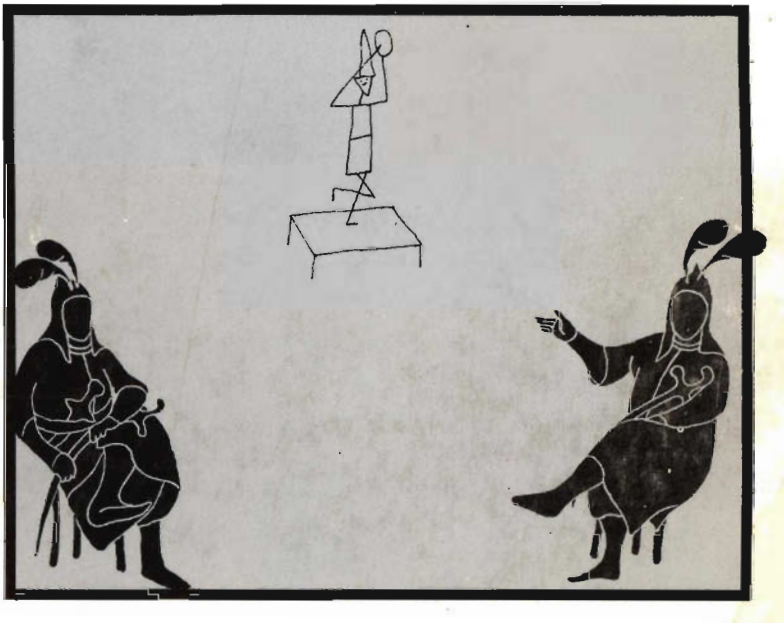
درباره‌ٔ

تعزیه و تئاتردر ایران

به کوشش لاله تقیان



درباره تعزیه و تئاتر

نشر مرکز

درباره تعزیه و تئاتر
لالهٔ تقیان
با همکاری جلال ستاری
طرح جلد از بهرام داوری
چاپ اول ۱۳۷۴، شماره نشر ۲۸۵
۲۰۳۰ نسخه، لیتوگرافی مردمک، چاپ سعدی
کلیه حقوق برای نشرمرکز محفوظ است
نشرمرکز، تهران، خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، شماره ۳۴
کدپستی ۱۴۱۴۶
شابک: ۰-۱۴۲-۳۰۵-۹۶۴ ISBN: 964-305-142-0

درباره تعزیه و تئاتر

لالهٔ تقیان

نشر مرکز

فهرست

پیشگفتار ۸
جامعه، صحنهٔ جشن و نمایش ۱۰

تعزیه‌خوانی ۲۱

تعزیه‌خوانی در دورهٔ فتحعلی‌شاه ۲۲
بانیان تعزیه‌خوانی ۴۵
یادداشت مترجم ۱۰۲
توضیحات مترجم ۱۰۶
تعزیه ۱۱۰
تعزیه‌ها و لزوم گردآوری و تدوین و تصحیح و بازسازی آنها ۱۱۸
رادو یونسکو ۱۳۴

۲. برخی اصطلاحات تخت‌حوضی ۱۳۷

پکری ۱۳۸
نوا در آوردن ۱۴۷
هم‌دردی ۱۴۹

۳. گوشه‌هایی از تاریخ تئاتر در ایران ۱۵۳

مانول ماروتیان ۱۵۴
اجراهای اتللو در ایران ۱۶۸
تاریخچهٔ تئاتر در تبریز از سال ۱۳۴۱ تا ۱۳۵۴ ..... ۱۸۶

۴. نمایشنامه‌های کهن ۲۰۵

کمدی «محمد چلبی» ۲۰۶
نکاتی دربارهٔ نمایشنامه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده ۲۱۱
نکاتی در باب نمایشنامه‌های کمدی (منسوب به) ملکم ۲۱۵
دهقان هیزم‌شکن ۲۱۷

مقدمه

در کشور ما کار پژوهش و تحقیق در زمینهٔ تئاتر به ندرت از جانب مراکز رسمی فرهنگی و دانشگاهی مورد توجه قرار گرفته است و تنها مورد جدی تحقیق در هنر نمایش را در دورهٔ ۱۶ شماره‌ای نشریهٔ فصلنامهٔ تئاتر می‌توان یافت که میان سالهای ۱۳۶۶ تا ۱۳۶۹ به همت مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی انتشار یافت. و می‌دانیم که در کشور ما، کار جدی تحقیقاتی به ویژه در زمینه‌های فرهنگی و هنری نیاز به سرمایه‌گذاری، حمایت و پشتیبانی تشکیلات دولتی دارد، و در غیر این صورت کار عمدتاً مستمر و مداوم دنبال نمی‌شود، بلکه فعالیتهای جدی نیز گسیخته و گهگاه انتشار می‌یابد.

مجموعه حاضر نیز بر «پژوهش تئاتر» متمرکز است و حاصل کوشش محققان و پژوهشگرانی است که معتقدند دست یافتن به «تئاتر ایرانی» یا «تئاتر ملی» ممکن نیست مگر با شناخت ریشه‌های هنر نمایش در ایران و تسلط بر تحولات تاریخی آن که هنوز در بسیاری موارد در تاریکی محض است. بنابراین ما معتقدیم گسترش اطلاعات و شناخت ریشه‌های فرهنگی در این زمینه، در ساختارهای نوین آن تأثیری عمیق خواهد داشت و به همین دلیل مجموعه این تحقیقات بر «تئاتر ایران» متمرکز است.

در ایران تئاتر سنتی به سه بخش «تعزیه»، «تخت‌حوضی» و «خیمه شب بازی» محدود است و در مقابل آن «تئاتر» به شیوهٔ غربی، بدون هیچ ارتباطی با این سنن نمایشی قرار گرفته است، و متأسفانه در هر دو مورد دوستداران و علاقه‌مندان تئاتر با اطلاعات ناقص درگیرند. در کشور ما نه تئاتر غرب به طور اصولی و دقیق شناخته شده و نه بر ریشه‌های پیدایی نمایش‌های سنتی دست یافته‌ایم، و اگر این دو نقص عمده برطرف نشود، چگونه بر ساختار «نمایش ایرانی» بیندیشیم؟ به هر تقدیر محققانی که آثارشان در این مجموعه به چاپ رسیده است می‌کوشند هدف مشترکی را در شناخت هنر نمایش دنبال کنند و به جنبهٔ علمی و فرهنگی آن به عنوان «پیشرفته‌ترین هنر جهان» توجه کنند. به همین دلیل از خوانندگان این مجموعه که دارای اسناد و مدارکی دربارهٔ «نمایش ایران» هستند می‌خواهیم که ما را از وجود آن اسناد و مدارک مطلع سازند و بدین ترتیب ما را در نزدیک‌تر ساختن به هدفی که نیازمندی جامعهٔ فرهنگی کشور است یاری دهند.

لاله تقیان

پیشگفتار

کتابی که از نظر خوانندگان ارجمند می‌گذرد، شاملِ گزینهٔ مقالاتی است که در سالهای ۱۳۷۰-۱۳۷۲، برای چاپ در *فصلنامهٔ تئاتر* فراهم آمده بودند، ولی چون انتشار فصلنامه از سال ۱۳۷۰ عملاً متوقف شد، اینک به صورت کتابی مستقل عرضه می‌شوند.

نخستین شمارهٔ این *فصلنامهٔ تئاتر* به همّت لاله تقیان، در پائیز سال ۱۳۵۶ انتشار یافت و تا پایان پائیز سال ۱۳۵۷، ۴ شمارهٔ آن به چاپ رسید.

پس از انقلاب، نخستین شمارهٔ دورهٔ جدید فصلنامه، به یارمندی علی منتظری و سردبیری لاله تقیان از چاپ خارج شد و تا پایان زمستان ۱۳۷۰، جمعاً ۱۶ شماره، در اختیار علاقه‌مندان داخل و خارج قرار گرفت، ولی با عزیمت بانی دورهٔ جدید فصلنامه به فرنگستان برای ادامهٔ تحصیل، انتشار فصلنامه نیز موقوف شد و تعطیل نشریه، بیگمان موجب خوشوقتی و مسرت خاطر معدود کسانی گردید که نه ادب درس داشتند و نه ادب نفس و در طول چند سال انتشار فصلنامه، چه در کلاس درس و چه در خلوت، از بدزبانی و طعن و تشنیع در حق گردانندگان و نویسندگان فصلنامه و تهمت نهادن بر آنان، هیچ فروگذار نکردند و حتی آنگونه که بارها شنیدم، مشتاقان را از خواندن مطالب آن برحذر می‌داشتند بدین‌بهانه که سراسر غلط است! و پاسخ غیرمستقیم اصحاب فصلنامه به مدعیان، همواره این بود که این گوی و این میدان، گر تو بهتر می‌زنی بستان بزن.

شگفت آنکه در اواخر سال ۱۳۵۷ نیز در دورانی که ادارهٔ تئاتر فرهنگ و هنر سابق، معرکهٔ آراء و صحنهٔ زورآوریهای سیاسی و مرامی از هر دست بود، بعضی «رفقا» که هنوز باور داشتند بهشت روی زمین در آنسویِ رودهای ارس و اترک واقع است، بیم می‌دادند که مسئولان فصلنامه را به جرم (واهی) هدر دادن بیت‌المال، محاکمه خواهند کرد! و آن زمان نیز پاسخ همان بود که بعدها به داعیه‌داران متأخر داده شد: گر تو نمی‌پسندی تغییر ده قضا را.

اما به رغم نعل باژگون زدن تنی چند، فصلنامهٔ تئاتر، چه در آغاز و چه در دوران بعد، همواره در داخل و خارج، مورد اقبال بوده است، چنانکه نگاهی گذرا به معرفی‌نامهٔ شماره‌های مختلف آن در مطبوعات، صدق این مدعی را ثابت می‌کند: به عنوان مثال ***فصلنامهٔ هنر*** (بهار ـ تابستان ۱۳۶۸، ص ۳۳۲) دربارهٔ شماره اول ***فصلنامه*** (دورهٔ جدید، بهار ۱۳۶۷) نوشت: «نخستین گام در راه تدوین و تبویب دوبارهٔ فصلنامه تئاتر، حرکتی است قابل توجه و امیدبخش»[۱] و مجلهٔ ***آدینه*** (مهرماه ۱۳۶۷، ص ۲۵) همان شماره را «پر بار و خواندنی» خواند و به همت مسئولان فصلنامه آفرین گفت، و فصلنامهٔ ***حمل و نقل*** (شمارهٔ ۹۰، مهرماه ۱۳۶۹، ص ۵۱) در معرفی شماره‌های ۴ و ۵ (۱۳۶۸) فصلنامه اظهار داشت: «در این فصلنامه... بیش از هر چیز، عشق به کار، صرف وقت فراوان و تلاش برای گردآوری مطالب احساس می‌شود» و مجلهٔ ***آینده*** (مرداد ـ آبان ۱۳۶۹) خاطرنشان ساخت که «تاکنون مجله‌ای دربارهٔ تئاتر و نمایش به این خوبی و پرمطلبی در زبان فارسی نداشته‌ایم»؛ و نظر روزنامهٔ ***کیهان*** (پنجشنبه ۲۰ فروردین ۱۳۷۱، ص ۱۶) نیز در باب شماره‌های ۱۱ و ۱۲ فصلنامه این بود که «این شمارهٔ فصلنامه چون شماره‌های گذشته پربار و خواندنی است. این فصلنامه بی‌تردید تنها نشریهٔ تخصصی تئاتر به مفهوم درست کلمه در این دیار است». به علاوه گفتنی است که نخستین شمارهٔ فصلنامه (دورهٔ جدید) در نمرهٔ ۱۲ نشریهٔ *Abstracta Iranica* سال ۱۹۸۹ (ص ۲۸۲) و شماره‌های ۴-۵ و ۶-۸ آن در نمرهٔ ۱۴ همان نشریه، سال ۱۹۹۱ (ص ۳۴۶-۳۴۷) به قلم فرخ غفاری، به شایستگی معرفی شده است[۲].

غرض از نقل این نوشته‌های محبت‌آمیز، البته فخرآوری نیست که مسئولان و نویسندگان فصلنامه بر هیچکس منت نداشتند و ندارند، بلکه عمدهٔ مقصود تذکار این واقعیت تلخ است که ***فصلنامهٔ تئاتر*** نیز چون تئاتر این سرزمین، سرگذشت و سرنوشت دردناکی داشته است.

جلال ستاری

۱- ایضاً نک به معرفی شمارهٔ چهارم و پنجم فصلنامه در شمارهٔ تابستان ـ پائیز ***فصلنامهٔ هنر*** (۱۳۶۹، ص ۲۲۰) که از جمله می‌گوید: «همچون شماره‌های پیشین، از محتوا و درونمایه‌ای غنی و خواندنی برخوردار است».

۲- فرخ غفاری در باب شماره‌های ۴-۸ فصلنامه می‌نویسد: «***فصلنامهٔ تئاتر*** تنها مجلهٔ صاحب شأن و منزلتی است که دربارهٔ تئاتر وجود دارد».

جلال ستاری

جامعه، صحنهٔ جشن و نمایش

از میان همهٔ هنرها، تئاتر نزدیکترین هنر به زندگی است، زیرا بازی آدم‌هاست. اما علاوه بر این تشابه صوری تئاتر با حیات اجتماعی، در اجتماع، تشریفات و آداب و مناسک و مراسمی همگانی هست از قبیل آئین‌ها و اعیاد عمومی که مشابه تئاتراند و بنابراین، مسأله فقط مشابهت آندو مقوله از لحاظ صورت و ظاهر نیست، بلکه چنین پیداست که بعضی فعالیتهای معنیدار اجتماعی، «تئاتری»اند و تئاتر و آن قبیل فعالیتها، کارویژه‌های (fonctions) همانند دارند. البته می‌دانیم که آئین، واجد خصلتی نمایشی است و به همین علت به‌سهولت ممکن است به نمایش تبدیل شود و به صورت نمایش درآید و بدینگونه معنا و مفهوم رازآموزانه‌اش از دست برود و این کاری است که به دست خام‌اندیشانی آسانگیر، به نام «تئاتر»، انجام می‌گیرد. اما آئین اگر هم خواسته و دانسته «تئاتری» نشود (مثلاً مراسم زار را جدا از زمینه و سیاق فرهنگی و اجتماعیش، همچون «تئاتر» نمایش ندهند) باز بهره‌یاب از خصلتی نمایشی‌است که‌ذاتی آئین‌است (مثل رقص و روان‌درمانی شمن)، باز می‌دانیم که بعضی صاحبنظران، آئین را منشاء و خاستگاه تئاتر دانسته‌اند، و ازین رهگذر به اصل قدسی یا رازآموزانهٔ تئاتر اشاره کرده‌اند؛ چون هر آئین، در اصل، نوعی رازآموزی و برگزاری آن، برای بهره‌مندی از فیض و برکت عالم قداست است.

اما نه فقط در هر آئین (چون شمنی)، بلکه در هر تسخیر و جن‌زدگی (possession یا مِلک به قول مراکشی‌ها که به possédé نیز مجنون و مملوک می‌گویند) چون وُدو (vaudou)[1] و جن‌گیری (exorcisme) و حالت خلسه (transe) و خواب مصنوعی (hypnose)

۱- وُدو، کیشِ التقاطی (مرکب از معتقدات آفریقائیان و مذهب کاتولیک) بردگان سیاه‌پوستی است که از

و حتی در هرج و مرج‌طلبی و آشوب‌گرایی که نوعی شیفتگی مفرط به خیالبافی و خوشباشی نیز هست، تقریباً نوعی بازی (یا تئاتر) یا «بازی نفس» (Jeu du je)[۲] وجود دارد، زیرا همهٔ آنها متضمن لال‌بازی (mime) و شبیه‌سازی (simulacre)اند و جوهر تئاتری (théâtralité)[۳] دارند، یعنی نوعی نمایش مذهبی یا قدسی و تئاتر مردمی براساس بدیهه‌سازی به شمار می‌روند.

مثال دیگری که برای توضیح این معنی می‌توان آورد، جشن‌های سنتی خاصه در فرهنگهای شرقی است. بیگمان هر جشن (چه مینوی و چه گیتیانه) به زندگی صبغه‌ای تئاتری می‌بخشد و یا حیات جمعی در هر جشنی، حال و هوایی تئاتری می‌یابد، اما خاصه این قبیل جشن‌ها (اعیاد سنتی) که در گذشته قلمروی از مذاهب و دیانات بوده‌اند، آنگونه که میرچاالیاده به نحو ستایش‌انگیزی نشان داده، زمان قدسی و سرمدی را جایگزین دیرند دنیوی یا آفاقی می‌کنند، زیرا به اسطوره که روایت است و صورتی نمایشی دارد، حضور و فعلیت می‌بخشند؛ و در نتیجه، همه چیز به سرچشمهٔ زمان و مکان بازمی‌گردد و به اصل خود می‌پیوندد و از برکت آفرینش کائنات در روز الست، بهره‌مند و تازه و نو می‌شود و اینهمه البته «نمایشی» است، اما نمایشی کیمیاکار، همان نمایشی که آنتونن آرتو در حسرتش سوخت.

«این عزم فسخ و الغای زمان، به قول الیاده، هنوز به طرز نمایانتری در مجلس «عیش و نوش»ی که (گاه) به درجات مختلف شدت و التهاب، به مناسبت برپایی تشریفات و مراسم سال نو، برگزار می‌شود، به چشم می‌آید. عیش و نوش (فسق و فجور) نیز بازگشت به «تاریکی»، و در حکم تجدید «هاویهٔ» آغازین است، و بدین اعتبار، مقدم بر خلقت و ظهور اشکال بسامان و سازمان‌یافته است. به هم آمیختگی همهٔ «اشکال» و پیدایی شکلی واحد که ذات یا وجود پهناور نامتمایزی است، تحقیقاً، تکرار و تجدید

← آفریقا به هائیتی برده شدند و نوعی زار محسوب است. نک:

Michel Leiris, *La possession et ses aspects théâtranx chez les Ethiopiens de Gondar,* Payot, 1958.

که تحقیقی است دربارهٔ زار و جوهر تئاتری حالت خلسه. و

Alfred Metraux, *Le Vaudou haïtien,* Payot, 1959.

که همانند تحقیق میشل لریس است.

2- Georges Lapassade, *Les états modifiés de conscience,* PUF, 1987, p. 99.

۳- منظور از «جوهر تئاتری» اینست که در ذات خلسه یا «از خودبیخودی» (sortir de soi = extase) چیز مبهمی هست که نه «راست» است و نه «دروغ». همهٔ این مراسم و آئین‌ها در نیمه‌راه تئاتر یا بازی و زندگی قرار دارند.

وجه‌نامشخص و نامتعین واقعیت است... از لحاظ کیهان‌شناسی، «عیش و نوش»، همچندِ هاویه، یا تمامیت و شکوفایی غایی، و در چشم‌انداز زمان، برابر با زمان کبیر، و «لحظهٔ جاوید» و ضدِ دیرندیااستمرارزمان‌است. کامجویی‌وعیش و نوش در مراسم و تشریفاتی که نمودار رهیدگی متناوب از زمان است، مبین ارادهٔ نسخ و ابطال کامل گذشته از طریق فسخ خلقت است. زیر و رو شدن مقتضیات اجتماعی (در اعیاد موسوم به Saturnales،[۴] بردگان، ارباب می‌شوند و اربابان، خدمتگزاران برده؛ در بین‌النهرین، شاه را از تخت به زیرمی‌کشند وخوارمی‌دارندوغیره)؛ وتقارن اضداد (با بانوی محترم خانه، بسان روسپی، رفتار می‌کنند و غیره)؛ و تعلیق هر معیار و ملاکی، نمودار «اختلاط و به هم آمیختگی اشکال» است. بی‌بندوباری و هرزگی و زیرپا گذاشتن منهیات و منکرات، و همبودی و همزیستی یا جمع نقیضین، هدفی جز اضمحلال و فروپاشی جهان که جامعه نقش‌پرداز آن‌جهان‌است، و تجدید ازلیت و لحظهٔ آغازین (illud tempus) که آشکارا، لحظهٔ اساطیری بدایت (هاویه) و نهایت (طوفان یا ekpyrôsis، ملحمه apocalypse) است، ندارند».[۵]

بدینگونه در سراسر شرق، حتی امروزه روز (و در یونان و روم باستان و در اروپای قرون میانه نیز) در اعیاد مذهبی و نیمه‌مذهبی، به هر چندگاه، دسته‌های رنگارنگ با علم و کتل و نقاب و تندیس، به خیابانهامی‌ریزند و به رقص و آتشبازی می‌پردازند که به اعتقاد مردم باید دیوان و اهریمنان را هزیمت دهد؛ و این رقص و آتشبازی مقدمهٔ بازی‌ایست که غالباً شکل تئاتری دارد. یعنی اوج اعتلای جشن، نمایش درامی مذهبی یا قدسی است، و این نمایش نیز در حکم فعلیت بخشیدن به صنع اساطیری آغازین است، یعنی کاری که در بدایت و سر آغاز جهان و زمان صورت گرفته است و به برکت این نمایش، قداست با همان قدرت نخستینش، در فجر زمان و طلیعهٔ خلقت کائنات، دوباره حاضر و ظاهر می‌شود؛ و بنابراین میان نمایش درام و حضور یا فعلیّت یافتن اسطورهٔ آفرینش، اساساً فرقی نیست. پس منطقاً این نظریه که تئاتر از عبادت و نیایش (یعنی از عالم قداست و دیانت) ناشی شده، معنایی جز این ندارد که تئاتر از «جشن رازآموز» نشأت‌گرفته است و البته جشن با قبول صورتی نمایشی، جشن به معنای واقعی، می‌شود.

۴- این جشن در بزرگداشت شهریاری شادمانهٔ Saturne خدای بذرافشانی و تخم‌پاشی و کشت و برز که در روزگاری بس دور دست، شاهی دادگر و نیکوکار بود و کشاورزی را به مردمان آموخت و ناگهان ناپدید گردید، در ماه دسامبر (در روم) به مدت هفت شبانروز برگزار می‌شد و ناگفته پیداست که جشنی شاد، مشتمل بر عیش و نوش و کامرانی و کامگیری و جفت‌جویی بوده است (م).

5- Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions,* 1953, p. 341

در اینجا باید نظریهٔ انتقادی ژان دو وینیو را خاطرنشان کنم که میان جشن خودجوش و جشن رسمی، فرق می‌نهد و می‌گوید: مارسل موس (M. Mauss) و ژرژ دومزیل (G. Dumézil) از جشنهای نمونه‌ای یاد می‌کنند که به زعم آنان، کوششهایی برای تجدید حیات دست‌نخوردهٔ جماعت از رهگذر بازگرداندن آن حیات به ریشه و سرچشمه‌اش تلقی می‌شوند. روژه کایوا (R. Caillois) و میرچاالیاده، در باب این جدّ و جهد عمومی برای ترمیم زمانِ حال از راه نمایش گذشته‌ای اساطیری، داد سخن داده‌اند.

اما به اعتقاد ژان دو وینیو، حوزهٔ اعمال بی‌سود و ثمر (بازی آزاد و خیالبافی)، ابداً ناظر به تجدید زمان و حیات شکوفان و پرتوانِ گذشته و یا تعمیر و مرمّت بنیادهای فرسودهٔ موجود نیست، بلکه خلایی است عاری از هر محتوی و به همین علت در حیات جماعت، شکافی پدید می‌آورد که نظیر آن را در حالات خلسه (جن‌زدگی و...) و جشن بازمی‌توان یافت. در واقع حالات خلسه (transe چون شمنی و جادوگری و عرفان و پاپ موزیک و...) کارهایی بی‌هدف‌اندکه‌فردیا جماعت بدان وسیله، لحظه‌ای خویش را از قید هویّت‌جمعی‌که‌جبراجتماعی‌واقتصادی بر آنان الزام می‌دارد، می‌رهانند و با عالم نامرئی یا غیب و یا غالباً با هیچ و پوچ، سروکار می‌یابند. جشنها نیز همین خاصیت را دارند، البته نه جشنهای یادبود و بزرگداشتهای آئینی، بلکه جشنهای خودجوش. این قبیل جشنها، علی‌الاصول، نظام مستقر را از هم می‌پاشند، اما نظام برای دفع این خطر، جشن را نوبتی می‌کند و این‌گونه جشن، جشنهای‌یادبوداست، که‌منظماً در اوقات معینی برگزار می‌شود.

چنانکه اشاره رفت، کایوا و الیاده، به اقتفایِ امیل دورکیم، جشن را غلیان و جوششِ حیات اجتماعی می‌دانند و معتقدند که جشنِ یادبود که وجهی آئینی یافته است، با یادآوری بحرانی آغازین و بنیادین که در زمانی بس دورست بروز کرده (uchronique به گفتهٔ الیاده) و بنابراین غیرقابل وصول است، زندگانی اجتماعی را دوباره زنده و تجدید و روح‌افزامی‌کند. به‌همین‌جهت‌آن‌جشن‌هادرنظرحکومت، وثیقه‌ای‌برای‌تضمین‌مشروعیت اوست ولی از لحاظ مردم، موجب نوشدگی و تجدید و احیاء همه چیز. اما جشن یادبود، به زعم ژان دو وینیو، بازی‌ای است که تحت نظم و قاعده درآمده است و نظام با قاعده‌مندکردن‌جشن‌ونظم‌بخشیدن بدان، از خطرش می‌کاهد یا به عبارت دیگر، تصادف و اتفاق و امور نامنتظر و حوادث غیرمترقب و آشفتگی را قابل پیش‌بینی می‌کند و نظام و سامان می‌بخشد، چنانکه در تاریخهای معینی، ۱۴ ژوییه و اکتبر ۱۹۱۷ را جشن می‌گیرد.[۶]

6- Jean Duvignaud, *Le Jeu du Jeu*, 1980, p. 52-54, 136-137.

حال، در پرتو این ملاحظهٔ ژان دو وینیو که نظریهٔ روژه کایّوا و میرچا الیاده را تکمیل می‌کند، به صورت دیگر مسأله، یعنی به جنبهٔ سیاسی تئاتر و نمایش بنگریم.

ژرژ بالاندیه در کتابی خواندنی[۷] از "théâtrocratie" (تئاترسالاری) و "théâtralité politique" یا "théâtralité du politique" (قابلیت تئاتری سیاست یا نمایش‌پذیری سیاست) در جوامع امروز غرب سخن می‌گوید که به موقع از آن یاد خواهیم کرد و خاطرنشان می‌سازد که این امر در شرق و غرب، سنتی دیرینه است، و در حکومتهای شرق و غرب خاصه در جوامع سنتی، نوعی تئاتردرمانی ("thérapie théâtrale") مرسوم بوده که دلقک و نقشِ وی و «عقلای مجانین» و نقشِ آنان، بهترین مثال‌های این تئاتردرمانی محسوب می‌شوند و امروزه نیز این نقش‌ها را در جوامع عصر ما، کاریکاتور و هجوگویان و ریشخندکنندگان زندگانی جدید در سینما، از قبیل شارلو (چارلی چاپلین) و باستر کیتون (Keaton) و ژاک تاتی (J. Tati) و غیره برعهده گرفته‌اند و شیوهٔ عمل این «بازیگران درمانگر» نیز که بی‌گفتگو هدف سیاسی دارند، قلب (procédé de l'inversion) است، یعنی اثبات چیزی از طریق نفی آن، و برقراری نظم اجتماعی، از راه برآشفتن آن و بدینگونه می‌توان گفت که حکومت، به سودِ خود، جامعه را «تئاتری» می‌کرده است و هنوز هم می‌کند. مثلاً دلقک (کریم شیره‌ای خودمان) روی پنهان امور را عیان می‌سازد و بطن آشفتهٔ واقعیت را بر آفتاب می‌اندازد و بدین ترتیب، بی‌نظمی و آشوب برمی‌انگیزد و در نظم ظاهری اخلال می‌کند، اما هدف غایی از این فتنه‌انگیزی‌ها، همواره برقراری نظم است. دلقک دربار و عقلای مجانین (و امروزه کاریکاتور در مجلات و جراید طنزآمیز و منقدان شوخ نظام اجتماعی چون چاپلین و تاتی، همه) در چارچوب نظم، بی‌نظمی ایجاد می‌کنند، چون منادی و مبشّر «حقیقت»اند و بنابراین «موی دماغ» و «منغّص عیش» محسوب می‌شوند، زیرا کارشان به صحنه بردن مضحکه‌آمیز و هجوآلود نمایشهای شکوهمند و پرجلال و جبروت حکومت است. اما «قلب» نظم، به معنای سرنگونی نظام نیست، بلکه خواسته یا ناخواسته، برای تحکیم و تقویت آن است، و در واقع، برقراری نظم از راه ایجاد بی‌نظمی است و همچنانکه عمل قربانی، با مرگ، حیات می‌آفریند، حکومت نیز با مجاز شمردن خشونت و بی‌نظمی موقت که بعداً خود آن را از میان برمی‌دارد، «قانون» را بر کرسی می‌نشاند.

در قرون وسطی، در غرب، این قبیل بی‌بندوباری‌های گذرا را «جشنِ معصومین» یا

7- Georges Balandier, *Le pouvoir sur scènes,* 1980.

«جشن دیوانگان»[۸] می‌خواندند، و در این جشنها که در حدود نوئل آغاز شده تا نخستین یکشنبهٔ ماه ژانویه (روز ملوک، به یادِ تجلی مسیح بر شاهانِ مغ: Épiphanie) به دراز می‌کشید، نقش حکومت، مقلوب و معکوس می‌شد (مردم کوچه و بازار زمام امور را به دست می‌گرفتند) اما آن قلب، موقت و ناپایدار بود و به دنبالش غالباً نظمی سخت‌تر از گذشته می‌آمد. به سخنی دیگر منظور، واژگونی «نمایشی» مصدر قدرت، برای تحکیم نظام اجتماعی حاکم بود. مثلاً اسیر یا محکوم به مرگی را موقتاً به مدتی محدود شاه می‌نامیدندو وی‌به‌راستی‌هرکاری که دلش می‌خواست می‌کرد، و سپس او را می‌کشتند[۹]. قدرت بیحساب و لگام‌گسیخته و زودگذر این شاه پوشالی و دروغین راکسی که بی‌نظمی و اغتشاش برمی‌انگیخت، یعنی طبعاً خود شاه چند روزه، به صورتی تئاتری نمایش می‌داد، و همین بی‌نظمی و اغتشاش موقت و مهیب، ضرورت برقراری نظم و ثبات را محرزمی‌ساخت و در واقع‌شاه دروغین، برای برقراری نظم و ثبات، قربانی و فدا می‌شد.

بنابراین جوامع سنتی بر تضادها و ستیزه‌های داخلی‌شان بدینگونه فائق می‌آیند که موجبات و موارد مخالفت و رودررویی را متناوباً از طریق برگزاری آئین‌های شورش (rituels de rébellion) جذب یا دفع می‌کنند، مثلاً با برگزاری جشنهایی که در آنها، همهٔ جماعت، با وارونه کردن واقعیت، ادای حکم راندن را درمی‌آورند، بدین‌معنی که مأموران، آمر می‌شوند و آمران، مأمور. و این دریچهٔ اطمینانی است برای جلوگیری از انفجار خشم و خشونت و برون‌ریزی عقده‌هایی که در درون انباشته شده‌اند. اینچنین طی‌چندشبانروز، خشم‌وخشونت جماعت‌در مسیری‌دیگرمی‌افتد و غالباً علیه خودشان، مجال نمود و بروز می‌یابد و در نتیجه جامعه، به دست کارگردانان بازی و نمایش، تطهیر می‌شود و سپس نظم دوباره، قدرتمندتر از گذشته، برقرار می‌گردد. ازینرو به قول ماکس گلوکمان، در پی برگزاری «آئین شورش»، اصول و مبانی جامعه، مورد شک و تردید قرار

۸- جشنی که در آن خاصه دست‌انداختن کشیشان، مجاز بود. بدین‌نحو که طلاب و روحانیون زیردست، بالادست می‌شدند و از بزرگترها انتقام می‌کشیدند، سراسقف و پاپی دروغین انتخاب می‌کردند، الاغی به کلیسا می‌بردند و دربرابرش مراسم عبادی به جا می‌آوردند! در واقع همهٔ کارها وارونه و برعکس می‌شد.

۹- شاه‌عباس در ۱۰۰۱ هجری به حکم ملاجلال‌الدین محمد یزدی منجم‌باشی، خود را از سلطنت خلع کرد و درویش یوسفی ترکش‌دوز نقطوی راکه محکوم به مرگ بود، سه روز به جای خویش بر تخت نشاند که بعد از سه روز او را به دار آویختند و شاه عباس به کشتار نقطویون و سران و امنای نقطوی و هر کس که به‌نقطوی بودن‌متهم بود، فرمان‌داد. *زمینهٔ فرهنگ‌مردم*. جلال‌ستاری، ۱۳۷۰، ص ۴۶۶ و بعد. ایضاً ر.ک. به: ***تاریخ عباسی یا روزنامهٔ جلال***، تألیف ملا جلال‌الدین منجّم، شامل وقایع دربار شاه عباس صفوی، به کوشش سیف‌الله وحیدنیا، انتشارات وحید، ۱۳۶۶.

نمی‌گیرد، زیرا کار ویژه یا کُنش جشن، تناوب است و نه بدیل‌سازی و اختیار شق ثانی[۱۰].

در جوامع جدید، نقش جشن و بازی و قربانی آئینی متداول در جوامع سنتی را، انقلابات برعهده دارند. با این تفاوت عمده که در جوامع جدید، گویی مسیر عدم تعادل، دائمی است و پایانی ندارد و به همین جهت جامعه در مسیر تاریخ، تعادلی را که به هر چندگاه از دست می‌دهد، به طور قطعی و نهایی باز نمی‌یابد و در پس هر خرابی، آبادی و دیگر بار خرابی‌ای دیگر می‌آید. معهذا می‌توان گفت که غالب نهضت‌های مخالف‌خوان (ضدِّ فرهنگ، anti-culture مثلاً) احیاناً همان نقش «آئین‌های شورش» را دارند[۱۱]. امّا به گفتهٔ ژرژ بالاندیه، بیشتر حکومت‌های یکه‌تاز (totalitaire) به شیوهٔ «نمایش قربانی» (dramatisation sacrificiele) توسل می‌جویند، یعنی دست شرّ را موقتاً باز می‌گذارند تا به فرجام خیر (نظم اجتماعی) حاکم گردد؛ منحرفین از راه قانون را انگشت‌نما می‌کنند تا نظام، استحکام بیشتر یابد. این‌گونه حکومتها (نظام فاشیستی هیتلر و دیکتاتوری استالینی) خود را قدسی می‌پندارند و بنابراین اگر شکست بخورند، تقصیر را لامحاله به گردن چند بز عزازیل: «جنایتکاران» داخلی و خارجی می‌اندازند و آن وقت است که پلیس خفیه (انکیزیسیون یا گشتاپو) به جان مردم می‌افتد.

از همین مقولهٔ بازی و نمایش سیاسی و «تئاتر» درمانی است اغتشاش و عیاشی و فسق و فجور مجازی که در بعضی کشورهای آفریقایی و نزد پاره‌ای قبایل و طوایف آفریقا، معمولاً پس از مرگ شاه یا رئیس قبیله یا طایفه، به مدت چند شبانروز نظم امور جامعه را مختل و پریشان می‌کند و یا برگزاری اعیادی چون جشن کارناوال در روم و اروپای قرون وسطی که طی مدت آن جشن، نقشهای شاه و گدا جابجا می‌شد و قدرت دروغین جایگزین قدرت واقعی می‌گردید و بی‌بندوباری در دوران باژگونی همه چیز، جای نظم و آرامش و حکومت قانون را می‌گرفت، و این لگام‌گسیختگی و شطارت و شتم اعراض و گستاخ‌رویی برای این بود که با آغاز دورانِ ریاست و سلطنتِ رئیس یا شاه جدید، نظم با قوت و قدرتی تازه، استوارتر از گذشته، حاکم و مستقر گردد. زیرا حکومت، حافظ نظم است و جشن، باعث «قلب» نظم و موجد نظمی وارونه، اما گذرا. البته این هم هست که در مدت جشن، به علت هرزگی و بی‌بندوباری و لگام‌گسیختگی و

10- Max Gluckman, *Order and Rebellion,* Cohen and West, Londres, 1963.

11- François Laplatine, *Les trois voix de l'imaginaire; le messianisme, la possession et l'utopie. Etuede ethnopsychiatrique,* Paris 1974, p. 102-103, 105.

باژگونی مناسبات اجتماعی و مجاز شمرده شدن منهیات و لغو و ابطال احکام و مقررات و نادیده و پنهان ماندن فقر و فاقه، به برکت دست و دل‌بازی و ریخت و پاشی زودگذر، تشنجات اجتماعی فرو می‌نشیند و آرامشی به دلها راه می‌یابد. ازینرو این گونه هرج و مرج طلبی و اغتشاشات مجاز را اصطلاحاً دریچهٔ اطمینان خوانده‌اند که در واقع نوعی درمان اجتماعی (thérapie sociale) است.

حاصل سخن این که به اعتقاد ژرژ بالاندیه، همهٔ تظاهرات اجتماعی و سیاسی و نیز قدرت‌نمایی و اظهار وجود حکومت، مبنایی یا وجهی تئاتری دارد و حاکم باید بازیگری سیاسی باشد تا بتواند حکومت کند. چنانکه بوکاسا که در گینه، مادام‌العمر رئیس دولت شده بود و خود را «امپراطور» خواند، از ناپلئون بوناپارت میمون‌وار تقلید می‌کرد، یعنی ادای‌اورا درمی آوردکه‌البته‌این، نمونه‌یاموردی‌افراطی‌ومسخره‌آمیزاست، امّامثالی‌که‌ازین لحاظ گویاست‌و به‌ذکرش می‌ارزد، شیوهٔ نمایشی به قتل‌رسیدن‌مخالفان‌مغلوب‌حکومت به‌فرمان شاه‌وحاکم‌است‌که‌در واقع‌حکومت بدینگونه قدرت‌خود را نمایش‌می‌داده است. نمونه‌هادرکتابهای‌تاریخ‌بسیاراست‌ومن‌فقط‌یکی‌را به عنوان شاهد مثال در اینجامی آورم.

«روایت است که چون محمد پاشا و امیره (از روم) به حوالی تبریز رسیدند، شاه دین‌پناه فرمود تا شهر را آیین بستند و جمع فواحش به استقبال بیرون آمدند وکوچه‌های شهر و قیصریه را به انواع رخوت مزین ساختند و قوالان و مخنثان و مضحکان به استقبال امیره مظفر سرعت نمودند و وی را مخلع به خلعتهای چرمین ساخته به سخریت تمام به شهر در آوردند و چون بدین صفتش به خدمت آوردند، شاه فرمود که او را نزد من آورید... (آنگاه به فرمان شاه) او را در قفس آهن کرده بر آتش انداختند و سوختند»[۱۲].

