# ادبیات نمایشنامه نویسی میرزا آقا تبریزی در انتقاد از استبداد قاجاریه

۱. عفت رحیم زاده: دانشجو دکتری، گروه تاریخ، واحد شبستر، دانشگاه آزاد اسلامی، شبستر، ایران

۲. معصومه قره داغی*: گروه تاریخ، واحد شبستر، دانشگاه آزاد اسلامی، شبستر، ایران

۳. رضا نصیری حامد: دانشیار، گروه علوم سیاسی، دانشکدهٔ حقوق و علوم اجتماعی، دانشگاه تبریز، ایران

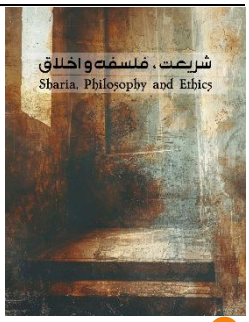
* ایمیل نویسنده مسئول: masomehgharadaghi@iau.ac.ir

## چکیده

میرزا آقا تبریزی در سنت نمایشنامه‌نویسی و صورت‌بندی تئاتر ایرانی جایگاه بالایی دارد. تحت تأثیر مستقیم آثار و اندیشه‌های میرزا فتحعلی، نخستین گام‌ها را در تداوم نمایشنامه‌نویسی جدید برداشت و در حدود سال ۱۲۸۷ سه نمایشنامه «سرگذشت اشرف‌خان»، «حکومت زمان‌خان در بروجرد» و «حکایت شاه‌قلی‌میرزا در کرمانشاه» پدید آورد. آثار او با بهره‌گیری از روایت‌های اجتماعی و سیاسی عصر خود، نخستین کوشش‌های منسجم برای ایجاد نمایش مدرن محسوب می‌شود. نمایش های هنری روحیه نقادی داشتند واین روحیه برای حاکمان مستبد تحمل پذیر نبود به نمایش جنبه های مسخرگی ودلقکی آن متمایل بوده اند.نمایش کاری مکروه بود . روشنفکران نمایشنامه‌نویس عصر مشروطه، از مهم‌ترین عاملان انتقال تجدد به جامعه بودند.با بهره‌گیری از زبان طنز، تمثیل و روایت‌های صحنه‌ای، مفاهیم پیچیده سیاسی و اجتماعی را به زبانی ساده و قابل‌فهم برای طبقات مختلف جامعه تبدیل می کردند. نمایشنامه‌ها فضای انتقال اندیشه‌هایی چون قانون‌گرایی، آزادی، عقلانیت و نقد استبداد را فراهم کردند. سبب می شد مفاهیم روشنفکری از محدوده روزنامه‌ها و محافل تحصیل‌کرده فراتر برود.نمایشنامه‌نویسان با زبان طنز سیاسی ـــ اجتماعی، ناکارآمدی حکومت مطلقه، فساد دیوانی، و ساختارهای فرسوده را نشان می‌دادند. این نقد هنری، مخاطب را بدون تقابل مستقیم، به بازاندیشی در ساختار قدرت دعوت می‌کرد میرزا آقا تبریزی پس از میرزا فتحعلی، دومین نمایشنامه‌نویس نوگرای ایران به شمار می‌آید و نقشی برجسته در گسترش ادبیات نمایشی نو ایفا کرد. میرزا آقا تبریزی را معمولاً در پیوند با رشد نمایش‌های ایرانی به‌ویژه سنت‌های سرگرمی/نمایش‌های صحنه‌ای در نظر می‌گیرند.محور کار او بیشتر در متن‌پردازی نمایشی است یعنی ساختِ گفت‌وگو، پیشبرد کنش با دیالوگ، و شکل‌دادن به موقعیت‌های صحنه.

**کلیدواژگان:** *ادبیات نمایشنامه نویسی، میرزا آقا تبریزی، نقداوضاع اجتماعی، نقداوضاع سیاسی*

**شیوه استناددهی:** رحیم زاده، عفت.، قره داغی، معصومه.، و نصیری حامد، رضا. (۱۴۰۵). ادبیات نمایشنامه نویسی میرزا آقا تبریزی در انتقاد از استبداد قاجاریه. *شریعت، فلسفه و اخلاق*، ۴(۲)، ۲۴-۱.




تاریخ ارسال: ۵ فروردین ۱۴۰۵

تاریخ بازنگری: ۳ خرداد ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۱۰ خرداد ۱۴۰۵

تاریخ چاپ: ۱ تیر ۱۴۰۵

© ۱۴۰۵ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

# The Literature of Playwriting by Mirza Aqa Tabrizi in Critique of Qajar Despotism

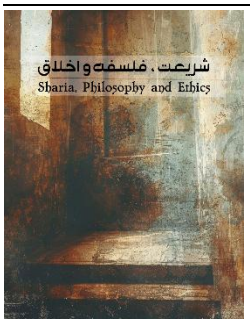
1. Effat Rahimzadeh: PhD Student, Department of History, Shab.C., Islamic Azad University, Shabestar, Iran
2. Masoumeh Gharehdaghi*: Department of History, Shab.C., Islamic Azad University, Shabestar, Iran
3. Reza Nasiri Hamed: Associate Professor, Department of Political Science, Faculty of Law and Social Sciences, University of Tabriz, Iran
*Corresponding Author's Email: masomehgharadaghi@iau.ac.ir

## Abstract

Mirza Aqa Tabrizi occupies a prominent position in the tradition of playwriting and the formation of Iranian theater. Under the direct influence of the works and ideas of Mirza Fath-Ali Akhundzadeh, he took the earliest steps toward the continuation of modern playwriting and, around 1868, composed three plays: The Story of Ashraf Khan, The Rule of Zaman Khan in Borujerd, and The Tale of Shah-Qoli Mirza in Kermanshah. Drawing upon the social and political narratives of his era, his works are regarded as the first coherent attempts to establish modern drama in Iran. Artistic performances possessed a critical spirit, and such a spirit was intolerable to authoritarian rulers; consequently, theatrical performances were often reduced to aspects of buffoonery and clowning. Theater itself was considered a reprehensible activity. The playwright intellectuals of the Constitutional era were among the most significant agents in transmitting modernity to society. Through the use of satire, allegory, and staged narratives, they transformed complex political and social concepts into a simple and comprehensible language accessible to various social classes. Plays provided a medium for the transmission of ideas such as legalism, freedom, rationality, and the critique of despotism. As a result, intellectual concepts extended beyond the confines of newspapers and educated circles. Through socio-political satire, playwrights exposed the inefficiency of absolute monarchy, bureaucratic corruption, and obsolete structures. This artistic criticism encouraged audiences, without direct confrontation, to reconsider existing power structures. After Mirza Fath-Ali Akhundzadeh, Mirza Aqa Tabrizi is considered the second modernist playwright of Iran and played a distinguished role in the expansion of modern dramatic literature. He is generally associated with the development of Iranian theatrical performances, particularly traditions of entertainment and stage performance. The central focus of his work lay primarily in dramatic textual composition: constructing dialogue, advancing action through conversation, and shaping theatrical situations.

**Keywords:** *playwriting literature, Mirza Aqa Tabrizi, critique of social conditions, critique of political conditions*

**How to cite:** Rahimzadeh, E., Gharehdaghi, M., & Nasiri Hamed, R. (2026). The Literature of Playwriting by Mirza Aqa Tabrizi in Critique of Qajar Despotism. *Sharia, Philosophy and Ethics*, *4*(2), 1-24.




Submit Date: 25 March 2026

Revise Date: 24 May 2026

Accept Date: 31 May 2026

Publish Date: 22 June 2026

© 2026 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

## Extended Abstract

This study examines the literature of playwriting by Mirza Aqa Tabrizi as an early and decisive form of critique against Qajar despotism, situating his works within the broader emergence of modern Iranian drama and the intellectual transformations that accompanied the Constitutional period. In the late Qajar era, dramatic literature became one of the most effective cultural media for transmitting modern concepts such as legality, liberty, rational criticism, civic responsibility, and opposition to arbitrary rule. Unlike newspapers and books, which were largely confined to literate and educated circles, theatrical writing possessed a broader communicative potential because it could translate abstract political and social ideas into staged situations, dialogue, satire, and recognizable social types. The rise of modern playwriting in Iran was closely tied to the translation and adaptation of European drama, particularly through the influence of Molière, Shakespeare, Schiller, and Dumas, whose works introduced new narrative forms, dramatic conflict, characterization, and social satire into Persian literary culture (6, 7, 11-13, 16, 35). Within this transitional context, Mirza Aqa Tabrizi's dramatic writings occupy a foundational position, as they represent one of the earliest attempts to use the modern dramatic form not merely for entertainment, but as a vehicle for exposing administrative corruption, social ignorance, class exploitation, and the moral decay of absolutist governance (24, 25, 28).

The purpose of the study is to clarify how Mirza Aqa Tabrizi's plays contributed to the formation of modern Iranian dramatic literature and how they functioned as literary instruments for criticizing the social and political order of the Qajar period. The article adopts a historical-literary approach and relies on the analysis of surviving dramatic texts, critical accounts of early Iranian theater, and studies on the transition from classical Persian literary expression to modern prose, translation, journalism, and theatrical writing. The historical background of the study shows that Iran possessed long-standing indigenous performance traditions, including religious drama, passion plays, puppet shows, festive performances, and popular entertainments; however, these forms were structurally different from modern written drama and did not fully correspond to European concepts of comedy, tragedy, and dramatic composition (4, 9, 17). The establishment of Dar al-Funun, the growth of translation activity, the development of journalism, and the increasing contact with Europe and the Ottoman world created the institutional and intellectual preconditions for the emergence of modern theater in Iran (1, 3, 22). In this process, translation was not a merely linguistic act; rather, it became a cultural strategy through which Western dramatic structures were adapted to Iranian taste, moral expectations, political anxieties, and social realities (2, 5).

The findings indicate that Mirza Aqa Tabrizi's significance lies in his ability to combine imported dramatic form with local social content. Influenced by Mirza Fath-Ali Akhundzadeh, he moved beyond translation and attempted to compose original Persian plays that reflected the political and social life of his own time (8, 27, 36). His works, including *The Story of Ashraf Khan*, *The Rule of Zaman Khan in Borujerd*, *The Tale of Shah-Qoli Mirza in Kermanshah*, *The Story of Aqa Hashem Khalikhali's Love for Sara*, and *The Tale of Haji Ahmad the Alchemist*, show a persistent concern with corruption, bribery, abuse of office, false piety, superstition, social deception, and the vulnerability of ordinary people before predatory officials and opportunists (24-26, 28). In *The Story of Ashraf Khan*, the bureaucracy of Qajar government is represented as a network of bribery and extortion in which political office becomes a commodity exchanged through gifts, payments, and manipulation. In *The Rule of Zaman Khan in Borujerd*, Tabrizi develops a more coherent dramatic structure and presents corruption not only as a courtly vice, but as a systemic mechanism that descends from the ruler to subordinate agents and penetrates urban society (29, 30). These plays demonstrate that Tabrizi viewed despotism not merely as the cruelty of an individual ruler, but as a social structure that reproduces dishonesty, fear, opportunism, and moral collapse.

The article also shows that Mirza Aqa Tabrizi's dramatic technique reflects both innovation and incompleteness. On the one hand, his plays introduced dialogue, staged conflict, social characterization, and satirical exposure into Persian prose at a time when modern dramatic conventions were still unfamiliar to most Iranian writers and readers. On the other hand, his works often remain close to narrative prose and popular storytelling, and they do not always observe dramatic unity, theatrical economy, stage feasibility, or the structural principles of European drama (4, 31, 34). This formal instability is not simply a technical weakness; it reflects the transitional condition of Iranian literature in the nineteenth century, when inherited narrative habits were being reworked under the pressure of newly imported literary genres. Akhundzadeh's critical comments on Tabrizi's plays are especially important because they reveal an early awareness of dramatic technique, including the need for conflict, characterization, plausible action, moral effect, and avoidance of crude or theatrically ineffective incidents (17, 27). Yet Tabrizi's achievement should not be measured only by European dramatic standards. His originality lies in using the incomplete and still-emerging form of Persian drama to create a public language of criticism, one capable of exposing despotism while avoiding direct political confrontation in a heavily censored environment (24, 32).

The discussion emphasizes that modern Iranian playwriting developed at the intersection of translation, journalism, nationalism, social reform, and anti-despotic critique. The Constitutional period transformed Persian literature by encouraging simplicity of prose, public-oriented expression, political engagement, and the use of literature as a tool of reform rather than merely ornament, entertainment, or courtly praise (19, 20, 23). In this atmosphere, drama acquired a quasi-media function: it enabled audiences to see their own social reality at a critical distance and to recognize the absurdity, brutality, and moral bankruptcy of arbitrary power. The influence of translated drama, especially Molière's satire and European social comedy, provided Iranian writers with models for ridiculing hypocrisy, ignorance, and official corruption, while historical plays and adaptations from Eastern and Western sources helped connect national memory with modern political consciousness (10, 14, 15). Mirza Aqa Tabrizi stands at the beginning of this development because his plays transform concrete experiences of Qajar maladministration into dramatic situations. His satire does not merely entertain; it teaches audiences to recognize corruption as a social order and to imagine the necessity of reform. In this sense, his works constitute an early bridge between elite intellectual discourse and broader public awareness (18, 21, 33, 37).

In conclusion, Mirza Aqa Tabrizi's playwriting represents one of the earliest and most important efforts to transform Persian dramatic expression into an instrument of social criticism and political awakening. Although his works contain technical limitations and often preserve traces of narrative prose, popular storytelling, and premodern performance traditions, their historical importance lies in their critical function and their pioneering role in the formation of modern Iranian drama. Through satire, dialogue, recognizable social types, and the representation of corrupt officials, deceived citizens, opportunistic intermediaries, and morally disordered institutions, Tabrizi converted drama into a means of exposing Qajar despotism and its social consequences. His plays helped prepare the ground for Constitutional dramatic literature by demonstrating that theater could serve as a public medium for questioning power, criticizing administrative decay, and communicating reformist ideas in accessible language. Therefore, the study concludes that Mirza Aqa Tabrizi should not be regarded merely as an early imitator of Western dramatic form, but as a transitional intellectual and literary figure whose works mark the beginning of a distinctly Iranian attempt to combine modern drama with social critique, anti-despotic consciousness, and the cultural project of modernization.

