گوشه ٍهائی از

تاریخ سیاسی - اجتماعی تئاترایران

«مکتب دمکراسی غربی»

پیشگفتار

الف ــ هدف دراین گفتار، تحلیل کمی وقایع تئاتری (وقایع نگاری تقویمی) نیست؛ تحلیل تجریدی ـ هنری وقایع تئاتری (تئاتربرای تئاتر) هم، طبیعتاً نیست؛ هدف، اینجا، 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، درراستای 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 ازآن ها، یعنی جریان های حاکم تئاتری هردوره، که اغلب پیوسته اند و تابعی ازجریان های اجتماعی ـ سیاسی هر دوره! و اضافه آنکه، مختصر و سوده اشاره می شود، نه به تفصیل و ناسوده! و بازهم اضافه آنکه، برخی از فاکت ها، بی تردید، تکراری اند، اما نگاه به آن ها و نتیجه گیری ها هرگز یا کم تر!

ب ــ دراین گفتار، تئاترازدیدگاه کلاسیک ـ مسلط ـ وارداتی غربی که بنیادش بر ادبیات نمایشی غربی ـ یونانی (متن ـ بازی کلام) است، و لذا پی گیر ـ طوطی وار از سوی محققین و غیر متخصصین تئاتری، و ازجمله ازسوی ما ایرانیان هم، تکرارشده است که چون ادبیات نمایشی نداریم پس تئاترنداریم، دیده نمی شود! تئاتر در اینجا، از سویی هنری فیزیکال، و از سویی هنری زنده (دینامیک) و لذا، درمجموع، بازی ـ عملی ابدانی هدفمندی دیده شده است که عملاً ـ علناً دروقایع حیاتی جامعه دخالت کرده و می کند؛ و لذا، فقدان هریک ازدو وجه آن (فیزیکال/ دینامیک)، کار آن را مختل می کند،مانع تعهدات اش درجامعه می شود. و چنین است که نقش آفرینان (بازیگران) آن، **امیرکبیر**، و **کیانوری** و **تقی زاده** و **محمد مصدق**، یا فلان شاه و وزیر وملا، یا فلان نظامی و روشنفکروکارگری که درشورش وقیام وانقلابی برخاک می افتد، هم، می توانند باشند! یا، بازهم ملموس تر، اما تخصصی تر و آسیب پذیرتربگوئیم: ما تئاتر نداریم، نه آنکه سنت متن نمایشی یا نمایشنامه نویس نداریم، یا فلان متن نمایشی را سانسورمی کنند و یا حتی معدوم می کنند! ما تئاترنداریم، چرا که ساختمان تئاتررا هم می سوزانند (تئاترسعدی)، تیشه برریشه اش هم می گذارند (تکیه دولت)، کارگردان اش را هم به بند می کشند (کرمانشاهی)، بازیگر ـ شاعراش را هم اعدام می کنند (سلطانپور)! بازیگرکلام (نمایشنامه نویس) می تواند خودرا درپشت کلام اش پنهان کند که کرده اند و می کنند؛ اما بازیگربدن چطور؟! آنکه ازجان اش مایه می گذارد، نه ازکلام اش چطور؟! آنکه 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 هزار ساله (کلسینیوم)، یا ثروت افراطی ـ فقر تفریطی صحنه ای (صحنه ی گروتوفسکی)، و یا حتی، حتی سرپوش اجباری آئینی و خطوط میزانسن ارتجاعی ـ متحجر، یا ناپخته ای برصحنه (نبود تماشاگر، بهردلیل، 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 لو دهد، بدان خیانت کند که کرده است! وبازهم افراطی تر! بیش ازدو سوم نمایشنامه های خوب نوشته شده، درطول تاریخ رسمی تئاتر، تا آغازقرن گذشته، اشتغال به درگیری های طبقات حاکم دارند! وتاریخ تئاترما، کتاب حاضر، چنین نخواهد بود!

ج ــ هرچند دامنه ی فاکت های این گفتارازانقلاب 1357 کشورمان فراتر نمی رود، اما دامنه ی نتیجه گیری های آن بسیار وبسیار فراتر از زندگی تئاتری حتی سه دهه ی «جمهوری اسلامی» می رود! به سخنی دیگر و با افقی بس فراخ تر، قوانین استخراجی ـ بنیانی این گفتار(تحقیق) که درچکیده / مقدمه ی آن آمده است (سه شاخه ی مکتب دموکراسی غربی، مکتب سوسیالیستی ومکتب اسلامی ـ بومی، با این تعریف ازفرهنگ که مجموعه ی ارثیه ی مادی و معنوی نسلی است که به نسل دیگر منتقل می

شود)، بس قابل انبساط تراز کادر هنری خود، درکادرتاریخی (به طورعام) قابل انطباق برهرجامعه ایست؛ فرقی نمی کند، جامعه ی ایرانی باشد یا مکزیکی، جامعه ی انگلیسی باشد یا نیجریایی، جامعه ی چینی باشد یا مصری یا استرالیایی ویا ... !

* * *

« 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، معدود سالی قبل ازآغاز سلطنت ناصرالدین شاه (1848) وآغاز«جنبش بابی گری»، شروع شده و تا حوالی انقلاب مشروطه (1906) ادامه می یابد، و تئاتر (حتی فرم های سنتی و بومی آن: «تعزیه» ـ کتاب اول و «تقلید» ـ کتاب سوم) سیری از «تئاترهمچون وسیله ای برای تفریح و سرگرمی» تا « تئاترهمچون وسیله ای برای مبارزه» را طی می کند. به سخنی دیگر، این سیراز«اولین گام ها»: گزارشات فیزیکال ـ بصری تئاترهای اشرافی ـ بورژوایی غربی شروع شده وتا پایان «دومین گام ها»: نخستین تجربیات نوشتاری (الف ـ نمایشنامه نویسی گری، ب ـ نقادی گری) که بنیاد هنرتئاتر غرب را تشکیل می دهد، دربرمی گیرد. بازهم، به سخنی دیگر، این سیر هرچه که باشد برای اثبات آن نکته ای است که، خصوصاً، در بخش الف وب پیشگفتارآمده است.

«اولین گام ها»

الف ـ «برخوردهای سترونی»

ما ایرانیان، در طول بیش از دو هزار و پانصد سال تاریخ مدون ارتباط خود با تمدن غرب، به تحقیق، مکرربا تئاترغربی درتماس 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 غربی» بوده است، که غیر خصمانه و حتی با اعجاز، ولی هنوز تحقیرانه، به آن نزدیک شده و شروع به ادراک آن، آن هم در سطحی نازل، نمودیم.
برای مثال، یکی ازنخستین تماس ها که بسیارخصمانه بود، آنگاه بود که «**آشیلوس**» بزرگ (465 ـ 525ق.م.) در«**نبرد ماراتون**»، 490ق.م.، رودرروی **پارسیان ـ هخامنشیان** ایستاد و جنگید (1) واگر اورا دراین جنگ می کشتیم و یا پیروز می شدیم، ما امروزه نه «پرومتئوس» را داشتیم، نه «ایرانیان» و نه «زنان ندبه کننده» و نه.....، و ازهمه مهم تر، شاید، نه تئاتربه شکل دیروز ـ امروز غرب را! براین قرار، اگرمبنا 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 و یک «**ماراتون**» جان آزاد «**آشیلوس**» پیروز.
مثال باردوم زمانی است که «**اسکندرمقدونی**» (323 - 353 ق. م.) به ایران رسید و همراه خودتئاترازرمق افتاده ی «**هلنی**» را به همراه آورد. و مهم ترآن که، جامعه ی شکست خورده ی بیش تر محتاج نان تا محتاج تئاتر آن زمان، برخصم خصمانه ترنگریست، و لذا هنر و تئاتراش هم، بیش خصمانه تر.
باقی مانده های فیزیکال این نوع تئاتررا، هم، درصورتک های تئاتری دیواره های «**کاخ الحضرا**» ی اشکانی، درعراق امروزتوان یافت (2)، و هم، درمعدودی خرابه ـ تئاترها، ازجمله تماشا خانه ی «قلعه ی آپامه»، دردوشان تپه ی تهران (3)، ازدوره ی سلوکیان ـ سلوکوس «نیکاتراول»(280 - 306ق.م.).
وباقی مانده های مکتوب آن را در گزارشات تاریخ نویسانی چون «**پلوتارک**»، در مورد اجرای برخی از نمایشنامه های یونانی، از جمله « **باکانه** »، اثر «**اوری پیدس**» (406 - 484ق. م.) دردوران «**ارد**» (مقتول 37\38 ق.م.)، از **سلسله ی اشکانیان** (4). و در خصمانه نگری جامعه ی ایرانی همین بس که «**فردوسی**»، ازدوران طولانی تقریباً پانصد ساله ی اشکانیان (224ب.م. - 250ق.م.) متأثراز«**فرهنگ هلنی**»، مطلقاً چیزی ندارد که بگوید مگرتوجیه کند:

