تاریخ اجتماعی ـ سیاسی تئاتر درایران

کتاب دوم

(جلد اول)

«مکتب دموکراسی غربی»

مجید فلاح زاده

«انجمن تئاترایران وآلمان»

«مکتب دمکراسی غربی»

فصل اول

مبارزه علیه استبداد فئودالی:

1 ـ طرح مسئله

2 ـ اولین گام ها:«تجربه های بصری» الف ـ برخوردهای بصری ـ سترون

ب ـ برخوردهای بصری ـ ناسترون

3 ـ دومین گام ها:«تجربه های نوشتاری» الف ـ نمایشنامه نویسی گری ـ نقادی

ب ـ نقادی گری ـ نمایشنامه نویسی

4 ـ نتیجه

5 ـ زیرنویس ها

6 ـ ضمیمه

7 ـ تصاویر

«پیش گفتار»

الف ـ هدف دراین تاریخ تئاتر، تحلیل کمّی وقایع تئاتری (وقایع نگاری تقویمی) نیست؛ تحلیل تجریدی ـ هنری وقایع تئاتری (تئاتربرای تئاتر) هم، طبیعتاً نیست؛ هدف، این جا، تحلیل سیاسی ـ اجتماعی کاربرد ابزاری هنری است بنام تئاتر که چگونه از همان آغاز آشنایی ایرانیان با یکی از فرم های غربی آن، در خدمت سیاسی ـ اجتماعی گروه ها، قشرها وطبقات مختلف ایرانی، اهداف ایدئولوژیکی ـ اقتصادی کاملاً مشخصی را تعقیب کرده و می کند. بنا براین، در راستای اهداف این تاریخ تئاتر، کم تر به کشف نخستین پدیده ها، کاوش ها، نام ها و شخصیت ها، که اکثراً گسسته اند، اشاره می شود تا به روابط درونی و نتایج بیرونی حاصل از آن ها، یعنی جریان های حاکم تئاتری هر دوره، که اغلب پیوسته اند و تابعی از جریان های اجتماعی ـ سیاسی هر دوره! و اضافه آن که، مختصر و سوده اشاره می شود، نه به تفصیل و ناسوده! و باز هم اضافه آن که، برخی از فاکت ها، بی تردید، تکراری اند، اما نگاه به آن ها و نتیجه گیری ها هرگز یا بس کم تر!

ب ـ در این کتاب، تئاتر(هنرنمایش) از دیدگاه کلاسیک ـ مسلط ـ مصطلح غربی که بنیادش بر ادبیات نمایشی غربی ـ یونانی (متن ـ بازی کلام) است، و لذا پی گیر ـ طوطی وار از سوی متخصصین و غیر متخصصین تئاتری، و از جمله از سوی ما ایرانیان هم، تکرارشده است که چون ادبیات نمایشی نداریم پس تئاتر نداریم، دیده نمی شود! تئاتر در این جا، از سویی هنری تنانی (فیزیکال)، و از سویی هنری زنده (دینامیک) و لذا، در مجموع، بازی و عملی ابدانی و هدف مند دیده شده است که عملاً و علناً دروقایع حیاتی جامعه دخالت کرده و می کند؛ و درنتیجه، فقدان هریک ازدو وجه آن (فیزیکال ـ دینامیک)، کار آن را مختل می سازد، مانع تعهدات اش در جامعه می شود. و چنین است که نقش آفرینان (بازیگران) آن، **امیرکبیر** و **مدرّس** و **رضاخان** و **مصدق** و **کیانوری** ، یا فلان شاه و وزیر و مُلّا، یا فلان نظامی و روشن فکر و کارگری که در شورش وقیام وانقلابی برخاک می افتد، هم، می توانند باشند! یا، بازهم ملموس تر، اما تخصصی تر و آسیب پذیرتربگوئیم: ما تئاتر نداریم، نه آن که سنّتِ متن نمایشی یا نمایشنامه نویس نداریم، یا فلان متن نمایشی را سانسور می کنند و یا حتی معدوم می کنند! ما تئاتر نداریم، چرا که ساختمان تئاتر را هم می سوزانند ***(تئاترسعدی)***، تیشه بر ریشه اش هم می زنند ***(تکیه دولت)***، کارگردان اش را هم به بند می کشند ***(کرمانشاهی)***، بازیگر ـ شاعراش را هم، اعدام می کنند ***(سعید سلطان پور)***! ***بازیگر کلام*** *(نمایشنامه نویس)* می تواند خودرا درپشت کلام اش پنهان کند که کرده اند و می کنند؛ اما ***بازیگربدن*** چطور؟! آن که ازجان اش مایه می گذارد، نه ازکلام اش چه طور؟! آن که برصحنه باید برهنه نقش بازی کند چطور؟! بنابراین، خاک سوخته ی تماشاخانه ای، یا حتی بسیارتجریدی تربگوئیم: درهای ازپیش بسته ی تماشاخانه ای هنوز ناساخته، یا درهای همواره گشاده ی آمفی تئاتری دو هزارساله ***(کلسینیوم)***، یا ثروت افراطی و فقر تفریطی صحنه ای ***(صحنه ی گروتوفسکی)***، و یا حتی، حتی ***سرپوش اجباری ـ اسلامی*** و ***خطوط میزانسن ارتجاعی ـ متحجّر***، یا ***میزانسن ناپخته*** ای برصحنه (نبود ***تماشاگر***، به هردلیل، که بجای خود) نیز، می توانند علت عدم وجود تئاتر، یا فقدان رشد آن درجامعه باشند. چرا که، بدون متن هم می توان اندیشه ای، ایده ای را به همان قدرت بیان داشت که متن (کلام) می تواند! و کرده اند! یا، افراطی بگوئیم: کلام بیش از بدن می تواند اندیشه ای

را لُو دهد، بدان خیانت کند که کرده است! و باز هم افراطی تر: ***بیش از دو سوم نمایشنامه های خوب نوشته شده، در طول تاریخ رسمی تئاتر، تا آغاز قرن بیستم، اشتغال به درگیری های طبقات حاکم دارند! و تاریخ تئاتر ما، کتاب حاضر، چنین نخواهد بود!***

ج - هرچند دامنه ی فاکت های این کتاب ازانقلاب 1357ش. کشورمان فراترنمی رود، اما دامنه ی نتیجه گیری های آن بسیار و بسیار فراتر از زندگی تئاتری حتی سه دهه ی ***«جمهوری اسلامی»*** می رود! به سخنی دیگر و با افقی بس فراخ تر گفته شود: اصول استخراجی و بنیانی این کتاب که در چکیده و مقدمه ی آن آمده است: ***(سه شاخه ی فرهنگی «مکتب دموکراسی غربی»، «مکتب سوسیالیستی» و «مکتب اسلامی»***، با این تعریف از فرهنگ که: ***«فرهنگ، مجموعه ی ارثیه ی مادّی و معنوی نسلی است که به نسل دیگر منتقل می شود»)***، چنان که خواهیم دید، بس قابل انبساط تر از کادر هنری خود، در کادر تاریخی، به طورعام، قابل انطباق برهرجامعه (کشور)، با توجّه به ***فرهنگ بومی*** آن جامعه، می باشد؛ فرقی نمی کند، جامعه ی ***مصری*** باشد با فرهنگ ***بومی - اسلامی*** در کنار دو شاخه ی فرهنگی دیگر ***(«مکتب دموکراسی غربی» و «مکتب سوسیالیستی»)*** یا جامعه ی ***پرویائی*** با فرهنگ ***بومی - اینکائی*** در جوار دو مکتب دیگر، یا جامعه ی ***روسی*** با فرهنگ ***بومی - اُرتدوکسی*** تنگاتنگ دو دیگر شاخه، یا جامعه ی ***انگلیسی*** با فرهنگ ***بومی - آنگلوساکسونی*** دوشادوش دو سایر مکتب، یا جامعه ی ***بورندیائی*** با فرهنگ ***بومی - حوتی***، یا جامعه ی ***چینی*** با فرهنگ ***بومی - کنفسیوسی***، یا جامعه ی ***اسرائیلی*** با فرهنگ ***بومی - عبری***، یا ***استرالیایی*** با فرهنگ ***بومی - اُبرجینی***، یا جامعه ی ***هندی*** با فرهنگ ***بومی - هندوئیستی***، و یا، و یا، و یا ... !

* * *

«چکیده»

ازاوایل قرن هفتم شمسی (سیزدهم میلادی) تا تقریباً پایان قرن سیزدهم شمسی (اواخرقرن نوزدهم میلادی) به استثنای دوره ی «صفویه» (1722 م. - 1501 م.) ودوره ی کوتاه «زندیه» (1794م. - 1750 م.)، شهرها و جوامع شهری در ایران، به دلیل هجوم ها و جنگ های متعدد داخلی وخارجی، وتغییر راه های تجاری جهان، به سرعت در حال تجزیه و از هم پاشیدگی بودند. این از آغاز قرن بیستم بود که شهرها و جوامع شهری دوباره شروع به توسعه و رُشد نمودند. دلایل این رُشد وتوسعه عبارت اند از: کسب دوباره ی اهمیّت سیاسی، اقتصادی و جغرافیایی منطقه ی خاورمیانه، نفوذ فرهنگ مادّی و معنوی غرب، بیداری و آگاهی تدریجی طبقات شهری.

در چنین شرایطی، ما به تدریج شاهد شکل گیری ***سه شاخه فکری*** در جوامع شهری مان هستیم که از زمان انقلاب مشروطه، 1285 ش./ 1906 م. - نهادهای فرهنگی این سرزمین را شکل داده اند. این سه شاخه عبارت اند از: ***«مکتب اسلامی»***، ***«مکتب دموکراسی غربی»***، ***«مکتب سوسیالیستی»*** *(مارکسیستی)*.

و گفتن ندارد که ***«مکتب اسلامی»***، بی شک، با نفوذترین این شاخه ها است، زیرا که مستقیماً با بدنه ی اصلی تمدن ایرانی ارتباط دارد. بنابراین، ارزیابی و تحلیل فعالیت های تئاتری این شاخه می باید ارزیابی وتحلیل فعالیت های نمایشی ***فرهنگ ایرانی - اسلامی*** باشد. (رجوع شود به ***«تاریخ اجتماعی - سیاسی تئاتر در ایران»***، کتاب اوّل ***«تعزیه»***، نگارش نویسنده.)

از دو شاخه ی دیگر، تا قبل از انقلاب1357ش.، ***«مکتب دموکراسی غربی»***، شاخه ی حاکم تر و، ظاهراً ریشه دارتری بود، چرا که قشر حاکم و قشرهای بالای طبقه ی متوسط به شدت ازآن جانب داری می کردند وآن را ترویج می نمودند. و توسط این شاخه بود که تئاتر غربی و سبک های مربوط به آن در ایران نفوذ کردند.

«مکتب سوسیالیستی» *(مارکسیستی)* جوان ترین شاخه های سه گانه است، زیرا که بنیان های فکری - اقتصادی این شاخه تا شروع قرن بیستم، تقریباً، به کلی برای ایرانیان بیگانه بود. اضافه آن که، از 1304ش. تا 1320 ش.، به دلیل رژیم «دیکتاتوری رضا خانی»، این شاخه کم ترین فرصت و مجال را برای اظهار وجود داشت. این بعد از سقوط «رژیم دیکتاتوری» در1320ش. بود که ***«مکتب سوسیالیستی»*** *(مارکسیستی)* به یاری ***«حزب توده ی ایران»***، فضای کافی برای تنفس یافت، و در نتیجه موفق به خلق پربارترین دوره ی تئاتری جوامع شهری کشور در قرن بیستم، و تا کنون، گردیده است.

* * *

«فصل اول»

« مبارزه علیه استبداد فئودالی »

طرح مسئله

مقصود از«مبارزه علیه استبداد فئودالی» جستجو وکنکاش تئاتری دوره ای است که ازحوالی نیمه ی دوم قرن نوزدهم، آغاز سلطنت «ناصرالدین شاه» (1848م.) و شروع نخستین سال های «جنبش بابی»، آغازگردیده وتا حوالی انقلاب مشروطه (1906م.) ادامه می یابد؛ هنر تئاتر در این دوره (حتی فرم های سنتی و بومی آن: ***«تعزیه»*** ـ کتاب اول و ***«تقلید»*** ـ کتاب سوم) سیری از ***«تئاترهم چون وسیله ای برای تفریح و سرگرمی»*** تا ***«تئاتر هم چون وسیله ای برای مبارزه»*** را طی می کند. به سخنی دیگر، این سیر از «اولین گام ها»: ***تجربیات بصری*** (الف ـ ***برخورد های بصری ـ سترون***، ب ـ ***برخوردهای بصری ـ نا سترون*** با تئاترهای اشرافی ـ بورژوایی غربی شروع شده و تا پایان «دومین گام ها»: ***تجربیات نوشتاری*** (الف ـ ***نمایشنامه نویسی گری***، ب ـ ***نقادی گری***) که بنیاد رسمیِ هنر تئاتر غرب را تشکیل می دهند، دربر می گیرد. باز هم، به سخنی دیگر، این سیر هرچه که باشد در راستای آن نکاتی است که، خصوصاً، در بخش ***الف و ب*** از «پیش گفتار» آمده است.

*****

«اولین گام ها»

«تجربه های بصری»

*ضمن تائید این ضرب المثل که:**«شنیدن کی بود مانند دیدن!»**، منظور ما در این سر آغاز از **«تجربه های بصری»** آن گونه تجربیاتی اند که در آن ها انسان کم تر با تًا مل و اندیشه، بلکه بیش تر با یک تأثیر انعکاسی ـ گُنگ ـ بُهت آور ـ نا آشنا ـ دفاعی، و حتی تحقیر آمیز، به قضاوت و ارزیابی پدیده ای می پردازد که در مورد ما، این پدیده، پدیده ی **هنر تئاتر غربی**، در ارتباط با نخستین برخوردهای پیشینیان مان با این **هنر** است. در جریان این برخوردها که سیری دو هزار و چند صدساله از **الف ـ «سترون»** و **ب ـ «ناسترون»** را طی می کند، آن چه را که در پایان راه آموختیم، سر آغاز راهی است که تمدنی دیگر، دو هزار و پانصد سال پیش، تجربه کرده بود؛ وآن، چگونه و چرا قلم بر کاغذ نهیم تا نمایشنامه ـ تئاتری خلق کنیم! درغیراین صورت، ضرب المثل فوق با کاراکتر عامیانه ـ مردمی خود، تعریف مردمی ـ عامیانه ای از **هنر تئاتر** (هنرنما یش) ارائه داده است که عمری به قدمت عمر انسان دارد.*

الف ـ «برخوردهای بصری ـ سترون!»

ما ایرانیان، در طول بیش از دو هزارو پانصد سال تاریخ مدون ارتباط خود با فرهنگ و تمدن غرب، به تحقیق، مکرر با تئاترغربی، اغلب خصمانه ـ نا آگاهانه، در تماس قرار گرفته ایم؛ اما براساس مدارک ***تا کنون*** به دست آمده، فقط از همین اوائل قرن نوزدهم، آن هم نه با اکتشاف یک فرد، بلکه با رستاخیز یک جامعه و به یاری یک جریان مشخص فرهنگی، با بنیادهای مشخص اقتصادی خود، «مکتب دمکراسی غربی» بوده است، که غیر خصمانه و حتی با اعجاز، ولی هنوز تحقیرانه، به آن نزدیک شده وشروع به ادراک آن، آن هم در سطحی نازل، نمودیم.
برای مثال، یکی از نخستین تماس ها که بسیار خصمانه بود، آن گاه بود که «آشیلوس» بزرگ (465 ـ 525 ق.م.) در**«نبرد ماراتون»**، 490 ق.م.، رو در روی *«پارسیان ـ هخامنشیان»* ایستاد و جنگید[1] و اگر اورا در این جنگ می کشتیم و یا پیروز می شدیم، ما امروزه نه ***«پرومتئوس»*** را داشتیم، نه ***«اُورستس»*** و نه ***«پارسیان»*** و نه ***«زنان ندبه کننده»*** و نه.....، و از همه مهم تر، شاید، نه تئاتر به شکل دیروز ـ امروز غرب را! براین قرار، اگر مبنا آن باشد که میان پیروزی «پارسیان» در ***«نبرد ماراتون»*** یا زنده ماندن «آشیلوس» ما یکی را انتخاب می کردیم، صد البته که فرهیخته «آشیلوس» را برمی گزیدیم!
بگذار هزار «ماراتون» شکست استبداد ویک «ماراتون» جان آزاد «آشیلوس» پیروز.

مثال بار دوم زمانی است که «اسکندرمقدونی» (323 - 353 ق. م.) به ایران رسید و همراه خود تئاتر از رمق افتاده ی *«هلنی»* را به همراه آورد. و مهم تر آن که، جامعه ی پارسی شکست خورده یِ بیش تر محتاج نان تا محتاج تئاتر آن زمان، بر خصم خصمانه تر نگریست، و لذا بر هنر و هنر تئاتراش هم، بیش خصمانه تر. باقی مانده های فیزیکال این نوع تئاتررا، هم، درصورتک های تئاتری دیواره های ***«کاخ الحضرا»*** ی دوره ی *«اشکانی»* درعراق امروز می توان یافت[2]، و هم، در معدودی خرابه ـ تئاترها، از جمله تماشا خانه ی « قلعه ی آپامه »، در دوشان تپه ی تهران[3]، از دوره ی *«سلوکیان ـ سلوکوس نیکاتراول»* (280 - 306 ق.م.)؛ و باقی مانده های مکتوب آن را در گزارشات تاریخ نویسانی چون «پلوتارک»، در مورد اجرای برخی از نمایشنامه های یونانی، از جمله « **باکائه** »، اثر «اوری پیدس» (406 - 484 ق. م.) در دوران «اُرد» (مقتول 37\38 ق.م.)، از*«سلسله ی اشکانیان»*[4]. و در خصمانه نگری جامعه ی ایرانی همین بس که «فردوسی»، از دوران طولانی تقریباً پانصد ساله ی *«اشکانیان»* (224ب.م. ـ 250ق.م.) متأثر از *«فرهنگ هلنی»*، مطلقاً چیزی ندارد تا بگوید، مگر توجیه کند:

چو کوتاه بُد شاخ و هم بیخ شان نگوید جهان دیده تاریخ شان
از ایشان جز از نام نشنیده ام نه درنامه ی خسروان دیده ام [5]

در صورتی که، برخلاف گفتار «فردوسی»، اکثر داستان ها و قهرمانان اساطیری ***«شاهنامه»***، و به ویژه «رستم» در*«دوران پارتیان»* شکل گرفته ومتعلق به *«فرهنگ پارتی»* و دین آن، یعنی ***«دین مُغی»*** اند.
مثال بار سوم تماس و برخورد، که شاید از همه دردناک تر باشد، آن گاه بود که دو فیلسوف فرهیخته «فارابی» و «ابن سینا»، درقرون دهم و یازدهم میلادی، به ترجمه و تلخیص رساله ی ***«فن شعر»*** از «ارسطو» (322 - 384 ق.م.) پرداختند و با تمام نبوغ شان نه خود فهمیدند که چه ترجمه می کنند و نه خوانندگان شان که چه ترجمه شده است! وشاید، این یگانه مورد برعکس ضرب المثل معروف باشد که ***«شخص با چراغ گزیده تربرد کالا!»*** اما، این که اینان، به علت عدم آشنایی با اسم ـ مقوله ای به نام *«تئاتر»*، نمی دانستند که نمایش چیست و خوانندگان شان، هم نمی دانستند که چه می بینند، بسیار نابجاست؛ چرا که، هر کجا تمدنی است آن جا هنری است و هر کجا که هنری است آن جا هنر نمایشی است؛ یا به قولی: *«هنر درام (نمایش) به نحوی ازانحاء، تقریباً درهر جامعه ای، بدوی و متمدن پیدا شده و وظایف وسیع و متنوعی را انجام داده است»*[6]. لذا، سالم تر آن که بنویسیم: این بزرگان، یا هم طرازان شان چون «ابن رشد» و«ابن خلدون» با این نوع ژانرنمایشی که اساس اش بر متن نوشته شده *(ادبیات نمایشی)* است، آشنا نبودند [7]؛ و گرنه، با نمایش های فیزیکال ـ ابدانی (تئاتر فیزیکال = دلقک بازی، لال بازی، رقص های داستان دار نمایشی و ...) تحت عنوان های بومی خود ـ ***«تقلید»***، ***«محاکاة»***، ***«سایه بازی»*** و غیره ـ به اضافه ی آیین و مراسم نمایشی ـ مراسم آئینی فصول و اعیاد ـ نمی توانستند که آشنا نباشند، چرا که بازهم *«هرکجا تمدنی است .....»*. حال، چگونه است که این نوع ژانر*(نمایشنامه نویسی)* تنها درتمدن غربی است که رشد می کند، پاسخ های چند وجهی متعددی دارد که نکات اساسی آن ها در ***«کتاب اول»*** این تحقیق آمده است[8]؛ نکات دیگر می تواند مربوط به طبیعتِ جغرافیا ـ نژادی تمدن ها باشد، نظیر آن که ژاپونی، اکثراً، کوتاه و ظریف است همچو شعرش *«هایکو»*، و آلمانی، اکثراً، بلند و

خشن همچو معماری اش «گوتیک»؛ و هنوز نکاتی نیز، مسئله طعم و سلیقه است، بدین معنی که یک: فکر یا یک غنای زیبائی شناسانه را چگونه و با چه ابزاری می خواهیم نمایش دهیم، منتقل کنیم: ازطریق **بازی کلام**، یا ازطریق **بازی بدن** یا هردو باهم؟ کم نیستند کسانی که به عنوان یک اهل نمایش ***(از جمله، اهلِ فرا ـ تئاتر PARA – THEATER)*** معتقدند: تماشاگر به مفهوم عامّ آن، ازطریق **بازی بدن**، در کنار **رقص** و **پانتومیم** و **باله ی آبی** و نمایشات سیرک ها و ...، که امروزه حتی ورزش های **ژیمناستیک** و **فوتبال** و مسابقات **اتومبیل رانی** و یا ***حرکت ـ رقص سفینه*** ای در فضا را هم شامل می شود، بیش تر به فکرتوانایی ها، رنج ها وشادی های بشر رستاخیزکن می افتد و بیش تر غنای روحی ـ زیبائی شناسیک می گیرد، تا از طریق **بازی کلام**، که بازی ***«پرومته»*** و ***«هملت»*** و ***«گالیله»*** و....، را هم دربرمی گیرد!