و باز از همین مقولهٔ نمایش است جشنهای عمومی و مراسم باشکوهی که حکومتهای مطلقهٔ یکّه‌تاز (نازی یا سوسیالیستی) دربارهٔ مضامینی چون برنامه‌ریزی و پیشرفتهای اقتصادی و پرولتاریا و امپریالیسم و همدستانش و غیره، بر پا می‌داشتند و در آن نمایشها، مردم به کسانی که در نمایش، سیاهی لشکرند و حرف نمی‌زنند، تبدیل می‌شدند و یا نقش کسانی را داشتند که شیفتهٔ درامی شده‌اند که صاحب قدرت خودکامه، آنان را به بازی کردن در آن فرامی‌خواند.

اما این امر منحصر به حکومتهای یکه‌تاز نیست، چون در دموکراسی‌های جدید نیز

۱۲- ***عالم‌آرای شاه طهماسب***. زندگی داستانی دومین پادشاه دورهٔ صفوی، به کوشش ایرج افشار، ۱۳۷۰، ص ۷۱.

نامزد احراز برترین مقام سیاسی کشور، فقط هنگامی می‌تواند بی‌تمهید مقدمه بر صحنهٔ سیاست کشور ظاهر شود که در شرایط و مقتضیاتی استثنایی، قهرمان دوران و نجات‌بخش ملک و ملت بنماید. اما در غیر این صورت، ناگزیر از زمینه‌سازی است و باید برای خود چهره‌ای وجیه و خوشایند بسازد که همه بشناسند و بپسندند، یعنی ساحتی ملی و مقبول خاص و عام بیابد و کاری کند که مردم وی را بدان علت، قابل اعتماد و صاحب کرامت بدانند[۱۳].

بنابراین می‌توان گفت که دنیای سیاست، صحنهٔ نمایش یا سکّویی است که بر آن هرگونه درام نمایش می‌دهند، و تنها چیزی که در این میان به مرور تغییر کرده، فوت‌وفن‌هایی است که برای حصول مقصود به‌کار می‌رود و کاربرد آنها البته در جوامع و فرهنگهای مختلف، یکی نیست؛ اما ازین گذشته، اگر روزگاری، شاعر درباری و دلقک و وعاظ‌السلاطین و عقلاءمجانین چون بهلول، قدرت حاکم و سلطان را نمایش می‌دادند، بدینگونه که حاکم حتی با شنیدن نقد مسخره‌آمیز خویش از زبان لوده، خم به ابرو نمی‌آورد و این نشانهٔ قدرت و سطوتش بود، حکومت امروز که دولت نمایشی (Etat-spectacle) است، بدون تلویزیون و رادیو و مطبوعات کثیرالانتشار، یعنی بی‌تئاتری کردن دموکراسی چند حزبی، قدرت و قوت تأثیر ملی خود را از دست خواهد داد.

ازین گذشته، جامعه و تئاتر در جایی دیگر که از مرتبهٔ این ملاحظات بسی عمیق‌تر است به هم گره می‌خورند. ژان دووینیو در توضیح این کار ویژهٔ نمایش‌پذیری و مراسم نمایشی حیات اجتماعی می‌گوید[۱۴] جامعه هر بار که می‌خواهد ابراز وجود کند یا کاری سرانجام بخش انجام دهد که از تردید در ارزش و اعتبار جامعه ناشی می‌شود، به تئاتر توسل می‌جوید و می‌خواهد که مردم، صحنه را ترک نگویند. به اعتقاد وی، جوامع چون افراد، همواره نیاز دارند که خود را به خودی و بیگانه بنمایند و نمایش دهند تا با اطمینان خاطر به همان راهی که تاکنون پیموده‌اند بروند و یا راهی دیگر برگزینند و زندگانی را از

۱۳- در این باره، ر. ک. به کتاب خواندنی:

Plumes de l'ombre, Les nègres des hommes politiques, 1991.

به قلم سه روزنامه‌نگار فرانسوی در معرفی دانشگاهیان برجسته‌ای که متن نطق و خطابهٔ رهبران سیاسی فرانسه را می‌نویسند و نیز تعلیم بهترین شیوهٔ جلوه‌فروشی و خودنمایی در انظار مردم، به رؤسای جمهوری آمریکا که از جهتی بعینه شبیه آموزش دانشجویان رشتهٔ هنرپیشگی است.

14- J. Duvignaud, L'acteur. *Esquisse d'une sociologie du comédien,* 1973, p. 4.

دربارهٔ مناسبات میان تئاتر و جامعه، ر. ک. به:

Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre,* puf, 1965.

سر گیرند. اما این کار را خاصه بدین‌جهت که می‌خواهند در خود چون و چرا کنند و لاجرم تغییر یابند، انجام می‌دهند. امری که این نظریّه را تأیید می‌کند، افزایش ظرفیت نمایش و نمایش‌پذیری (théatralité) جامعه و تمدن، در لحظات بحرانی و انتقالی (از یک ساختار اجتماعی و اقتصادی معین به ساختار اجتماعی و اقتصادی‌ای متفاوت و یا از نظامی سیاسی به نظام سیاسی دیگری) است. گویی شور و التهاب اجتماعی، تئاتری کردن امور (théâtralisation) را اقتضا دارد و ایجاب می‌کند، بدین‌معنی که آن شور و التهاب و جوش و خروش، می‌خواهد و می‌کوشد که از راه نمایش و با نقاب تئاتر، مؤثر افتد. تئاتر در این لحظات، جشن است، یعنی به اصل خود بازمی‌گردد و یا آن جوهر ذاتی تئاتر، باری دیگر محقق می‌شود. به عنوان مثال در انقلاب ماه مه ۱۹۶۸ در فرانسه، رهبر دانشجویان شورشی: دانی (Dany) در برابر پلیس امنیتی (CRS) سرود انقلابی «بین‌الملل» (internationale) را خواند و بدینگونه خصلت تئاتری آن واقعهٔ تاریخی را خاطرنشان یا نمایان ساخت. گویی آن واقعهٔ تاریخی، از هنرپیشه و بازیگرش انتظار و توقع داشت که درست بازی کند تا واقعهٔ مزبور، هم اثر بخشی تئاتری داشته باشد و هم اثربخشی تاریخی. بدون تاریخ، تئاتر به نمایش تبدیل می‌شود و در نمایش به تحلیل می‌رود؛ و بدون تئاتر، تاریخ، صورت تقدیر را می‌یابد؛ و آزادی در این نسبت ظریف میان تاریخ و تئاتر، رخ می‌نماید. بازیگران ماه مه ۱۹۶۸، از نبوغ تئاتر و هنرپیشگی بهره داشتند. بسان ژنرال دوگل، پیش از آنان. دوگل با نمایش انفرادیش، تئاتر و تاریخ را به تراژدی پیوند زد و هنرپیشگان ماه مه، جمعاً تئاتر و تاریخ را با جشن آشتی دادند و دو ماه بعد، در آوینیون، «مه» و تئاتر، یکی و یگانه شدند[۱۵].

از اقتضای تئاتری شدن شورِ انقلابی می‌گفتیم. دلیل واضحی که این پیوند میان پویایی اجتماعی و نمایشی شدن جامعه را، به طریقی دیگر اثبات می‌کند، این واقعیت است که در ادوار انقلابی که بی‌تردید لحظاتی تاریخی و سرنوشت‌سازند، شور و التهاب عموم برای چون و چراکردن در نظام ارزشی جامعه و پی افکندن طرحی نو، به حداکثر توان و قدرت و شدت می‌رسد، و به همین جهت در این ادوار، «تئاتری‌گری» عمومی و پخش و پراکنده‌ای، جایگزین و نایب «نهاد تئاتر» می‌شود، و به عبارتی دیگر موجودیت جامعه، خود، تئاتر و نمایش و جشنی مدام و بی‌وقفه می‌گردد، و به همین علت، دوران انقلاب که به مثابهٔ صحنهٔ نمایش قدرتهایی است که تا آن زمان کمابیش ناشناخته و پنهان

15- Alfred Simon, *Les signes et les songes, Essai sur le théâtre et la fête,* 1967, p. 30-31.

بودند، برای نمایش «تئاتر» چندان مناسب نیست، و حتی مدت زمانی پس از آن نیز که شور انقلابی هنوز در مسیر سازندگی نیفتاده، شور و اشتیاق‌بازی، بیشتر نمایشی انقلابی است و نه چندان هنرنمایی بر صحنهٔ نمایش[۱۶]. چنانکه امروزه در چین، «تئاتر» همه‌جا هست و در بستر حیات جامعه چون آب جوی جاری است: و گفتنی است که انقلاب فرهنگی چین با انتقاد از یک نمایشنامه شروع شد و هم‌اکنون در همهٔ مناطق این سرزمین پهناور، قدرت و استحکام انقلاب را با نمایش اپراهایی که مضامینی انقلابی دارند، نشان می‌دهند[۱۷]. و این پدیده کاملاً طبیعی است؛ زیرا چنانکه گفتیم، تئاتر بنا به طبیعتش وابسته به حیاتِ اجتماعی است و هنر نمایش، کلامی است خطاب به زنان و مردانی که در یکجا گرد آمده‌اند و نمایشی را مشاهده می‌کنند که نمایشگر زنان و مردان و موقعیت‌ها و روابط و جاهایی است که کلاً به نحوس، معرّف جامعه‌اند. بدین لحاظ حتی تئاتری که از همه کمتر سیاسی است، باز انعکاسی از جامعه محسوب می‌شود. درست‌تر بگوئیم، تئاتر، از هر رقم که باشد، هم آینه‌دار جامعه است و هم می‌تواند آن را دگرگون و منقلب کند، و اما هنگامی که جامعه، خود، دستخوش انقلاب و دگرگونی شده است، «نمایشگری»، جایگزین هنر تئاتر به معنای دقیق واژه می‌شود.

گفتنی است که این جایگزینی تنها در ادوار انقلابی صورت نمی‌گیرد، بلکه گاه در دوران آرامش نیز تحقق می‌پذیرد. ژان لویی بارو (J. L. Barrault) در مصاحبه‌ای با احمد کامیابی مسک، می‌گوید: «کشورهای مدیترانه‌ای، بدترین کشورها از لحاظ تئاترند، زیرا در آن کشورها، تئاتر در کوی و خیابان ریخته و در تمام طول روز، تئاتر بازی می‌شود، به قسمی که مردم شب‌ها برای تغییر حال و هوا لزومی نمی‌بینند که به تئاتر بروند. حال آن که در کشورهای شمال اروپا، و مثلاً در آلمان، مردم تئاتر را بسیار دوست دارند، زیرا رفتن به تماشاخانه و تماشای تئاتر، نوع زندگانی‌شان را تغییر می‌دهد. در این کشورها، مردم تمام روز، کار می‌کنند و دفعةً فارغ شده به تئاتر می‌روند. به همین جهت حتی در فرانسه، شمال کشور برای تئاتر بهتر و مناسب‌تر از منطقهٔ مدیترانه‌ای مملکت است. به عنوان مثال، مارسی، شهر مناسبی برای تئاتر نیست، حال آن که در آلزاس، مردم که تمام روز سردشان است، شبها آسانتر به تئاتر می‌روند[۱۸]».

16- J. Duvignaud., *Fêtes et civilisation*, 1973; *Théâtre, Modes d'approche. Collectif,* Bruxelles, 1987.

17- Georges Jean, *Le théâtre,* 1977, p. 172-3.

18- Ahmad Kamyabi Mask, *Qu'attendent Eugène Ionesco et Samuel Beckett,* 1991, p. 64.

۱

تعزیه‌خوانی

علی بلوکباشی

تعزیه‌خوانی در دورهٔ فتحعلی‌شاه

(نگاه جیمز موریه به تعزیه‌داری)

مردم و تعزیه

تعزیه‌خوانی در آغاز دورهٔ سلطنت قاجار به صورت یک نمایش آئینی ـ مذهبی جلوه‌ای برجسته داشته و روند تحول و تکامل خود را می‌پیموده است. فتحعلی شاه (۱۲۱۲-۱۲۵۰ ق) که مردی مذهبی بود، یا به ظاهر مذهبی می‌نمود! به تعزیه و تعزیه‌خوانی علاقه نشان می‌داد و در رواج این سنت مذهبی در میان مردم و همگانی کردن آن در جامعه، کمابیش نقش مهم و مؤثری داشت. او سرپرستی و نظارت بر امور مربوط به مراسم عزاداری و تعزیه‌خوانی دربار و دولت را در ماه محرم به بزرگان و رجال دربار خود سپرده بود و در بعضی از مجالس تعزیه، بخصوص مجالس تعزیهٔ روز تاسوعا و عاشورا، که کارگزاران دربار برپا می‌کردند، حاضر می‌شده است. رجال درباری و اعیان و اشراف مملکت هم که تعصبات مذهبی داشتند و به سنتهای آبا و اجدادی خود پایبند بودند هر یک به نوبهٔ خود در دههٔ محرّم در تکیه‌ها یا حیاطهای بزرگ خانه‌هایشان، که معمولاً آنها را به صورت تکیه می‌بستند، مجالس سوگ و تعزیه‌خوانی به پا می‌کردند. انگیزه‌های این جماعت در تعزیه‌داریهای محرّم با هم یکسان نبود. بعضیشان به نیت ادای دین مذهبی یا بجا آوردن نذر و نیاز و سبک کردن بار معصیت و تلطیف روح، و بعضی دیگر برای حفظ ظاهر به دست آوردن اعتبار اجتماعی و تحکیم و تقویت نفوذ مذهبی در میان عامه مردم، گروهی به قصد رقابت، هم‌چشمی با همپالکیها و رقیبان و به نمایش گذاشتن مکنت و ثروت خود، و بالاخره

دسته‌ای هم برای سرگرمی و تلذذ به این کار دست می‌زدند.

حاج محمد حسین خان امین‌الدوله، معروف به صدر اصفهانی، که از ۱۲۲۱ تا ۱۲۳۴ قمری با عنوان مستوفی‌الممالک، خزانه‌دار و وزیر امور مالیهٔ میرزا محمد شفیع، صدراعظم فتحعلی شاه بود ظاهراً در دهه‌های محرم هر سال حیاط خانه‌اش را می‌بسته و در آن تعزیه‌خوانی می‌کرده است. در فوریه سال ۱۸۰۹ میلادی برابر با محرم سال ۱۲۲۴ قمری، شبها در خانه‌اش مجلس تعزیه‌خوانی برپا کرده بوده است. در بیست و چهارم فوریه، برابر با تاسوعا، از فرستادهٔ سیاسی بریتانیا و منشی‌اش برای دیدن تعزیه به خانه‌اش، که جمعی از رجال و بزرگان مملکت نیز در آنجا گرد آمده بودند، دعوت می‌کند (Morier, a, 195).

میرزا ابوالحسن خان شیرازی معروف به ایلچی، نخستین وزیر امور خارجهٔ فتحعلی شاه از ۱۲۳۹ تا ۱۲۵۰ قمری ۱۸۲۳-۱۸۳۴ م، که نذر کرده بود برای شفای پسرش تعزیه‌خوانی بکند، در محرم ۱۲۴۹ ق، نذرش را با برپائی مجلس تعزیه‌خوانی باشکوهی ادا می‌کند.[۱] الکساندر خوتسکو، که در آن زمان در تهران بوده و در مجالس تعزیه‌خوانی او حضور داشته است، در بیان انگیزهٔ او و توصیف مجلس تعزیه چنین می‌نویسد: «در

۱- ژان کالمار در مقاله‌اش "Le Patronage des Ta' ziyeh" (سرپرستی تعزیه) به فتحعلی‌شاه و واگذاری امور مراسم عزاداری به گروهی از رجال درباری و گماشتن «اعاظم رجال و وزیران» به سرپرستی تعزیه، اشاره می‌کند و می‌نویسد از آغاز پادشاهی او «گرایش کسانی که به نفع قدرت نزدیک بوده‌اند به افزودن بر حیثیت و اعتبار خود با بر پا کردن مجالس تعزیه‌خوانی نمودار می‌شود». آنگاه مثالی می‌آورد که «میرزا صفی مازندرانی صدراعظم حیاط خانهٔ خود را در ماه محرم می‌بندد و آن را به صورت تکیه در می‌آورد و در آن تعزیه‌خوانی می‌کند و سفیر بریتانیا را هم به آنجا دعوت می‌کند» (Calmard, 124، و کالمار، ۱۶۷).

کالمار در نقل این خبر دو اشتباه کرده است: نخست این که نام صدراعظم فتحعلی شاه را که «شفیع» بود «صفی» ذکر کرده است، دوم این که کسی که سفیر بریتانیا را برای دیدن تعزیه به خانه‌اش دعوت کرده بود، حاج محمد حسین خان امین‌الدوله، خزانه‌دار میرزا شفیع بود، نه خود میرزا شفیع صدراعظم (نگاه کنید به گزارش موریه در همین مقاله به عنوان تنها سند تاریخی). همین اشتباهها متأسفانه در ترجمهٔ فارسی متن مقاله نیز، که در بالا نقل شد، راه یافته و مترجم به آن توجه نکرده است.

در ادامه همین گزارش کالمار می‌نویسد «میرزاابوالحسن‌خان سفیر ایران به انگلیس تکیه‌ای مخصوص تعزیه‌خوانی می‌سازد و در آن تعزیه‌خوانیهای مجللی برپا می‌کند» (همان، همان صفحه).

کالمار به مشخصات سندی که خبر تکیه ساختن میرزاابوالحسن در آن آمده، و او در گزارش خود از آن استفاده کرده، ارجاع نداده است. تنها سند معتبر ما گزارش خوتسکو است که به تعزیه‌خوانی این مرد که برای شفای پسرش در محلی با آرایه‌های اشرافی و بسیار مجلل برپا شده بود اشاره می‌کند. او نمی‌گوید که محل تعزیه‌خوانی در تکیه بوده است یا در حیاط خانه، نامی هم از تکیه یا ساختن تکیه‌ای به دست او، و برپائی تعزیه‌خوانیها و مهمانیهایش در آن، نمی‌برد. (نگاه کنید به نقل خبر خوتسکو در متن همین مقاله).

مجلس تعزیهٔ مشهوری که میرزاابوالحسن‌خان وزیر امور خارجهٔ وقت در ۱۸۳۳ در تهران برای شفای پسرش برپا کرد و پانزده روز به درازا کشید، دیدم که این لوکولوس [فرماندهٔ سپاه روم] ایرانی هشتاد شال کشمیر (رضائی) و جواهرات (از جمله جواهراتی که از حرم شاه به عاریت گرفته بود) که قیمتشان نیم‌کرور، یعنی در حدود سه میلیون فرانک تخمین زده می‌شد، در برابر چشمان مردم به نمایش گذاشت. جلال و شکوه اپرای بزرگ پاریس که مایهٔ تحسین فرانسویهاست به نظر تهرانیان اهل تفنن حقیر خواهد نمود! اما به علت فقدان کامل آرایهٔ صحنه این تجمل به چشم نمی‌آید» (خوتسکو، ۱۱۳).

دورهٔ رونق تکیه‌سازی

بنابر اخبار و گزارشهائی که ازدورهٔ قاجار به ما رسیده است، در آن زمان همهٔ مردم، از صدر تا ذیل در ساختن و دایر کردن تکیه برای برگزاری مراسم عزاداری سالار شهیدان و تعزیه‌خوانی در ایام سوگواری، بخصوص در دههٔ محرم، شوق و علاقهٔ فراوانی نشان می‌داده‌اند. بانیان می‌کوشیدند تا از راه ساختن تکیه‌ها و وقف آنها، اجری دنیوی و اخروی برای خود دست و پا کنند و در میان سر و همسر و دوست و آشنا، نامی نیک برآورند. کنت دوگوبینو سیاستمدار و نویسندهٔ فرانسوی که سه سال از ۱۸۵۵ تا ۱۸۵۸ م / ۱۲۷۲-۱۲۷۵ در زمان ناصرالدین شاه در ایران بوده، در مورد علاقهٔ مردم به ساختن تکیه و شمار بسیار فراوان تکیه‌ها در تهران می‌نویسد: «نه تنها شاه و مستخدمان بزرگ دولت تکیه دارند، بلکه هر شخص ثروتمند، چه مستخدم دولت، چه تاجر، صاحب تکیه‌ای است. این کار آنقدر مقدس است و اجر دارد که هر کس بدین‌سبب و بی‌تردید اندکی برای مفاخرهٔ دنیاوی نیز می‌کوشد تا از خیر و ثواب آن در دنیا و آخرت بهره‌مند گردد» (گوبینو، ۱۸۳).

در آن دوره بجزتکیه‌های شاهی‌و دولتی و تکیه‌هائی که سازندگان آنها رجال مملکتی و اعیان و اشراف بودند، در هر کوی و برزن و محله یک یا چند تکیه ساخته شده بود که بانیان آنها از اصناف و عامهٔ مردم محلّه‌ها بوده‌اند. بنابر *آمار دارالخلافهٔ تهران* در سال ۱۲۶۹ قمری، سالهای نخستین سلطنت ناصرالدین‌شاه، در شهر تهران ۵۴ باب تکیه بوده است. از این تعداد ۳ باب به نامهای «تکیه پادشاهی»، «تکیه جناب صدراعظم»[۲] و

۲- تکیهٔ جناب صدراعظم همان تکیهٔ حاج میرزا آقاسی است. این تکیه را حاجی به هنگام پادشاهی

«تکیهٔ دریچه» در محلهٔ ارک (آمار دارالخلافه، ۴۸) و بقیه در محلّه‌های عودلاجان، بازار سنگلج و چالمیدان قرار داشت. شمار و نام تکیه‌های هر محله به قرار زیر بود:

۱ـ محلهٔ عودلاجان ۱۲ تکیه: تکیهٔ آغابهرام خواجه، تکیهٔ پامنار، تکیهٔ دانگی، تکیهٔ پیره‌زن، تکیهٔ سرچشمه، تکیهٔ درب حمام، تکیهٔ درب مدرسه، تکیهٔ درب مسجد حوض، تکیهٔ مخروبهٔ سر چلنبک، تکیهٔ کوچک درب خانهٔ آقا محمد حسن تاجر، تکیهٔ سرگذر عودلاجان و تکیهٔ پیر عطا. (همان، ۱۲۴).

۲ـ محلهٔ بازار ۱۷ تکیه: تکیهٔ یاور توپخانهٔ مبارکه، تکیهٔ قاطرچیها، تکیه پاچنار، تکیهٔ چهل تن، تکیهٔ حاجی محمدجعفر خباز، تکیهٔ پشت بازار دولت، تکیهٔ خداآفرین، تکیهٔ هفت‌تن، تکیهٔ در مسجد جامع، تکیهٔ نوروزخان[۳]، تکیهٔ در امامزاده زید، تکیهٔ معتمدالدولهٔ مرحوم، تکیهٔ ملک آباد، تکیهٔ سید احمد مقنی، تکیهٔ خلجها، تکیهٔ عباس‌آباد و تکیهٔ زنبورکخانه. (همان، ۱۷۲).

۳ـ محلهٔ سنگلج ۱۲ تکیه: تکیهٔ چال حصار، تکیهٔ قورخانه کهنه، تکیهٔ مرحوم میرزا حسین حکیمباشی، تکیهٔ عابد میرغضب، تکیهٔ دباغخانه، تکیهٔ درخوانگاه، تکیهٔ کوچه پائین، تکیهٔ قمیها، تکیهٔ کرمانیها، تکیهٔ آقامحمد جعفر نایب، تکیه سیدناصرالدین[۴] و تکیهٔ حاجی باقر. (همان ۲۵۵).

۴ـ محلهٔ چالمیدان ۱۰ تکیه: تکیهٔ ابوالقاسم شیرازی، تکیهٔ زرگرها، تکیهٔ لوطی علی‌خان، تکیهٔ کدخدا شریف، تکیهٔ قفقازها، تکیهٔ سرپولک، تکیه سینه‌چال، تکیهٔ عباسعلی، تکیهٔ عربها و تکیهٔ امامزاده. (همان ۳۰۲).

بدون شک اغلب این تکیه‌ها پیش از سلطنت ناصرالدین شاه و در دورهٔ سلطنت طولانی فتحعلی‌شاه و نوه‌اش محمدشاه که رویهم بیش از نیم قرن از ۱۲۱۱ تا ۱۲۶۴ (حدود ۳۹ سال پدر بزرگ و ۱۵ سال نوهٔ پسری) بر اریکهٔ پادشاهی فرمان می‌راندند، در

← محمدشاه و سالهای صدراعظمی خود (از ۱۲۵۱ تا ۱۲۶۴ قمری) در محله ارک ساخت.

۳- بیضائی تاریخ دقیق ساختمان تکیهٔ نوروزخان را سال ۱۱۷۷ شمسی، مقارن با اولین سالهای سلطنت فتحعلی شاه داده است (*نمایش در ایران*، ۱۲۳). این سال مطابق است با ۱۲۱۳ قمری و دومین سال پادشاهی فتحعلی‌شاه. بیضائی برای نقل خبر خود سند و مأخذی نیاورده است.

۴- تکیهٔ سیدناصرالدین یا سیدنصرالدین در جنب امامزاده سیدنصرالدین بوده است. آن را «محمدابراهیم‌خان معمارباشی سابق، وزیر دارالخلافهٔ حالا که خالوی نایب‌السلطنه است بنا کرده است. دههٔ عاشورا نایب‌السطنه آنجا را می‌بندد و خیلی مزین. دو سه سال است شاه [ناصرالدین شاه] آنجا می‌رود. امسال [۸ محرم ۱۲۹۹ ق] هم رفتند... بعد از ناهار که شاه تکیه رفته و وزرا هم بودند، نایب‌السلطنه هزار تومان و یک شال پیشکش کرد.» (اعتمادالسلطنه ۱۳۳).

شهر تهران ساخته شده بوده است. تعیین تاریخ و زمان ساختمان هر یک از تکیه‌ها و مشخصات معماری آنها و نحوهٔ پدیدآمدنشان تا پیش از به دست آمدن سند و مدرک معتبر تاریخی دشوار است. آنچه می‌توان گفت این است که بعضی از تکیه‌ها معمولاً موقوفه‌هائی مانند زمین و باغ و دکان و حجره و تیمچه داشته‌اند که از درآمد آنها و اعانه‌های مردم، هزینه‌های تعمیر و نگهداری ساختمان تکیه‌ها و برگزاری مجالس روضه و تعزیه در آنها تأمین می‌شده است. این تکیه‌ها را براساس نام و شهرتشان می‌توان به ده دسته تقسیم کرد:

۱ـ تکیه‌هائی که بانیان ساختمان آن گروههای قومی ساکن در شهر تهران بوده‌اند و هر یک مخصوص عزاداری اعضای یکی از گروهها بوده است، مانند تکیهٔ عربها، خلجها و قفقازها (یا قفقازیها).

۲ـ تکیه‌هائی که افراد گروههای صنفی آنها را ساخته بودند و هر یک به صنف خاصی اختصاص داشته است، مانند تکیهٔ زرگرها و قاطرچیها.

۳ـ تکیه‌هائی که به مهاجران شهرستانی مقیم تهران اختصاص داشته و با کمک و یاری همین مهاجران ساخته شده بوده است مانند تکیهٔ قمیها و کرمانیها.

۴ـ تکیه‌هائی که به همت افراد خیّری از حرفه‌های مختلف ساخته شده و به نام بانی اصلی یا شخصیت برجسته و محترمی از همان حرفه معروف شده بوده است مانند تکیهٔ حاجی محمد جعفر خباز، سید احمد مقنّی و میرزا حسین حکیمباشی.

۵ـ تکیه‌هائی که به نام یکی از مأموران تشکیلات حکومتی خوانده می‌شده است. حال یا خود، بانی ساختمان تکیه‌ها بوده‌اند یا مردم به دلایل خاص تکیه‌ها را به نام آنها کرده بوده‌اند. مانند تکیهٔ عابد میرغضب، کدخدا شریف، یاور توپخانه مبارکه و آقا محمد جعفر نایب.

۶ـ تکیه‌هائی که به نام بانیان و سازندگانشان، که از رجال و شخصیتها و ثروتمندان سرشناس تهران بوده‌اند، نامیده می‌شده است مانند تکیهٔ معتمدالدولهٔ مرحوم (منوچهرخان از ارامنهٔ گرجستان بود و به دین اسلام گرویده بود. در دربار فتحعلی‌شاه منصب آقاسی‌باشی داشت. در زمان محمدشاه به معتمدالدوله ملقب شد. مارکام، ۱۱۹)، ابوالقاسم شیرازی، محمدحسن تاجر، حاجی باقر، و نوروزخان.

۷ـ تکیه‌هائی که به سبب مجاورت با زیارتگاههای محله‌ها و تقدس این مکانها به نام آنها شناخته و معروف بوده است، مانند تکیهٔ سیدناصرالدین یا نصرالدین، پیرعطا، چهل تن، هفت تن و امامزاده زید.

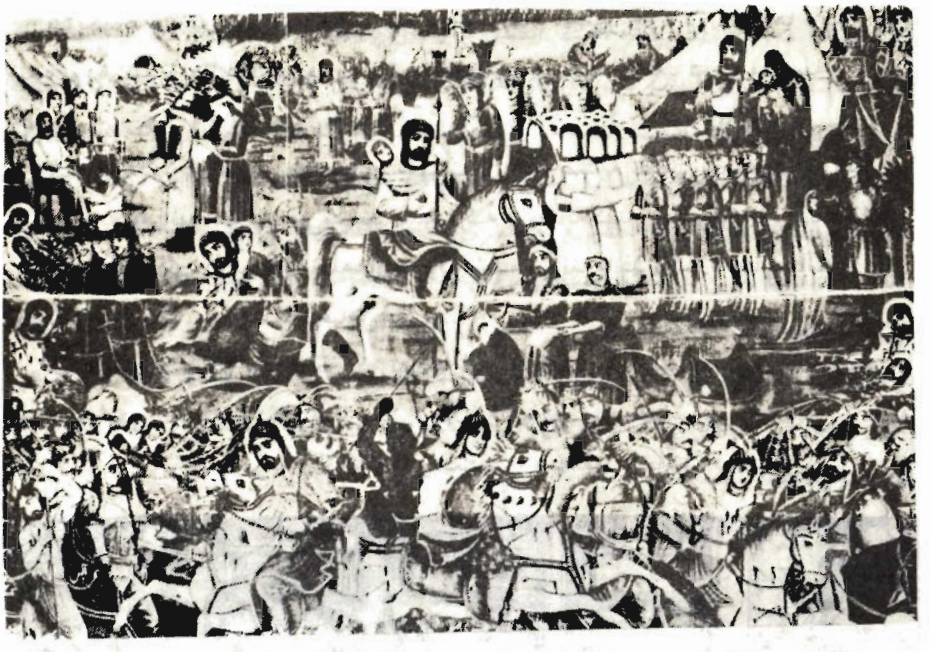
۸ـ تکیه‌هائی که به نام مسجد و مدرسه و حمام مجاور خود در محله‌ها نامگذاری شده بوده است. مانند تکیهٔ درب مسجد حوض، مسجد جامع، درب مدرسه و درب حمام.

۹ـ تکیه‌هائی که به سبب اهمیت و شهرت کارخانهٔ صنایع نظامی و صنعت چرم‌سازی در محل به نام آنها شناخته می‌شدند مانند تکیهٔ قورخانه کهنه، زنبورکخانه و دباغخانه.

۱۰ـ تکیه‌هائی که به نام محلّه‌ها معروف شده بودند مانند تکیهٔ پاچنار، پامنار، چال حصار، سرپولک، سرچشمه، عباس‌آباد و...

سازندگان و بانیان تکیه‌هائی که به نام زیارتگاهها، مساجد، مدارس، کارخانه‌ها و محله‌ها شهرت یافته بودند، یا از میان رجال و شخصیتهای سیاسی و اجتماعی و یا به طور کلی از میان عامهٔ مردم و از قشرها و صنفهای مختلف برخاسته بودند.

تابلوی نقاشی از مجلس روضه‌خوانی در حیاط خانهٔ یکی از رجال دورهٔ قاجار
(آرشیو عکس دفتر پژوهشهای فرهنگی)



یک پردهٔ نقاشی از چند صحنهٔ فاجعهٔ جنگ و شهادت در کربلا
(آرشیو عکس دفتر پژوهشهای فرهنگی)

خارجیان: گزاره‌نویسی از تعزیه

در دورهٔ سلطنت فتحعلی‌شاه، که مطابق بود با ۱۷۹۷-۱۸۳۴ میلادی، روابط سیاسی و فرهنگی ایران با سرزمینهای اروپائی گسترش یافت و بسیاری از کشورهای غربی، بخصوص فرانسه و انگلیس، نمایندگان سیاسی و نظامی خود را به ایران فرستادند. در این دوره گروهی از جهانگردان غربی نیز برای دیدار از سرزمینهای مشرق به ایران آمدند. بعضی از این فرستادگان سیاسی و سیاحتگران غربی، در یادداشتهایشان، از دیده‌ها و شنیده‌های خود در شهرهای ایران، بخشهائی را به شرح و توصیف آئینهای سوگواری مردم در محرم، و مراسم تعزیه‌خوانیهای دههٔ اول محرّم اختصاص داده‌اند.

گزارشهای خارجیان در چگونگی برگزاری آئینهای عزا در ایران یکی از مجموعه اسناد تاریخی دربارهٔ حیات فرهنگی ـ دینی مردم جامعهٔ ماست. این گزارشها نشان می‌دهد که نمایش مذهبی مصایب خاندان پیغمبر در کربلا، در آغاز دورهٔ قاجار، بخش

بزرگ و برجسته‌ای از آئینهای سوگواری مردم ایران را تشکیل می‌داده است (Peterson, 67).

مجلس تعزیهٔ شهادت حضرت علی‌اکبر در تکیه کامران میرزا (نایب‌السلطنه) در کامرانیهٔ تهران
(آرشیو عکس دفتر پژوهشهای فرهنگی)

از خارجیانی که در زمان فتحعلی‌شاه به ایران آمده و در بعضی از مجالس تعزیه‌خوانی در تهران شرکت کرده و نمایش آئینی ـ مذهبی ایرانیان را دیده و گزارش کرده‌اند این چند تن را می‌توان نام برد. آندره دو پره (André Dupré) و جی. ام. تانْکُو اَنْی (J. M. Tancoigne) دو شخصیت فرانسوی عضو هیئت ژنرال گاردان[۵] که همزمان با جیمز موریه (James Morier) مأمور سیاسی انگلیس، برای مأموریتهای نظامی و سیاسی در آغاز دههٔ دوم سلطنت فتحعلی‌شاه به ایران آمده بودند. همچنین گاسپار درووِیل

۵- تانکوانی از شاگردان «مدرسهٔ السنهٔ قسطنطنیه» بود که «سرتیپ سباستیانی» او را «موقتاً همراه اعضای سفارت» مأمور ایران به سرپرستی ژنرال گردان کرده بود. دوپره را «سرتیپ سباستیانی به عنوان مترجم به همراهی تره‌زل مهندس جغرافیائی به بغداد روانه کرده بود و تره‌زل نایب و مهندس جغرافیا و آجودان سرتیپ گاردان مأمور بغداد بود» (گاردان، ۵۹-۶۰) که همراه گاردان به ایران آمد.

(Gaspard Drouville) افسر نظامی فرانسوی، الکساندر خوتسکو (یا خوجکو) Alexandre Chodzko ایرانشناس لهستانی نمایندهٔ سیاسی روسیهٔ تزاری، که چند سال بعد وارد ایران شدند (Chelkowski, 259، و چلکووسکی، ۳۷۱).

دوپره سه سال از ۱۲۲۲ تا ۱۲۲۴ ق. در ایران زندگی می‌کرد. در سفرنامه‌ای که با عنوان ***سفر به ایران در سالهای ۱۸۰۷، ۱۸۰۸ و ۱۸۰۹*** نوشته و در ۱۸۱۹ در پاریس چاپ و منتشر کرده[۶] به تعزیه‌خوانی اشاره می‌کند و شرحی از این نمایش در آن می‌آورد.

تانکوانی در ۱۸۰۸ م. / ۱۲۲۳ ق. در ایران بوده و دربارهٔ نمایش پنج مجلس آخر از داستان واقعهٔ کربلا در کتابش ***داستان سفری به ایران***[۷] گزارش می‌دهد. او می‌نویسد این تعزیه‌ها «بر روی صحنهٔ نمایشی که روبروی کوشک شاه در کاخ گلستان برپا گشته بود»، اجرا شد (Peterson, 67-8، و پیترسون، ۱۰۸).

درووِیل در سال ۱۸۱۲-۱۸۱۳ م ۱۲۲۷ / ـ ۱۲۲۸ ق را در ایران بسر برده و در سفرنامه‌اش، به نحوهٔ عزاداری و تعزیه‌خوانی در دههٔ محرم، بخصوص تعزیهٔ شهادت امام در عاشورا اشاره می‌کند.[۸]

خوتسکو با سمت نایب سفارت روسیه در زمان فتحعلی شاه به ایران آمد. به هنگام اقامت خود در تهران یک مجموعه حاوی ۳۳ مجلس تعزیه از حسین علی‌خان خواجه،

6- Durpré, André, *Vogagcen Perse,* fais dans les années 1807, 1808 et 1809, Paris 1819.

7- Tancoigne, J. *M. Lettres sur la Perse et la Turquie d'Asie,* Paris, 1819.

۸- درووِیل در شرح کوتاهی که دربارهٔ مراسم عزاداری در زمان فتحعلی‌شاه می‌دهد به چند نکتهٔ مهم اشاره می‌کند. می‌نویسد عزاداری دههٔ محرم با «مراسمی توأم با صحنه‌سازی» همراه بوده و ۹ روز اول محرّم به نمایش «صحنه‌های مختلفی از وقایعی که قبل از پایان غم‌انگیز حسین (ع) اتفاق افتاده» اختصاص داشته است. همچنین می‌نویسد صحنه‌های عزاداری و تعزیه‌خوانی «در کوچه‌ها، میادین عمومی و در منازل دولتمندان نمایش داده می‌شود. نمایشها در حضور شاه ابهت بیشتری دارد. اما مهمترین مرحلهٔ نمایش که در روز دهم یعنی روز فاجعه به روی صحنه می‌آید، از همه شگفت‌انگیزتر و جالب‌تر است. یکی از درباریان، ایفای نقش حسین (ع) را برعهده می‌گیرد و به دنبال او سوارانی به تعداد آنهائی که حسین را به هنگام عزیمت به کوفه همراهی کرده بودند، به میدان می‌آیند». (سفر در ایران، ۱۳۹-۱۴۰)

درووِیل از مشاهدهٔ این صحنه‌ها بسیار شگفت‌زده می‌شود و نمایش صحنه‌ها را نزدیک به واقعیت توصیف می‌کند و از شرکت چهار هزار سوار در این تعزیه‌خوانی یاد می‌کند. اظهارات درووِیل در مورد حضور چهار هزار سوار در این مراسم اغراق‌آمیز است، لیکن خبر او اشاره‌ای دقیق و درست به شکوه و جلال تعزیه‌خوانیها در گذشته و در حضور فتحعلی‌شاه دارد.