## مقدمه

هنر، به‌عنوان آینه‌ای بازتاب‌دهنده و ابزاری قدرتمند برای انتقال مفاهیم و همگام‌سازی جامعه با چرخش‌های تاریخی، جایگاهی ویژه یافته بود. در شرایطی که روزنامه‌ها و کتب عمدتاً در دسترس حلقه‌های محدود و تحصیل‌کرده جامعه قرار داشت، ادبیات نمایشی و صحنه تئاتر، به‌واسطه ماهیت مردمی، جذابیت بصری و قابلیت اجرای عمومی، وسیله‌ای برای بسط اندیشه‌های نو بدل گردید. نمایشنامه‌نویسان روشنفکر، با درک این مسئله، با زبانی نو و قالب‌هایی تازه، ایده‌های تجدد چون قانون‌گرایی، آزادی، عقلانیت و نقد استبداد را به زبانی قابل‌فهم برای اقشار گوناگون جامعه ترجمه کردند و نقش مهمی در اجتماعی‌شدن اندیشه مشروطه ایفا نمودند. روشنفکران ایرانی با ترجمه نمایشنامه‌های غربی تأثیر بسزایی از آن‌ها گرفتند. آخوندزاده نمایشنامه‌هایی از نویسندگان غربی را به فارسی ترجمه کرد که خود این آثار نیز حامل مفاهیم جدیدی بودند و به آشنایی جامعه با سبک‌های روایی و مضامین تازه کمک می‌کردند. نویسندگان ایرانی داستان‌ها و مضامین نمایشنامه‌های غربی را با شرایط و فرهنگ ایرانی اقتباس می‌کردند؛ یعنی خط داستانی اصلی حفظ می‌شد، اما شخصیت‌ها، فضا و جزئیات به‌گونه‌ای تغییر می‌یافت که برای مخاطب ایرانی قابل لمس‌تر باشد. این کار هم فرم غربی را وارد می‌کرد و هم پیام را با بومی‌سازی، تأثیرگذارتر می‌ساخت. نمایشنامه‌نویسانی چون تبریزی و عشقی، با توجه به شرایط سیاسی و اجتماعی خاص آن دوران، نمایشنامه‌نویسی را بسط دادند. نام چهره برجسته، میرزا آقا تبریزی، به‌عنوان پیشگام آشنایی‌بخشی نمایشنامه‌نویسی مدرن به ادبیات ایران، و میرزاده عشقی، به‌عنوان شاعر و نمایشنامه‌نویسی مبارزه‌جو، بیش از دیگران در این عرصه می‌درخشد. آثار تبریزی زمینه‌ساز نقد ساختارهای دیوانی و آشنایی با فرم نمایش مدرن بود، در حالی که عشقی، با زبانی تند و شجاعانه، نمایشنامه را به ابزار مستقیم مبارزه سیاسی و ترویج اندیشه‌های ملی‌گرایانه بدل ساخت. این پژوهش، با اتخاذ رویکردی تاریخی ـ ادبی و با تکیه بر آثار برجای‌مانده، تلاش دارد تا به درک عمیق‌تری از جایگاه هنر نمایشی در فرایند تجدد ایران دست یابد و بر اهمیت نقش روشنفکران در گذار از سنت به مدرنیته تأکید ورزد. در این دوره، تأثیر نمایشنامه‌هایی که به مضامین اجتماعی، سیاسی و حتی ملی‌گرایانه می‌پرداختند، بسیار پررنگ‌تر شد. نمایش‌هایی که از مفاهیم آزادی، عدالت و مبارزه با استبداد صحبت می‌کردند، بازتاب‌دهنده ادبیات و اندیشه‌هایی بودند که در غرب رایج شده بود و روشنفکران ایرانی از طریق ترجمه و مطالعه آن‌ها، الهام می‌گرفتند.

## پیشینه تحقیق

نمایش و تئاتر در سراسر دوران‌های تاریخی در بین ملل مشرق و اروپایی وجود داشته است. در تاریخ ادبی ایران آثار نمایشی فراوانی وجود دارد و نمایش‌های مذهبی، تعزیه‌ای، پهلوانی و خیمه‌شب‌بازی، مراسم نوروز و مهرگان و غیره در تمام دوران‌های تاریخی ایران رایج بوده است که نمی‌توان به هیچ‌یک از آن‌ها نام درام یا کمدی داد. در نمایشنامه‌های میرزا آقا، صحنه‌های تاریک و وحشتناکی از استبداد و بی‌قانونی عهد ناصری تصویر شده که به‌صورت طنز بیان می‌شود.

محمد مددپور، در کتاب سیر تفکر معاصر؛ زمینه‌های تجدد و دین‌زدایی در ایران، در چند مجلد با عنوان کلی سیر تفکر معاصر، به مطالعه زمینه‌های تجدد و دین‌زدایی و کندوکاو در اندیشه‌های منورالفکران ایرانی، به‌ویژه درباره دین، پرداخته است. یعقوب آژند، در نمایشنامه‌نویسی در ایران، به بررسی نمایشنامه‌نویسی از سال ۱۲۸۵ الی ۱۳۲۰ می‌پردازد. ریشه‌های هنر نمایش و انواع نمایش سنتی در ایران و راه‌های آشنایی ایرانیان با نمایش‌های غربی را به‌اختصار توضیح می‌دهد. در ادامه کتاب، به معرفی نمایشنامه‌نویسان ایرانی تا سال ۱۳۲۰ می‌پردازد. بیشتر به طراحی، صحنه‌پردازی و زبان

نمایش‌ها و جایگاه هنر نمایشنامه‌نویسی پرداخته و مد نظر نویسنده، مفاهیم تجدد و توجه نمایشنامه‌نویسان به اوضاع سیاسی و اجتماعی و انتقاد آن‌ها نبوده است.

مهرزاد بروجردی، در کتاب روشنفکران ایرانی و غرب، بحث چگونگی مواجهه و برخورد با غرب و مدرنیته را مطرح می‌کند و اختلاف آرا و تنوع آن‌ها به‌وضوح آشکار است. در این کتاب، نویسنده به نقش روشنفکران و آثارشان در نقد اوضاع سیاسی و اجتماعی می‌پردازد. نماینده تجددخواهی و آزاداندیشی بعد از آخوندزاده در ایران، میرزا ملکم‌خان ناظم‌الدوله است. ملکم، که بیشتر عمر خود را در اروپا گذرانده، با جدیت تمام طرفدار اخذ تمدن فرنگی بدون تصرف ایرانی است. اساس فکر ملکم را عقل‌گرایی، مذهب اصالت انسان، اصالت اختیار و مسئولیت بشر و حقوق طبیعی او، که به حکم انسان بودن باید دارا باشد، تشکیل می‌دهند. تخصص علمی و لزوم آن برای مدیریت اجتماعی، نفی استبداد دینی و سیاسی، تبلیغ سرمایه‌داری وابسته، رنسانس دینی، حقوق طبیعی بشر و تطبیق انگاره‌های نو با ایده‌های قدیم دینی از رئوس افکار ملکم است. ملکم دین را از منظر علوم جدید نگاه می‌کند. نگاه او به دین یک نگاه بیرونی است. وی یکی از منتقدان علمای دین محسوب می‌شود، ولی دارای روحیه‌ای سازگار، همگرا و مسالمت‌جو است. سعی دارد که حرف و حدیث‌های تازه از دین را که پایه و اساسی در مبانی اصیل دینی و اعتقادی ندارند.

مقصود فراستخواه، در کتاب سرآغاز نواندیشی معاصر، به تاریخ تحول فکری در ایران اشاره و به چگونگی آشنایی ایرانیان با غرب و دنیای جدید می‌پردازد. اینکه نخستین آشنایی‌ها با فلاسفه و دانشمندان اروپا و رواج افکار و ایده‌های نو مربوط به این دوره معرفی می‌شود. در قسمتی دیگر از این گفتار، آرای بارزترین نمایندگان آزاداندیشی مرور شده است. این کتاب از جامعیت خوبی برخوردار است و نحله‌های فکری تاریخ معاصر اسلام را، به‌ویژه در ایران، مرور کرده است. نویسنده، علاوه بر تعقیب و بازشناسی اندیشه‌های نوین اصلاحی دو سده اخیر، از شناخت بستر اجتماعی ـ اقتصادی ـ سیاسی که این اندیشه‌ها در آن پرورده شده‌اند، غافل نبوده است. قضاوت او در مورد روشنفکران، در مجموع، منصفانه و به‌دور از پیش‌داوری‌های ذهنی و تعصبات بی‌مورد ارزشی است. این اثر می‌تواند منبع خوبی برای تحقیقات نظری ـ تاریخی باشد و پژوهشگرانی که می‌خواهند درباره تفکر و اندیشه‌های جدید و اصلاحی دنیای معاصر اسلام به تحقیق بپردازند، می‌توانند از آن بهره گیرند.

## تأثیر نمایشنامه‌نویسی غربی در ایران

مظاهر تجدد از سال‌های پیرامون مشروطه وارد فضای زیست ایرانی می‌شود و یکی از این مظاهر، ادبیات نوین است. دیدگاه‌های ادبی جدیدی سر برمی‌آورند و برخی از این دیدگاه‌ها به مبارزه با سابقه ادب فارسی برمی‌خیزند و آن را منحط قلمداد می‌کنند. در چنین فضایی، هر آنچه نشان از تفکر گذشته دارد حذف و هر آنچه که جدید است مفید تلقی می‌گردد. نمایشنامه‌نویسی هنری غربی تلقی می‌شد و از جهت آنکه ذائقه داستان‌پسند ایرانی را اغنا می‌کرد و برای کارکردهای زبانی جدید مورد توجه قرار می‌گیرد. در عصر مشروطه، دوره برخورد جلوه‌های تمدن غرب با جامعه سنتی ایران، به‌تدریج نمایش مرسوم ایرانی به نمایشی به شیوه فرنگستان تغییر می‌یابد. ایرانیانی که به غرب سفر می‌کردند، در سفرنامه‌های خود شرحی از تماشاخانه‌های جدید می‌دادند و لغاتی چون تقلید، شبیه و طیاطر را برای توصیف نمایش‌هایی که دیده بودند پیشنهاد کردند (1). در چنین شرایطی، اصحاب قلم، با آنکه دستی در سرایش شعر داشتند، آثار منثور را محمل مناسب‌تری برای بیان منویات خود یافتند. نمایش، جلوه‌گاه نقد اجتماعی که از شروع نهضت تجددگرایی در ایران عهد قاجار، مقالات جراید و مجلات بوده، در نمایشنامه‌های انتقادی نیز که از همین ایام به تقلید از ادب اروپایی در ایران رایج شد و بعضی از آن‌ها ترجمه و اقتباس از همان آثار اروپایی بود، اوج دیگری پیدا کرد و به تعبیری حتی تعزیه‌ها و نمایشنامه‌های سوگ‌آمیز عامه‌پسند مذهبی را نیز وسیله‌ای ساخت تا با ارائه محنت‌ها و آلام حیات پاکان و نیکان، به‌نحو ناخودآگاه، غلبه‌ای را که شر و فساد ناپاکان و بدان بر جامعه عصری دارد، در خور اعتراض و ملامت نشان دهد و بدین‌گونه، نمایشنامه را در تمام صور و اشکال شناخته‌شده‌اش

وسیله نشر و اظهار انتقادهای اجتماعی سازد. پیدایش تئاتر و نمایشنامه‌نویسی که نخستین هواخواهانش آن را وسیله‌ای برای تفریح و تعیش تلقی کردند، در اواخر عهد ناصری از عوامل عمده در حصول اسباب تجددی بود که ثمره‌اش به نثر فارسی هم عاید شد (2).

نخبگان تقلید از غربیان در ادبیات را راهکار نجات کشور بحران‌زده ایران می‌دانستند. از این‌رو، ترجمه آثار غربی در دستور کار نویسندگان ایرانی عصر مشروطه قرار گرفت. ترجمه متون نمایش و آموزش در ایران از دوران سلسله قاجار به راه افتاد. تحصیل کردگان ایرانی روحیه انتقادی از مسائل اجتماعی و سیاسی و محور انتقاد از حکومت شده و به تبع آن، هنر ایرانی که پیش از این در جهان معنویت و به‌سوی الله سیر می‌کرد، بدل به وسیله‌ای روشنفکرانه، این‌جهانی و مهم‌تر از همه، ملی‌گرا شد (3). به‌رغم اذعان به وجود پیشینه نمایش و نمایشگری در فرهنگ ایرانی، نمایش‌های دوره تجدد را از تمام آنچه در گذشته بوده است، متمایز می‌کند. با تجدد و آشنایی ایرانیان با غرب، تغییراتی در نمایشنامه‌نویسی به وجود آمد. آثار گذشته از سوی افرادی عموماً عامی و در اجتماعات عمومی، جهت سرگرمی‌های موقت برگزار می‌شد و ماهیتی تکراری داشت.

در دوره مشروطه، نمایشنامه‌نویسی و تماشای نمایش کاری روشنفکرانه تلقی می‌شود. فضای اجتماعات ایرانیان شامل مساجد و تکایا، که هنوز هم ساختار فیزیکی خود را حفظ کرده‌اند. صرف احساس نیاز به ساختن سالن نمایش خبر از بروز تحولی چشمگیر در جامعه سنتی ایران می‌دهد و این اتفاق در دارالفنون رخ می‌دهد که نماد تجدد و تحول‌خواهی در ایران عصر قاجاری است. پیدایی و اشاعه نمایش و نمایشنامه‌نویسی به شیوه فرنگستان در ایران نیاز به مقدمات داشت و حرکت به‌سوی انتقال جدی نمایش فرنگستان به ایران آغاز گردید. از جمله آن مقدمات سفر ایرانیان به اروپا و روسیه و دیدن تماشا و تماشاخانه‌ها بود که حاصلش همان گزارش‌هایی هست که نخستین گام‌ها در زمینه آشنایی ایرانیان با نمایش فرنگستان محسوب می‌شوند. وقتی هدف از آفرینش ادبی تغییر کرد، آنچه پیش‌تر از همه دستخوش تغییر گردید، محتوا بود. آثار ادبی مشروطه، بیشتر از منظر محتوایی دستخوش تحول می‌شدند. تا پیش از دوره ناصری، نمایش به شکل سنتی آن رواج داشت و انتقال نمایش فرنگی به ایران بنا به دلایلی چون عقاید مذهبی مردم و فرهنگ سنتی جامعه ایرانی، بسیار کند و به‌سختی صورت گرفت. پس از بازگشت محصلان اعزامی به فرنگستان و پاگرفتن نهضت ترجمه، میرزا حبیب اصفهانی، اعتمادالسلطنه، محمد طاهر میرزا و حسن ناصر نمایشنامه‌های مولیر را به فارسی ترجمه کردند. ترجمه‌ها آزاد و به شکل اقتباس و متن با شرایط فرهنگی ـ اجتماعی ایران تطبیق داده شود. تغییرات از عوض کردن نام اشخاص شروع و تا بر هم زدن ساختار نمایشنامه و حذف و اضافات پیش می‌رفت تا متن، ساختاری بومی بیابد و با مذاق تماشاگران ایرانی سازگار افتد.