چو کوتاه بد شاخ و هم بیخ شان نگوید جهان دیده تاریخ شان
از ایشان جز از نام نشنیده ام نه درنامه ی خسروان دیده ام (5)

درصورتی که، برخلاف گفتار«فردوسی»، اکثرداستان ها وقهرمانان اساطیری شاهنامه، و به ویژه «**رستم**»، دردوران **پارتیان** شکل گرفته و متعلق به فرهنگ پارتی و دین آن، یعنی **دین مغی** اند.
مثال بارسوم تماس و برخورد، که شاید ازهمه دردناک ترباشد، آنگاه 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 - 384ق.م.) پرداختند و با تمام نبوغ شان نه خود فهمیدند که چه ترجمه می کنند و نه خوانندگان شان که چه ترجمه شده است! و شاید، این یگانه مورد خلاف ضرب المثل معروف باشد که «شخص با چراغ گزیده تر برد کالا!» اما، این که اینان، به علت عدم آشنایی با اسم ـ مقوله ای بنام «تئاتر»، نمی دانستند که نمایش چیست و خوانندگان شان هم، نمی دانستند که چه می بینند، بسیار نابجاست! چرا که، هر کجا تمدنی است آنجا هنری است و هر کجا که هنری است آنجا هنرنمایشی است؛ یا به قولی: «هنر درام (نمایش) به نحوی از انحاء، تقریباً درهر جامعه ای، بدوی و متمدن پیدا شده و وظایف وسیع و متنوعی را انجام داده است» (6). لذا، سالم ترآن که بنویسیم: این بزرگان، یا همقطاران شان چون «**ابن رشد**» و «**ابن خلدون**» با این نوع ژانر نمایشی که اساس اش بر متن نوشته شده (ادبیات نمایشی) است، آشنا نبودند (7). وگرنه، با نمایش های فیزیکال ـ ابدانی (تئاتر فیزیکال ـ دلقک بازی ها، پانتومیم، رقص های داستان دار دراماتیک و ...) تحت عنوان های بومی خود ـ «تقلید» و «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)؛ نگات دیگر مربوط به طبیعت جغرافیا ـ نژادی تمدن هاست، نظیرآنکه چینیان اکثراً زرد و کوتاه هستند واروپائیان، اکثراً، سفید وبلند؛ وهنوز، نکاتی نیز، مسئله ی سلیقه و طعم است 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، ازطریق **بازی بدن** (که در کناررقص و پانتومیم وباله ی آبی و... وامروزه، حتی ژیمناستیک وفوتبال واتومبیل رانی و.... راهم، شامل می شود) بیش تربه فکر توانایی ها، رنج ها و شادی های بشر رستاخیزکن می افتند و بیش تر

غنای روحی می گیرند، تا ازطریق **بازی کلام** (که بازی «پرومته» و «هملت» و «گالیله» و.... را هم، دربر می گیرد!) و مگر «فردوسی» مان، با وجود تعلق خاطرش به «**بازی کلام**» (شاهنامه: «برافکندم ازنظم کاخی بلند\ که ازباد و باران نیابد گزند»!)، «نیم کرداررا 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 **کاربازوئی** برای تو (عوام) و **کار فکری** برای من (خواص) است (9) ! و مگر جامعه ی برده دار «آتنی ـ ارسطویی» مثال بارز این پروسه نشده بود که: خارجی برده کارکند ـ پا زند، آتنی آزاد، فکرکند ـ قلم زند؟! و تاریخی ـ اشرافی بگوئیم: مگردر سلسله مراتب نظام (هنوز) کاستی هند نیامده است که «برهمنان» (دراویدیان) سرجامعه اند، «کشاتریاها» (نظامیان آریایی) **دست های جامعه**، و «نجس ها» (توده ها) **پاهای جامعه**؟! یا مگر « ویرژیل » (19-70 ق.م.) در ُرمی که می رفت تا مثال بارز نظام برده داری دوران اش شود، باور نداشت که ـ این وظیفه ی ُرم نیست که فلز تولید کند، این وظیفه ی ُرم نیست که هنرها و علوم را توسعه دهد! وظیفه ُرم و سرورش سروری است! و « تو (سزار ـ آگوس توس) باید ُرمی ها، سرورخلق های زمین را سروری کنی.» (10) و یا مگرنمایشنامه های «پلوتوس» (184 ـ 254ق.م.) و «ترنس» (159 ـ 190ق.م.)، دو کمدی نویس ُرمی، انباشته ازبچه ـ برده گم شدگانی نیستند که سرانجام (به خاطر پایان خوش نمایش، و نیز، مهم تر، به خاطر توجیه و ناگزیری حضورنظام برده داری درامپراتوری)، فرزند گم گشته ـ مشروع یا نامشروع ـ اشراف ُرمی از آب در می آیند؟! و ازسوی دیگر، مگر نمایشنامه های «سنکا» (65ب. م. ـ 4ق.م.)، بزرگ ترین تراژدی نویس ُرمی، اوج بسته ی درهای بسته ای (درهای بسته ی نظام برده داری!) نیستند که « درام های اتاق در بسته » (THE CLOSET DRAMA) نام گرفته اند، یعنی آثاری که لایق خواندن هستند، نه لایق **عمل** (ACT) کردن؟! یعنی برای خواص هستند، نه برای عوام؟! و پیش تر و افراطی تر از نظام ُرمی نمی رویم تا به تکرار گروتسک وار نظم کمیک ـ تراژیک نظام ُرمی، یعنی نظام «امپراتوری عثمانی» رسیم! نظام برده دار ـ میلیتاریستی ای که درطول عمردراز، 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 مولد سودمند در آن ادوار توفانی کار ـ اعمال عملی، یعنی دوران اختراعات و اکتشافات!

بگذریم و به یکی ازمثال های بارچهارم بپردازیم که شخص مورد مثال اش ازقماش همان سزار ـ سلطان ها، یعنی «**خواجه ی کتاب خوان ـ آغا محمد خان**» است، آنگاه که درسال 1795 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، چاپخانه ها (11)، و کشتار بازیگران تئاتر تفلیس! (12)

ب ـ « نخستین گزارشات فیزیکال» (بصری)

اما، مثال بارپنجم، یعنی تماس و برخوردی که درفاصله ی دهه ی اول قرن نوزدهم، حدود (1813 ـ 1800) صورت گرفته و گزارشات آن در دو « **سفرنامه ی مسیر طالبی** » (13) و « **سفرنامه ی میرزا صالح شیرازی** » (14) آمده است، به نظر می رسد از نخستین برخورد های جستجوگرانه ی ایرانیان، اززمان 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 وگزارشات 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 عنصرحیاتی هنرتئاترغرب، یعنی «ادبیات نمایشی ـ نمایشنامه» است. آنچه که اینان گزارش کرده اند، توصیفاتی است تکنیکی ـ بصری از نمایشاتی فیزیکال که ریشه های شان تا «**باله های آبی**» در رم، و سپس « **جشن های پیروزی** » دوران رنسانس، و بعد «نمایشات ماسک دربارهای اروپایی ـ انگلیسی»، تا ادامهٔ آن ها با تکنیک های صحنه ای بسیارپیشرفته تر تماشاخانه های اشرافی ـ بورژوایی غربی، درقرون هیجده ونوزده، می رسد. (15) درحالی که، درهمین دوران، نام های اندکی برده شوند: «گوته» (1832 ـ 1749)، «شیللر» (1805- 1759)، «گلدنی» (1793 ـ 1707) «آلفرد دوموسه» (1857- 1810)، «گوگول»(1852 ـ 1809)، «آستروفسکی» (1886- 1813) و... برثروت نمایشی غرب (ادبیات نمایشی ـ نمایشنامه) بسیارافزوده بودند!

