوب، عبدالحسین، «آشنایی با نقد نویسی»، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۵.
- ۳۷- زیبا کلام، صادق، «سنت و مدرنیته»، تهران، روزنه، ۱۳۷۷.
- ۳۸- شیرازی، میرزا صالح، «سفرنامه»، به کوشش اسماعیل راثین، تهران، روزن، ۱۳۴۷.
- ۳۹- شیرینی، محمد، «متن نامه هادر شرح مأموریت آجودان باشی»، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۴۷.
- ۴۰- شیلر، فردریک، «خدعه عشق»، ترجمه یوسف اعتصام الملک، تهران، مطبعه فارسی، ۱۲۸۶.
- ۴۱- صانعی، محسن، «تاریخ طراحی صحنه تئاتر در ایران»، تهران، انتشارات نمایش، ۱۳۸۱.
- ۴۲- علایی، مهدی، «ترجمه آزاد و ترجمه دقیق»، مجموعه مقالات کنفرانس بررسی مسایل ترجمه، اسفند ۱۳۷۷.
- ۴۳- فتحعلی بیگی، داود، «تعزیه مختار»، دفتر تعزیه، تهران، انتشارات نمایش، دفتر یک، ۱۳۷۲.
- ۴۴- فکری، معزالدین، «گفتگو»، فصلنامه تئاتر، ش ۳، ۱۳۵۷.
- ۴۵- کرمانی، میرزا آقا خان، «سوسمارالدوله»، به اهتمام رضا ملک زاده، تهران، دنیا، ۱۳۵۴.
- ۴۶- کهنمویی، محمد تقی، «نگاهی به ۳۵ سال تئاتر مبارز»، تهران، بی نا، ۱۳۵۸.
- ۴۷- گوران، هیوا، «کوشش های نافرجام»، انتشارات آگاه، ۱۳۶۰.
- ۴۸- لهرستانی، زروان، «ترجمه از فارسی به فرانسوی»، نامه فارسی، فصلنامه شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی، سال دوم، ش ۴.
- ۴۹- «مجله جهان نو»، سال دوم، ش ۱۲، تیر ماه ۱۳۳۶.
- ۵۰- «محبوبی اردکانی»، حسین تاریخ مؤسسات تمدنی جدید در ایران، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۵.
- ۵۱- معروف، یحیی، «فن ترجمه»، تهران، انتشارات سمت، ۱۳۸۰.

◀ پژوهشی در روند آدپتاسیون تئاتر در ایران ■ ۹۰

- ۵۲- معین، محمد، «فرهنگ معین»، تهران، خوارزمی، ۱۳۷۲.
- ۵۳- ملک پور، جمشید، «تاریخ ادبیات نمایشی در ایران»، جلد اول و جلد دوم، تهران، انتشارات طوس، ۱۳۶۴.
- ۵۴- مولیر، مردم گریز، «ترجمه محمد هدایت»، تهران، امیرکبیر، ۱۳۲۸.
- ۵۵- مولیر، «گزارش مردم گریز»، ترجمه میرزاحیب اصفهانی، تصویرالافکار، استانبول، ۱۲۸۴.
- ۵۶- مولیر، طبیب اجباری، «ترجمه اعتمادالسلطنه»، تهران، مطبعه خورشید، ۱۳۲۲ ه ق.
- ۵۷- مولیر، «خسیس»، ترجمه میراندا منوچهری، تهران، انتشارات دبیر، ۱۳۶۹.
- ۵۸- مولیر، «طبیب اجباری»، ترجمه ذکاء الملک، تهران، انتشارات یغما، ۱۳۵۲.
- ۵۹- مولیر، «تمثیل عروس و داماد»، ترجمه میرزاجعفر قراچه داغی، به کوشش محمد باقر مؤمنی، تهران، انتشارات سپیده، تهران، ۱۳۵۷.
- ۶۰- موریه، جیمز، «سرگذشت حاج بابای اصفهانی»، ترجمه میرزاحیب اصفهانی، تهران، روزنامه اختر، ۱۳۰۳ ه ق.
- ۶۱- میرزابوطالب خان، «مسیر طالبی»، به کوشش حسین خدیو جم، تهران، حبیبی، ۱۳۵۳.
- ۶۲- مینوی، مجتبی، «تاریخ و فرهنگ»، تهران، خوارزمی، ۱۳۵۲.
- ۶۳- ناصرالدین شاه، «سفر فرنگستان»، چاپ سنگی، بمبئی، ۱۲۹۳.
- ۶۴- ناصرالدین شاه، «وقایع مسافرت و سیاحت دوم فرنگستان»، مطبعه دولتی، بمبئی، ۱۲۹۸.
- ۶۵- ناصرالدین شاه، «سفرنامه شاه به فرنگ سفر سوم»، مطبعه دولتی، بمبئی، ۱۲۹۸.
- ۶۶- نامدار، مهدی، «ترجمه و پیدایش تئاتر در ایران»، مجله فرهنگ و زندگی، ش ۲۳۳، ۲۵۳۵.
- ۶۷- نرشخی، ابوبکر محمدبن جعفر، «تاریخ بخارا»، چاپ پاریس، ۱۸۹۲.
- ۶۸- نصیریان، علی، «بنگاه تئاترال»، تهران، نشر اندیشه، ۲۵۳۷ (۱۳۵۷).