این تغییرات از قابلیت‌های اجرائی نمایشنامه‌ها می‌کاست و عمدتاً مسئله اجرای آن‌ها مطرح نبود و نمایشنامه‌ها برای خوانده‌شدن به‌عنوان یک متن ادبی ترجمه می‌شدند. در این دوره، هفت اثر مولیر، از جمله میزانتروپ با گزارش مردم‌گریز، ترجمه میرزا حبیب اصفهانی، سه اثر از شکسپیر، از جمله داستان غم‌انگیز اتللوی مغربی، ترجمه ناصرالملک، سه اثر از الکساندر دوما و آثاری از فردریک شیلر، ویکتور هوگو و ... به فارسی ترجمه شد. این ترجمه‌ها در ترویج فرهنگ اروپایی در ایران و تحول ادبیات نوین فارسی نقش مهمی ایفا کردند و از گسترش نمایشنامه تأثیر پذیرفت. سالن دارالفنون که گنجایش دویست و پنجاه تماشاگر را داشت، سبب رشد ترجمه و اقتباس از نمایشنامه‌های اروپایی در ایران شد (1). ناصرالدین‌شاه در مسافرت‌هایش به فرنگ با تمدن مغرب‌زمین آشنا و تحت تأثیر قرار گرفته بود. دارالفنون نه‌تنها در اخذ و رواج علوم جدیده، بلکه در ایجاد نخستین سنگ‌بنای نمایش فرنگستان در ایران نیز سهم بسزائی را به خود اختصاص داده است. نهضت ترجمه و اقتباس نمایشنامه در ایران، پیوندی ناگسستنی با دارالفنون در نخستین گام‌های خود می‌بندد و انتقال نمایش فرنگستان، خصوصاً از لحاظ شکل مکتوب آن و از طریق دارالفنون به ایران، به‌سادگی و در یک زمان مشخص انجام نگرفت.

این انتقال احتیاج به مقدمات فراوان و گسترده‌ای داشت که نه‌تنها ایران، بلکه قلمرو وسیعی از روسیه و عثمانی و بسیاری از کشورهای عرب‌زبان را در حوزه خود قرار می‌داد. یکی از این حوزه‌های فرهنگی و جغرافیایی که در شکل‌گیری نهضت ترجمه و اقتباس در ایران سهم بسزائی داشت،

کشور عثمانی و پیوندهای نزدیک فرهنگی، اجتماعی و جغرافیایی آن با ایران بود. انتقال نمایش فرنگستان به ایران از دو طریق، یکی از طریق عثمانی و به‌واسطه زبان ترکی و دیگری از طریق فرانسه و به‌واسطه زبان فرانسوی، صورت گرفت. زیرا که اولین نمایشنامه‌ای که از یک زبان بیگانه، فرانسه، به زبان فارسی انتقال می‌یابد، از سوی میرزا حبیب اصفهانی و از روی ترجمه ترکی آن صورت گرفته و کمدی طبیب اجباری هم مستقیماً از زبان فرانسه به زبان فارسی توسط اعتمادالسلطنه ترجمه می‌گردد. انتقال نمایش فرنگستان به ایران تنها به دلیل رواج زبان فرانسه و آشنایی رجال با فرهنگ فرانسه نبوده، بلکه ویژگی‌ها و خصلت‌های جهانی کمدی‌های مولیر خود از جمله عوامل مهم در انتقال، شناسایی و پذیرش نمایش فرنگستان در ایران و عثمانی و کشورهای عرب‌زبان بوده است (4).

نمایشنامه‌های ترجمه‌شده در این دوره به نوعی ماهیت رسانه‌ای نیز داشته‌اند. ایرانیانی که بنا به شرایط ناگوار کشور، تصوری از جهان پیرامون ندارد، اما به کمک توصیفات نویسندگان غربی، اگرچه به صورتی ناقص، ذهنیتی از جهان خارج از محدوده ممالک محروسه ایران می‌توانست یافت. دخالت بیش از اندازه مترجم در فرایند ترجمه و نیز تلاش در جهت بومی‌سازی بیش از اندازه، اثر بخشی از اطلاعات مفید در باب کیفیات زندگی در خارج از فضای ایران صرف می‌شد. نه‌تنها در دوره ناصری، بلکه بعدها هم سلیقه مترجمین ایرانی آن بوده که مضمون کمدی‌های مولیر و دیگران را اقتباس و آزادانه تحریر کنند تا با مذاق خوانندگان و تماشاگران ایرانی سازگار افتد. از این قبیل است ترجمه‌های شاهزاده محمد طاهر میرزا، عروسی جناب میرزا، محمد حسن خان اعتمادالسلطنه، طبیب اجباری، حسینقلی میرزا عمادالسلطنه، عروسی مجبوری، میرزا احمدخان کمال‌الوزاره محمودی، حاجی ریائی خان پاتارتوف شرقی و تقریباً همه ترجمه‌های سید علی‌خان نصر، عوام‌فریب سائوس، سه عروسی در یک شب، طلبکار و بدهکار و میرزا قهرمان (5).

در نمایشنامه‌های ترجمه‌شده، اخلاق و صفات و اسامی اشخاص را تغییر داده و گاهی به‌جای عبارات فرانسوی، عباراتی هم‌سنگ آن‌ها از فارسی قرار داده است. ترجمه در بعضی جاها با امثال فارسی و اشعار بسیار معروف اساتید سخن فارسی آراسته است، ولی با اینکه خیلی سعی شده است که ترجمه ادیبانه و منشیانه باشد، در بعضی جاها عبارات چندان تاریک و نارساست که مطلب به‌آسانی دستگیر نمی‌شود. ولی ترجمه به اصل خیلی نزدیک است و گاهی قطعات زیبایی در آن پیدا می‌شود. بعضی دیگر از نمایشنامه‌ها نیز در همین اوقات یا اندکی بعد از آن به فارسی ترجمه شده که مترجمین به حکم ذوق و سلیقه شخصی به همه آن‌ها آب و رنگ ایرانی داده و اسامی و لباس‌ها و کاراکترها را عوض کرده‌اند. از جمله این کمدی‌ها طبیب اجباری و گیج هستند. تأثیرگذاری ترجمه نمایشنامه‌های غربی بر تئاتر ایران، اجرای صحنه‌ای و استقبال مردم از آن‌ها است. گرچه وجود همیشگی ممیزی و عدم صدور مجوز اجرا که به‌طور رسمی و غیررسمی اعمال می‌شود، همواره مانع اجرای بسیاری از نمایشنامه‌هایی شده که در خور استقبال مردم است، با وجود این، هنر تئاتر در دوران مشروطه وسیله‌ای مناسب برای اشاعه افکار ترقی‌خواهانه و اعتلای فرهنگ جامعه تشخیص داده شد و غیر از تهران، در شهرهای رشت، اصفهان، تبریز و مشهد، روشنفکران با تشکیل گروه‌های نمایشی، ترجمه و تقریر آثار نمایشی به این مهم همت گماشتند (3).

## نهضت ترجمه بر نمایشنامه‌نویسی ایرانی

نهضت ترجمه‌ای که در دوران قبل از انقلاب مشروطیت در قلمرو ترجمه آثار نمایشی غرب شروع شده بود، در ایام مشروطیت سرعت زیادی گرفت و آثار متعددی از درام‌نویسان غربی به زبان فارسی برگردانده شد. حوزه ترجمه آثار نمایشی غرب در ایام قبل از انقلاب مشروطه در اختیار آثار مولیر بود. آن عصر را از نظر ترجمه می‌توان عصر مولیر نامید و حال آنکه در روزگار مشروطه و پس از آن، آثار شکسپیر به زبان فارسی برگردانده شد و در واقع عصر شکسپیر آغاز گشت.

ایرانیان در دوران مشروطه آشنایی عمیقی با مقوله تئاتر پیدا کردند و از آن به‌صورت رسانه‌ای برای تهیج احساسات وطنی و تعمیق شناخت اجتماعی و اخلاقی سود جستند. مسئله تقلید در آثار ترجمه‌ای همچنان ادامه یافت و مترجمین آثار غربی، این آثار را با حس و حال و هوای ایرانی تطبیق دادند و آن را مطابق با ذوق و اشتیاق ایرانی درآوردند. منظور و هدف مترجمین از ترجمه آثار نمایشی غرب، بسط و توسعه شناخت سیاسی جامعه، تنقید نابهنجاری‌های اخلاقی و اجتماعی، یعنی همان چیزهایی بود که انقلاب مشروطیت در پی تحقق آن راه افتاده بود. در این زمینه، علاوه بر آثار نمایشی غرب، بعضی از آثار نمایشی کشورهای شرقی نیز به زبان فارسی ترجمه شد. این آثار نیز لحظاتی از نقادی سیاسی ـ اجتماعی و احساسات وطنی را در خود نهفته داشت.

با تأسیس دارالفنون و ایجاد بخش دارالترجمه در آن، نهضت ترجمه آثار ادبی اروپا شروع شد. قبل از همه، آثار ادبی و داستانی و تاریخی آن به فارسی برگردانده شد و بعدها دامنه آن ادبیات نمایشی اروپا را نیز در بر گرفت. از نخستین نمایشنامه‌های اروپایی که به زبان فارسی ترجمه شد، گزارش مردم‌گریز میزانتروپ، نوشته مولیر، بود. ترجمه این اثر را میرزا حبیب اصفهانی، مترجم توانای حاجی بابای اصفهانی، در سال ۱۲۸۶ هـ‌ق به انجام رسانید. این ترجمه یک ترجمه منظوم بود.

نمایشنامه میزانتروپ حکایت فردی عصبی و بدبین به نام آلست است که می‌خواهد در مقابل قوانین حاکم بر جامعه و رفتارهای اجتماعی عصر لوئی چهارده بشورد و با رسوم و شیوه‌های فاسد سیاسی ـ اجتماعی درافتد. او از دورویی و چاپلوسی طبقه اشراف متنفر است و این تنفر او به قلمرو عشقش نیز کشیده می‌شود. این نمایشنامه پایان خوشی ندارد و یک اثر کمدی ـ تراژدی است. مایه‌های انتقادی آن باعث شد که میرزا حبیب اصفهانی آن را به زبان فارسی برگرداند.

اعتمادالسلطنه در سال ۱۳۰۹ هـ‌ق. اثر دیگری از مولیر را با نام طبیب اجباری ترجمه کرد و در دارالترجمه مدرسه مبارکه دارالفنون به چاپ رسانید (6). اعتمادالسلطنه در این ترجمه، بنا به مقتضیات زمان، مضمون و اشخاص نمایشنامه را با مفاهیم و مضامین ایرانی تطبیق داد و گاه از اسامی ایرانی در آن سود جست. ترجمه این اثر را برخی به مزین‌الدوله نقاشباشی و بعضی دیگر به ذکاءالملک فروغی نسبت داده‌اند. این نمایشنامه با کارگردانی علی‌اکبرخان مزین‌الدوله نقاشباشی و بازیگری گروه مقلدان در تماشاخانه دارالفنون اجرا گردید (6).

مولیر نمایشنامه طبیب اجباری را در مذمت طبیبان نوشته و یک نمایشنامه شاد و کمیک است. داستان این نمایشنامه قصه یک نفر هیزم‌شکن است که در تنبلی و دائم‌الخمری ید طولا دارد و همین صفت موجب درگیری همیشگی او با زنش است. زنش برای تأدیب شوهرش او را به‌عنوان یک طبیب حاذق برای ارباب جا می‌زند و صحنه‌های کمیک از اینجا شروع می‌شود. شوهر بالاجبار و به خاطر کتکی که از اطرافیان ارباب می‌خورد، طبابت را قبول می‌کند و ماجراها می‌آفریند.

مولیر را باید جزو اولین درام‌نویسان اروپایی دانست که آثارش توجه منورالفکران ایرانی را به خود جلب کرده است. چنان‌که غیر از میرزا حبیب اصفهانی و اعتمادالسلطنه، میرزا جعفر قراچه‌داغی، مترجم آثار آخوندزاده به زبان فارسی، نیز یک اثر دیگر از مولیر را به نام تمثیل عروس و داماد در سال ۱۳۰۸ هـ‌ق. به فارسی برگرداند. البته میرزا جعفر این اثر را از ترجمه ترکی آن به فارسی ترجمه کرد (7).

میرزا جعفر قراچه‌داغی منشی شاهزاده جلال‌الدین میرزا، مؤلف تاریخ جلالی و نامه خسروان بود. این نمایشنامه حکایت ازدواج دهقان ثروتمندی با دختر یکی از اشراف است که مرتباً داماد را فریب داده و به او خیانت می‌ورزد. مولیر با نوشتن این اثر می‌خواهد دو طبقه از طبقات اجتماعی فرانسه و پیوند ناجور آن‌ها را با یکدیگر به طنز و استهزاء بگیرد. عنوان اصلی این کمدی، ژرژ داندن یا شوهر درمانده بود. این نمایشنامه را بعدها میرزا حسن خان ناصر به زبان فارسی ترجمه و منتشر کرد.

میرزا جعفر قراچه‌داغی یکی از منورالفکران دوره قاجار بود که با تعدادی از منورالفکران این روزگار، از جمله میرزا یوسف‌خان مستشارالدوله، جلال‌الدین میرزا، اعتمادالسلطنه و نیز میرزا فتحعلی آخوندزاده، رابطه و مکاتبه داشته است (8). هموست که تمثلات آخوندزاده را به زبان فارسی برگرداند. نمایشنامه‌ای که حاجی محمد طاهر میرزا با تأثیرپذیری از عروسی اجباری مولیر به رشته تحریر درآورد و عنوان این نمایشنامه عروسی جناب میرزا بود. محمد طاهر میرزا از مترجمین دوران قاجار بود که نسبت شاهزادگی داشت. او اکثر رمان‌های الکساندر دومای پدر، از جمله سه تفنگدار، کنت مونت کریستو، لارن مارگو، لورد هوپ و نیز ژیلبلاس نوشته لساژ را به زبان فارسی درآورد (5).