اما، این که چرا این دو هموطن یا هر ایرانی دیگر، در نخستین برخورد های شان با تئاترغرب، در سطح باقی ماندند، قادر به کشف عنصرنهادین تئاترغرب، ادبیات نمایشی ـ نمایشنامه ، نشدند، و یا اصولاً نمی توانستند که بشوند، دلائل متعددی دارد که می توانند به طریق زیرذکرشوند: **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 روشنفکری دوران شان بودند، یا دانش کافی آن را نداشتند، یا به قصد خودنمایی 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 همچون 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**، آنچه 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 بر متن است (متن های نمایشی بزرگ) از «شکسپیر»، «کرنی»، «راسین» و.... (16)، **ب**، میان نمایشات فیزیکال نامبرده و نمایشات فیزیکال توده ای باید تفاوت بنیادی قائل شد. به عنوان مثال، میان هنرهای صحنه ای درباری ـ بورژوایی، ازجمله «ماسک درباری» (THE COURT MASQUE) انگلیسی که در آن، همچون نمایشات فیزیکال توده ای، جذابیت بصری ذاتی است، می توان «مولیر» و «بن جانسون (1572- 1637) را ذکر کرد. در حالی که «مولیر» بهره ی بسیاری از «کمدیا 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 طبقاتی چه کسانی تولید کننده (آکتور) واقعی اند، طبقات حاکم تن پرور یا توده های محروم زحمتکش؟!

اما، در مثال بار ششم (1829)، آنچه را که بار اول موفق به انجام اش نشدیم، یعنی کشتن «**آشیلوس**»درد شت «**ماراتون**»،با کشتن «**آلکساندر گریبایدوف**»، نمایشنامه نویس بزرگ روس، در یکی از کوچه پس کوچه های تهران، تلافی کردیم! دراین سال، با بهره گیری از جهالت و تعصب دینی هدایت شده، عده ای همشهری ـ تهرانی را برانگیختند تا «**گریبایدوف**» سفیر و همراهان 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 نفوذروسیه ی تزاری درایران، پس ازشکست های1812 (معاهده گلستان) و 28 ـ 1826 (معاهده ی ترکمنچای) به هراس افتاده بودند، درکاربود. (17)

بهرحال، قتل نمایشنامه نویس ـ سفیرروس درایران، دربارقاجاررا مشوش و ناگزیرساخت تا هیئت ویژه ای به دربارروسیه، برای عذرخواهی روانه کند.

«**خسرو میرزا**»، پسر هفتم ولیعهد «**عباس میرزا**» دررأس گروه انتخاب شد و درسال1829، دو ماه پس ازقتل «**گریبایدوف**»، گروه راهی روسیه ـ پطرزبورگ ـ می گردد. این هیئت درباری که با روی

بازازسوی دربارروسیه (نیکلای اول) پذیرفته شد، می تواند از نظر تئاتری، از **سه جهت** برای ما قابل تعمق باشد!

نخست آن که، دراین رابطه سفرنامه ای پدیدارگشت بنام« **سفرنامه ی خسرو میرزا**»، نگارش «**میرزا مصطفی افشار**» که یکی ازهمراهان شاهزاده بود. از خلال این سفرنامه ما می توانیم، از یک سو، دوباره و این بار بطور مشخص، جریان مسلط حاکم برتئاترغرب آن دوران، یعنی تسلط جریان « تئاتر همچون وسیله ای برای سرگرمی وتفریح» را که درمثال بارپنجم آمده، پی گیری کنیم؛ و ازسوی دیگر، حضورجریان مسلط دیگری درتاریخ تئاتر به نام «تئاترهمچون وسیله ای برای مبارزه» (و دراینجا، مبارزه ازجانب طبقه ی حاکم برعلیه طبقات محروم) که این حضور، دراین بخش هرچند حضوری کاذب ـ انفعالی دارد، معهذا، یک باردیگربه روشنی نشان می دهد که ذهنیت «نان و نمایش» رُم امپراتوری (نمایش به جای نان، نمایش ده تا نان فراموش شان شود) ذهنیتی طبقاتی ـ جهانشمول است که **سزار رمی، تزار روس** 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 وسخن ... درمزاج ها تأثیرعظیم است*(18)»

سوء استفاده و جهت دادن آگاهانه به حرکات هنری ـ تئاتری از سوی دربارتزار، وقتی آشکارترمی شود که بدانیم، درهمین زمان نمایشی غیررسمی (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 **کمدیا دلارته** و تأثیر گرفته از آن بود، که به علت طبیعت مردمی اش هیچ گاه مورد توجه و حمایت دربار روسیه قرارنگرفت؛ درغیراین صورت، به قول «**پوشکین**» تئاتر روسیه کیفیت دیگری داشت! (19) و بدیهی است که این نوع نمایش وقتی مورد بی مهری دربارروسیه باشد، طبیعتاً هم، نمی توانست مورد توجه «**میرزا مصطفی**» باشد.

دوم آن که، درجمع اعضای هیئت، «میرزا آقا» نامی حضورداشت که می تواند همان «میرزا آقا تبریزی»، نخستین نمایشنامه نویس شناخته شده ی ایرانی باشد که به شیوه ی غربی به زبان فارسی، نمایشنامه نوشته است. (20)

حضور «میرزا آقا» دراین جا نیز، ازدو جهت قابل تأمل است: از یک جهت، اصل همین حضور می تواند نقطه ی آغازی باشد برای آشنایی ایرانیان با آنچه که تا کنون دراغلب سفرنامه ها غایب بود، یا براحتی ازکنارآن به دلائلی که آمده است، گذشته باشند، یعنی آشنایی با عنصرنهادین تئاترغرب، یعنی **ادبیات نمایشی ـ نمایشنامه!** بنابراین، اشتیاق «**میرزا آقا**» درارتباطات آتی با «**آخوند زاده**» را باید ازاین دیدگاه اوریژینال هم، درنظرداشت! و ازجهت دیگر، تداوم آن جرقه ای درجامعه ی ایرانی که به صورت«**تئاتر همچون وسیله ای برای مبارزه**» ازهردو سو (طبقه ی حاکم و طبقات محروم) درنقل «**سفرنامه ی خسرو میرزا**» آمده است! این هردو جهت نقطه بحث مبحث آتی است.

اما، دراین هیئت، هنوز دو مرد دیگری نیز، حضورداشتند که هر یک، به نحوی فعالانه، درزمینه ی تئاتر به سبک غربی در ایران نقشی داشته اند؛ نخستین «**میرزا تقی خان**» نام داشت که بعدها به حیث صدراعظم انتخاب شد و ملقب به **امیرکبیر** گردید، و نقش فعال اما، مخرب اورا درتئاتر ایران درکمک به استبداد ناصری با سرکوبی **جنبش مترقی بابیه** در «مقدمه» بررسی نمودیم. ولی، نقش مفید و سازنده ی او، همانا برپایی اولین کالج ایرانی (مدرسه ی دارالفنون) به سبک غربی بود. و دراین کالج بود که ـ درراستای «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 آمد و نخستین روزنامه نگار ایران شد با انتشار«کاغذ اخبار». (22) نقش «**میرزا صالح**» ازاین جهت درتئاترایران مهم تلقی می شود

که ازسویی، همان طورکه دیدیم، حتی سوخته، نخستین ایده ها و ایماژهای تئاتری، و نیزتئاتروسیله ای برای تفریح و سرگرمی را نشرداد؛ 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، شروع به شناخت تئاتر غربی نمودند. و بنابراین، درکنار حضور «**میرزا آقا تبریزی**»، به طور غیر مستقیم اکنون می توانیم بگوییم که این حرکت «**میرزا صالح**» تأیید و تعمیق ادامه ی نخستین آشنایی های ایرانیان با عنصر نهادین تئاترغرب، یعنی ادبیات نمایشی ـ نمایشنامه و نقد نویسی است.