و مگر «فردوسی» مان، با وجود تعلق خاطرش به بازی کلام: «برافکندم ازنظم کاخی بلند| که ازباد و باران نیابد گزند!»، نیم کردار را بردو صد گفته ترجیح نمی دهد؟: «بزرگی و مردی به گفتارنیست| دو صد گفته چون نیم کردار نیست!» حال بگذریم ازاین که جدایی بازی کلام از بازی بدن در تئاتر، نتیجه ی یک پروسه ی تکاملی (پروسه پیدایش طبقات اجتماعی)، یعنی کار بازوئی برای تو(عوام) وکارفکری برای من (خواص) است[9]! و مگر جامعه ی برده دار «آتنی ـ ارسطویی» مثال بارز این پروسه نشده بود که: «بربر ـ برده کار کند، پا زند، آتنی ـ یونانی آزاد فکر کند، قلم زند؟!» و شرقی ـ تاریخی بگوئیم: مگر در سلسله مراتب نظام هنوز «کاست» هندی نیامده است که «برهمنان» (دراویدیان) سرهای جامعه اند، «کشاتریاها» (نظامیان آریایی) دست ها، و «نجس ها» (توده ها) پا ی های آن؟! یا مگر « ویرژیل» شاعر(19-70 ق.م.)، در رُمی که می رفت تا مثال بارز نظام برده داری دوران اش شود، باور نداشت که، این وظیفه ی رُم نیست تا فلز تولید کند، این وظیفه ی رُم نیست که هنرها و علوم را توسعه دهد! وظیفه رُم وسرورش سروری است! و «تو ـ آگوس توس ـ تو باید رُمی ها، سرور خلق های زمین را سروری کنی.»[10] و یا مگر نمایشنامه های «پلوتوس» (184 ـ 254 ق.م.) و «ترنس» (159 ـ 190ق.م.)، دو کمدی نویس رُمی، و اصولاً اغلب نمایشنامه های رُمی، انباشته از بچه ـ برده گُم شدگانی نیستند که سرانجام (به خاطر پایان خوش نمایش، و نیز، مهم تر، به خاطر توجیه و ناگزیری حضور نظام برده داری در امپراتوری)، فرزندان گُم گشته ی مشروع یا نامشروع، فرقی نمی کند، اشراف رُمی از آب در می آیند؟! و ازسوی دیگر، مگر نمایشنامه های «سنکا» (65 ب.م.ـ 4 ق.م.)، بزرگ ترین تراژدی نویس رُمی، اوج بسته ی درهای بسته ای (درهای بسته ی نظام برده داری!) نیستند که « درام های اتاق دربسته » (THE CLOSET DRAMA) نام گرفته اند، یعنی آثاری که لایق خواندن، بازی کلام، هستند، نه لایق عمل ـ بازی بدن (ACT) کردن؟! یعنی برای خواص هستند که سواد خواندن و نوشتن دارند، نه برای عوام که بی سوادند؟! و پیش تر و افراطی تر از نظام رُمی نمی رویم تا به تکرار گروتسک وار نظم کمیک ـ تراژیک نظام رُمی، یعنی نظام «امپراتوری عثمانی» رسیم! نظام برده دار ـ میلیتاریستی که در طول عمر دراز، تقریباً، پانصد ساله ی خود (1918 ـ 1453ب.م.) چنان به افراط گرائید و به انحطاط رفت که حتی از کار فکری (بازی کلام) روی برتافت. این نظام حتی یک فیلسوف ـ خطیب ارزشمند تولید ننمود! تا چه رسد به یک فیلسوف ـ خطیب ـ نمایشنامه نویسی چون «سنکا»! و تا چه رسد به زایش یک عمل گرا، یک آکتور (ACTOR) یک مولّد سودمند در آن ادوار توفانی کار ـ اعمال عملی، یعنی دوران اختراعات و اکتشافات عصر رُنسانس به بعد!

بگذریم و به یکی از مثال های بارچهارم پردازیم که شخص مورد مثال اش از قماش همان سزار ـ سلطان ها، یعنی «خواجه ی کتاب خوان ـ آغا محمد خان» است، آن گاه که درسال 1795م. به فتح تفلیس، پایتخت گرجستان نائل شد. دراین فتح، قساوت، به اضافه ی ناچیز انگاشتن جان ها، و نیزعدم ارزش

برای ارثیه ی بشری، باعث شد تا «خواجه ی کتاب خوان» جنایات متعددی را مرتکب شود، از جمله فرمان قطعه قطعه کردن اطفال شیرخوار، تخریب مدارس، کلیساها، حمام ها، چاپ خانه ها[11]، و **کُشتار بازیگران تئاتر تفلیس!**[12]

ب ـ «برخوردهای بصری ـ نا سترون!»

اما، مثال بار پنجم، یعنی برخورد و تماسی که در فاصله ی دهه ی اول قرن نوزدهم، حدود (1813م. ـ 1800م.) صورت گرفته و گزارشات آن در دو***« سفرنامه ی مسیر طالبی»***[13] و***«سفرنامه ی میرزا صالح شیرازی»***[14] آمده است، به نظرمی رسد ازنخستین برخورد های جستجوگرانه ی ایرانیان، از زمان *«اشکانیان»* و سپس از زمان فلاسفه ی ایرانی ـ اسلامی قرون دهم و یازدهم میلادی، با هنر نمایش غرب باشد که معهذا، دریغانه، مثال ها و گزارشات سوخته ای هستند! سوخته از آن جهت که نوشته های شان سالیانی بسیار بعد چاپ می شوند و در دسترس عموم قرار می گیرند؛ و مهم تر، سوخته ازآن جهت که توصیفات و دیده های شان فاقد آن عنصر حیاتی هنر تئاتر غرب، یعنی ***«ادبیات نمایشی ـ نمایشنامه»*** است. آن چه که اینان گزارش کرده اند، توصیفاتی است تکنیکی ـ بصری از نمایشاتی فیزیکال که ریشه های شان تا **«باله های آبی»** در **«رُم باستان»**، و سپس **«جشن های پیروزی»** در دوران ***«رُنسانس»***، و بعد ***«نمایشات ماسک دربارهای اروپایی ـ انگلیسی»***، تا ادامه ی آن ها با تکنیک های صحنه ای بسیار پیش رفته تر تماشاخانه های اشرافی ـ بورژوای غربی، در قرون هیجده و نوزده، می رسد.[15] در حالی که، در حوالی همان دوره ی دو ***سفرنامه***، نام های اندکی برده شوند: «گوته» (1832-1749م.)، «شیللر» (1805- 1759م.)، «گُلدنی» (1793 - 1707م.) «آلفرد دوموسه» (1857- 1810م.)، «گوگول» (1852 - 1809م.)، «آستروفسکی» (1886- 1813م.) و... بر ثروت نمایشی غرب ***(ادبیات نمایشی ـ نمایشنامه)*** بسی افزوده بودند!

اما، این که چرا این دو هم وطن یا هرایرانی دیگر، درنخستین برخوردهای خود با تئاتر غرب، درسطح باقی ماندند، قادر به کشف عنصر نهادین تئاترغرب، ادبیات نمایشی ـ نمایشنامه ، نشدند، و یا اصولاً نمی توانستند که بشوند، دلائل متعددی دارد که می توانند به طریق زیر ذکر شوند: **الف،** عدم آشنایی کافی با زبان و ادبیات غرب از سوی مهمانان؛ **ب،** عدم تمایل این آشنایی از سوی میزبانان، چرا که خود هم، اکثراً، با دیدگاه های طبقاتی (اشرافی ـ بورژوایی) خود، یا مخالف جریان روشن فکری دوران شان بودند، یا دانش کافی آن را نداشتند، یا به قصد خود نمایی و فخرفروشی (و مقهور کردن میهمانان)، آنان را بدان نوع نمایشات فیزیکال می بردند؛ **ج،** و ازهمه مهم تر (که یکی ازنکته های اساسی بحث مان است) تسلط جریان حاکم برتئاتر غرب آن دوران، یعنی تسلط جریان ***«تئاتر هم چون ابزاری برای تفریح و سرگرمی»*** می تواند دلیل سومی باشد؛ و یا شاید هم سالم تر آن باشد که بگوئیم: حضور هر سه دلیل و عمل مشترک آن ها در کنارهم!

این جا، این را هم اضافه کنیم که ***الف،*** آن چه درنیمه ی دوم قرن هیجدهم و طول قرون نوزدهم، تحت عنوان دوران بازیگری بازیگران بزرگ آمده است، ربطی به نمایشات فیزیکال بحث ما ندارد، زیرا

این بازیگران، بزرگی شان، اکثراً، در**بازی زبان** بود که اساس اش برمتن است (متن های نمایشی بزرگ) از «شکسپیر»، «کُرنی»، «راسین» و...[16]، **ب** ، میان نمایشات فیزیکال نام برده و نمایشات فیزیکال توده ای باید تفاوت بنیادی قائل شد.

به عنوان مثال، در تفاوت میان هنرهای صحنه ای درباری ـ بورژوایی، ازجمله «ماسک درباری» (THE COURT MASQUE) انگلیسی (که در آن، هم چون «نمایشات فیزیکال ـ توده ای»، جذابیت بصری ذاتی است) و «نمایشات فیزیکال ـ توده ای»، می توان «مولیر» و «بن جانسون» (1572- 1637م. کمدی نویس نابغه ی هم دوره و دوست نزدیک «شکسپیر») را ذکر کرد: در حالی که «مولیر» بهره ی بسیاری از «کمدی دلارته» (نمایشات فیزیکال توده ای ایتالیایی) برد، «ماسک درباری» قسمت اعظم نبوغ «بن جانسون» را تلف کرد، و چرا؟ برای پاسخ بدین سئوال، نخست باید روشن شود که دریک جامعه ی طبقاتی چه کسانی تولید کننده (آکتور) واقعی اند، طبقات حاکم تن پرور یا توده های محروم زحمت کش؟!

اما، درمثال بارششم (1829م.)، آن چه را که باراول موفق به انجام اش نشدیم، یعنی کشتن «آشیلوس» دردشت «**ماراتون**»، با کشتن «آلکساندر گریبایدوف»، نمایشنامه نویس بزرگ روس، دریکی از کوچه پس کوچه های تهران، تلافی کردیم! در این سال، با بهره گیری از جهالت و تعصب دینی هدایت شده، عده ای هم شهریِ تهرانی را برانگیختند تا «گریبایدوف» سفیر وهمراهان اش را، ظاهراً به دلیل ارتباط با زنان مسلمان، قصاص کنند! ولی، شکی نیست که در پشت پرده، دست عاملان امپراتوری انگلیس که از دامنه ی نفوذ روسیه ی تزاری در ایران، پس از شکست های 1812م. ***(معاهده گلستان)*** و 1828 م. ***(معاهده ی ترکمن چای)*** به هراس افتاده بودند، در کار بود.[17]

بهرحال، فراموش نشود، مثال فوق ضمن آن که می تواند مثال بار هفتم و هشتم و نهم و...، نیز باشد، می تواند همواره، چنان که «مایل یکتاش» در تحقیق قابل تأمل خود: «طلوع تئاترغربیه در افق ایران»- زیرنویس ش.12، اظهار نظر نموده است، مثال باراول،هم باشد. چرا که: هرگاه بپذیریم در دوره ی آشنایی «اشکانیان» با «تئاترهلنی»، نویسنده ـ متفکری از «اشک ها» دست به قلم نبرده باشد تا اثر- نمایشنامه ای به سبک یونانی ـ غربی بنویسد، یا اگرهم دست برده و نوشته مفقود شده است، در جریانات از پی آمده ی مثال ششم، با اتکاء به تحقیق فوق، ایرانیان می روند تا، شاید، برای نخستین باردر درازنای تاریخ طولانی روابط خود با «فرهنگ و تمدن غربی»، با دوعُنصرنهادین تئاترغرب، یعنی «نمایشنامه نویس» و «نمایشنامه» از نزدیک آشنا شده، و درادامه، آغاز به تجربه ی هردو نمایند؛ و چه رمزآلود و زیبا است این آشنایی! رمز آلود و زیبا هم چون یک مرگ و یک تولّد، هم چون مرگ و رستاخیز «دیونی سوس» رب النوع تئاتر مغرب زمین! آری:الف ـ قتل یک نمایشنامه نویس، ب ـ تولّد هنر نمایشنامه نویسی (و شاید تعزیه نویسی) در ایران!

باری، قتل نمایشنامه نویس ـ سفیر روس در ایران، «دربار قاجار» را مشوش و ناگزیر ساخت تا هیئت ویژه ای به «دربار روسیه» برای عذر خواهی روانه کند.

«خسرو میرزا»، پسر هفتم ولیعهد «عباس میرزا» دررأس گروه انتخاب گردیده و در سال 1829م.، دو ماه پس از قتل « گریبایدوف »، گروه راهی روسیه (پتروگراد) می شود. این هیئت درباری که با روی باز ازسوی «دربار روسیه ـ نیکلای اول» پذیرفته شد، می تواند از نظر تئاتری، از **سه جهت** برای ما قابل تعمق باشد!

نخست آن که، در این رابطه سفرنامه ای پدیدار گشت بنام «**سفرنامه ی خسرو میرزا**»، نگارش «میرزا مصطفی افشار» که یکی از همراهان شاهزاده بود. از خلال این سفرنامه ما می توانیم، از یک سو،

دوباره و این بار به طور مشخص، جریان مسلط حاکم بر تئاتر غرب آن دوران، یعنی تسلط جریان ***«تئاترهم چون وسیله ای برای سرگرمی وتفریح»*** را که درمثال بارپنجم آمده، پی گیری کنیم؛ و ازسوی دیگر، حضورجریان مسلط دیگری درتاریخ تئاتر به نام ***«تئاترهم چون وسیله ای برای مبارزه»*** (و در این جا، مبارزه از جانب طبقه ی حاکم علیه طبقات محروم) که این حضور، در این بخش، هرچند حضوری کاذب ـ انفعالی دارد، معهذا، یک بار دیگر به روشنی نشان می دهد که ذهنیت ***«نان و نمایش»*** رُم امپراتوری: ***(نمایش به جای نان ـ نمایش ده تا نان فراموش شان شود!)*** ذهنیتی طبقاتی ـ جهانشمول است که «سزار رُمی»، «تزار روسی»، «قیصر آلمانی» و چنان که در آینده ی نزدیک خواهیم دید، «سلطان قاجاری» و «شاه پهلوی» نمی شناسد:

و منظوردولت دربنای تماشاخانه ها واشاعه ی این همه عشرت ها،
قطع نظر از تجملات ولایت، این است که مردم بیکار که درهرملکی
ازآن ناچاراست،مشغله داشته چنانکه عادت بیکاران است درپی عیب
جویی دولت و دولتیان نباشند، که ازاین رهگذر فسادها درامور دولت
پدید آید، زیرا که حرف و سخن... درمزاج ها تأثیرعظیم است»[18]

استفاده و جهت دادن آگاهانه به حرکات هنری ـ تئاتری ازسوی «دربارتزار» آن زمان آشکارتر می شود که بدانیم، درهمین دوره نمایشی غیر رسمی (مردمی ـ فولک) درروسیه وجود داشت به رهبری ***«اسکاماروخی ها»*** *(Skomorokhi)* ـ نوازندگان، دلقک ها، آکروبات بازهای دوره گرد، بازی شده در میادین و جشنواره های مردمی ـ که نمایشی به سبک **«کمدی دلارته»** و تأثیر گرفته از آن بود، که به علت طبیعت مردمی اش هیچ گاه مورد توجه و حمایت دربار قرار نگرفت؛ در غیر این صورت، به قول «پوشکین» تئاتر روسیه کیفیت دیگری می داشت!**!**[19] و بدیهی است که این نوع نمایش وقتی مورد بی مهری دربار روسیه باشد، طبیعتاً، هم نمی توانست مورد توجه ی «میرزا مصطفی» باشد.

دوم آن که، درجمع اعضای هیئت «میرزاآقا» نامی حضور داشت که می تواند همان «میرزاآقا تبریزی»، نخستین نمایشنامه نویس شناخته شده ی ایرانی باشد که به شیوه ی غربی به زبان فارسی، نمایشنامه نوشته است.[20] حضور «میرزاآقا» دراین جا، نیز از دو جهت قابل تأمل است: از یک جهت، اصل همین حضور می تواند نقطه ی آغازی باشد برای آشنایی ایرانیان با آن چه که تا کنون دراغلب سفرنامه ها غایب بوده، یا براحتی از کنار آن به دلائلی که آمده است، گذشته باشند، یعنی آشنایی با عُنصرنهادین تئاترغرب، یعنی« ***ادبیات نمایشی ـ نمایشنامه»!*** بنابراین، اشتیاق «میرزاآقا» در ارتباطات آتی با «آخوندزاده» را باید ازاین دیدگاه اوریژینال، هم در نظر داشت! و از جهت دیگر، تداوم آن جرقه ای در جامعه ی ایرانی که به صورت ***«تئاتر هم چون وسیله ای برای مبارزه»*** از هر دو سو (طبقه ی حاکم و طبقات محروم) در نقل **«سفرنامه ی خسرو میرزا»** آمده است**!** این هر دو جهت نقطه بحث مبحث آتی است.

اما، دراین هیئت هنوز دو مرد دیگر نیزحضورداشتند که هر یک، به نحوی فعّال، در زمینه ی تئاتر به سبک غربی در ایران نقشی داشته اند؛ نخستین مرد «میرزا تقی خان» نام داشت، که بعدها به حیث صدراعظم انتخاب شد و ملقب به «امیرکبیر» گردید و نقش فعّال، اما مخرّب اورا در تئاتر ایران در کمک به ***استبداد ناصری*** با سرکوبی ***«جنبش مترقی بابیه»*** در ***«مقدمه*** ـ *سایت عصرنو، بخش فرهنگ و ادب، 17.03.2012»* بررسی نمودیم. ولی، نقش مفید و سازنده ی او، همانا برپایی اولین کالج ایرانی

«**مدرسه ی دارالفنون**» به سبک غربی بود. و در این کالج بود که ـ در راستای «*حرکت فرهنگی قدرت های بزرگ*» در «**مقدمه**» ـ نخستین تماشاخانه به سبک غربی برپا گردید.[21] دومین مرد، «میرزا صالح شیرازی» بود، که نقل سفرنامه اش در مثال بار پنجم آمد، و نخستین روزنامه نگار ایران شد با انتشار «**کاغذ اخبار**».[22] نقش «میرزا صالح» از این جهت در تئاتر ایران مهم تلقی می شود که از سویی، همان طورکه دیدیم، حتی سوخته، نخستین ایده ها و ایماژهای تئاتری، و نیز «***تئاتر هم چون وسیله ای برای تفریح و سرگرمی***» را نشر داد؛ و از سوی دیگر، با انتشار روزنامه ی فوق الذکر، یکی از نخستین پایه های جریان «***مکتب دموکراسی غربی***» را درایران بنیان گذارد که ازدرون این جریان، ایرانیان، همان گونه که در «***مقدمه***» آمده است، آغاز به شناخت تئاتر غربی نمودند. و بنابراین، در کنارحضور «میرزاآقا تبریزی» اکنون، تلویحاً می توانیم بگوییم که این حرکت «میرزا صالح» تأیید وتعمیق ادامه ی نخستین آشنایی های ایرانیان با عنصرنهادین تئاترغرب، یعنی «***ادبیات نمایشی ـ نمایشنامه***» و «***نقد نویسی***» است.

و بالاخره، **سوم آن که**، «هرمان اِته» ادیب آلمانی، در کتاب اش «***تاریخ ادبیات فارسی***» می نویسد:

> *باید گفت ازدیرزمان، یعنی اوایل قرن دوازدهم هجری، زمینه ی نمایش هایی که مطابق ذوق کلی انسانی باشند نیز، در ایران دیده می شد، و گواه آن برنامه ی یک نمایش بزرگی است به نام «انعام زن» که در سه مجلس است و متن آن درکتابخانه ی سلطنتی برلین محفوظ است (فهرست برچ، شماره 87) وظاهراً به تاریخ 24اکتبر 1829م. (1244ه.ق.) در تهران به معرض نمایش گذاشته شده. اما، نام مؤلف بیشترازفارسی به اسلاوی شبیه است که معلوم می دارد این نمایشنامه یا تقلید و یا ترجمه از یک نمایشنامه خارجی است.»*[23]

اکنون، صرف نظرازآن که این نمایشنامه می تواند یک **برگردان آزاد** یا یک **برگردان ایرانیزه** و یا یک **برگردان مسخ ـ قلب** شده از یکی از نمایشنامه های (زنانه) «مولیر» یا ازهر نویسنده ی دیگرغربی باشد، و صرف نظر ازآن که نگارش، ترجمه و یا اقتباس و اجرای این نمایشنامه می تواند از اقلیت های ایرانی، و به ویژه از **اقلیت ارامنه ی تهرانی** درآن زمان تصوّر شود؛ ازآن جا که تا زمان حاضر، به استثنای گفتارنامطمئن «هرمان اته»، هیچ گونه مدرکی مبنی بر تولید نمایشنامه ای با عنوان «***انعام زن***»، در تهران در24 اکتبر 1829م.، وجود ندارد؛ و ازآن جا که نام نمایشنامه با دلیل کشته شدن «گریبایدوف» می تواند در ارتباط، هم باشد؛ و از آن جا که سفر عذر خواهی به دربار روسیه در19 سپتامبر 1829م. شروع شده است؛ وبازهم، ازآن جا که مدارکی مبنی براجرای نمایشاتی به زبان فارسی، در مسکو و پتروگراد، برای هیئت اعزامی ایران وجود دارد، می توان نتیجه گرفت که: **الف**، محتمل است، نمایشنامه ی «***انعام زن***» در ارتباط با سفرعذرخواهی نوشته و بر صحنه رفته شده باشد، و بنابراین، نمایشنامه احتمالاً تا این جا، می تواند، تنها نمایشنامه ی موجودِ به ترجمه در آمده، یا اقتباس شده، یا نگارش یافته به زبان فارسی به سبک غربی، از آغازارتباط ایرانیان با تئاتراصیل غربی، بنیاد نهاده بر «***ادبیات نمایشی ـ نمایشنامه ـ بازی کلام***» است، یعنی از حوالی 500 ق.م.