نمایشنامه‌نویسان در این دوره از نمایشنامه‌های نمایشنامه‌نویس فرانسوی، مولیر، الهام و اقتباس گرفتند و هدف آن‌ها از این اقتباس آن بود که تشابه بزرگی را که میان شخصیت‌های نمایشنامه‌های مولیر از یک سو و شخصیت‌های جامعه ایران در دوران حکومت قاجار، از لحاظ رابطه میان شاه و عوام جامعه وجود داشت، نشان دهند. همچنین ترجمه آثار مولیر راهی بود برای جذب توجه مردم به اوضاع سایر کشورها، به‌وسیله مشابهت حوادث و وقایع رایج در ایران و در آثار مولیر (9). صرف انتخاب آثار نمایشنامه‌نویسی چون مولیر با محتوای مشخص نمایشنامه‌های وی، داد نشانگر استفاده رسانه‌ای از نمایشنامه‌ها از طرف نخبگان و نویسندگان این‌گونه آثار قلمی بود. مخاطبان تماشاگر باید زندگی روزمره خود را با دو فاصله به تماشا بنشینند. آنان واقعیات جاری را بر روی صحنه می‌دیدند و فرصت تأمل بیشتر و متمرکزتری می‌یافتند و دیگر آنکه، اقتباس در تولید هنری، کیفیاتی از کلیات اثر اولیه را در اثر اقتباسی وارد می‌کند که در هر حال از غرابتی خالی نمی‌تواند بود. هم از این‌رو، مشاهده مناسبات لازم‌التغییر زندگی روزمره، با فاصله، فرصت تأمل را برای مخاطبان فراهم می‌آورد. از نمایشنامه‌نویسان دیگر دوره اولیه نمایشنامه‌نویسی در ایران می‌توان از نریمان نریمانوف نام برد که نمایشنامه تاریخی نادرشاه از آثار اوست. وی از اولین نمایشنامه‌نویسانی که نمایشنامه‌های تاریخی مخصوص تاریخ ایران نوشتند، بود. در این عصر، روزنامه‌های قفقازی و ایرانی حاوی تعداد زیادی از مقاله‌های مرتبط با نمایشنامه تاریخی بود. این امر باعث گردید تا نمایشنامه‌نویسان دیگر در همان موضوع نوشته‌های او تاریخ ایران بنویسند و از نمایشنامه‌های تاریخی او الهام بگیرند.

مهم‌ترین ویژگی‌های نمایشنامه‌نویسی تاریخی این دوره آن است که نمایشنامه‌نویسان تاریخی در نمایشنامه‌هایشان سعی کردند تا حقایق و وقایع تاریخی را چنان که بود، گزارش کنند و در آن تغییری ایجاد نکنند. به مضامین اخلاقی و نگهداشت فضایل نیک و عبرت گرفتن از گذشته روی آوردند. با رواج نمایشنامه‌نویسی به شیوه اروپائیان در دوره مشروطیت، داستان‌های شاهنامه توانست دستمایه نویسندگان تئاتر شود. اگرچه عصر مشروطیت دوران آشنایی با فرهنگ غرب بود، لیکن موازی با این رویکرد برون‌نگر و دقیقاً به همین علت، ارزش‌های ملی و میراث فرهنگی دوران اسطوره‌ای، پهلوانی و تاریخی ایران مورد توجه روشنفکران قرار گرفت. گاهی ارج و ارزش بخش‌هایی از تاریخ ادبی یک کشور، نه مرتبط به ویژگی‌ها و کیفیات خود اثر، که بیشتر مربوط و منحصر به بازه زمانی نگارش و انتشار اثر است. به تعبیر بهتر، آثار ادبی گاه تنها فضل تقدم دارند و همین فضل برای آنان کافی است تا در تحلیل محتوا و ساختار آنان، اشکالات بسیاری مورد اغماض واقع شود. نمایشنامه‌نویسان دور اول نمایشنامه‌نویسی تاریخ در ایران، فنی یکسره بیگانه را برای نخستین‌بار به رشته تحریر درآوردند و هر خللی که در روال کار ایشان نفوذ یافته باشد، قابل فهم است.

مهدی محمد طاهر میرزا در برگردان نمایشنامه عروسی اجباری مولیر، تغییرات زیادی در متن آن انجام داد. ساختمان نمایشنامه را به هم ریخت، اسامی اشخاص را تغییر داد و آن‌ها را به‌صورت اسامی ایرانی درآورد؛ یعنی همان کاری که اعتمادالسلطنه و دیگران انجام داده بودند. او این نمایشنامه ده‌پرده‌ای را به یک نمایشنامه پنج‌پرده‌ای تبدیل کرد (10).

داستان عروسی اجباری حکایت شخصیتی است که تصمیم به ازدواج می‌گیرد، ولی از خیانت زنش می‌ترسد و به سوف و لعل می‌گذراند و پس از مشورت با دوستان و حکمای فیلسوف و حتی جادوگران، بالاخره مجبور به ازدواج می‌گردد و ماجراها پیش می‌آید.

الکساندر دوما، نویسنده فرانسوی، از مدت‌ها پیش در ایران شناخته شده و آثاری چند از وی به فارسی درآمده بود. در دوره مشروطیت، دو اثر نمایشی وی ترجمه شد و هر دو هم برای عبرت‌گیری شاهان ایران از وضع شاهان اروپایی بود. اولی در وضع سلطنت لوئی دهم، پادشاه فرانسه، بود که عبدالحسین میرزا مؤیدالدوله آن را از زبان عربی با عنوان تمثیل تیاتر به زبان فارسی درآورد. اعراب این اثر را با نام برج الهائل به عربی برگردانده بودند (11).

دومین اثر نمایشی الکساندر دوما تاجگذاری و مرگ ناپلئون بود که توسط محمدعلی حشمت‌السلطان در سال ۱۳۳۳ هـ‌ق. به فارسی ترجمه شد. این اثر نمایشی اوج و حضیض زندگی ناپلئون بناپارت را به‌خوبی تصویر می‌کرد، خصوصاً که وی زاده ایام انقلاب کبیر فرانسه بود و افت‌وخیزهای زندگی وی می‌توانست برای ایرانیان و به‌ویژه هیئت حاکمه عبرتی باشد (12).

میرزا یوسف‌خان اعتصام‌الملک، صاحب مجله بهار، در سال ۱۳۲۵ هـ‌ق. یک اثر نمایشی از شیلر، شاعر آلمانی، به فارسی ترجمه کرد با عنوان خدعه و عشق که از نظر سلاست و روانی عبارات از آثار ماندنی این روزگار بود. اعتصام‌الملک از افراد فرهیخته ایام مشروطیت بود که با آثار قلمی خود در بیداری افکار و اندیشه‌های ایرانیان تأثیر زیادی به جا گذاشت. وی آثاری از ویکتور هوگو، ژول ورن، لیون تولستوی و غیره ترجمه کرد (13). شیوه نویسندگی وی سادگی و لطافت و ایجاز و اجمال را در خود جمع شیلر نمایشنامه خدعه و عشق را در سال ۱۷۸۴ م. نوشت. شیلر در این نمایشنامه عشق و سیاست را در هم تلفیق کرده و روابط و مناسبات فاسد دربار حکام ایالات مختلف آلمان را نشان داده است. مضمون این نمایشنامه داستان عشق پرشور بارون فردیناند، پسر یکی از کنت‌های آلمان، به معلم موسیقی خود است. پدرش با این عشق مخالفت می‌کند و می‌خواهد دختر یکی از اعیان را به عقد نکاح پسرش درآورد. پایان نمایشنامه بسیار غم‌انگیز است، چون دو عاشق و معشوق اجباراً دست به خودکشی زده و می‌میرند. یوسف اعتصام‌الملک در مقدمه‌ای بر این نمایشنامه می‌نویسد:

موضوع این کتاب اگرچه از وقایع حسی است و از مبالغه و اغراق افسانه‌نگاری عاری است، ولی مقاصد بلند و نصایح ارجمند را متضمن است... شیلر در این تئاتر، خواننده را به مکارم اخلاق و محامد صفات ترغیب می‌نماید. عفت و عصمت و پاکدامنی نسوان را تمجید و نادانی آن‌ها را تقبیح می‌کند. شناعت عادات ذمیمه حسد و نفاق و تزویر را به نیکوترین وجهی نشان می‌دهد (13).

میرزا ابراهیم‌خان آجودانباشی امیرتومان در سال ۱۳۲۳ هـ‌ق. از سامی بیک عثمان، تئاتر ضحاک را به زبان فارسی برگرداند. این نمایشنامه به تشویق ندیم‌السلطان، وزیر انطباعات و دارالترجمه، به فارسی درآمد. نمایشنامه ضحاک در این مقوله است که پادشاهی بیگانه و ظلم‌اندیش بر ایران‌زمین مسلط می‌شود و می‌کوشد که آیین جم را براندازد. مردم از ظلم او به ستوه می‌آیند. سرانجام مردی دلاور، کاوه، از میان آن‌ها برمی‌خیزد و گروه‌های مختلف بدو می‌پیوندند و ضحاک را سرنگون می‌کنند و نه ظلم می‌ماند و نه ظالم و مردم سرود شادی سر می‌دهند. فریدون به شاهی می‌رسد و به مردم و کاوه سوگند یاد می‌کند که از عدل و حقانیت و انصاف و راستی انحراف نجوید و در پی رفاه و سعادت مردم باشد. نمایشنامه با فریاد شادمانی مردم تمام می‌شود که «پاینده باد عدل، پاینده باد حقانیت، اف و لعنت باد بر ظلم و ظالم» (14).

اهمیت این نمایشنامه در جهت‌گیری ضد استبدادی و ضد استعماری آن نهفته است. در آن از یک داستان اسطوره‌ای استفاده شده تا مفاهیم جدید متناسب با مشروطه‌طلبی عرضه شود. ترجمه این نمایشنامه با نثر روان و ساده انجام شده و با اصطلاحات و تعبیرات عامیانه تلفیق یافته و اسطوره و تاریخ را به زمان حال گره زده. تاجماه آفاق‌الدوله، همسر فتح‌الله‌خان ارفع‌السلطنه و خواهر میرزا اسماعیل‌خان آجودانباشی، در سال ۱۳۲۴ هـ‌ق. نمایشنامه نامه نادری را از نریمان نریمانوف به فارسی درآورد. ترجمه این نمایشنامه، علاوه بر توسیع آگاهی و شناخت سیاسی ـ تاریخی جامعه، اهمیتش در این نهفته که یکی از بانوان تحصیل‌کرده این ایام دست به ترجمه آن زده است و این مسئله در آن روزگار، که زنان فعلاً وارد فعالیت‌های سیاسی ـ اجتماعی و فرهنگی نشده بودند و یا کمتر شده بودند، از بداعت خاصی برخوردار است.

نریمان نریمانوف این نمایشنامه را در سال ۱۸۹۹ م. نوشت. نریمانوف از جمله نویسندگانی بود که تاریخ را مضمون اکثر آثار خود قرار داد و در این راه توانست گذشته را با حال تلفیق کند و حرف‌های تازه و نو بزند. این نمایشنامه از بافت دراماتیک محکمی هم برخوردار است.

نریمانوف این نمایشنامه را زمانی قلم زد که ایران و ایرانی گرفتار یک مشت شاهان بی‌کفایت و ناآگاه از مسائل جهانی و مستبد بودند. نریمانوف در این نمایشنامه که نوعی نظیره‌سازی برای دوران قاجارها بود، از یک سو بی‌لیاقتی شاهانی چون شاه سلطان حسین را نشان داد و از دیگر سو، سخت‌کشی و سخت‌گیری و بیداد عصر نادری را؛ یعنی در نظر او این شاهان، چه وطن‌پرست آن و چه لاابالی‌اش، همسنگ بودند و بر مردم علی‌السویه بیداد و ستم می‌راندند. نریمان نریمانوف در این نمایشنامه، وقایع را از ایام شاه سلطان حسین گرفت و تا مرگ نادرشاه دامنه داد و در این واقعه‌نگاری دراماتیک دامنه‌دار هم توانست خوب از عهده پرداخت و ساخت دراماتیکی آن برآید (15).

ابوالقاسم ناصرالملک قراگوزلو، نایب‌السلطنه احمدشاه، دو نمایشنامه از شکسپیر به زبان فارسی ترجمه نمود که هر دو از ترجمه و متن قوی و توانایی برخوردار بود؛ یعنی نمایشنامه اتللو و بازرگان وندیک. ترجمه نمایشنامه اتللو مدت چهار سال وقت او را گرفت و در سال ۱۳۳۶ هـ‌ق. آماده چاپ گردید. بازرگان وندیک او هم به طبع رسیده است (4, 15). از نمایشنامه اتللوی شکسپیر چندین ترجمه دیگر به زبان فارسی انجام گرفته است. ترجمه ناصرالملک از حیث دقت و امانت و سلاست و متانت از بهترین آن‌هاست. با ترجمه این نمایشنامه، ویلیام شکسپیر، که از مدت‌ها پیش در مطبوعات ایران مطرح شده بود، به جامعه فرهنگی ایران شناخته می‌شود و از این زمان به بعد، آثار دیگر او به‌تدریج به زبان فارسی درمی‌آید (16).

محمدعلی فروغی در همین ایام دو نمایشنامه را ترجمه و اقتباس کرد که یکی میرزا کمال‌الدین و دیگری عروس بی‌جهاز بود. این دو نمایشنامه به وسیله تئاتر ملی به نمایش درآمدند. از سوی دیگر، تقی بینش آق‌اولی نمایشنامه‌ای از کورنی، نمایشنامه‌نویس فرانسوی، با عنوان عشق و شرافت به زبان فارسی برگرداند. نمایشنامه‌های قفقازی افسانه عشق اصلی و کرم، کمربند سحرآمیز و غیره هم به فارسی ترجمه و به‌وسیله گروه‌های نمایشی نمایش داده شد.

## نمایشنامه‌های دوره مشروطیت

در ایام مشروطیت، دو روزنامه صور اسرافیل و نسیم شمال با نویسندگانی چون میرزا علی‌اکبر دهخدا و سید اشرف‌الدین قزوینی در تحول نثر و نظم فارسی گام بزرگی برداشتند و تأثیر زیادی گذاشتند. از این‌ها گذشته، روزنامه‌های فارسی منتشره در کشورهای خارج، اختر، حبل‌المتین، قانون، ثریا، پرورش و حکمت، در سامان دادن نثر جدید فارسی و افکار سیاسی یکپارچه بسیار مؤثر بودند (5). گفتنی است که فن روزنامه‌نگاری یکی از علل و عوامل اصلی تحول تئاتر در ایران بود و حتی روزنامه‌ای به نام روزنامه تئاتر منتشر گشت که در جای خود از آن صحبت خواهد شد (17).

فکر تأسیس مدرسه دارالفنون در سال ۱۲۶۶ ق. توسط امیرکبیر اتخاذ شد و در سال ۱۲۹۸ ق. افتتاح گردید. دارالفنون را بایستی طلیعه مؤسسات فرهنگی از نوع جدید دانست که در آن علوم و فنون و معارف جدید با الگوهای تقریباً غربی تدریس می‌گردید. از این ایام به بعد، فکر تأسیس مدارس جدید در بسیاری از ایرانیان پدید آمد. میرزا حسن رشدیه در سال ۱۳۰۵ اولین مدرسه از نوع جدید را با الگوبرداری از مدارس بیروت در تبریز ایجاد کرد. وی بعدها با تشویق و حمایت امین‌الدوله این کار را در تهران نیز ادامه داد و افراد دیگر هم در این کار پیشقدم شدند. چنان‌که بعد از انقلاب مشروطیت، ایران دارای مدارس زیادی از نوع مدارس جدید بود که برنامه‌ریزی آن‌ها بیشتر از روی برنامه‌ریزی‌های آموزشی مدارس غربی بود. این مدارس بعدها در ایام رژیم رضاشاه سروسامان گرفت و یکپارچه و یک‌کاسه شد. مسئله تئاتر در بعضی از این مدارس جدی گرفته شد و بیشتر هنرمندان نخستین تئاتر ایران از شاگردان این نوع مدارس بودند (17).