و بالاخره، **سوم آن که**، «**هرمان اته**» 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 چیده می شد، و گواه آن برنامه ی یک نمایش بزرگی است به نام «انعام زن» که درسه مجلس است و متن آن درکتابخانه ی سلطنتی برلین محفوظاست (فهرست برچ، شماره 87) وظاهراً به تاریخ 24اکتبر 1829(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 نظر از آن که نگارش و اجرای این نمایشنامه می تواند ازاقلیت های ایرانی، ازجمله ازارامنه ی تهرانی درآن زمان باشد،ازآنجا که تا زمان حاضر، به استثنای گفتار نامطمئن «**هرمان اته**»، هیچگونه مدرکی مبنی برتولید نمایشنامه ی «**انعام زن**»، در تهران در24اکتبر1829، وجود ندارد؛ و ازآنجا که نام نمایشنامه با دلیل کشته شدن «**گریبایدوف**» می تواند درارتباط باشد؛ و ازآنجا که سفرعذرخواهی به دربار روسیه در19 سپتامبر1829شروع شده است؛ و بازهم، ازآنجاکه مدارکی مبنی براجرای نمایشاتی به زبان فارسی، درمسکو و سنت پطرزبورگ، برای هیئت اعزامی ایران وجود دارد، می توان نتیجه گرفت که **الف**، محتمل است، نمایشنامه ی «**انعام زن**» درارتباط با سفرعذرخواهی نوشته شده باشد، و بنابراین، نمایشنامه احتمالاً تا اینجا، می تواند، نخستین و تنها نمایشنامه ی موجود به ترجمه در آمده، یا اقتباس شده، یا نگارش یافته به زبان فارسی به سبک غربی، از آغاز ارتباط ایرانیان با تئاتراصیل غربی، بنیاد شده برادبیات نمایشی ـ نمایشنامه ـ بازی کلام است، یعنی ازحوالی پانصد قبل ازمیلاد(24) ب، درارتباط با نتیجه گیری فوق، به حیث یک پیشنهاد، احتمال این که نویسنده یا مترجم یا اقتباس گر نمایشنامه، با توجه به آنچه که تا کنون در مورد حوادث پیچیده ی قتل «گریبایدوف» آمده، همان «**میرزا آقا**» (تبریزی)، یکی ازاعضای گروه سفرعذر خواهی، باشد دوراز تصورنیست؛ و دراین حالت، چنان که در صفحات آتی، درمورد«**میرزا آقا**» (پدرو پسر) هم، خواهیم گفت، تاریخ تئاترنوین ایران، ازبعد متحول تری، دررابطه با شکل گیری و تکامل متون **تعزیه**، به ویژه درسه دهه ی اول قرن نوزدهم، به خود می گیرد که محتاج تحقیق دیگری و درجای دیگری است! این سخن، مقدمتاً، بدین معنا تواند بود که آغاز آشنایی ایرانیان با تئاتر اصیل غربی (براساس ادبیات نمایشی ـ نمایشنامه) ازیک سو، با تقلید ـ نگارش متون تعزیه نامه ها ازنمایشنامه های غربی شروع شده که این را درسبک مغشوش و التقاطی نمایشنامه های «**میرزا آقا تبریزی**»، چنان که خواهیم دید، نیز، خواهیم دید؛ و از سوی دیگر، نخستین تعزیه نویسان، نخستین کاشفان تئاتر غربی اند که دراین حالت «**مکتب دموکراسی غربی**» به عنوان راهگشای تئاتر غرب خلع ید گردیده و«**شاخه ی مکتب اسلامی**» جایگزین آن می شود؛ و بنابراین گفتارما 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، متحقق تر خواهد شد (25)، و لذا احتجاج ما درمورد ارجحیت **بازی بدن** بر **بازی کلام**، «کاربازویی» بر «کارفکری» 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 «**میرزا آقا تبریزی**» تا سال های 92- 1891زنده بوده است (ازجمله، پیدایی «رساله ی اخلاقیه» درکتابخانه مرکزی دانشگاه تهران که تاریخ تحریرآن 1291ه.ق./1875م. آمده است ونام نویسنده ی اثر«**میرزا آقا ابن مهدی منشی باشی تبریزی**» ثبت شده است) و بنابراین حد اقل، درسال 1829،زمان حرکت هیئت عذرخواهی، وی می باید بیست و چند سالی داشته باشد و لذا، بدین قراراو می باید بالای **نود سال** عمر کرده باشد که بعید می نماید و درنتیجه، تمام فرضیه های فوق فرو ریخته و بی پایه است! اما، آیا نمی توان این احتمال را هم داد که دو «میرزا آقا » ی پدرو پسر وجود داشته اند؟ «میرزا آقا» نام مشترک یا نام مستعار پدرو پسری بوده باشد، چنانکه رسم زمانه بود برای گریز ازتجاوزات مستبدانه، یا برای حضور سرافرازانه درجامعه ای خارائی، یا هردو، چنان که مورد **هردو** برای «آخوند زاده» صادق بود:

حضورسرافرازانه (نام مشترک) :

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 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! ازتصنیفات او که وقتی دیده ام متجاوز از بیست هزاربیت در مذمت حضرت سیدالشهدا صلوات الله وسلام علیه نوشته و زوار کربلارا داخل سفها می داند و من ازآن روزبا خود عهد کرده ام که هروقت 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 گریزازهمین تجاوزات و رد گم کردن هاست که «میرزا آقا 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«**میرزا آقا**» ی هیئت عذر خواهی سال 1829اعزام به روسیه، پدرمحصل اعزامی به فرانسه ی سال 1840 (1257 ه.ق.)، یعنی«**میرزا آقا**»ی پسر نبود که نمایشنامه هارا نوشته است؟!

و هر گاه در این رابطه به این مورد هم توجه کنیم که در عنوان نمایشنامه های «**میرزا آقا**»، تواریخی آمده اند که مربوط به نیمه ی اول قرن نوزدهم اند، ازجمله «**قصه ی عشق بازی آقا هاشم خلخالی و سرگذشت آن ایام» 1237ه.ق. (1822م.)**؛ این تواریخ، هرچند ممکن است جهت رد گم کردن و گریختن از زیر تجاوزات نامبرده ی فوق باشد و تاریخ واقعی نگارش نمایشات نباشند (تاریخ فرضی وقایع داخل نمایش باشند)، از سوی دیگر می توانند تاریخ واقعی نگارش نمایشات باشند، و بنا براین کار و آفریده ی «**میرزا آقا**» (پدر؟) که **پسر** آن هارا با اطلاع یا بدون اطلاع **پدر**، حدود پنجاه سال بعد، بنام خود، 1871، جهت نظرخواهی، برای «**آخوند زاده**»، ارسال می دارد! و لذا، دراین حالت می تواند نمایشنامه ی مذکوره ازسوی «**هرمان اته**»، یعنی «**انعام زن**» هم، با وجودغرابت عنوان اش با دیگرنمایشنامه های «**میرزا آقا**»، از«**میرزا آقا**» (پدر) باشد که به علت شناخته شدن اش (برصحنه رفتن درتهران حوالی

زمان قتل «گریبایدوف» و یا کمی بعد ازآن)، ازارسال اش، توسط «**میرزا آقا**» (پسر) برای «**آخوند زاده**» خودداری شده باشد! و یا، اصولاً درهمان دوران پدرمفقود شده باشد!
به عنوان آخرین حدس درمورد «**انعام زن**»، این نمایشنامه می تواند ازتولیدات اقلیت ها قومی ـ مذهبی دیگرساکن درایران ـ تهران آن زمان، ومخصوصاً ازاقلیت ارامنه یا گرجی های مهاجر به ایران، درپایان جنگ های ایران و روس 1828م. باشد، که این خود مبحث دیگری را، و دوباره درارتباط با متون تعزیه، بازمی کند که محتاج تحقیق دیگری است.
دراین جا این نکته ضروری است گفته شود که نگارنده هرچه در برلین ودرکتابخانه سلطنتی آن، چنانکه «**هرمان اته**» نگاشته است، جستجو کردم، نمایشنامه ای به نام «**انعام زن**» نیافتم! شاید نمایشنامه مفقود شده (ربوده شده و درکتابخانه شخصی شخصی خاک می خورد) و یا شاید به کتابخانه دیگری منتقل شده و رد آن فعلاً پیدا نیست!
بهرحال، در پایان این بخش و باریک اندیشی های آن باید اضافه کرد، هنوز مثال های (موارد) سفرنامه ای متعدد دیگری هم، وجود دارند که چون چشم اندازهای نمایشی آن ها ازمثال های تکنیکی ـ بصری مورد پنجم به بعد، چندان فراتر نمی روند، از ذکر و تحلیل آن ها خودداری می شد.از جمله ی اینان، دیدارهای تئاتری «ناصرالدین شاه»، به قلم درآمده در سه سفرنامه اش در اروپاست. (29) این دیدارها، درجوار آشنایی با اصطلاحات و تعاریفی چون **کمدی، لوژ، ست، اکت، اپرا، باله** و...، باید به شاهی که از «هرچیز یک سرگرمی می ساخت» (30)، آگاهانه، ضرورت تفریحی نمایشاتی بومی ـ سنتی چون **تقلید** و **تعزیه**، یعنی « تئاتر وسیله ای برای سرگرمی و تفریح »، از یک سو، و ناخود آگاه، ضرورت رزمندانه ی پنهان درآن ها، یعنی «تئاتروسیله ای برای مبارزه» را ازسویی دیگر، تأکید و دیکته کرده باشند، همان گونه که برای تزارهای روسی چنین بود (رفرانس 18)!
خلاصه کنیم. تمامی فاکت هایی که دراین بخش، تا کنون بدان ها اشاره شده، «**نخستین گام ها**» به سوی آشنایی با تئاترغربی را در برمی گیرند، و چنان که ازهمان آغاز نخستین مثال ها، به تدریج مشاهده کردیم، تئاتر حتی 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» باشد، و یا آراستگی بسیار مجلل تماشاخانه ای در قرن نوزدهم و آراستگی بسیار مجلل تر صحنه آرایی های آن، تفاوتی نمی کند، همیشه در خدمت است! ودرمورد ما، تا اینجا، عمدتاً درخدمت **استبداد فئودالی** ودردرجه ی اول، «وسیله ای برای تفریح و سرگرمی»! اما، جامعه ـ توده ی شهری بیدارشده است؛ همچنین، فئودال می رود تا بورژوا شود، و روشنفکر ـ هنرمند فئودال هم، روشنفکر ـ هنرمند بورژوا! و هرچند هنوز خواب آلود، جملگی آماده ی قیام اند. پس تئاتر باید دوباره، و این بار به گونه ای جدی تر، درخدمت قرار گیرد!وچون جامعه منقلب است، می رود تا انقلابی شود،اما هنوزدرابهام، لذا، به عنوان نمونه های تیپیک، طبیعتاً «مولیر» (وگوگول ـ بازرس) ضد فئودال و منتقد بورژوا، انتخاب می شوند، نه «راسین» و«ُکرنی » نیم وابسته به فئودال، و نه «اوژن اسکریپ» کاملاً بورژوا (31).
از سویی دیگر، چون جامعه منقلب است، اما هنوزکم قوت، پس هنوزدشمن را باید نیش زد، با نیشخند کشت نه با شمشیر! لذا، بازهم «مولیر» انتخاب می شود! و باز هم، از سویی دیگر، چون جامعه منقلب است، اما هنوز،هم متأثر از حقه ها و سنت های نمایش های فیزیکال، و هم، تحقیقاً بیگانه با عنصر نهادین تئاتر غربی، یعنی ادبیات نمایشی ـ نمایشنامه (دراما)، لذا بازهم «مولیر» انتخاب می شود، چرا که تئاترش، بدلیل جامعه ی درحال تحول اش، پل معلق شاهکاری (بود) است میان سنت های نمایش **بازی بدن** (کمدی دلارته ـ تئاترمردم)، وسنت های نمایشی **بازی کلام** (تئاترخواص) (32)! و بالاخره، «مولیر» انتخاب می شود، چرا که جامعه در راستای معرکه ـ تئاتر واقعی بزرگی است، جامعه در راستای بازی بدن عظیمی است، جامعه در راستای انقلاب است. و انقلاب زیبایی است، چرا که انقلاب راه رهایی از نکبت استبداد فئودالی است. پس «**مولیر**» یارانقلابی است. «مولیرزیبایی است» و دوباره خلاصه کنیم، از این مقطع به بعداست که در درون جامعه ی شهری درحال بیداری نخستین تجربیات نوشتاری نمایشی (بازی زبان)، به حیث عنصر بنیادین تئاترغربی، پدیدار می شوند.