اما این که، محفل هایی از روشن فکران درباری، حتی شخص شاه(فتح علی شاه) به گونه ی گنگ و مبهمی، حتی در نیمه ی اوّل قرن نوزدهم، از این عُنصر بنیادین تئاتر غرب (ادبیات نمایشی ـ نمایشنامه نویسی) بی خبر نبوده اند،

از گفتگوی شاه با گریبایدوف، در کنار سفیر در بار روس، به عنوان یک ادیب ـ نمایشنامه نویس، بر می آید؛ آن جا که گریبایدوف در یاد داشت 13 ژوییه 1819م. خود، به گفت و گوی اش با شاه در باره ی تئاتر اشاره دارد.[24]

ب، در ارتباط با نتیجه گیری فوق، به حیث یک پیش نهاد، احتمال این که نویسنده یا مترجم یا اقتباس گرنمایشنامه، با توجه به آن چه که تا کنون در مورد حوادث پیچیده ی قتل «گریبایدوف» آمده، همان «میرزاآقا» (تبریزی)، یکی از اعضای گروه سفرعذر خواهی، باشد دور از تصّور نیست؛ و در این حالت، چنان که در صفحات آتی، در مورد «میرزاآقا» (پدر و پسر) هم، خواهیم گفت، تاریخ تئاتر نوین ایران، ابعاد متحول تری، در رابطه با شکل گیری و تکامل **متون تعزیه،** به ویژه درسه دهه ی اول قرن نوزدهم، به خود می گیرد، که محتاج تحقیق دیگری و در جای دیگری است! این سخن، مقدمتاً، بدین معنا تواند بود که آغازآشنایی ایرانیان با تئاتر اصیل غربی، براساس ***«ادبیات نمایشی ـ نمایشنامه»،*** از یک سو، با تقلید از نگارش متون **تعزیه نامه** ها از نمایشنامه های غربی شروع شده، که این را در سبک مغشوش و التقاطی نمایشنامه های «میرزاآقا تبریزی» چنان که خواهیم دید، نیزخواهیم دید؛ و از سوی دیگر، نخستین تعزیه نویسان، نخستین کاشفان تئاتر غربی اند که دراین حالت ***«مکتب دموکراسی غربی»*** به عنوان راه گشای تئاتر غرب خلع ید گردیده و شاخه ی ***«مکتب بومی ـ اسلامی»*** جای گزین آن می شود؛ و بنابراین گفتار ما در***«کتاب اول»*** این تحقیق *(تعزیه، تئاتر شاخه ی مکتب اسلامی)* مبنی بر **یگانگی** منشاء تئاتر قرون وسطی اروپا با نمایش های تعزیه، (قرون نهم و دهم میلادی) یعنی **مراسم آئینی ـ باروری میترائیستی،** متحقق تر خواهد شد[25] و لذا احتجاج ما درمورد ارجحیت **بازی بدن** بر **بازی کلام،** «کاربازویی» بر «کار فکری» که ***سرچشمه*** ی تئاتراست، نیز متحقق تر! و لذا، این گفتار که «چون نمایشنامه (متن نمایشی) نداریم، پس تئاترنداریم »، هم بی پایه تر! اما، در این جا، شاید گفته شود، شواهدی در دست است که «میرزاآقا تبریزی» تا سال های 92- 1891م. زنده بوده است ـ ازجمله، پیدایی ***«رسالهٔ اخلاقیه»*** در کتاب خانه ی مرکزی **«دانشگاه تهران»** که تاریخ تحریرآن 1291ق./1875م. آمده است ونام نویسنده ی اثر«میرزا آقا ابن مهدی منشی باشی تبریزی» ثبت شده است ـ و بنا بر این حد اقل، در سال 1829م.، زمان حرکت هیئت عذرخواهی، وی می باید بیست و چند سالی داشته باشد و لذا، بدین قرار او می باید بالای **نود سال** عمر کرده باشد که بعید می نماید و در نتیجه، تمام فرضیه های فوق فرو ریخته و بی پایه است! اما، آیا نمی توان این احتمال را هم داد که دو «میرزاآقا» ی **پدرو پسر** وجود داشته اند؟ «میرزاآقا» نام مشترک یا نام مستعار **پدر** و **پسری** بوده باشد، چنان که رسم زمانه بود برای گریز از تجاوزات مستبدانه، یا برای حضورسرافرازانه درجامعه ای خارائی، یا هر دو، چنان که مورد **هردو** برای «آخوند زاده» صادق بود:

حضورسرافرازانه : (نام مشترک) *این آخوند حاجی علی اصغر، فاضلی بود ممتاز و ازجمیع علوم اسلامیه، خواه فارسیه، خواه عربیه، اطلاع کامل داشت و مرا به فرزندی قبول کرده، من بین الناس به حاج علی اصغر اوغلی (آخوند زاده ـ مؤلف) مشهورشده ام.*[26]

گریزازتجاوزات مستبدانه: (نام مستعار) *این شخص (آخوند زاده) را از قدیم می شناختم، اما هیچ وقت به صحبت او مایل نبوده و همیشه ازمعاشرت او وحشت و نفرت داشتم. چه مردفاسد*

العقیده ی بیدین عامی بی معرفتیست! از تصنیفات
او که وقتی دیده ام متجاوز از بیست هزار بیت در
مذمت حضرت سیدالشهدا صلوات الله و سلام علیه
نوشته و زوارکربلارا داخل سفها می داند و من از
آن روز با خود عهد کرده ام که هر وقت قوه داشته
باشم او را به حکم یا به حیله به خاک ایران آورده،
بعد از ثبوت و وضوح عقاید او، در حضور اهل
اسلام سزای اورا به شرع شریف واگذارم. انشاءاله[27]

و برای گریز از همین تجاوزات و ردّ گم کردن است که « میرزاآقا تبریزی» به «آخوند زاده» التماس می کند:

التماس دیگر این که چند وقتی این کتاب از بعضی
نظرها پوشیده بماند تا وقت اشتهار آن برسد و این
فقره منوط برحسن اعتماد آن سروراست.[28]

و بنا براین، آیا «میرزاآقا» ی هیئت عذرخواهی سال 1829م.اعزام به روسیه، پدرِ محصل اعزامی به فرانسه ی سال 1840م. (1257ه.ق.)، یعنی «میرزاآقا» ی پسر نبود که نمایشنامه (ها) را نوشته است؟!
وهرگاه دراین رابطه به این مورد هم توجه کنیم که درعنوان نمایشنامه های «میرزا آقا» تواریخی آمده اند که مربوط به نیمه ی اول قرن نوزدهم اند، از جمله ***«قصه ی عشق بازی آقا هاشم خلخالی و سرگذشت آن ایام 1237ه.ق.» (1822م.)؛*** این تواریخ، هرچند ممکن است جهت ردّ گم کردن و گریختن از زیر تجاوزات نام برده ی فوق باشد (همان گونه که «آخوندزاده» به «میرزاآقا» توصیه نموده) و تاریخ واقعی نگارش نمایشات نباشند (تاریخ فرضی وقایع داخل نمایش باشند)، از سوی دیگر می توانند تاریخ واقعی نگارش نمایشات، هم باشند (چون «میرزاآقا» هیچگاه به توصیه ها ونقد های «آخوندزاده» درباره ی نمایشنامه های اش توجّه ننمود)، و بنا براین، نمایشنامه ها، کار و آفریده ی «میرزاآقا» **(پدر؟)** که **پسر** آن هارا با اطلاع یا بدون اطلاع **پدر**، حدود پنجاه سال بعد،1871م.، به نام خود، جهت نظر خواهی، برای «آخوند زاده» ارسال می دارد! و لذا، در این حالت، می تواند نمایشنامه ی مذکوره ازسوی «هرمان اته»، یعنی ***«انعام زن»*** (با وجود غرابت عنوان اش با دیگر نمایشنامه های «میرزا آقا» و شباهت نام مؤلف یا مترجم اش به ***اسلاوی*** که «هرمان اته» ذکرکرده است و محتملاً از سوی «میرزاآقا» این نام ***اسلاوی***، به خاطر همان ردّ گم کردن ها و گریز از تجاوزات، با قصد انتخاب شده است)، هم از «میرزاآقا ـ پدر» باشد که به علت شناخته شدن اش (بر صحنه رفتن درتهران حوالی زمان قتل «گریبایدوف» و یا کمی بعد از آن)، از ارسال اش، توسط «میرزاآقا ـ پسر» برای «آخوند زاده» خودداری شده باشد! و یا، اصولاً درهمان دوران **پدر** مفقود شده باشد!
به عنوان آخرین حدس درمورد ***«انعام زن»***، چنان که گفته امد، این نمایشنامه می تواند ازتولیدات اقلیت ها قومی ـ مذهبی دیگر ساکن در ایران ـ تهران آن زمان، ومخصوصاً از اقلیت ارامنه یا گرجی های مهاجر به ایران، در پایان جنگ های ایران و روس 1828م. باشد، که این خود مبحث دیگری را، و دوباره، در ارتباط با متون تعزیه، باز می کند که محتاج تحقیق دیگری است.

دراین جا، این نکته ضروری است گفته آید که، نگارنده، به یاری رفیق محقق «ناخدا انور احمدی» هرچه در برلین و در کتاب خانه ی سلطنتی آن، چنان که «هرمان اِته» نشانه داده است، جستجو کردم، نمایشنامه ای به نام «انعام زن» نیافتم! شاید نمایشنامه مفقود شده (ربوده و در کتاب خانه ی خصوصی شخصی خاک می خورد) و یا، شاید به کتاب خانه ی دیگری انتقال یافته و ردّ آن، فعلاً، پیدا نیست!

بهرحال، در پایان این بخش و باریک اندیشی های آن، باید اضافه کرد، هنوز مثال ها و مواردِ سفر نامه ای متعدد دیگری، هم وجود دارند که چون چشم اندازهای نمایشی آن ها از مثال های تکنیکی ـ بصری مورد پنجم به بعد، چندان فراتر نمی روند، از ذکر و تحلیل آن ها خودداری می شود. از جمله ی اینان، دیدارهای تئاتری « ناصرالدین شاه »، به قلم در آمده در سه سفرنامه اش در اروپاست.[29] این دیدارها، درجوار آشنایی با اصطلاحات وتعاریفی چون **کُمدی**، **لُوژ**، **سِت**، **اَکت**، **اُپرا**، **باله** و...، باید به شاهی که *«از هر چیز یک سرگرمی می ساخت»*[30]، آگاهانه، ضرورت تفریحیِ نمایشاتی بومی ـ سنتی چون **تقلید** و **تعزیه**، یعنی ***«تئاتر هم چون وسیله ای برای سرگرمی وتفریح»***، ازیک سو، و ناخود آگاه، ضرورت رزمندانه ی پنهان درآن ها، یعنی ***«تئاتر هم چون وسیله ای برای مبارزه»*** را ازسویی دیگر، تأکید و دیکته کرده باشند، همان گونه که برای تزارهای روسی (ر . 18) چنین بود !

خلاصه کنیم: تمامی فاکت هایی که در این بخش، تا کنون بدان ها اشاره گردیده، **نخستین گام ها** به سوی آشنایی با تئاترغربی را در برمی گیرند، و چنان که ازهمان آغازنخستین مثال ها، به تدریج مشاهده کردیم، تئاترحتی در فرم فیزیکال اش هم، چه شخص «آشیلوس» در«**صحنه ی جنگ ماراتون**» باشد، چه «**ماسک های کاخ الحضرا**»، یا «**ماتریال مرده ای**» چون بدن بی جان «گریبایدوف»، و یا آراستگی بسیار مُجلل تماشاخانه ای در قرن نوزدهم و آراستگی بسیار مُجلل تر صحنه آرایی های آن، تفاوتی نمی کند، همیشه در خدمت است! و در مورد ما، تا این جا، عمدتاً در خدمت **استبداد فئودالی** و در درجه ی اول، ***« هم چون وسیله ای برای تفریح و سرگرمی»!*** اما، جامعه ـ توده ی شهری در حال بیدار شدن است؛ هم چنین، فئودال می رود تا بورژوا شود، و روشنفکر ـ هنرمند فئودال هم، روشنفکر ـ هنرمند بورژوا! و هرچند هنوز خواب آلود، جملگی درپی گرم کردن خود برای **انقلاب!** و ازآن جا که *« تئاتر عمل است. تئاتر شاید خودِ انقلاب نباشد، اما تئاتر انقلاب را تمرین می کند!»*[31]، پس تئاتر باید دوباره، و این بار به گونه ای جدّی تر، در خدمت قرار گیرد! و چون جامعه منقلب است، می رود تا انقلابی شود،اما هنوز در ابهام، لذا، به عنوان نمونه های تیپیک، طبیعتاً «مولیر» و («گوگول») ضد فئودال ومنتقد بورژوا، انتخاب می شوند، نه «راسین» و « کُرنی » نیم وابسته به فئودال، و نه «اوژن اِسکریپ» کاملاً بورژوا[32].

از سویی دیگر، چون جامعه منقلب است، اما هنوز کم قوّت، پس هنوز دشمن را باید نیش زد، با نیشخند کُشت نه با شمشیر! لذا، باز هم «مولیر» انتخاب می شود! و باز هم، از سویی دیگر، چون جامعه منقلب است، اما هنوز، هم متأثر از حقّه ها و سنّت های نمایش های فیزیکال، و هم، تحقیقاً، بیگانه با عُنصر نهادین تئاتر غربی، یعنی *«ادبیات نمایشی ـ نمایشنامه»* (دراما)، لذا بازهم «مولیر» انتخاب می شود، چرا که تئاتراش، بدلیل جامعه ی در حال تحول اش، پُل معلق شاهکاری (بود) است میان سنّت های نمایشی **بازی بدن** *(کمدی دلارته ـ تئاترعوام)*، و سنت های نمایشی **بازی کلام** (تئاترخواص ـ ر . 9)! و بالاخره، «مولیر» انتخاب می شود، چرا که جامعه در راستای **معرکه** (**تئاتر**) واقعی بزرگی است، جامعه در راستای **بازی بدن** عظیمی است، جامعه در راستای **انقلاب** است. و **انقلاب زیبایی**

است[33]، چرا که انقلاب راه رهائی از نکبت **استبداد فئودالی** است. پس «مولیر» یارانقلابی است. «مولیر» **زیبائی است!**

و دوباره خلاصه کنیم: از این مقطع به بعداست که در درون جامعه ی شهری در حال بیداری، نخستین تجربیات نوشتاری ـ نمایشی، یعنی **بازی زبان**، به حیث عُنصربنیادین تئاترغربی، پدیدارمی شوند؛ و ازطریق آن ها، جریان ***«تئاتر هم چون وسیله ای برای مبارزه»*** بر جریان ***«تئاترهم چون وسیله ای برای تفریح و سرگرمی»***، توسط هنرمند ـ روشنفکر، اکثراً بورژوا (شهرنشین) شده ی ایرانی، پیشی می گیرد.

«دومین گام ها»

«تجربه های نوشتاری»

*هرگاه ازگزارش «هرمان اِته» درباره ی نمایشنامه ی **«انعام زن»**، به دلیل بلاتکلیفی و ابهام آن صرف نظرکنیم، نخستین تجربه های نوشتاری ـ تئاتری هنرمندان ایرانی در زمینه ی **تئاترغربی**، درواقع، دوسویه اند: سویه ای **«نمایشنامه نویسی گری»**، و سویه ای **«نقادی گری»**، که در مجموع **دومین گام** به سوی آشنایی با **تئاترغربی** را شکل می دهند.*

*کاراکترساختاری (هنری ـ تئاتری) این **گام دوم**، «تقلید ـ بهره گیری» از **فرم** تجربیات نوشتاری تئاترغربی، یعنی **الف ـ «نمایشنامه نویسی ـ نقادی گری»** است؛ وکاراکترمضمونی (سیاسی ـ اجتماعی) آن، یعنی **ب ـ « نقادی ـ نمایشنامه نویسی گری»** است.*

الف ـ « نمایشنامه نویسی ـ نقادی گری»

در این زمینه، دو نمایشنامه نویس از دیگران برجسته تر هستند، نخست به دلیل پیش گامی شان در کشف عنصر نهادین تئاترغرب، یعنی ***متن نمایشی***، و سپس به علت پیش گامی آثارشان در تبارُز یکی از سه خط اصلی جریان نویسندگی، در حوزه ی هنر تئاتر، یعنی ***مبارزه با استبداد فئودالی***، تا **کودتای 1921م. / 1299ش.** این دونمایشنامه نویس، چنان که می دانیم، «میرزا آقا تبریزی» (؟18 - ؟18م.) و «میرزا فتح علی آخوندزاده» (1878 - 1819م.) اند؛ و هرچند هر دو از آذربایجان می آیند و دراصل آذری زبان اند، اما پس از شکست نهایی ایران درجنگ های ایران و روس (1828 - 1812م.) و سرانجام «معاهده ی ترکمان چای» که منجر به جدایی نهایی قفقاز از ایران شد، «آخوندزاده» به حیث یک نمایشنامه نویس آذری ـ روس ظاهر می گردد. هر دو هنرمند ـ ادیب ـ مبارز، شش نمایشنامه نوشتند،

و هر دو به اضافه ی زبان های فارسی و آذری و روسی، زبان فرانسه را نیز به خوبی می دانستند. «آخوند زاده» به زبان عربی هم مسلط بود؛ هر دو مقامات بالایی در دولت های مربوطه ی خود صاحب بودند: «آخوندزاده» مترجم رسمی زبان های شرقی دردستگاه «بارون روزن»، فرماندار گرجستان بود، و سپس دردستگاه «ژنرال وارانسف»، فرماندار قفقاز، خدمت نمود، جایی که آغاز به نوشتن نمایشنامه های اش کرد (1850م.)[34]. و «میرزا آقا»، چنان که خود می نویسد: *«بعد از خدمات چندین ساله در معلمخانه ی پادشاهی و مأموریت در بغداد و اسلامبول و تصاحب چهار قطعه نشان از درجه ی اول و دویم و سیم معلمخانه و نشان مجیدیه، قریب به هفت سال است که به اذن اولیای دولت درسفارت فخیمه ی فرانسه مقیم تهران منشی اول هستم.»*[35].
آخرین پست دولتی «میرزا آقا»، احتمالاً، منشی اول سفارت فرانسه در تهران، در1288ق. (72-1871م.) باید بوده باشد.[36] هردو نمایشنامه نویس با یکدیگر مکاتبه داشتند و «میرزا آقا» یکی از مریدان «آخوند زاده» بود،[37] و حتی زمانی تصمیم گرفته بود تا نمایشنامه های «آخوندزاده» را ازترکی به فارسی ترجمه کند: *«اول خواستم کتاب طیاتررا چنان که خواسته بودید به زبان فارسی ترجمه کنم دیدم که ترجمه ی لفظ بلفظ حسن استعمال الفاظ را می برد و ملاحت کلام را می پوشاند. در حقیقت حیفم آمد و ترجمه را موقوف داشتم.....»*[38]
آخرین، و مهم ترین، کانال ارتباطی که دو نمایشنامه نویس را به یکدیگر پیوند می دهد، تأثیر ونفوذ فرهنگ غربی، به ویژه، فرهنگ فرانسوی، ازطریق زبان فرانسوی (زبان مسلط دربارها و روشن فکران روسی و ایرانی) برآنان بود. و همان طور که دیدیم، «میرزا آقا تبریزی» (پدریا پسر؟)، به احتمال قریب به یقین، یکی ازاعضای هیئت عذرخواهی به روسیه بود؛ سپس نام وی (یکی ازآنان) در میان نخستین گروه محصلین اعزامی به فرانسه 1260ق./ 1840م. هم دیده می شود.[39] وسرانجام، وی (پسر؟) یکی از مترجمین معلمین اروپایی در **«دارالفنون»** شد.[40]
درمورد «آخوندزاده» باید گفت، اوبا ولع «دیدرو» و «ولتر» را می خواند[41]، مفتون «مولیر» و«شکسپیر» بود[42]، با جنبش **دکابریست** ها و ادبیات آنان بیگانه نبود[43]، هم چنین با آثار متفکران آنگلوساکسونی چون «توماس باکل»، «دیوید هیون» و «جان استوارت میل»؛ و با آثار«گوگول» و«آستروفسکی» و«گریبایدوف» آشنایی داشت؛[44] از اندیشه های رئالیسم انتقادی تئوری پردازان ادبی روسی، چون «بلینسکی» و «چرنیشفسکی» بی خبر نبود و حتی منظومه ای در مرگ «پوشکین» سرود و نفرت عمیق خودرا از استبداد تزاری به صراحت بیان داشت.*[45]
خلاصه کنیم، «آخوندزاده» یکی ازنخستین روشن فکر- هنرمندانی بود که اندیشه های ***«مکتب دموکراسی غربی»*** را در ایران تبلیغ نمود و در این رابطه تا بدان جا پیش رفت که پیش نهاد جای گزینی الفبای لاتین به جای الفبای فارسی را نمود:

درسنه ی 1875 مسیحیه، ازبرای تغییر الف باء اسلام درزبان
فارسی کتابچه ای تألیف کردم و دلایل وجوب تغییرآن را دراین
کتابچه بیان نمودم.[46]

از سوی دیگر، وهنوزبسیار اساسی و بنیادین درشباهت و ارتباط شان، همان گونه که درمقدمه درمورد «آخوندزاده» آمده است، هردوهنرمند از **ادراکی فرمالیستی** نسبت به مفاهیم آزادی، استقلال، پیش رفت، و خلاصه، آن مواد و مصالحی که بنیاد های فرهنگ روبنایی غرب را شکل می داد وآنان آن ها را می ستودند، برخوردار بودند! آنان، و به ویژه «میرزاآقا»، کم ترین آگاهی را در مورد بنیادها و زیربنای

صنعتی غرب داشتند؛ یعنی آن چه که در ادامه اش دموکراسی، پیش رفت، استقلال و.... غربی می آید! آنان کم ترین ادراکی از کم بودهای سیستمی با اقتصاد طبیعی (وابسته به زمین) و دامنه ی ارتجاعی این وابستگی در عصر خود نداشتند!

خلاصه کنیم، آنان، هم چون بسیاری از روشن فکران ـ مبارزان امروزی ایرانی نشسته درغرب، مُشکل جامعه را، دردرجه ی نخست، مُشکل نبود دموکراسی، مُشکل دینی، مُشکل اسلامی می دیدند، نه مُشکل نبود **ابزار نو** که **فکر نو** و **جامعه نو** را می سازد!

بهرترتیب، نیروی این آخرین پیوستگی، یعنی **ادراک فرمالیستی** فوق، و اشتیاق تحقق آن در ایران استبداد فئودالی زده بود که «آخوندزاده» و «میرزا آقا تبریزی» را واداشت تا قلم برکاغذ برند؛ و در آنی که چنین کردند، عدم شباهت ها: تفارق شخصیت و ویژگی های شان آشکار شدند!