## ادبیات نمایشی

ادبیات فارسی عهد مشروطیت با تحولاتی که از سر گذراند، دارای ویژگی‌هایی شد که آن را از ادبیات کلاسیک فارسی مجزا کرد. ویژگی‌ها و خصایص ادبیات نمایشی ایران: ادبیات بعد از مشروطه تحت تأثیر تفکر دنیاگرای غرب، یکسره زیر چتر دنیاگرایی، سکولاریزم، رفت و آن درون‌مایه و خمیرمایه الهی و عرفانی که در ادبیات کهن فارسی وجود داشت، به‌تدریج رنگ باخت. ملی‌گرایی، ناسیونالیسم، به‌عنوان یک ارزش و ایدئولوژی وارد ادبیات فارسی شد و مضامین و مفاهیم خارجی پیدا کرد. این ملی‌گرایی رفته‌رفته محمل‌های خود را در تاریخ ایران باستان پیدا کرد و در عصر رضاشاه به اوج خود رسید. مفاهیم آزادی‌خواهی، لیبرالیسم و مضامین دموکراسی و جامعه‌گرایی وارد ادبیات گشت و همراه با موضوعات متعدد دیگر، خواسته‌ها و ضرورت‌های مردم را مطرح ساخت (18, 19). این مسئله نیز در زمینه نثر و نظم آثاری پدید آورد. با وقوع انقلاب مشروطه، ادبیات دیوانی به کنار می‌رود و ادبیات مردمی با ماهیتی ضد استبدادی جای آن را می‌گیرد. این ادبیات از طریق انتشار روزنامه‌های مختلف و شبنامه‌ها رشد و گسترش پیدا می‌کند تا به جایی که تصنیف‌های عارف قزوینی و یا اشعار طنزآمیز سید اشرف‌الدین گیلانی ورد زبان مردم کوچه و بازار می‌گردد. ساده‌گرایی در سبک، مهم‌ترین واقعه ادبی دوران انقلاب مشروطه به شمار می‌رود. این ساده‌گرایی نه‌تنها سبب ارتباط با توده بیشتری از مردم می‌شد، بلکه باعث می‌گردید تا نویسنده برای پرداختن به موضوع‌ها و مضامینی که تازگی داشتند، آزادی عمل بیشتری داشته باشد. روزنامه‌ها بیشترین سهم را در رخداد این واقعه ادبی داشتند. پس از اعلام مشروطیت و آزادی مطبوعات، روزنامه‌های بسیاری در پایتخت و شهرستان‌ها انتشار یافت. به علت شتاب‌زدگی که در این کار وجود داشت، بسیاری از آن‌ها از کیفیت لازم برخوردار نبودند، اما از آنجا که برای نخستین‌بار ارتباط فرهنگی وسیعی با مردم برقرار می‌شد، این نقص و کمبود زیاد به چشم نمی‌خورد. در میان این روزنامه‌ها که از لحاظ مطلب بسیار گوناگون بودند، روزنامه‌های بار ارزشی چون حبل‌المتین، تیاتر و صور اسرافیل به چشم می‌خورد. موضوع تغییر سبک و قالب‌های ادبی، موضوع کاملاً تازه‌ای نبود و انقلاب مشروطه تنها باعث گردید تا در وقوع آن تسریع شود؛ زیرا که زمینه آن قبل از مشروطیت، توسط نویسندگانی کلاسیک اروپایی به چاپ می‌رسید (4).

سلاطین و امرا به نشر مآثر ملی و بیان مفاخر قومی اهتمام کردند. بحث در باب تجدد و وطن و آزادی محل توجه اهل ذوق و نظر واقع گشت. فنون تازه‌ای در ادب پدید آمد و تئاتر و رمان به تقلید از ادب اروپایی در ادب ایران هم راه یافت. نشر جراید برای عامه، ناچار زبانی ساده و روان و بی‌پیرایه می‌خواست و چون شتابی هم که در انتشار منظم جراید روزانه در کار بود، نویسندگان را مجال تأمل و تکلف نمی‌داد، رفته‌رفته اسلوب منشیانه و متکلف گذشته منسوخ شد و البته جهل به اسالیب قدما و عدم انس به آثار متقدمان هم از اسباب عمده این ساده‌گرایی بود (20). لزوم تغییر رویکرد ادبیات و زبان عمومی چنان جدی و لازم‌الاجرا بود که هر نوعی از انواع ادبی که از این حرکت پرسرعت جا می‌ماند، به‌سرعت نوع دیگری جایگزین آن می‌شد؛ چنان‌که شعر فارسی به سبب سابقه طولانی خود و نیز برخورداری از اسالیب مستحکم، در این همراهی پایداری نشان داد که بلافاصله ترانه جای آن را گرفت و در زمینه‌ای فراخ‌تر جوابگوی نیازهای مردم شد.

اکثر پیشروان مشروطه، با همه شور و شوق و جوششی که داشتند، به علت ناآگاهی از اوضاع جهان و از معنی درست مشروطه و آزادی، نداشتن راهنمایان و آموزگاران آشنا به زندگانی اجتماعی و اصول کشورداری، در کار خود درمانده و سرگردان بودند. اغلب روزنامه‌هایی که در اوان مشروطیت پدید آمدند نیز، هرچند جز خدمت به میهن و آسایش مردم غرضی نداشتند، راه درست کار و کوشش را نمی‌دانستند و هر یک مشروطه و آزادی و قانون را به معیار ذوق و سلیقه خویش و به میزان اطلاعاتی که از پیش داشتند می‌سنجیدند و غالباً آزادی و علم و صنعت و هنر و تمدن و غیره را به‌جای یکدیگر می‌گرفتند و به‌عوض شناساندن معنی صحیح هر یک از مظاهر زندگی آزاد و سعادتمند، روزنامه خود را به عبارات کلی

درباره هر یک از این مسائل پر می‌کردند یا بی‌آنکه راه چاره را بیاموزند، از دربار و شاه و پیرامونیان او و سررشته‌داران کشور گله و ناله و بدگویی و عیب‌جویی می‌کردند. وانگهی سبک نویسندگی فوق‌العاده ناپخته و ابتدایی بود. از یک سو، آن سبک مغلق و پیچیده و مملو از صنایع بدیعی دوران گذشته برای ادای مطالب و مسائل روز مناسب نبود و از سوی دیگر، نشر جدید هنوز جایگاه خود را نیافته بود (5).

ماهیت انقلاب ادبی که مقارن با انقلاب سیاسی در ایران به وقوع پیوست را میرزا آقاخان کرمانی قبلاً به‌دقت ترسیم کرده بود. در مقاله‌ای که قسمتی از آن در تاریخ بیداری ایرانیان ضبط شده، میرزا آقاخان کرمانی ماهیت این انقلاب ادبی و علل آن را توضیح داده است:

در خلاقیت کلام فصحا و بلغای متقدمین ایرانی سخنی نیست و در آبداری و لطف اشعار ایشان حرفی نمی‌رود. شوخ و شنگی اشعار متأخرین هم قولی است که جملگی برآنند، ولی باید ملاحظه نمود که تاکنون از آثار ادبا و شعرای ما چه نوع تأثیر به عرصه ظهور رسیده و نهالی که در باغ سخنوری نشانده‌اند چه ثمر بخشیده و تخمی که کشته‌اند چگونه نتیجه داده است؟ آنچه مبالغه و اغراق گفته‌اند، نتیجه آن مرکوز ساختن دروغ در طبایع ساده مردم بوده است. آنچه مدح و مداهنه کرده‌اند، نتیجه آن تشویق وزرا و ملوک به انواع رذایل و سفاهت شده است. آنچه عرفان و تصوف سروده‌اند، ثمری جز تنبلی و کسالت حیوانی و تولید گدا و قلندر نداده است. آنچه تغزل گل و بلبل ساخته‌اند، نتیجه‌ای جز فساد اخلاق جوانان و سوق ایشان به ساده و باده نبخشوده است. آنچه هزل و مطایبه پرداخته‌اند، فایده‌ای جز شیوع فسق و فجور و رواج فحشا و منکر نکرده است. اگر ما در تاریخ شعرای اسلام و ممدوحین ایشان نظر کنیم، خواهیم گفت: اشعار و مدایح ابونواس و امثال او بود که خلفای عباسیه را به بطالت، شربت قهوات و نوم صخرات و مفاسد دیگر انداخت. قصاید عنصری و رودکی و فرخی و امثال آن‌ها بود که سامانیان و غزنویان را تباه و منقرض ساخت. عرفان و تصوفات لاهوتی شیخ عراقی و مغربی و امثال ایشان بود که این همه گدای لاابالی و تنبل بی‌عار تولید نمود. مداهنات انوری و ظهیر و رشید و کمال بود که چنان سلاطین ستمکاره نابکار مغرور پدید آورد. ابیات عاشقانه سعدی و همام و امثال ایشان بود که به‌کلی اخلاق جوانان ایران را فاسد ساخت (21).

تردیدی نیست که تندروی قابل ملاحظه‌ای دامنگیر نظریات میرزا آقاخان کرمانی شده است. انداختن یکباره مسئولیت تمام عقب‌ماندگی‌های تاریخی ایران به گردن ادبیات، که خود در واقع امر، واکنشی نسبت به علل و عوامل این عقب‌ماندگی‌ها بوده است، کار صحیح و منصفانه‌ای نیست، اما از منظر روش‌شناسانه، چه‌بسا که سخن میرزا آقاخان محل تأمل باشد. به هر تقدیر، ادبیات فارسی هرگز مبتنی بر به تحرک واداشتن اجتماع تولید نشده است. نهایت تغییری که از آموزه‌های ادبیات فارسی قابل استحصال است، در احوالات فردی قابل ردیابی است. ادبیات فارسی، به تعبیر عامیانه، هرگز خون در رگ‌های جامعه به جوش نیاورده بود و زبان اعتراض صریحی اتخاذ نکرده بود. چه‌بسا که بنیادی‌ترین نقد میرزا آقاخان این بوده است که البته به زبانی بسیار تند، به‌گونه‌ای دیگر نمود یافته باشد.

دوران مشروطه، دوران مطالبه آگاهی از سوی عمومیت مردم است. در زمینه ترجمه آثار ادبی در دوران انقلاب مشروطه، کار وسعت بیشتری نسبت به دوره ماقبل گرفته و آثار نویسندگانی چون شکسپیر، شیلر، ویکتور هوگو، الکساندر دوما، ژان‌ژاک روسو، تولستوی و ولتر به فارسی برگردانیده می‌شوند. بیشترین سهم را در میان، میرزا یوسف‌خان اعتصام‌الملک داشت که قطعاتی از این نویسندگان را با ترجمه‌هایی شیوا در مجله وزین و پرارزش بهار به چاپ می‌رساند (4). طلب تغییر در ساحت ادبیات، از تجربه‌های خطاپذیر اولیه گذشته و به مرز اعتمادبه‌نفس رسیده است، پس می‌توان دایره تحول‌طلبی را وسیع‌تر گرفت. کوشش برای تغییر مضامین و قالب‌های ادبی منحصر به شعر نبود و در زمینه نثر هم کارهای بنیادی انجام پذیرفت. نثر منشیانه و پر از تکلف و تصنع دوره صفویه و اوائل قاجاریه به درد روابط سیاسی جدید و انتقال مفاهیم اجتماعی و علمی اروپایی نمی‌خورد و تلاش‌های افرادی چون قائم‌مقام و امیرکبیر برای ساده‌نویسی در پی درک همین ضرورت انجام شده بود. سفرنامه‌های ناصرالدین‌شاه

هم که به زبانی ساده به نگارش درآمده بودند، در تسریع این جریان سهم بسزائی داشتند. نویسندگانی همچون میرزا ملکم‌خان و طالبوف تبریزی در تکوین نهضت ساده‌نویسی و تبدیل نثر از یک افزار تزئینی به وسیله‌ای جهت انتقال مفاهیم اجتماعی به مردم، کوشاتر از دیگران بودند.

در دوران مشروطه، ادبیات به معنای دقیق کلمه، در خدمت جامعه قرار می‌گیرد و هدفی خارج از خود را دنبال می‌کند. این ویژگی البته از منظر زیبایی‌شناسی اثر، گاه کمبودها و نواقصی را ایجاد و ایجاب می‌کند، اما از دیگر سو، جانی زنده و پویا به اثر می‌دهد که تا سالیان دور به‌عنوان امتیازی برجسته در کنار اثر قرار می‌گیرد. تأثیر آن همه‌جانبه بود و ادبیات را به‌سوی مردمی بودن سوق داد. همین نکته یکی از وجوه افتراق ادبیات بعد از مشروطه با ادبیات کلاسیک ایران است. به تبع شقوق بالا، ادبیات به سیاست نزدیک‌تر شد و سیاست، ادبیات دوره مشروطه را یکپارچه سیاسی ـ اجتماعی کرد و آن را زیر سایه خود گرفت. گذشت زمان ایدئولوژی‌های دیگر را نیز وارد ادبیات کرد که یکی از آن‌ها ماتریالیسم، مادی‌گرایی، بود. این جریان به‌تدریج در نسوج ادبیات بعد از مشروطیت رخنه کرد و بافت آن را تغییر داد و حتی در نمایشنامه‌نویسی هم باز تأیید (22). از این‌ها که بگذریم، پدیده روزنامه‌نگاری و ترجمه آثار ادبی غرب به زبان فارسی ساخت و بافت نثر فارسی را متحول ساخت و آن را ساده و سلیس و عامه‌فهم کرد. پا به پای روانی و سادگی نثر فارسی، شعر هم تحول یافت و صور خیال و مضامین جدیدی وارد آن شد و به زبان مردمی و عامیانه نزدیک گشت. در شعر از واژگان و اصطلاحات عامیانه استفاده زیادی به عمل آمد. نثر به دلیل احتیاجات زمانه، بیشتر از نظم تحول و توسعه یافت. نثر می‌توانست بیشتر از شعر اطلاعات و مفاهیم و مضامین جدید را در اختیار مردم قرار دهد. نثر در چندین شعبه، از جمله در روزنامه‌نگاری، داستان‌نویسی، نمایشنامه‌نویسی و آثار تحقیقی و ادبی، به کار گرفته شد. قالب‌ها و تکنیک‌های جدیدی وارد عالم نویسندگی گردید. فن و اصول قصه‌نویسی غرب اتخاذ و بر اساس آن، قصه‌های کوتاه و زمان‌های متعدد نوشته شد. همچنین بود اخذ تکنیک نمایشنامه‌نویسی که باعث قوت و انسجام ادبیات نمایشی بعد از مشروطه گردید (23).