و از طریق آن ها، جریان «تئاترهمچون وسیله ای برای مبارزه» بر جریان «تئاتر همچون وسیله ای برای تفریح و سرگرمی»، توسط هنرمند ـ روشنفکر ـ غالباً، بورژوای ایرانی، پیشی می گیرد.

دومین گام ها

«تجربه های نوشتاری»:

هرگاه ازگزارش «**هرمان اته**» (نمایشنامه ی «انعام زن»)، به دلیل بلاتکلیفی و ابهام آن صرف نظر کنیم، نخستین تجربه های نوشتاری تئاتری که، در واقع، دو سویه اند: سویه ای «نمایشنامه نویسی گری»، و سویه ای «نقادی گری»، «**دومین گام**» به سوی آشنایی با تئاترغربی است.

کاراکترهنری ـ تئاتری این **گام دوم**، «تقلید ـ بهره گیری» از فرم تجربیات نوشتاری تئاتر غربی (الف ـ نمایشنامه نویسی گری) است؛ و کاراکتر سیاسی ـ اجتماعی آن (ب ـ نقادی گری) طرح مشکلات و مسائل جامعه ی ایرانی در قالب فرم « تقلید ـ بهره گیری» هم اکنون اشاره شده است.

الف ـ « نمایشنامه نویسی گری»:

در این زمینه، دو نمایشنامه نویس از دیگران، نخست به دلیل پیشگام بودن شان در کشف عنصر نهادین تئاتر غرب (متن نمایشی)، و سپس به خاطرآن که آثارشان عمدتاً یکی از سه خط اصلی جریان نویسندگی، در حوزه ی هنرتئاتر (مبارزه با استبداد فئودالی) را تا **کودتای 1921م. ـ 1299ش.**، متبارز می کنند، برجسته ترهستند. این دو نمایشنامه نویس، چنان که می دانیم، «**میرزا آقا تبریزی**»(؟18 ـ ؟18) و «**میرزا فتحعلی آخوندزاده**» (1878 -1819م.) اند. و هر دو از آذربایجان می آیند، اما پس از شکست نهایی ایران درجنگ های 1828 ـ 1826 و«**معاهده ی گلستان**» که منجربه جدایی نهایی قفقاز از ایران شد، «**آخوندزاده**» به حیث یک نمایشنامه نویس روسی ظاهرمی گردد. هردو هنرمند ـ مبارز، شش نمایشنامه نوشتند، وهردو به اضافه ی روسی، ترکی وفارسی، زبان فرانسه را نیز، به خوبی می دانستند. «**آخوند زاده**» به زبان عربی هم مسلط بود؛ هردو مقامات بالایی را در دولت های مربوطه ی خود دارا بودند؛ «**آخوندزاده**» مترجم رسمی زبان های شرقی در دستگاه «**بارون روزن**»، فرماندار گرجستان بود (33)، و سپس در دستگاه «**ژنرال وارانسف**»، فرماندار قفقاز، خدمت نمود، جایی که آغاز به نوشتن نمایشنامه های اش کرد (1850) (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 درتهران، در1288ه.ق. (72 ـ 1871م.) باید بوده باشد. (36) هر دو نمایشنامه نویس با یکدیگر مکاتبه داشتند و «**میرزا آقا**» یکی ازمریدان «**آخوندزاده**» **بود**،(37) و حتی زمانی تصمیم گرفته بود تا نمایشنامه های «**آخوندزاده**» را از ترکی به فارسی ترجمه کند: «اول خواستم کتاب طیاتررا چنانکه خواسته بودید به زبان فارسی ترجمه کنم دیدم که ترجمه ی لفظ بلفظ حسن استعمال الفاظ را میبرد و ملاحت کلام را می پوشاند. درحقیقت 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، بویژه، فرهنگ فرانسوی، ازطریق زبان فرانسوی ـ زبان مسلط دربارها و روشنفکران روسی و ایرانی ـ برآنان بود. و همان طورکه دیدیم، «**میرزا آقای تبریزی**» (پدریا پسر)، به احتمال قریب به یقین، یکی ازاعضای هیئت عذرخواهی به روسیه بود؛ سپس نام وی (یکی ازآنان)درمیان نخستین گروه محصلین اعزامی به فرانسه 1260ه. -1840م.، هم دیده می شود.(39) و سرانجام، وی (پسر؟) یکی از مترجمین معلمین اروپایی در «دارالفنون» شد. (40)

درمورد «**آخوندزاده**» باید گفت، او با ولع «**دیدرو**» و «**ولتر**» را می خواند (41)، مفتون «**مولیر**» و «**شکسپیر**» بود (42)، با جنبش «**دکابریست ها**» و ادبیات آنان بیگانه نبود (43)، همچنین 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 درمرگ «**پوشکین**» سرود و نفرت عمیق خودرا ازاستبداد تزاری به صراحت بیان داشت. (45)

خلاصه کنیم، «**آخوندزاده**» یکی ازنخستین روشنفکر ـ هنرمندانی بود که اندیشه های «مکتب دموکراسی غربی» را درایران تبلیغ نمود و دراین رابطه تا بدانجا پیش رفت که پیشنهاد جایگزینی الفبای لاتین بجای 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)

ازسوی دیگر، و هنوز بسیار اساسی و بنیادین درشباهت و ارتباط شان، همان گونه که درمقدمه درمورد «**آخوندزاده**» آمده است، هردو نمایشنامه نویس ادراکی فرمالیستی ازمفاهیم آزادی، استقلال، پیشرفت و خلاصه، آن مواد و مصالحی که بنیاد فرهنگ روبنایی غرب را شکل می داد و آنان آن هارا می ستودند، داشتند! آنان هردو، هیچگونه یا کم ترین ادراکی در مورد بنیادها و زیربنای صنعتی غرب نداشتند، یعنی آنچه که در ادامه اش دموکراسی، پیشرفت، استقلال و.... می آید! آنان کم ترین ادراکی ازکم بودهای سیستمی با اقتصاد طبیعی (وابسته به زمین) و دامنه ی ارتجاعی این وابستگی نداشتند!