نخستین عدم تشابه آن که، «آخوند زاده» هر شش نمایشنامه ی خودرا در فاصله ی سال های 1850م. تا 1856م. به زبان آذری نوشت، در حالی که «میرزا آقا تبریزی» هر شش اثر خودرا در فاصله ی سال های 1867م.تا 1871م. به زبان فارسی. ***لذا، در این جا و تا زمان حاضر*** «باقر مؤمنی» ***به حق اشاره بر آن دارد که، نخستین نمایشنامه های فارسی (در سبک غربی) از*** «میرزا آقا تبریزی» ***و نخستین نمایشنامه نویس به زبان فارسی*** «میرزا آقا تبریزی» ***است.***[47]

دومین عدم تشابه آن که، « آخوند زاده » پیش از پرداختن به نگارش نمایشنامه ها، در تفلیس و در تئاتر آن، آثاری از «شکسپیر»، «مولیر»، «گوگول»، «آستروفسکی»، «گریبایدوف» را دیده، و حتی برخی از آن هارا به آذری در آورده و بر صحنه برده بود.[48] برعکس، تا آن جا که مدارک موجود بیان گرند، «میرزا آقا» (پسر؟) کوچک ترین تجربه ی عملی (به استثنای، احتمالاً، تجربه های فیزیکال ـ بصری درسفرهای خود) در این زمینه نداشت و خود صریحاً بدان اقرار دارد؛ ***(و بنابراین، براساس احتمالاتی که قبلاً آورده ایم، هر گاه قرار باشد نمایشنامه ی «انعام زن»، و یا ترجمه ی آن، از «میرزا آقا» باشد، آن از*** «میرزا آقا» ***ی پدراست نه پسر!)*** و در اقرار خود از تقلید از استادش می نویسد:

> *صاحب مجلس..... کتاب مسرت نصاب طاطر، تصنیف سرکار ادیب و لبیب آقا میرزا فتحعلی آخوند زاده و کولونل دام مجده را درزبان ترکی به اسلوب تازه نوشته اند به میان آورد. الفاظ ساده وشیرین وعبارات با معنی و دلنشین آن مانند گوهرغلطان دست بدست گردیده آویزه گوش مستمعان گردید. چون تکرار اینگونه حکایات و تذکار این قسم تصنیفات مایه ترقی و تربیت ملت ماست و تکمیل مراتب عبرت و تجربت، لهذا این بنده بی مقدارنیز پیروی و تقلید به این شیوه خجسته نمود.*[49]

و اساساً، ازاین جا، از این عدم تجربه، مشکلات و ضعف های تکنیکی نمایشنامه های «میرزا آقا»، در مقایسه با ساختار نسبتاً خوش فرم آثار «آخوندزاده»، آشکارمی شوند.

این مشکلات و ضعف ها که طیف وسیعی از شیوه های نگارش یک نمایشنامه بر روی کاغذ تا چگونگی پیاده شدن (اجرای) آن بر روی صحنه را دربر می گیرند، به تواتر، از «آخوندزاده» گرفته تا مترجمین اروپایی نمایشنامه های «میرزا آقا»، و تا نقادان ومحققان تئاتری امروز کشور، تذکر داده شده اند. و در مورد کتاب حاضر، مثالی گویا در این باب می تواند چنین باشد:

«سرگذشت اشرف خان»

(مجلس اول)

در صحنه، اشرف خان در انتظار شرفیابی به حضورصدراعظم است. اما، ازآن جا که به الله دادبیگ، ملازم مخصوص صدر اعظم، رشوه نداده است، الله دادبیگ با در انتظار قرار دادن او قصد تلافی دارد:

صدر اعظم: ***(صدا می کند)*** بچه ها!

الله دادبیگ: ***(داخل اتاق شده سرفرود می آورد)*** بلی!

صدر اعظم: پسر، اشرف خان را خواسته بودم، نیامده است؟

الله دادبیگ: خیر، هنوز نیامده است. می فرمایید بفرستم بیاورند؟

صدر اعظم: زود! زود! کار دارم باید بیرون بروم.

الله دادبیگ: ***(بیرون می آید. بقدر نیم ساعت هیچ نمی گوید. بعد می آید دراتاق به اشرف خان می گوید)*** بسم اله! بیایید آقا می خواهد.(50)

این جا، چنان که می بینیم، «میرزا آقا» فکر نمی کند که بی اندازه مشکل است تصور نمود بازیگران و تماشاگران در طی ***نیم ساعت*** تعلیق فوق برصحنه و درسالن تئاتر چه انجام خواهند داد؛ ***که البته موردی این چنینی را «آخوندزاده»، در همان آغاز از نقدش از نمایشنامه ی «طریقه ی حکومت زمان خان در بروجرد»، در صحنه های نامه نگاری «کوکب» و «حاجی رجب»، تذّکر داده است.***

مثال دیگراز این نقائص تکنیکی، تغییرات دائمی زمان ومکان توسط کاراکترهااست. آنان در یک لحظه و با دو یا سه توضیح مختصر صحنه، کیلومترها، با فاصله از یکدیگر، از جایی به جایی نقل مکان می کنند و سپس باز می گردند و دوباره شروع به بازی می کنند؛ که البته، این شیوه نگارش در چهارچوبی که «مولیر» می نوشت (نئوکلاسیسم ـ رعایت نسبی وحدت های سه گانه: وحدت زمان، مکان و موضوع)، برآثارنمایشی «میرزاآقا» که، ازنظرتکنیکی، ناآگاهانه، چنین نگارش یافته اند، قابل انتقاداند. و گرنه، در تکنیک های نمایشنامه نویسی مدرن و در سنت های بومی نمایشی اکثر جوامع، به ویژه جوامع شرقی، این شیوه نه تنها نقصی تکنیکی به شمار نمی آید، بلکه به دلیل ایجاد امکانات جدید نمایشی، توصیه آمیزهم، می نماید!

سومین عدم تشابه که آثار دو نمایشنامه نویس را از یکدیگرمتمایز می سازد، نگرش و برداشت آنان نسبت به زندگی و چشم اندازهای آن است. اگر چه هر دو نمایشنامه نویس علیه **استبداد فئودالی شرقی** و به خاطر یک سیستم **مشروطه ی غربی** مبارزه می کردند، این دررئالیسم آثار«آخوندزاده» است که انسان می تواند هوای تازه ی در حال آمدن آینده را حس کند. و این قابل فهم است. زیرا، «آخوندزاده» درروسیه زندگی می کرد، کشوری که علیرغم عقب افتادگی اش، در مقایسه با فرانسه، انگلستان و حتی امپراتوری اتریش، هنوز بسیار جلوتر از کشورهای آسیایی ـ ایران بود. و اضافه براین، «آخوند زاده»، همان طور که قبلاً ذکر شد، به نسبت قابل قبولی با فلسفه و فلسفه ی انقلابی ـ بورژوای اروپای قرون هیجدهم و نوزدهم آشنا بود.

این ***سومین عدم تشابه***، ما را به ***عدم تشابه چهارمی*** راهبراست، و آن چنین است: در حالی که «آخوند زاده» با دانش« ***تناترغربی»*** خود، آگاهانه، کوشید تا از معیارهای ***«تغزیه»*** و **«تناتر روحوضی ـ تقلید»**

(کمدی ایرانی) دوری کند، «میرزا آقا»، ناآگاهانه، همه چیزرا با هم مخلوط می کند؛ لذا، از یک سو، این اختلاط باعث آن نقائص تکنیکی آثار «میرزا آقا» می گردد که گوشه ای از آن را، در مثال صفحه ی قبل، برشمردیم: ***(آن نیم ساعت تعلیق در*** «کمدی ایرانی»، ***مطمئناً، برای بازیگران و تماشاگران این فرم نمایشی، لحظه ی شادی باری است؛ چرا که فرصتی است برای خوانندگان و رقصندگان و موسیقی نوازان تا هنرشان را عرضه دارند و رنگ و نور بیش تری به هوای نمایش دهند و مسرت بیش تر تماشاگران را باعث شوند.)*** از سوی دیگر، و این بار به نفع «میرزا آقا»، این اختلاط نشان گر امکان خلق یک ***تئاتر ملی،*** در سبک غربی، از درون خود است. نمایشنامه ی «**بقال بازی**» احتمالاً از «میرزا آقا»، (پدر یا پسر؟!) به وضوح، این امکان را بیان می دارد: کاراکترهای مرکزی این نمایشنامه ی خام، به ویژه «کریم شیره ای»، برای مثال، از نظرنوشتاری، نقطه ی مقابل کاراکتر «*سیاه*» در«**نمایش های روحوضی**» است. دلیل آن که، چشم اندازهای یک کاراکتر پایه ـ کمیک به ***قلم*** درآمده **(ثبت شده)**، نه بر ***زبان*** آمده **(فی البداهه ـ سیاه بازی)** را، در چهارچوب تکنیک و سنت های نمایشنامه نویسی غربی، می گشاید.

بهرحال،امکان فوق، برای مدت کوتاهی، پس ازانقلاب مشروطه، تحقق یافت و تعدادی نمایشنامه ی بدیع، کمیک، مهیج و اجتماعی، نظیر «جعفرخان از فرنگ برگشته»، نگارش «حسن مقدم» و «جیجک علیشاه»، از«ذبیح بهروز» تولید نمود. هر دوی این آثار، اولین بار در 1922م.، (اولی در تهران و دومی در برلین) به چاپ رسیدند. اما، متأسفانه، این تحقق دوام طولانی نداشت تا میوه های خودرا دهند؛ پس از تأسیس «سلسله ی پهلوی»، به دلیل سانسور شدید، رشد این ژانر متوقف و سپس، به تدریج، خشک شد.

آخرین ***عدم تشابه*** میان «آخوند زاده» و «میرزا آقا تبریزی» در چاپ آثارشان دیده می شود. درحالی که آثار «آخوند زاده» در1861م.، درتفلیس چاپ و به زبان های مختلفی ترجمه شدند؛ هم چنین، او خود، توسط مردم اش ستایش گردید و حتی ***«تئاتر بادکوبه»*** به نام اش نامیده شد، «میرزا آقا» وآثارش در سایه زیستند و در بی نامی باقی ماندند، تا آن جا که «ادوارد براون» پژوهنده ی انگلیسی در امور فرهنگی خاور میانه، به اشتباه نوشت:

> *سه نمایشنامه ی هم، نگاشته در تاریخی برای من نامشخص، توسط میرزا ملکم خان فقید، سفیر ایرانی در لندن، به صورت پاورقی ناکامل در تبریز،درروزنامه ی اتحاد،در 1326هجری 1908م.، به چاپ رسید. یک چاپ کامل، از یک متن کپی در کتابخانه دکتر ف. روزن، دیپلمات طلبه ی مشهور آلمانی، در 1340هجری (22 - 1921م.)، توسط انتشارات کاویانی، در برلین منتشرشد. این نمایشنامه ها عبارتند از«سرگذشت اشرف خان، حاکم عربستان، درایام توقف او در تهران، سنه ی1232 هجری (1817م.)، « طریقه ی حکومت زمان خان بروجردی درسنه ی 1236هجری (21 - 1820م.) »، و «حکایت کربلا رفتن شاهقلی میرزا و سرگذشت ایام توقف چند روزه در کرمانشاهان نزد شاه مراد میرزا حاکم آنجا»* (51)

به هرجهت، این، «آقا عمو اوغلی ابراهیم اف» و «حمید محمد زاده»، محققین آذری زبان ***کشورشوراها*** بودند که ضمن تحقیقات خود درمورد «آخوندزاده»، در56 - 1955م.، متوجه شدند «میرزا آقا تبریزی»

نویسنده ی سه نمایشنامه ای است که «پروفسور ادواردبراون» به «میرزا ملکم خان» نسبت داده است.[52] اما، سه نمایشنامه ی باقی از شش نمایشنامه ی «میرزا آقا تبریزی» چنین اند: ***«حکایت عاشق شدن آقا هاشم خلخالی به سارا نام دخترحاج پیرقلی و سرگذشت آن ایام، 1237 هجری»؛*** **«حکایت حاجی احمد مشهور به حاجی مرشد کیمیاگر»؛** و ***«بقال بازی در حضور.»**[53]* درباب اجراء و ترجمه ی نمایشنامه ها نیز، « باقرمؤمنی » نوشته است:

> ***«حکایت کرده اند در سال 1926م.درتهران و همچنین چند شهر ایران ـ اصفهان، تبریز و رشت ـ کوشش هایی برای به صحنه آوردن کمدی ها به عمل آمد، ولی بعلت تضییقات حکومت های محلی موفقیتی دست نداد»***
>
> ***(YA. A. EINGORN BOLLETEN SREDNO-AZIATSKOVO GOSUDARSTVENNOVO OUNIVERSITET NO. 16 TACHKENT)***
>
> *اما، تا آنجا که دانسته شده درزمستان سال 1347 ه.ش.(1969 م.)**« طریقه حکومت زمان خان »** زیرعنوان کمدی ـ تراژدی زمانخان، حاکم ولایت بهشت آباد و توابع باضافهٔ عبارت رنگ پریده **«دوران قاجار»** درتالار 25 شهریور به کارگردانی رکن الدین خسروی به روی صحنه آمد. تنظیم برای صحنه ازایرج زهری بود و مجله ی نگین که متن تنظیم شده را چاپ کرد توضیح داد که این نمایشنامه براساس نوشته ای از میرزا ملکم تنظیم شده است. (مجله نگین، اسفند 1347 ه. ش.) از قرار اطلاع این نمایشنامه ها در مرزهای خارج از کشور گمنام نمانده اند. بنحوی که تا به امروز ترجمهٔ آنها، یا بعضی ازآنها به زبان های ترکی آذربایجانی، روسی و فرانسه شناخته شده است. نوشته اند که « ابوالفضل حسین» عضو انستیتوت زبان وادبیات نظامی، نمایشنامه های میرزا آقارا بزبان ترکی ترجم کرده است. (حمید محمدزاده، میرز ا فتحعلی آخوندف و شرق ـ بزبان روسی ـ باکو،1971م.). همهٔ آنها یا بعضی ازآنهارا؟ و ازآن بعضی کدامیک را؟ ترجمه ها درکجا وچه زمانی انتشار یافته اند؟ هیچکدام برما معلوم نیست. اما آن چه معلوم ومسلم است یکی ترجمهٔ « سرگذشت اشرف خان حاکم عربستان » بزبان روسی است که بوسیلهٔ ی.آ.اینگورن YA.A. EINGORN صورت گرفته و همراه با مقدمه ای بسال 1927م. در تاشکند درشمارهٔ 16 بولتن اخبار دانشگاه دولتی آسیای میانه بعنوان اثری ازمیرزا ملکم خان چاپ و منتشر شده است. مترجم در درمقدمهٔ خود ازنفوذ فرهنگ غرب درایران قرن 19، ملکم و فعالیت ها و آثار او و سپس اوضاع ایران در ارتباط با*

مضمون نمایشنامه ها سخن بمیان آورده است. چند سال بعد نیز ترجمهٔ فرانسوی سه نمایشنامهٔ اولی زیرعنوان «کمدی ملکم خان» بوسیلهٔ آ. بریکتو A.BRICTEUX، استاد دانشگاه لیژ LIEGE صورت گرفت که بسال 1932م.درپاریس انتشار یافت. این ترجمه نیزبا مقدمه ای ازمترجم همراه بود. گمان می رود که فریدریش روزن نامبرده نیز این نمایشنامه هارا بزبان آلمانی ترجمه کرده، ولی تا کنون مأخذ مطمئنی برای اثبات صحت این گمان بدست نیامده است.(54)

اما، شش نمایشنامه ی «آخوندزاده» که به زبان های روسی، انگلیسی، آلمانی و فرانسه ترجمه شده و در همان دوران بارها بر صحنه رفته اند، نخستین بار توسط مردی روشن فکر، «میرزا جعفر قره چه داغی» به فارسی ترجمه و در 1874م.، در تهران به چاپ سنگی رسیدند.(55) این نمایشنامه ها عبارتند از: ***«حکایت ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر»*** که توسط «جی. لسترنج» *(G. Lestrange)* ترجمه و درمجله ی *I.R.A.S.*، در 1886م. چاپ گردید؛ ***«مسیو ژوردن»*** که با ترجمه و یادداشت وادیت، توسط «آ. وارموند» *(A. WAHRMOUND)*، در وین ولایپزیک در 1889م. منتشرشد؛ ***«خرس قولدور باسان»*** *(دزد افکن)* و ***«وزیر خان لنکران»*** با ترجمه و یادداشت و ادیت، توسط «دبلیو. اچ. د. هاگارد» *(W.H.D. HAGGARD)* و «جی. لسترنج»، چاپ شده در لندن در 1882م.؛ ***«مرد خسیس»*** و ***«حکایت وکلای مرافعه»*** که در1883م. توسط «ث. باربیه دومنار» *(BARBIER de MENNARD)* به فرانسه(56).

این نمایشنامه ها، چنان که گفته شد، در همان دوران (نیمه دوم قرن نوزدهم) بارها برصحنه رفته اند، از جمله ***«خرس قولدورباسان»*** *(دزد افکن)* که در همان سال نگارش 1853م.، در تماشاخانه ی تفلیس بر صحنه رفته است، و ***«وزیرخان لنکران»*** که در 1873م. در شهر باکو تولید شد.

در ایران، اول بار از زبان ایران شناس شوروی، «پروفسور کمیساروف» است که می شنویم درسال 1285ش./1906م. یک گروه قفقازی نمایشنامه های «آخوند زاده» را (کدامیک ؟!) برصحنه برده اند. (57)

هم چنین، «دکترمصطفی اسکوئی»، از قول «سیدعلی خان نصر» نقل می کند که **«تئاتر ملی»** در فاصله ی سال های 1910م. - 1909م. نمایشنامه های «آخوندزاده » را (کدام یک؟!) بر صحنه به نمایش گذارده است.

درسال 1945م.، «عبدالحسین نوشین» در **«تئاترفرهنگ»**، تولید ناموفقی از **«وزیرخان لنکران»** را تجربه می کند. وحوالی 71 - 1970م.، «خلیل موحد دیلمقانی»، اجرای موفقی از**«خسیس»** را در **«تئاتر سنگلج - 25شهریور»** عرضه می دارد.

اما، شاید موفق ترین تولید صحنه ای از نمایشنامه های «آخوندزاده» را تا کنون، در ایران، **«گروه دانشجویان دانشکده ی هنرهای دراماتیک»** از **«وزیرخان لنکران»**، به کار گردانی «خسرو شایسته»، از دانشجویان برجسته آن دانشکده، به سر پرستی «رکن الدین خسروی» در سال 1972م. ارائه داده اند، که «نگارنده» نیز، سمت مدیریت تولید آن را برعهده داشت!

ب ـ «نقادی ـ نمایشنامه نویسی گری»

همان دلیل یا دلایلی که موجب شد تا «آخوندزاده» و «میرزا آقا تبریزی» دست به قلم برند، یعنی در درجه ی اول ***مبارزه با استبداد فئودالی،*** و سپس در سطحی نازل تر و مغشوش، ***انتقاد از بورژوازی*** (تجّار) نظام فئودالی، و در درون این ها، مبارزه با جهل و فساد و خرافات و دگم های مذهبی ـ اسلامی، علت و معلول پیدایش نخستین نقدهای تئاتری به شیوه ی غربی، در چهارچوب «رئالیسم انتقادی»، ملهم از، در وحله ی اول، تئوریسین های روسی «بلینسکی» و «چرنیشفسکی» نیز، شدند.

در این رابطه «آخوندزاده» درنامه هایی که به اشخاص متفاوت می نویسد، یادآوری می کند:

این نوع تصنیف که ظاهرش با مزه وخوش آیند است وباطنش کلاً متضمن موعظه و نصیحت، درمیان ملت اسلام نبود. من بانی این کار شدم...»

« درایام خدمت بنابرشوق فطری از تحصیل و تعلم غفلت نمی کردم،لهذا پاره ای تصنیفات غریبه ازقلمم بیرون آمد. مشهور ترین آنها درفن شریف دراما یعنی طیاتر است....»