ناظر امور نمایش دربار فتحعلی‌شاه می‌خرد.[۹] خوتسکو بعضی از تعزیه‌های این مجموعه را ساخته و فراهم‌آوردهٔ خود خواجه حسین علی‌خان، که شهرت تعزیه‌خوانی هم داشته است، می‌داند و آن را کاملترین مجموعه‌های شناخته شده در آن زمان معرفی می‌کند (خوتسکو، ۱۱۶-۱۱۷).

خوتسکو دو مجلس «پیغمبر خدا» و «رحلت پیغمبر» از مجالس تعزیهٔ این مجموعه را با ویرایش فارسی در سال ۱۸۵۲ در پاریس چاپ و منتشر می‌کند. پنج تعزیه‌نامه از آنها را نیز به زبان فرانسه ترجمه می‌کند و همراه با مقدمه‌ای جامع و محققانه دربارهٔ نمایش و تعزیه در ایران در کتابی با نام ***تئاتر ایرانی، منتخب تعزیه‌ها***[۱۰] در ۱۸۷۸ چاپ و منتشر می‌کند (Chelkowski, 259-260).

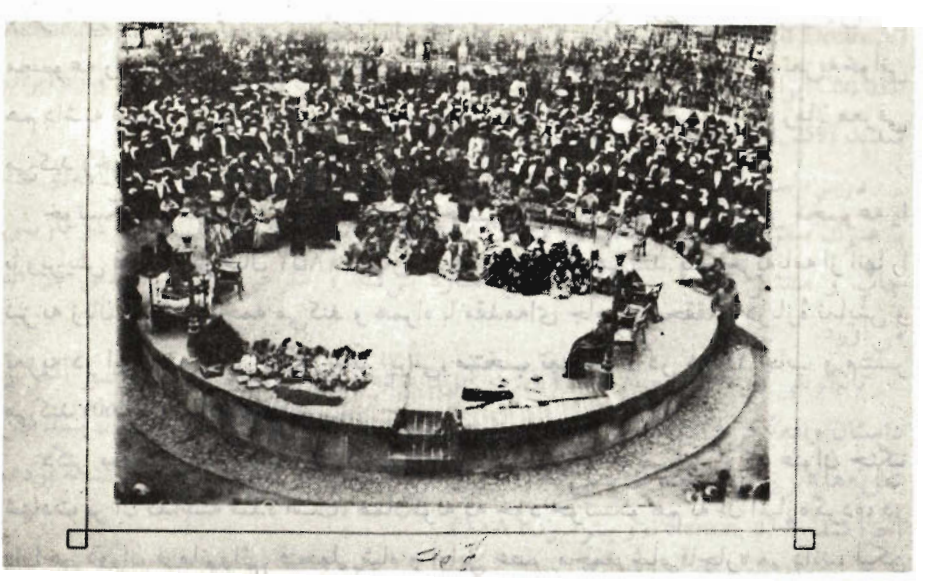
دکتر محجوب تاریخ تدوین مجموعهٔ مجالس تعزیه خوتسکو را، که عنوان ***جنگ شهادت*** بر آن گذاشته شده است، همانگونه که خود خوتسکو هم به آن اشاره کرده، در «اواخر دوران فرمانروائی فتحعلی‌شاه و اوایل عصر محمد شاه قاجار» می‌داند، لیکن سرایش شعرهای آن را به احتمال نزدیک به یقین در عصر فتحعلی‌شاه می‌انگارد (اقبال، ۱۳).

خوتسکو در مقدمهٔ خود بر کتاب ***تئاتر ایرانی*** به برپائی دو هفته مجلس تعزیه‌خوانی در ۱۸۳۳م در خانهٔ ۱۲۴۹ ق/ میرزا ابوالحسن خان، وزیر امور خارجه وقت و نخستین ایلچی ایران در انگلیس در سالهای ۱۲۲۴-۱۲۲۵ ق، و حضور خود در آن، اشاره می‌کند (خوتسکو، ۱۱۳).

جیمز موریه مأمور سیاسی دولت بریتانیا و نایب سفارت آن امپراطوری نیز مدت ۸ سال، در سالهای میان دو دههٔ اول و دوم قرن نوزدهم، در ایران خدمت می‌کرده است. موریه در سفر اولش، به محض ورود به تهران این بخت و اقبال را داشته که از چند مجلس تعزیه‌خوانی، و بخصوص تعزیهٔ «شهادت امام» در حضور فتحعلی‌شاه در روز عاشورا، دیدن کند. بخش پایانی این گفتار را تماماً به شرح حال موریه و آثار او و یادداشتهایش دربارهٔ مراسم عزاداری و تعزیه‌خوانی اختصاص خواهیم داد.

۹- بیضائی می‌نویسد که خوتسکو مجموعهٔ تعزیه‌ها را در سال ۱۲۱۷ شمسی، پنج سال پس از مرگ فتحعلی‌شاه از حسین علی خان خواجه خریده است (***نمایش در ایران***، ۱۲۴). این سال مطابق است با ۱۸۱۳ م و ۱۲۵۴ ق زمان محمدشاه. بیضائی باز منبع مورد استفادهٔ خود را در ذکر این تاریخ نمی‌دهد.

10- Chodzko, A., *Théâtre Persan*, Choix de Tèazies ou drames, Paris 1879.



مجلس تعزیهٔ بازار شام در تکیهٔ دولت در دوره ناصری
(آرشیو عکس دفتر پژوهشهای فرهنگی)

جیمز موریه و حاجی بابا

کسانی که با متون ادبیات کلاسیک فارسی سروکار دارند، کتاب ***سرگذشت حاجی بابای اصفهانی*** را خوانده یا دست‌کم چیزهائی دربارهٔ آن شنیده‌اند. این کتاب شرح بعضی از وقایع اجتماعی و سیاسی ایران در آغاز قرن سیزدهم، و توصیف رفتار و اخلاق سخیف قشری از درباریان و زورمندان تازه به دوران رسیدهٔ حکومتگر زمان فتحعلی‌شاه و نحوهٔ زندگی و آداب و رسوم تودهٔ مردم ستمدیده، خرافه‌پرستیهای گروهی از مردم و رجال پسگرای دورهٔ قاجار است.

نام کتاب ظاهراً ازنام حاجی‌بابا افشار، حکیمباشی دستگاه عباس میرزا و طبیب محمدشاه گرفته‌شده‌است. حاجی‌بابا افشار در سال ۱۲۲۶ قمری برای تحصیل علم طب به هنگام بازگشت سِر هارفُرد جونز،[11] سفیر انگلیس در دربار ایران به وطنش، همراه او به انگلیس رفت. قهرمان داستان نمایانگر شخصیت میرزا ابوالحسن خان ایلچی، نخستین سفیر ایران به دربار بریتانیاست. این قهرمان سیمایی واقعی از رفتار و ویژگیهای

11- Sir Harford Jones.

روحی و اخلاقی او را که مظهر افراد قشر خود است، می‌نماید. میرزا ابوالحسن خان در سال ۱۲۲۴ قمری همراه جیمز موریه، منشی مخصوص جونز به انگلیس رفت.

سرگذشت حاجی‌بابا به قلم میرزا حبیب اصفهانی، ادیب فاضل و آزاده و خوش‌قریحهٔ دورهٔ ناصری است. او داستان حاجی‌بابا را از متن فرانسوی به نثر استوار و شیوای فارسی برگردانده و آن را با مجموعه‌ای از طنز و مثل و اصطلاح و استعاره و کنایه و شعر آمیخته است. کتاب ***حاجی‌بابای*** میرزا حبیب را جمال‌زاده از «شاهکارهای نثر فارسی» و «شاهکار آن شاهکارها» (ناطق، ۲۵) بشمار آورده است.

نویسندهٔ اصلی سرگذشت حاجی‌بابا همان جیمز موریه مأمور سیاسی و منشی نخستین سفیران انگلیس در ایران و سیاحتگر و داستان‌نویس نیمهٔ نخست قرن نوزدهم انگلیس بوده است. موریه در ۱۷۸۰ میلادی در ازمیر، شهر بندری معروف ترکیه در کنار دریای اژه، به دنیا آمد و در ۱۹ مارس ۱۸۴۹ در برایتون انگلیس درگذشت. دو بار در زمان سلطنت فتحعلی‌شاه به ایران سفر کرد. نخستین سفرش در سالهای ۱۸۰۸-۱۸۰۹ م ۱۲۲۳ / ـ ۱۲۲۴ ق بود. او همراه سرهارفُرد جونز، سفیر انگلیس و با عنوان منشی مخصوص سفیر به ایران آمد.[۱۲] دومین سفرش در سالهای ۱۸۱۰-۱۸۱۵ م / ۱۲۲۵-۱۲۳۰ ق بود. در این سفر همراه با سر گور اوزلی،[۱۳] سفیر جدید انگلیس، باز با سمت منشیگری سفارت به ایران آمد. در آخرین سال اقامتش در ایران سرپرستی سفارت انگلیس به او واگذار شده بود[۱۴].

جیمز موریه کتاب ***حاجی بابا*** را نخستین بار در ۱۸۲۳ م / ۱۲۳۹ ق چاپ و منتشر کرد. داستانِ ساخته و پرداختهٔ جیمز موریه یکی از آثار بزرگ و گرانبهای ادبیات جهانی و از نخستین داستانهای ادبی دورهٔ پیدایی ادبیات استعماری به شمار می‌رود[۱۵]. موریه

۱۲- سرهارفرد جونز چند روز پس از رفتن هیئت نمایندگی فرانسوی به سرپرستی ژنرال گاردان، به دارالخلافهٔ تهران وارد شد. گاردان در ۱۳ فوریه ۱۸۰۹ م تهران را با دلگیری و به سبب آمدن نمایندگان سیاسی انگلیس به ایران ترک کرد. (برای اطلاع بیشتر نگاه کنید به کتاب ***مأموریت ژنرال گاردن در ایران***، نوشتهٔ کنت آلفرد دوگاردان، ترجمهٔ عباس اقبال).

13- Sir Gore Ousely.

۱۴- نویسنده ***تاریخ ایران در دورهٔ قاجار*** می‌نویسد به هنگام بازگشت سر گور اوزلی در ۱۲۲۹ قمری به انگلستان و غیبت او، موریه منصب شارژ دافری سفارت انگلیس را در تهران داشت (مارکام، ۵۰).

۱۵- خانم هما ناطق شهرت بسیار زیاد ***سرگذشت حاجی بابا*** را به سبب طلایه‌دار بودن این اثر در ادبیات استعماری می‌داند و می‌نویسد «این داستان تا اندازه‌ای آغاز ادبیات استعماری است» و معتقد است که ←

پیش از پرداختن به این داستان و چاپ و انتشار آن، یادداشتها و خاطراتش را دربارهٔ دیده‌ها و شنیده‌ها و واقعه‌های اجتماعی و سیاسی و آداب و رسوم مردم در سفرهایش به سرزمین ایران و برخی سرزمینهای دیگر در همسایگی ایران در دو کتاب دیگر گردآوری و قلمی کرده است.

اولین کتابش با عنوان: ***سفر از راه ایران***، ارمنستان و آسیای صغیر به قسطنطنیه در سالهای ۱۸۰۸-۱۸۰۹ م، در لندن در سال ۱۸۱۲ چاپ و منتشر شد[۱۶]. دومین سفرنامه‌اش با عنوان ***سفر دوم از راه ایران... به قسطنطنیه*** در سالهای ۱۸۱۰-۱۸۱۶ م، در سال ۱۸۱۸ در لندن طبع و منتشر شد.

هدف موریه در نوشتن این سفرنامه‌ها و سرگذشت حاجی‌بابا، به نظر استوارت، ویراستار حاجی‌بابا، به دست دادن گزارشی واقعی و روشن از ایران و سرزمینهای دیگر و نوع جامعه و فرهنگ آنها بود. او عیب و خطاهای بزرگی در رفتار و خصوصیات اخلاقی ایرانیان دیده و یادداشت کرده بود. لیکن آنقدر صادق و منصف بود که ملتی را برای این عیب و خطاها، که اصولاً مربوط به حکومتها و تربیت ضعیف و ناقص و جبر اوضاع بومی بود، سرزنش و هجو نکند. (Morier, b., ix) ناشر انگلیسی کتاب ***سرگذشت حاجی بابای اصفهانی***، موریه را «یکی از جانشینان برجستهٔ سیاحان بریتانیائی» معرفی می‌کند و درباره آثار او می‌نویسد «مطالعات او در کشورهای شرقی در نیمهٔ نخست قرن نوزدهم از آثار کلاسیک به شمار می‌رود»[۱۷].

گزاره‌ای از نخستین سفرنامهٔ موریه

جیمز موریه در فصل یازدهم (صفحه‌های ۱۸۵ تا ۱۹۸) سفرنامهٔ نخستین که عنوان ***تهران*** را دارد، ابتدا چگونگی ورود خود را به همراه سِرهارفرد جونز، سفیر بریتانیا به دارالخلافهٔ تهران در ۱۴ فوریه ۱۸۰۹ میلادی، برابر با ۲۹ ذی‌الحجهٔ ۱۲۲۳ قمری و

← موریه «نگاه استعمارگرانه و مغرضانه» نیز به شرق و ایران داشته است. برای آگاهی از نظرات این نویسنده و نویسندگان دیگر دربارهٔ موریه و آثار و اندیشهٔ او، نگاه کنید به مقالهٔ تحقیقی و پر کار خانم ناطق زیر عنوان «حاجی موریه و قصهٔ استعمار».

16- Morier, James, *A Journey through Persia, Armenia, and Asia Minor to Constantinopole, in the years 1808 and 1809,* London, 1812.

۱۷- این مطلب از سخن ناشر انگلیسی در معرفی موریه و چاپ سرگذشت حاجی بابا در مجموعهٔ «ادبیات کلاسیک جهان» در ۱۹۷۴ گرفته شده است.

اقامتشان را در خانه‌ای متعلق به حاجی محمد حسین‌خان امین‌الدوله، وزیر مالیهٔ فتحعلی شاه، و بار یافتن به حضور شاه و تقدیم‌نامه و هدایای جرج سوم پادشاه انگلستان را به پادشاه ایران شرح می‌دهد؛ بعد به توصیف کاخ شاهانه و چهره و لباس و حرکات و رفتار شاهانه و آداب پذیرائی درباریان از نمایندگان سیاسی انگلیس می‌پردازد؛ آنگاه، چون تاریخ ورودشان به تهران مقارن با ماه محرم و ایام سوگواری شیعیان بود، چند صفحهٔ پایان فصل را هم به گزارشی کوتاه از مشاهدات و شنیده‌هایش دربارهٔ تعزیه‌داری هندیان مسلمان مقیم تهران و مراسم تعزیه‌خوانی در خانهٔ یکی از رجال درباری و مجلس ختم تعزیه‌خوانی در پیشگاه فتحعلی شاه اختصاص می‌دهد. ما این گزارش را، که حاوی یادداشتهای موریه در سه مورد ۲۳ و ۲۴ و ۲۵ سال ۱۸۰۹ میلادی، مطابق با ۸ و ۹ و ۱۰ محرم ۱۲۲۴ قمری است، با همه کم و کاستیها و اشتباه در ضبط بعضی نامها و تسامحهایی در ضبط دقیق مراسم و شتابزدگی در جمع‌آوری اطلاعات، به جهت اهمیت سند و نکات تاریخی آن دربارهٔ سابقهٔ تعزیه‌خوانی، و رواج تام و تمام آن در آئینهای سوگواری دههٔ محرم در سالهای آغازین دوره قاجار، و حضور شاه در مجالس عزاداری به فارسی ترجمه و نقل می‌کنیم.[۱۸]

۱۸- موریه در سفرنامهٔ دومش در سالهای ۱۸۱۰-۱۸۱۶ میلادی نیز شرح و توصیفی از مراسم عاشورا می‌آورد. نگارنده این متن را ندیده، لیکن گزیده‌هائی از آن را هانری ماسه در کتابش نقل کرده است. ظاهراً این بار یادداشتهای موریه، به سبب اقامت چند ساله‌اش در تهران و آشنائی بیشتر او با زندگی آئینی ــ عبادی مردم باید وضوح بیشتری داشته باشد. در این جا مطالب هانری ماسه از یادداشتهای موریه برای اطلاع علاقه‌مندان به مراسم عاشورا نقل می‌شود:

«مردی در انتهای چوب درازی یک صفحه حلبی حمل می‌کند که مزیّن به آیات قرآنی است؛ مرد دیگری بالای چوبی، درویش جوانی را حمل می‌کند که سرگرم نوحه‌خوانی است؛ مرد دیگری مشک بزرگی را به پشت خود حمل می‌کند که روی آن چهار بچه نشسته‌اند (نشان تشنگی حسین (ع)؛ یک نوع ضریح که قبر پیغمبر نامیده می‌شود به وسیلهٔ هشت تن مرد نگهداری می‌شود. پشت سر این ضریح دو نفر می‌آیند و این ضریح به وسیلهٔ دو نفر مرد همراهی (اسکورت) می‌شوند و آنان حمایلهائی با خود می‌برند که به چوبهایی بسته شده و به انتهای آن پنجه‌ای نصب گردیده است؛ چهار اسب با ساز و برگ مجلل که هر کدام چیزی مربوط به شهادت امام حسین را حمل می‌کنند؛ «عدهٔ دیگر کفن سفید پوشیده‌اند و این کفنها با لکه‌های خون رنگین است؛ اسب سفیدی که بدنش با زخمهای ساختگی و تیر پوشیده است و ساز و برگ سیاه رنگ دارد و آن اسب حسین (ع) است؛ و بالاخره در حدود پنجاه نفر دو تکه تخته را به یکدیگر می‌کوبند» (***معتقدات و آداب ایرانی***، ج ۱، ۲۲۷).

نگاه موریه به تعزیه‌داری

روز بیست و سوم [فوریه / هشتم محرم] «جمیدارها»ی (صاحب‌منصبان هندی) گاردِ فرستادگان سیاسی بریتانیا ما را به دیدن بخشی از مراسم محرّم، که به آن روز اختصاص داشت، دعوت کردند. ما در یک سکوی بلند، که جمعیت زیادی از ایرانیان و هندیان دور آن گرد آمده بودند، جای گرفتیم و روی نمدهائی که برای ما آماده کرده بودند نشستیم. در یک طرف ما معبد کوچکی آذین بسته قرار داشت که در آن قبر امام را به نمایش گذاشته بودند.[۱۹] در گرداگرد معبد، هندیانی بودند که لباس نظامیشان را با جامه‌هائی عجیب و غریب و به سبک مملکتشان تغییر داده بودند. چون هندیها به سادگی می‌توانند تبدیل به فقیر شوند، از این رو شمار بسیاری از آنان شخصیت فقیر را برای نمایش در این مراسم آئینی پذیرفته بودند.

آوردن اسیران کربلا به بارگاه یزید

(نقاشی روی کاشی در صحن زینبیهٔ تکیهٔ معاون‌الملک جنب آبشوران در کرمانشاه)

۱۹- این معبد کوچک آذین‌بسته، صندوق ضریح مانندی است که شیعیان هند، بخصوص شیعیان شهر لکهنو، و بعضی دیگر از شیعیان جهان از جمله شیعیان عراقی، آن را «تعزیه» می‌نامند. موریه نام آن را نمی‌دانسته و بالفظ معبد از آن یاد کرده است. در مقاله‌ای دیگر به شرح این گونه «تعزیه»ها خواهم پرداخت.

چون هر کس آزادی سخن گفتن دارد، بنابراین شمار بسیاری از هندیان برخاستند و دربارهٔ مرگ امام [شهادت امام حسین (ع)] به دراز سخن گفتند. سخنرانان موضوعهای بسیار نامربوط را با هم درآمیختند. پس از آن یک ملای ایرانی، جوانی با چهره‌ای شاد و درخشان، روی منبر موقتی رفت و شروع به خواندن نوعی نوحه[۲۰] که مناسب آن روز بود. در پایان هر بند و عبارت، مردم به طور جمعی به او پاسخ می‌دادند. تقریباً هنگامی که به پایان و به غم‌انگیزترین بخش سخنانش رسیده بود، علامتی به مردم داد تا بر سینه‌هایشان بزنند. مردم با احترام و ارادتی آشکار سینه می‌زدند و در همان حال ضرب سینه را با آواز ملّا هماهنگ می‌کردند.

وقتی که ملّا نوحه‌اش را تمام کرد، یک دیرک بلند و بسیار سنگین به داخل صحنه آورده شد. این دیرک با پارچه‌های ابریشمین و پرهای رنگین تزئین شده بود. بر سر دیرک، دو حربهٔ حلبی عجیب به قصد نشان دادن شمشیرهای علی (ع) نصب شده بود.[۲۱] این وسیلهٔ سنگین را مردی حرکت می‌داد و جابه‌جا می‌کرد. این مرد نخست با خم کردن سر خود در برابر علامت و بوسیدن آن تکریم و احترام گزارد، آنگاه آن را با دو دستش بلند کرد و در میان تحسینهای فزایندهٔ مردم، روی کمربند و سینه و دندانهایش گذاشت و تراز و استوار کرد.

پس از آن، چند تن روی یک صحنهٔ کوچک موقتی ظاهر شدند و بخشی از مصایب تاریخ زندگی امام را که برای آن روز مقرر شده بود اجرا کردند. این بخش عبارت بود از مرگ دو فرزند حضرت زینب (س)[۲۲]، خواهر امام، که در پایان نمایش به دست امیر (شمر)، یکی از صاحب‌منصبان یزید، کشته شدند[۲۳].

۲۰- در متن Chanted sermon یعنی «خطبهٔ آهنگین و موزون» آمده است. به جای آن کلمهٔ «نوحه» را گذاشتیم.

۲۱- مقصود موریه از دیرک تزئین شده عَلَم یا علامتی است دو تیغه. تا آنجا که این قلمزن اطلاع دارد شمارهٔ تیغه‌ها، یا زبانه‌های علامت عزاداری معمولاً طاق است و کوچکترین علامت تا سه تیغه و بزرگترین آنها ۲۱ تیغه است. جنس تیغه‌ها نیز معمولاً فولادی بوده است. تیغهٔ میانی بلندتر از همهٔ تیغه‌ها و تیغه‌های دو جانب آن به سوی بیرون یکی از دیگری کوچکتر است. این علم یا علامت را مظهر قدرت بازوی حضرت عباس (ع) «علمدار» و سپهسالار کربلا دانسته‌اند.

۲۲- موریه به خطا خواهر امام را «فاطمه» آورده است که اصلاح شد.

۲۳- در متن، نام این تعزیه ذکر نشده است. مضمون گزارش نشان می‌دهد که در این روز، که هشتم محرم ←

هر یک از تعزیه‌خوانان[۲۴] گفتارهای خود را، که روی کاغذ نوشته شده بود، در دست داشتند و از روی آن با صدای بلند و همراه با حرکت و عمل می‌خواندند، و هیجان بسیار زیادی در شنوندگان خود برمی‌انگیختند، به طوری که بسیاری از مردم هق‌هق و با صدای بلند می‌گریستند. وقتی که نوبت مراسم سینه‌زنی فرا رسید، بسیاری از مردم با نوعی شوق و ولع به سینه‌زنی پرداختند. گوئی هر کس به صداهای رساتری که از سینهٔ دیگری برمی‌خاست رشک می‌بُرد.

در بخشی از صحنه سقّایانی بودند که نماد و مظهر تشنگی امام را در لحظات مرگش می‌نمودند. سقایان مشکهائی از پوست گاو نر پر از آب را، بدون ملاحظهٔ سنگینی آنها، بر روی پشت خود حمل می‌کردند. افزون بر آن، دور هر یک از سقایان را پنج پسر کاملاً بالغ فراگرفته بودند، که با نظم و سجعی یکدست سه بار پیاپی، در پیرامون محیطی به قطر ده پا (سه متر) گشتند.

شب بعد [یعنی شب و روز بیست و چهارم فوریه یا نهم محرم] من و سفیر، امین‌الدوله حاجی محمدحسین‌خان[۲۵] را ملاقات کردیم. میرزا شفیع[۲۶] و حاجی محمد حسین خان مروی[۲۷] و فتحعلی خان شاعر[۲۸] و بزرگان دیگری در خانه‌اش گرد آمده

← بوده، تعزیهٔ «شهادت طفلان حضرت زینب «اجرا شده» است. در این تعزیهٔ کوتاه که معمولاً همراه با تعزیهٔ «شهادت حضرت علی‌اکبر»، فرزند سالار شهیدان امام حسین (ع)، خوانده می‌شود، دو فرزند حضرت زینب، عون و محمد در واقعهٔ کربلا کشته می‌شوند. این گونه تعزیه‌های کوتاه و فرعی را اصطلاحاً «گوشه» می‌نامند.

۲۴- در متن فارسی همه جا اصطلاح «تعزیه‌خوانی» و «تعزیه‌خوانان» در معنی "actor" و "actors" به کار برده شده است. به نظر می‌رسد که اصطلاحهای «بازیگر» و «بازیکن» برای مجالس مذهبی تعزیه کلمات شایسته و مناسبی نباشد، از این رو بهتر است از به کار بردن آنها در این زمینه پرهیز کرد.

۲۵- حاج محمدحسین خان امین‌الدوله معروف به صدر اصفهانی از ۱۲۲۱ تا ۱۲۳۴ قمری منصب استیفا داشت و خزانه‌دار صدراعظم میرزا شفیع بود و امور مالیهٔ ایران را می‌گردانید. پس از مرگ میرزا شفیع در ۱۲۳۴ ق به صدارت عظما برگزیده شد و تا زمان مرگ در ۱۲۳۹ ق این منصب را به عهده داشت (بامداد، ۳، ۳۷۹-۳۸۱) فتحعلی خان ملک‌الشعرا دربارهٔ او گفته:

«از کاه‌کشی به کهکشان شد بر تخت ز دکهٔ دکان شد»

(هدایت، ۴۵)

۲۶- میرزا محمد شفیع اصفهانی تبار و زادهٔ بندپی مازندران بود. فتحعلی شاه پس از عزل و قتل صدراعظم خود حاجی ابراهیم بیک کلانتر ۱۲۱۵ ق، او را به صدارت برگزید. میرزا شفیع در ۱۲۳۴ قمری در گذشت. عهدنامهٔ میان ایران و انگلیس را او و سرهارفرد جونز در ۱۲۲۴ تنظیم و امضاء کردند.

۲۷- حاج محمدحسین خان مروی ملقب به فخرالدوله، چندی در اواخر پادشاهی زندیان حاکم مرو بود. ←

بودند. خاطرهٔ شهادت امام حسین (ع) در حیاط خانه‌اش نمایش داده می‌شد. وقتی که ملا شروع کرد تا آن قسمت از خطبهٔ مراسم را که برای آن روز مقرر شده بود بخواند، پنجره‌های اتاقی که ما در آن نشسته بودیم گشوده شد و همه ما وضع خود را تغییر دادیم و روبه‌روی ملا نشستیم. موعظهٔ ملا یک ساعت طول کشید و در پی آن بخشی از تاریخ شهادت امام حسین (ع)، که دنبالهٔ صحنه‌ای بود که در آن شب پیش اجرا شده بود، به نمایش گذاشته شد. نخست اسب امام با عمامه‌اش که روی زین بود [به صحنه] آمد. بعد [حضرت] زین‌العابدین، فرزند امام حسین (ع)[۲۹] به اسیری با غل و زنجیر و یک قلّاده چوبی سه گوشه بر دور گردنش، در حالی که خواهر و فرزندانش دنبال او بودند، به نزد یزید آورده شد. یزید با سه تن دیگر روی یک ردیف صندلی نشسته بودند. یکی از این سه تن که به سبک اروپائی لباس پوشیده بود، سفیر اروپائی (ایلچی فرنگ) را می‌نمود. جلاد یزید (شمر) با وحشیگری و خشونت تمام با اسیران رفتار می‌کرد و تقاضای زنان [حرم امام] را برای حفظ جان حضرت زین‌العابدین ردّ می‌کرد و بدترین اهانتها را به تحریک یزید بر آنها روا می‌داشت. زمانی که حضرت زین‌العابدین را آوردند تا به فرمان یزید سرش را ببرند، ایلچی فرنگ تقاضای بخشش او را کرد. به جای این که درخواست ایلچی، خشم سلطان مستبد را فرونشاند، یزید دستور مرگ خود ایلچی را صادر کرد.[۳۰] همهٔ این صحنه‌ها سبب اندوه فراوان تماشاچیان، که

← پس از سالها اسیری و سرگردانی در زمان پادشاهی فتحعلی شاه به ایران آمد و به دربار او راه یافت و به ندیمی‌اش برگزیده شد. در ۱۲۳۴ درگذشت. از آثار بازماندهٔ او بازارچه و مسجد و مدرسهٔ معروف به مروی در خیابان ناصرخسرو و روبروی شمس‌العماره است. (بامداد، ۳، ۳۹۵-۳۹۷).

اعتمادالسلطنه در خاطرات دوشنبه ششم محرم ۱۲۹۹ دربارهٔ مدرسه و مسجد مروی می‌نویسد: «شصت الی هفتاد سال قبل محمد حسین خان قاجار مروی که وزیر فتحعلی شاه بود، این مدرسه و مسجد را ساخته و موقوفات زیادی برای این مسجد قرار داده است... حاجی ملاعلی کنی متولی [آن] است... طلاب این مدرسه ایام عاشورا را نباید مهمان شوند و به خارج بروند. باید هر شب در مدرسه، مجلس روضه‌خوانی باشد و شام داده شود... نماز جماعت خوانده شد بعد از نماز روضه‌خوانی بسیار خوبی شد، خیلی منظم. خدمتکاران مجلس تمام معمم بودند. تمام پیشخدمتها آخوند بودند. شام خیلی خوبی دادند» (*روزنامهٔ خاطرات*، ۱۳۳).

۲۸- ملک‌الشعرا فتحعلی خان کاشانی معروف به فتحعلی خان صبا ملک‌الشعرای دربار فتحعلی‌شاه بود. در ۱۲۳۸ قمری درگذشت. معروفترین آثار او مثنویهای ***خداوندنامه***، حماسه‌ای دربارهٔ پیامبر اسلام و علی‌بن ابی‌طالب (ع)، ***شهنشاه‌نامه***، حماسه‌ای در ستایش فتحعلی شاه و گلشن صبا است. (**معین**، اعلام، جلد ۵، ذیل صبا).

۲۹- در متن امام زین‌العابدین به خطا برادر امام حسین (ع) معرفی شده است، که اصلاح شد.

۳۰- در این روز، که تاسوعا بوده تعزیهٔ «بازار شام» اجرا می‌شده است. در این تعزیه حضرت

ظاهراً در زیاد گریستن و نشان دادن هر نوع غم با یکدیگر رقابت می‌کردند، شده بود.

صدراعظم پیوسته می‌گریست. امین‌الدوله صورتش را با دو دست پوشانده بود و بلند ناله می‌کرد. محمدحسین‌خان مروی متناوباً با صدای بسیار بلند می‌نالید. می‌توانستم اشکهای واقعی بعضیها را که روی گونه‌هایشان سرازیر بود، ببینم. لیکن باطناً تردید داشتم که این غم و اندوه نیز همچنان جزئی از تعزیه‌خوانی باشد که مصایب امام آن را برانگیخته باشد. در این مراسم شاه نیز خود همیشه می‌گرید. از این رو خادمانش هم به ناچار از او تقلید می‌کنند. وقتی که جمعیت مردم از کنار پنجره‌ای که ما در آن نشسته بودیم می‌گذشتند، باز به شدت بر سینه‌های خود می‌زدند.

روز بیست و پنجم. امروز آخرین روز محرم بود.[۳۱] در این روز همهٔ کسانی که مراسم سوگواری مخصوص این فصل را اجرا کرده بودند، در پیشگاه شاه حاضر می‌شدند. پادشاه در یک طاقنمای بسیار بلند که مشرف به میدان بود، نشسته بود. چادری در میدان برای سفیر [انگلیس]، که به حضور در مراسم دعوت شده بود، برافراشته بودند. لیکن سفیر آنچنان ناخوش بود که جسارت بیرون آمدن از خانه را نداشت. نمایش آن روز در واقع ناقص انجام شد. پیشامد عجیبی که در دهکدهٔ نزدیک تهران رخداده بود، مردی را که برای تجسم بخشیدن به شخصیت امام حسین (ع) در حضور اعلیحضرت تعیین شده بود، از ترس سرنوشتی که از آن می‌گریخت، سخت ترسانده بود. هراس او طبیعی می‌نمود، چون در آن دهکده، مردی که نقش جلاد (شمر) را [در تعزیهٔ شهادت امام] ایفا می‌کرد، بر آن شده بود که نقشش را به واقع انجام دهد، در حالی که نمایش می‌بایستی کاملاً بدون خونریزی انجام می‌گرفت. بنابراین هنگامی که امام حسین (ع) را پیش شمر آوردند تا سر را از تن جدا کند، او سر تعزیه‌خوان بیچاره را برید. شاه او را برای این کار صد تومان جریمه کرد.

اعلیحضرت از اظهار لطف و توجه زیاد به هندیان، که ظاهراً مراسمشان بیش از مراسم دیگران بر او تأثیر گذاشته بود، خوشنود بود. بعضیها محرّم را سه روز دیگر ادامه می‌دهند.[۳۲]

← علی‌ابن‌الحسین زین‌العابدین (ع) و حضرت زینب (س)، عمه‌اش و زنان دیگر بیت امام به اسیری به دربار یزید برده می‌شوند. در این مجلس حضرت زینب در حضور یزید و دیگر اشقیا خطابهٔ غرا و شیوای تاریخی خود را ایراد می‌کند.

۳۱- منظور موریه آخرین روز دههٔ محرم، یعنی روز عاشوراست.

۳۲- یعنی مراسم عزاداری و تعزیه‌خوانی را تا روز سوم شهادت امام ادامه می‌دهند.

ورود حضرت زین‌العابدین و اهل بیت به مدینه
(نقاشی روی کاشی در صحن زینبیهٔ تکیهٔ معاون‌الملک جنب آبشوران در کرمانشاه)

نگاهی به نگاه موریه

در گزارش موریه از مراسم تعزیه‌داری در سه روز آخر دههٔ محرم نکاتی هست که یادآوی آنها و پرداختن به یکایک آنها در حد اختصار لازم می‌نماید:

۱ـ در مراسم روز هشتم محرم شیعیان هندی در کنار و همراه با شیعیان ایران در محلی مخصوص، آئین تعزیه‌داری ویژهٔ محرم را برگزار کرده بودند. موریه محل اجرای مراسم این روز از محرم مشخص نمی‌کند.

۲ـ در آن دوره رسم بوده است که پیش از اجرای تعزیه، روضه‌خوانی و نوحه‌سرائی بکنند و پس از ختم تعزیه‌خوانی نیز مراسم سینه‌زنی انجام بگیرد. موریه به نوحه‌سرائی و سینه‌زنی و روضه‌خوانی در مراسم روز هشتم محرم، و روز تاسوعا در خانهٔ امین‌الدوله اشاره می‌کند.

۳ـ نمایش خاص سقایان با مشکهای پر از آب و حرکت پرطمأنینه و موزون آنان به دور صحنه، در حالی که گروهی از شبیه نوجوانان اهل بیت امام، سقایان را همراهی می‌کردند.

۴ـ حضور فتحعلی‌شاه در مراسم تعزیه‌خوانی روز عاشورا. موریه می‌نویسد شاه در طاقنمائی بسیار بلند و مشرف به میدانی که مراسم در آن اجرا می‌شد، نشسته بود. این میدان ظاهراً همان میدان ارگ معروف یا «باغ گلشن» بوده که بخشی از ساختمانهای ارگ سلطنتی به شمار می‌رفته و در مدخل ارگ قرار داشته است. توپ مشهور به مروارید نیز، که اشعاری از فتحعلی‌خان صبا، ملک‌الشعرای فتحعلی شاه روی آن کنده شده بود، ابتدا در همین میدان قرار داشت. نمایشهای میدانی در اعیاد مذهبی و عید نوروز هم در زمان پادشاهان قاجار، بخصوص ناصرالدین شاه در این میدان برگزار می‌شده است. خبری که تانکوانی از برگزاری مجالس تعزیه‌خوانی روی صحنه‌ای که روبروی کوشک شاه در کاخ گلستان ساخته بودند، می‌دهد، نظر ما را در اجرای مراسم تعزیه‌خوانی در حضور شاه در میدان ارگ تأیید می‌کند.

۵ـ گرد آمدن همهٔ دست‌اندرکاران و گردانندگان مراسم عزاداری و تعزیه‌خوانی پس از ختم مراسم روز عاشورا به حضور فتحعلی‌شاه. در این روز شاه همه را مورد لطف و مرحمت خود قرار می‌داده و احیاناً خلعت و هدایائی نیز به آنها اعطا می‌کرده است. موریه می‌نویسد در این روز شاه به هندیان که ظاهراً اجرای مراسم آنها تأثیر زیادی در او داشته، اظهار لطف و محبت بیشتری کرده است. بنابر همین اشاره می‌توان چنین گمان کرد که شاه مراسم تعزیه‌داری هندیان مسلمان را نیز در همین میدان ارگ دیده بوده است.

۶ ـ بریدن سر شبیه امام حسین (ع) در تعزیهٔ شهادت امام در یکی از دهات نزدیک تهران، و بخشودگی قاتل، یعنی کسی که نقش شبیه شمر را در تعزیه به عهده داشته

است، با پرداخت یک صد تومان جریمه به شاه. این واقعه کسی را که قرار بوده شبیه امام را درتعزیه‌خوانی در حضور شاه درآورد می‌ترساند و ظاهراً از ترس در صحنه حاضر نمی‌شود و به همین سبب تعزیه‌خوانی آن روز ناقص اجرا می‌شود.

کتابنامه

الف ـ منابع فارسی

آمار دارالخلافهٔ تهران، اسنادی از تاریخ اجتماعی تهران در عصر قاجار، ۱۲۶۹، ۱۲۸۶ و ۱۳۱۷ هجری قمری، به کوشش سیروس سعدوندیان و منصورهٔ اتحادیه، نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۸.