خلاصه کنیم، آنان، همچون بسیاری از روشنفکران ـ مبارزان امروزی ایرانی (نشسته درغرب) مشکل جامعه را، دردرجه ی نخست، مشکل نبود دموکراسی، مشکل دینی، مشکل اسلامی می دیدند، نه مشکل نبود ابزارنو که فکرنو، جامعه نورا می سازد!

بهرترتیب، نیروی این آخرین پیوستگی، ادراک فرمالیستی، و اشتیاق تحقق آن درایران استبداد فئودالی زده بود که «**آخوندزاده**» و «**میرزا آقا تبریزی**» را واداشت تا قلم بر کاغذ برند؛ و در آنی که چنین کردند، تفارق شخصیت و ویژگی های شان آشکارشدند!

نخست آن که،«**آخوندزاده**» هرشش نمایشنامه ی خودرا درفاصله ی سال های1850تا 1856به زبان ترکی نوشت، درحالی که «**میرزا آقا تبریزی**» هر شش اثر خودرا در فاصله ی سال های 1867تا 1871 به زبان فارسی. لذا،دراین جا «**باقرمؤمنی**» به حق اشاره بر آن دارد که نخستین نمایشنامه های فارسی و نخستین نمایشنامه نویس به زبان فارسی «**میرزا آقا تبریزی**» است. (47) دوم آنکه، «**آخوندزاده**» پیش ازپرداختن به نگارش نمایشنامه ها، درتفلیس و تئاترآن، آثاری از «**شکسپیر**»، «**مولیر**»، «**گوگول**»، «**آستروفسکی**»، «**گریبایدوف**» را دیده و حتی برخی ازآن هارا به ترکی درآورده و برصحنه برده بود. (48) برعکس، تا آنجا که مدارک موجود بیانگرند، «**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 می کند؛ و بنابر این، براساس احتمالاتی که قبلاً آورده ایم، هر گاه قرار باشد نمایشنامه ی «**انعام زن**» از «**میرزا آقا**» باشد، آن از «**میرزا آقا**»ی پدراست نه پسر:

صاحب مجلس..... کتاب مسرت نصاب طاطر، تصنیف سرکار ادیب و لبیب آقا میرزا فتحعلی آخوند زاده و کولونل دام مجده را د رزبان ترکی به اسلوب تازه نوشته اند به میان آورد. الفاظ ساده وشیرین وعبارات با معنی و دلنشین آن مانند گوهر غلطان 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)

بنابراین، ازاین جا مشکلات و ضعف های تکنیکی نمایشنامه های «**میرزا آقا**»، درمقایسه با ساختار نسبتاً خوش فرم آثار «**آخوندزاده**»، آشکارمی شوند.

این مشکلات و ضعف ها که طیف وسیعی ازشیوه های نگارش یک نمایشنامه برروی 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 و محققان تئاتری امروز کشور، تذکر داده شده اند. و درمورد کتاب حاضر، مثالی در این باب می تواند چنین باشد:

«**سرگذشت اشرف خان**» (مجلس اول)

در صحنه، «**اشرف خان**» در انتظار شرفیابی به حضور«صدراعظم» است. اما، ازآنجا که به «**الله دادبیگ**»، ملازم مخصوص «صدر اعظم»، رشوه نداده است، «**الله دادبیگ**» با درانتظار قراردادن 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، هنوزنیامده 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 در اتاق 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!

مثال دیگر از این نقائص تکنیکی، تغییرات دائمی زمان و مکان توسط کاراکترهاست. آنان در یک لحظه و با دو یا سه توضیح مختصر صحنه، کیلومترها، با فاصله از یکدیگر، از جایی بجایی 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 - رعایت نسبی وحدت های سه گانه: وحدت زمان، مکان و موضوع)، برآثارنمایشی «**میرزا آقا**» که، از نظر تکنیکی، ناآگاهانه، چنین نگارش یافته اند، قابل انتقاداند. وگر نه، در تکنیک های نمایشنامه نویسی مدرن و درسنت های بومی نمایشی اکثر جوامع، بویژه جوامع شرقی، نه تنها نقصی تکنیکی به شمارنمی آیند، بلکه به دلیل ایجاد امکانات جدید نمایشی، توصیه آمیزهم، می نمایند!

دومین عدم تشابه که آثار دو نمایشنامه نویس را از یکدیگر متمایز 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 درحال 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 بسیارجلوتر ازکشورهای آسیایی - ایران بود. و بیش ترآن که، «**آخوند زاده**»، همان طورکه قبلاً ذکرشد، نسبتاً قابل قبولی با فلسفه و فلسفه ی انقلابی - بورژوای اروپایی - فرانسوی قرون هیجدهم و نوزدهم آشنا بود.

این دومین عدم تشابه، مارا به عدم تشابه سومی راهبراست، و آن این که، درحالی که «**آخوندزاده**» با دانش تئاترغربی خود، آگاهانه، کوشید تا از معیارهای «تعزیه» و «تئاتر روحوضی» (کمدی ایرانی) دوری کند، «**میرزا آقا**»، ناآگاهانه،همه چیزرا با هم مخلوط می کند؛ لذا، ازیک سو، این اختلاط باعث آن نقائص تکنیکی آثار «**میرزا آقا**» می گردد که گوشه ای ازآن را برشمردیم. (برای مثال، آن **نیم ساعت** تعلیق در «کمدی ایرانی - تئاتررو حوضی»، 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 نوربیش تری به هوای نمایش دهند و مسرت بیشتر تماشاگران را باعث شوند.) ازسوی دیگر، و این بار به نفع «**میرزا آقا**»، این اختلاط نشانگر امکان خلق یک

«**تناترملی**» ازدرون خوداست. نمایش «**بقال بازی**» (احتمالاً) از «**میرزا آقا**»، (پدریا پسر؟!) به وضوح، این امکان را بیان می دارد: کاراکترهای مرکزی این نمایش 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 برزبان آمده (فی البداهه ـ سیاه بازی) را، در چهارچوب تکنیک وسنت 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 ازفرنگ برگشته**»، نگارش «**حسن مقدم**» و«**جیجک علیشاه**»، از «**ذبیح بهروز**» تولید نمود. هر دوی این آثار، اولین بار در 1922م.، (اولی درتهران و دومی دربرلین) به چاپ رسیدند. اما، متأسفانه، این تحقق دوام طولانی نداشت تا میوه های خودرا دهند؛ پس ازتأسیس سلسله ی« پهلوی»، به دلیل سانسورشدید، رشد این ژانر متوقف و سپس، به تدریج، خشک شد.

آخرین عدم تشابه میان «**آخوندزاده**» و «**میرزا آقا تبریزی**»، درچاپ آثارشان دیده می شود. درحالی که آثار «**آخوندزاد**»ه در1861م.، در تفلیس چاپ و به زبان های مختلفی ترجمه شد؛ همچنین، او خود، توسط هموطنان اش ستایش گردید وحتی تئاتر بادکوبه به نام اونامیده شد، «**میرزا آقا**» وآثارش درسایه زیستند ودربی نامی باقی ماندند، تا آنجا که **ادوارد براون** 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 درتبریز،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 عبارتنداز«سرگذشت اشرف خان، حاکم عربستان، درایام توقف او درتهران، 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)

بهرجهت، این «**آقا عمو اوغلی ابراهیم اف**» و «**حمید محمدزاده**»، محققین آذری ـ شوروی بودند که ضمن تحقیقات خود در مورد «**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 ازشش 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 مشهوربه حاجی مرشد کیمیاگر**»؛ و «**بقال بازی در حضور.**» (53)

در باب اجراء و ترجمه ی نمایشنامه ها نیز، « **باقرمؤمنی** » نوشته است:

> *«حکایت کرده اند در سال 1926 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. EIN GORN BOLLETEN SREDNO-AZIATSKOVO GOSOUDARSTVENNOVO OUNIVERSITETA: No: 16: TACHKENT)*
>
> *اما، تا آنجا که دانسته شده درزمستان سال 1347 ه.ش.(1969م.) «**طریقه ی حکومت زمان خان**» زیر عنوان کمدی ـ تراژدی*