« مراد اصلی ازاین قبیل تصنیفات تهذیب اخلاق است. چون که حکما و فیلسوفان یوروپا فهمیده اند که عیوب و قبایح را ازطینت و طبیعت بشر هیچ چیز رفع نمی کند مگر تمسخر و استهزا..... (58)

* * *

« مختصر می نویسم که شما باید از شروط کرتیکا خبردار بوده باشید تا این که به این مسئله واقف بشوید. کرتیکا بی عیبگیری و بی سرزنش و بی استهزا وبی تمسخرنوشته نمی شود...[حرف]حقّی که نه به رسم کرتیکا، بلکه به رسم موعظه و نصیحت مشفقانه و پدرانه نوشته شود در طبایع بشریه، بعداز عادت انسان به بد کاری هرگز تأثیرنخواهد داشت.... اگر نصایح و مواعظ مؤثر می شد، گلستان و بوستان شیخ سعدی رحمة الله، من اوله الی آخره وعظ ونصیحت است،پس چرا اهل ایران درمدت ششصد سال هرگز ملتفت مواعظ و نصایح او نمی باشند؛ ظلم و جور آنًفاناً درتزایداست نه درتناقض..... (59)

این نظرات، چنان که می بینیم، در همان حال که پایه های یک نقد تئاتری را پی می ریزند، در واقع خود نمایشنامه را نیز، یک نقد (یک کرتیکا) می بینند، یعنی ***وسیله و ابزاری***، یعنی تأیید دوباره بر نظریه ی ***« تئاتر هم چون وسیله ای برای مبارزه»؛*** هم چنین اند نظرات «میرزا آقا» وازآن جمله، «در نتیجهٔ نگارش کتاب ـ کتابی شامل چهار نمایشنامه اش بتاریخ 1288 ه.ق. / 1871م. ـ گوید»:

« در[زمانی] که قبایح اعمال دریک ملت ظهورعامه پیدا کند که ازاطراف و اکناف عالم مؤالف ومخالف خوارج بعضی درمقام

خورسندی و ذوق، برخی درصدد استخفاف و استهزاء برآیند، در آنوقت به افراد و آحاد ملت واجب بل متحتم است که [به نحو امکان] کوشیده اسباب تنبه و توجه را در آنجا فراهم بیاورند تا ملت خودرا ازگرفتاری های معایب و اطوارناپسند برهانند. پس نگارش این قسم قصص و حکایات نوعی از اسباب و آگاهی خواهد بود.»[60]

به هر جهت، این نوع نگرش، آن گاه که متمرکز برهدف تکنیکی خود شد تا متون نمایشی تکمیل تر شوند، تا ***تئاتر نوشتاری*** بتواند وسیله ی مبارزه ی اجتماعی ـ سیاسی نافذتری شود، ***نقد تخصصی***، یعنی ***نقد تکنیکی***، یعنی ***نقد نمایشنامه*** ای خودرا به بار می آورد، که در مورد بحث ما، نقد «آخوندزاده» ازنمایشنامه های «میرزا آقا تبریزی» را به عنوان نخستین نمونه ی این ژانر، در ادبیات نمایشی ایرانی ـ غربی، به بار آورد. این نقد را برای جلوگیری از طول کلام، با افزودن نقدی بر آن، از نقطه نظر اهمیت اش، در بخش ضمیمه ی این فصل آورده ایم.[61]

اما این که، چرا «آخوندزاده» و [به پیروی ازاو] «میرزا آقا تبریزی» در سبک تئاتر نوشتاری غربی به **فرم کمدی** آن روی آوردند تا **فرم تراژیک** آن؟، و چرا اصولاً از درام غربی، شکل کمدی آن را پذیرفته اند؟، به نظر ما، در کنار دلائلی که قبلاً آورده ایم درمورد انتخاب «مولیر»، برای ***مبارزه علیه استبداد فئودالی***، این **چراها** باز می گردند *الف* ـ به طبیعت طبقاتی مبارزه ی درگیردرجامعه ی ایرانی، *ب* ـ به طبیعت تراژدی های غربی، و *ج* ـ به تعلقات آتی ـ طبقاتی، یا به تعلقات جانب گیرانه ی این دو دراماتیست مان. زیرا، ***نخست آن که***، تا اواخر قرن نوزدهم، بیش از نود درصد مضامین تراژدی ـ نوشتارهای تئاتر غربی در باره ی مسائل و مُشکلات طبقات حاکم و استیلاگر غربی اند و راه های برون رفت از آن مسائل و مُشکلات؛ از «**اودیب شهریار**» شان گرفته تا «**شاه لیر**» شان، تا بیاید به «**اوژن انگین**» *(EUGENE ONEGIN)* از «آلکساندر پوشکین»، و حتی تا «***ایفی ژنی***» از «گوته». تراژدی های «کُرنی» و «راسین» که به جای خود. به سخن دیگر، کاراکتر و جهت مبارزه طبقاتی در درون جامعه ی ایرانی آن زمان «*دوره ی قاجار*»، عمدتاً کاراکتر و سوی مبارزه علیه ستم برده داری و استبداد فئودالی، یعنی مبارزه علیه همان فرماسیون های طبقاتی مضامین اصلی تراژدی های غربی است. بنابراین، دو نمایشنامه نویس مان، و به ویژه، «آخوندزاده» نمی توانست، یا **ناآگاهانه** نمی خواست، در ***قالب و فرم تراژدی*** به ***مبارزه علیه استبداد فئودالی*** فکر کند. قالب تراژدی قالب ضدّ افکار او، قالب تسلیم است، فرمی از تصدیق است، تصدیق ***هنر تئاتر*** نیروی ستمگر است! ***دوم آن که***، «آخوندزاده»، «میرزا آقا تبریزی»، و نیز، چنان که در فصل آتی خواهیم دید، اکثر قریب به اتفاق هنرمندان ـ نمایش گرانِ صادقِ متعلق یا در خدمتِ طبقات استثمارگر آن دوران، از تعلقات و سرویس دهی طبقاتی خود، **آگاهانه**، کنده و به صفوف زحمت کشان و آزادی خواهان پیوسته، به یاری و خدمت به آنان درآمده بودند؛ و در این شرایط نیز«آخوندزاده » (و «میرزاآقا»؟) از تراژدی های تئاتر نوشتاری غربی، به خاطرِمضامین شان، **آگاهانه** فاصله گرفت. و بالاخره، ***سوم آن که***، اصولاً تراژدی های غربی، چه ازنظرِ ***طرحِ داستان نمایش*** و چه از نظرِ ***ساختارِ زبانی***، فرمی پیچیده تر و تکامل یافته تر، و در مجموع ***موّجز و بسته تر***، از کمدی های شان دارند که ادراک آن، حتی هنوز در آن زمان، برای «میرزاآقا» زود و مُشکل می نمود؛ لذا دراین رابطه، به نظرمی رسد «آخوندزاده» **آگاهانه**، از تراژدی غربی پرهیز نمود، فاصله

گرفت تا از درک ساختار و متون سنگین تراژدی ها و هضم آن ها، که برای توده ها صیقل بود، جلوگیری کند؛ و برعکس، او کوشید تا ***انعطاف پذیری***، ***سادگی*** و ***قدرت نفوذ زبان محاوره*** ای کمدی ها را در توده ی مردم به کار گیرد. وگفتیم، **آگاهانه**، چون، هم با ادبیات وزبان تئاتر تراژیک غربی، نسبتاً آشنا بود[62]، وهم آثاری از «شکسپیر» ودیگران برصحنه ی تئاتر باکو دیده بود، و هم در نوشته های خود، به طور مستقیم از تراژدی سخن گفته است:

در طبیعت انسان دو خاصیت عمده نهاده شده؛ یکی غم دیگری فرح، گریه علامت غم، خنده نمونهٔ فرح است..... فائده ی نقل مصیبت و بهجت، بیان کردن اخلاق و خواص بنی نوع بشر است که مستمع بخوبی های آن خوشحال و عامل،واز بدی های آن متأذی وغافل گردد..... در ممالک فرنگستان، ارباب عقول سلیمه به فوائد این امر برخورد شده، از عصرهای قدیم در شهرهای عظیم عمارات عالیه به اسم تیاتربرپا کرده، گاه کیفیت مصیبت (تراژدی)، وگاه کیفیت بهجت (کمدی) را به واسطهٔ تشبهات اظهار می نمایند.[63]

درهمین رابطه، آنان به «**تعزیه**» نیز پشت کردند، چرا که ***فرم تراژیک*** آن، همان روابط فئودال ـ برده دار ـ مذهبی را در مضمون خود داشت و دارد، که آنان علیه اش مبارزه می کردند[64]، و در *فرم* ***کمدی*** *(اگر تا آن زمان «**تعزیه کمیک**» شکلی گرفته بود)* آن آزادی عمل و گفتار را که مُشتاق انجام اش بودند، نمی یافتند. اضافه آن که، برداشت های نمایشی آنان، و به ویژه «آخوندزاده» از «***تعزیه***» با نوعی **غرب زدگی** ناگزیر همراه بود که به آنان، ومخصوصاً، به او، اجازه نمی داد ارزش های نمایشی «**تعزیه**» را به حیث یک ژانر بدیع نمایشی دریابد (دریابند). به عنوان نمونه، اعتراض وانتقاد «او- آخوندزاده» به *متون نمایشی تعزیه* ***(بیاض ها)*** در دست بازیگران، اعتراض و انتقادی **غرب زده** و سطحی به شیوه ی بازی و زبانی است هنری که مختصاتی متفاوت دارد؛ به سخن دیگر، این اعتراض و انتقاد، ***از یک سو***، ناشی از فقدان آگاهی درمورد بدایع این فرم یکتای نمایشی است که، نظیر ***تئاتر نو*** از «ژاپن» یا ***تئاترپکن*** از«چین» یا ***کاتاکالی*** از «تبت»، ضمن تئاتر(هنر نمایش) بودن، با فرم ***تئاترِ نوشتاری غربی***، براساس ادبیات نمایشی، چندان خویشاوندی ندارد! امثال این نوع تئاترها متعلق به ***«شاخه ـ مکتب بومی»*** جوامع مربوطه اشان هستند که در آغاز کتاب، در بخش نهائی **چکیده** بیان شده است. اینان از مقوله ی ***«تئاترعوام»*** با ریشه های ***کار بازوئیِ*** ترجمه ـ برگردان شده به **بازی بدن**، یعنی ***«تئاتر هم چون وسیله ای برای مبارزه»*** می باشند، که در برخی از فرم های خود، نظیر ***تئاتر پکن*** یا ***نو*** یا ***کمدی دلارته***، ***برخلاف « تعزیه» که شوربختانه در باطلاق آئینی ـ مذهبی خویش فرو شد (شده است)***، به حوزه های زیبائی شناسیک بس خبره ـ آنتیکی گام نهاده اند. درواقع، «آخوند زاده» همان گونه که در نقدِ مختصرِ نقد اش در ضمیمه ی این فصل اِشاره ای کرده ایم، با وجود اعتقادش به ***اصالت فرم*** در هنر، دراین جا، بیش تر در محتوی، آن هم درنوعی محتوی ایستا ـ مکتب خانه ای دست و پا می زند! اما، ***از سوی دیگر***، البته

نباید فراموش کرد که در دوره ی «آخوند زاده» هنوز هنر«**تعزیه**» شکل تکاملی خود را نیافته بود، ولذا او حق داشت که بنویسد:

درمیان ملت اسلام تا این زمان همین نقل مصیبت متداول بوده...
(اما) برای اجرای این امر عظیم در میان ملت اسلام هر گز
تدارکاتی مهیا نیست.... شبیه که باید از حفظ، موافق اصطلاح
مکالمه بکند، می بینی یک ورق کاغذ دست گرفته، با عبارات
غلیظ، مراسله می خواند.(65)

و سرانجام آن که، بهترین امکان برای «آخوندزاده» و «میرزاآقا» در راستای ادامه ی مبارزه در فرم های تراژیک تئاتری، فرم های **بازی بدن** دربرابر **بازی زبان** بود، که از آن ها نه تنها هیچ گونه دانشی نداشتند، بلکه خود این فرم ها نیز هنوز علمی و فرموله، و به تجربه ی لازم، در نیامده بودند؛ چرا که اصل ایده ی ***مبارزه ی تشکیلاتیِ طبقاتی ـ نوین*** هنوز در مرحله ی ***جَنینی*** خود بود.

* * *

نتیجه

درپایان این فصل، ***نتیجه*** آن که، نفوذ و حضور ***تئاترغرب*** *(تئاترنوشتاری)* درایران، چنان که کوشیدیم نشان دهیم، ازضرورت ***مبارزه علیه استبداد فئودالی***، توسط هنرمندان ـ روشن فکران فئودال ـ بورژوای ایرانی، کنده از تعلقات طبقاتی خود، در داخل چهارچوب ***«مکتب دموکراسی»*** غربی، سرچشمه می گیرد، نه از تفریحات و سفربازی های ***شاهان و امیران قاجاری*** به خارج، و نه از*« دارالفنون»*، و نه از هرکجای دیگر! به سخن دیگر، ***تئاترغربی*** *(تئاترنوشتاری)* آن زمان وارد ایران شد که روشن فکرـ هنرمند به خود آمده ی نظام فئودالی، آن را یکی از وسائل مناسب (یا به قول «میرزا محمد جعفر قراچه داغی»، مترجم «**تمثیلات آخوندزاده**»، «اول وسیله ی ترقیّات») برای مبارزه و سرنگونی استبداد تشخیص داد. در غیر این صورت، این هنر در همان دربار، به عنوان وسیله ای برای سرگرمی و تفریح (و در ابعادی وسیع تر، نظیر برداشت های حکومت تزاری، وسیله ای برای تحمیق توده ی زحمت کشان) باقی می ماند. و از این قرار، یکی از معانی و اهداف ***« تئاتر هم چون وسیله ای برای مبارزه»***؛ با توجه به این که توده ی زحمت کش ایرانی هنوز به خود نیامده و آگاه نگردیده، و لذا موفق به تشکیل سازمان های تشکیلاتی ـ مبارزاتی خود، که تئاتر نیز یکی از این تشکیلات مبارزاتی است، نشده اند. و بنابر این، ما هنوز راهی نه چندان کوتاه برای تعریف و فرموله نمودن واقعی و کارآمد از ***«تئاترهم چون وسیله ای برای مبارزه»*** در پیش داریم!

* * *

«زیرنویس ها»

1 ـ دورانت.و. ج، **تاریخ تمدن ویل دورانت (جلد دوم، یونان باستان)** مترجمان: امیرحسین آریان پور، فتح الله مجتبایی، هوشنگ پیرنظر (چاپ ششم، تهران - 1378ش.)، ص 429 - «آشیل».

*2- GHIRSHMAN. R, **IRAN (FROM THE EARLIEST TIMES TO THE ISLAMIC CONQUEST)** Tr. By. M. Munnrakin, (Penguin Books, 1954) P ?*

3 ـ اعتمادالسلطنه. محمد حسن خان، **دررالتیجان فی تاریخ بنی الماشکان**، (چاپ اول تهران - 1308 ق.) ، ص 193.

*4 - PLUTARK, **CRASSUS - Plutark's lives,** Tr. By. J – W. Langhorne, (London, 1844) PP. 606 – 607.*

5 ـ فردوسی. ابوالقاسم، **شاهنامه**، (تهران، 1357ش.) چاپ پنجم، انتشارات امیر کبیر، جلد سوم، ص 369.

*6 – **THE NEW ENCYCLOPAEDIA BRITANICA**, 15th ed, VOL 5., (U.S.A. 1976), P.981.*

7 ـ برای اطلاع بیش ترازمباحث این بحث می توان به آثارزیر مراجعه نمود:

ـ ارسطو، **هنرشاعری**، مترجم: فتح الله مجتبایی (تهران، 1337ش.).

ـ ارسطو، **ارسطو و فن شعر**، مترجم: عبدالحسین زرین کوب، (تهران - 1357ش.).

ـ و ترجمه ها و تلخیصات «ابن سینا»، «فارابی»، «ابن رشد» و ... ازفن شعر (بوطیقا).

8 ـ رجوع شود به **تاریخ اجتماعی - سیاسی تئاتر درایران - کتاب اول: تعزیه**، «مجید فلاح زاده» (بن - 1996)، ناشر: «انجمن تئاتر ایران و آلمان».

9 ـ برای اطلاع بیش تر رجوع شود به «تئاتربیومکانیک یا تبلورکار یدی زحمتکشان در تئاتر» مجید فلاح زاده، **فصلنامه شورای نویسندگان**، دفتر دوم و سوم، دوره ی دوم، (کلن، 1364ش./1985م.) .

- همچنین: گورکی. ماکسیم، **درباره ی ادبیات**، مترجم: محمود معلم، انتشارات آبان، چاپ دوم، (تهران،2537ش.ا.)، ص ص 255 - 254، 250، 249- 248، 227.

*- همچنین: NIETZSCHE.FRIEDRICH,**GESAMMELTE WERKE**, „**ANTI CHRIT,TEIL 48**“, (ANACONDA VERLAG GmbH,KÖLN), PRINTED IN CZECH REPUBLIC 2012, PP.863-864.*

* تذکر:[هرچند نگاه «نیچه» راجع به علت جدائی **کار بازوئی** از **کار فکری** نگاهی متافیزیکی است (خوردن میوه ممنوعه، اخراج از بهشت، کار و جان کندن بر روی زمین برای امرار معاش، و درنتیجه، فقدان فرصت برای تفکر!)، اما این نگاه چیزی از اصالت موضوع، در رابطه با نقطه نظر بحث ما، کم نمی کند.]

*10 - VERGIL, **AENEIS, 6. BUCH.** Tr. M. GÖTTE, HER – AUSGABEN: J. GÖTTE.*

11 ـ عبداله یف. ف، **گوشه ای ازتاریخ ایران (تاریخ ایران دردوره ی قاجار)** مترجم: غلامحسین متین، چاپ اول (تهران، 1356)، ص 48.

12 ـ بکتاش. مایل، «طلوع غریبهٔ تئاتر در افق ایران» **فصلنامه ی تئاتر**، شماره ی 3، (تهران، 1357ش.).

13 ـ ابوطالب خان، میرزا، **مسیر طالبی**، به کوشش حسین خدیوجم، چاپ جیبی، (تهران، 1352ش.).

14 ـ صالح شیرازی. میرزا، **سفرنامه**، به کوشش اسماعیل رائین، چاپ روزن، (تهران، 1347ش.).

15 ـ برای اطلاع مقدماتی ازساختار این نوع نمایشات به کتاب های زیر مراجعه شود:

***- THE LIVING STAGE**, KENNETH MAC GOWN – WILLIAM MELNITZ. FIRST PRINTING: U. S. A. 1955.*

*- **THE OXFORD COMPANION TO THE THEATER**, ed. By PH. HART – NOLL, OXFORD UNIVERSITY PRESS.*

*ـ **دوران طلایی تئاتر**، نویسندگان: کنت مک گوئن ـ ویلیام ملنیس، مترجم مجید فلاح زاده، انتشارات « انجمن تئاتر ایران و آلمان». (www. Dit – Forum. Com)*

***THE DEVELOPMENT of THE THEATRE,** A. NICOLL, (London. Torento.Sydney)*

16 ـ ازجمله ی این بازیگران بزرگ باید ازاین هنرمندان نام برد:

***ادموند کین** (EDMOND KEAN. 1789 - 1833)*

***ژانه ـ کاترین گاسین** (JEANNE – CATHERIN GAUSIN. 1711 - 1767)*

***یکاتس. سمه نووا** (EKATERINA SEMENOVNA SEMENOVA. 1786 - 1849)*

***جان فیلیپ کمبل** (JOHN PHILIP KEMBLE. 1757 - 1823)*

***فرانسس آبیگتون** (FRANCES ABIGTON. 1737 - 1815)*

***سارا سیدونز** (SAHRA SIDDONS. 1755 - 1831)*

***الیزابت فارن** (ELIZABETH FARREN. 1759 - 1829)*

***پاول استپانویچ موچالف** (PAVEL STEPANOVICH MOCHALOV. 1800 - 1845)*

***توماسو سالوینی** (TOMMASO SALVI NI. 1829 - 1915)*

***سارا برنارد** (SARA BERNHARDT. 1844 - 1923)*

17 ـ عبداله یف. ف. ذکرشد، ص ص 222 - 219.

ـ همچنین: آدمیت. فریدون، **آشفتگی درفکر تاریخی**، انتشارات جهان اندیشه، (تهران، 1360ش.)، ص 11.

18 ـ افشار. میرزا مصطفی، **سفرنامه ی خسرو میرزا (زندگی نامه ی عباس میرزا)**، ویراستار: فرهاد میرزا، (تهران، 1349ش.) ص 366.

19 ـ فلاح زاده. مجید، **مقدمه ای برتاریخ سیاسی تئاتر**، سایت «عصرنو ـ ادب و فرهنگ»، 22 ژوئیه ـ 30 ، 13 ژوئن 2012).

20 ـ بکتاش. مایل، **ذکرشد**.

21 ـ نفیسی. سعید، **مجله ی نمایش**، شماره 1، دوره ی دوم، (تهران، 1338ش.).

ـ همچنین: نصر. سید علی خان، «بخشی درمورد هنرتئاتردرایران»، **راهنمای کتاب**، شماره 4، سال چهارم، (تهران، 1340ش.) ص 310.

22 ـ بهار. محمدتقی، **سبک شناسی**، جلد سوم، چاپ دوم، (تهران، 1337ش.) ص 343.

23 ـ اته. هرمان، **تاریخ ادبیات فارسی**، مترجم: رضازاده شفق، چاپ اول، (تهران، 1337ش.) ص ص 206 - 205.

منبع اوریژینال: Ethe.H.C:Neu persiche Literatur.In Geiger,W.Kuhn,E.(HRSG.):Grundriss der iranischen Philologie,Strassburg:1896.S.212-370.''Frauengunst'' S.316.Universität Heidelberg

* نامی که «هرمان اته» به عنوان نویسنده ی نمایشنامه ی «انعام زن» ازآن ذکرمی برد، در واقع، نام بازیگر و رقصنده ی معروف روسی «آدام پاولویچ گلوشکوفسکی » است (بکتاش. مایل، **ذکر**شد.) .

24 ـ گریبایدوف.آ، **نامه ها و یادداشت ها**، ا. تیموری، وزارت خارجه، جلد سوم، ص 332 .

25 ـ رجوع شود به **تاریخ اجتماعی ـ سیاسی تئاتر درایران (کتاب اول ـ تعزیه ـ فصل سوم)،** م. فلاح زاده، ناشر: «انجمن تئاترایران و آلمان»، (بن، 1996)، ص ص 163 - 158.

26 ـ آخوندزاده. میرزا فتحعلی، **الفبای جدید و مکتوبات،** (باکو، 64 -1963) ص 350 .

27 ـ اعتمادالسلطنه، **سفرنامه ی صنیع الدوله ازتفلیس به تهران،** به کوشش محمد گلبن، انتشارات سحر، (تهران، 1356ش.) ص ص 21 - 19.

28 ـ آخوندزاده. میرزا فتحعلی، **ذکرشد،** ص 392 .

29 ـ سه سفرنامه عبارتند از:

1- **روزنامه ی سفرفرنگستان،** به کوشش: «میرزا محمدعلی شیرازی»، چاپ سنگی، (بمبئی، 1877م./ 1293ق.) .

2- **وقایع مسافرت و سیاحت دوم فرنگستان اعلیحضرت سلطان ابن سلطان شاهنشاه ایران، ناصرالدین شاه قاجار خلداله ملکه،** به کوشش: «میرزا محمدعلی شیرازی»؛ چاپ سنگی، (بمبئی، 1298ق./1882م.) .

3- **سفرنامه ی ناصرالدین شاه به فرنگ ـ سفر سوم،** به کوشش: «صنیع الدوله»، (تهران، دارالطباعه ی خاصه ی دولتی،1306ق./1890م.) .

30 ـ مستوفی. عبداله، **شرح زندگانی من،** (تهران، تهران مصور)، جلداول، چاپ دوم، ص 280.

31- *BOAl. AUGUST," THEATER DER UNTERDRÜCKTFN", TEXT ZUR THEORIE DES THEATERS, RECLAM. 1991. STUTTGART. P.648.* .

32 ـ **اوژن اسکریب** *(SCRIBE .A. EUGENE 1791 – 1861)* نمایشنامه نویس بورژوا کاراکتر فرانسوی و مخترع نمایشنامه های «خوش اسلوب» با بیش از 400 نمایشنامه ی تراژدی، کمدی، ودویل و لیبرتو. این آثار ازنظرمحتوی سطحی، اما از نظر فرم بسیار خوش ساخت بودند. آثار این نمایشنامه نویس را باید ازجمله بهترین نمونه های جریان **«تئاترهم چون وسیله ای برای تفریح و سرگرمی»** به حساب آورد.

33 ـ فلاح زاده. مجید، «رابطه ی زیبائی و انقلاب»، **مُدل های فرهنگی تاریخ معاصر،** انجمن تئاتر ایران و آلمان، (بن،2005 م.)، ص ص 60 - 51.

- همچنین:

فلاح زاده. مجید، **« رابطه ی زیبائی و انقلاب »،** سایت «عصرنو ـ فرهنگ و ادب»، 2010. آپریل.17.

34 ـ آخوندزاده. میرزا فتحعلی، **ذکرشد،** ص ص 352 - 351. و (**زندگینامه ی آخوند زاده،** مراجعه به ضمیمه) .

- همچنین: *AKHONDZADEH. MIRZA FATH – ALI, **THE VAZIR OF LANKARAN,** W.H.D. HAGGARD AND G. LESTRAGE EDITORS – TRANSLATORS, 1st ed. (LONDON – 1882), PP X XI.*

35 ـ آخوندزاده. میرزا فتحعلی، ذکرشد، ص 389. و (**زندگینامه ی میرزاآقا تبریزی،** مراجعه به ضمیمه) .

36 ـ **میرزاآقا تبریزی** (میرزا آقا تبریزی و پنج نمایشنامه)، مصحح: ه. صدیق، چاپ دوم، (تهران - 1356ش.)، ص21 .