## میرزا آقا تبریزی

وی نخستین کسی است که با تکنیک و قالب نمایشنامه‌نویسی جدید به زبان فارسی نمایشنامه نوشته است. در آغاز، به خاطر گمنامی وی، نمایشنامه‌هایش به نام میرزا ملکم‌خان چاپ و منتشر شده بود، ولی معلوم شد که آن نمایشنامه‌ها همه از شخصی به نام میرزا آقا تبریزی است. نمایشنامه‌ها حاوی طنزهایی بود که بیدادهای آن زمان را نمایان می‌ساخت. حکومت همیشه با این هنرمندان مخالفت می‌کرد، ولی قدرت این هنرها به حدی بود که هیچ چیزی نمی‌توانست آن‌ها را از پای درآورد (24).

هنر و سیاست در یک فضای بسیار کلی و در عین حال اثرگذار مشترک هستند؛ مواجهه با مردم. استبدادی‌ترین نوع حکومت‌ها در نهایت امر، در دادوستدی یک‌سویه با مردم به‌عنوان متعلق اعمال قدرت خود قرار دارند و با مردم به‌عنوان مخاطب خود در ارتباط هستند. هنرمندان دوره مشروطیت با نوع جدیدی از هنر در عرصه محتوا و ساختار مواجه بوده و با نیروی بازدارنده‌ای به نام سانسور نیز دست‌وپنجه نرم می‌کردند.

## نمایشنامه‌های میرزا آقا تبریزی

نمایشنامه‌های میرزا آقا در دوران حکومت‌های ناصرالدین‌شاه و مظفرالدین‌شاه، امکان چاپ نیافت و تنها با آغاز نهضت مشروطیت، نمایشنامه طریقه حکومت زمان‌خان در فاصله سال‌های ۱۳۲۴-۱۳۲۶ هـ‌ق بدون ذکر نام مؤلف در مطبعه دولتی به چاپ رسید (4). عدم ذکر نام مؤلف، خود واقعه‌ای تلخ و ناراحت‌کننده است؛ نشانگر آنکه فضایی آن‌چنان بسته، حتی نویسنده را به نفی و انکار نام و نشان خود اجبار می‌کند. از زندگینامه وی چندان اطلاعی در دست نیست، جز اینکه دو نامه از او خطاب به آخوندزاده موجود است و نیز رساله‌ای پرداخته به نام رساله اخلاقیه که امروزه خطی آن

در دسترس است. از نامه اول او چنین برمی‌آید که میرزا آقا تبریزی تحت تأثیر نمایشنامه‌های آخوندزاده دست به نمایشنامه‌نویسی زده؛ اول می‌خواسته آثار نمایشی آخوندزاده را ترجمه کند، ولی بعد تصمیم می‌گیرد که خود مستقل به زبان فارسی نمایشنامه بنویسد و می‌نویسد. از نامه دوم او برمی‌آید که وی به زبان روسی و فرانسوی مسلط بوده و چندی را هم به مترجمی مدرسه دارالفنون گذرانده و بعدها، پس از گذراندن ایامی چند در بغداد و استانبول، منشی اول سفارت فرانسه در تهران شده است. میرزا آقا تبریزی نمایشنامه‌های خود را بین سال‌های ۱۲۸۷ و ۱۲۸۸ ق. نوشته باشد. تاریخ تحریر رساله اخلاقیه وی سال ۱۲۹۱ هـ‌ق. ثبت شده است (25, 26). میرزا آقا تبریزی جانشین بلافصل میرزا فتحعلی، بنیان‌گذار ادبیات نو، میرزا آقای تبریزی است. تحت تأثیر مستقیم میرزا فتحعلی و با الهام از آثار او در حدود ۱۲۸۷ سه نمایشنامه نوشت: سرگذشت اشرف‌خان، حکومت زمان‌خان در بروجرد، حکایت شاه‌قلی میرزا در کرمانشاه. میرزا آقا دومین نمایشنامه‌نویس است و انتساب آن سه اثر او به میرزا ملکم‌خان به‌کلی خطاست (27).

میرزا آقا از تحصیل‌کرده‌های دارالفنون بود. زبان فرانسوی را آموخته، با زبان روسی آشنایی داشت؛ البته زبان ترکی را هم خوب می‌دانست. در خدمت وزارت امور خارجه به مأموریت اسلامبول و بغداد رفته بود. در مراجعت قریب هفت سال به‌عنوان منشی اول در سفارت فرانسه در تهران کار می‌کرد که سه داستان نمایشی مزبور را پرداخت. نخست در صدد برآمد که تئاترهای میرزا فتحعلی را از زبان ترکی به فارسی برگرداند. اما از ترجمه خویش خرسند نبود، در واقع از عهده‌اش برنیامد. به همین جهت، از نظر نشر فکر نمایشنامه‌نویسی و داستان‌پردازی جدید، میرزا محمد جعفر قراچه‌داغی به‌عنوان مترجم آثار میرزا فتحعلی حقی مسلم دارد. میرزا آقا در نامه خود به میرزا فتحعلی می‌نویسد:

از وقتی که از ملاحظه کتاب ترکی تصنیف آن سرور محظوظ شده‌ام... از نکات شیرین و عبارات دلنشین آن‌ها که موجب انواع عبرت و تربیت است، بصیرت حاصل کرده‌ام، بر خود لازم شمردم که در این شیوه خجسته و سبک و سیاق پسندیده، به آن سرور معظم تقلید و پیروی نمایم و مریدانه بساط ارادت بیارایم. اول خواستم کتاب طیاطر را، چنان‌که خواسته بودید، به زبان فارسی ترجمه کنم. دیدم که ترجمه لفظ‌به‌لفظ حسن استعمال الفاظ را می‌برد و ملاحت کلام را می‌پوشاند. در حقیقت حیفم آمد و ترجمه را موقوف داشتم. لهذا مختصری به همان سبک و سیاق در زبان فارسی جداگانه نوشتم (24).

## مفهوم آزادی در نمایشنامه‌های میرزا آقا

میرزا آقا داستان‌های نمایشی خود را برای میرزا فتحعلی فرستاد و خواهش کرد چند وقتی این کتاب از بعضی نظرها پوشیده بماند تا وقت اشتهار آن برسد. میرزا فتحعلی از دقت در آن‌ها چیزی فرو نگذاشت. عشق او را به ترقی دادن فن داستان‌نویسی از پاسخی که داد باید شناخت. در ربیع‌الاول ۱۲۸۸ مقاله بلندی به میرزا آقا فرستاد که حاوی نقد ادبی در آیین تئاترنویسی با توجه به نمایشنامه‌های او می‌باشد. نوشت: شما را هزار تحسین و آفرین می‌فرستم. امیدوارم در فن دراما... همیشه صرف اوقات خواهید کرد و ترقیات زیاد خواهید نمود و به دیگر هم‌وطنان و هم‌زبانان و هم‌کیشان خودتان در این فن راهنما خواهید بود. اما چون هنوز اول کار شماست، لهذا مرا لازم است که پاره‌ای قصورات آن را برای شما نشان بدهم که بعد از این با بصیرت بوده باشید تا به تصنیف شما در این فن از هیچ‌کس جای ایراد نشود، تصنیف شما مقبول خاص و عام گردد. نخست تالار طیاطر، یعنی ماهران فن دراما را، که میرزا آقا آن‌ها را ندیده بود، وصف می‌کند (25). به دنبال آن، به تکنیک نمایشنامه‌نویسی می‌پردازد. تضاد شخصیت‌ها از اصول داستان نمایشی است و این معنی در سرگذشت اشرف‌خان خوب مجسم نگردیده است (17). نویسنده را رهنمون می‌کند که چگونه آن عیب را مرتفع سازد. سفارش می‌نماید که تصویر زمان حال را در گذشته ترسیم کند، از آنکه نقل این جور چیزها درباره بزرگان معاصر محل خطر است. وانگهی در مملکتی مثل ایران، که هنوز به عمل چاپ و تصنیفات ارباب خیال آزادی مطلق داده نشده است، پس چه باید کرد؟... زمان

حکومت اشرف‌خان را به دوره یکی از پادشاهان صفوی ببرید، مگر عهد شاه عباس اول، چون که دولتش با نظم بود. سپس هر چه می‌خواهید بگویید. در آن صورت هیچ‌کس گریبان شما را نمی‌تواند گرفت و معاصرین هم حساب خودشان را از این سرگذشت خواهند برد. به‌علاوه، اگر اسم اشرف‌خان در زمره معاصرین معروف است، تغییرش بدهید. پایتخت هم اصفهان است، نه دارالخلافه تهران (17).

در خصوص نمایشنامه دوم، ایرادش این است که عمل زمان‌خان، به اصطلاح امروزی ما نقش او، جاندار عرضه نگشته و بهتر است نام داستان به کوکب عاشق‌کش تبدیل گردد؛ زیرا عمل او و قاسم دهباشی از همه دلنشین‌تر است. از آن گذشته، چون ذهن تماشائیان تئاتر همه متوجه او می‌باشد، سخنان مؤثر و قوی را از زبان او بیاورید. زور قلم شما را در این عبارت خواهم دید، انشاءالله. بعد زمینه‌ای برای تغییر مجموع عبارت‌های آن داستان به دست می‌دهد. همه مطالب را پس و پیش و کم و کسر می‌کند و چیزهای دیگری می‌افزاید. تأکید می‌نماید که هر چه با واقعیات جور درنمی‌آید، حذف گردد. از آن جمله چطور ممکن است کسی بگوید: دخترم را خودم خواهم گرفت. واویلا، مگر این چنین حرف‌ها را در فرنگستان در مجلس طیاطر، پدر در حق دختر خود می‌تواند گفت؟!

درباره نمایشنامه سوم گوید: سرگذشت شاه‌قلی میرزا سراپا بد است. آن را بسوزانید... ایرج میرزا حرکت بدی کرده، بر سر عموی خود رسوایی فراهم آورده است والسلام. این قبیل حرکت فی‌مابین مردم عمومیت ندارد، بازیچه لغو بی‌مزه‌ای است با استهجانات زیاد. اصرار می‌ورزد که همه الفاظ مستهجن حذف گردد و موارد آن را ذکر می‌کند.

میرزا فتحعلی صمیمانه می‌نویسد: دلتنگ مشوید که زحمت شما را تجدید می‌کنم و در تصنیف عجله مکنید. این تصنیف از شما به روزگاران یادگار خواهد ماند. باید کامل و بی‌قصور و مقبول طبایع باشد... تا خواننده خیال نکند که مصنف از شروط فن دراما اطلاع ندارند... مطابقت کامل به جمیع شروط آن واجب است و غفلت از آن شروط به هیچ وجه جایز نیست. سفارش می‌کند آن داستان‌ها را پس از تکمیل به چاپ برساند و به جوانان قابل نورسیده هم فن دراما را تعلیم نمایید که هر یک از ایشان در این فن که اشرف فنون اهل پور و پاست، چیزی خیال کرده بنویسید.

از اینکه آیا میرزا آقا نکته‌جویی‌های سنجیده و درست میرزا فتحعلی را در تجدید نظر و اصلاح سه داستان نمایشی خود به کار بسته است، آگاهی نداریم. متن اصلی آن نمایشنامه‌ها در ۱۳۴۰ قمری به‌عنوان «سه تیاتر» منسوب به مرحوم میرزا ملکم‌خان، از روی نسخه دکتر روزن، وزیر امور خارجه و شرق‌شناس آلمانی، در مطبعه کاویانی بران به چاپ رسیده است. همچنین توسط پرفسور بریکتو به زبان فرانسوی ترجمه گردیده و به نام کمدی‌های ملکم‌خان در بروکسل انتشار یافته است. اما چنان‌که دانستیم، نمایشنامه‌های مزبور هیچ ارتباطی با میرزا ملکم‌خان ندارد و پیش از این حق میرزا آقای تبریزی، نویسنده حقیقی آن‌ها، ادا نشده است.

از میرزا آقا تبریزی پنج نمایشنامه در دست است که منتشر شده است. عناوین آن‌ها از این قرار است: سرگذشت اشرف‌خان، حاکم عربستان، در ایام توقف او در تهران؛ طریقه حکومت زمان‌خان بروجردی و سرگذشت آن ایام؛ حکایت کربلا رفتن شاه‌قلی میرزا و ...؛ حکایت عاشق شدن آقا هاشم خلخالی به سارا نام دختر حاجی پیرقلی و سرگذشت آن ایام؛ حکایت حاجی احمد مشهور به حاجی مرشد کیمیاگر. هیچ‌یک از این عناوین، ترکیبی هنری ندارند و بیشتر سیاق نام‌گذاری داستان‌های عامیانه را به ذهن متبادر می‌کنند. از رهگذر دقت در همین ظرافت‌هاست که می‌توان به کیفیات هنر در انواع بومی و وارداتی آن پی برد. تردیدی نیست که در مراحل اولیه برآمدن هر هنری، تمام عناصر برسازنده آن دارای کیفیات درجه اول نخواهند بود، لیکن اگر هنری در بستر اجتماعی خود رشد کند، رشدی یکدست می‌تواند داشت.

## نقد اوضاع سیاسی و اجتماعی

شخصیت‌های کلیدی نمایشنامه اشرف‌خان، کریم‌آقا، قربان‌بیگ، حسن‌بیگ، میرزا طرارخان و میرزا عبدالرحیم. داستان نمایشنامه چنین است که اشرف‌خان، حاکم عربستان، در سنه ۱۲۳۲ برای پرداخت حساب سه سه ولایت و برای دادن مفاصا و گرفتن حکم دگرباره حکومت به پایتخت می‌آید و مجبور می‌شود که برای رسیدن به هدف خود، از شاه و صدراعظم گرفته تا فراشان و قاپوچی‌ها و اهل طویله، رشوه و انعام بدهد و در آخر، حکم حکومت عربستان را گرفته و فرار می‌کند. این نمایشنامه یک نقادی سیاسی ـ اجتماعی از دربار قاجارهاست (28). نویسنده می‌خواهد از فساد و ستم هیئت حاکمه سخن براند و تا حدودی هم در منظور و هدف خود موفق شده است. زبان نمایشنامه ساده و روان، ولی از حیث تکنیک و فن نمایشنامه‌نویسی ایراداتی دارد، خصوصاً که وحدت زمان در آن به هم ریخته است و گاه عنصر داستان‌نویسی بر آن غلبه دارد.

موضوع لزوم پرداخت رشوه برای ارتقای مقام در زمانه نمایشنامه‌نویس به اندازه حاد و نفرت‌آور بودن است که نویسنده نیاز دیده است با چنین تفصیلی آن را به تصویر بکشد و مهم‌تر آنکه برای ما دانسته نیست که در این تصویرپردازی، تا چه اندازه از اغراق به کار برده است. چه‌بسا که با توجه به ساختار حکومتی در عصر قاجار، اتخاذ چنین رویه‌ای لازم به نظر می‌رسیده است (25).