*زمانخان، حاکم ولایت بهشت آباد و توابع باضافهٔ عبارت رنگ پریده «**دوران قاجار**» در تالار 25 شهریور به کارگردانی رکن الدین خسروی به روی صحنه آمد.تنظیم برای صحنه زایرج 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 - بزبان روسی - باکو، 1971). 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 1927 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 1932درپاریس 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 درهمان دوران بارها بر صحنه رفته اند، نخستین بارتوسط مردی روشنفکر،« **میرزا جعفر قره چه داغی**» (55) به فارسی ترجمه و در1874، درتهران به چاپ سنگی رسیدند. این نمایشنامه ها عبارتند از: «**حکایت ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر**» که توسط «**جی. لسترنج**» (G. Lestrange) ترجمه و در مجله ی I.R.A.S.، در 1886 چاپ گردید؛ «**مسیو ژورن**» که با ترجمه و یادداشت و ادیت، توسط «**آ. وارموند**» (A. WAHRMOUND)، در وین و لایپزیک در 1889 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 درلندن در 1882؛ «**مرد خسیس**» و «**حکایت وکلای مرافعه**» که در1883 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، ازجمله «**خرس قولدورباسان**» (دزد افکن) که در همان سال نگارش 1853، در تماشاخانه ی تفلیس بر صحنه رفته است، و «**وزیرخان لنکران**» که در1873 در شهر باکو تولید شد.
درایران، اول باراززبان ایران شناس شوروی،«**پروفسورکمیساروف**» است که می شنویم درسال 1285ش. (1906م.) گروهی قفقازی نمایشنامه های «**آخوندزاده**» را (کدامیک ازنمایشنامه ها؟) برصحنه برده اند. (57)
همچنین، **دکتر«مصطفی اسکوئی»**، ازقول «**سیدعلی خان نصر**»،نقل می کند که «**تئاترملی**»، درفاصله ی سال های 1910 ـ 1909 نمایشنامه های «**آخوندزاده**» را (کدامیک؟) برصحنه به نمایش گذارده است.
درسال 1945، «**عبدالحسین نوشین**» در«**تئاترفرهنگ**»، تولید ناموفقی از«**وزیرخان لنکران**» را تجربه می کند.
وحوالی 71 ـ 1970، «**خلیل موحد دیلمقانی**»، اجرای موفقی از «**خسیس**» را در «**تئاتر سنگلج ـ 25شهریور**» عرضه می دارد.
اما، شاید موفق ترین تولید صحنه ای ازنمایشنامه های «**آخوندزاده**» راتا کنون درایران، **گروه دانشجویان «دانشکده ی هنرهای دراماتیک»** ازنمایشنامه ی «**وزیرخان لنکران**»، کارگروهی، به نظارت «رکن الدین خسروی» وسرپرستی «**خسرو شایسته**» در سال 1972ارائه داده اند، که «نگارنده» نیز، نقش و سمت مدیریت تولید آن را برعهده داشت!
ب ــ « نقادی گری»:
همان دلیل یا دلایلی که موجب شد تا « **آخوندزاده**» و« **میرزا آقا تبریزی**» دست به قلم برند، یعنی دردرجه ی اول مبارزه با استبداد فئودالی، وسپس درسطحی نازل تر ومغشوش، انتقاد ازبورژوا زی (تجار) نظام فئودالی، ودردرون این ها، مبارزه با جهل وفساد و خرافات و دگم های مذهبی ـ اسلامی، علت ومعلول پیدایش نخستین نقدهای تئاتری به شیوه ی غربی، درچهارچوب «رئالیسم انتقادی»، ملهم از، دروحله ی اول، تئوریسین های روسی (بلینسکی و چرنیشفسکی) نیز، شدند.
دراین رابطه «**آخوندزاده**» درنامه هایی که به اشخاص متفاوت می نویسد، یادآوری می کند:

«این نوع تصنیف که ظاهرش با مزه وخوش آیندست وباطنش ا کلاً متضمن موعظه و نصیحت، د رمیان ملت اسلام نبود. من بانی این کارشدم....»

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

« 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 خبرداربوده باشید تا این که به این مسئله واقف بشوید. کرتیکا بی عیبگیری و بی سرزنش و بی استهزا وبی تمسخرنوشته نمی شود....حقی 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
آنافاناً درتزایداست نه درتناقض..... (59)

این نظرات، چنان که می بینیم، درهمان حال که پایه های یک نقد تئاتری را پی می ریزند، درواقع خود نمایشنامه را نیز، یک نقد (یک کرتیکا) می بینند، یعنی وسیله و ابزاری، یعنی تأیید دوباره برنظریه ی « تئاتر همچون وسیله ای برای مبارزه.»

همچنین اند نظرات «**میرزا آقا**»، و ازآن جمله:

« درزمانی 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 بای
نحواکان کوشیده اسباب تنبه و توجه را در آنجا فراهم بیاورند
تا ملت خودرا ازگرفتاری های معایب و اطوارناپسند برهانند.
پس نگارش این قسم قصص وحکایات نوعی ازاسباب
و آگاهی خواهد بود.» (60)

بهرجهت، این نوع نگرش، آنگاه که متمرکز برهدف تکنیکی خود شد تا متون 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 بارمی آورد، که درمورد بحث ما، نقد «**آخوندزاده**» ازنمایشنامه های «**میرزا آقا تبریزی**» را، به عنوان نخستین نمونه ی این ژانر، درادبیات نمایشی ایرانی ـ غربی، به بار آورد. این نقدرا برای جلوگیری از طول کلام، دربخش ضمیمه آورده ایم. (61)

اما، این که چرا آ«**خوندزاده**» وبه پیروی ازاو «**میرزا آقا تبریزی**» در سبک تئاترنوشتاری غربی به فرم کمدی آن روی آوردند تا فرم تراژیک آن؟، و چرا اصولاً ازدرام غربی، شکل کمدی آن را در یافته اند؟، به نظر ما، در کنار دلائلی که قبلاً آورده ایم (درمورد انتخاب «مولیر»)، برای مبارزه برعلیه استبداد فئودالی بازمی گردد به طبیعت طبقاتی مبارزه ی درگیر درجامعه ی ایرانی، به طبیعت تراژدی های غربی، و نیز، به تعلقات آتی ـ طبقاتی، یا تعلقات جانب گیرانه ی این دو دراماتیست مان. زیرا، نخست آن که، تا اواخر قرن نوزدهم، بیش از نود درصد مضامین تراژدی ـ نوشتارهای تئاترغربی درباره ی مسائل و مشکلات طبقات حاکم و استیلاگر غربی اند؛ از «**اودیب شهریار**» شان گرفته تا «**هاملت**» شان، تا بیاید به «**اوژن ُانگین**» (EUGENE ONEGIN) از «**آلکساندر پوشکین**»، و حتی تا «**دوشیزه اورلئان**» از «**فریدریش شیللر**». تراژدی های«**ُکرنی**» و «**راسین**» که بجای خود. به سخن دیگر، کاراکترو جهت مبارزه طبقاتی در درون جامعه ی ایرانی آن زمان «دوره ی قاجار»، عمدتاً کاراکتر و سوی مبارزه برعلیه استبداد فئودالی ـ برده داری، یعنی مبارزه برعلیه همان فرماسیون های طبقاتی مضامین اصلی تراژدی های غربی است. دوم آن که، «**آخوندزاده**»، «**میرزا آقا تبریزی**»، ونیز، چنان که در فصل آتی خواهیم دید، اکثر قریب باتفاق هنرمندان ـ نمایشگران متعلق یا همکاربا طبقات استثمارگر آن دوران، ازتعلقات طبقاتی خود کنده و به صفوف زحمتکشان و آزادی خواهان پیوسته، به یاری آنان آمده بودند؛ و در این شرایط نیز، «**آخوندزاده**» **(و میرزا آقا)** از تراژدی های تئاتر نوشتاری غربی، آگاهانه فاصله گرفت تا از درک سنگین متون تراژدی ها و هضم آن ها که برای توده ها صیقل بود جلوگیری کند، و برعکس، انعطاف پذیری، سادگی و قدرت نفوذ زبان محاوره ای کمدی هارا در توده ی مردم به کار گیرد. وگفتیم، آگاهانه، چون، هم با ادبیات تئاتری شان آشنا بود (62) وهم آثاری از«**شکسپیر**» ودیگران برصحنه ی تئاترباکو 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 فئودالی ـ مذهبی را در مضمون خود داشت (دارد) (64) که آنان برعلیه اش مبارزه می کردند، و درفرم **کمدی** آن (اگردرآن زمان فرم کمدی تعزیه شکلی داشت) آن آزادی عمل وگفتاررا که مشتاق انجام اش بودند، نمی یافتند. اضافه آن که برداشت های نمایشی آنان، و بویژه «**آخوندزاده**» ازتعزیه با نوعی غرب زد گی ناگزیرهمراه بود که به آنان (به او) اجازه نمی داد ارزش های نمایشی تعزیه را به حیث یک ژانربدیع دریابد (دریابند). به عنوان نمونه، اعتراض و انتقاد «او ـ آخوندزاده» به متون نمایشی (بیاض ها) در دست بازیگران تعزیه، اعتراض و انتقادی غرب زده ـ سطحی به شیوه ی بازی ـ بیانی است نمایشی که ناشی از فقدان آگاهی در مورد پتانسیل این فرم یکتای نمایشی است که با فرم نوشتاری تئاتر غربی براساس ادبیات نمایشی مغایرت دارد:

درمیان ملت اسلام تا این زمان همین نقل مصیبت متداول بوده... (اما) برای اجرای این امر عظیم در میان ملت اسلام هرگز 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، بهترین امکان شان برای ادامه ی مبارزه درقالب های تراژیک تئاتری، قالب های «**بازی بدن**» دربرابر «**بازی زبان**» بود، که از آن ها نه تنها هیچ گونه دانشی نداشتند، بلکه خود این قالب ها نیز، هنوز علمی و فرموله و به تجربه ی لازم، درنیامده بودند.