37 ـ آخوندزاده. میرزا فتحعلی، **ذکرشد،** ص ص 392 - 391 .

38 ـ **همان جا.**

39 ـ بکتاش. مایل، « میرزا آقا تبریزی»، **فصلنامه ی تئاتر،** شماره ی 1، (تهران، 1356 ش. وزارت فرهنگ و هنر).

40 ـ **همان جا.**

41 ـ صفی نیا. ر، «میرزا فتحعلی آخوندزاده»، **پیام نوین،** سال اول، شماره ی 5، (تهران، 1323ش.)، انتشارات «انجمن دوستی ایران و شوروی».

42 – فروغ. مهدی، «نمایش»، **ایرانشهر(دائرةالمعارف)**، شماره ی 22، جلد اول، (تهران، 1963م.) انتشارات یونسکو - ایران، ص 914.

43 – آدمیت. فریدون، **اندیشه های میرزا فتحعلی آخوندزاده**، (تهران، 1349ش.)، ا. خوارزمی، ص ص 22 - 17.

44 – آرین پور. یحیی، **ازصبا تا نیما**، (تهران، 1350ش.) جلد اول، چاپ اول، ص 345.

45 – آدمیت. فریدون، **ذکرشد**، ص 27.

* «آخوندزاده» منظومه مرگ «پوشکین» را چنین آغاز می کند:

نداده دیده بخواب و نشسته در شب تار

بگفتمی بدل ای کان گوهر اسرار!

چه شد که بلبل گلزارت از نوا مانده

چه شد که طوطی نطقت نمی کند گفتار؟

چه شد که راه سخن سنجیت شده مسدود

چه شد که پیک خیالت بمانده از رفتار؟

مؤمنی. باقر، ***مقالات (ادبیات مشروطه) میرزا فتحعلی آخوندزاده***، (تهران، 1351ش.)، انتشارات آوا)، اشعار: ص 231.

46 – آخوندزاده. میرزا فتحعلی، **ذکرشد**، ص 352.

* پیش نهاد فرمالیستی الفبای فارسی به لاتین، در ایران مورد قبول واقع نشد، اما به همّت ذکاوت و زیرکی شاهزاده ی روسی مستقر در قفقاز «غراندوف میخائیل»، که « آخوندزاده » را درسال 1863م. با کتابچه به دربار عثمانی گسیل داشت، بعدها در ترکیه ی جوان با سماجت «کمال آتا ترک»، صورت تحقق به خود گرفت. تا، ظاهراً، ترکیه جوان به غرب رسد!

47 – مؤمنی. م.ب، **میرزا آقا تبریزی (چهارتیاتر)**، انتشارات نیل، نشرابن سینا، چاپ اول، زمستان 35ش.، چاپ نور تبریز، ص ص یازده - دوازده.

48 – آدمیت. فریدون، «اندیشه ها» ذکرشد، ص ص 40 - 39.

- همچنین: آرین پور. یحیی، **ذکر شد**، ص 345.

49 – مؤمنی. م.ب، **ذکر شد**، ص بیست و دو.

50 – میرزا آقا تبریزی (میرزا آقا تبریزی و پنج نمایشنامه)، **ذکرشد**، ص ص. 9 -8.

*51 – BROWNE. E.G, **A LITERARY HISTORY OF PERSIA,** VOL IV. 5th ed., (CAMBRIDGE, 1959), P. 463.*

* نمایشنامه ی «**طریقه ی حکومت زمان خان**» حوالی سال 1910م. در «مطبعهٔ شاهی» چاپ و نشرشده است.

52 – ابراهیم اف. آ، «**شرح آرشیوف. آخوندزاده**»، (باکو - 1955م.)

53 – بکتاش. مایل، «**میرزا آقا تبریزی**»، **ذکرشد**.

* در«انتساب شرحی ازبدبختی...» «**بقال بازی درحضور**» به **میرزا آقا تبریزی** دلایل موافق و مخالف متعددند. ما، به هرحال، تا کسبِ دانش نهائی در این باره، آن را به « میرزاآقا» منتسب می کنیم، چرا که: **الف**، ادامه ی این بحث، سئوالی را برای طرح عمومی کتاب حاضر، حل و یا مطرح نمی کند! **ب**، نمایشنامه، سرانجام، باید نویسنده یا نویسندگانی داشته باشد؛ و در این حالت چه کسی لایق تر از «میرزاآقا»، با توجه شخصیت پدر و پسری که در باره اش صحبت شد! شاید، اثررا پدر کم تجربه تر، با نواقص اش درهر زمینه، نوشته باشد!

54 – مؤمنی. م.ب، **ذکرشد**، ص ص نه، ده، یازده.

55 ـ درمورد زندگی نامه ی «میرزا جعفرقره چه داغی» و شرح حال ترجمه ها، مراجعه شود به **اندیشه های میرزا فتحعلی آخوندزاده**، «فریدون آدمیت»، **ذکرشد**، ص ص 61 - 41.

*56 – BROWNE. E.G., **OP. CIT**, P. 462, FOOTNOTE 3.*

- همچنین: *BRICTEUX.A. **(مقدمه) خسیس** (LIEGE. 1934).*

57 ـ کمیساروف. د. س، **گفتاری درباره ی نثر معاصرایران**، (مسکو، 1339ش.)، ص 191.

58 ـ آخوندزاده. میرزا فتحعلی، **ذکرشد**، ص،ص،ص 182، 105، 74.

59 ـ آخوندزاده. میرزا فتحعلی، **تمثیلات (شش نمایشنامه و یک داستان)**، مترجم: «محمد جعفرقراجه داغی»، (تهران، 1356ش.)، چاپ سوم، ا. خوارزمی، ص ص 9 - 8 **(نامه ی میرزا فتحعلی آخوندزاده به میرزا جعفر قراجه داغی)**.

60 ـ مؤمنی.م. ب، **ذکرشد**، ص 195، **(درنتیجهٔ نگارش کتاب)**.

61 ـ **نقد «آخوندزاده» ازنمایشنامه های «میرزا آقا تبریزی»** (به ضمیمه مراجعه شود.).

62 ـ آدمیت. فریدون، **اندیشه ها، ذکرشد**، ص ص 40 - 39.

63 ـ آخوندزاده. میرزا فتحعلی، **تمثیلات، ذکرشد**، (کتاب تهذیب اخلاق...) ص ص 28 - 27.

64 ـ فلاح زاده. مجید، **تاریخ اجتماعی ـ سیاسی تئاتر درایران، ذکرشد**، (سیر تاریخی ـ سیاسی **تعزیه**، مرحله ی سوم)، ص ص 145 - 136.

65 ـ آخوندزاده. میرزا فتحعلی، **تمثیلات، ذکرشد**، ص 28.

* * *

«ضمیمه های فصل اول»

«زندگی نامه ی میرزا فتحعلی آخوندزاده»

بیاغرافیای*

یعنی سرگذشت کولونیل میرزا فتحعلی آخوندوف که خودش به قلم آورده است

پدر من میرزا محمدتقی بن حاجی احمد، که اجدادش از طوایف فرس[1] است، در اوایل جوانی کدخدای قصبهٔ خامنه بود من اعمال تبریز. بعد از معزولی در سنهٔ1811 مسیحیه بعزم تجارت بولایت شکی آمده درشهر نخو دختر برادر آخوند حاجی علی اصغررا بحبالهٔ نکاه درآورده است. از این منکوحهٔ او در سنه مسیحیه 1812 بوجود آمده ام. بعد از دو سال از این تاریخ حاکم ولایت شکی

* بیوگرافی. این بیوگرافی از صفحات 349 تا 355 کتاب «الفبای جدید و مکتوبات» نقل گردیده، و چنان که خواننده شاهد است، برای تکمیل آن، دو قطعهٔ کوتاه از نوشته های دیگر «آخوندزاده» در زیر نویس های صفحهٔ حاضر و صفحهٔ بعد اضافه شده است.

1- *من اگرچه علی الظاهر ترکم اما نژادم از پارسیانست. جدم حاجی احمد از رشت آمده در آذربایجان توطن اختیار کرده است. پدرم میرزا محمد تقی و من خودم در آذربایجان تولد و پرورش یافته ام. (نقل از صفحه 249 «الفبای جدید و مکتوبات» و از «نامه 29 ژوئیه 1871 به مانکجی»).*

جعفرقلی خان خویی وفات کرده است. بهمین سبب غربای ایرانی که درتحت حمایت جعفرقلی خان درآن ولایت زندگانی می کردند قصد معاودت بوطن نموده اند. پدر من نیز در سلک ایشان با زنش و فرزندش عازم قصبهٔ خامنه شده است.

بعد از چهار سال مادر من با زن دیگر پدرم، که خامنه ای بوده است، براه نرفته از شوهرش خواهش کرد که اورا باتفاق من نزد عمویش آخوند علی اصغر که در محال مشکین اردبیل در مصاحبت حاکم سابق شکی سلیم خان زندگی می کرد روانه کند. پدرم خواهش مادرم را قبول کرده اورا با من نزد عمویش فرستاده است. من از این تاریخ از پدرم جدا شده دیگر اورا ندیده ام و در نزد عموی مادرم بوده ام در قریهٔ هوراند از دهات قراداغ. بعد از یک سال آخوند حاج علی اصغر به تعلیم و تربیت من شروع کرده است[2]. اول قرآن را بمن یاد داده بعد از اتمام قرآن آهسته آهسته از کتب فارسیه و عربیه بمن درس گفته است.

این آخوند حاجی علی اصغر فاضلی بود ممتاز و از جمیع علوم اسلامیه، خواه فارسیه، خواه عربیه، اطلاع کامل داشت و مرا به فرزندی قبول کرده من بین الناس بحاجی علی اصغر اوغلی مشهور شدام.

آخوند حاجی علی اصغر بعد از دو سال از قریهٔ هوراند به میان ایل انکوت قراداغ ارتحال کرده در اوبهٔ ولی بگلو ساکن شد. در آن اوقات مصطفی خان شروانی نیز نزدیک قشلاقات ایل انکوت درمحل موسوم به شکرلو مسکن داشت.

از این خان حمیده خصال پدر ثانوی من حمایت ها دیده است و نیکویی های زایدالوصفی مشاهده کرده است که از تقریر بیرون است. دراین اثنا که تاریخ مسیحیهٔ 1825 بود، برادر بزرگ آخوند حاج علی اصغر، محمد حسین نام، از ولایت شکی به محال انکوت آمده اورا با من و مادرم به وطن مألوف درآورد. آخوندعلی اصغر در سال اول به شهرگنجه وارد شده دراینجا مکث کرده، اتفاقاً در سال آینده محاربهٔ دولت ایران با دولت روسیه واقع شده.

مصایبی که دراین محاربه به آخوند حاجی و عیالش روداده است و بلیاتی که ایشان دوچار آنها شده اند و از جمیع اموال و اجناس خودشان که در قلعهٔ گنجه به تاراج رفته است محروم مانده مفلس گشته اند، گنجایش تحریر ندارد. القصه، بعد از شکست لشکر ایران آخوند حاجی علی اصغر با عیال خود به شهر نخو آمده آرام گرفت ودراینجا درتربیت من کمال اهتمام مصروف داشت وزبان فارسی وعربی را بمن خوب یاد داده حتی مرا بتکلم زبان عربی مثل طلاب لزگیهٔ داغستان معتاد کرد.

در اول سال 1832آخوند حاجی علی اصغررا سفر حج پیش آمد و مرا آورده در گنجه درنزد آخوند ملا حسین بخواندن کتب منطقیه و فقهیه گذاشته خودش عازم مکه شد.

تا این تاریخ من بغیر از خواندن زبان فارسی و عربی چیزی نمی دانستم و از دنیا بی خبر بودم و مراد پدر ثانویم این بود که من تحصیل علوم عربیه را تمام کرده در سلک روحانیون تعیش بکنم. اما قضیهٔ دیگر روداده باعث فسخ این نیت شد. تفصیل آن اینست:

---

[2]- پدر مرحوم من میرزا محمد تقی مرا در هشت سالگی بمکتب گذاشت. یک سال متصل بمکتب رفتم، الفبارا خواندم، شروع کردم بخواندن بعضی سوره ها از جزو آخر قرآن مجید. اما یک حرف را نمی شناختم و هرچه درروز اول بواسطهٔ حدت ذهنی حفظ می کردم فرداش فراموش میشد. (بعداز یک سال بشهر تبریز رحلت کردیم. درآنجا نیز یک سال بمکتب رفتم باز حالتم بدین قرار بود.) عاقبت برتبه ای از خواندن نفرت بهم رسانیدم که بهر قسم شغل شاق راضی می بودم بشرطیکه ازخواندن خلاص شوم. لهذا از مکتب گریختم و یکسال آزاد گردیدم. مادرم باز مرا بخواندن مجبور کرد. اما نفرت من ازحد زیاده بود. سه روز متصل میگریختم و در اطراف (اوبه) پنهان می شدم. عاقبت مرا گرفتند. شروع کردند به تعلیم. چون آخوند ملاعلی اصغر شخص فاضل و عاقل بود مرا زیاده نرنجانید. با کمال حلم و رأفت حروف را بمن نشان داد و سیاق هجه را آموخت. بطوریکه دراندک مدت بخواندن هر سورهٔ قرآن قادر شدم و... نفرت خواندن بالکلیه از من زایل شد... (ازصفحهٔ 3 و 4 کتاب الفبای جدید و مکتوبات. باکو ـ 1963 نقل از رسالهٔ «الف باء جدید»)

در یکی از حجرات مسجد گنجه از اهل این ولایت شخصی مقیم بود میرزا شفیع نام که علاوه برانواع و اقسام دانش خط نستعلیق را خیلی خوب می نوشت. این میرزا شفیع همانست که در مملکت غرمانیا سرگذشت و فضل اورا دراشعار فارسیه بقلم آورده اند. من بفرمایش پدر ثانوی خودم هرروز پیش این شخص رفته مشق خط نستعلیق میگرفتم. تا اینکه رفته رفته میان من واین شخص محترم الفت وخصوصیت پیدا شد. روزی این شخص محترم ازمن پرسید: میرزا فتحعلی! از تحصیل علوم چه منظور داری؟ جواب دادم که می خواهم روحانی بشوم. گفت: می خواهی تو ریاکار و شارلاتان بشوی؟ تعجب کردم و حیرت نمودم که آیا این چه سخن است. میرزا شفیع بحالت من نگریسته گفت: میرزا فتحعلی عمر خودرا درصف این گروه مکروه ضایع مکن، شغل دیگر پیش گیر. وقتی که سبب نفرت اورا از روحانیون پرسیدم شروع کرد بکشف مطالبی که تا آن روز ازمن مستور بود و عاقبت تا مراجعت پدر ثانویم ازحج میرزا شفیع جمیع عرفانیت را بمن تلقین کرد و پردهٔ غفلت را از پیش نظرم برانداخت. بعد از این قضیه از روحانیت نفرت کردم و نیت خودرا تغییر دادم و بعد از مراجعت پدر ثانویم از حج به نخو برگشتم و باز چندی بخواندن بعض کتب عربیه آزآن جمله بخواندن کتاب «خلاصة الحساب» شیخ بهایی مشغول شدم. دراین اثنا درشهر نخو مکتب روسی گشاده شد. به تجویز پدر ثانویم بخواندن زبان روسی میل کردم. یک سال دراین مکتب زبان روسی را یاد میگرفتم. چون بزرگ شده بودم زیاده ازیک سال نتوانستم که دراینجا مشغول تعلم بشوم. بعد از یک سال در تاریخ 1834 پدر ثانویم مرا برداشته به تفلیس آورد و به سردار روس بارون روزین عریضه داد و توقع کرد که مرا در دفترخانهٔ خود بخدمت مترجمی السنهٔ شرقیه بردارد و یک نفر از محرران روسی را نیز به تعلیم من مقرر فرماید تا که در زبان روسی دانش من قوت گرفته باشد. نمیدانم که بچه زبان ازاین سردار شکر گذاری بکنم. این امیر فرشته خصال ملتمس پدر ثانویم را فوراً قبول کرده التفات ها در حق من ظاهرفرمود که ازوصف آنها عاجزم و از آن تاریخ تا امروز من در حضور سرداران قفقاسیه درمنصب مترجم السنهٔ شرقیه مقیم و از هریک ایشان انواع التفاتها و مرحمتها دیده ام وفی الجمله اوضاع دارم و صاحب نشان کولونیلی شده ام. خاصه از جنرال فیلد مارشال قنیاز وارانصوف مرحوم شاکرم که بعد از بارون روزین ولی النعمهٔ ثانوی من بود و بواسطهٔ التفات این امیر کاردان و حکیم درمن قابلیت تصنیف بروز کرد. شش قامیدیا یعنی تمثیل در زبان ترکی آذربایجانی تألیف کردم و معروضش داشتم. مورد تحسین زیاد و مشمول انعامات وافره آمدم. تمثیلاتم را در تئاتر تفلیس، که احداث کردهٔ این امیر فیاض است، درآوردند. از حضار مجلس تیاتر آفرینها و تعریفها شنیدم.

بعد ازآن حکایت یوسف شاه را بازدرزبان ترکی تصنیف کردم. این هفت تصنیف بزبان روسی ترجمه شده بچاپ رسیده است و در خصوص آنها تعریف نامه ها در ژورنالهای پطرزبورغ و برلین بقلم آمده است.

درسنهٔ 1857 مسیحیه از برای تغییر الف باء اسلام درزبان فارسی کتابچه ای تألیف کردم و دلایل وجوب تغییر آن را دراین کتابچه بیان نمودم. در سنهٔ 1863 از ایمپراتورزادهٔ افخم جانشین قفقاس غراندوف میخائیل اجازت حاصل کرده برای اعلان این خیال عازم اسلامبول شدم. جمیع مخارج سفررا حضرت غراندوف از خزینه مرحمت فرمود و وزیرش غروزینشترن به ایلچی روس در اسلامبول کاغذ نوشت که درباب انجام مطالب من در نزد اولیای دولت عثمانیه لازمهٔ تقویت معمول دارد. کتابچهٔ تغییر الفبارا بمعرفی دراغامان ایلچی روس بصدر اعظم عثمانی فواد پاشا پیشنهاد کردم و تمثیلات

ترکیه و حکایت یوسف شاه را نیز نشان دادم. کتابچه را در جمعیت علمیهٔ عثمانیه بامر صدر اعظم ملاحظه کردند و در هر خصوص مقبولش یافتند و تحسین نمودند، و لیکن تجویز اجرایش را ندادند. بعلت اینکه باز برای عمل چاپ دراین کتابچهٔ الف باء بواسطهٔ اتصال حروف در ترکیب کلمات صعوبت مشاهده می شد. گفتم که دراین صورت باید تغییر کلی کلمات بالف باء سابق اسلام داده شود. یعنی حروف الفباء اسلام نیز مانند حروف خطوط یوروپائیان باید مقطعه باشند وخط ازطرف دست چپ بطرف دست راست نوشته شود ونقطه ها بالکلیه ساقط گردند و اشکال حروف از الف باء لاطین منتخب گردد و حروف مصوته کلا در پهلوی حروف صامته مرقوم شوند، خلاصه الفباء سیلابی مبدل بالفباء آلفابتی بشود. در قبول این رأی نیز علما و وزرای اسلامبول موافقت نکردند و عداوت وزیر مختارایران مقیم اسلامبول میرزا حسین خان[3] نیز نسبت به من مقوی عدم موافقت عثمانیان شد. خلاصه بی نیل مرام از اسلامبول برگشتم و لیکن دردولت عثمانیه اگرچه خیالم درخصوص تغییر الفباء سابق اسلامبول مقبول نیفتاد اما بخودم نشان مجیدیه با فرمان تحسین درخصوص تغییر الف باء انعام کردند.

از میرزا حسین خان در اسلامبول مرارتها چشیدم که ذکرهمهٔ آنها باعث صدع است. مشارالیه سابقاً درتفلیس قونسول دولت خود بود وبا من در باطن عداوت شدید داشته است. لیکن من از عداوت او غافل بوده و اورا دوست خود پنداشته در خانهٔ او منزل کردم. عاقبت عداوتش بروز کرد و درپیش جمیع وزرای عثمانیه مرا بدخواه دین و دولت اسلام نشان داد. ازقراری که معلوم شد سبب عداوتش این بود که من در تمثیلات ترکیه اخلاق و اطوار ذمیمهٔ ایرانیان را هجو کرده ام، چنان که شرط فن دراماست. چون مشارالیه فن دراما را و شروط آن را نمی فهمد و ازعلوم دنیا بالکلیه بی بهره است و به غیر ازحیله گری و تزویر و بخل و حسد و حرص و طمع قابلیت دیگرندارد، لهذا چنان قیاس می کند که این حرکت ازبغض من نسبت بایرانیان ناشی شده است. بعد از بروز عداوتش از منزلش بیرون آمدم و درجای دیگر منزل کردم. بعد از معاودت خود به تفلیس در خصوص خیال الف باء کتابچهٔ دیگر به طهران فرستادم. دراین کتابچه اشکال حروف را مقطعه قرار داده بودم و لیکن باز ازترس علما رسم خط را بسیاق سابق از طرف دست راست بطرف چپ نشان داده بودم. درطهران نیزباین خیال ملتفت نشدند[4] واین خیال الان درمیان پروغریسیان وقونسورواتوران[5] اسلامبول مسئلهٔ گفتگو و مایهٔ مباحثه است.

دیگر درباب مسئلهٔ الف باء باجازت بزرگان دولت خودم بصدر اعظم عثمانی عالی پاشا کتابچهٔ دیگر از تفلیس فرستادم بانضمام کریتکا بخیالات و تصورات یک نفر از دانشمندان عثمانی سعاوی افندی نام که در خصوص عدم تغییر الف باء سابق اسلام بقلم آورده بود. این کتابچه نیز بی ثمر ماند.

درخصوص خیال الفبا منظومه ای در زبان فارسی گفته گذارش را درآن منظومه بیان نموده ام.

بعد از این ماجرا بتاریخ رضاقلی خان هدایت تخلص، که ملحقات روضة الصفارا تصنیف کرده است، کریتکای مختصرنوشته بطهران فرستادم و بعد ازیک سال بیک قصیدهٔ شاعر طهرانی سروش تخلص ملقب بشمس الشعرا کریتکا نوشته به آشنایان خودم در طهران ارسال داشتم. وبعد ازچندی بخیال

---

[3]- *مشیرالدوله که بعدها صدر اعظم ایران شد.*

[4]- *توجه نکردند.*

[5]- *پروگرسیوها و کنسرواتیوها، یعنی ترقی طلبان و محافظه کاران.*

اینکه سد راه الف باء جدید و سد راه سویلزاسیون درملت اسلام دین اسلام و فناتیزم آنست برای هدم اساس این دین ورفع فناتیزم و برای بیدارکردن طوایف آسیا ازخواب غفلت و نادانی و برای اثبات وجوب پراتستانتزم در اسلام به تصنیف کماالدوله شروع کردم.