اعتمادالسلطنه، محمد حسن خان، ***روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه (مربوط به سالهای ۱۲۹۲ تا ۱۳۱۳ هجری قمری***، به کوشش ایرج افشار، امیرکبیر، ۱۳۵۶.

اقبال، زهرا، ***جنگ شهادت*** (مجموعهٔ ۳۳ مجلس تعزیه)، زیر نظر دکتر محمد جعفر محجوب، جلد ۱، سروش، ۱۳۵۵.

بامداد، مهدی، ***تاریخ رجال ایران***، ج ۳، زوار ۱۳۴۷.

بیضائی، بهرام، ***نمایش در ایران***، ۱۳۴۴.

پیترسون، ساموئل، «تعزیه و هنرهای مربوط به آن»، ترجمه داود حاتمی، در ***تعزیه، هنر بومی و پیشرو ایران***، گردآوردهٔ پیتر چلکووسکی، صص ۱۰۴-۱۲۶، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷.

چلکووسکی، پیتر، جی.، «کتابشناسی»، ترجمهٔ داود حاتمی، در ***تعزیه، هنر بومی و پیشرو ایران***، گردآوردهٔ پیتر چلکووسکی، صص ۳۶۵-۳۸۷، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷.

خوتسکو، الکساندر، «تئاتر ایرانی»، ترجمهٔ جلال ستاری، ***فصلنامهٔ تئاتر***، شماره‌های ۹ و ۱۰، صص ۱۰۳-۱۳۰، دفتر پژوهشهای تئاتری، بهار و تابستان ۱۳۶۹.

دروویل، گاسپار، ***سفر در ایران***، ترجمهٔ منوچهر اعتمادمقدم، شباویز، ۱۳۶۴.

کالمار، ژان، «اقامهٔ تعزیه: اطلاعاتی برای پژوهشی جامع»، ترجمهٔ احمد بیرشک، در ***تعزیه، هنر بومی پیشرو ایران***، ترجمهٔ داود حاتمی، صص ۱۶۳-۱۷۶، انتشارات علمی و فرهنگی ۱۳۶۷.

گاردان، آلفرد، ***مأموریت ژنرال گاردان در ایران***، ترجمهٔ عباس اقبال، نگاه، ۱۳۶۲.

گوبینو (کنت دو)، ژوزف، تئاتر در ایران، ترجمهٔ جلال ستاری، ***فصلنامهٔ تئاتر***، شماره‌های ۱۱ و ۱۲ صص ۱۶۴-۲۰۳، پائیز و زمستان ۱۳۶۹.

مارکام، کلمنت، ***تاریخ ایران در دورهٔ قاجار***، ترجمهٔ میرزا رحیم فرزانه، به کوشش ایرج افشار، ۱۳۶۴.

ماسه، هانری، ***معتقدات و آداب ایرانی***، ترجمه مهدی روشن‌ضمیر، مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز، جلد ۱، ۱۳۵۵.

معین (دکتر)، محمد، ***فرهنگ فارسی***، اعلام، جلد ۵، امیرکبیر ۱۳۵۶.

موریه، جیمز، ***سرگذشت حاجی‌بابا اصفهانی***، ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی، مرکز نشر کتاب، ۱۳۳۰.

ناطق «هما» «حاجی موریه و قصهٔ استعمار»، ***الفبا***، جلد ۴، صص ۲۲-۴۹، ۱۳۵۳.

هدایت (مخبرالسلطنه)، گزارش ایران، ***قاجاریه و مشروطیت***، به اهتمام محمدعلی صوتی، نشر نقره، ۱۳۶۳.

ـ منابع خارجی

Calmard, Jean, "Le patronags des ta'ziyeh: Eléments pour une étude globale", in *ta'ziyeh, Ritual and Drama in Iran,* Ed. Peter, J. Chelkowski, pp. 121-130, New York, University Press and Soroush press, 197.

Chelkowski, Peter, Biblographical Spectrum" ibid, pp. 255-268, 1979.

Morier, James(a), J., *A Journey through Persia, Armenia, and Asia Minor to Constantinopole, on the yeats 1808 and 1809, London,* 1812.

Morier, James(b), *The Advantures of Hajji Baba of Ispahan,* ed. C. W. Stewart, London, Oxford University Press, 1974.

Peterson, Samuel R., "The Ta'ziyeh and Related Arts", in *Ta'zyeh Ritual and Drama in Iran,* pp. 64-87. 1979.

ژان کالمار / ترجمهٔ جلال ستاری

بانیان تعزیه‌خوانی[1]

پیشاهنگان ناصرالدین‌شاه

در بادی امر، این امر چنانکه بعضی نیز خاطرنشان ساخته‌اند[2] بسی شگفت می‌نماید که ایران به رغم موقعیتش میانِ دو فرهنگ تئاتری جهان ـ یونان و هند ـ که مبادلات هنری و فرهنگیش با آنان تاریخی طولانی دارد، سرزمینی بارور برای هنر نمایشی نبوده است. در واقع تعزیه‌خوانی[3] یعنی نمایش شهادت امام حسین و درام‌هائی که به وی مربوط می‌شوند، دیرهنگام، پس از قرنها برگزاری آئین‌های یادبود واقعهٔ کربلا، پدید آمده است. ادبای ایران سرسپردهٔ سنت کلاسیک ادب پارسی، برخلاف کنت دو گوبینو که شوقمندانه از درام‌های تعزیه در زمانی سخن می‌گوید که تصنیف آنها رونق بسیار داشت و نمایش تعزیه مورد اقبال شگرف مردم بود[4]، در آنها به دیدهٔ تحقیر نگریسته‌اند و

علامت ستاره (*) در متن، نشانهٔ توضیح مترجم دربارهٔ موضوعی است (م.).

1- Jean Calmard, Le mécénat des représentations de Ta'ziye. Le monde iranien et l'islam, Tome II, Genève 1974.

2- P. Chelkowski, Dramatic and Literary Aspects of Ta'zieh-khâni-Iranian Passion Play. در: ***Review of National Literatures***, Vol. II/I Iran, New York 1971, p. 121-122

با استناد به Westostlichen: ***Divan ol Goethe***.

۳- من لغت تعزیه، نمایش یا درام مذهبی، همچنین تعزیه‌خوانی را به صورت مذکر به کار می‌برم، گرچه این اسم در زبان عربی که لغت تعزیه از همان زبان مأخوذ است، مؤنث است.

۴- گوبینو که از سال ۱۸۵۵ تا سال ۱۸۵۹ در ایران زیست، و در سال ۱۸۶۱ با سمت سفیر فرانسه به ایران ←

بعضی حتی گفته‌اند[۵] که تبدیل آئین به نمایش و صورت نمایشی یافتن آن، نوآوری‌ایست که از اروپا اقتباس شده است. به علاوه، ذکر واقعهٔ کربلا که حکومت گاه آن را مورد تشویق قرار داده و گاه منع فرموده و به شدت سرکوب کرده است، سرانجام در دوران شاهان صفوی و قاجار، همچون وسیله‌ای برای تحکیم و تقویت و تأیید مرام و مسلکی (ایدئولوژی) مشترک در برابر همسایگان سنی مذهب و قبولاندن آن، به طور منظم، مورد استفاده قرار گرفت و در نتیجه بخش عظیمی از سرآمدان و خواص ایرانی با این اعمال که حکومتها تحمیل و الزام می‌کردند، به مخالفت برخاستند.[۶] برعکس برگزاری این آئین‌ها، در جماعات شهری و روستائی سخت مؤثر افتاد و تعصب مذهبی در محیطی بسته و بدون ارتباط با دنیای خارج، به ایرانیان تصوری غلط از دلبستگی‌های فرهنگی و ارزشهایی که در گذشته داشته‌اند، الهام بخشید.

به رغم آنکه امروزه نظریهٔ برتری آریایی تقریباً به طور کلی مردود است، اما باز «گوبینوگرایی» (gobinisme، نظریهٔ گوبینو مبنی بر تفوق نژاد آریایی) گهگاه به نحوی

← بازگشت، چهار فصل کتابش:

Religions et philosophies dans l'Asie centrale, 10e éd. Paris 1957, p. 320-408.

را که زین پس به صورت اختصاری Religions (مذاهب) از آن یاد خواهیم کرد، به تئاتر مذهبی ایران اختصاص داد.

۵- و در رأس آنان، ملک‌الشعرای بهار، نک **سبک‌شناسی**، جلد ۳، ص ۴۰۰ که چلکوفسکی در:

Histoire et aspect littéraire des Ta'ziye.

رساله (تز) ماشین شده به زبان فارسی، دانشگاه تهران، ۱۹۶۸، سخن وی را نقل می‌کند. ایضاً ر. ک. به پانویس ۱۱.

این است نظر ملک‌الشعراء بهار: «می‌گویند در محافل پادشاهان اشکانی، نمایش‌هائی که آن را «تیاتر» گویند داده می‌شده است، و نمی‌دانیم پادشاهان ساسانی از مجالس بزم موسیقی به دیدن نمایش می‌پرداخته‌اند یا نه؟

«پادشاهان اسلامی و ملل اسلامی درین شیوه رغبتی نداشته‌اند، مگر در قرون اخیر به تقلید فرنگیان در تعزیه‌داری حسین بن علی (ع) نمایشهائی منظوم راه انداختند و بسیار ترقی کرد و قابل آن بود که رفته رفته آنرا ترقی دهیم تا سوای تعزیه، مورد استفاده‌های دیگری نیز قرار گیرد، ولی از مشروطه به بعد این صنعت ملی از میان رفته است». **سبک‌شناسی**، چاپ امیرکبیر، جلد سوم، ص ۳۹۹ (م).

۶- شدیدترین انتقادها به این اعمال تحمیلی دولت که صورتی از تشیع است، احتمالاً انتقادهای احمد کسروی است در **شیعیگری**، تهران، ۱۳۲۲ شمسی. سلاطین قاجار دست‌کم مدت زمانی، به نزاع‌های دو فرقهٔ حیدری و نعمتی بر سر آداب و مراسم مذهبی که شاه‌عباس آن اختلافات را برانگیخته یا تشدید کرده بود، میدان دادند. نک:

Dupré, II, p. 317.

نامنتظر، رخ می‌نماید. به عنوان مثال بعضی می‌گویند که تئاتر در ایران باستان رونق داشته است[۷]؛ و بنا به سنت، شهرت دارد که شاه اسمعیل صفوی، مبتکر تعزیه‌خوانی بوده است[۸]؛ حال آنکه مسلماً تا پیش از دوران قاجار، ما کوچکترین گواهی، از هر دست که باشد، از ناحیهٔ مردم بومی یعنی ایرانیان در باب این هنر نمایشی در اختیار نداریم و برحسب سفرنامه‌های غیرایرانیان که تنها به موجب آنها می‌توان تکامل و تحول آئینها و مراسم واقعهٔ کربلا را از قرن ۱۶ تا قرن ۱۹ پی گرفت، حقیقتاً نمی‌توان بر این اعتقاد بود که نمایش مذهبی واقعی پیش از پایان قرن ۱۸ وجود داشته است[۹].

شکی نیست که بی‌اعتنایی ادبا به این هنر نمایشی، بررسی آن را دشوار کرده است و معدود شهادتهای بعضی ایرانیان در این باره، نه تنها مربوط به زمانی متأخر است، بلکه غالباً از ناحیهٔ نویسندگانی است که با فرهنگ اروپایی ارتباط و تماس داشته‌اند[۱۰]. در این شرایط، پژوهنده، وضع و موقعیتی دشوار دارد، زیرا از سویی با تحقیر ادبا در حق همهٔ آثار هنری و ادبی مربوط به این واقعه و ذکر آن مواجه است، و از سوی دیگر با تعصب محافل سنتی دلبسته به این مراسم و منجمله با تعصب تعزیه‌خوانان (acteurs) و تعزیه‌گردانان (régisseurs) روبروست. بنابراین در باب نخستین مرحلهٔ این نمایش، ناگزیر باید به شهادتهای غالباً غیردقیق و مجمل و مختصر سیاحان، بسنده کنیم[۱۱].

۷- نک:

M. Rezvani, Le théâtre et la dance en Iran, Paris 1962, Livre I, *Théâtre antique*, p. 15-68 ("Le Théâtre des Achémènides", etc.).

۸- م. ا. چرولی (M. E. Cerulli) در: Le Théâtre persan (در کتاب *Le Shîisme imamite*, Paris 1970, p.291 این قول را که شاه اسمعیل بنیانگذار تعزیه‌خوانی است، نقل کرده و پذیرفته است؛ ایضاً نک پانویس ۱۳.

۹- یعنی پیش از گواهی W, Francklin، افسر کمپانی هند که در حدود سالهای ۱۷۸۰ در شیراز دو تعزیهٔ کوتاه: «شهادت قاسم» و «ایلچی فرنگ» را دیده است. نک:

W. Franklin, *Observations made on a tour from Bengal to Persia*, Lond. 1790 (trad. Langlès, Paris An VI, Vol. II, p. 90-100).

۱۰- A. Piemontese در: AIUON, n. S. 13 (1936), p. 303-309 گواهی عبدالله مستوفی و دوستعلی معیرالممالک را که به فارسی است و اساساً مربوط به دوران سلطنت ناصرالدین شاه می‌شود، بررسی و تحلیل کرده است.

۱۱- معهذا باید خاطرنشان ساخت که امروزه بعضی محافل با فرهنگ ایرانی به بررسی تعزیه علاقه‌مند شده‌اند. از سوی دیگر، با وجود اینکه آگاهی‌هایی ناقص و اشاراتی پراکنده در باب این مراسم در بعضی تواریخ عصر قاجار یافت می‌شود، هنوز زمان تلفیق و ترکیب آنها برای ارائه دیدی جامع و شامل، فرانرسیده است.

چون در جایی دیگر بعضی مسائل مربوط به بررسی مراسم سوگواری امام حسین را شرح داده‌ام[۱۲]، در اینجا می‌خواهم بعضی جنبه‌های آن را در دورانی که از لحاظ تحول و تکامل تعزیه اهمیت خاص داشته، ذکر و بازسازی کنم. در واقع، به رغم آنکه تحقیقات عدیده‌ای دربارهٔ تعزیه‌خوانی پس از انتشار فهرست کامل تعزیه‌هایی که چرولی در ایران گردآوری کرد[۱۳]، صورت گرفته، هنوز بازسازی چگونگی ساخت و پرداخت این دراماتورژی در زمینه و سیاق اجتماعی و مذهبی آن، در نیمهٔ نخست قرن نوزدهم، یعنی در تاریخی که اندیشه‌ها و شیوه‌های رائج در غرب هنوز به قوت در جامعهٔ ایرانی رسوخ نیافته بود و جامعهٔ ایران در آن زمان می‌کوشید پس از انحطاط عمیقی که در قرن ۱۸ به خود دید قد راست کند، وجههٔ همت قرار نگرفته است. به علاوه، تا آنجا که اطلاع دارم، هیچ تحقیقی درباب شرایط ساخت و پرداخت این دراماتورژی در همان تاریخ، وجود ندارد. اما نخست باید خطوط عمدهٔ تطور این هنر نمایشی را که سرنوشتش با تحول سلیقه‌ها و شیوه‌های رائج در دوران قاجار گره خورده است، ترسیم کنم.

۱ـ تعزیه‌خوانی در دوران قاجار

نخست باید یادآوری کرد که از نظر بعضی محققان، صحنه‌هایی که فرانکلین در حدود سالهای ۱۷۸۰ در شیراز دیده و از نوع روایت و حکایت یا اشارت است (tableaux

۱۲- در گزارشی به سیزدهمین کنفرانس بین‌المللی تحقیقات آلتایی، استراسبورگ، ۱۹۷۰ به نام:
Les étendards funéraires chiites et leurs désignations tuco-mongoles.

که در:

Traditions religieuses et para - religieuses des peuples altaïques, Paris 1972, p. 27-33.

به چاپ رسیده است؛ در مقاله‌ای به نام:

Moharram Ceremonies in Pre-Safavid Persia

که در *Iranian Studies, New York* به چاپ خواهد رسید؛ در مقاله‌ای به نام:

Les mystères de la Passion de Hosseyn (taziyè)

در

"Les Sept Climats", Vol. I, *Iran*, Paris, 1972, p. 73-77.

۱۳- چرولی از ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۴ در ایران، ۱۰۵۵ دستنویس تعزیه را جمع‌آوری کرد و آن مجموعه را به کتابخانهٔ واتیکان بخشید. نک:

E. Rossi et A. Bombaci, Elenco di drammi religiosi persiani, Fondo mss. Vaticani Cerulli, Città del Vaticano, 1981.

(قصد دارم از سهم ب. بیضایی، ه. مولر (H. Müller)، پ. ممنون، پ. چلکوفسکی، د. منشی‌زاده و غیره در تحقیقات تعزیه‌شناسی، ضمن بررسی کلی آئینها و مراسم ماه محرم در ایران، سخن بگویم).

«(mimés) و نمودار آخرین مرتبهٔ تکاملِ «بازی روی گاری «(pageants)» و «نمایش متحرک» (jeux sur chars بازی روی گردونه و ارابه)» دوران صفویه، هنوز تئاتر واقعی محسوب نمی‌شوند[۱۴]. به هر حال قطعی است که این صحنه‌های نمایشی (épisodes dramatiques)، هنوز صورت نمایشی کاملی نداشتند و از کل آئین‌ها و مراسم (مواعظ مربوط به عزاداری (روضه‌خوانی)، حرکت دسته‌های عزاداران Procession de Pénitents و غیره) جدا نشده بودند. هر چه هست این نمایش‌ها، گرچه مورد تحقیر بعضی خواص مذهبی و عقول زمانه‌اند، اما به عنوان وسیلهٔ بیان هنری، با شعر و موسیقی که بدون حمایت دربار و اعاظم و اکابر قوم قادر به دوام نیستند، پیوند دارند. بنابراین تعزیه‌خوانی هنگامی به اوج اعتلا و شکوفایی رسید که به حمایت و پشتیبانی اخلاقی و مالی این مشوقان هنر و هنرپروران (mécènes) توانست بر انکار و مخالفت روحانیون قدرتمند شیعی فائق آید. از آن پس، نمایش این درام های مذهبی، در مراسم عزاداری ماه محرم، قطب نوینی بود که همه را به خود می‌کشید و پارسایان شیعی، تعزیه را وسیلهٔ گیرا و واقع‌نماتری (از روضه‌خوانی و دیگر آئینهای سوگواری) برای گریه و زاری بیشتر که موجب شفاعت شهیدان مقدس از آنان می‌شود، یافتند. نظر به آنکه درجهٔ کمال این تعزیه‌خوانی‌های رسمی به میزان کرامت بانیانشان بستگی دارد، می‌توان مراحل عمدهٔ تکامل آنها را به نحو زیر رقم زد:

الف ـ دوران فتحعلی شاه (۱۷۹۷-۱۸۳۴). دوران شکل‌گیری تعزیه براساس سنن حماسی ـ مذهبی و مرثیه‌خوانی و سوگواری مذهبی و تکامل «کارگردانی» تحت ریاست عالیهٔ شاه و بعضی شاهزادگان و نجبا. در تکیه‌های محلات، همهٔ طبقات و اصناف اجتماعی، در تهیه و تدارک مراسم عزاداری و ذکر مصیبت، مشارکت دارند. نخستین تکیه‌های ثابت، ساخته می‌شوند. خوتسکو A. Chodzko مجموعه‌ای از تعزیه‌ها، فراهم آورده، مدون می‌سازد.

ب ـ دوران محمدشاه (۱۸۳۴-۱۸۴۸). تدوین متون تعزیه. نخستین چاپهای سنگی درام‌ها. تکامل دسته‌ها و مواعظ سوگواری که پیش‌درآمد نمایشهای تئاتری است. بزرگترین مشوق و بانی تعزیه‌خوانی، صدراعظم حاجی میرزا آقاسی است. شاهزادگان و نجبا در بنا کردن تکایا و نمایش تعزیه، با هم رقابت می‌کنند. در تکیهٔ صدراعظم، ایالات

۱۴- چلکوفسکی نظریات E. Cerulli, W. Hinz, J. Rypka, Krymski و غیره را ذکر کرده است (ر. ک. به پانویس شمارهٔ ۵)، ص ۳۸-۴۱.

و ولایات برای برپا داشتن مراسم سوگواری امام حسین، برهم پیشی می‌گیرند. زنان در مراسم و مجامع ماه محرم، بعضاً برای گریز از زندان «اندرون»، حضوری گسترده دارند.

ج ـ دوران ناصرالدینشاه (۱۸۴۸-۱۸۹۶). آخرین مرحلهٔ تدوین متون تعزیه‌خوانی رسمی و ظهور نشانه‌های روشن از انحطاط. عصر طلایی تعزیه‌خوانی از لحاظ ساختمان و تزئین تکایا که همهٔ گروههای اجتماعی، از هر قوم و صاحب هر حرفه که باشند (و خاصه طبقات اصناف و شبه‌اصناف، مثل «داش»های تهران) در آن کار فعالانه مشارکت دارند. تکامل «کارگردانی» و صحنهٔ نمایش بدینگونه که علاوه بر سکّوی مرکزی و مکانهای اطراف آن، چندین طاقنمای مجلل نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد. ترتیب دادن هیئت‌های بزرگ سینه‌زنی (processions de pénitents) و آرایش‌های نظامی و شبه‌نظامی* و نمایشهای تئاتری در تکیه دولت که به دستور ناصرالدین شاه در تهران ساخته می‌شود. انحطاط آئین مذهبی؛ تجمل‌گرایی، این مجالس سوگواری را به مجامع مردم اهل دنیا تبدیل می‌کند.

د ـ دوران پس از ناصرالدین شاه. اشتیاق به تعزیه‌خوانی و حمایت دولت از آن، به تدریج کاهش می‌یابد. روشنفکران زمانه در نوشته‌ها از تعزیه‌خوانی، به لحنی شوخ و مسخره‌آمیز سخن می‌گویند و در هجویه‌هایی، تعزیه‌خوانی را ریشخند می‌کنند و دست می‌اندازند. مجالس ماه محرم، محل اجتماع دسته‌های سیاسی و نهضت‌های اصلاح‌طلب می‌شود که از آن مجالس برای تبلیغ مرام خود استفاده می‌کنند. چشم و هم‌چشمی دسته‌ها با یکدیگر، به اتفاق و اتحاد آنان در برگزاری مراسم تغییر می‌یابد. «عزای حسینی» بیش از پیش علیه حکومت که خود آن را بنیاد کرده مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد. رضاشاه پهلوی (۱۹۲۵-۱۹۴۱)، حرکت دسته‌ها در ماه محرم و نمایش تعزیه را ممنوع می‌کند و در نتیجه، دسته‌ها و تعزیه‌خوانی در روستاها و در میان جماعات محلات دور از مراکز شهر، پناه می‌گیرند که به همین علت، تجدید تعزیه‌خوانی و دسته‌ها در آن نقاط، از بسیاری جهات، چیزی به مراتب بیش از بازمانده و یادگار فرهنگ عامه است. شدّت گرفتنِ نسبی تعصب مذهبی و رونق و رواج‌یابی نسبی آئینها و مراسم ماه محرم در دوران پس از جنگ و کوششهای اخیر برای «احیاء» تعزیه‌خوانی در جشن هنر شیراز و تلویزیون ایران.

در این تاریخ‌نگاری مجمل که ابداً کامل و شامل نیست، خاصه مراثی و سروده‌های مذهبی شاعران سنت‌گرای (کلاسیک) ایران چون قاآنی شیرازی (۱۸۰۸-۱۸۵۴) و یغمای جندقی (متوفی ۱۸۵۹) در باب واقعهٔ کربلا و نیز آثار عامیانه و مردم‌پسند مربوط

به همین واقعه (تألیفات و تصنیفات عابدانه در مدح و منقبت شهدا؛ نقاشی بر پارچه و چوب و شیشه، به شیوه‌ای «ساده و صمیمی»؛ ساخت ملزومات تئاتر از هر رقم ونیز اشیاء و آلات مربوط به مراسم عبادی با پارچه و فلز مشبک چون تور یا با هر مادهٔ دیگر)، منظور نشده‌اند. در واقع، گرچه تعزیه‌خوانی برخلاف پیش‌بینی گوبینو، موجب پیدایی تئاتری غیردینی نشد، اما از اهمیت فرهنگی آن بهیچوجه غافل نباید ماند. و امروزه می‌دانیم که این مراسم یادبود که گنجینهٔ حقیقی سنن مردمی است، نقشی عمده خاصه در حفظ موسیقی اعم از آواز و موسیقی‌سازی و سپس در پخش و اشاعهٔ زبان و فرهنگ کلاسیک تا دورترین روستاها داشته‌اند. در واقع تعزیه گرچه به زبانی ساده و قابل فهم برای همه نوشته شده، اما از ادبیات غنایی و موسیقی سنتی ایران اقتباس‌ها کرده و حاوی بسیاری اشعار از حافظ و سعدی و مولانا جلال‌الدین محمد است[۱۵]. معهذا تعزیه، اثرات سویی نیز داشته است چه از لحاظ تربیتی (تحریک ناسیونالیسمی نادرست و تمایلات نژادپرستانه) و چه به لحاظ ستایش ارزشهای اخلاقی کهنه و منسوخ (زجر و شکنجهٔ بدنی بیرحمانه و نفرت‌انگیزی که بعضی دسته‌ها به خود می‌دهند؛ مشاهدهٔ تعزیه، شوق شهادت برمی‌انگیزد، در رقابت‌هایی که دسته‌ها با هم دارند، مردم را به قتل یکدیگر وامی‌دارد، پیروان باب را به تحمل آزار و قبول مرگ در راه عقیده تشویق می‌کند و غیره).

نظر به آنکه در اینجا نمی‌توانم به همهٔ جنبه‌های این مراسم یادبود بپردازم، تنها به شرح این نکته بسنده می‌کنم که چگونه و با چه هدفی، حکومت، در دوران پیش از ناصرالدین شاه که بزرگترین بانی تعزیه‌خوانی بوده است، به برگزاری مراسم تعزیه‌خوانی، کمک می‌کرده است[۱۶].

۲ـ نخستین شاهان قاجار و تعزیه‌خوانی

آقامحمدخان، «خواجهٔ سنگدلی» که بنیانگذار سلسلهٔ قاجار است، و در ۱۷۹۷ به قتل رسید، فقط سه سال آخر سلطنتش، بر تمامی ایران حکم راند و فرمانش در سراسر

۱۵- «شگفت آنکه اشعار سعدی و حافظ بیش از مراثی شاعران دوران صفوی، در دستنویسهای تعزیه گنجانده شده است» (پ، چلکوفسکی، همان، پانویس شمارهٔ ۱، ص ۱۳۴).

۱۶- در تدوین این تحقیق، برای ترسیم نقشه و بازسازی تکیهٔ حاجی میرزا آقاسی و ترجمهٔ نوشتهٔ برزین (Bérézine) از روسی به فرانسه، سخت مدیون همسرم هستم.

کشور نافذ بود. وی تهران را که تا آنزمان منزلی بر سر راه دامغان و مازندران بود، به عنوان پایتخت نوین ایران برگزید؛ و گفتنی است که بررسی این پدیدهٔ نو یعنی نمایش درامهای مذهبی، از تاریخ ترقی دارالخلافه جدا نیست.

این شاه سختگیر به زهد و پارسایی و نفرت از تفریحات و سرگرمی، شهرت داشت، و چون سخت در بند سلامت نفس و رستگاری خویش بود، احتمال نمی‌رود که بر خلاف میل ملایان، مشوق نمایشهای تعزیه بوده یا از گروه‌های بازیگر و شبیه‌ساز، حمایت کرده باشد. به علاوه درباریانش را مجبور می‌کرد که در زندگانی خویش، همان مقررات وی را در زندگی رعایت کنند، و به همین جهت آنان در خوف و وحشت بسر می‌بردند[۱۷]. معهذا پس از دوران آشفتگی و آشوبهای مربوط به قبضهٔ قدرت، اندک‌اندک آرامشی در تهران پدید آمد و آقا محمدخان، مهاجرت به پایتخت نوین را تشویق کرد. رفته رفته در اطراف قصرهای قاجار، محلهٔ ارک بنیان یافت که بعدها مرکز شهر شد. در میان این جماعت ناهمگون تازه‌وارد که کمابیش با مردم محل درآمیختند، برگزاری مراسم عزاداری امامان و شهدای کربلا، به طور منظم، مرسوم و متداول بود و آنان به هر مناسبت، آن مراسم را برگزار می‌کردند، و علاوه بر برگزاری مراسم بزرگ و مشهور سوگواری، در سراسر سال نیز مراسم عزاداری دست دومی برپا می‌داشتند[۱۸].

به شهادت نویسندگانی که پیش از دورهٔ قاجار می‌زیسته‌اند، می‌دانیم که رقابت میان دسته‌ها، نقشی اساسی در تدارک و برپایی مراسم عزاداری (تزیین تکیه‌ها، به راه انداختن دسته‌ها و هیئت‌های سوگوار، سرودن و خواندن مراثی و غیره) داشته است. ازینرو می‌توان پنداشت در بازارهایی که در جنوب کاخهای قاجاریه برپا شده بود و در آنها جماعتی رنگارنگ، مرکب از مهاجران ایالات فقیر شده (بر اثر سالهای دراز جنگ و آشوب) به تهران، درهم می‌لولیدند، رقابت دسته‌ها با هم، علی‌الخصوص سخت و شدید بوده است. احتمالاً دسته‌های محلات و اصناف و یا ایالات، در حین حرکت، و شاید هم در بعضی جاهای مخصوص، گوشه‌هایی از مصیبت (تراژدی) کربلا را نمایش می‌داده‌اند که مضامین عدیدهٔ آن، در سرگذشت افسانه‌آمیز و حماسی و اسوه‌گون اهل بیت ثبت و ضبط شده و قصه‌گویان و ناقلان اخبار و روضه‌خوانها، نسل به نسل، بر وفق

17- E. Pakravan. *Agha Mohammad Ghadjar, Essai biographique*, Tehran, 1953, p. 163, 183, 220, etc.

۱۸- همان، ص ۱۶۲.

سنن محلی خویش، آن سرگذشت را به تفصیل بسط داده و پرورانده‌اند و روایت کرده‌اند. هر دسته و گروه، مضامین خاصی را بیشتر می‌پسندیده و درنقل و روایت آنها، تخصص داشته است و همین، مبین رشد به غایت سریع مجموعهٔ وسیع مجالس تعزیه است که در حدود سالهای ۱۸۶۰، تماماً در تهران به وجود آمد[۱۹].

نخستین بانی بزرگ تعزیه‌خوانی فتحعلی‌شاه است. حتی هنگامی که فتحعلی‌خان، ولیعهد جوان ایران، در شیراز حکومت داشت، با نزدیکانش، درباری تشکیل داد که بعداً به پایتخت ایران منتقل شد، و در آن دربار، بیگمان ذوق جاه و جلال و حشمت و شکوه شاهنشاهی ایران درگذشته، حاکم بوده است[۲۰]. از همان آغاز سلطنت وی، رقابت میان فرانسه و انگلستان بر سر دستیابی به هند، زمینهٔ مناسبی برای دیدار دیپلماتها از ایران باری دیگر فراهم آورد که شرح مشاهدات ذیقیمت‌شان، به دست ما رسیده است. از مسافران والامقام و خاصه از دیپلماتها، درست همانگونه که در دوران صفویه مرسوم بود، برای مشاهدهٔ دست‌کم بعضی مجالس مراسم مذهبی دههٔ اول محرم که شاه و اشراف در پایتخت و حکام و والیان در ولایات برگزار می‌کردند، دعوت می‌شد.

دوپره (Dupré)، عضو هیئتی علمی که همراه مأموران دیپلمات فرانسه به ایران آمدند، در شیراز به سال ۱۸۰۸، شاهد یکی ازین نمایش‌ها در عمارت شاهزادهٔ حاکم بوده است. گزارش وی حاکی از تکامل دراماتیک تعزیه‌خوانی، از هنگامی است که فرانکلین در حدود بیست سال پیش از آن، در همین شهر، ناظر تعزیه‌خوانی بوده است. توصیف دوپره، گرچه آکنده از پیش‌داوری‌ها و فاقد دقت است، ولی تصوری از محل نمایش یعنی اقامتگاه حاکم که به طور موقت برای نمایش تئاتر به تکیه تبدیل شده بود، به دست می‌دهد:

«... به هنگام اقامتم در شیراز بخت آن را داشتم که شاهد یکی از آن مضحکه (farce)*هایی که با جلال و شکوه تمام به نمایش درمی‌آید باشم. شاهزادهٔ حاکم در تالاری که دیوارهایش را با شالهای کشمیر جواهرنشان پوشانده بودند، نشسته بود و

۱۹- بجز روایت فرانکلین، مهمترین گواهی پیش از قاجار در باب رقابت دسته‌ها در برگزاری عزای حسینی، گواهی Gmelin (Hmellin) است که از برگزاری این مراسم در رشت، در حدود سالهای ۱۷۷۰، خبر می‌دهد. نک:

Histoire des découvertes faites par divers savans voyageurs, Berne et la Haye, 1776, 6 Vo., I. II, p. 366 sqq.

۲۰- امینه پاکروان، همان، ص ۲۱۶.

بزرگان دربار، در اطاقهای طبقهٔ هم‌کف جا داشتند. مردم در حیاط وسیعی که محل اجرای نمایش بود، ایستاده بودند و زنان، روی ایوان خانه، در چند ردیف، صف بسته بودند...».

نویسنده سپس از خود نمایش سخن می‌گوید: نخست وعظ به عنوان پیش‌درآمد درام؛ آنگاه نمایش تعزیهٔ شهادت امام حسین، و به فرجام یک چشمهٔ تردستی و حقه‌بازی (tour d'adresse):

«در پایان این مضحکه، چند تردست یا حقه‌باز (faiseurs de tours de force) با تیر یا دکل‌های سنگین و درازی مزین به نوارهایی کوچک، وارد می‌شوند که کودکانی در بالای آن تیرها به سختی خود را نگاه می‌دارند»[۲۱].

این گواهی به رغم همهٔ نقائصی که دارد، از چند لحاظ برای ما گرانبهاست:

۱ـ نظم و سلسه مراتب جاهای تماشائیان نمایش تعزیه را که همه موظف به رعایت آن هستند، نشان می‌دهد؛ و این ترتیب، البته گاه با تغییراتی چند، بعدها محفوظ می‌ماند.

۲ـ دوپره نخستین مسافر خارجی است که می‌گوید مکالمه میان امام حسین (ع) و زن و فرزندانش، به زبان شعر است.

۳ـ همانگونه که در نوحه‌خوانی («تصاویر زنده») یعنی صحنه‌های نمایشی سیار (روی گردونه) (tableaux vivants des Jeux sur chars) در دوران پیش از قاجار مرسوم بوده، مردان نقش زنان را بازی می‌کنند.

در همان زمان، دیگر مأموران فرانسوی، در تهران، نمایشهایی را که به دستور شاه ترتیب می‌یافت مشاهده کردند. گزارش تانکوانی از آنچه دیده، جالب توجه است. وی که با زبان فارسی آشنایی داشت و حتی بخشهایی از گلستان سعدی را به فرانسه ترجمه کرده و سفرنامه‌های شاردن و تاورنیه را خوانده بود، و شرح آنان از سوگواری در ماه محرم در دوران صفوی را می‌شناخت، می‌کوشد تا در مکاتباتش، توصیف حتی‌الامکان دقیقی از این «نمایش‌گونه‌های حزین» ("espèces de Jeux funèbres") بیاورد. عناصر آئین تقریباً همان است که در دوران پیش از قاجار بود (مساجد سیاه‌پوش، برپا داشتن خیمه و استراحتگاه جای جای با منبر برای روضه‌خوانی، حرکت دسته‌های عزادار (processions de pénitents)، نمایشهای صامت (tableaux vivants) و غیره). اما ظاهراً شمار «داوطلبان شهادت» افزایش یافته و آنان بر اثر رقابت، زجر و شکنجه‌های بدنی نوینی ابداع کرده یا

21- A. Dupré. *Voyage* en Prese. II. p. 314-317.

متقابلا از هم به عاریت گرفته‌اند. تانکوانی که شاهد مراسم رسمی متعددی که دربار برپا می‌داشته بوده است، می‌نویسد نمایش تعزیه «شگفت‌ترین و شگرف‌ترین نمایشی است که تاکنون دیده‌ایم»، و در باب شرایط و مقتضیات تدارک و اجرای تعزیه، اطلاعات ذیقیمتی به دست می‌دهد:

«پنج نمایش آخر در حیاط وسیع کاخ سلطنتی، اجرا شدند. از بعضی جهات می‌توان آنها را شبیه نمایش‌های کهن مذهبی شهادت (در غرب mystères de la Passion) دانست. وزراء، مخارج نخستین روز را تأمین می‌کنند و شهر تهران که به چهار محله تقسیم شده، مخارج چهار روز آخر را». (سپس شرح مجالس نمایش داده شده در مراسم روز ماقبل آخر که صحنه‌های نمایشی متعددی دارد، می‌آید).

شگفت آنکه از هیئت نمایندگی فرانسه برای مشاهدهٔ درام «ایلچی فرنگی» در دربار یزید که از مضامین شناختهٔ افسانهٔ (légende) امام حسین (ع) است و بعدها یکی از تماشایی‌ترین تعزیه‌هایی شد که ایرانیان دوست داشتند آن را به مسافران خارجی نشان بدهند، دعوت به عمل نیامد. و اما در باب محل‌های اجرای نمایش، غیر از قصر شاه، تانکوانی فقط می‌گوید که «همهٔ این مراسم در کاخهای اعاظم و اکابر نیز تکرار می‌شوند»[۲۲].

یک سال پس از تانکوانی، جیمز موریه (James Morier)، نویسندهٔ مشهور و دیپلمات انگلیسی، مشاهدات جالب توجه خود را (گرچه اشتباهات فاحشی دارد که از قلم نویسندهٔ حاجی‌بابای اصفهانی شگفت‌انگیز است) برای ما نقل می‌کند. افسران هندی محافظ فرستادهٔ دولت انگلیس ("Jemidare")، از جیمز موریه برای تماشای نخستین مجلس از مجالس تعزیه در محلی که معلوم نیست کجای تهران است، دعوت کرده بودند؛ جیمز موریه جریان نمایش را شرح می‌دهد که با اختلافاتی چند همان است که در سراسر دوران قاجار رعایت شده و ما می‌شناسیم و به ترتیب عبارتند از:

۱ـ مجلس روضه‌خوانی و سپس سینه‌زنی حضار.

۲ـ به راه افتادن دستهٔ عزاداران (procession de pénitents) که در اینجا، منظور نمایش چند چشمه تردستی یک پهلوان (شاید پهلوان زورخانه) با پرچمی سیاه به نشانهٔ عزاست.