## انتقاد از فساد حکومتی

شخصیت‌های کلیدی نمایشنامه زمان‌خان، فرخ‌بیگ، میرزا جهانگیر، کوکب، حاجی رجب و وارطانوس. ارمنی از تیره‌بختی‌ها و ناراحت‌کنندگی‌های تاریخ معاصر است که وضعیت فساد اقتصادی در چنان بحران فراگیری بوده است که نمایشنامه‌نویس، به دنبال نگارش نمایشنامه سرگذشت اشرف‌خان حاکم عربستان که موضوعی یکسره مرتبط با فساد در طبقات فرادست حکومتی داشت، این بار نیاز به بازتاب دادن فساد اقتصادی در طبقات فرودست‌تر را احساس کرده است. از منسجم‌ترین آثار میرزا آقا تبریزی است که از نظر شخصیت‌پردازی و پرداخت واقعه و قالب نمایشی، نسبت به نمایشنامه‌های دیگر او موفق‌تر است. این نمایشنامه در چهار مجلس تنظیم شده و دارای زبان محاوره‌ای قوی همراه با واژگان و اصطلاحات عامیانه و مردمی است. محور اصلی این نمایشنامه نیز انتقاد از دستگاه فاسد حکومت قاجار و فساد سیاسی ـ اجتماعی عمال این حکومت است. خان حاکم دچار مشکل مالی می‌شود. اوضاع کساد است. با حیله و تدبیر فراشباشی قرار می‌شود از مسیو وارطانوس به جرم فروش مشروب و اداره فاحشه‌خانه‌های شهر و اشاعه فساد، پول بگیرند تا اوضاع دربار حاکم بهبود یابد. با طرح دهباشی، «کوکب»، یکی از فاحشه‌های شهر، قرار و مداری با یک حاجی بازاری می‌گذارد تا دهباشی سر بزنگاه سر برسد و مطالبه پول کند. پیغام به‌وسیله کوکب و حاجی رجب ردوبدل می‌شود و شب مورد نظر فرامی‌رسد. حاجی رجب به خانه کوکب می‌رود و مشغول عیاشی می‌شوند. در همین لحظه، دهباشی و چهار گزمه وارد شده و سروصدا راه می‌اندازند. کوکب قول می‌دهد با فروش وسایلش سیصد تومان به دهباشی بدهد تا آبروی او نرود. دهباشی می‌پذیرد و حاجی رجب، که عاشق کوکب است، پرداخت مبلغ را تضمین می‌کند. کوکب از سیصد تومان دریافتی، پنجاه تومان را برای خود برمی‌دارد. دویست تومان سهم حاکم و پنجاه تومان سهم دهباشی می‌شود. دهباشی دویست تومان را به فراشباشی می‌دهد و فراشباشی صد و پنجاه تومان را نزد حاکم می‌برد (29).

زمان‌خان از سوی حکومت مرکزی حاکم بروجرد می‌شود. برای اینکه خود را موجه جلوه داده و دل مردم را به طرف خود جلب کند، دستور می‌دهد تا از دزدی و دغلبازی و شراب‌خواری و غیره جلوگیری شود. زمان‌خان کم‌کم برای رسیدن به منافع غیرمشروع خود از لمین‌های جامعه و از جمله از فاحشه‌ها برای اخاذی استفاده می‌کند. از پولداران و صاحبان نام‌ونشان جامعه حق‌السکوت می‌گیرد. میرزا آقا تبریزی در این نمایشنامه مستقیماً از فساد دستگاه حکومت انتقاد و فساد سیاسی حاکم بر آن را به‌خوبی افشا کرده است (30). در زبان شخصیت‌ها که میرزا آقا سعی کرده

بر اساس موقعیت آن‌ها عبارات و کلمات را تنظیم کند؛ مثلاً یکی از شخصیت‌ها که ارمنی است، با لهجه خاص ارمنی‌ها صحبت کرده است. خواست حاکم چرخه‌ای از روابط اقتصادی فاسد و ناسالم را به حرکت می‌اندازد، چنان‌که از پول به‌دست‌آمده، نیمی در راه برقراری این چرخه فاسد به مصرف می‌رسد. دستور رواج فساد از سطح عالی شروع می‌شود و تمام سطوح دانی را فرامی‌گیرد و در این مسیر با هیچ مانع بازدارنده‌ای مواجه نمی‌شود. ساختاری از رأس تا تحت، فاسد و به تبع، ناکارآمد.

این کار بهترین کار میرزا آقا از لحاظ مضمون و قالب نمایشی محسوب می‌شود و از لحاظ واقعه‌پردازی و داشتن شخصیت‌هایی فعال و نمایشی، نسبت به سرگذشت اشرف‌خان برتری‌هایی دارد. این نمایشنامه در چهار پرده به اتمام می‌رسد. میرزا آقا به‌طور مستقیم‌تری دستگاه حکومت را به انتقاد گرفته و نمایشنامه مفهوم سیاسی‌تری به خود گرفته است. ساختمان نمایشنامه نیز ترکیبی از قصه و نمایشنامه است (30). می‌بایست متوجه تجربه‌ای که نمایشنامه‌نویس در کار نخست به دست آورده است نیز بود.

## انتقاد از دستگاه حکومت

بیشتر به قصه می‌ماند تا نمایشنامه. در این نمایشنامه قصه‌گونه، شاه‌قلی میرزا همراه همراهان و چاکران و غلامان و یدک‌ها راهی کربلا می‌شود. با دید به و کبکبه در یک فرسخی شهر سنقر اطراق می‌کند. اتفاقات و حوادث عجیبه در فاصله مبدأ حرکت و مقصد شاهزاده رخ می‌دهد که همه آن‌ها در یک مجلس و یک صحنه تصویر و مجسم می‌شود.

نویسنده در این نوشته چندان پایبند اصول و تکنیک نمایشنامه‌نویسی نبوده و آن را از بافت نمایشی دور ساخته و حالت داستانی بدان بخشیده است. این مسئله را آخوندزاده نیز دریافته و طی نامه‌ای به میرزا آقا تبریزی گوشزد کرده که سرگذشت شاه‌قلی میرزا سراپا بد است، آن را بسوزانید؛ به ارباب قلم شایسته نیست که این قبیل چیزها را به قلم می‌آورند (5). در نگارش سوم خود چندان توفیقی به دست نمی‌آورد. حکایت کربلا رفتن شاه‌قلی میرزا، سرگذشت ایام توقف چندروزه در کرمانشاهان نزد شاه‌مراد، حاکم آنجا، از لحاظ به‌کار گرفتن اصول و قواعد نمایشنامه‌نویسی و در نتیجه، استحکام عواملی چون شخصیت‌پردازی، ایجاد موقعیت‌های کمیک و غیره، از ضعیف‌ترین کارهای میرزا آقا است. این اثر نیز مانند کارهای پیشین وی در انتقاد از دستگاه حکومتی است، اما شیوه‌ای که برای این منظور برگزیده، برخلاف حکومت زمان‌خان، دلچسب و نمایشی نیست. بافت نمایشی این سرگذشت بسیار ضعیف است و حتی نمی‌توان عنوان نمایشنامه بر روی آن گذاشت. میرزا آقا در این اثر تمایل خود را به قصه‌نویسی نشان می‌دهد (30). نباید از نظر دور داشت که در کارهای نخستین، لغزش‌های گوناگونی محتمل است.

شاه‌قلی میرزا برادر شاه‌میرزا، والی کرمانشاه، است. او برای زیارت کربلا عازم سفر است و چند روزی را نیز در کرمانشاه می‌ماند. در شب اول، بعد از صرف شام، از نداشتن پول می‌نالد و نزد برادرش از مشکل مالی می‌گوید. شاه‌میرزا که نمی‌داند با او چه کند، کار را به پسرش ایرج میرزا می‌سپارد. با طرح ایرج میرزا و دریافت هزار تومان خرج سفر، شاه‌قلی میرزا به اتفاق ایرج راهی سنقر می‌شوند. ایرج میرزا قصد دارد با دست انداختن شاه‌قلی میرزا حسابی بخندد. با صحنه‌سازی‌های متعدد، اوضاعی ایجاد می‌کنند که شاه‌قلی میرزا را می‌ترسانند. هجوم چماقدارها و درگیری‌های ساختگی در شبی که مجلس بزم راه انداخته‌اند و شاه‌قلی میرزا را به اتاق طاووس رقاصه فرستاده‌اند، باعث می‌شود که او فرار را برقرار ترجیح بدهد. در پایان، شاه‌قلی میرزا، چادر به سر، از ترس مهاجمان ساختگی ایرج میرزا می‌گریزد (29).

## انتقاد از اوضاع اجتماعی

در این نمایشنامه، میرزا آقا به مسائل خانوادگی توجه کرده و مسئله ازدواج و روابط خانوادگی را مطرح ساخته است. طرح این مسئله در آن ایام جای تأمل زیادی دارد. میرزا آقا خواسته با طرح این موضوع، به تقادی اجتماعی و مناسبات خانوادگی و پیچیدگی‌های ازدواج در آن ایام بپردازد (27). آقا هاشم عاشق سارا، دختر یکی از ثروتمندان، می‌شود. خود آقا هاشم از مال دنیا چیزی در بساط ندارد. همین مسئله مشکلاتی به بار می‌آورد که پیش کشیده شدن یک رقیب ثروتمند و توطئه و دسیسه برای دستیابی به ثروت، راضی نبودن دختر برای ازدواج با غیر آقا هاشم، از این مشکلات است. در نهایت، آقا هاشم به وصال سارا می‌رسد. این نمایشنامه نیز از حیث تکنیک و فن دراماتیک ایراداتی دارد و بیشتر شبیه قصه است تا نمایشنامه.

انتقاد از جهل مردم

به حالت محاوره، قصه‌گونه داده است. این نمایشنامه ضمیمه فصل سیزدهم از رساله اخلاقیه است که در بیان نیرنگ و شعبده‌بازی‌های کیمیاگران نگاشته شده است. داستان از این قرار است که حاجی احمد و وردستش، پناه، چنان وانمود می‌کنند که به علم کیمیاگری آگاهند. چند تن از کسبه و تجار شهر بغداد و کربلا فریب آن‌ها را می‌خورند (30).

آن دو پس از فریب این افراد و حتی به یغما بردن ناموس آن‌ها، فرار می‌کنند. محور این نمایشنامه سادگی و جهالت عوام‌الناس است که گول عده‌ای از شیادان را می‌خورند. این نمایشنامه یک نقادی اجتماعی است و در اثبات ناآگاهی و طماعی و نادانی برخی از مردم نوشته شده است.

میرزا آقا تبریزی، به‌عنوان اولین نمایشنامه‌نویس زبان فارسی، در ادبیات نمایشی ایران رقم می‌خورد. وی ذهنی وقاد و سیاسی داشته و وقایع را از زاویه دید سیاست و اجتماعیات نگریسته و لذا توانسته در آن ایام که کسی را یارای سخنگویی نبوده، با بهره‌جویی از فن تئاتر به نقادی سیاسی ـ اجتماعی بپردازد (24, 31). نمایشنامه‌های او گرچه از حیث تکنیک و اصول نمایشنامه‌نویسی نقصان دارد و گاه به داستان و قصه بیشتر شباهت دارند، ولی به هر حال نخستین تلاش‌ها در این زمینه هستند و از این حیث ارزش آن‌ها محفوظ است (31). نمایشنامه‌نویسی مانند میرزا آقا تبریزی با نوشتن نمایشنامه‌های تاریخی مانند درگذشت اشرف‌خان حاکم عربستان، حکایت کربلا رفتن شاه‌قلی میرزا و چند نمایشنامه دیگر از این قبیل افراد به حساب می‌آید. دقت در عناوین دو نمایشنامه فوق، خود می‌تواند تصدیق‌کننده نظر ما باشد. نمایشی که عنوان حاکم عربستان را بر طلیعه خود دارد، محتوی هر چه باشد، در نهایت قابل ارجاع به محیط عربستانی است که در هیچ برهه از تاریخ، زیرمجموعه ایران محسوب نبوده است و نمایشنامه دیگر که حکایت سفر به «کربلا» است، تمام مطالب خود را متوجه کشور همسایه و حوادثی که در مسیر سفر پیش می‌تواند آمد، خواهد کرد تا نقدی به‌طور مستقیم متوجه درون مرزها نشود.

میرزا آقاخان تبریزی، با تکیه بر شخصیت‌ها و حوادث تاریخی مطرح‌شده در نمایشنامه‌های خود، به شکل رمزی و نمادین، حوادث و مسائل روز ایران را به ناخودآگاه مخاطبان، یعنی عموم مردم تحت ستم ایران، منتقل می‌کرد و به اهداف خود نزدیک می‌شد و این موضوع و این نحوه نگارش در اکثر نمایشنامه‌های تاریخی دوره معاصر ایران ملاحظه می‌شود. به تعبیری، گریز به محیط تاریخ، به نوعی سپری تا حدودی امن برای نویسنده نمایش فراهم می‌آورد. میرزا آقا تبریزی، به‌عنوان نخستین نمایشنامه‌نویس پارسی در پروژه واردات تئاتر به ایران، از نظریه تلفیق که گفتمان غالب روشنفکران در دوره مذکور است سود برده و در فرایند زایش درام ایرانی، از دو منبع مستقل تئاتر غربی و نمایش ایرانی استفاده کرده است.

تبریزی از بخشی از نمایش‌های ایرانی بهره‌برداری کرده است که این نمایش‌ها حامل فکر جدید و نمایشگر انسان جدید بوده‌اند. نمایش‌های سرگرم‌کننده و عامیانه‌ای چون بقال‌بازی، تخت‌حوضی، نقالی و خیمه‌شب‌بازی. موضوع بیشتر نمایشنامه‌های میرزا آقا بر حول محور انتقاد از حکومت دور می‌زند. با خواندن آثار میرزا آقا به‌وضوح می‌توان دریافت که وی شناخت کافی از تماشا و تماشاخانه نداشته است. رگه‌های بسیاری از ادب و

نمایش سنتی ایران در آثار او وجود دارد (32). این پدیده برای هنرمندی که از نخستین چهره‌های دوران گذار و حتی تکوین یک هنر به شمار می‌آید، هیچ استبعاد ندارد.

نمایشنامه‌های تاریخی کارکرد هویتی بسیار مهمی نیز داشته‌اند. نمایشنامه تاریخی، به‌عنوان نمایشنامه‌ای که شخصیت‌های اصلی آن از میان چهره‌های تاریخی انتخاب شده‌اند و ماجراهایش در زمانه‌ای دور از روزگار نگارش اثر اتفاق می‌افتد، نوع ادبی همواره محبوبی در میان ایرانیان بوده است. پس از یورش تازیان و نموناسیونالیسم ایرانی، بر هشیاری تاریخی ایرانیان افزوده گشت و توجه به تاریخ ملی نیروی تازه‌ای گرفت (33).