این کماالدوله تصنیفیست که نظیرش بدین وضوح وبدین دلایل تا امروزدرحق دین اسلام به قلم نیامده است. نه بدان سبب که حکمای اسلامیه بمطالبش واقف نبوده اند، خیر بلکه واقف بوده اند، اما هیچ کس از ایشان به اظهار معلومات خود تصریحاً جسارت نکرده است.

الان سال عمرم ازشصت گذشته است. ازمرحمت دولت روسیه در خدمت مقرره مقیم و از حمایتش بهره مندم. یک نفر پسر دارم، یک نفر دختر. دخترم را شوهر داده ام. پسرم بیست ساله است و مراتب علم را درغمنازیهٔ تفلیس تمام کرده زبان روسی و فرنگی را بسیار خوب میداند و بزبان فارسی و عربی نیز آشناست و در سنهٔ 1874 در اول ایون[6] برای تکمیل علوم باونی ویرسیتت[7] بلجیک رفته در آنجا به تحصیل علم مهندسی مشغول است.

بواسطهٔ تصنیف کماالدوله دوستان و هم رازان زیاد پیدا کردم. از آن جمله میرزا یوسف خان است که درآن اوقات درتفلیس ازطرف دولت ایران قونسول بود وبعد از آن بوزیر مختاری دولت ایران درپاریس منصوب گردید. دیگر شاهزادهٔ جوان مرگ جلال الدین میرزا ابن فتحعلی شاه قاجار بود که با من بنای دوستی و مکاتب گذاشت ومرا الی غیرالنهایه گرامی می داشت. افسوس که اجل امان نداد که دوستی من بااین شاهزادهٔ فاضل ومستجمع اوصاف حمیده و اخلاق جمیله چندی امتداد یابد. شاهزادهٔ والا نژاد در سنهٔ 1870 درعین جوانی جهان فانی را بدرود کرد. دیگرآقا علی اکبر
نام تبریزی مشهور به بابایوف بود که بعد از رفتن فرزندم به اونی ویرسیتت بلجیک متصل هم جلیس من شده در مفارقت فرزندم مرا تسلیه بخش میگردید. ازاین آقاعلی اکبر نام که آدم فهیم و با شعور و از عرفانیت بالکلیه خبردار و در مصاحبت خلیق و خوش رفتار و خوش گفتاراست رضامندی ها دارم که بتوصیف نمی گنجد و بنوعی نسبت باو انسیت پیدا کرده ام که اگر یک روزش نبینم درخاطر خود ملال و افسردگی مشاهده می کنم و علاوه براین سه نفر، باز دوستان و هم رازان بسیار داشتم که نامیدن هر یک فرداً فرد باعث تطویل است.[8]*

* * *

6- *ژوئن.*

7- *اونیورسیته.*

8- *آخوندزاده از این پس نیز همچنان به نوشتن مقالات و به ویژه نقدها ادامه داد که از آن جمله می‌توان نقدهای جالب اورا دربارهٔ «یک کلمه»، نمایشنامه های «میرزاآقا» و «دربارهٔ ملای رومی و تصنیف او» نام برد. او در سال 1878م. درگذشت.*

* *مؤمنی. باقر، **مقالات، نکرشد**، ص ص 17 - 8.*

«زندگی نامه ی میرزاآقا تبریزی»

از "میرزاآقا"
در بیان شناختن بندۀ راقم است

این بنده نامم میرزاآقا ست و از اهل تبریز هستم. از طفولیت به آموختن زبان فرانسه و روسی شوق کردم و زبان فرانسه را بقدری که در نوشتن و ترجمه و تکلم رفع احتیاج بشود تحصیل کرده ام و از زبان روسی نیز قدری بهره دارم. بعد از خدمات چندین ساله درمعلم خانۀ پادشاهی ومأموریت دربغداد واسلامبول و تصاحب چند قطعه نشان از درجۀ اول و دویم و سیم معلم خانه و نشان مجیدیه قریب به هفت سال است که به اذن اولیای دولت درسفارت فخیمۀ فرانسه مقیم طهران منشی اول هستم.

جواب وصول عریضه و کتاب را التفات فرموده، محرمانه به توسط عالیجاه مجدت و فطانت همراه مسیو گربیل، مترجم سفارت دولت بهیه روسیه مقیم طهران ارسال فرمائید.

سرور معظم من، یک نسخه از این کتاب را هم به نام نامی سرکار عالی داده بودم می نوشتند. چون هر چهار جزوه نوشته نشده بوده و چاپار روانه می شد دیگر فرصت نکردم.

به خیال اینکه در عمرها وفا نیست، ترسیدم بمیرم و این کتاب به آنجا نرسد، در میانه تلف بشود. لهذا خواستم یک روز زودتر کتاب را فرستاده باشم. و ازاین جهت آنقدر نتوانستم صبر بکنم که آنهم تمام بشود هردورا باهم بفرستم. علی الحساب معذورم بفرمائید. انشاءاله همین که تمام شد انفاذ خدمت خواهد شد.اصل منظور فرستادن یک نسخه قبل از مردن به آنجا بود. دیگرحالا اختیار با سرکار عالی است.

امیدوارم که من بعد نیز این بنده را به لطف های غایبانه خوشوقت و پیوسته به ارسال مراسلات و رجوع هرقسم فرمایشات قرین انواع مسرات فرمائید. ایام عزت و دولت مستدام باد!

العبدالاقل میرزاآقا.[9]

[9]- *مخاطب نامه، میرزا فتحعلی آخوند زاده است.*

از "میرزا آقا تبریزی"

فدایت شوم[10]، اگرچه ظاهراً کسب فیض خدمت مسرت آیت را نکرده ام ولی اغلب اوقات از محامد و اوصاف محاسن اخلاق آن سرور معظم که درالسنه و افواه جاری است شنیده؛ باطناً کمال اخلاص ارادت داشته و دارم. خاصه از وقتی که از ملاحظهٔ کتاب[11] ترکی تصنیف آن سرور محظوظ و ازنوشتجات نزهت آیات سایره نیزمتدرجاً مشعوف بوده، ازنکات شیرین و عبارات دلنشین آنها که موجب انواع عبرت و تربیت است بصیرن حاصل کرده ام. برخود لازم شمردم که دراین شیوهٔ خجسته و سبک و سیاق پسندیده به آن سرور معظم تقلید و پیروی نمایم و مریدانه بساط ارادت بیارایم. اول خواستم کتاب طیاطررا چنانکه خواسته بودید به زبان فارسی ترجمه کنم. دیدم که ترجمهٔ لفظ به لفظ حسن استعمال الفاظ را می برد و ملاحت کلام را می پوشاند. در حقیقت حیفم آمد و ترجمه را موقوف داشتم؛ و چون مرام و مرادم پیروی و ارادت بود لهذا مختصری به همان سبک و سیاق در زبان فارسی جداگانه نوشتم و این رسم تازه را در میان قوم سرمشق گذاشتم که انشاءاله صاحبان عقل و تمیز در تکمیل و تزیین آن بکوشند.

ازآن جا که می خواستم این فقرهٔ اخلاص بنده در آن صفحات نیز معلوم و مشهود آید....

التماس دیگر اینکه چند وقتی این کتاب ازبعضی نظرها پوشیده بماند تا وقت اشتهار آن برسد و این فقره منوط به حسن اعتماد آن سروراست. زیاده چه زحمت دهد.*

فی شهرربیع الثانی ازتهران قلمی گردید

العبدالاقل میرزاآقا[12]

---

[10]- *مخاطب نامه میرزا فتحعلی آخوندزاده است.*

[11]- *منظور «تمثیلات» میرزا فتحعلی است.*

* *مؤمنی. باقر، **چهارتیاتر - میرزا آقا تبریزی (ذکر شد)**، (ملحقات) ص ص 8 - 5.*

[12]- *هردو نامه از کتاب «الفبای جدید و مکتوبات» چاپ 1963 برگرفته شد.*

سواد جواب «میرزا فتحعلی»

برادر مهربان من میرزا آقا اطال الله عمرکم![13]

نامۀ شیرین شما رسید. تصنیف شمارا خواندم و شمارا هزار تحسین و آفرین میفرستم و از غیرت و ذوق شما وجد میکنم و امیدوارم که درین یک فن شریف که باصطلاح فرنگیان فن دراما مینامند همیشه صرف اوقات خواهید کرد و ترقیات زیاد خواهید نمود و بدیگرهموطنان و هم زبانان وهم کیشان خودتان درین فن رهنما خواهید شد.

اما چون هنوزاول کارشماست لهذا مرا لازم است که پاره ای قصورات آنرا برای شما نشان بدهم که بعد از این با بصیرت بوده باشید، تا به تصنیف شما درین فن از هیچ کس جای ایراد نشود و تصنیف شما مقبول خاص و عام گردد.

قبل از شروع بتعداد قصورات باید دانسته باشید که طیاطرچه چیزاست.

طیاطرعبارتست ازیک اطاق بلند وسیع الفضا که درتوی آن ازسه طرفش متصل بدیوار حجره های کوچک تحتانی و فوقانی رو بطرف رابع طاق تعبیه یافته است. اهل ولایت از اشراف و تجار و کسبه و ازهرصنف مردم که میل داشته باشند ذکوراً و اناثاً شبها با اجرت دخول داخل این اطاق شده در حجره ها و بعضی درزمین طاق برسر صندلیها می نشینند و نظاره میکنند و گاهگاه شاه مملکت نیز با عیال واطفال خود به طیاطر تشریف فرما میشود و در حجره ای که برای او مخصوص است می نشیند. آنوقت ماهران فن دراما که ایشان را باصطلاح فرنگیان آقتور مینامند هریک با لباس و وضع مخصوص داخل طاق شده شبیه سرگذشتی را که پیش از وقت معین شده است می آورند و نظاره کنان مکالمات ایشانرا استماع میکنند.

پس درمطالب سرگذشت هرکیفیتی و عملی و حرفی که فی الجمله استهجان دارد باید هرگز وقوع نداشته باشد. درینصورت درسرگذشت اشرف خان نقل خلا و لفظ نجس و لفظ سکه سکه جواز ندارد باید عوض شود.

حالا بیاییم بقصورات:

اول، شروط فن دراما تقاضا میکند که عمل هریک از اعضای مجلس بدقت تمام ازمکالمه اش امتیاز یابد؛ مثلاً وقتیکه باید عمل عضو مجلس بیان شود اسمش را در فوق سطر جداگانه نباید نوشت، لازم است که اسمش متصل بهمان سطر نوشته شود که شامل است بعمل او. وقتیکه مکالمۀ عضو مجلس مرقوم میگردد اسمش را در فوق سطر جداگانه باید نوشت.

دوم، هرعضوی که در سرگذشت، مکالمه یا عمل دارد باید اسمش در ابتدای تصنیف نوشته شود، مثلاً اسم مادر سارا که شرف نساست باید درابتدا مرقوم گردد؛ و لازم است که درابتدا اسم فرامرز بیگ نوشته شود تا معلوم باشد که طوطی خانم چه کس است؛ و اسمهای بعضی فراشها نیز که در سرگذشت اشرف خان مکالمه و عمل دارند درابتدای سرگذشت مرقوم نشده است.

---

[13]- *میرزاآقا تبریزی درنامه ای که خود برای آخوندزاده فرستاده نوشته است که چندین سال درمعلمخانۀ پادشاهی بغداد و اسلامبول کار میکرده و اینک هفت سال است که در سفارت فرانسه مقیم تهران منشی اول است. تنظیم کنندۀ کتاب «شرح آرشیو. ف.آخوندزاده» اظهارعقیده کرده است که میرزاآقا «دانش اجتماعی وسیعی دارد.» مأخذ مقاله کتاب «میرزا فتحعلی آخوندوف اثرلری ـ جلد دوم چاپ باکو 1961» است.*

سیم، درفن دراما قاعده اینست که در آخر مجلس اگر ممکن است جمیع اعضای مجلس ها بیک جا جمع آیند و هر گاه اجتماع همهٔ ایشان امکان نداشته باشد باری اقلاً دو ثلث ایشان باید در آخر مجلس بیک جا جمع شوند و مکالمهٔ خودشانرا باتمام رسانند و سرگذشت را تمام کنند، اما در سرگذشتهای شما اعضای مجلس درآخر سرگذشت بیک جا جمع نمیشوند.

چهارم، غرض از فن دراما تهذیب اخلاق مردم است، و عبرت خوانندگان و مستمعان. پس باید در نزد اشرف خان[14] ندیمی نیز بوده باشد که رفتار و عمل اورا با رعایای عربستان، درهر موقع که اشرف خان را به پول دادن مجبور میکنند، باو تعداد بکند. مثلاً در ابتدای تصنیف گویا نوشته اید آخوند محسن، معلم فرزند اشرف خان و ندیم او که اورا نیز با خود بپای تخت آورده است، هروقت که اشرف خان از ستم شخص اول و طرارخان مستوفی داد و فریاد میکند آخوند محسن باو میگوید:

آخوند محسن ـ «خان آیا من بشما مکرر نمیگفتم که با رعایای فلان محل چنان و چنان رفتار مکن، مظلمه بگردن مگیر، آه و نالهٔ این بینوایان بی اثر نخواهد ماند». ازین قبیل چیزها درهر دفعه با عبارات مختلفه، که جمیع اعمال و حرکات اشرف خان درعربستان به مستمعان آشکار و معلوم گردد. و در جواب سرزنش های آخوند محسن، اشرف خان نیز باید با اقسام مختلفه ازعمل و کردار خود درعربستان اظهار افسوس و ندامت بکند.

علاوه براین طوری بکنید که اشرف خان جمیع پولهای خودرا بدهد، مقروض هم گردد، باقیدارهم ماند، و از عمل و رفتار خود درعربستان از درون دل پشیمان شود، و دوباره خلعت حکومت نپوشد. از حکومت و امارت، که برای او بغیر از مرارت و ندامت نتیجه ای نبخشیده، توبه کند. با خدای خود عهد و پیمان بندد که اگر ازین ورطه خلاصی یابد برود در ملک موروثی خود ساکن شود، و از جمیع اسم و رسم و جاه و جلال چنین دولت بی نظم و بی اعتبار بریده تا آخر عمر گوشه نشین باشد. بعد از این اورا بنوعی خلاص بکنید.

نقل سکینهٔ کاشی را نیز دراین سرگذشت باید انداخت و اشرف خان را آدم معقول و با آبرو باید نمود. نایب کدخدا به بهانهٔ دیگر ازو پول طلبد.

از آن طرف طوری بکنید که شاه به بهانه ای بشخص اول و طرارخان غضبناک شود، جمیع مایتملک ایشانرا از دست ایشان بگیرد، و ایشانرا مفلس و رسوا بکند که خسرالدنیا والاخرت بشوند، چنانکه مکرر مشاهده کرده ایم. کیست نداند که آخر و عاقبت میرزا ابراهیم خان شیرازی و میرزا ابوالقاسم فراهانی و میرزا تقی خان و میرزا آقاخان و دیگران بکجا رسید.

بهمین طور تصنیف شما کامل و موجب عبرت خوانندگان و شنوندگان خواهد شد و تصنیفی خواهد بود که در کل ایران نظیر نداشته باشد.

پنجم، آن رفیق شما که نقل روباه شیخ سعدی را بشما خاطرنشان کرده است حق دارد. نوشتن و منتشر کردن این قبیل چیزها درحق معاصرین محل خطراست، وانگهی در مملکتی مثل ایران که هنوز برعمل چاپ و تصنیفات ارباب خیال آزادی مطلق داده نشده است، پس چه باید کرد؟ مطلب نیز خیلی عمدگی دارد. نوشتن بسیار واجب است... علاج آسانست: تاریخ وقوع گزارش را می اندازید بعصر شاه سلطان حسین صفوی، که دردولتش نظم نبود. گویا درعصر سلطنت او اشرف خان از عربستان میاید و بدان بلا گرفتار میشود. درآن صورت هیچ کس گریبان شمارا نمیتواند گرفت و معاصرین هم حساب

[14]- نام کامل این نمایشنامه «سرگذشت اشرف خان، حاکم عربستان، در ایام توقف اودر تهران، سنهٔ 1232 هجری (1870م.) » است.

خودشانرا ازین سرگذشت خواهند برد. اگر از طرفی بحث وارد شود که شاه سلطان حسین بسیار سلیم النفس بود بشخص اول و طرارخان غضبناک نخواهد شد جواب میتوانید داد که شاه سلطان حسین هم بآن سلامت نفس که داشت شخص اول خودرا بدبخت کرده است و بسیاری را از بزرگان کشته است. غضبناک شدن همیشه از قهاری نمیشود، از سستی و بی نظمی هم بوقوع میاید.

معهذا اگر جای بحث است بعوض او دیگری را بنویسید بغیر از شاه عباس اول، چونکه دولتش با نظم بود.

اگر اسم اشرف خان در زمرهٔ معاصرین معروف است تغییرش بدهید، مثلاً حیدرخان یا رستم خان بگوئید. پایتخت هم اصفهانست.

درین سرگذشت این مطلب را فراموش مکنید که اشرف خان وقت شب باعملهٔ خود حرف میزند. طلوع صبح را اشاره باید کرد تا رفتن او بدیوانخانه ممکن شود. کی صبح شد که او بدیوانخانه میرود. مگر شب رفته است.

دیگر، درهر جا در موقع خود و وضع مجلس طیاطررا بیان باید ساخت. مثلاً اشرف خان میخواهد بدیوانخانهٔ شخص اول روانه شود. درین موقع وضع دیوانخانه را وصف میکنید تا اینکه ماهران فن دراما یعنی آقتورها که شبیه سرگذشت را در طیاطر میآورند موافق وصف شما بوضع مجلس طیاطر تغییر داده در طرفة العین شکل آنرا، که گویا سابقاً اطاق اشرف خان بود، بشکل دیوانخانهٔ شخص اول مبدل کنند.

ششم، از همهٔ سرگذشت های شما نقل کوکب و دهباشی قاسم[15] بهتر و دلنشین است. اسم این سرگذشت را سرگذشت دهباشی قاسم و کوکب بنهید، چونکه زمان خان درین سرگذشت چندان عمل ندارد. بعد ازآن طوری بکنید که حاجی رجب از عمل خود منفعل گردد، ازجنده بازی وشرابخواری توبه کند و هم اورا قدری جوانتر بنظر بدهید.

بعد ازین خواننده متوجه کوکب است: حسن و رعنایی و دلربایی او را قدری زیاده تر وصف بکنید و زیاده تر واضح بنویسید که گویی او خودش حاجی را به شبههٔ میلش بطاوس از دیدار خود محروم کرده است، و حاجی رجب باختیار خود ازو کناره جو نشده است و درحقیقت بطاوس میل ندارد بلکه ازعشق کوکب بی آرام است. و در آخر طوری بکنید که کوکب از سخاوت و جوانمردی حاجی رجب بسیار متأثر شده با خلوص نیت در دل خود از حیلهٔ خود پشیمان بشود، و بحاجی رجب از ستم این حکام بی مروت و این بی هنران و تن پروران بی غیرت بمقام شکایت آید و بگوید که که ایشان چگونه ناجوانمرد و ناکس و رذیل الطبع اند که رزق خودشان را از وجه کسب ما ضعفا با شر و شلتاق تحصیل میکنند. بعوض اینکه بتجارت و زراعت ولایت رواج و رونق دهند و به آبادی و معموری قریه ها بکوشند، خودشان نیز بهره یاب شوند و بدیگران بهره برسانند. بعدازین از حاجی رجب استدعا بکند که اورا بکنیزی قبول نماید و اورا بحبالهٔ نکاح خود درآورد. یک پارچه نان خودرا ازو دریغ ندارد و اورا از چنگ آن دنی طبعان خلاص کرده از رسوایی دنیا و عذاب آخرت نجات دهد. حاجی هم، گویا این بحث را از خدا خواهان بود، در کمال شادی باین تکلیف رضا می دهد و اورا بزنی قبول میکند. سرگذشت تمام میشود.

15- *اسم این نمایشنامه « طریقهٔ حکومت زمان خان در بروجرد و سر گذشت آن ایام» است.*

همهٔ این مطلب باید با عبارات شیرین و مؤثر ادا گردد. زور قلم شمارا درین عبارات خواهم دید انشاءالله. اما کوکب مبادا حیلهٔ خودرا بحاجی رجب خبر بدهد، آنوقت محبت مبدل بعداوت میشود.

دلتنگ مشوید که زحمت شمارا تجدید می کنم، و در تصنیف عجله مکنید. این تصنیف است، از شما بروزگاران یادگار خواهد ماند؛ باید کامل و بی قصور و مقبول طبایع باشد. معهذا منفعت دنیا نیز در ضمنش هست. مثلاً اگر تصنیف شما دلپذیر و شوق انگیز و فرح افزا بشود بعد از چاپ از هر طرف هزارهزار خریدارش پیدا خواهد شد. بچه کار مشغول خواهید بود که ازین بهتر باشد. اگرچه بنابر شروط فن دراما نقل جنده بازی نیز خالی از استهجان نیست و شبیه این نقل را نیز درطیاطر نمیتوان آورد، نهایت برای خواندن زیاده عیب ندارد، بدان منظور که در مملکت شما اغلب شر و شلتاق حکام از منبع این قبیل چیزهاست و نوشتن این چنین سرگذشت از واجباتست. از طرف دیگر احتمال تشبیهش درایران متصور نیست چونکه درآنجا هنوز طیاطر احداث نشده است، خاصه که سرگذشت کوکب بسیار شیرین نوشته شده است و بفن دراما از بابت حیله و تدبیر کمال مطابقت دارد مگر در یک جا...

گوش کنید!

شبیه سرگذشت کوکب را بهمان علت که نوشتم درمجلس طیاطر نمیتوان آورد، اما چون این سرگذشت نیز بروضع فن دراما نوشته شده است لهذا مطابقت کامل به جمیع شروط آن واجب است و غفلت ازآن شروط بهیچ وجه جایز نیست، تا خواننده خیال نکند که مصنف از شروط فن دراما اطلاع ندارد. آیا غفلت شما ازین شروط درین سرگذشت کدام است؟

نگاه کنید من بشما نشان بدهم:

کوکب بحاجی رجب نامه مینویسد و آنرا به آقا باجی نمیخواند؛ حاجی رجب نیز نامه را در کاروانسرا جهراً نمیخواند که مبادا یزدان بخش و اهل کاروانسرا بشنوند. پس حضراتیکه درمجلس طیاطر نشسته اند نشنیدند که کوکب چه چیز نوشته است. از آنطرف حاجی رجب جواب مینویسد و آنرا نمیتواند که در کاروانسرا به آقا باجی بخواند. آقا باجی جوابش را میآورد میدهد بکوکب. کوکب نیز جواب حاجی رجب را به آقا باجی نمیخواند. پس حضار مجلس طیاطر باز نشنیدند و ندانستند که حاجی رجب چه جواب نوشته است.