22- J. M. Tancoigne, *Lettres sur la Perse et la Turquie d' Asie*, Paris 1819, t. II, p. 3-10, (Lettre de Tèhèran, le 10 mars á une dame de Paris).

۳ـ نمایش درام مذهبی شهادت دو طفل خواهر امام حسین (ع) (زینب و نه فاطمه که مادر اوست). بر «صحنهٔ کوچکی که موقتی بود». ظاهراً موریه نخستین کسی است که می‌گوید: «هر یک از شبیه‌خوانان، متن نقشش را که بر تکه کاغذی نوشته شده، در دست دارد».

۴ـ ورود عزاداران (pénitents) در پایان نمایش که منظور سقایان‌اند، و آب «یادآور تشنگی امام به هنگام شهادت است»[۲۳].

روز بعد، از موریه برای تماشای مجلسی دعوت شد که برای ما جالب توجه‌تر است. وی به روشنی می‌گوید که مجلس تعزیه، در خانهٔ امین‌الدوله حاج حسین خان اصفهانی[۲۴]، در حضور صدراعظم (میرزا محمد شفیع مازندرانی) و ایلچی انگلیس و حاجی محمد حسین خان مروی و فتحعلی‌خان شاعر و غیره، به نمایش درآمد. محل اجرای نمایش، حیاط اندرونی خانه و نمایش، تعزیهٔ معروف «ایلچی فرنگی» بود. موریه تعریف می‌کند که چگونه شخصیت‌های مهم با تماشای این نمایش‌ها که به هزینه و سرپرستی ایشان برگزار می‌شد، درد و اندوه راستین و یا دروغین خویش را آشکار می‌ساختند:

«گریهٔ صدراعظم قطع نمی‌شد؛ امین‌الدوله با دو دست صورتش را پوشانده و از درد و اندوه به صدای بلند می‌نالید؛ محمد حسین خان مروی، گهگاه ناله‌های سخت سر می‌داد. دیدم که بعضی واقعاً می‌گریند و اشک از پهنای صورتشان فرو می‌چکد، اما احساس کردم که غم و غصهٔ غالب‌شان، هم نمایشی است و هم برانگیختهٔ داستان تراژدی‌ای که مشاهده می‌کنند و آن اندوه را برمی‌انگیزد*. شاه خود همواره در این مراسم می‌گرید و بنابراین خدمتگزارانش مجبورند که بدو اقتدا کنند. جمعیت تماشاچی وقتی از زیر پنجرهٔ اطاقی گذشت که ما در آن نشسته بودیم، با قوت و شدت بیش از معمول به سینه‌زنی پرداخت».

در آخرین روز مراسم، کسانی که در عزای حسینی مشارکت فعالی داشتند، از مقابل شاه که «در اطاقی کرسی‌بلند (surélevé) مشرف بر میدان نشسته بود» رژه رفتند، اما

23- Morier, *Journey*, p. 194-197.

۲۴ـ این شخص در آن زمان سمت خزانه‌داری فتحعلی‌شاه را داشت که پس از مرگ میرزا شفیع مازندرانی در ۱۲۳۴/۱۸۱۷-۱۸۱۸، او را صدراعظم خویش کرد و حاجی محمد حسین خان اصفهانی تا مرگش به سال ۱۲۳۹/۱۸۲۳-۱۸۲۴، در آن مقام بود (نک: سعید نفیسی، TEDM II، ص ۸). (منظور تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران در دورهٔ معاصر از ۱۲۲۸ تا ۱۲۵۰ ق. است. چاپ سال ۱۳۴۴. م.).

نمایشی که قرار بود آن روز انجام شود، صورت نگرفت، زیرا در دهی نزدیک تهران، مردی که شمر خوان بود، به راستی سرِ «امام حسین» را بریده بود و کسی که می‌بایست نقش امام را در برابر شاه ایفا کند با شنیدن این خبر از شدت ترس، پنهان شده بود[۲۵].

موریه در سفر دومش*، اطلاعات بس دقیق‌تری در باب کل مراسم عزاداری ماه محرم و نیز در خصوص تعزیه‌خوانی می‌دهد، و در مورد تکیه‌هایی که آن زمان در تهران بر پا می‌داشتند می‌گوید:

«تدارکاتی که در سراسر شهر می‌دیدند عبارت بود از برپا داشتن خیمه‌های بزرگی به نام تکیه در کوچه‌ها و میدانهای عمومی و سیاه‌پوش کردن آنها و گذاشتن اشیائی که علائم عزاداری است در آن تکایا. مردم محل و یا شخصیت‌های مهم، این خیمه‌ها را با هزینهٔ خود برپا می‌دارند، زیرا این کار، عملی حاکی از عبودیت و اخلاص تلقی می‌شود؛ و مردم از هر طبقه می‌توانند در آن‌ها حضور یابند. مخارج تکیه عبارت است از پرداخت مزد به ملا و شبیه‌خوانان و تقبل هزینهٔ تهیه جامه‌های آنان و خرید چراغ‌ها. بسیاری مردم از این فرصتی که پیش آمده تا به کفارت گناهان خویش بپردازند و یا شکر نعمتی از نعمت‌های حق بگویند، استفاده کرده، در کارِ با اجر و ثوابِ بر پا داشتن تکیه، شرکت می‌جویند بدین وجه که از سر احسان، به حاضران در تکیه غذا می‌دهند».

موریه در سال ۱۸۱۱[۲۶] و اوزلی یک سال بعد در ۱۸۱۲[۲۷]، مراسم عزاداری‌ای (représentations) را که در خانهٔ صدراعظم میرزا محمد شفیع مازندرانی برگزار شده، توصیف کرده‌اند. به گفتهٔ موریه، اعضای هیئت سیاسی، بیش از پیش به مشاهدهٔ این نمایش، دعوت می‌شده‌اند:

«ایرانیان هیچ دغدغه‌ای از اینکه ما شاهد مراسم مذهبی‌شان باشیم نداشتند، تا آنجا که روز هشتم محرم، صدراعظم همهٔ اعضای سفارت را به تماشای (آن مراسم) در تکیه‌اش دعوت کرد».

بنا به توصیف موریه، «تکیهٔ» مورد نظر، اقامتگاه صدراعظم[۲۸] بود که موقتاً به تکیه

۲۵- این واقعهٔ اسفبار که موریه نقل کرده، بارها تکرار شده است. اگر همهٔ گواهی‌ها را باور داشته باشیم، تاریخ تعزیه‌خوانی در قرن ۱۹ و تا دورانی متأخر، مملو از چنین حوادثی است.

26- Morier, *Second Journey*, p. 175-184.

27- Ouseley, *Travels*, 111, p. 162-171.

۲۸- میرزامحمدشفیع قدیمی مازندرانی، پس از مرگ حاج محمد ابراهیم در ۱۲۱۵/۱۸۰۰-۱۸۰۱ تا سال ←

تبدیل شده بود. در این تکیه نیز ترتیب جاهای تماشائیان تقریباً همان است که دوپره توصیف کرده بدین وجه که شخصیت‌های مهم و میهمانان والامقام، در بالکانه‌ها یا ایوانهای فوقانی (balcons) و شاه‌نشین‌های (fenêtres) خانه که پیشخان یا بالکانهٔ ستوندار است (loggia) می‌نشینند و مردم در صحن حیاط خانه، پیرامون سکّویی که در وسط حیاط قرار دارد و صحنهٔ نمایش و جای منبر واعظ یا روضه‌خوان است، هر جا که بتوانند؛ و چادر بزرگی، تمام صحنه و تماشائیان را می‌پوشاند. مراسم، شب هنگام در نور شمع برگزار می‌شد. موریه مجلس روضه‌خوانی را که تقریباً یک ساعت طول کشیده شرح می‌دهد، اما توصیفش از خود نمایش، دقیق و مشروح نسیت، و بیشتر به توصیف تأثیر نمایش بر تماشائیان که زارزار می‌گریستند، می‌پردازد. معهذا به گفتهٔ اوزلی، حتی در آن دوران که عصر تعصبات سخت مذهبی است، بعضی ایرانیان در خفا این «تظاهر به غمگینی» یا مغموم‌نمایی (parodie de chagrin) را دست می‌انداختند، گرچه علناً چنین وانمود می‌کردند که در مصیبت و عزای عمومی، شریکند[۲۹].

توصیف اوزلی از نمایشی که در خانهٔ صدراعظم («میرزا شفیعا») داده شد، بر این خصیصه که آن نمایش (تئاتر) بسی اندک، نمایشی (دراماتیک) است و نمایشی است که ملایان هنوز در آن نقش دست بالا را دارند، تأکید می‌ورزد:

«ملایی که به مناسبت آواز (نوحه) می‌خواند، موضوع درام را از روی دفترچه‌ای به آواز و به لحنی مطنطن خواند... نمایش شامل چندین صحنه مربوط به هم بود که ملا آنها را به آواز یا با گفتار به لحنی یکنواخت (récitatif) شرح داد»[۳۰].

روز دهم (محرم یا عاشورا، روز قتل)، تعزیه شهادت امام که به مراسم عزاداری خاتمه می‌بخشید، در میدان بزرگ روبروی کاخ به نمایش در آمد. شاه در بالکانه‌اش به تماشا نشسته بود؛ سفیر انگلیس و موریه منشی‌اش، زیر چادری که بر طاقی عظیم در

← مرگش ۱۲۳۴/۱۸۱۷-۱۸۱۸، صدراعظم فتحعلی شاه بود و «وی که مردی امین و درستکار و پرهیزگار بود، تا زنده بود درین مقام ماند و در ۱۹ رمضان ۱۲۳۴، یعنی چهار سال پس از امضای عهدنامهٔ گلستان و هفت سال پیش از آغاز جنگ دوم درگذشت. پیداست که وی کاردان‌تر و هوشیارتر از دیگران بوده، و یکی از کسانیست که بیش از همه در نزدیک شدن به ناپلئون و نیرو دادن به سپاه ایران به وسیلهٔ آموزگاران فرانسوی و اسلحهٔ جدید و در صلح کردن با روسیه و بستن عهدنامهٔ گلستان کوشیده است». سعید نفیسی، ***تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران در دورهٔ معاصر***، مجلد دوم، ص ۷.

29- Ouseley, *Travels*, 111, p. 163.

۳۰- همان، ص ۱۶۴-۱۶۵.

ورودی میدان، نزدیک جایگاه شاه، افکنده بودند، جای داشتند[۳۱]. مراسم موصوف در گزارش موریه که در بامداد، پگاه آغاز شد، حاکی از نیت شاه در شکوهمند و درخشان بودن آنها به حد اعلاست. موریه خاطرنشان می‌کند که قجرها، یعنی اعضای طایفهٔ شاه، در مراسم فعالانه مشارکت دارند و حفاظت آن مراسم بر عهدهٔ ایشان است:

«شاه برای اظهار فروتنی و من باب خضوع و خشوع، به قجرها که بسیاری از خویشاوندانش جزو آنانند، دستور داد که بر نظم مراسم مختلفی که می‌بایست برگزار شود، پا برهنه (بی‌کفش و جوراب) نظارت کنند، و آنان با احتیاط و چماق به دست، روی سنگفرش گام برمی‌داشتند و کاری را که بر عهدهٔ کوچکتران است، انجام می‌دادند، یعنی گاه جلوی مردم را می‌گرفتند و گاه با چماق چند ضربه به آنان می‌زدند و در حفظ نظم مراسم می‌کوشیدند».

مراسم عزاداری به ترتیب زیر برگزار شد:[۳۲]

۱ـ سینه‌زنی گروهی از قجرها.

۲ـ ورود دستهٔ علم و کتل‌داران.

۳ـ حرکت دادن «قبر پیغمبر» مزین به درّ و جواهر و شالهای کشمیر. این «قبر» بر شانهٔ هشت مرد که دو علمدار در کنارشان حرکت می‌کردند، قرار داشت.

۴ـ ورود چهار اسب با جل و پلاس مجلل، مزین به درّ و جواهر و شالهای کشمیر و پارچه‌های زربفت که دهنه‌شان در دست چهار جلودار بود. بر زین این اسب‌ها، علائم عزای حسینی قرار داشت.

۵ـ ورود گروهی مرکب از شصت و دو عزادار (pénitent) کفن‌پوش خون‌آلود و قمه به دست، به نشانهٔ شصت و دو شهید کربلا[۳۳].

۶ـ ورود اسب سفیدی با زخمهای ساختگی و پوشیده از تیر و پیکان که رویش جلی سیاه انداخته بودند و نمودار رمزی اسب امام حسین بود.

۷ـ ورود دسته‌ای مرکب از پنجاه‌تن که سنج‌های چوبی می‌نواختند.

31- Morier, *Second Journey*, o. 179 sqq.

۳۲- همان. موریه تصاویر بعضی عناصر مراسم عزاداری را نیز آورده است: از قبل قبرِ پیغمبر، نوعی مرقد و ضریح با تزئیناتی شکوهمند؛ اسب امام حسین. اسناد و مدارک بسیار بر وجود بعضی از عناصر آئین عزاداری در دوران صفوی شهادت می‌دهند (همچون سینه‌زنی، قمه‌زنی، سنگ‌زنی، سنج زنی، تخته‌زنی و غیره؛ علمداران، اسبهایی با زین و یراق مجلل و زخمهای ساختگی و غیره).

۳۳- بنا به روایت، یاران امام حسین، هفتاد و دو تن بودند.

۸ـ ورود شبیه‌خوانان (tragédiens) و نمایش شهادت امام حسین و در پایان آن، سوختن و غارت خیمه‌های امام.

در آن زمان، مشکل بزرگ یافتن شبیه‌سازان (بازیگرانی) بود که نقش اشقیا را بازی کنند و گاه برگزاری نمایش تعزیه، به علت جنبهٔ خشونت‌آمیز و تعصب‌آلودی که مراسم عزاداری به خود می‌گرفت، دشوار و حتی ناممکن می‌شد. تماشائیان این نمایش تعزیه در میدان بزرگ، در حضور شاه و شخصیت‌های خارجی، از اظهار غیرت مذهبی خویش هیچ ابائی نداشتند و هنگام شهادت امام حسین به دست دژخیم، «بغض انبوه مردم ترکید و طوفانی از ناله و زاری و خروش برخاست».

«بیزاری و نفرت مردم برای آنکه آزادانه بیان شود، نیاز به محملی داشت تا آنان بتوانند دق‌دلی درآورند و «بازیگرانی» که نقش سربازان یزید را ایفا کرده بودند، این بهانه را به دست ایشان دادند. چون در واقع با قتل امام حسین، مردم با سنگ‌پرانی و ناسزاگویی آنانرا از محل راندند. به ما گفتند که یافتن بازیگرانی که نقش اشقیا را بازی کنند، آنقدر مشکل است که گاه عندالاقتضاء اسرای روس را مجبور کرده‌اند که در نقش سربازان یزید ظاهر شوند و آنان پس از وقوع مصیبت، به سرعت از محل خارج شده‌اند»[۳۴].

به گفتهٔ موریه، شگفت‌ترین بخش این تعزیه، نمایش جنازه‌های شهدای سربریده بود که در یک صف، قطار شده و سر هر شهید در کنارش قرار داشت[۳۵].

سال بعد، اوزلی در حضور شاه و سفیر انگلیس و همراهانشان، شاهد روایتی دیگر از همین تعزیه بود که دست کم در شکوه و جلال بر تعزیهٔ قبلی، برتری داشت.

«تزئیناتی که در کاخ و میدان به نمایش درآمده مشاهده می‌شود، محتملاً از تزئیناتی که در تئاتری اروپایی می‌توان دید، ارزشمندتر است... بدین مناسبت، شاه گرانبهاترین و درخشانترین جواهرات خود را هزاران هزار، قرض داده بود... سرانجام تابوت پیامبر ظاهر شد و اسبانی را که با جواهرات شاه به طرزی فاخر آراسته بودند، حرکت دادند که

۳۴- بنا به شهادت اوزلی که سال بعد شاهد این مراسم بوده «چند اسیر روس، نقش سربازان یزید را بر عهده داشتند یا مجبور به ایفای آن نقش شده بودند و با قتل امام حسین، به موقع توانستند شتابزده بگریزند و از سنگباران شدن جان به سلامت برند». (*Travels*, III, p. 169)

35- Morier, *Second Journey*, p. 183-184.

نمایش شهدایی که در میدان جنگ به شهادت رسیده‌اند چنانکه نمایش شهدای صحرای کربلا، از عناصر مشهور نمایش‌های سیار (روی گردونه) در دوران صفویه است. ر.ک. اوزلی، همان.

یکی از آنها، نقاب یا پردهٔ نفیس الماس‌نشانی بر چهره داشت و مردی زیر سر اسب، پارچهٔ سفید بزرگ و زیبایی گرفته بود تا جواهرات گرانبهائی که ممکن است از نقاب جدا شوند، در آن بیفتند».

صحنه‌های جنگ، زمینهٔ مناسبی برای نمایش سوارکاری به طرزی درخشان بود:

«تاخت و تاز بسیاری سوارکار را در دشت می‌توان دید. آنان زره پوشیده‌اند و سپر و نیزه به دست دارند و گاه نیز ترکشی پر از تیر و کمانی»[۳۶].

درووِیل (Drouville)* که محتملاً همان نمایشی را که اوزلی در میدان دیده مشاهده کرده است، در باب تعزیهٔ شهادت امام حسین، توضیحات دقیقی می‌دهد:

«این نمایشهای باشکوه در خیابانها و میدان‌های عمومی و خانه‌های اشخاص ثروتمند، برپا می‌شود: و در کاخ شاه نیز با جلال و جبروت بسیار؛ اما مهمترین تعزیه یعنی تعزیهٔ واقعهٔ کربلا در روز عاشورا، نمایشی غریب و چشم‌گیر است. یک تن از درباریان عهده‌دار نقش امام حسین می‌شود و سوارانی به تعداد یاران امام در روز واقعه، همراه اویند. ناگهان عبیدالله* با هزاران سرباز بر وی می‌تازند، اما امام حسین تسلیم نمی‌شود و همراهان اندکش دلاوری‌ها می‌کنند و چون شمارشان کم است به خاک هلاک می‌افتند. من از دقت و مهارت شبیه‌خوانان در نمایش این صحنه سخت به شگفت آمدم؛ زیرا گرچه صحنهٔ جنگ کاملاً حقیقی نمایش داده می‌شود، اما هرگز برای چهار هزار سوار که به هم می‌تازند و چنین می‌نماید که با کینه و خشم، بدون نظم و احتیاط، می‌جنگند، هیچ حادثه‌ای پیش نیامده است. هر طایفه، همان واقعه را با تغییراتی چند نمایش می‌دهد، اما اصل ماجرا همواره یکی است»[۳۷].

تا آنجا که می‌دانم، شهادتی دربارهٔ عزاداری حسینی در سالهای آشفته جنگ ایران و روس که سرانجام به امضای قراردادهای موهن و ننگین گلستان (۱۸۱۳) و ترکمانچای (۱۸۲۸) انجامید و تحریک احساسات ملی و تعصب مذهبی مردم از جانب علما، خلایق را به شورش علیه بیگانگان برمی‌انگیخت، در دست نیست[۳۸]. نخستین خاورشناسی که ما را از تحول تعزیه‌خوانی در اواخر سلطنت فتحعلی‌شاه می‌آگاهاند، ا.

36- Ouseley, *Travels*, p. 165, 168, 170.

برای آگاهی مشروح از خزانه و جواهرات سلطنتی، ر.ک. به: Bérézine (پانویس ۶۴، ص ۱۹۰-۱۹۴ با تصویر).

37- G. Drouville, *Voyage en Perse fait en 1812 et 1813*, 2e éd. Paris 1825, t. I, p. 190-191.

۳۸- نک: پانویس ۵۱.

خوتسکو (A. Chodzko) است که در سال ۱۸۳۳ (یک سال پیش از مرگ شاه) در تهران مجموعه‌ای از چند تعزیه به دست آورد که امروزه در اختیار ماست[۳۹]. گرچه خصیصهٔ نمایشی این متون ضعیف است، اما نمایش آنها، موجب تحریک نوعی حس «ملی» در ایرانیان می‌شد و وجد و شور بسیار برمی‌انگیخت. این تعزیه‌ها را در سراسر ایران نمایش می‌دادند:

«با ورود به تهران به سال ۱۸۳۱، در دربار فتحعلی‌شاه، شاهد نمایش‌های تعزیه با همهٔ جلال و شکوهی که شاه بسیار دوست داشت تا بدان وسیله چشمان عموم را خیره کند، بودم. طی یازده سال اقامت متوالی در جاهای مختلف، همه جا ذوق و شوق مردم را برای تماشای تعزیه مشاهده کرده‌ام. در میان چادرنشینان کوچرو و در روستاها، شبانان و روستائیان برای تماشای تعزیه در تکیه‌ها یعنی چارطاق‌هایی (portiques) که اختصاصاً برای اینکار برپا می‌شود، گرد می‌آیند. در شهرها، میدان‌های عمومی و کاروانسراها و صحن مساجد و حیاط خانهٔ اعیان، میعادگاه مردم برای تماشای تعزیه است»[۴۰].

در آن زمان، سوای شاه، بانی بزرگ تعزیه‌خوانی حاج‌میرزا ابوالحسن‌خان، وزیر امور خارجه بود[۴۱]. نمایشهایی که وی ترتیب داد، از لحاظ جلال و شکوه، بر تئاترهای اروپا طعنه می‌زد:

«در تعزیهٔ معروفی که به سال ۱۸۳۳ میرزا ابوالحسن‌خان سفیر سابق ایران در پاریس، به عنوان نذر برای شفای پسرش، در تهران برگزار کرد و چهارده روز طول کشید، شاهد بودم که این لوکولوس (Luculus) ایرانی، هشتاد طاقه شال کشمیر و جواهرات بسیار منجمله جواهراتی که از اندرونی شاه قرض گرفته بود و در حدود نیم کرور (نزدیک به سه میلیون فرانک) قیمت داشت، به تماشا گذاشت. جاه و جلال اپرای پاریس که ستایش پاریسی‌ها را برمی‌انگیزد، در نظر اعیان و اشراف تهران، حقیر خواهد نمود»[۴۲].

این گواهی از جمله معلوم می‌دارد که در آن زمان نیز غیر از دههٔ محرم که خاص

۳۹- مجموعاً سی و سه تعزیه که در کتابخانهٔ ملی پاریس نگهداری می‌شود:
fonds persan, sup.no. 993 (catalogue de Blochet, III. p. 379-380).

40- A. Chodzko, Le théâtre en Perse, dans *La Revue Indépendante*, 15, Paris, 1844, 161-208.

۴۱- دربارهٔ این شخص به صفحات بعد رجوع کنید.

۴۲- خوتسکو، ص ۱۶۳. لوکولوس (۱۰۹؟-۵۷ قبل از میلاد) سردار رومی که به هنردوستی و ادب‌پروری و گشاده‌دستی در این راه، زبانزد است (م).

عزای حسینی و سوگواری برای شهدای کربلاست، تعزیه نمایش می‌داده‌اند. اما یکی از معایب گزارش خوتسکو اینست که وی به استثنای گواهی ذکر شده، تاریخ و زمان مشاهدات خود را طی یازده سال اقامت در ایران، تصریح نمی‌کند. ما به هنگام شرح تعزیه‌خوانی در دوران محمدشاه به این نکته باز خواهیم گشت.

اینک پس از این سیر در مشاهدات سیاحان ما، مسألهٔ مهمی که مطرح می‌شود اینست که آیا شمار تکیه‌های ثابتی که در این مرحلهٔ نخست، اختصاصاً برای نمایش تعزیه ساخته شده بودند، به راستی زیاد بوده است؟ نظر به آن که این نکته چندان انعکاسی در نوشته‌های فارسی و روایات محلی ندارد، می‌توان تردید کرد که چنین بوده است. به شهادت روایات دوران بعد، اجتماعات شلوغ و پرسروصدای محرم، به ارادهٔ ملایان، بیش از پیش، خارج از مسجد، در میدانهای عمومی و چهار سوق‌ها و کوچه و بازارها و خاصه در خانهٔ اشخاص متقی و در باغ‌ها و حیاط‌های اندرونی منازلشان که به اقتضای وقت، به صورت تکیه‌های موقت درمی‌آمد و سکّوی مرکزی را که صحنهٔ نمایش بود، به آسانی می‌توانستند روی حوض وسط حیاط ــ باغ بگذارند، برگزار می‌شده است[۴۳]. در این دوران که مراسم عزاداری به ندرت از دههٔ محرم تجاوز می‌کرد، به سختی ممکن بود کسی مشاقان را رهین منت خود ساخته، تأمین مخارج ساختمان بنایی ثابت برای تعزیه‌خوانی و هزینه‌های آن را در طول ماههای طولانی عدم فعالیت در آن بنا، تقبل کند و به علاوه، تأمین «مخارج دعوت از شاعر و روضه‌خوان و... و جا دادن‌شان و پذیرائی کردن از ایشان و پرداخت مزد به آنان را عهده‌دار شود»[۴۴]. همینکه شاه خود، تکیهٔ ثابتی در تهران برای این نمایش‌ها، بنیاد نکرد، معنیدار است. با اینهمه می‌گویند نخستین تکیه‌ای که اختصاصاً برای برگزاری این نمایشها، در نخستین سالهای سلطنت فتحعلی شاه ساخته شد، تکیه نوروزخان بوده است[۴۵]. اما این امر یقین و مسلم

۴۳- تا آنجا که اطلاع دارم هیچ تحقیق تاریخی دربارهٔ تکیه‌ها و حسینیه‌ها وجود ندارد. این حکم ب. بیضایی، ***نمایش در ایران***، ص ۱۲۲ که طرح و نقشه و ترتیب اجزاء ساختمان تکیه و حسینیه، از بنای زورخانه و کاروانسرا اتخاذ شده، باید وارسی شود.

44- Chodzko, p. 163.

۴۵- این تکیه در سالهای ۱۷۹۹-۱۸۰۰، یعنی در نخستین سالهای سلطنت فتحعلی‌شاه (۱۷۹۷-۱۸۳۴) ساخته شد؛ نک

P. Mamnoun, Ta'ziya, Schi'itish,- Persisches Passionspsiel, Vienne, 1967, p. 43, note I.

که این نکته را از دیوان اشعار فتحعلی‌خان صبا، ص ۱۸۴ نقل می‌کند؛ ب. بیضائی، ص ۱۲۳. این تکیه در ←

است که تکیهٔ حاج میرزاابوالحسن خان که در مجاورت خانه‌اش، بنا شد، نخستین و یا دست‌کم مجلل‌ترین تکیهٔ آن دوران محسوب می‌شود که شهرتش تا دوران محمدشاه نیز باقی بود[۴۶].

۳ـ تعزیه‌خوانی در دوران محمدشاه

الف ـ زمینهٔ اجتماعی ـ سیاسی. دوران سلطنت محمدشاه، نوادهٔ فتحعلی‌شاه، دورانی سیاه در تاریخ ایران عصر قاجاری است. چنانکه می‌دانیم دو قدرت «حامی» ایران، روسیه و خاصه انگلستان به محمدشاه کمک کردند تا رقیبان تاج و تخت را از میان برداشت و به سلطنت رسید. ایرانیان چون دریافتند که پیروزی روسیه در ماوراء قفقاز قطعی است، بیهوده کوشیدند تا هرات را تصرف کنند، اما با مرگ ولیعهد عباس میرزا در ۱۸۳۳، محاصرهٔ شهر شکسته شد. جنگ طولانی برای تسخیر هرات، رقابت میان روس و انگلیس را از پرده بیرون انداخت. ولی برای ایران، چیزی جز افزایش مشکلات اقتصادی و سلطهٔ آن قدرتهای استعماری، به بار نیاورد.

نهضت‌های اسمعیلی و بابی سالهای ۱۸۴۰ و ۱۸۴۴، وقایعی هستند که جنگ و ستیز ترکهای عثمانی و ایرانیان در مرز به سال ۱۸۴۲ و کشتار ایرانیان در کربلا به سال ۱۸۴۳ را در سایه انداختند. شکی نیست که پیشوایان این نهضت‌ها، مزایای «روحانیون» شیعه را که برخی از آنان، در آن زمان، نفوذ بسیار داشتند، به مخاطره می‌افکندند[۴۷]. سلاطین قاجار موقعیت ممتاز سلاطین صفوی را نداشتند که تشیع امامیهٔ اثنی‌عشری، به حکم آنان مذهب رسمی کشور شد و برخلاف سلاطین صفوی، از شأن و حیثیتی که انتساب به خاندان امام حسین بدانان می‌بخشید (و البته در حق صفویه، این ادعایی بیش نبود)،

← بازار تهران بود؛ ا. اوبن در:

E. Aubin, *La Perse d'aujourd, hui,* Paris, 1908, p. 160.

از سقاخانهٔ آن که وقف حضرت عباس بود و در مجاورت هر تکیه واقع است، یاد می‌کند.

۴۶- برای آگاهی از جای این تکیه، نک: نقشهٔ تهران که ضمیمه است و برزین (Bérézine) آن را ترسیم کرده. به موجب این نقشه، کوچه‌بازاری میان خانهٔ میرزاابوالحسن‌خان و تکیه واقع بود که آندو را از هم جدا می‌کرد (نک به o ارگ، حرف n).

۴۷- دربارهٔ بالا گرفتن نفوذ علما، ر. ک:

N. R. Keddie, The Roots of the Ulama's power in modern Iran, Studia Islamica, 29, 1969, p. 245-269; A. K. S. Lambton, The Persian Ulamâ and constitutional reform, dans *Le Shï'isme imâmîte*, Paris 1970, p. 245-269.

بهره‌مند نبودند؛ ازینرو با علم به این واقعیت کوشیدند تا نظر مساعد بعضی رؤسای مذهبی را به خود جلب کنند و از حمایت آنان برخوردار شوند و در نتیجه زمینه را برای سلطه و نفوذ ایشان بر مردم فراهم ساختند[۴۸]. و دیری نگذشت که علما فرصتی برای ابراز قدرت خویش یافتند، وقتی فتحعلی شاه از آنان درخواست کرد که علیه روسها اعلام جهاد کنند تا ایرانیان را که در جنگاوری، شوری از خود نشان نمی‌دادند، به سرکوب «کافران» برانگیزند[۴۹]. حتی پس از عهدنامه‌های گلستان و ترکمانچای، در آشوبهایی که به دنبال قتل گریبایدوف و اعضای هیئت دیپلماتیک روس، در تهران و ولایات به پا خاست، بعضی باز کوشیدند که ایرانیان را به حمله به روس‌ها که در آن هنگام با عثمانیان در ستیز و آویز بودند برانگیزند تا برای رهایی مسلمین ستم‌دیدهٔ قفقاز با عثمانیان متحد شوند[۵۰].

چنانکه گفتیم، اوجگیری نفوذ علما، با «خلاء قدرت» در ایران عصر قاجار مطابقت دارد. با مرگ نابهنگام نایب‌السلطنه عباس میرزا، کوشش‌های وی برای اصلاح ارتش و ادارات و نو کردن آنها، به شکست انجامید. ارتش یا درست‌تر بگوئیم بعضی قبایل که دولت می‌توانست کمابیش به آنان اعتماد کند، ضعیف شده، روحیهٔ خود را باخته، اینک بیشتر برای سرکوب شورش‌های داخلی به کار می‌رفت تا به قصد حفاظت از مرزها و ثغور و رؤسای نظامی که روحیهٔ فاتحان چادرنشین و کوچنده را همچنان حفظ کرده بودند، جیره و مواجب خویش را به مقدار گزاف از مردم محل می‌ستاندند و اینچنین به ورشکستگی اقتصاد ناحیه که به علت انزواطلبی دولت، دچار اختناق شده بود، پایه و مایه می‌دادند. از سوی دیگر علمای بزرگ که برخی از آنان دسته‌های مسلح خصوصی در خدمت خود داشتند، بیشتر مورد احترام مردم بودند تا دولت قاجار که علمای بزرگ، گاه ارادهٔ خویش را بر وی تحمیل می‌کردند[۵۱]. مشروعیت سلسلهٔ قاجار خیلی زود مورد انکار قرار گرفت و نکته‌ای که برای تاریخ مراسم عزاداری شیعی جالب توجه است

۴۸- سعید نفیسی، تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران در دورهٔ معاصر، جلد دوم، ص ۳۸ و بعد («نفوذ روحانیون درین دوره»).

۴۹- همان، ص ۳۹. به موجب تحقیق و بررسی خانم لمبتون، تظاهراتی که به رهبری علما برگزار می‌شد، فتحعلی‌شاه را به تجدید جنگ و خصومت با روسیه در ۱۸۲۶ وادار کرد.

۵۰- خان ملک ساسانی، ***سیاستگران دورهٔ قاجار***، سال؟، جلد دوم، ص ۳۰ و بعد، انگلیسی‌ها در این تحریک و فتنه‌انگیز دست داشتند.

51- N. R. Keddie, همان p. 33.

اینست که علما با آغاز نزاع و درگیری‌شان با محمدشاه، این شایعه را رواج دادند که اسلاف قجرها، به خلیفه یزید در قتل امام حسین، کمک کرده‌اند[۵۲].

قجرها که نمی‌توانستند با این رؤسای مذهبی ذینفوذ، رودررو به مقابله و مخالفت برخیزند، کوشیدند تا با اظهار لطف و مرحمت، آنانرا به خود دلبسته و پایبند کنند[۵۳]. فتحعلیشاه با متألهین و زهاد راستکیش و یا اهل بدعت، حشر و نشر داشت و آنانرا به کاخ دعوت می‌کرد[۵۴]. وی و بعضی اشراف، با سران نهضت فلسفی شیخی مناسباتی داشتند که بیش از پیش تنگاتنگ می‌شد و به رغم مخالفت مجتهدان، آن روابط را همچنان حفظ کردند[۵۵]. محمدشاه حتی بیش از جدّ نامدارش، با محافل صوفیه پیوندهای استوار داشت. از متنفذترین عرفا و زهاد نزدیک به وی، دو پیرو رقیب فرقهٔ نعمت‌اللهی، حاج زین‌العابدین شیروانی و حاجی میرزا آقاسی بودند. حاجی میرزا آقاسی که نخست للهٔ محمد (شاه آتی) بود و محمد شاه ویرا به مقام صدارت عظمی برگزیده بود، در محمدشاه چنان نفوذی داشت که به سحر و افسون می‌مانست. این رقابت پیشوایان دین با یکدیگر و توطئه کردن آنان علیه هم، تنها به سود انگلستان بود که از احتمال عقد پیمان میان روسها و ایرانیان، نگران بودند. پیشتر گفتیم که قیام آقاخان را در زمانی که هرات در محاصرهٔ قشون ایران بود، نمی‌توان حمل بر تصادف و اتفاق محض کرد[۵۶]. این قیام که با فرار آقاخان به هند و انتقال امامت نزاری به آن سرزمین، پایان گرفت، از وقایع متأخر تاریخ اسماعیلیان است که در اینجا مورد توجه ما نیست. اما برعکس پیدایی نهضت بابی که حادثه‌ای دراماتیک در تاریخ انتظار آخرت در مذهب تشیع است، در نیمهٔ قرن نوزدهم ما را به نهضت‌های مهدیگری صدراسلام بازپس

۵۲- همان، ص ۳۲، پانویس ۲ (به نقل از رسالهٔ
R. F. Algar, *The political and social role of the Olamâ in Qâjâr Iran* Cambridge, England, 1969, p. 153.)

۵۳- سعید نفیسی، ***تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران*** در دورهٔ معاصر، جلد دوم، ص ۳۹.

54- H. Algar, The revolt of Aghâ Khan Mahallâti, Studia Islamica, 29, 1969, p. 60, note 3.
به نقل از فصل سوم کتابش:
Religin and State in Iran: The Ulama in the Qajar period,
که من آن را ندیده‌ام. ر. ک. به: حامد الگار، ***شورش آقاخان محلاتی***، ترجمهٔ ابوالقاسم سری، انتشارات توس، ۱۳۷۰ (م).

55- G. Scarcia, AIUON, 1963, p. 202.

56- H. Algar, همان p. 74.

می‌برد. این نهضت نه تنها عناصر بورژوازی جدید مرکب از تجار را جذب کرد، بلکه اشراف خواستار نوسازی کشور نیز بدان گرویدند. سرکوب بابیها که در عصر محمدشاه آغاز شد، در زمان ناصرالدین‌شاه، هنگامی که عزای حسینی و تذکار واقعهٔ کربلا، شوری عظیم برمی‌انگیخت، قوت و شدت یافت. اما زمینهٔ این شور و غلیان در عصر محمدشاه فراهم آمده بود که از بیماری نقرس، رنج می‌برد و برگزاری این مراسم سوگواری و ماتم را به «وزیر جادوگر» خود سپرده بود.

ب ـ تعزیه‌خوانی و بنای تکیه. از بسیاری گواهی‌های بازمانده از آن دوران، می‌توان به مرتبهٔ پیشرفت تعزیه‌خوانی در همان عصر، پی برد. مردم از هر قشر و طبقه، گروه گروه به تماشای آن نمایشها می‌شتافتند که نه تنها در تهران و شهرهای بزرگ، بلکه در شهرهای کم‌اهمیت نیز برگزار می‌شد. به عنوان مثال گزارش Texier که در گلپایگان در ۱۴ دسامبر ۱۸۳۹ شاهد نمایشی بود که حاکم محل در حیاط قصرش به پا کرد، دالّ بر اهمیت این نمایشها در ایالات و ولایات است:

«شهر را خالی یافتیم، همهٔ مردم در حیاط خانهٔ حاکم گرد آمده بودند و وقتی بدانجا رفتیم، با منظره‌ای شگفت و نامنتظر روبرو شدیم بدین‌معنی که دیدیم ۵ الی ۶ هزار تن زانوزده و باتماشای‌نمایش زمخت‌مصایب‌مردی‌که ایرانیان پس از خدا ویرا می‌پرستند*، می‌گریند. چنین می‌نمود که حیاط کاخ را خاصه برای برگزاری این مراسم آماده کرده‌اند. این حیاط، میان رواق ورودی و ایوان نسبتاً بلندی که به اطاقها متصل است، امتداد دارد، یعنی از رواق شروع و به ایوان ختم می‌شود. وسط حیاط، صحنهٔ نمایش بود که تنها تزئینش، سکّویی چوبین بود که بر آن خوانندگان (choeur) جای داشتند که در فواصل صحنه‌ها، اشعاری در مدح پیامبر علی (!) می‌خواندند. تماشائیان چنان غرق تماشای نمایش بودند که ورود ما به هیچوجه موجب حواس پرتی‌شان نشد»[۵۷].