نتیجه

درپایان این بخش نتیجه آن که، نفوذ و حضور تئاترغرب (تئاتر نوشتاری) درایران، همان طورکه دیدیم، ازضرورت مبارزه بر علیه استبداد فئودالی، توسط هنرمندان ـ روشنفکران فئودال ـ بورژوای ایرانی، کنده از تعلقات طبقاتی خود، درداخل چهارچوب «مکتب دموکراسی» غربی، سرچشمه می گیرد، نه ازتفریحات و سفر بازی های شاهان و امیران قاجاری به خارج و نه از « دار الفنون» و نه از هر کجای دیگر! به سخن دیگر، تئاترغربی (تئاتر نوشتاری) آن زمان وارد ایران شد که روشنفکر- هنرمند به خود آمده ی نظام فئودالی، آن را یکی ازوسائل مناسب (یا به قول «**میرزا محمد جعفر قراچه داغی**»، مترجم «**تمثیلات آخوندزاده**»، «اول وسیلهٔ ترقیات») برای مبارزه و سرنگونی استبدادتشخیص داد. درغیر این صورت، این هنر درهمان 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 زحمتکشان) باقی می ماند. و از این قرار یکی از معانی و اهداف « تئاتر وسیله ای مبارزه»، با توجه به این که توده ی زحمتکش ایرانی هنوز آگاه، و لذا موفق به تشکیل سازمان های تشکیلاتی ـ مبارزاتی خود، که تئاتر نیز یکی ازاین تشکیلات مبارزاتی است، نشده اند. و بنابر این، ما هنوز راهی نه چندان کوتاه برای تعریف و فرموله نمودن واقعی و کارا از «تئاتر همچون وسیله ای برای مبارزه» درپیش داریم!

* * *

مجید فلاح زاده

رفرانس 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 - 1378)، 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، در رالتیجان فی تاریخ بنی الماشکان، (چاپ اول تهران - 1308 ه. قمری) ، ص 193.

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

5 ـ فردوسی. ابوالقاسم، **شاهنامه،** (تهران، 1357) 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 ازمباحث بیشتراین بحث می توان به آثارزیر مراجعه نمود:

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

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

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 بیشتررجوع شود به «تئاتربیو مکانیک یا تبلور کار یدی زحمتکشان درصحنه» مجید فلاح زاده، **فصلنامه شورای نویسندگان،** دفتر دوم و سوم، دوره ی دوم، سال 1364 - کلن

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، 1357)

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

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

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

- **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 ملتز، 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 KEAN1789 - 1833) **ژانه - کاترین گاسین** (JEANNE – CATHERIN GAUSSI1711 - 1767) **یکاترینا سمه نوونا سمه نووا** (1849 - 1786 EKATERINA SEMENOVNA SEMENOVA

جان فیلیپ کمبل (JOHN PHILIP KEMBLE 1757 - 1823)

فرانسس آبیگتون (FRANCES ABIGTON1737 - 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.
* همچنین: آدمیت. فریدون، **آشفتگی درفکر تاریخی**، انتشارات جهان اندیشه، (تهران، 1360)، ص. 11.
18 ـ افشار. میرزا مصطفی، **سفرنامه ی خسرو میرزا (زندگی نامه ی عباس میرزا)**، ویراستار: فرهاد میرزا، (تهران، 1349) ص.366.
19 ـ فلاح زاده مجید، **مقدمه ای برتاریخ سیاسی تئاتر درجهان**، (رساله ی **ناتمام** دکترا ـ 1988 ـ لنینگراد)
20 ـ بکتاش. مایل، ذکرشد.
21 ـ نفیسی. سعید، **مجله ی نمایش**، شماره 1، دوره ی دوم (تهران، 1338)
* همچنین: نصر. سید علی خان، «بحثی در مورد هنر تئاتر درایران»، **راهنمای کتاب**، شماره 4، سال چهارم، (تهران، 1340) ص. 310
22 ـ بهار. محمدتقی، **سبک شناسی**، جلد سوم، چاپ دوم، (تهران، 1337) ص. 343
23 ـ اته. هرمان، **تاریخ ادبیات فارسی**، مترجم: رضازاده شفق، چاپ اول، (تهران، 1337) ص ص. 206 - 205.
* 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 نگارنده دربرلین ودر **کتابخانه سلطنتی** آن، برای یافتن نمایشنامه بسیار کوشیدم، اما تا کنون بی نتیجه!
25 ـ رجوع شود به **تاریخ اجتماعی ـ سیاسی تئاتر درایران (کتاب اول ـ تعزیه ـ فصل سوم)**، نگارش: مجید 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، 1356) 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. 1293ه. ق.
2) **وقایع مسافرت وسیاحت دوم فرنگستان اعلیحضرت سلطان ابن سلطان شاهنشاه ایران، ناصرالدین شاه قاجارخلداله ملکه**، به کوشش «میرزا محمدعلی شیرازی»؛ چاپ سنگی، بمبئی، 1298ه - 1882م.
3) **سفرنامه ی ناصرالدین شاه به فرنگ ـ سفر سوم**، به کوشش «صنیع الدوله»، تهران، دارالطباعه ی خاصه ی دولتی،1306ه. - 1890م.
30 ـ مستوفی. عبداله، **شرح زندگانی من**، (تهران، تهران مصور)، جلداول، چاپ دوم، ص 280
31 ـ **اوژن اسکریب** (SCRIBE (A) EUGENE 1791 – 1861) نمایشنامه نویس بورژوا پسند فرانسوی و مخترع نمایشنامه های «خوش اسلوب» با بیش از 400 نمایشنامه ی تراژدی، کمدی، ودویل و لیبرتو. این آثاراز نظرمحتوی تهی، اما از نظر فرم بسیار خوش ساخت بودند. آثار این نمایشنامه نویس را باید ازجمله بهترین نمونه های جریان «تئاتر همچون وسیله ای برای تفریح و سرگرمی» به حساب آورد.
32 ـ مراجعه شود به «تئاتر بیو مکانیک یا تبلور کار یدی زحمتکشان در تئاتر»، **فصلنامهٔ شورای نویسندگان وهنرمندان ایران**، دفتر دوم و سوم، دوره ی دوم، (کلن 1364ش. 1985م.)
33 ـ آخوندزاده. میرزا فتحعلی، ذکرشد، ص ص 352 - 351.
34 ـ همانجا، ص 352. و (زندگینامه ی آخوند زاده مراجعه به ضمیمه)

هچنین: 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 – آخوندزاده. میرزا فتحعلی، ذکرشد، ص 389. (زندگینامه ی میرزا آقا مراجعه به ضمیمه)

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

37 – آخوندزاده. میرزا فتحعلی، ذکرشد، ص ص 392 - 391

38 – همانجا.

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

40 – همانجا.

41 – صفی نیا. ر، «میرزا فتحعلی آخوندزاده»، **پیام نوین**، سال اول، شماره 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، 1349 شمسی)، انتشارات 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.

46 – آخوندزاده. میرزا فتحعلی، ذکرشد، ص 352

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

47 – مؤمنی. م.ب، **میرزا آقا تبریزی (چهارتیاتر)**، انتشارات نیل، نشرابن سینا، چاپ اول، زمستان 35، 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 1910 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، بهرحال، آن را به « **میرزا آقا** » 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، بالاخره، باید نویسنده یا نویسندگانی داشته باشد؛ و در این حالت چه کسی لایق تر از **میرزا آقا**، 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 – 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.

Also BRICTEUX. A.**خسیس (مقدمه)** (LIEGE. 1934)

57 ـ کمیساروف، د،س. **گفتاری درباره ی نثر معاصرایران،** (مسکو،1339 شمسی) 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، انتشارات 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 ـ میرزا آقا تبریزی).
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.

****