اصلاح:

وقتیکه کوکب نامه را نوشته تمام می کند به آقا باجی رجوع کرده میگوید:

کوکب ــ آقاباجی گوش کن که به حاجی رجب چه چیز نوشته ام.

شروع میکند بخواندن نامه. بعد آقا باجی میرود. درین مقام که آقا باجی میرود وضع مجلس طیاطر باید تغییر یافته کاروانسرا و حجرهٔ حاجی رجب بنظر آید، بنابر وصف شما.

وقتیکه آقا باجی جواب حاجی رجب را میرساند باز کوکب به آقا باجی رجوع کرده می گوید:

کوکب ــ آقا باجی گوش کن که حاجی رجب چه جواب نوشته است.

شروع میکند بخواندن جواب. اینجا باز مجلس طیاطر باید تغییر یابد؛ باز اوطاق کوکب بنظر آید.

پس حضار مجلس طیاطر همه شنیدند و دانستند که کوکب چه چیز نوشته بود و حاجی رجب چه جواب داده بود. سطور جواب حاجی رجب را در کاروانسرا بقلم آوردن لزوم ندارد. تنها این کفایت

میکند که حاجی رجب جواب مینویسد میدهد بدست آقا باجی و سطور جوابش در موقع خواندن کوکب نوشته خواهد شد.

دیگرهرچه که آقا باجی درراه گفته است مثلاً برپدر مکر زنها لعنت... حضار مجلس طیاطر نشنیده اند این را نیز بدین طریق اصلاح باید کرد.

مثلاً آقاباجی این حرفهارا درراه نگوید، داخل اوطاق کوکب بشود، گویا کوکب هنوز در اوطاق نیست یا در حیاط است یا در مطبخ است، آنوقت آقاباجی این حرفها را بزبان بیاورد:

آقاباجی ـ برپدر مکر زنها لعنت... الی آخره.

پس حضار مجلس طیاطر حرفهای آقاباجی را کلاً شنیدند. بعد ازین کوکب داخل اوطاق میشود.

خلاصه این چنین ملاحظاترا باید همیشه مرعی داشته باشید، باید همیشه مجلس طیاطر درنظر شما باشد. مثلاً وقتیکه اشرف خان برخاسته بسم الله میگوید بعد بزبان میآورد: «خدایا تو مرا از دست این گرگهای آدمخوار نجات بده» باید حضار مجلس طیاطر این حرفهای اورا بشنوند.

درینصورت عمل اورا، که رفتن و داخل شدن بدیوانخانهٔ شخص اولست، باید از کلام او جدا نوشته باشید.

دیگر، درابتدای سرگذشت کوکب اشاره بکنید که این سرگذشت اگرچه برطرز فن دراما نوشته شده است اما برای خواندنست نه برای تشبیه درمجلس طیاطر، زیرا که از بابت پاره ای کیفیات مناسبت مجلس طیاطر ندارد.

غرضم ازین اعلام اینست که خواننده بداند که شما برشروط فن دراما واقف هستید و استهجان نقل جنده و جنده بازی برشما پوشیده نیست.

دیگر دراثنای آنکه کوکب در اوطاق خود مشغول نوشتن نامه است و در اثنای آنکه حاجی رجب درحجرهٔ خود مشغول نوشتن جوابست، باید در مجلس طیاطر در برابر حضار مجلس سکوت و خاموشی واقع نشود. در اوطاق کوکب آقاباجی را با کنیزش مشغول حرف زدن بکنید، تا کوکب نامه را تمام کند. درحجرهٔ حاجی رجب یزدان بخش را با آقاباجی مشغول حرف زدن بکنید تا حاجی جواب را بنویسد تمام کند.

این کیفیت باید درهر مقام منظور شما بوده باشد، یعنی مادام که در مجلس طیاطر پرده انداخته نشده است باید هرگزسکوت وخاموشی دربرابر حضار مجلس رو ندهد و باید ایشان همیشه درحالت سامعین باشند و متصل چیزی بشنوند.

هفتم، در سرگذشت آقاهاشم[16] چونکه او بی چیز و بی مالست، طوری بکنید که باری فرزانه وبا سواد و با وقار بنظر آید. بعلت اینکه خواننده یا مستمع مایل بطرف اوست و طالب خوشبختی اوست. درینصورت روا نیست که پایهای اورا به فلک بگذارید و اورا مجنون صفت بنمایید.

دیگر، معشوقهٔ اورا برای آب آوردن برسر چشمه مفرستید. ملاقات ایشانرا در محل دیگر که باعث تحقیر هیچ یک ازایشان نشود قرار بدهید.

16- *نام کامل این نمایشنامه «حکایت عاشق شدن آقا هاشم خلخالی و ـ حوادث آن زمان ـ» است.*

دیگر، سارا دختری بنظر میآید بسیار بی شرم و بی حیا مثل سوزمانیها بلکه زیاده بدتر. این صفت مغایر طبیعت دخترانست و مخالف شروط فن دراما. طوری بکنید که سارا با شرم و حیا بنظر آمده باشد.

پس بجمیع مکالمات او با مادر و سایرین تغییر بدهید، و تریاک خوردن اورا و یک مشت ازگیسوهای خود کندنش را، و بوسید نش روی پای گل اندام باجی را منویسید. سارا تنها با آقا هاشم میتواند آزاده حرف بزند و هرچه دلش بخواهد بگوید. دیگر برادر عزیز من میرزاآقا!

سهو عمده و دراشد مرتبه مخالف شروط فن دراما اینست که حاجی پیرقلی به آقا هاشم میگوید که دخترم سارا را من خودم خواهم گرفت، بکسی نخواهم داد.

واویلا، مگر این چنین حرفهارا درفرنگستان در مجلس طیاطر پدر در حق دختر خود میتواند گفت. البته این حرفهارا تغییر بدهید.

دیگر، به جهت آقاهاشم نیز فکری باید کرد که از فقر نجات یابد: مثلاً برای عروسی او مجلس طوی برپا سازید، و جمعی را از آشنایان و خویشاوندان او در مجلس طوی حاضر بکنید. دراثنای عیش فراشی را ازطرف حاکم به نزد او بفرستید که بگوید آقاهاشم مژده باد، عموی تو، فلانکس که در حاجی ترخان تجارت میکرد، وفات کرده است. چون وارثی نداشته است جمیع دولت خودرا که پنجاه هزار تومانست باسم تو وصیت کرده است. تنخواه را فرستاده اند بقونسولگری روس در رشت، باید بروی قبض بکنی.

صدای شادی ازاهل مجلس بلند میشود، سرگذشت به آخر میرسد.

هشتم، سرگذشت شاه قلی میرزا[17] سراپا بداست؛ آنرا بسوزانید. بارباب خیال شایسته نیست که این قبیل چیزهارا بقلم بیاورند. ایرج میرزا حرکت بدی کرده برسر عموی خود رسوائی فراهم آورده است والسلام. این قبیل حرکت فیمابین مردم عمومیت ندارد، بازیچهٔ لغو و بی مزه است با استهجانات زیاد، منافی شروط فن دراما که شنیدنش باکثر طبایع خوش نمیآید، خاصه که رسوایی درحق یکی از افراد خاندان سلطنت حالیه است و احتمال خطرهم دارد.

باقی امیدوارم که تصنیفات خودتانرا بهمان قرار که من نشان میدهم بتکمیل رسانیده چاپ بکنید و منتشر بسازید و بملت خدمتی بکنید، و بعد ازین نیز بنوشتن این قبیل تصنیفات مشغول بشوید و بجوانان قابل نورسیده هم فن درامارا تعلیم نمایید

که هریک از ایشان درین فن که اشرف فنون اهل یوروپاست چیزی خیال کرده بنویسید، بلکه ازیمن اهتمام شما این فن شریف و این رسم جدید تصنیف فیمابین ملت ما نیز شهرت بهم رساند و برهمه کس معلوم گردد.

درفرنگستان مصنفان این فن بحسب استعدادهریک ازایشان بدرجات عالیه رسیده اند وبلند نامی واشتهارفوق الغایه یافته اند و مقرب بارگاه سلاطین شده اند ومستحق تعظیم و تمجید ملت گشته اند، بمرتبه ای که ملت بعداز وفات ایشان بجهت اظهار شکرگذاری درمقابل هنر ایشان عمارات رفیع البنا یعنی نشانگاه برسر مزار ایشان تعمیر کرده است.

ازجملهٔ چنین اشخاص مستحق تعظیم مولیر و شکسپیراست و هم سایرین که تعداد هریک لزوم ندارد.

---

[17]- *منظور نمایشنامه ی «حکایت شاه قلی میرزا در کرمانشاه» است.*

دور گلستان و زینت المجالس گذشته است. امروز این قبیل تصنیفات بکار ملت نمیآید. امروز تصنیفی که متضمن فواید ملت و مرغوب طبایع خوانندگانست فن دراما و رومانست. رومان نیز قسمتی ازشعبهٔ فن دراماست که تعریفش محتاج بشرح مطولست. آنرا از فرنگیان که در سفارت ایشان خدمت میکنید زبانی بپرسید که بیان سازند.

از وصول کاغذهای من مرا آگاهی بدهید و بعد ازین مکاتبت خودتانرا از من دریغ مدارید. بجان عزیز شما قسم که بمثابه ای از شما خوشنود گشته ام که از دور چشمان شمارا میبوسم.*

28 اییون سنهٔ 1871 درییلاق قوجور، من توابع تفلیس.

ازبرادر شما میرزا فتحعلی آخوندزاده قلمی گردید.[18]

---

*مؤمنی. باقر، **مقالات ـ میرزا فتحعلی آخوندزاده**، چاپ اول، (تهران، 1351ش..) انتشارات آوا،(ادبیات مشروطه)، ص ص 89 ـ 76.*

[18]- *در آرشیو آخوندزاده درباکو مجموعهٔ خطی این چهار نمایشنامه بانضمام مؤخره ای درحدود هفتاد و پنج صفحه، که میرزاآقا در بارهٔ تئاترهای خود نوشته، وجود دارد. برخی از این نمایشنامه ها تک تک بدون اسم نویسنده و یکبار هم سه تای آنها یکجا در برلن ازطرف مجلهٔ کاوه در تاریخ 1340 چاپ شد که ناشر آنهارا بغلط به ملکم نسبت داده بود. دراین چاپ ها به هیچیک از انتقادات میرزا فتحعلی اعتنایی نشده و آنهارا با همان نقایص چاپ کرده اند. شاید میرزاآقا در آنها دست نبرده است.*

تذکراتی در باب نقطه نظرهای هنری «میرزا فتحعلی آخوندزاده» ونقد او از نمایشنامه های «میرزاآقا تبریزی»

درآغاز گفته آید، «میرزاآقا تبریزی» در هیچ یک ازآثارش پیش نهاداتی را که «آخوندزاده» در نقدهای خود از نمایشنامه ی او نموده است به کار نمی گیرد، و این آثار همان گونه که نوشته شده اند به چاپ رسیده اند؛ و این خود تائید دیگری تواند بود درمورد نظر پیش نهادی ما، که این نمایشنامه ها، احتمالاً، از «میرزاآقا ـ پدر» بوده، و بنا براین «میرزاآقا ـ پسر»، که این نمایشنامه ها را برای نظرخواهی نزد «آخوندزاده» می فرستد، به خود اجازه نمی دهد که در کارِ **پدر** دست برد!

و اما، تذکرات:

این تذکرات در دو زمینه ی ***محتوی*** و ***فرم*** می توانند مقوله بندی شوند.

الف ـ محتوی: دراین زمینه، برخی از پیش نهادات «آخوندزاده» فوق العاده بدیع و درخشان اند؛ ازجمله در نقد نمایشنامه ی ***«سرگذشت اشرف خان»*** آن جا که، به طور نمونه، جهت مقایسه با «طرّارخان» ازسرنوشت کسانی چون «میرزاابراهیم خان شیرازی» (وزیر خائن «لطف علی خان زند» که دروازه های شیراز را به روی «آقا محمد خان» گشود.) یا «میرزا تقی خان» (امیرکبیر ـ که در ***مقدمه*** دیدیم چه برسرجنبش مترقی ***«بابیه»*** آورد.) نام می برد، تا با تذکرسرنوشت آنان به «میرزاآقا»، برعُمق ـ محتوی نمایشنامه اش بیفزاید. و مثال دیگر، آن جا که درانتهای نقد خود، برای نخستین بار در ***تاریخ ادبیات فارسی،*** کسی شعور و شهامت آن را یافته است تا از گذشتن دوره ی ***«سعدی»*** ها، و ... یادآوری کند، سخن گوید. بگوید که دوره ی ***پند*** و ***اندرز*** گذشته و باید ***عمل (ACT)*** کرد!

و برخی نظرات سطحی، و حتی برای فردی چون «آخوندزاده»، حتی در آن زمان ـ نیمه ی دوم قرن نوزدهم ـ بسیار ارتجاعی اند؛ ازجمله در نمایشنامه ی ***« طریقه ی حکومت زمان خان در بروجرد»*** (مورد ششم): پیش نهاد این که «کوکب» از «حاجی رجب» ***استدعا کند که اورا به کنیزی قبول نماید و به حباله ی نکاح خود درآورد. یک پارچه نان خودرا ازاو دریغ ندارد و...!*** و یا در نمایشنامه ی ***«حکایت عاشق شدن آقا هاشم خلخالی و ـ حوادث آن زمان»*** که پایان خوش آن با فقر«آقاهاشم» نمی سازد، پس «آقاهاشم» باید با پول باد آورده و مشکوک عموی تاجرش غنی شود! لابد تاجر شود تا «آخوندزاده» به تناقض افتد که خیر... «سعدی» هرگز نمی میرد، که «او ـ سعدی» نان حلال ـ مردمی را ***عمل (ACT)*** می داند: ***«<u>نا برده رنج گنج میّسر نمی شود مزد آن گرفت جان برادر که کار کرد!»</u>***

ب ـ فرم: این جا نیز، برخی از نظرات و پیش نهادات «آخوندزاده» درخشان وبدیع اند؛ از جمله، در همان نمایشنامه ی «طریقه ی حکومت زمان خان در برو جرد»، آن جا که او طریقه ی آگاهی تماشاگر از مضمون نامه ی «کوکب» به «حاجی رجب» و بالعکس را به «میرزاآقا» گوش زد می کند. یا، در همان سطور پایانی نقد خود، با

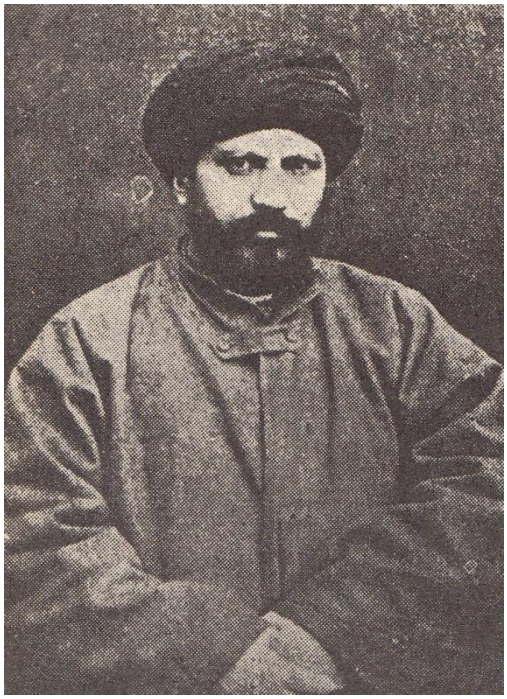
یادآوری این که ***«امروزه تصنیفی که متضمن فواید ملت و مرغوب طبایع خوانندگان است فن دراما و رومانست.»***، درواقع از ضرورت ***فرم*** در ***هنر*** صحبت می کند، و این که ***محتوی***، اندیشه ات درچه قالب و ظرفی، در چه ***فرم*** و شکلی بیش تر موٌثّر است، دقیق تر نشانه می رود؛ وگرنه، ***خوبی*** در هر فرم هنری (شعر، موسیقی، نقاشی و...) که ***خوبی*** است، و ***بدی*** که ***بدی*** است! به سخن دیگر، «آخوندزاده» در نقل قول فوق، از ***هنرِ درام*** به عنوان موٌثّر ترین اسلحه ی هنری جهت شکست دادن زشتی و پیروزی زیبائی ـ انقلاب یاد می کند، بدین گونه که: الف ـ چگونه باید این سلاح را ساخت؛ ب ـ چگونه به کارش گرفت تا زیبائی ات، انقلاب ات تحقق یابد، به درخشد!

و برخی نظرات سطحی و حتی کلیشه ای ـ مستعمل! و دوباره، این از روشن فکرـ هنرمندی چون «آخوندزاده» تعجب آور می نماید؛ از جمله، در همان نمایشنامه ی «حکایت عاشق شدن آقاهاشم ...» که ترفند پول دار شدن «آقاهاشم» تکرار بلاانطقاع حُقّه ها و ترفند هائی از نوع دو هزارسال پیش، زمان دو نمایشنامه نویس رُمی، «پلوتوس» و «ترنس» اند: (برده ـ کودکی سرراهی که در انتهای نمایش آشکار می شود فرزند گُم شده ی یکی از اشراف رُمی است!) و یا ... بنده و اسیر قوانین نمایشنامه نویسی در ***سبک نئوکلاسیسم*** بودن، که نقل کلمات و اصطلاحاتی چون ***جنده*** و ***جنده بازی***، ***شراب*** و ***شراب خواری*** و ***الفاظ رکیک وسبک*** در نمایشنامه مجاز نیست، در حالی که او خود یک رئالیست بود، و مهم تر، «شکسپیر» و «مولیر» را خوب می شناخت!

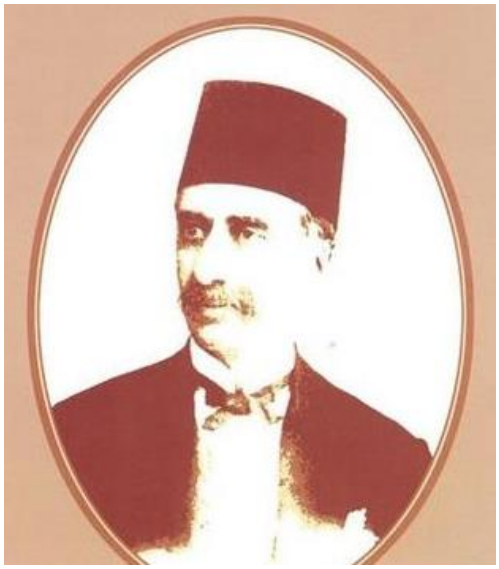
سخن آخر این که: «آخوند زاده» با تمام محاسن و معایب اش، همان بود که جامعه ی سنّتی در حا ل شدن اش بود، و قدری بیش تر: او شانس آورد تا پس از ***«معاهده ی ترکمان چای»*** آن سوی مرز افتد، شانس آورد تا با شیخی روبروگردد تا قبح ملّا و ریاکاری را بدو گوش زد کند، شانس آورد تا منشی پرنس های روسی گردد! اما، او هیچ گاه از منطق ***موجود ـ تکاملی*** جامعه اش نمی توانست به گریزد، هرچند که جانب تکاملی آن را گرفت.

«تصاویر فصل اول»

نماینده گان آغازگر شاخه ـ مکتب های سه گانه ی ایرانی



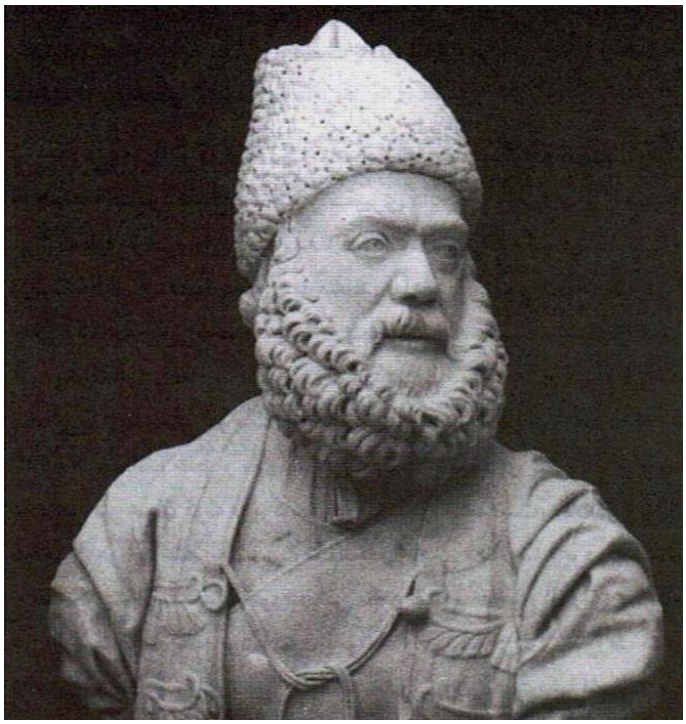
سیّد جمال الدین اسد آبادی



میرزا ملکم خان

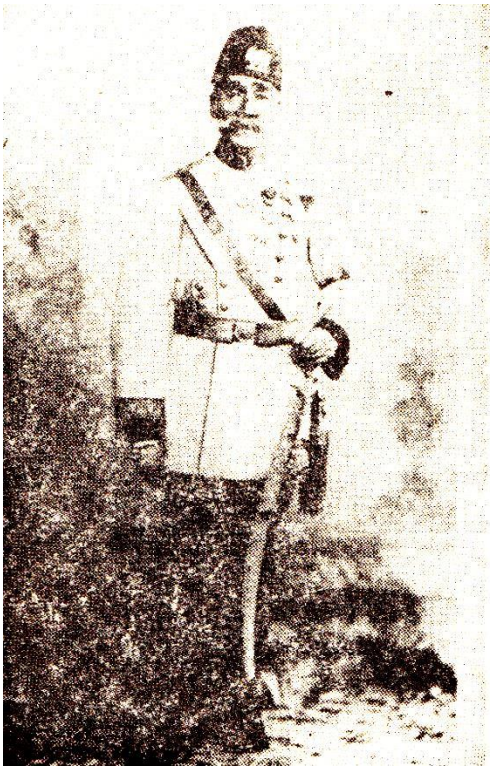
حیدرخان عمواُوغلو

الکساندر گریبایدوف



میرزا صالح شیرازی

میرزا فتحعلی آخوندزاده



محمد جعفر قراچه داغی

میرزاآقا تبریزی