اوژن فلاندن (Eugène Flandin) که همراه سفیر کنت دو سرسی (Conte de Sercey) در ۱۸۳۹ـ۱۸۴۰ در ایران بوده، اطلاعات گرانبهایی دربارهٔ این آئین عزاداری و نمایشهای دراماتیک که آنها را با نمایشهای مذهبی (mystère) قرون وسطی در اروپا قیاس می‌کند، به دست‌می‌دهد، ودرباب‌تکیه‌های‌موقتی‌که‌تقریباًدرهمه‌جای‌تهران‌برپامی‌کردندمی‌نویسد:

«این نمایشهای دراماتیک، زیر چادرهای بزرگی که در میدانهای عمومی و در حیاط

57- C. Texier, *Description de l'Arménie, la Perse et la Mésopotamie*; Paris 1852, 2e Partie, p. 102-103.

مساجد و یا در کاخهای بزرگان برپا می‌شود و اکابر و اعیان به سائقهٔ غیرتِ مذهبی، تأمین همهٔ هزینه‌های آن را به عهده می‌گیرند، به موقع اجرا درمی‌آید. این چادرها را به شیوه‌ای بس مجلل می‌آرایند: یعنی در آنها طاقه شالهای کشمیر و پارچه‌های گرانبها که اشخاص پارسا و متقی قرض می‌دهند، می‌گسترند و (از دیوار پارچه‌ای یا ستونهای چادر) پوست حیوانات می‌آویزند و رویشان زره و جوشن و سپر و خنجر و سلاح‌های دیگر نصب می‌کند. در وسط چادر، سکّویی قرار دارد که صحنهٔ نمایش است و نیز منبری که پیش از هر نمایش، ملایی از فرازش به وعظ می‌پردازد تا حضار را برای تماشای درامی که بازی خواهد شد آماده سازد»[۵۸].

در آن دوران، درام‌های موصوف، خلایق را سخت متأثر و منقلب می‌کرد و نمایش آنها از مدت زمان معین و مقرر یعنی دههٔ محرم فراتر می‌رفت[۵۹]. قتل شبیه عمر که جزء آئین بود (عمرکشی) با اقبال شایان مردم مواجه می‌شد. فلاندن از مخالفت ملایان با این نمایشهای تراژیک که «از وعظ ایشان اثربخش‌تر بود» نیز یاد می‌کند، مخالفتی که جنبهٔ مذهبی داشت (و نیز از ملاحظات شغلی و حرفه‌ای آب می‌خورد)[۶۰].

تعزیهٔ ایلچی فرنگی که تکسیه شاید شاهد آن در شهرستان (گلپایگان) بوده است، بیش از پیش مورد اقبال مردم بود تا آنجا که شبیه‌سازان تکیه‌ای، از هیئت دیپلماتیک فرانسه، کلاه و بعضی اجزاء جامهٔ آنانرا قرض کردند[۶۱].

آخرین نمایش در فضای باز، در میدانی عمومی (نزدیک بازار؟) برگزار می‌شد و مردم از پنجره‌ها و ایوان‌های خانه‌های مجاور، تماشا می‌کردند؛ و صحنهٔ پیکار میان یاران امام حسین و «سربازان یزید» با واقع‌گرایی بسیار، بازی می‌شد.

فلاندن از واقعهٔ غم‌انگیزی که نزدیک بود به قیمت جان شماری از تماشاگران تمام شود، یاد می‌کند:

58- E. Flandin et P. Coste, *Voyage en Perse*, 1840-1841, Paris, 1851, I. p. 250-255.

برای آگاهی از معنی پوست جانوران که آرایش چادر و منبر نقال و روضه‌خوان است ر.ک. به: توصیف «سردَم» از محمدجعفر محجوب در مجلهٔ سخن، ۱۳۳۷، شماره ۷، ص ۶۳۱ و تصویر آن، همان، ص ۷۱۵.

سردم «اطاقی چوبی است که در دههٔ عاشورا نزدیک مسجد یا تکیه برپا می‌کردند و آن را با شمایل ائمه و بزرگان و قالیچه‌ها و لوازم درویشی (تبرزین، شمشاد، کشکول و غیره) می‌آراستند و شبها از واردین پذیرایی می‌کردند...». فرهنگ محمد معین (م).

۵۹- ا. فلاندن، همان، ص ۲۵۳.

۶۰- همان، ص ۲۵۴-۲۵۵.

۶۱- همان، ص ۲۵۱ و نیز نک: پانویس ۱۵۵.

«... یکی از خانه‌هایی که تماشائیان بر بامش گرد آمده بودند، بر اثر سنگینی، در لحظه‌ای که هیجان به غایت رسیده بود، فرو ریخت... ولی آنان که با اینگونه حوادث خو گرفته آشنائی داشتند، به موقع خود را کنار کشیدند و گزندی ندیدند»[۶۲].

اما به رغم گفتهٔ فلاندن، وقوع اینگونه حوادث که رو به فزونی می‌رفت، بانیان تعزیه‌خوانی را برانگیخت که تکیه‌های ثابت وسیعی برای پذیرش انبوه خلایق عزاداران ماه محرم بنا کنند[۶۳].

مهمترین گزارش یک تن از شاهدان عینی تعزیه‌خوانی در این مرحله از سیر تکامل آن، به قلم شرقشناس روس I. N. Bérézine است که در سالهای ۱۸۴۲ و ۱۸۴۳ در ایران زیست[۶۴]. به موجب این گزارش که گزارش خوتسکو نیز که خود تا سال ۱۸۴۲ در ایران بوده آن را تائید می‌کند، بی‌تردید در آن زمان است که در تهران و در سراسر ایران تکیه‌های ثابت یا جاهایی که به سهولت به تکیه تبدیل می‌شده، ساخته‌اند:

«بدینگونه از آغاز ماه محرم، در سراسر ایران، تکیه یعنی محل نمایش را آماده می‌سازند: این تکیه‌ها در نزدیکی مساجد و مدارس و در میدانهای عمومی و کاروانسراها و چهار سوق و خانه‌های اعیان، برپا می‌شوند».

در آن دوران، بانیان تعزیه‌خوانی، تنها دولتمردان و رجال مملکت نیستند بلکه اعیان و ثروتمندان نیز هستند که برای بر پا ساختن مجلل‌ترین تکیه‌ها با هم رقابت می‌کنند. تعزیه‌خوانی چنان ذوق و اشتیاقی برمی‌انگیزد و آنقدر مورد علاقه است که شمار شبیه‌خوانان برای برگزاری مجالس کافی نیست:

«طی اقامتم در تهران، ۵۸ تکیه در شهر برپا شد اما نه همه همزمان. تا پایان دهه که تعزیه‌خوانی ادامه دارد، شبیه‌خوانان از تکیه‌ای به تکیهٔ دیگر که تازه برپا شده می‌روند و واقعهٔ کربلا را تکرار می‌کنند و ماه محرم اینچنین می‌گذرد».

حتی سفیر روسیه و مأمورین سیاسی انگلیس به این رسم احترام می‌گذاشتند چنانکه تکیه‌ای در چاردیواری آنان برپا می‌شد. برزین سلسله مراتب جاهای حضار را در تکیه تذکار می‌دهد. شخصیت‌های مهم در طاقنما (لژ) می‌نشینند و جلوی طاقنمای (لژ) زنان اعاظم و اکابر قوم، پرده‌ای نازک می‌آویزند که از پشتش همه چیز را می‌توان دید. مردم بر

۶۲- همان، ص ۲۵۲-۲۵۳.

۶۳- من در بحث از مراسم عزاداریِ سالهای قبل از ساختمان تکیهٔ دولت در زمان ناصرالدین شاه، باز به این مسأله خواهم پرداخت.

۶۴- برزین، ص ۲۹۷-۳۴۷.

کف حیاط جا می‌گیرند، زنان جدا از مردان؛ نویسنده اطلاعات جالبی دربارهٔ کسانی که به تکیه می‌روند و نمایشهایی که در اندرون برپا می‌شود، به دست می‌دهد:

«همهٔ این تکایا اساساً عمومی‌اند و به روی همهٔ علاقمندان باز؛ اما علاوه بر این، اعیان و ثروتمندان، که در ایام عزاداری (carême) از خانه بیرون نمی‌آیند، گاه در اندرون خود تکیه‌ای برپا می‌دارند و فقط دوستان را به تماشا دعوت می‌کنند؛ در این صورت همهٔ شبیه‌خوانان (acteurs) زن‌اند»[۶۵].

تزیین تکیه‌ها که عنصری عمده در مراسم آئینی است، به بانیان تعزیه مجال می‌دهد که تمولشان را به رخ بکشند:

«در بناهایی که برای این منظور آماده شده‌اند (یعنی موقتاً به عنوان تکیه مورد استفاده قرار می‌گیرند) یا در بناهای خاص تکیه، دیوار حجره‌هایی که تماشائیان در آنها می‌نشینند، به طاقهٔ شال و قالی و پرده‌های ابریشمین رنگارنگ زینت یافته‌اند. گاه در تکایا ردیفی کامل از ظروف چینی را به نمایش می‌گذارند و گاه در حجره‌ها، شربت و جام‌های شربت‌خوری می‌نهند و گاه نیز طاقچهٔ کوچکی پر از خرده ریزهای تجملی است و غیره. به علاوه همواره اطاق خالی‌ای هست که در آنجا طاقه شالها را آویخته‌اند و ظروف چینی و بلورین را بر تخته‌هایی که پله‌پله روی هم قرار گرفته (gradins) چیده‌اند. گاه پشت این اطاق، بسیاری عروسک که یک نیمه شان به اندازهٔ طبیعی است و مزیّن به پرهای شترمرغ و یا دارای زنگوله‌هایی به اندازهٔ متوسط و با صداهای مختلف‌اند که

۶۵- برزین، ص ۲۹۸-۲۹۹. وی نخستین کسی است که از تعزیه‌خوانی زنانه خبر می‌دهد. دربارهٔ روضه‌خوانی زنانه در اندرون (با روضه‌خوان و حضار زن) نک: امینه پاکروان، همان، ص ۱۶۵. به گفتهٔ بهرام بیضایی، ص ۱۶۰، که منبع خود را ذکر نمی‌کند (و شاید منبع وی مقاله‌ای بی‌نام نویسنده در ***اطلاعات ماهانهٔ*** شماره ۱۰۲، تهران ۱۳۳۵ باشد) «تعزیهٔ زنانه (نخستین بار) در منزل قمرالسلطنه دختر فتحعلی‌شاه و در دنبالهٔ مجلس‌های روضه‌خوانی زنانه پیدا شد و هر ساله در تمام عصرهای ده روز اول محرم برقرار بود... تعزیه‌ها در فضای باز حیاط یا در تالارهای بزرگ منزل‌ها بازی می‌شد. بازیگران کسانی بودند که قبلاً در مجالس زنانه روضه می‌خوانده‌اند و یا راه و رسم بازیگری و نقالی را پای چنین مجلس‌ها آموخته بودند. لقب عمومی بازیگران «ملا» یعنی همان لقب زنان روضه‌خوان بود». از سوی دیگر می‌دانیم که «در عهد فتحعلی‌شاه و محمدشاه، دو دستهٔ زنانهٔ ساز و آواز، هر یک مرکّب از حدود پنجاه تن که سردستهٔ یکی، زنی ارمنی بود و رئیس دیگری زنی یهود، در حرم مقیم بودند و همراه شاه و حرم سفر می‌کردند»:

(Nasser Pakdaman, *La situation du musicien dans la société persane, dans Normes et valeurs dans l'Islam contemporain*, Paris, 1966, p. 331

(به نقل از روح‌الله خالقی).

شمارشان گاه به هشت می‌رسد، یافت می‌شود[۶۶]. در میدانها و چارسوق‌ها نیز چادرهای پارچه‌ای نصب کرده‌اند که در درون آنها، همان ظروفی را که در تکیه‌ها می‌بینیم، می‌چینند».

آرایش صحنه و ترتیب مراسم (روضه‌خوانی، تعزیه‌خوانی) نسبت به دوران سابق، تغییر نکرده، اما چنین می‌نماید که مراسم کامل‌تر شده‌اند:

«در وسط تکیه، تخت کوتاهی نهاده‌اند که شبیه‌خوانان روی آن بازی می‌کنند و در ضلعی نزدیک دیوار، کرسی بلندی، که سید یا ملای روضه‌خوان بر آن می‌نشیند و هر روز پیش از شروع نمایش با روضه‌خوانیش تماشائیان را به گریه می‌اندازد. در پای این کرسی، کودکانی که دستهٔ همخوانان روضه‌خوان به شمار می‌روند، می‌نشینند؛ روی پایه‌هایی به شکل میز (gradins) گلدان‌هایی با گل‌های مصنوعی و ظروف بزرگ آب گذاشته‌اند؛ و بالای آنها به طور مورب علم‌هایی سه گوش با نشان پرچم ایران یا با نقش شیری اژدها اوژن، نصب کرده‌اند. روضه‌خوان گهگاه آنها را برمی‌دارد و یا به جای آنها، تابلوهای (نقاشی) چوبی به دست می‌گیرد (؟)*. در همهٔ ایالات و ولایات کشور، این کرسی را بدون هیچ تغییری، بر پا می‌دارند»[۶۷].

شرح برزین در باب حال و هوای تکیه به هنگام نمایش، با ذکر جزئیات بسیار، گزارش خوتسکو را تأیید می‌کند. در توصیفی که ذیلاً می‌آید، من گزارش آن دو را با هم ترکیب کرده‌ام:

«برپادارندهٔ تکیه، موظف به پذیرایی از تماشائیان نیز هست. به محترم‌ترین میهمانان قهوه و شربت می‌دهند؛ و به مردم ساده، به وفور آب و نخودچی (nokhut) یعنی دانه‌های نخود و تخم هندوانه و دانه‌های برشته و بو دادهٔ دیگر»[۶۸].

خوتسکو ملاحظه می‌کند که سوداگران بسیار در تکیه به معامله مشغولند: کسانی که چپق و قلیان کرایه می‌دهند، میوه‌فروشان و «نخودچی»فروشان («نخودی») یعنی فروشندگان آجیل یا تنقلاتی که عبارت است از نخود و تخم خربزه و گلابی (؟)* و دانهٔ

۶۶- ظاهراً منظور نقابهایی است که در تعزیه و شبیه‌خوانی به کار می‌روند (م).

۶۷- برزین، ص ۲۹۸. حجرهٔ بسیار مجللی که هیچکس در آن نمی‌نشیند، محتملاً به حضور نامرئی شخصیت‌های مقدس تشیع (امام غائب و غیره)، مشرف و مفتخر است؛ عروسکهایی که یک نیمه‌شان به اندازهٔ طبیعی است، نذورات‌اند. (گفتنی است که ترجمهٔ فرانسوی نوشتهٔ برزین، گنگ و مبهم است و مطمئن و دقیق نیست و به همین جهت شرحِ وی، غریب می‌نماید). (م).

۶۸- همان، ص ۲۹۹. نک به پانویس بعد.

ارزن که در آب نمک خیسانده و سپس برشته می‌کنند. ارزن برشته زیاد مصرف می‌شود چون معتقدند که اشک‌آور است. زنان مصطلکی یا صمغ درخت بنه، یعنی سقّز می‌جوند و «معتقدند که سقز موجب خوشبویی دهان و سپیدی دندان و سختی لثه‌ها می‌شود و مهمتر از آن، مانع از پرگویی و وراجی است». اشخاص «مبادی آداب» قهوهٔ سیاه می‌نوشند که نوشیدنش در مراسم عزا اجباری است و یا قلیان می‌کشند.[۶۹]

علاوه بر ساقیانی که صاحبخانه استخدام کرده، پسران جوان خانواده‌های محترم نیز به خدمت مشغول بودند که نذری نامیده می‌شوند یعنی بنا به نذر والدینشان، به شکرانهٔ آنکه از مرضی شفا یابند و غیره، به کار سقایی اشتغال می‌ورزند. این نذری‌های زنده، جامه‌های رنگارنگ و فاخر پوشیده و به مژه‌ها و ابروانشان سرمه مالیده بودند و گیسوان تابدارشان طره‌طره بر شانه‌هایشان می‌ریخت و شب کلاه کشمیری «مروارید و جواهردوزی شده بر سر داشتند و به مردم شربت می‌دادند»[۷۰]. «آنان در ساعد و ساق دست و بازوانشان تا نزدیک شانه، حلقه کرده‌اند؛ و جامهای آب، به پر شترمرغ زینت یافته‌اند»[۷۱].

فراش‌های چماقدار، مأمور حفظ نظم بودند و کارشان در بخش زنانه «که بر سر کمترین چیز، دعوا می‌کنند و با مشت به جان هم می‌افتند»، بسیار زیاد بود. این فراشان مأمور چیدن اسباب و لوازم روضه‌خوانی و روفتن و آب‌پاشی کردن صحنه، پیش از نمایش نیز، هستند[۷۲]. این رسم بیش از بیش معمول و رایج شده است که چندین روضه‌خوان، سید یا ملای ساده، پیاپی بر منبر یا کرسی که روی تخت یا سکّو[۷۳] قرار

۶۹- خوتسکو، ص ۱۷۱. اعتقاد عوام شیعه‌مذهب به خاصیت گریه‌آوری بعضی خوراکی‌ها (خاصه دانه‌های برشتهٔ ارزن و عدس و برنج و غیره) که به وفور تأیید شده است، اجباراً نباید باعث تردید ما در صداقت این اشکباری‌ها در مراسم آئینی شود، آنگونه که AIUON, A. Piemontese 13 (۱۹۸۳)، ص ۳۰۵، پانویس ۷، گمان می‌برد. مردم معتقدند اشکی که در این مراسم سوگواری ریخته می‌شود شفابخش است، و ازینرو آن را در اشک‌دان نگاه می‌دارند نک: Morier *Second Journey*, p. 179 و دربارهٔ هند نک: J. N. Hollister, *The Shi'a of India Lond*, 1953, p. 173؛ برای مُهر نیز که با خاک کربلا آغشته به مشک ساخته می‌شود و ازینرو معطّر است و فروشندگان در تکیه‌ها می‌فروشند، همین عقیده را دارند یعنی قائل به خاصیت درمانبخشی آنند (خوتسکو، مقدمه بر **Théâtre persan**).

۷۰- برزین، ص ۲۹۹؛ خوتسکو، ص ۱۷۱.

۷۱- برزین، همان.

۷۲- برزین، ص ۱۷۱، ۱۷۳.

۷۳- خوتسکو، ص ۱۷۱.

دارد و یا نزدیک یک ضلع تکیه، رفته به وعظ بپردازند[۷۴]. مردم از وعظ روضه‌خوان، سخت به شور می‌آیند و گاه ناله و زاری تماشائیان، صدای ویرا می‌پوشاند. نمایش نیز در حضار تأثیری قوی دارد:

«تعزیه، ایرانیان و خاصه‌زنان را به‌شدت تحت‌تأثیر قرار می‌دهد: زنان، در صحنه‌های هیجان‌انگیز، همصدا، به بانگ بلند می‌گریند و با مشت بر سینه می‌زنند؛ مردان نیز می‌گریند و بر سینه می‌کوبند»[۷۵]. «بسیاری از زنان و مردان به سینه‌زنی به قوت تمام، بسنده‌نمی‌کنند، بلکه‌به‌قمه‌زنی‌نیز می‌پردازند. اغتشاش‌وآشوب‌مردمی‌که پس از تماشای تعزیه به خانه‌هاشان بازمی‌گردند، بیشتر شبیه ازدحام و آشفتگی سربازان از جنگ برگشته است تا منظرهٔ تماشائیانی که مجلسِ نمایشی را در پایان آن، ترک می‌گویند»[۷۶].

در آنچه به مراسم عزاداری ماه محرم مربوط می‌شود، گویا عزاداران در زجر و شکنجه کردن بدنی خویش، با یکدیگر رقابت سرسختانه‌تری دارند:

«... متعصبان مذهبی بر فرق سر یا بر سینهٔ خود تیغ می‌زنند، به زنجیربندی و قفل‌بندی اندام‌هایشان می‌پردازند و آنانکه معتدل‌ترند، سینه‌های خویش را می‌خراشند»[۷۷].

در باب شبیه‌خوانان و تعزیه‌گردانان (régisseurs) در این مرحله از تکامل آن، اطلاعات اندکی داریم. به گفتهٔ خوتسکو، بازیگران که وی آنانرا «مقلد» و «شبیه‌آوران» می‌نامد (با آوانویسی‌ای که تقریباً غیرقابل درک است)، بسان بازیگران نمایشهای مضحکه (تماشا یا تقلید)، از میان مردم طبقات ندار جامعه برخاسته‌اند، «گرچه از بازیگران تماشا یا تقلید بیشتر مورد احترام‌اند». بازیگرانی که نقش اشقیا (شمر، یزید و غیره) را بازی می‌کنند و باید سخنانشان‌راباصدایی خشن و زمخت‌ونامطبوع‌بگویند، به‌راستی درمعرض خطراند[۷۸]. به گفتهٔ برزین، بهترین بازیگران"، یعنی آنانکه خوش‌آوازند، امام خوان‌اند، یعنی ایفای نقش امام و اشخاص نیک (امام حسین (ع)، حضرت عباس، حرّ، ایلچی فرنگی و غیره)

۷۴- برزین، ص ۲۹۸.
۷۵- برزین، ص ۳۴۶.
۷۶- خوتسکو، ص ۱۷۳.
۷۷- برزین، ص ۳۰۶.
۷۸- خوتسکو ص ۱۷۴. به جای mukallid باید مقلد (moqalled) یا تقلیدچی گفت و به جای شبیه آوران، شبیه‌خوان.

را بر عهده دارند[۷۹]؛ و مردان، نقش زنان را بد بازی می‌کنند[۸۰]. تعزیه‌گردان (régisseur) که خوتسکو ویرا "entrepreneur en chef" (سرمباشر) می‌نامد، عصایی به دست داشت که عندالاقتضاء از آن استفاده می‌کرد بدین‌معنی که همواره در صحنه حاضر بود و به رهبری بازیگران و توزیع نقشها* و غیره می‌پرداخت[۸۱].

در آن روزگار، نمایش تعزیه آنقدر مقبول بود که چاپ متون تعزیه آغاز شد؛ و ۸۰ مجلس تعزیه، تا آن زمان شناخته بود[۸۲]. با شهرت و مقبولی این مجالس تراژدی، عزاداری و سوگواری بر واقعهٔ کربلا، تماماً به صورت نمایشی حقیقی و دائمی درآمد که شب و روز اجرا می‌شد و همزمان، روضه‌خوانی و حرکت دسته‌ها و «تصاویر زنده» (cortèges de tableaux vivants)[۸۳] نیز برای آنکه عقب نمانند، صورتی بیش از بیش نمایشی به خود گرفتند. در تکایای مختلف تهران، ساعت و زمان نمایش تعزیه اعلام و اعلان می‌شد و این امر، به علاقمندان مجال می‌داد که بتوانند تماشاگران شمار بسیاری از نمایشهای تعزیه باشند:

«نظر به آنکه همگان کمابیش مشتاق این نمایشهای مذهبی‌اند و وقت‌شان به تماشای آنها می‌گذرد، در نتیجه پرداختن به وظایف و تکالیف ثانوی، موقوف می‌شود و هیچ‌گونه سرگرمی و تفریحی، مجاز نیست. شب‌ها در تکایا، فانوسها و چراغهای نفتی (à alcool)

۷۹- «فقط مخالف‌خوانها اعم از سرلشکران و افراد و امرا و اتباع، با صدای بلند و بدون تحریر، شعرهای خود را با آهنگ اشتلم و پرخاش ادا می‌کنند. در سؤال و جواب با مظلومین هم همین رویّه برقرار است و با وجود این، اشعار مخالف‌خوان و مظلوم‌خوان در سؤال و جواب، باید از حیث بحر و قافیه جور باشد». علی موسوی، روزنامهٔ سلام، ۱۸ تیرماه ۱۳۷۱، ص ۱۰ (م).

۸۰-برزین، ص ۳۴۴ و بعد. ایضاً نک به پانویس ۱۴۵.

۸۱- خوتسکو، ص ۱۷۴؛ برزین ص ۳۴۳.

۸۲- برزین، ص ۳۰۷. برزین در باب میرزا صالح منشی و حیات ادبی آن روزگار نیز ملاحظات جالبی دارد: «اینکه ادبیات فارسی از حمایت محمدشاه به قدر کافی برخوردار نبود، ازین جا معلوم می‌شود که انتشار تنها روزنامه‌ای که به تازگی در تهران آغاز شده بود، متوقف گردید و سردبیرش، میرزا صالح یک تن از ادبای برجستهٔ ایران، در تهران بیکار شد و به جمع‌آوری وجه بروات (نوشته‌ای که بدان، دولت بر خزانه یا بر حکّام حوالهٔ وجهی دهد) پرداخت و مطبعهٔ چاپ سنگی و چاپ سربی‌ای که وی بنیاد کرده بود و قرآن با ترجمهٔ تحت‌اللفظی آن به زبان فارسی و تعزیه‌ها و تفاسیر قرآن و غیره را به چاپ رسانده بود، از فعالیت بازماند» (برزین، ص ۲۴۸). دربارهٔ سفر میرزا صالح به لندن از راه روسیه و مأموریتش، نک Storey, I, no. 1607 و سعید نفیسی، همان، مجلد ۲، ص ۲۴۱-۲۴۳ (چاپ جدید ***سفرنامهٔ*** میرزاصالح شیرازی، به کوشش اسمائیل رائین را ندیده‌ام). ایضاً نک به جای مدرسهٔ میرزاصالح در نقشهٔ ضمیمه. حرف M.

۸۳- تابلوی زنده، تصویر صحنه‌هایی از تاریخ توسط اشخاص با حرکات و اشاراتِ مناسبِ موضوع است (م).

می‌سوزند و متعصبان مذهبی، خسته و کوفته، همواره در تکایا غذایی آماده برای سدّ جوع و نیز شربت و قلیان می‌یابند»[۸۴].

تکیهٔ حاج میرزاابوالحسن از بهترین تکایای تهران بود[۸۵]. فتحعلی شاه این شخص را که هیئتی چشم‌گیر[۸۶] و لقب ایلچی (سفیر) داشت، برای مذاکره در باب عهدنامهٔ گلستان (۱۸۰۹/۱۲۲۴) به لندن فرستاد[۸۷] و وی در بازگشت از لندن به ایران، همراه هیئت مأموران انگلیس در ۱۸۱۰، به لقب خان مفتخر شد[۸۸]. و چون متهم بود که صدهزار لیره (Livres) از کمپانی هند شرقی رشوه گرفته است، نزدیک بود که در راه بوشهر به شیراز، به قتل برسد[۸۹]. اما بار دیگر برای انجام دادن مأموریت در خارج به استانبول و انگلستان و فرانسه و آلمان رفت و بیش از سه سال از ایران دور بود و در سال ۱۲۳۶ / ۱۸۲۰-۱۸۲۱، با معادل صدهزار تومان زر مسکوک که تماماً در انگلستان ضرب شده بود، به ایران بازگشت[۹۰]. گشاده‌دستی و اثاث و اموال گرانبهایش، بیگانگان و هموطنانش را شگفت‌زده می‌کرد. اوزلی می‌گوید که بیش از سه ماه در خانه‌اش در لندن، اقامت داشته است[۹۱]. به گفتهٔ کنت دو سرسی که ابوالحسن خان نخست به افتخار او در تبریز ضیافتی به پا کرد، این سفیر خوش‌مشرب، سه سال پیش از آن، که برای انجام دادن مأموریتی در پاریس بسر می‌برد، ستایشگر پرشور زنان رقاص و دوستدار شراب شامپانی بود[۹۲]. وی در تهران و تبریز، چیزهای قیمتی‌ای را که با خود از اروپا آورده بود (ظروف چینی و نقره که شاه فرانسه به وی هدیه کرده بود؛ جام‌ها و ظروف و چلچراغهای بلورین که سوغات سفر انگلستان بود)، به رخ همه می‌کشید[۹۳].

۸۴- برزین، ص ۳۰۶.

۸۵- همان، ص ۲۹۹.

۸۶- «ابوالحسن خان که اینک درگذشته است، مردی بلند قامت و قوی‌بنیه با شکمی برآمده بود که نسبتاً خوب به زبان انگلیسی سخن می‌گفت، زیرا سفیر ایران در انگلستان بود» (برزین، ص ۲۰۳).

۸۷- سعید نفیسی، همان، جلد دوم، ص ۱۰.

88- Ouseley, *Travels*, I. p. 2.

۸۹- همان، ص ۲۷۷.

۹۰- سعید نفیسی، همان، جلد دوم، ص ۱۰۰.

۹۱- اوزلی، همان.

۹۲- سرسی، همان، ص ۱۵۰ و ۲۴۹.

۹۳- برزین، ص ۲۰۳، سرسی، همان، ص ۱۵۰ و ۲۴۹. دربارهٔ مغضوب واقع شدن این شخص و اعادهٔ حیثیت وی در دوران محمدشاه، به سفرنامهٔ میرزاابوالحسن‌خان (استوری، نمرهٔ ۱۴۱۷) دست نیافتم.

برزین از دیگر تکیه‌های معروف تهران، منجمله از تکیهٔ نبی‌خان[۹۴] و تکیهٔ رجب علی، کدخدای ثروتمند که نمایش تعزیهٔ ایلچی فرنگی در آن، مقبولیت بسیار یافت[۹۵]، یاد می‌کند. اما مهمترین تکیهٔ تهران، تکیهٔ صدراعظم، حاج میرزا آقاسی بود.

۴ـ حاج میرزا آقاسی و تعزیه‌خوانی

الف ـ شخصیت حاجی.

حاجی و صوفی و ملا سه گروه عجب‌اند
که به هر شهر از ایشان بودی غوغایی
شهر ایران را ایزد ز بلا حفظ کناد
که تو هم حاجی و هم صوفی و هم ملایی

این اشعار که خان ملک ساسانی آنها را سرلوحهٔ ترجمهٔ احوال حاج میرزا آقاسی که خود نوشته، قرار داده[۹۶]، نظر نویسنده را دربارهٔ شخصیت جالب حاجی که در دوران حیات و پس از مرگ نیز، در لطیفه‌ها و هجویه‌هایی که برایش می‌ساختند، مسخره و ریشخند شده است، به خوبی خلاصه می‌کند[۹۷]. نظر به آنکه حاجی در سیزده سالی که صدراعظم بود (از سقوط قائم‌مقام در ۱۸۳۵ تا مرگ محمدشاه در ۱۸۴۸)، عملاً بر ایران در دورانی حکومت کرد که رقابت میان روس و انگلیس و تجدید روابط ایران و فرانسه، موجب شد تا دیپلمات‌ها و سیاحان بسیار به ایران سفر کنند، یادداشتهای مربوط به ترجمهٔ حال صدراعظم چه در اسناد به زبان فارسی و چه در روایات و گزارشها و مدارک دیپلماتیک به زبان‌های بیگانه، فراوان و گوناگون است. و چون دوباره ازین شخصیت یاد

۹۴- برزین، ص ۲۹۹. آیا این نبی خان همان وزیر سابق فتحعلی شاه است که مغضوب واقع شد؟ (درباره‌اش ر. ک. اوزلی، I, Travel ص ۲۵۵-۲۷۷ و ضمائم یادداشت ۱۴). دربارهٔ اقامت میرزا ابوالحسن‌خان در لندن، ر. ک. موریه *Second Journey* ص ۴۰۱-۴۰۵.

۹۵- برزین، ص ۳۴۰.

۹۶- خان ملک ساسانی، ۲، ص ۱. نوشته مبنی بر گواهی‌های عدیده و اسناد و مدارکی است که بعضی از آنها، جزء مجموعهٔ اسناد شخصی نویسنده است.

۹۷- خاصه ر. ک. براون، IV, LHP ص ۱۴۷؛ برزین، ص ۱۶۹ و بعد؛ سرسی، *History of Persia*, Londres, 1921، جلد دوم، ص ۴۱۳. (آقای Jean Aubin به من گفت که در سالهای ۱۹۵۰ هنوز در تهران، حاجی میرزا آقاسی را در نمایشنامه‌های میهنی، دست می‌انداخته‌اند).

خواهم کرد، اینک به طرح زندگینامهٔ وی، خاصه بنا به روایت مغرضانه اما کاملاً مستند خان ملک ساسانی، بسنده می‌کنم.

ملا عباس ماکویی معروف به حاج میرزا آقاسی که اصلش از طایفهٔ بیات ایروان است، در ماکو متولد شد و در خردسالی با پدرش که ملا بود به زیارت مشاهد مشرّفه عراق رفت و در آنجا به تحصیل پرداخت، ولی تحصیلاتش به سبب قتل استادش در فتنهٔ وهابیان قطع شد و وی ناگزیر به ایران بازگشت و نخست در همدان و سپس در آذربایجان اقامت گزید. پس از آنکه به نیابت تاجری ایروانی به حج رفت و عتبات عالیات را دوباره زیارت کرد، درکسوت درویشی به تبریز بازگشت و در آنجا با میرزا بزرگ قائم‌مقام آشنا شد که وی را در کنف حمایت خود گرفت و خرقهٔ درویشی‌اش را با جامهٔ ملایی عوض کرد و تربیت پسرش میرزاموسی‌خان را به او سپرد. ملاعباس سپس به خدمت امیرخان سردار قاجار، خالوی عباس میرزا نایب‌السلطنه، هنگامی که عباس‌میرزا حاکم خوی بود درآمد، و ملاباشی فرزندان عباس‌میرزا شد[۹۸].

ملاعباس در همان آغاز با میرزا ابوالقاسم، فرزند ارشد میرزا بزرگ قائم‌مقام اختلاف پیدا کرد، تا آنجا که از ایراد گرفتن به وی، خاصه در حضور شاگردان جوانسالش ابا نداشت.

با مرگ امیرخان سردار، که حامی جدید وی و دشمن قائم مقام بود، ملاعباس، بساط فال‌گیری و رمالی گسترده، سرکتاب باز کرد[۹۹]، و با سید محمد مجاهد[۱۰۰] و دارودستهٔ دشمن قائم مقام (منجمله حاجی میرزا ابوالحسن خان) که همه طرفدار انگلیس بودند، همدست شده، جمعاً علما و مجتهدین را به اعلام جهاد با روسها واداشتند[۱۰۱] و حاجی به عنوان ملاباشی و معلم، همراه اردو بود و به هنگام حمله به قلعهٔ عباس‌آباد، محمدمیرزا، محمدشاه آتی را به اعمال ریاضت‌آمیز واداشت و به وی مشق ریاضت می‌داد و وقتی روس‌ها تبریز را گرفتند و حرم عباس میرزا به تهران گریخت، به زیارت

۹۸- خان ملک، جلد دوم، ص ۱-۴؛ فرهنگ معین، آقاسی.

۹۹- خان ملک، ۲، ص ۵؛ به گفتهٔ Watson (به نقل از Holmes, *Shores of the Caspian*) حاجی میرزا آقاسی برای محمدمیرزا پیشگویی کرد که روزی شاه ایران خواهد شد؛ اما معروف است که همان وعده را به دیگر پسران عباس‌میرزا نیز داده بود. به قول برزین (۱۹۸)، در محمدمیرزا چنان نفوذی داشت که شاهزادهٔ جوان به وی وعده داد که اگر شاه شود، او را صدراعظم خود خواهد کرد».

۱۰۰- کالمار به غلط «مجتهد» آورده است (م).

۱۰۱- خان ملک، ۲، ص ۱۸-۲۰.

مکه رفت[۱۰۲]. مذاکره برای تعیین حدود مرزی ایران با روسیه به موجب عهدنامهٔ ترکمانچای و نیز دربارهٔ عواقب واقعهٔ گریبایدوف، خاصه بر عهدهٔ میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام قرار گرفت و او این مهم را به پایان برد[۱۰۳].

در نخستین محاصرهٔ هرات، عباس‌میرزا که در حال احتضار به مشهد بازگشته بود، از قائم‌مقام قول گرفت که محمدمیرزا را ولیعهد بنامد، گرچه شیخی برای قائم‌مقام پیشگویی کرده بود که محمدمیرزا، وی را خواهد کشت. قائم‌مقام به قولی که در مشهد در جوار مرقد امام هشتم داده بود وفا کرد و چند ماه پیش از مرگ فتحعلی شاه، محمدمیرزا در تهران به مقام ولیعهدی منصوب گردید و والی آذربایجان شد[۱۰۴] و پس از آنکه بر رقبایش ظفر یافت و به نام محمدشاه تاجگذاری کرد و به تخت نشست، به سرکردگی حاجی، توطئه‌ای علیه میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام که محمدمیرزا را در تبریز شاه خوانده بود و خود صدراعظمش شده بود، پا گرفت که شخصیت‌های متنفذی چون حاجی میرزا ابوالحسن خان ایلچی شیرازی و امین‌الدوله اصفهانی صدراعظم سابق فتحعلی شاه در آن دست داشتند. قائم‌مقام دستگیر شد و در زندان به امر شاه خفه‌اش کردند[۱۰۵].

حاجی که با سقوط قائم‌مقام به صدارت عظمی رسید، همهٔ نوشته‌های سلف خویش را به دست آورد و از آن میان، اسناد مخاطره‌انگیز برای رقیب پیشینش یعنی «هر چه را که به رمز بود برای اثبات خیانتهای قائم‌مقام»، نگاه داشت و بقیه را سوزاند. سپس به توقیف اعضاء خانوادهٔ قائم‌مقام و غارت و چپاول خانه‌هایشان پرداخت و اموالشان را در فراهان و شمیران تهران و آذربایجان مصادره کرد. در نتیجه عیال و اطفال قائم‌مقام نخست در حرم شاه عبدالعظیم و سپس در قم، متحصن شدند[۱۰۶]. پس از قائم‌مقام، بزرگترین رقیب حاجی، آصف‌الدوله، خالوی محمدشاه و آخرین صدراعظم فتحعلی‌شاه و سپس والی مواجب بگیر خراسان و متولیباشی آستان رضوی بود. اما حاجی در شاگرد قدیمی‌اش نفوذی کارساز داشت و آصف‌الدوله که سر به شورش

۱۰۲- همان، ص ۲۲-۲۴.
۱۰۳- همان، ص ۲۴-۳۷.
۱۰۴- همان، ص ۳۹-۴۸. این شیخ، «حاجی محمد حسن از مشایخ عرفا»ست، همان، ص ۴۰ (م).
۱۰۵- همان، ص ۴۹-۵۹.
۱۰۶- همان، ص ۶۱-۶۲.

برداشته بود، به امر شاه تبعید شد و تا پایان حیات، در کربلا زیست[۱۰۷].