نمایشنامه‌های میرزا آقا را می‌توان حکایت‌های محاوره‌ای خواند. ادغام قصه با نمایش یکی از اشکالات نمایشی آثار میرزا آقا را تشکیل می‌دهد، زیرا که توصیف جای عمل را گرفته و نمایشنامه از حالت نمایشی خارج و حالت روایت را به خود می‌گیرد (4). اگر احتمال رود که تبریزی در این شگرد خود، متأثر از شیوه روایت‌پردازی کلاسیک ادب فارسی بوده باشد، در داستان‌های کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه نیز، توصیف فضا بخش قابل توجهی از روایت را به خود اختصاص می‌دهد که بی‌تردید این امر، اگر در داستان‌پردازی مزیتی بوده باشد، در نمایشنامه‌نویسی، اشکالی جدی است. نویسنده در این نمایشنامه می‌خواهد طرز به پادشاهی رسیدن حاکمان، ظلم‌هایی که می‌کنند و فساد در بین طبقه حاکم را افشا کند. چون این نمایشنامه‌ها صرفاً اولین نمایشنامه‌ها به زبان فارسی هستند، بنابراین فاقد هرگونه ترتیبات و وحدت‌های نمایشنامه‌نویسی هستند (34). انتظاری جز این نیز از کارهای اولیه در هر هنر جدید، به‌ویژه از نوع وارداتی آن، نمی‌رود.

## فرهنگ ایرانی

عدم اتکا به خود، خودداری از یاری رساندن به غیر، دست انداختن همدیگر و در نهایت، تلبس به جامه زنانه برای فرار. نمایشنامه‌های میرزا آقا از سر درد و درک از کیفیات ایرانی بودن به رشته تحریر درآمده‌اند.

نویسنده با صحنه‌های اروپا آشنایی نداشته یا نمایشنامه‌های خود را تنها برای خواندن و عبرت گرفتن هم‌وطنان خویش، و نه برای نمایش دادن، به رشته تحریر کشیده است؛ چنان‌که خود تحت عنوان نمایشنامه یا تمثیل به آن‌ها نداده و حکایت یا سرگذشت نامیده است (5).

در این نمایشنامه‌ها، صحنه‌های تاریک و وحشتناکی که از استبداد و بی‌قانونی عهد ناصری تصویر شده و اوضاع ناگوار آن روزگار که با وقایع مضحک فراوان همراه گشته، با انشایی آمیخته به طنز بیان گردیده که بی‌اختیار خواننده امروزی را به خنده وامی‌دارد. اما مسلماً مردم آن زمان که از ظلم و استبداد بیزار و تشنه آزادی و فرهنگ غرب بوده‌اند، از خواندن این هزلیات تلخ و نیشدار که دور از مبالغه و عین حقیقت است، ملول و متأثر گردیده‌اند و این خود هنری است تا آفرینش هنری برای مردمان زمانه خود کارکرد لازم و برای مردمان دیگر زمان‌ها کارکردهایی دیگر داشته باشد.

هر سه نمایشنامه در واقع قطعاتی است که به طریق مکالمه نوشته شده و اصول و قواعد فنی تئاتر غرب، از قبیل وحدت زمان و مکان و غیره، در آن‌ها رعایت نگردیده است و بنابراین، نمایش نام دادن آن‌ها تقریباً غیرممکن است (5). ای‌بسا نیازی هم به چنین نام‌گذاری نباشد، چه اینکه پیدا نیست شخص نویسنده تا چه میزان الزامات نمایشی را هنگام نگارش این نمایشنامه‌ها، جهت اجرا، در نظر داشته است.

شاید بهترین منتقد آثار میرزا آقا تبریزی، استادش، فتحعلی آخوندزاده باشد. آخوندزاده اگرچه هر یک از نمایشنامه‌های چهارگانه میرزا آقا را جداگانه مورد بررسی قرار می‌دهد، در نهایت، نقدی واحد بر آن‌ها دارد. او در عمل می‌خواهد بگوید که اثر نمایشی از نظر موضوع باید مهم‌ترین جهات زندگی را منعکس کند. منظور او رخدادهای مهم اجتماعی است. سرگذشت شاه‌قلی میرزا را نارسا می‌داند و آن را رد می‌کند و می‌گوید: سرگذشت شاه‌قلی میرزا سراپا بد است... والسلام؛ زیرا این حادثه چندان مهم و حادی نیست. همین‌گونه حوادث ناشی از تصادف را برای نمایشنامه

نامتناسب می‌شمارد... وی معتقد است: در پیه‌س اشرف‌خان، باید ستمگری‌های این حاکم عربستان را به‌صراحت بیان سازد و چنان کند که در انجام اثر، اشرف‌خان از کارهای خود پشیمان شود و از حکومت کناره گیرد و بار دیگر خلعت حکومت نپوشد و از حکومت و امارت که پریشانی و غم آورد، توبه کند. وقتی درباره نمایشنامه اشرف‌خان بحث می‌کند، توجیه می‌کند که اشرف‌خان را که اصولاً سیمایی تراژیک است، در انجام نمایشنامه به طریق پشیمانی اصلاح کند که این خود جهت اصلی درام جدی است که با کمدی و درام فرق دارد (24).

از نویسنده می‌خواهد تا پیامی تعلیم‌دهنده به پایان‌بندی نمایشنامه بیفزاید تا شخصیت اصلی ظالم تنبهی جدی یافته و از کارهای حکومتی دست بکشد، حال آنکه شاگرد وی، یعنی میرزا آقاخان، از این منظر چند قدمی جلوتر از استاد خود قرار دارد. میرزا آقاخان به هدف خود از نگارش نمایشنامه دست یافته است؛ بازتاب ظلم و فساد جاری در جامعه. اما گویی آخوندزاده با تمام پیشگامی که در عرصه تحول فکر ایرانی به خود اختصاص داده است، همچنان کار را ناتمام می‌انگارد و به دنبال پیامی صریح از داستان است. به هر حال، گویی مدرنیته فرزندی بوده است که زودتر از زمان خود پا به عرصه تفکر ایرانی گذاشته است.

آخوندزاده در نامه‌اش یاد می‌دهد که چگونه می‌توان نمایشنامه‌نویسی مشرق‌زمین را در طریق رئالیسم تکامل داد. چگونه به پرورش عمیق مضمون بپردازد و تبلیغ اندیشه‌های دمکراتیک را به‌مثابه وظیفه جدی در عهده گیرد. جوانب نیک و بد نمایشنامه‌های او را برمی‌شمرد و راهنمایی می‌کند. نمایشنامه در مبارزه با افکار پوسیده قرون وسطی و سنن و عادات کهن، سلاح اندیشگی برنده‌ای است. امروز تصنیفی که متضمن فواید ملت و مرغوب طبایع خوانندگان است. از انواع نمایش، از نظر شکل و فورم نیز بحث می‌کند. نوع ادبی نمایش را به دو گونه نقل بهجت، کمدی، و نقل مصیبت، درام، تقسیم می‌کند. همین‌گونه نوع درام جدی و کمدی جدی را نیز می‌پذیرد. معتقد است که زبان نمایشنامه باید زنده و مؤثر باشد و نمایشنامه‌نویس بتواند هنر خود را در طرز و شیوه بیان نیز بنمایاند؛ با عباراتی شیرین و نمکین ادا شو. چگونه زبان تک‌تک اشخاص نمایش را کشف کند و اشخاص را در شکلی هماهنگ با زبان و حرکت آنان به خواننده بشناساند (24).

## نتیجه‌گیری

روشنفکران نمایشنامه‌نویس عصر مشروطه، از مهم‌ترین عاملان انتقال تجدد به جامعه بودند. با بهره‌گیری از زبان طنز، تمثیل و روایت‌های صحنه‌ای، مفاهیم پیچیده سیاسی و اجتماعی را به زبانی ساده و قابل‌فهم برای طبقات مختلف جامعه تبدیل می‌کردند. نمایشنامه‌ها فضای انتقال اندیشه‌هایی چون قانون‌گرایی، آزادی، عقلانیت و نقد استبداد را فراهم کردند. تماشاخانه و اجراهای جمعی باعث شد مفاهیم روشنفکری از محدوده روزنامه‌ها و محافل تحصیل‌کرده فراتر برود. نمایشنامه‌نویسان با زبان طنز سیاسی ـ اجتماعی، ناکارآمدی حکومت مطلقه، فساد دیوانی و ساختارهای فرسوده را نشان می‌دادند. این نقد هنری، مخاطب را بدون تقابل مستقیم، به بازاندیشی در ساختار قدرت دعوت می‌کرد.

مفاهیمی مانند آموزش نوین، حقوق شهروندی، برابری نسبی زن و مرد، مسئولیت‌پذیری اجتماعی و اهمیت قانون در آثار بسیاری از نویسندگان آن دوران دیده می‌شود. نمایشنامه به بستری برای تبلیغ رفتار تجدد تبدیل شد. با برجسته‌سازی شخصیت‌های آگاه، حق‌طلب و منتقد، نمایشنامه‌ها الگوهای نوینی معرفی کردند. این امر به تقویت حس مسئولیت اجتماعی و مشارکت سیاسی کمک کرد. طنز نمایشی قدرتی داشت که روزنامه‌ها فاقد آن بودند. مخاطب از طریق خنده، با سیاه‌نمایی واقعیت‌ها مواجه می‌شد و پیام‌ها در ناخودآگاه او تثبیت می‌گردید. نمایشنامه‌نویسان مشروطه از مهم‌ترین عوامل انتقال مفاهیم تجدد به لایه‌های مختلف جامعه بودند. آثار نمایشی فرایند اجتماعی‌شدن اندیشه مشروطه را سرعت دادند. نمایشنامه‌ها به دلیل سادگی، جذابیت و امکان اجرا در فضاهای عمومی، کارکردی شبیه رسانه جمعی پیدا کردند. نقد اجتماعی در قالب نمایشنامه، زمینه فهم عمومی از استبداد و ضرورت قانون‌گذاری را فراهم کرد. ادبیات نمایشی این دوره نقش پلی میان نخبگان فکری و توده مردم ایفا کرد. در دوره‌ای

که تئاتر به معنای اروپایی هنوز ناشناخته بود، میرزا آقا تبریزی از اولین کسانی بود که قالب نمایش منثور مدرن را وارد ادبیات فارسی کرد و راه را برای انتقال اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی از طریق هنر صحنه باز کرد. مسائل پیچیده‌ای مانند فساد حکومتی، ناآگاهی مردم و بی‌کفایتی کارگزاران دولت را در قالب داستانی ساده بیان می‌کرد تا توده مردم نیز بتوانند پیام‌ها را دریافت کنند. آثار میرزا آقا تبریزی نخستین تلاش‌ها برای تبدیل نمایشنامه به ابزار اصلاح اجتماعی در ایران بود. این سنت بعدها در مشروطه به اوج رسید.

## مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

## تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

## موازین اخلاقی

در انجام این پژوهش تمامی موازین و اصول اخلاقی رعایت گردیده است.

## References


1. Mirabedini H. The Evolution of Fictional and Dramatic Literature from the Beginning to 1941. Tehran: Academy of Persian Language and Literature; 2008.
2. Zarrinkoub A. From Iran's Literary Past. Tehran: Mahdi International Publishing; 1996.
3. Bozorgmehr S. The Influence of Translating Dramatic Texts on Iranian Theatre. Tehran: Fundamental Research Center, Ministry of Culture and Islamic Guidance; 1996.
4. Malekpour J. Dramatic Literature in Iran1984.
5. Aryanpour Y. From Saba to Nima. Tehran: Amir Kabir; 1978.
6. Molière. The Forced Doctor. Tehran: Matbaeh-ye Khorshid; 1943.
7. Molière. The Bride and Groom. Tehran: Sepideh; 1978.
8. Bektash M. Comedy Days. Faslnameh-ye Theatre. 1978(5):27-32.
9. Eskouei M. A Survey of the History of Iranian Theatre. Tehran: Anahita Eskouei; 1999.
10. Bamdad M. Biographies of Iranian Notables. Tehran: Zavvar; 1978.
11. Dumas A. Tamsil-e Theater. Tehran: Matbaeh-ye Khorshid; 1944.
12. Dumas A. The Coronation and Death of Napoleon. Tehran: Matbaeh-ye Ba Farzadeh; 1915.
13. Schiller F. Intrigue and Love. Tehran: Matbaeh-ye Faros; 1907.
14. Osman SB. Theatre of Zahhak. Tehran: Matbaeh-ye Khorshid; 1905.
15. Narimanov N. Nameh-ye Naderi. Tehran1905.
16. Shakespeare W. The Tragedy of Othello, the Moor of Venice. Paris: Matbaeh-ye Melli-ye Paris; 1613.
17. Azhand Y. Playwriting in Iran. Tehran: Ney; 1994.
18. Azhand Y. Modern Literature of Iran. Tehran: Amir Kabir; 2014.
19. Browne EG. The Press and Poetry of Modern Persia: Partly Based on the Manuscript Work of Mirza Muhammad Ali Khan Tarbiyat of Tabriz. Tehran1958.
20. Zarrinkoub A. Literary Criticism. Tehran: Amir Kabir; 1975.
21. Kermani Na-I. History of the Awakening of Iranians. Tehran: Agah; 1978.
22. Hashemi MS. History of Newspapers and Magazines in Iran. Isfahan: Kamal; 2014.
23. Estelami M. Understanding Today's Iranian Literature. Tehran: Institute of Social Communication Sciences; 1970.
24. Tabrizi MA. Five Plays. Tehran: Ayandeh; 1977.
25. Tabrizi MA. Four Theatres. Tabriz1976.
26. Salek H. Several Essays on Five Plays of Mirza Aqa Tabrizi. Tabriz: Nobel; 1978.

27. Adamiyat F. The Ideas of Mirza Fath-Ali Akhundzadeh. Tehran1970.
28. Tabrizi MA. Five Plays. Tehran1975.
29. Farrokhi H. Playwriting in Iran from the Beginning to 1991. Tehran: Academy of Arts; 2007.
30. Malekpour J. Dramatic Literature in Iran.
31. Goran H. Unsuccessful Attempts. Tehran: Agah; 1981.
32. Mostafavi K. The Birth of Iranian Drama: Intellectual Discourse in the Qajar Era and Mirza Aqa Tabrizi's Approach to Integrating Iranian Performance and Western Theatre. Tehran: Afraz; 2012.
33. Adamiyat F. The Decline of Historiography. Sokhan. 1967(1).
34. Seddigh AM, Shekarkhodaei NS. A Critique of the Five Plays of Mirza Aqa Tabrizi. Tehran: Tak Derakht; 2009.
35. Molière. Report of The Misanthrope. Istanbul: Tasvir al-Afkar; 1966.
36. Bektash M. Mirza Aqa Tabrizi. Faslnameh-ye Theatre. 1977(1).
37. Adamiyat F. Amir Kabir and Iran. Tehran: Amir Kabir; 1955.