حاجی پس از آنکه همهٔ رقبای احتمالی‌اش را به ترتیب از سر راه برداشت، خود به تنهایی و بلامعارض، به حکومت پرداخت و با بذل توجه و التفات و عنایات به بعضی روحانیون از جمله امام جمعهٔ تبریز[۱۰۸]، و در سایهٔ ازدواج با عزت نسا خانم، دختر بیوهٔ فتحعلی‌شاه، نفوذ خویش را استحکام بخشید[۱۰۹] و با انتصاب مهاجرین ایروانی به جای مأموران عراقی و دادن مقامات مهم به ایشان و نادیده گرفتن بدرفتاری‌ها و جور و ستم و فجایع اعمال‌شان، در اداره امور مملکت، فعال مایشأ شد[۱۱۰].

در محاصرهٔ دوم هرات که برای ایرانیان عاقبت شومی داشت و حاجی شخصاً فرماندهی قشون را در آن نبرد عهده‌دار بود، محمدشاه به دستور ملاباشی سابقش، ریاضت می‌کشید و به خوردن نان و سرکه قناعت می‌کرد، و در همان هنگام، حاجی با اصحاب دین، به بحث در باب الهیات سرگرم بود[۱۱۱]. حاجی با تملک املاک بسیاری مالکان، به زور و نیرنگ و مکر و دسیسه‌چینی، ثروت سرشاری اندوخت[۱۱۲].

۱۰۷- Watson، ص ۳۴۳-۳۴۵.

۱۰۸- خان ملک، ۲، ص ۶۲-۶۳. دربارهٔ نحوهٔ عملش در واقعهٔ شورش آقاخان محلاتی، نک: H. Algar (همان، یادداشت ۵۴)؛ ایضاً نک:

A. K. S. Lambton, The case of Hajji Nur al-Din: 1843-47: A Study in Land Tenure, dans BSOAS, p. 54-72.

(در باب رفتار نخست دوستانه و سپس خصمانهٔ حاجی میرزا آقاسی با این بازرگان ثروتمند هندی اصل و صاحب املاک در فارس که نوع رفتار محمدشاه با وی مغرضانه بود).

۱۰۹- خان ملک، ۲، ص ۶۳. عزت نساء خانم، هیجدهمین دختر فتحعلی‌شاه بود که پس از مرگ شوهر و پسرعمویش موسی‌خان (پسر حسینقلی‌خان (در نوشتهٔ کالمار اشتباهاً حسینعلی خان) برادر فتحعلی‌شاه) با دبدبه و کوکب و خدم و حشم به زیارت حج و عتبات عالیات در عراق رفت. حاجی نیز که در آن زمان، ملاعباس ماکویی نام داشت و عازم حج بود، به کاروان شاهزاده خانم پیوست و شاهزاده ملا را به چادر دعوت کرد تا ملا با شوخی‌ها و لطیفه‌گوئی‌هایش وی را سرگرم کند. چون به کربلا رسیدند، ملاعباس جسارت ورزیده، از شاهزاده خانم خواستگاری کرد و شاهزاده از گستاخیش به خشم آمده دستور داد تا او را به ضرب چوب و چماق ادب کنند («فرمان داد درازش کرده گاو سرش زدند»، همان، ص ۲.) درباره ازدواج عزت نساء خانم با حاجی، به وساطت الله قلی میرزا (الله قلیخان ایلخانی) پسر موسی خان، نک: همانجا، ص ۱۰۲-۱۰۶.

۱۱۰- همان، ص ۶۴-۶۵.

۱۱۱- همان، ص ۶۶ و بعد؛ دربارهٔ محاصرهٔ دوم هرات، نک: واتسون، ص ۲۹۶-۳۰۳ (ص ۳۰۷-۳۰۸ درباره رفتار حاجی)؛ برزین، ص ۱۹۹-۲۰۱.

۱۱۲- خان ملک، ۲، ص ۷۰؛ برزین، ص ۲۱۰-۲۲۰.

خان ملک ساسانی در ادعانامه‌ای طولانی، حاجی را شخصی فرصت‌طلب و مفتن معرفی می‌کند که برای دور کردن قائم‌مقام از تبریز، دسیسه کرد و در راه حصول این مقصود با سیاست انگلیس همکاری داشت و خیلی زود به دارودستهٔ مخالف قائم‌مقام پیوست و عاری از عاطفهٔ حق‌شناسی، با خانوادهٔ حامی پیشین خویش میرزا بزرگ قائم مقام، بدتر از آن رفتار کرد که یزیدبن معاویه در حق اهل بیت کرده بود. حاجی، شیاد، دغل، دروغزن و ستمکار بود[۱۱۳]، «مردی به تمام معنی کلمه نالایق: عدم انضباط، هرج و مرج ولایات و مالیهٔ ایران، رشوه‌خواری و ترک و فارس‌بازی، یادگاری از اوست». حاجی، به رغم جهل بیحد و حصرش، خود را عالم کل و خبره در فنون نظام و جنگ و توپ‌ریزی می‌دانست. سفله و فرومایه و زشت و میزبانی خسیس و خودپسند و بیچاره و زبون و غافل و بی‌دین و ایمان بود که دعوی داشت هر شب به معراج می‌رود و از خداوند، وحی به وی نازل می‌شود[۱۱۴]. همهٔ این اعمال با مسخرگی همراه بود و بزرگترین عیبش این بود که می‌خواست در همه چیز از قائم‌مقام تقلید کند و چون وی، خط و نثر بنویسد و شعر بگوید، اما فقط جزواتی نامربوط نوشته و مشتی شعر بی‌سروته سروده است[۱۱۵]. می‌خواست چون قائم‌مقام حرف بزند که با زبان ترکی الکن ناممکن بود؛ و حتی به قد و قامت و ریش قائم‌مقام نیز حسادت می‌ورزید. چون قائم‌مقام با یکی از دختران فتحعلی‌شاه ازدواج کرده بود*، او هم هزاران حیله برانگیخت تا عزت نساء خانم را گرفت. و چون قائم‌مقام، مزارع و املاک بسیار در عراق (عجم) و آذربایجان داشت، حاجی نیز کوشید تا معتبرترین «ملاک» ایرانی باشد؛ اما میرزا بزرگ (ابوالقاسم) قائم‌مقام آن املاک را از قبل از همسرش دختر میرزا حسین وفا وزیر زندیه داشت و چون حاجی به زور و شکنجه و حیله و دسیسه از مردم نستانده بود. حاجی در سیزده سال حکومتش، با اعطای تیول و تخفیف مالیات و دادن پول و رشوه، اموال دولت را به باد داد و «محمدشاه زبان بسته ابله را هم از طریق اشتهار کرامت و معجزه و به معراج رفتن و وحی نازل شدن و غیره، افسار می‌زده و سوار می‌شده و رکاب می‌کشیده است»، چنانکه «ایران در مدت سیزده سال صدارت چنین صدراعظمی، با گرسنگی و گدایی و بی‌سامانی دست به گریبان بوده است»[۱۱۶].

۱۱۳- خان ملک، ۲، ص ۱۲۲-۱۲۳.
۱۱۴- همان، ۱۲۴-۱۲۵.
۱۱۵- همان، ۳۷، ۱۲۵.
۱۱۶- همان، ص ۱۲۵-۱۲۶.

باز به قول خان ملک ساسانی: «موضوع فرستادن محصل به اروپا که بعضی به حساب معجزات حاجی گذارده‌اند،از جملهٔ معجزات نشده است و... جناب حاجی در سیاست خارجی سواد و اطلاع نداشته که مثل قائم‌مقام در برابر خواهش‌های خارجیان مقاومت کند... پس به ناچار خود را به مسخرگی می‌زده...»[۱۱۷].

بعضی شاهدان و ناظران نیز، پیش از خان‌ملک ساسانی و هجو تلخ گزنده‌اش، در باب حاجی قضاوتی سخت انتقادآمیز کرده‌اند. مثلاً راولینسون (Rawkinson) می‌گوید حاجی میرزا آقاسی که «از دانش و مملکت‌داری و فن نظام به کلی بی‌اطلاع بود، چنان خودپسند بود که رأی و توصیهٔ کسی را نمی‌پذیرفت و بیش از آن حسود بود که کمک معاونی را بپذیرد. در سخن، بی‌ادب بود و رفتاری گستاخ و بی‌نزاکت داشت و چون مزاجاً بی‌قید و سر به هوا و مساهله‌کار بود، مالیهٔ دولت را به لبهٔ ورشکستگی کشانید و چیزی نمانده بود که در مملکت انقلاب به پا شود. پرداخت مواجب قشون عموماً سه الی پنج سال به تأخیر می‌افتاد و سواره‌نظام مرکب از قبایل نیز تقریباً از بین رفته بود»[۱۱۸]. با اینهمه، قضاوت همهٔ دیپلماتها و شاهدان و ناظران خارجی در حق حاجی، چنین سخت نبوده است، از جمله واتسون (Watson) برای وی این اعتبار را قائل است که کوشید تا ذخائر و منابع داخلی و کشاورزی، خاصه پرورش کرم ابریشم و نوغان‌داری را در کرمان توسعه بخشد و از جمله طرحهای وی، یکی اقدام برای آوردن آب کرج به کوهپایه یا دامنهٔ کوههای جلگهٔ تهران بود تا خوراک و آذوقهٔ بیشتری برای مردم شهر فراهم شود[۱۱۹]. به گفتهٔ گوبینو، حاجی، سوای نظریات عرفانیش، شیفتهٔ توپ‌ریزی و کشاورزی بود و نخستین کسی است که در تهران، کارخانهٔ توپ ریزی تأسیس نمود و «واقعاً در اطراف تهران، تعدادی روستا و ده دایر کرد و بسیاری نباتات سودمند یا تزئینی که در ایران پیش از وی وجود نداشت، به عمل آورد»[۱۲۰].

از حاجی تصاویر متعددی در دست است[۱۲۱]، و بیگانگانی که از نزدیک حاجی را

۱۱۷- همان، ص ۱۲۶-۱۲۷.

۱۱۸- به نقل از: Sykes, *History of Persia*, II, p. 439-440 که از راولینسون نقل می‌کند؛ به گفتهٔ سایکس، همان، ص ۴۲۹، حاجی «در عین حال نادان و متعصب بود؛ و در رفتار با همهٔ خارجیان سخت بدگمان و ظنین». برای آگاهی از قضاوت سخت نامساعد شاهزاده‌ای همعصر حاجی در باب وی، ر.ک. به سفرنامهٔ رضاقلی میرزا نوهٔ فتحعلی شاه، به اهتمام اصغر فرمانفرمائی قاجار، تهران ۱۳۴۶، ص ۳۲-۳۳.

۱۱۹- واتسون، Wason، ص ۳۵۴.

120- Gobineau, Religions, p. 150.

۱۲۱- خاصه نک:

دیده‌اند، از وی «تصاویر» زنده‌ای رقم زده‌اند: «بینی‌ای بس دراز و خمیده بر دهانی بی‌دندان با چند تار موی بدرنگ، به جای سبیل؛ چشمی که پلک رویش خوابیده، اما نگاهی تیز و شوخ؛ حرکاتی تند و خشن، حالتی ظریف و حتی بیش از آنکه ظریف باشد، مزورانه بسان حالت هر ایرانی حقیقی؛ چنین است تمثال این صدراعظم»[۱۲۲]. «ظاهر حاجی ابداً با شکوه نیست؛ پیرمردی ریزنقش و نامطبوع و بینی‌ای بزرگ و چشمانی تیز و لبخندی شرارت‌آمیز؛ تند سخن می‌گوید و بر بعضی لغات سخت تکیه می‌کند؛ غالباً می‌خندد و بسیار می‌جنبد، چنانکه دائماً کلاهش را برمی‌دارد و دوباره بر سرش می‌گذارد که به همین علت همواره مچاله شده است. حاجی جامه‌ای آبی‌رنگ در بر داشت و رویش جبه‌ای از شال کشمیر با آستر پوست خز و روی این جبه نیز، جبه‌ای سبک ایضاً از شال کشمیر با قلابهای زمردنشان پوشیده بود»[۱۲۳].

حاجی به رغمِ بی‌لیاقتی و حیف و میل اموال دولت، محتملاً نزد مردم خرده‌پا شأن و حیثیت داشت؛ خود اصل و نسبی نداشت و در واقع از قشر علماء دین بود که دائماً با مردم در ارتباط و مراوده‌اند و «با وجود خلق و خوی طعنه‌آمیزش، گشاده‌دست و کریم بود»[۱۲۴]. اما در دربار، دشمنان بسیار داشت و با مرگ محمدشاه، همهٔ درباریان می‌خواستند که از شرش آسوده شوند و آنانکه قبلاً با ناصرالدین شاه بیعت کرده به وی سر سپرده بودند، ازو خواستند که حاجی، معزول شود و نیروی مسلحی که پشتیبان و مدافع اوست، متفرق گردد. حاجی نخست بیهوده کوشید تا مقامش را حفظ کند. اما بفرجام، مستأصل و از سر ناچاری، در حرم شاهزاده عبدالعظیم متحصن شد و سپس به عتبات عالیات در عراق رفت و در کربلا وفات یافت[۱۲۵].

ب ـ تکیهٔ حاجی. کاخی که حاجی در آن سکونت داشت، در ارک واقع بود و غرباً به سرای همایون متصل می‌شد؛ در شمال آنجا، به فاصله‌ای نه چندان دور، سفارت روس (سرای اروسی) قرار داشت. درِ ورودی به اقامتگاه حاجی، در شرق عمارت واقع بود و

→ Browne, LHP, IV, pl.x, p. 326; SDQ II, p. 62, 96.

122- Flandin, I, p. 297.

۱۲۳- برزین، ص ۱۹۶-۱۹۷. همو می‌گوید (ص ۱۹۷) که «طرز رفتار و کردار حاجی، نشان از اصل و منشأ مردمی و عامی بودن وی دارد».

شاید منظور برزین از تکیهٔ حاجی بر بعضی لغات، لهجهٔ ترکی وی در ادای برخی واژه‌هاست (م).

۱۲۴- گوبینو، همان.

۱۲۵- واتسون، ص ۳۵۷ و بعد.

می‌بایست از چندین اطاق و تالار که به هم راه داشتند، گذشت تا به عمارت وی رسید. برزین دسته‌ای مرکب از سید و ملا و کارمندان مختلف مشاهده می‌کند که در مدخل سرا اجتماع کرده‌اند و می‌خواهند تبریکات خویش را به «ریشلیوی Richelieu ـ ایرانی»[۱۲۶]، ابراز دارند؛ راهروهایی تاریک و کثیف به تالار پذیرایی، منجر می‌شد[۱۲۷]. توصیف برزین از تکیهٔ حاجی به قدر کفایت دقیق است تا آنجا که می‌توان به کمک آن توصیف، تکیهٔ حاجی را بازسازی کرد. تکیهٔ حاجی در اقامتگاه حاجی واقع بود و اندرونی، مستقیماً، به آن راه داشت. اعضای سفارت روس که در همان نزدیکی واقع بود، بارها به تکیهٔ حاجی دعوت شدند و حتی روزی که برای تماشای (تعزیه) دعوت شده ولی دیر رسیده بودند «از اندرونی حاجی گذشتند و هیچ چیز شگفتی در حریم حرم وی ندیدند»[۱۲۸].

«تکیهٔ حاجی که با سنگ ساخته شده به شکل کاروانسرا و متوازی‌الاضلاع است. در چهار طرف آن، حجره‌هایی (loges) دو طبقه بنا کرده‌اند و در وسط هر ضلع، مدخل حجره‌ها به ارتفاع تمام بنا، قرار دارد. سقف تکیه، پارچه‌ایست که چون چادر بر آن می‌کشند. اندازهٔ حجره‌ها که دیوارهای درونی‌شان رنگ شده، متفاوت است و تعداد کل آنها ۶۴ تاست. بر کف حجره‌ها، حصیر (natte de Paille) پهن کرده‌اند و روی «تخت»، نمد (tapis de feutre) گسترده‌اند و «کرسی»، پوشیده از شالهای کشمیر است. بر دیوارهای بین حجره‌ها، شالهای کشمیر باریک و دراز آویخته‌اند که هر یک در حدود سیصد تومان می‌ارزد. و چون شالها درازتر از جدار است، لبهٔ آنها را تا زده‌اند تا لگد نخورد (خراب نشود) و محفوظ ماند. زیر حجره‌ها*(؟) نیز شالهای کشمیر آویخته‌اند که بیش از شالهای روی جدار حجره، تا خورده‌اند. شالهای باریک و بدون لبه یا حاشیه و یکرنگ را، به طرزی متقارن آویخته‌اند. همهٔ این شالها، متعلق به «ملک‌التجار» رئیس تجار تهران و مدیر تکیهٔ حاجی است»[۱۲۹].

۱۲۶- خان ملک، ۲، ص ۶۳ (در تاریخ خان ملک، ذکری از ریشلیو نیست. م)؛ برزین، ص ۱۹۶؛ واتسون (ص ۲۸۲-۲۸۳) نفوذ قائم مقام در محمدشاه را با نفوذ مازاران (Mazarin) در لویی چهاردهم قیاس می‌کند.

۱۲۷- برزین، همان.

۱۲۸- برزین، ص ۳۰۰. به گفتهٔ سرسی، ص ۲۴۷: «می‌گویند سرسپردهٔ روسیه است که قسمت اعظم خانواده‌اش در آن سرزمین، در Nachirvan (نوشیروان؟) اقامت دارند». برای بازسازی تکیهٔ حاجی ر. ک. به طرح و نقشه.

۱۲۹- برزین، همان.

تکیه به طرزی فاخر و شکوهمند تزیین شده است:

«تزئینات تکیه در حدود صدهزار روبل می‌ارزد. در این تکیه، شالهایی که با میخ‌های کوچک به دیوارها کوبیده شده‌اند و تعداد آنها قریب به ششصدتاست، گرد و خاک می‌خورند. از جملهٔ این شالها، شالهای بسیار زیبا و چهارگوش موسوم به «شرکتی» است. بر درها، «پرده»های کشمیری آویخته‌اند که اختصاصاً برای تکیه بافته شده است. غنا و تجمل، شگفت‌انگیز است، اما آلودگی و کثافت نیز همه جا به چشم می‌خورد»[۱۳۰].

برزین در باب اینکه غرفه‌ها یا حجره‌های مختلف مختص به چه کسانی است، آگاهیهایی به دست می‌دهد:

«بین حجره‌های کوچک، حجره‌هایی که جالب توجه و نظرگیرند، حجره‌های ولیعهد و حاجی هستند. این حجره‌ها مشرف بر تکیه در کنار هم قرار دارند و دیوارهای آنها پوشیده از شالهای کشمیر است»[۱۳۱].

«زیر حجرهٔ حاجی، خان باباخان می‌نشست که بیشتر به جوان زیبایی که در کنارش نشسته بود توجه داشت تا به نمایش مذهبی. اعاظم و اکابر قوم معمولاً در حجرهٔ بزرگی می‌نشینند و در اطاق کوچکی، مجاور آن حجره، خدمتکاران و نوکران»[۱۳۲].

«به‌دستورحاجی، حجره‌ای به‌اعضای سفارت روس اختصاص داشت. و هشت حجره واقع در بالای ورودی، مخصوص خانمهای مشاهیر بود که در جلوی آنها پرده‌های نازکی آویخته بودند به قسمی که از بیرون کسی نمی‌توانست درون حجره‌ها را ببیند»[۱۳۳].

نمایندگان ولایات و اصناف تهران از طریق ملک‌التجار، برای تزئین تکیهٔ حاجی و برگزاری مراسم عزای حسینی، با هم رقابت شدیدی داشتند:

«چهار غرفه یا تالار که خاصه به طرز باشکوهی تزیین شده، به هنگام نمایش و مراسم سوگواری خالی است. یکی از آنها متعلق به شیرازی‌هاست و دیگری مختص به اصفهانیها و سومی خاص کاشانیها و چهارمین نیز به ملک‌التجار اختصاص دارد. مالک هر غرفه کوشیده تا از طریق تزیین آن با جلال و شکوه هر چه تمامتر، بدرخشد. مجلل‌ترین غرفه، غرفه شیرازی‌هاست و فقیرترین غرفه از لحاظ تزیین، غرفهٔ کاشانی‌ها؛

۱۳۰- همان، ص ۳۰۱.

۱۳۱- همان.

۱۳۲- برزین، ص ۳۴۷. خان‌باباخان، احتمالاً همان «سردار باباخان، خویشاوند شاه و فرماندهٔ قشون» است که برای کنت دو سرسی در سفارت فرانسه، ضیافتی به پا کرد (سرسی، ص ۱۸۶، ۲۰۶-۲۰۷).

۱۳۳- برزین، ص ۳۰۱.

اما درعوض در این غرفه شالهای کشمیر زردوزی شده، آویخته‌اند. دیوارها و سقف‌های سه غرفه، تماماً پوشیده از شالهای کشمیر است و از سقف (en haut که معلوم نیست منظور بالای چه چیزیست. م.)* ، شالهایی (châles-tapis) گرانبها آویخته‌اند که هر کدام در حدود پانصد تومان می‌ارزد. در غرفهٔ شیرازی‌ها، دیوار عقب غرفه، با پردهٔ قرمزی گل‌دوزی شده با طلا، به شیوه‌ای اعجاب‌انگیز، پوشیده است که در حدود چهار هزار روبل می‌ارزد. در غرفهٔ ملک‌التجار، ظروف چینی و بلورین چیده شده و بالای آنها بر دیوار (en haut)* شال کشمیری آویخته‌اند که رویش تکه مخمل چهارگوش سیاه‌رنگی مزین به الماس و یاقوت و مروارید، دوخته‌اند»[۱۳۴].

انبوه تماشائیان و خاصه زنان برای تماشای مراسم و نمایشهایی که حاجی تهیه می‌دید، هجوم‌می‌آوردندوچنین‌اجتماعی از مردم، مسائلی از لحاظ ایمنی مطرح می‌کرد:

«تکیه فقط یک ورودی دارد و در پایان تعزیه و مراسم عزاداری، ازدحام و شلوغی وحشتناکی پدید آمد، زیرا حاجی همواره انبوهی از مردم را برای تماشا دعوت می‌کند... دور جاهای مخصوص خلق‌الله را طناب کشیده بودند. بسیاری از تماشائیان طبیعتاً زن بودند که تعدادشان هر بار کمتر از هزارتن نیست. باید دانست که زنان، پرشورترین ستایشگران تعزیه‌اند، زیرا تعزیه برای بیشتر آنان، تنها «تماشا» در تمام سال محسوب می‌شود. ازینرو هیچکس بیش از زنان ایرانی که صدای گریه‌شان غالباً بلندتر از بانگ شبیه‌سازان و تعزیه‌خوانان است، این نمایش را ارج نمی‌نهد و عزیز نمی‌دارد؛ ضمناً گریه و زاری زنان خاصه در صحنه‌های بدون گفتار، شاخص‌تر است. زنان با چهارپایه‌های کوچکی به تکیه می‌آیند و به هنگام تماشا، سقز می‌جوند و قلیان می‌کشند و با هم نزاع و دعوا می‌کنند که گاه به کتک‌کاری می‌انجامد. بسیاری از زنان با کودکان شیرخوارشان به تکیه می‌آیند و این کودکان گاه فریادهای ترسناکی می‌کشند. تنی چند ازین زنان از سر کنجکاوی، نگاهی به غرفهٔ نصارا و کفار (giaour) می‌اندازند. دختران جوانسال بسان مادرشان شوقمند و ذوق‌زده نیستند، بلکه برعکس در غالب موارد می‌خندند»[۱۳۵].

نمی‌دانیم پس از سقوط حاجی، دقیقاً بر سر تکیه‌اش چه آمد[۱۳۶]. اما از گواهی‌ای به

۱۳۴- همان، ص ۳۰۰-۳۰۱.

۱۳۵- همان، ص ۳۰۱-۳۰۲.

۱۳۶- تکیهٔ حاجی میرزا آقاسی اشتباهاً با همین نام، در فهرست تکیه‌هایی که در زمان گوبینو در تهران وجود داشته‌اند، ذکر شده است (ب. بیضایی، ص ۱۲۸ و بعد. پ. ممنون، همان، پانویس ۴۵، ص ۴۳ که به کتاب ←

تاریخ دسامبر ۱۸۴۹، یعنی متجاوز از یک سال پس از فرار حاجی و به تخت نشستن ناصرالدین شاه، چنین برمی‌آید که صحنه‌های موصوف به قلم ناظر، در همین تکیه که هنوز مهمترین تکیه تهران بوده، نمایش داده شده است. در واقع لیدی شیل (Lady Sheil) همسر سفیر انگلیس، می‌گوید که شاهد چندین تعزیه در تکیهٔ صدراعظم بوده که ساختمانی است عظیم و گنجایش چندین هزار تن را دارد و صدراعظم آن را برای نمایش تعزیه ساخته است.

«دور صحن، غرفه‌های دو طبقه بنا شده است. از سفرای خارجی برای تماشای تعزیه رسماً دعوت می‌شد؛ و ردکردنِ دعوت، کاری به غایت دور از نزاکت می‌بود. من هم جزء مدعوین بودم»[۱۳۷].

لیدی شیل در باب ترتیب غرفه‌های خاص زنان، توضیحات دقیقی می‌دهد:

«با ورود به ساختمان، به غرفهٔ بسیار راحتی هدایت شدم که دارای اطاق «کفش‌کن» (slippercastion-room) بود که در آن کفش‌ها را می‌گذارند. در برابر غرفه، قالی (پردهٔ) نمدی‌ای با سوراخهای ریز آویخته و بنابراین جلوی غرفه را به دقت بسته (پوشیده) بودند و اینچنین ما می‌توانستیم از سوراخها، بیرون را بنگریم اما از بیرون مردم نمی‌توانستند ما را ببینند».

غرفهٔ شاه در بالای عمارت، روبروی تعزیه‌خوانان واقع بود و غرفه‌های خاص بزرگان به ترتیب در دو سوی آن غرفه قرار داشت. در دست راست غرفهٔ شاه، غرفه‌های عموهای شاه و صدراعظم و سفرای انگلیس و روس و غیره بود؛ و در دست چپش، غرفه‌های زنان صدراعظم و سفیر انگلیس و سفیر روس[۱۳۸].

لیدی شیل حال و هوای عمومی تکیه را توصیف می‌کند و خاصه از دعواهای شدید و کتک‌کاری زنان عوام ناس که در صحن نشسته‌اند، سخن می‌گوید و یادآور می‌شود که بعضی از آنان با پاشنهٔ آهنی ساغری (پاپوش babouche) هایشان به شدت بر سر هم می‌کوبند و یا چادرهای یکدیگر را می‌درند و فراشان عدیده نیز با چماق‌های بلندشان، بیرحمانه این زنان دردو را می‌زنند و نظم را کمابیش حفظ می‌کنند[۱۳۹].

← گوبینو: Religions، فصل ۱۲ «تکیه یا تئاتر» ص ۳۳۹-۳۵۸ رجوع می‌دهد که چنین چیزی در آن نیامده است).

137- Lady Sheil, Glimpses of life and manners in Persia, Lond; 1856, p. 126.

۱۳۸- همان، ص ۱۲۷.

۱۳۹- همان، ص ۱۲۸.

لیدی شیل همانند بسیاری سیاحان دیگر، به واکنش حضار توجه دارد و می‌کوشد تا ناله و زاری مردم را در سوگ حسین (ع)، توصیف کند:

«مشاهدهٔ این امر که چندین هزار تن عمیقاً اندوهگین‌اند و همچون بچه مکتبی‌ها، بی‌اختیار ناله‌وزاری می‌کنند، شگفت‌انگیز است. ایرانیان به شیوهٔ خاصی می‌گریند بدین معنی که غم و غصه‌شان با صدای غریب و مضحک (grotesque) و حیرت‌انگیزی که گاه با خنده مشتبه می‌شود، همراه‌است. و وقتی یکی شروع کرد، حالش به همه سرایت می‌کند»[۱۴۰].

ازاین که بگذریم، لیدی شیل چیزی عمده در باب تعزیه‌خوانی و مراسم عزاداری ملازم با آن ندارد که به‌ما بیاموزد؛ و بدین سبب باز باید به مشاهدات ذیقیمت برزین رجوع کنیم.

ج ـ اجرای مراسم و نمایش در تکیهٔ حاجی. «بی‌تردید بهترین تکیهٔ تهران، تکیه‌ایست که در خانهٔ حاجی میرزا آقاسی واقع است و من چون تماشاگر عادی این تکیه بوده‌ام، می‌توانم آن را جزء به جزء توصیف کنم و به اطلاع خواننده می‌رسانم که به عقیدهٔ ایرانیان مقیم تهران، این تکیه، بهترین تکیه‌ایست که تاکنون برپا شده است و گفتنی است که مال و منال قیمتی بسیار در این تکیه به معرض تماشا گذاشته می‌شده و بهترین شبیه‌خوانان ایران در آن تعزیه‌خوانی می‌کردند و نیز در آن به همهٔ حضار، قهوه و شربت می‌دادند»[۱۴۱].

در تکیهٔ حاجی، مجالس وعظ و روضه‌خوانی و حرکت دسته‌ها و نمایش چند چشمه از کارهای زبردستان و «رژهٔ» تعزیه‌خوانان و شبیه‌سازان (cortèges de tableaux vivants) و شبیه‌سازی با جلال و شکوه بسیار برگزار می‌شد، چنانکه سفیر روس و همهٔ روسهای مقیم تهران که شب عاشورا به تکیه دعوت شده بودند، از تماشای آن مراسم و نمایش‌ها، حیرت کردند:

«آدمی از مشاهدهٔ آن همه چیزهای گرانبها که در تکیه دیده می‌شد، به شگفت می‌آمد؛ زیر پای سفیر هنگامی که به غرفهٔ مخصوص خود می‌رفت، به جای قالی، شال‌های کشمیر گسترده بودند. تکیه شاه که در میدان بنا شده، در قیاس با تکیهٔ حاجی، هیچ می‌نماید»[۱۴۲].

در تکیهٔ حاجی، مراسم که در اول بعدازظهر آغاز می‌شد، تا ساعت پنج ادامه

۱۴۰- همان، ص ۱۲۹.

۱۴۱- برزین، ص ۲۹۹-۳۰۰.

۱۴۲- برزین، ص ۳۴۰-۳۴۱. برای آگاهی از جای تکیهٔ محمدشاه، نک به نقشه، قسمت غربی میدان شاه (حرف D).

داشت[۱۴۳] و این مراسم، همه روزه در ایام عزاداری به ترتیب زیر، برگزار می‌گردید:[۱۴۴]

۱ـ شروع روضه‌خوانی در اول بعدازظهر:

«هنر اصلی روضه‌خوان»، انتخاب مناسب موضوع و مهارتش در اشک گرفتن از شنوندگان و به گریه انداختن آنانست. در تکیهٔ حاجی، سید روضه‌خوانی در حضار تأثیری قوی داشت. سیدهای روضه‌خوان، شال و کمر و عمامهٔ سبز دارند و ملاها، عمامه‌های سفید. روضه‌خوان، در پایان، دستان را به آسمان بلند کرده «یاالله» می‌گوید و همهٔ حضار آن کلام را تکرار می‌کنند، این کار مؤذنی (muzeyni) نام دارد. کودکانی که زیر پایش نشسته‌اند، در خاتمه، با روضه‌خوان اشعار عرفانی جلال‌الدین رومی یا اشعار دیگری را به اقتضای مجلس، می‌خوانند».

۲ـ ورود سینه‌زنان در ساعت دو و نیم بعدازظهر.

«در جلوی آنها، نوحه‌خوانی (chantre) که جامه‌ای معمولی پوشیده و به دنبالش دو نوحه‌خوان دیگر (chantre) که به گردنشان شالی، همچون دستمال، بسته‌اند، حرکت می‌کنند. در پی آنها، قریب به سیصد فراش شاه که جامه‌های بلندی پوشیده‌اند و شال به گردن بسته‌اند و یقهٔ پیراهنشان باز است، می‌آیند. نوحه‌خوانان روی سکو، رو به روی ولیعهد می‌ایستند و سینه‌زنان دور سکو، روی به سوی غرفه‌ها، حلقه می‌زنند. نخستین نوحه‌خوان، به سبک معمول ایرانیان، اشعار عرفانی می‌خواند و شاه را مدح می‌گوید و در این هنگام سینه‌زنها، خاموش‌اند، ولی در پایان فریاد می‌کشند: «یا حسین!». آنگاه دو نوحه‌خوان با ضرب ۸:۶، به نوحه‌خوانی می‌پردازند و در پایان، آهنگ صدای خود را بلندتر می‌کنند و گاه سینه‌زنان نیز با آنان همصدا می‌شوند. دستهٔ سینه‌زنان با تکرار نوحه، و با ضریب ۴:۳، سینه می‌زنند و نوحهٔ آنان چند کلمه بیشتر نیست چیزی قریب بدین مضمون که: از

۱۴۳- همان، ص ۳۰۶.

۱۴۴- همان، ص ۳۰۲-۳۰۶. برای توصیفِ تصویری روضه‌خوانی، ر. ک. خوتسکو، ص ۱۷۱-۱۷۴: روضه‌خوان را «نیم دوجین «پیشخوان»، که نوعی کودکان همخوان‌اند enfant de choeur، همراهی می‌کردند»؛ دربارهٔ واژه‌های پیشخوان و پیشخوانی ر. ک. بهرام بیضایی، ص ۲۲۹. سینه‌زنان هراتی را مسافران و سیاحان خارجی، بعدها «بربری» نامیده‌اند؛ در دورهٔ صفویه خاصه، از سنگ‌زنان (کسانی که سنگ و قطعات چوب یا استخوان به هم می‌کوفتند) سخن رفته است. در کتاب لیدی شیل، همان، ص ۱۸۵، تصویری از توپچی‌های شترسوار هست. دربارهٔعلم و علامت عزاداری ر. ک. به مقالهٔ سابق‌الذکر من مذکور در پانویس ۱۱. شاید منظور برزین از مؤذنی (mûzeyni) مؤذنی mo'azzeni (بانگ مؤذن، اذان‌گویی) باشد.

بام تا شام چه صحنهٔ دلخراشی است این، یا حسین، یا حسین! نوحه‌خوانان و سینه‌زنها تا زمانی که به سینه‌زنها شربت، تقدیم می‌کنند به نوحه‌خوانی و سینه‌زنی ادامه می‌دهند و آنگاه نخست سینه‌زنها پشت سر هم و به دنبالشان نوحه‌خوانان، خارج می‌شوند».

۳ـ ورود سینه‌زنان هراتی.

که در دوران فتحعلی‌شاه هنوز مرسوم نبود. در جلوی این سینه‌زنانِ با حرارت که عمامه به سر دارند، علم خاص آنانرا که عبارتست از «دستی (پنجه‌ای) و شالی تاخورده» حرکت می‌دهند و به دنبالش سه ملای سید می‌آیند که چون سه نوحه‌خوان دستهٔ قبلی روی سکو می‌ایستند. افغان‌ها نیز دور سکو جا می‌گیرند و با چنان قدرت و قوتی به سینه‌زنی می‌پردازند که‌درپایان‌دههٔ‌محرم، سینه‌هاشان‌مجروح‌می‌شود؛ بعضی، فریادهای وحشتناکی می‌کشند و خون از زخم‌هایی که عمداً بر سینه و یا چهره‌شان ایجاد کرده‌اند، می‌چکد. این‌دسته‌نیزپس‌ازنوشیدن‌شربت‌باهمان نظم دستهٔ قبلی، از تکیه بیرون می‌رود.

۴ـ ورود سنگ‌زنان.

یعنی دستهٔ زنبورکچی‌ها (توپچی‌های شترسوار) که جامه‌های بلند پوشیده‌اند و کلاههای مخروطی‌شکل بر سر دارند.

«پیشاپیش آنها، علم‌هایی مرکب از پرهای شترمرغ متصل به میلهٔ آهنی نرم و انعطاف‌پذیری حرکت می‌دهند. یک تن از زنبورکچی‌ها روی سکو می‌ایستد و به نوحه‌خوانی می‌پردازد، دیگر زنبورکچی‌ها متناوباً از پایی به پای دیگر می‌جهند (می‌پرند) و با وزن و آهنگ، با سنگ به پشت گردن و سینه و نزدیکِ رانهای خود می‌کوبند و گهگاه همه با هم می‌گویند: «الهی آمین!» این گروه گرم‌رو، حلقه زده می‌چرخند. سنگهای زنبورکچی‌ها، نیمه‌کروی و صاف و صیقلی است. بعضی از آنان، به علت بی‌توجهی، با کلاههای قاجار آمده‌اند. اما با نخستین ضربهٔ سنگ بر قفا، متوجه اشتباه خود می‌شوند و بیدرنگ کلاه‌شان را عوض می‌کنند. زنبورکچی‌ها نیز پس از نوشیدن شربت، بیرون می‌روند».

۵ـ ورود سنگ‌زنان کاشان

«علم آنان عبارت است از پرده‌های بلور که از بیرقی فانوس‌شکل و مزین به پر شترمرغ آویخته‌اند. شمار کاشانی‌ها دو برابر تعداد توپچی‌هاست و ازینرو شور و حرارت بیشتری نشان می‌دهند».

۶ـ نمایش تعزیه

که پس از شربت نوشیدن کاشانی‌ها و بیرون رفتنشان آغاز می‌شود.

۷ـ در پایان نمایش تعزیه

نخست زنان عوام ناس از تکیه خارج می‌شوند و سربازان از خروج (همزمان) مردان «برای حفظ و رعایت پاکدامنی» ممانعت می‌کنند.

۸ـ سینه‌زنی مجدد فراشان سینه‌زن

در برابر غرفهٔ ولیعهد و یا در صورت غیبت وی در مقابل غرفهٔ حاجی. آنان همان جایی که زنان به هنگام تماشای تعزیه‌خوانی نشسته بودند، می‌ایستند. این سینه‌زنی به یاد گرامی کسی است که در تعزیهٔ نمایش داده شده، شربت شهادت نوشیده است. آنان پس از گرفتن «انعام» خارج می‌شوند.

۹ـ ورود «بیل‌بازان»

که چوب‌دستی‌های طلایی رنگ را با مهارت و تردستی از پشت سر رد می‌کند و پس از گرفتن «انعام» بیرون می‌روند.

۱۰ـ ورود «حقه‌بازان»

که نمایش تردستی‌هایشان آخرین برنامهٔ مراسم است.

«آنان علم‌های بسیار سنگینی را به دندان گرفته راست نگاه می‌دارند و یا مشکهای پر آب را روی چوبهایی مزین به قطعات آینه و پارچه که به دندان گرفته‌اند، چنان به حالت تعادل نگاه می‌دارند که لنگر ندهند. یک تن از این حقه‌بازان، خنجری را به دندان گرفته و در نوکش، بیرقی برافراشته بود. البته این دسته نیز انعام می‌گیرند».

درنهم محرم که روز برگزاری مراسم عمده و اساسی است، در تکیهٔ حاجی، تعزیهٔ «شهادت یاران امام حسین(ع)» * ("Le Témoignage pour la foi de l'Emâm Hosseyn") را نمایش دادند:

«علاوه بر دو دستهٔ (سابق‌الذکر) سینه‌زن، دستهٔ سومی نیز مرکب از مهمترین تجار تهران، شال به گردن، سینه می‌زدند، اما نه چندان با حرارت و نه با ضرب و آهنگ».

پیش از نمایش تعزیه، دسته‌ای (cortège de ṭableaux vivants) در تکیه به حرکت درآمد بدینقرار:

«پیش از آغاز نمایش، نخست دستهٔ عزاداران (procession funèbre) به حضور ولیعهد و حاجی رسیدند. پیشاپیش آنان چهار شتر که افسارشان به دست چهار شتربان بود،

حرکت می‌کردند و پشت سر آنها، شش شتر که شش نوازنده (ساززن) بر آنها سوار بودند و سپس چند سوار بر اسبهای ایلخی (که فقط برای تخم‌کشی نگاهداری می‌شوند) و آنگاه سایبانی خالی به همراه دو پسر بچهٔ سیاه‌پوش که شیون و زاری می‌کردند، و بعد شماری عزادار پرجوش و خروش ایرانی که در دسته‌های به هم فشرده‌ای، دست هم را گرفته با چوب‌دستی‌های بلند جست و خیز کرده بر سینه و سر خود می‌کوفتند. کمی دورتر از آنان، دو اسب آینه‌بندی شدهٔ امام حسین و علی‌اکبر را می‌آوردند. گردن این اسبها پوشیده از شالهای کشمیر بود که با جواهر صیقلی ناتراشیده، به هم وصل شده بود و در پی آنها، دسته‌ای از عزاداران پرحرارت ایرانی که بدون چوب‌دستی، جست می‌زدند و فریاد می‌کشیدند: «وای حسین!» و به دنبال آنان، بر سایبان یا تختی، نعش امام حسین را که رقیهٔ گریان در کنارش بود، حمل می‌کردند و سپس اسب حامل نعش عباس با دستان بریده، و اهل بیت گریان امام حسین به دنبالش، می‌آمدند و به فرجام، در پایان، سنگ‌زنان. دسته، صحن را دور زده خارج شدند، اما سنگ‌زنان ماندند»[۱۴۵].

برزین، جریان مراسم و نمایش‌های دراماتیک را از روز سوم به بعد شرح می‌دهد و نکات بسیاری دربارهٔ کارگردانی و جامه‌ها و حرکات و اشارات بازیگران، ذکر می‌کند. به نظر من، این یادداشتهای گرانبها که به قلم شاهدی عینی است، از توصیفات بعضی سیاحان شیفتهٔ چیزهای تماشایی و نظرگیر و غریب، با واقعیت، بیشتر مطابقت دارد[۱۴۶]:

«اما در باب کارگردانی، ایرانیان نه آن را می‌شناسند و نه می‌خواهند که بشناسند. سکویی که چهار طرفش باز است و قسمت پشت صحنه (coulisse) ندارد، صحنهٔ نمایش واقعهٔ صحرای کربلاست. بزرگترین نقص صحنه اینست که در عقب آن پرده‌ای نیست، و در نتیجه تماشاگران، همهٔ بازیگران را پیش از آنکه به ایفای نقش بپردازند، می‌بینند، و بازیگران به جای آنکه برای بازی در صحنهٔ مورد نظر ظاهر شوند، در صحنه‌های مختلف (که به ایشان مربوط نمی‌شود) رفت و آمد می‌کنند؛ و اشخاصی که باید لحظاتی بعد بازی کنند، به آسودگی، بر لبهٔ صحنه می‌نشینند و منتظر نوبت خود برای بازی می‌مانند. صحنه‌های جنگ را با تاخت بازیگران دور سکو نمایش می‌دهند.* ضمناً به علت فقدان قسمت‌های پشت صحنه، مناظر مضحکی به وجود می‌آید. مثلاً می‌توان دید که بازیگر نقش امام علی، با سربازان به آرامی گفتگو می‌کند و یا عبدالله که دیگر کاری

۱۴۵- برزین، ص ۳۴۰.

۱۴۶- نظر به آنکه نقد دراماتیک، موضوع اصلی سخن من نیست، فقط گزیده‌هایی از انتقادات برزین را نقل می‌کنم.

ندارد، با ایما و اشاره با سقای جوان سخن می‌گوید و یا کسانی که نقش ارواح را دارند، دور صحنه قدم می‌زنند و یا سربازان، دوستانه دست بر شانهٔ کسی که اندکی پیش نقش فاطمه دخت پیامبر را بازی می‌کرد، می‌نهند»[۱۴۷]...

برزین در باب ملزومات صحنه و تدابیری که می‌بایست بدون آگاهی تماشائیان و دور از چشم ایشان فراهم و اتخاذ می‌شد، می‌نویسد:

«گرچه صحنه را در روزهشتم با آویختن پرده‌ای (جلو آن) پوشانده بودند، امااز غرفه‌ها همهٔ تمهیدات و همهٔ کارها برای آماده کردن صحنه راکه ایرانیان نمی‌خواهند پیشتر بدان بپردازند، می‌توانستی دید. همهٔ تماشائیان می‌توانستند ببینند که تعزیه‌گردان، پنبه را به خون گوسفند می‌آلاید و به عنوان پاره‌های پیکر آدمی، بر صحنه می‌افکند، و بازیگران را در گودالی می‌خواباند و باعلف می‌پوشاند و اردک و آهو را به جایی می‌بندد و غیره».

به اعتقاد برزین، مداخلات تعزیه‌گردان (régisseur/meneur du jeu) به ارزش دراماتیک تعزیه لطمه می‌زد:

«چیزی که تأثیر درام را هدر می‌دهد، حضور دائم تعزیه‌گردان بر صحنه، در میان بازیگران است... حضور دائم شخصی بر صحنه که در آنجا کاری ندارد و ضمناً با چماق خود به بازیگران اشاره می‌کند و می‌گوید که چه باید بگویند و بکنند، کاملاً نامطلوب و بیجاست. بدتر از همه اینکه ملک‌التجار به بازیگری که اشتباه می‌کند، ناسزا می‌گوید و زخم زبان می‌زند و حتی گاه بازیگر نقش امام حسین راکه به موقع سخن نگفته، با چماق می‌زند و بازیگر نقش امام حسین هم به درشتی و رکاکت اعلام می‌دارد که بیگناه است و تقصیر را به گردن حضرت عباس می‌اندازد، الی آخر. با مشاهدهٔ صحنه‌های هیجان‌انگیز نیز ملک‌التجار و تماشاگران، همه با هم می‌گریند»[۱۴۸].

برزین از جامه‌هایی که در تعزیه به کار می‌رود نیز انتقاد می‌کند و ایرادش اینست که آن جامه‌ها، عجیب و غریب و نادرست‌اند. اما با وجود همهٔ این انتقادات، نمایش تعزیه در وی تأثیر مطلوبی به جا گذاشته:

«به رغم همهٔ نکته‌گیری‌هایم به تعزیهٔ ایرانی، تأثیر کلی‌ای که درام به جا می‌گذارد، رضایت‌بخش است زیرا اکثر بازیگران، نقششان («شبیه») را خوب بازی می‌کنند... حرکات و اشارات بازیگران ایرانی، اصیل و بدیع است: برای اظهار تأسف و اندوه شدید

۱۴۷- برزین، ص ۳۴۲.
۱۴۸- همان، ص ۳۴۲-۳۴۳.

(گریه و زاری) با دست بر زانو (ران) خود را می‌زنند، با یک یا دو دست بر سر خویش می‌کوبند، عمامه‌شان را از سر بر می‌دارند و سر برهنه می‌کنند. و برای خداحافظی با شخص محترم مسن‌تری، دورش می‌گردند و دستش (آرنج‌اش coude) را می‌بوسند»[۱۴۹].

برزین می‌گوید نمایشهای دراماتیکی که در تکیهٔ حاجی دیده، مشحون به روده‌درازی و بلاهت (ineptie) بوده‌اند. اما این هم هست که:

«تعزیه، منظوم است و به زبانی ساده سروده شده تا همهٔ طبقات مردم کشور بتوانند آنرا دریابند؛ و از این لحاظ تعزیه نقص و ایرادی ندارد؛ البته تعزیه‌هایی که در خانه‌ها و محافل خصوصی و یا در دربار نمایش داده می‌شوند و زبان فاخری دارند، ازین قاعده مستثنی هستند»[۱۵۰].

بدیهی است که درام‌هایی که در تکیهٔ حاجی نمایش داده می‌شد، قویاً در تماشائیان، چه در صحن حیاط نشسته بودند و چه در غرفه، تأثیر می‌کرده است:

«در کنار حاجی، ابوالحسن‌خان نشسته بود و هر دو صادقانه می‌گریستند و با مشت بر سینه‌شان می‌کوفتند»[۱۵۱].

معهذا ولیعهد که حضورش می‌بایست کنجکاوی بسیار برانگیزد، برای این نمایشها علاقهٔ اندکی بروز می‌داد:

«ولیعهد در تعزیه‌خوانی‌های تکیهٔ حاجی حضور داشت، و همواره نسبت به نمایش تعزیه بی‌اعتنا بود. در انتهای غرفهٔ وی، لله‌اش نشسته بود که با ورود حاجی به پا می‌خاست. حاجی همیشه پس از ولیعهد به تکیه می‌آمد و نخست به غرفهٔ ولیعهد می‌رفت»[۱۵۲].

شایان ذکر است که ناصرالدین میرزای دوازده ساله (ناصرالدین شاه آتی)، که به عنوان

۱۴۹- همان، ص ۳۴۵-۳۴۶. در تکیهٔ حاجی، بهترین بازیگر، پسر بچهٔ هشت ساله‌ای بود که ایفای نقش پسر حرّ و نقش رقیّه دختر خردسال حسین را بر عهده داشت «و سیدی با صدای مطبوع سوپرانو، نقش امام حسین را بسیار خوب بازی می‌کرد». بازیگران نقشهای عباس و حرّ و «نیز ایلچی فرنگی که درویش بود»، همه خوب بودند. (همان، ص ۳۴۴-۳۴۵).

۱۵۰- برزین، ص ۳۴۱.

۱۵۱- همان، ص ۳۴۶-۳۴۷؛ «معهذا این امر مانع از آن نمی‌شد که صدراعظم بر سر خدمتکاران و تعزیه‌گردانان فریاد بکشد و با فریاد آنانرا بخواند؛ در فواصل میان صحنه‌ها نیز، قلیان با مارپیچ سفید می‌کشید» (همان، ص ۳۴۷).

۱۵۲- همان، ص ۳۴۶. برزین از وجه نظر محمدشاه نسبت به تعزیه‌خوانی، هیچ نمی‌گوید. شاه که تکیهٔ خاص خود را داشت، ظاهراً در تکیهٔ حاجی حضور نداشت، و بنابراین واضح است که به استثنای صدراعظم و دیپلماتها، برجسته‌ترین شخصیت حاضر در تکیه، ولیعهد بوده است.

بانی و مشوق تعزیه‌خوانی در مکتب حاجی کارآموزی می‌کرد، در آن هنگام نسبت به این نمایشها بی‌اعتنا بود، حال آنکه بعدها در تکیه دولتش که تکیه حاجی از بسیاری جهات، پیش نمایش آن محسوب می‌شود، به اهتمام وی تعزیه‌های بس باشکوهی نمایش دادند.

۵ـ ملاحظات کلی اولیه

آیا مجموع گواهیهایی که از نظر گذراندیم، اجازه می‌دهد که ترازنامه‌ای ولو موقت، از تعزیه‌خوانی در این نخستین مرحلهٔ عمدهٔ شبیه‌سازی، ترتیب دهیم؟ بیگمان جزئی و فرعی بودن بعضی گزارشها، و پیشداوریها و یا بیخبری و ناآگاهی گزارش‌نویسان و فقدان گواهیهای خود ایرانیان، موجب می‌شود که جانب حزم و احتیاط را نگاه داریم. اما یک نکته یقین است و قطعی و آن اینکه گرچه بانی تعزیه‌خوانی، به طور نظری، از خیرات خویش فقط ثوابش را می‌خواهد، اما شکی نیست که برگزاری نمایش تعزیه، موجب ارتقاء شأن و حیثیت و نفوذ وی می‌شود. در تمام دورهٔ قاجار، حکومت و اعاظم و اکابر قوم این نمایشها را دست‌کم در تهران و در شهرهای بزرگ، با مهارت و تردستی تبدیل به نمایشهای اجتماعی کردند که خود رهبری آنها را بر عهده داشتند. از همان آغاز طبق گواهی دوپره، حضور حاکم یا والی در تالاری با تزئیناتی فاخر و مجلل و نیز حضور «اشراف درباری در غرفه‌های واقع در طبقهٔ هم‌کف» که حاکی از خودنمایی است، نیت بانی مجالس تعزیه‌خوانی را که می‌خواهد با برگزاری مجالس شبیه‌سازی برای تماشای مردم، نشان دهد که بر ایشان برتری دارد، به روشنی آشکار می‌سازد. ضمناً خودنمایی اکروبات‌ها و دسته‌ها (acrobates/pénitents) با هر شگرد و ترفندی که به عزای حسینی مرتبط شود نیز به نمایش «ورود شاهانه» و یا موکب ملوکانه که ایرانیان در قرن نوزدهم بیش از پیش راغب به تماشای آنند، شباهت دارد[۱۵۳]، جامعهٔ ایرانی پس از آنکه در قرن

۱۵۳- دربارهٔ دوران محمدشاه، خاصه نک به: به گزارش سرسی در شرح ورودش به عنوان سفیر با همراهان به تهران: «مردم انبوه شده بودند و درست بدان می‌مانست که در جشنی شرکت کرده باشند. علاوه بر چهار سربازی که پیشاپیشم، پیاده و سوار حرکت می‌کردند، دسته‌های کشتی‌گیران نیمه‌برهنه و تردستان و حقه‌بازان هندی که از دهانشان شعله‌های آتش فوت می‌کردند و یا به صورت مارپیچ‌های متحرک روی هم سوار می‌شدند، و دوندگانی که لباس مخصوص خدمتکاران شاه را پوشیده، به دیوانگان قرون‌وسطی شباهت داشتند و فراشانی که با چماق‌های بلندشان بر سر مردم کنجکاو می‌کوفتند تا راه را برای ما باز کنند و سقاهایی که با مشک‌های پر آب زمین را جلوی پاهایم آب‌پاشی می‌کردند، همه درهم و برهم و بی‌نظم و ←

هجدهم، دوران انحطاط و پس‌رفت آسیب‌زایی را از سر گذراند، در این مراسم عزاداری که بیش از پیش جنبهٔ نمایشی داشت، مهمترین لحظات زندگانی اهل بیت پیامبر را که از دیرباز در ایران پرستیده می‌شدند و از دوران صفویه، تصور بر این بود که با «ملت» ایران که ظالمانه ستم دیده، هم سرنوشت‌اند، مشاهده و تجربه و حس می‌کرد. اما اگر باور کنیم که این مراسم، خصلتی کاملاً مردمی و خودجوش داشته‌اند، به خطا می‌رویم. در واقع، در اینجا، ذوق هنردوستی و زیباپرستی مردم (که اصیل است و حقیقی) به وساطت و مباشرت حکومت که برگزاری آن مراسم را رخصت می‌دهد و مجاز می‌شمارد و سرپرستی می‌کند، تشفی می‌یابد و ارضاء می‌شود[۱۵۴]. نمایشی که مردم به تماشایش دعوت شده و مردم نیز با گریه و زاری و سینه‌زنی و زجرکردن خویش[۱۵۵]، فعالانه در آن شرکت می‌جویند، در دست بانی، وسیلهٔ ضبط مردم و سلطه‌جویی بر آنان و ابزار تحکیم و تقویت نفوذ سیاسی وی است و بانی می‌تواند به میل خود با گنجاندن نمایش دسته‌های اکروبات و حقه‌باز و تردست و یا رژهٔ نظامی در این مراسم، جنبهٔ خلقی و مدنی (civil) و یا «شاهانهٔ» آنها را برجسته و چشم‌گیر کند[۱۵۶].

واضح است که بزرگترین بانیان تعزیه پیش از ناصرالدین شاه، عقب‌مانده‌ترین افراد طبقهٔ وابسته به حکومت قاجار بوده‌اند و نامدارترین‌شان به جناح مخالف قائم مقام تعلق

← با سروصدا و همهمه و نعره‌زنان و فریادکشان و جست‌وخیزکنان بسان جماعتی وحشی، پیش می‌رفتند» (سرسی، ص ۱۸۷).

۱۵۴- بعضی نویسندگان (خاصه خوتسکو، ص ۱۷۰، و فلاندن، ۱، ص ۲۵۵ و غیره)، مخالفت بعضی روحانیون شیعه را با این تظاهرات زهد وتعبد عوام، متذکر شده‌اند.

۱۵۵- فلاندن، ۱، ص ۲۵۳، متذکر می‌شود که «شهیدان» یعنی شکنجه‌شدگان «ارادی و خودخواسته»، «با نشان دادن زخمهای مشمئزکنندهٔ خویش، شفقت و دلسوزی مردم را برمی‌انگیزند».

۱۵۶- خوتسکو، نوع عمل بعضی بانیان راکه حاکی از نفع طلبی است با رفتار قضات و مفتشان رومی قیاس می‌کند: «با این انگیزه‌های خداپسندانه، غالباً ملاحظات و مصلحت‌بینی‌های دنیاپسندانه‌ای درمی‌آمیزد. اشخاص ثروتمند و قدرتمند، بدین‌وسیله، بر نفوذ مذهبی و سیاسی خود می‌افزایند، همانگونه که قضاة و مفتشان روم قدیم (préteurs, édiles) از مناصب و مقاماتی (munus) که به مردم می‌بخشیده‌اند، برای رسیدن به مقام کنسولی، سود می‌بردند. حس خودنمایی نیز در این مراسم، فرصت تجلی و تظاهر می‌یابد. برپا دارندهٔ مجلس می‌تواند جواهرات و فرشها و پرده‌ها و شالها و پارچه‌های گرانبها و ظروفش را جلوه داده به رخ مردم بکشد. بدین منظور (برای آنکه به شیوهٔ پارسی‌زبانان سخن گفته باشیم) چاق و چله‌ترین موش کورش را از سوراخ حرمش، که دستیابی بدان همواره بر عموم مردم ممنوع است، بیرون می‌آورد.# حتی گاه برگزارکنندهٔ مجلس، چون به اندازهٔ کافی البسه و ظروف ندارد، به دوستان و بستگان و آشنایانش متوسل می‌شود تا به وی کمک کنند. در روم نیز چنین بود: Lucullus به دوست مباشرش پنج هزار قبای ارغوانی فنیقی قرض داد» (خوتسکو، ص ۱۶۳).

داشتند: عبدالله خان امین‌الدولهٔ اصفهانی* و حاجی میرزا ابوالحسن خان ایلچی شیرازی و حاجی میرزا آقاسی[۱۵۷].

از سوی دیگر، تأثیر این نمایش‌های دراماتیک در اخلاق ایرانیان که از خردسالی شاهد و ناظر آنها بوده‌اند پیش از آنکه حتی معنای سخنان شبیه‌سازان را دریابند، محل تأمل است. و این، مسألهٔ بس ظریفی است که به ارزش ذاتی عقیده و ایمان شیعیان مربوط می‌شود. معهذا، به نظر شاهدی خارجی که ظاهراً در حسن نیت وی تردید نمی‌توان کرد، مشاهدهٔ شهدایی که خود را در راه امام حسین و به خاطر آرمانش فدا می‌کنند، قلب و ضمیر ناظران را اعتلا نمی‌بخشیده است:

«ایرانیان عموماً به هنگام تماشای تعزیه، صادقانه می‌گریند، اما به محض خروج از تکیه، حیله‌گری و شیادی و گول‌زدن‌هایشانرا از سر می‌گیرند. حزن دلخراشی که تعزیه برمی‌انگیزد، در طبقات عالیه هم محسوس است و حتی کافر (giaour) نیز نمی‌تواند در قبال صحنه‌های تأثرانگیز شهادت بی‌اعتناباشد؛ امااشکباری ایرانیان، وثیقهٔ بهبودرفتار و کردارشان نیست، بلکه فقط شعله‌ایست که باروغن تعصب مذهبی روشن است. درروستایی، دهاتیان چنان علیه شمر برانگیخته شدند که برشمر خوان تیرانداختند و او راکشتند»[۱۵۸].

اما احساساتی که مشوقِ بانیان و تماشائیان تعزیه‌خوانی بوده، هر چه باشد، شوق و رغبت به تماشای این نمایش‌ها، در جامعهٔ ایرانی و برای میراث فرهنگی ایران فقط اثراتی منفی داشته است. تردیدی نیست که افزایش تکیه‌ها و حسینیه‌ها در تهران، به این قصبه که در نیمهٔ قرن نوزدهم، پیشرفت شگرفش در آینده‌ای نه چندان دور، تصورناپذیر بود، روح و حیات بخشید[۱۵۹]. همچنین تعزیه‌خوانی، هنر دراماتیکی متعلق به ایرانیان

۱۵۷- خان ملک، ۲، ص ۵-۶ و ۱۲۳. شایان ذکر است که نه عباس میرزا ولیعهد و نه قائم مقام و نه حتی محمدشاه، به بانی تعزیه‌خوانی و حمایت از آن، نامبردار نبوده‌اند.

۱۵۸- برزین، ص ۳۴۶. البته باید بی‌اطلاعی شگفت‌انگیز برزین خاورشناس را نیز از نظر دور نداشت که همهٔ عواقب و نتایج ایثار و فداکاری امام حسین را که بنا به اعتقاد شیعیان، تأثیر و ارزشش، نجات و رستگاری امت است، در نیافته است و می‌نویسد: «قضایی محتوم و غیبی، تقدیر امام حسین را رقم می‌زند. امام با همهٔ اهل بیتش می‌میرد، اما تماشاگر علت این فداکاری و ایثار خونین را در نمی‌یابد» (همان، ص ۳۴۱).

۱۵۹- «شهریاران ناپایدار از سر هوسناکی یا تلون مزاج، شهرهای قزوین و شیراز و اصفهان را یکی پس از دیگری ویران کردند. تهران حتی زودتر از آنها ویران خواهد شد، زیرا نه تجارت دارد نه آثار تاریخی و نه گذشته‌ای پرافتخار» (سرسی، ص ۱۹۸، که از بی‌آبی تهران نیز سخن می‌گوید).

بر نقشهٔ ضمیمه، می‌توان محل تکایای متعددی را که در محلات دور از ارک و خانه‌های اعیان و اشراف واقع‌اند و تقریباً در سراسر شهر پراکنده‌اند، مشاهده کرد.

است که ایرانیان می‌توانند آن را دست‌کم به سبب مضامین و شیوهٔ انشاد و بیانش، هنری «ملی» بدانند. اما در این نخستین مرحله، این تئاتر هنوز سبک خاص و وسایل و اسباب صحنهٔ خود را نیافته و به دست نیاورده است. در زمینه و سیاق اجتماعی ایران آنروز که بیش از پیش دستخوش نفوذ خارجیان است، گرایش سنتی شیعیان به جلب التفات غیرسنیان، طبعاً موجب می‌شود که آنان بعضی مضامین را مرجح بشمارند، و آنها مضامینی است که نمایندگان مذاهب دیگر و خاصه مسیحیان (ایلچی فرنگی، راهب دیر) را به صحنه می‌آورد، البته بدین‌گونه که آن نصاری، با پذیرش مرگ و شهادت در راه امام حسین و یا قبول مذهب شیعه، از آرمان تشیع جانبداری و پشتیبانی می‌کنند[۱۶۰].

به رغم نقص گواهی‌ها، می‌توان جدول زمانی نمایشها را تنظیم کرد[۱۶۱]. این جدول به وضوح نشان می‌دهد که ترتیب نمایشهای تعزیه، طی ده، یازده یا دوازده روز عزاداری بنا به نظمی معین، هنوز برقرار نشده بود. معهذا می‌توان توجه یافت که دو درام مهم (ایلچی فرنگی و شهادت امام حسین) در نهم یا دهم محرم، در تکیه‌ها نمایش داده می‌شدند. تعزیه‌خوانی در میدان، ظاهراً بیشتر تابع سنت بوده است، زیرا تعزیهٔ شهادت امام حسین، همیشه در روز عاشورا، روز قتل، در آنجا به نمایش درمی‌آمد[۱۶۲].

پاریس، ژوئهٔ ۱۹۷۲

۱۶۰- داستان سفیر روم (بوزنطه) در دربار یزید، یکی از مضامین قدیمی سوگواری به یادِ واقعهٔ کربلاست. نمایش آن مضمون به نام ایلچی فرنگی بیش از پیش عزاداران ماه محرم را تحت تأثیر قرار می‌دهد (موریه، Journey، ص ۱۹۶). ایرانیان، جامهٔ سفیر فرنگی را از اعضای هیئت دیپلماتیک به عاریت می‌گیرند (فلاندن، ۱، ص ۲۵۱). لیدی شیل (همان، ص ۱۲۶) می‌گوید که در سراب که لباس و کلاه «ایلچی فرنگی» را از شوهرش قرض گرفتند، اینک آن شخص نمایش را «ایلچی انگلیس» نامند. در تهران از اسبها و صندلی‌های هیئت سیاسی انگلیس در نمایشهای خصوصی در شهر، استفاده می‌کنند. نویسندگان بسیار متذکر می‌شوند که مضمون ایلچی فرنگی از جمله دلائلی است که ایرانیان برای مسیحیان که ایرانیان با میل و رغبت آنانرا به تماشای مراسم عزاداریشان دعوت می‌کنند، احترام قائل‌اند. برزین می‌گوید (ص ۲۳۰): «زنان به هنگام نمایش، وقتی ایلچی سخن می‌گوید، به غرفهٔ ما نظر می‌دوختند».

۱۶۱- توصیفاتی که بهیچوجه دقیق نیستند یا ناقص‌اند و یا صرف ذکر نمایشی که نویسنده خود شاهد آن نبوده است، با حروفِ ایتالیک مشخص شده‌اند. در نظر دارم که در باب بعضی مسائل آئین، از قبیل طول مدت عزاداری و یا مراسم پایان سوگواری و خاصه اربعین، در بیستم ماه صفر و غیره، شرحی بنگارم.

۱۶۲- تغییر زمان نمایش تعزیه‌های مختلف در تکایا، تازگی (قدمت نه چندان طولانی) این هنر دراماتیک را اثبات می‌کند، اگر این نکته هنوز نیازی به اثبات داشته باشد. تعزیه‌خوانی برای حفظ خصلت آئینی‌اش به تمام و کمال، می‌بایست از گاهشمار روضه‌خوانی که از دیرباز در ایران تثبیت شده، تبعیت می‌کرد.

بانیان تعزیه‌خوانی

گواهی	محل	تعزیه	روز
دوپره (Dupré) ۱۸۰۸	شیراز، کاخ شاهزاده والی	شهادت امام حسین	تصریح نشده
Tancoigne ۱۸۰۸	تهران، میدان شاه	شهادت امام حسین	۶ یا ۷ محرم
		شهادت امام حسن	۷ یا ۸ محرم
		شهادت طفلان حسین	۸ یا ۹ محرم
		حرکت دسته‌ها (cortège de tableaux vivants)	۹ یا ۱۰ محرم
		ایلچی فرنگی	۱۰ یا ۱۱ محرم
موریه Morier ۱۸۰۹	تهران، جا تصریح نشده	شهادت طفلان زینب	۸ محرم
	خانهٔ امین‌الدوله	***ایلچی فرنگی***	۹ محرم
۱۸۱۱	خانهٔ صدراعظم میرزاشفیع	تصریح‌نشده	۸ محرم
	میدان شاه	شهادت امام حسین	۱۰ محرم
اوزلی Ouseley ۱۸۱۲	تهران، خانهٔ صدراعظم میرزاشفیع	شهادت‌قاسم	۷ محرم
	میدان شاه	حرکت دسته و شهادت امام حسین	۹ محرم
درووِیل Drouville ۱۸۱۳-۱۸۱۲	تهران، میدان شاه؟	شهادت امام حسین	۱۰ محرم
خوتسکو[۱۶۳] ۱۸۳۳	تهران، تکیهٔ میرزابوالحسن خان	تصریح‌نشده	۱۴روز تعزیه‌خوانی
تکسیه Texier ۱۸۳۹	گلپایگان، کاخ والی	***ایلچی فرنگی؟***	۵ محرم
فلاندن (Flandin) ۱۸۴۱-۱۸۴۰	تهران، محل تصریح نشده	***ایلچی فرنگی***	تصریح نشده
برزین[۱۶۴] ۱۸۴۳	میدانی از میدانهای شهر تهران، تکیه صدراعظم	شهادت امام حسین	۱۰ محرم
	حاج میرزا آقاسی	شهادت حرّ	۳ محرم

۱۶۳- به گفتهٔ خوتسکو، مشهورترین تعزیه، عبارت بود از «دیر راهبان فرنگی»، سیمین تعزیه از مجموعه تعزیه‌هایی که وی جمع‌آوری کرده و ترجمهٔ آن را نیز آورده است (ص ۱۹۰-۲۰۸).

۱۶۴- برزین، گزارش مشروحی از این نمایش‌ها به دست می‌دهد «بجز نمایشهای دو روز اول که عزیمت امام حسین از مکّه (کذا) را نمایش می‌دادند و نیز تعزیهٔ روز آخر که به نمایش خواری اهل بیت امام حسین در بارگاه یزید و به خاک سپردن نعش امام حسین در صحرای کربلا اختصاص داشت» (ص ۳۰۷).

		شهادت عباس	۴ محرم
		شهادت علی اکبر و طفلان زینب	۵ محرم
		شهادت قاسم	۶ محرم
		ایلچی فرنگی	۷ محرم
		اشباح پیامبران به زیارت نعش حسن می‌آیند	۸ محرم
		شهادت امام حسین	۹ محرم
	تکیهٔ کدخدا رجبعلی تهران، تکیهٔ صدراعظم	ایلچی فرنگی	۹ محرم
لیدی شیل (L. Sheil) ۱۸۴۹	میرزاتقی‌خان امیرنظام	*شهادت امام‌حسین؟* *ایلچی فرنگی؟*	۹ محرم ۱۰ محرم

شرح نقشه تهران

۱ـ ارگ

A ـ سرای همایون
B ـ سرای‌اروسی (کاخ‌سفارت‌روس)
C ـ لشکرخانه
D ـ میدان شاه
E ـ توپخانه
a ـ سرطویله (اصطبل شاهی)
b ـ تکیهٔ حاجی‌میرزاآقاسی
c ـ خانهٔ میرزاحاج‌میرزاآقاسی
d ـ برج
e ـ حوض
f ـ توپ نادری
g ـ مدرسهٔ مادرشاه
h ـ ساختمانهای قدیمی

۲ـ شهر

F ـ باروت‌خانهٔ فتحعلی‌شاه
G ـ مسجدشاه
H ـ امامزاده زید
I ـ سرای انگلیس (کاخ سفارت انگلیس)
J ـ جبّه خانه
K ـ باغ (سفارت) انگلیس
L ـ ارسلان خانه

M ـ مدرسهٔ میرزاصالح
N ـ امامزاده یحیی
P ـ میدان کاه‌فروشان
Q ـ دروازهٔ اسدالدوله
R ـ دروازه شمیران
S ـ دروازه دولاب
T ـ دروازه شاه عبدالعظیم
U ـ دروازهٔ قزوین
i ـ مدرسهٔ عبدالوهاب
K ـ مدرسهٔ میرزا ذکی
i ـ مسجد یونس‌خان

m ـ مسجد حاجی‌رجب
n ـ سرای ابوالحسن‌خان
p ـ مسجد چال‌سر (= چاله‌سر)
q ـ مسجد امامزاده نصر صدرالدین (سید نصرالدین؟)
r ـ مسجد حاجی علی
s ـ مسجد جمعه
t ـ ضرابخانه
u ـ مسجد حاکم
x ـ مسجد سیداسماعیل
y ـ امامزاده

۳ـ کاروانسراها

۱ـ زرگرها
۲ـ جبّه خانه
۳ـ حاجی سیدمحمدحسین
۴ـ حاجی ملاعلی
۵ـ گرجی(ها)
۶ـ حاجی حسن
۷ـ کاروانسرای خدایی
۸ـ حاجی زمان
۹ـ نگارخانه
۱۰. کاشی‌ها
۱۱ـ شاه
۱۲ـ قیصریه
۱۳ـ حاجی نصیر (؟)
۱۴ـ حاجی نادعلی
۱۵ـ سلیمان خان

۱۶ـ دوستعلی خان
۱۷ـ حاجی موسی
۱۸ـ دالان دراز (؟)
۱۹ـ حاجی کمال
۲۰ـ حاجی کمال
۲۱ـ میرزااسماعیل
۲۲ـ گردن کج
۲۳ـ حاجی هادی
۲۴ـ عالم‌شکن
۲۵ـ زغالی
۲۶ـ سرپولک (Sar-Kalak)
۲۷ـ حاجی بدیع
۲۸ـ کهنه
۲۹ـ خرابه

DE

TEHÉRAN

D'après Bielefeld - Mission 1852

Echelle du Plan:
1 pouce anglais pour 200 arshines persans.

یادداشت مترجم

نویسندهٔ این مقاله که در مجمع بین‌المللی پژوهندگان نمایشهای مذهبی و آئینی در شیراز به سال ۱۳۴۵ (۱۹۶۷) شرکت داشته، رویهمرفته نظر خوشی نسبت به تعزیه ندارد (که این نکته، البته محل ایراد نیست) و از جمله محققانی است که از بیرون به شبیه‌خوانی می‌نگرند و به ذات و ماهیت و جوهر و حکمت آن اعتنایی ندارند و گسترهٔ دیدشان محدود به دامنهٔ اسناد و مدارک تاریخی است و بنابراین به اعتقاد من از موهبت تفکر به قدر کفایت بهره‌مند نیستند و گویی از فرضیه‌سازی و نظریه‌پردازی که لازمهٔ هرگونه پژوهش راهگشایی است می‌پرهیزند و یا جسارت و یارایی چنان امری را ندارند، و اینهمه بیگمان افق دید را کور می‌کند و راه تفکر و استنباط و تفسیر و نوجویی و تخیل را بر ذهن می‌بندد و در نتیجه حاصل کار، خشک و بی‌برگ و بر می‌شود. البته مقالهٔ مشروح ژان کالمار، محققانه و فاضلانه است و نمونهٔ پژوهش مستندی است بی‌نیت انشاءنویسی پندآگین و تکرار مکررات و صدور احکام بدون کنجکاوی و استقصای دقیق[1]، اما بسان غالب تحقیقات آکادمیک، در آن نشانی از ابتکار و نواندیشی نیست.

مسألهٔ عمده در باب تعزیه، به گمان این بنده، سبب و انگیزهٔ پیدایش آن است و درک و شرح این نکته فقط از راه غور و خوض در تعزیه و شناخت اجزاء و عناصر آن و غیره امکان‌پذیر نیست، بلکه با نگاه وسیع‌تری به تاریخ و فرهنگ و مذهب، میسر و مقدور می‌شود. باید دید چرا شبیه‌خوانی، در مذهب تشیع، مجال نمود یافت و چه عواملی،

۱- مثلاً از این قبیل که حقیقت تعزیه با مردم روستاهای ما ربط و نسبت دارد! بنابراین ژان کالمار «محقق» خامدستی نیست که عنقا ندیده صورت عنقا کند همی و خود را بی‌پروا محیط علم و فضل بداند و مرجع قول «سلونی مادون‌العرش» بشمرد، لکن بسا طبیب که مایه نداشت، درد فزود! برعکس، تحقیقات پژوهندگانی چون پرویز ممنون و بهرام بیضایی و عنایت‌الله شهیدی و صادق همایونی و... نمونه‌های ارزمندی از پژوهش در زمینهٔ تعزیه و نمایش‌اند.

تاریخی و فرهنگی، زمینه‌ساز ظهور آن در ایران بودند و البته ناگفته پیداست که فهم این مطلب، به کمک اجزاء و عناصر خود تعزیه، دشوار بلکه محال است و دید گسترده‌تری می‌طلبد که جامع و شامل باشد و نگرش به تاریخ و فرهنگ ایران و اسلام شیعی را اقتضا دارد. چون به گمان من، فقد درام در ممالک اسلامی، دست‌کم تنها به علت ناتوانی فنی و هنری مسلمین نبوده است؛ ولی ظهور آن، زمینه و محمل اجتماعی و سیاسی و فرهنگی‌ای می‌خواست که فقط در ایران شیعه مذهب فراهم و آماده بود.

در اینجا مجال بحث در اینباره نیست (و نگارنده این معنی را در دفتری توضیح داده که انتشار خواهد یافت)، اما برای آنکه عمدهٔ مقصود را ناگفته نگذارم، فقط در حد اشاره خاطرنشان می‌کنم که دنیای اسلام با نمایش بیگانه نبود. «تئاتر سایه» در قرن پانزده میلادی از چین به ممالک اسلامی راه یافت و حتی پیش از آنکه ابن دانیال موصلی (وفات ۷۱۰) رسالهٔ مشهورش: ***طیف‌الخیال*** را در مصر به روزگار بیبرس (۱۲۶۰–۱۲۷۷) تصنیف کند، بعضی عرفا، با اشاره به ظل‌الخیال و خیال‌الظل، جهان را مانند پرده‌ای دانسته بودند که ظواهر اشیاء همچون سایه‌هایی بر آن پرده می‌جنبند. در آثار ابن حزم و امام محمد غزالی و محی‌الدین ابن‌عربی و ابن فارس، ذکر تئاتر سایه (خیال‌الظل) به عنوان وجه شبه یا مشبه‌به و یکی از ادات معانی و بیان یا علم بلاغت، آمده است و علاءالدین عزولی دمشقی در ***مطالع البدورفی منازل السرور***، حکایت می‌کند که صلاح‌الدین ایوبی در معیت یک تن از قضاة، چنین نمایشی را تماشا کرد و قاضی نخست برآشفت و خواست برخیزد، اما بیمناک از خشم صلاح‌الدین تا پایان نمایش ماند و حتی از حسن تأثیر اخلاقی آن تصاویر سخن گفت. با اینهمه ابن ایاس مورخ (۸۵۲–؟) می‌گوید که در سال ۸۵۵ (۱۴۵۱)، قانونی وضع و تنفیذ شد که خیال‌الظل را قدغن کرد.

غرض، البته نقلِ تاریخ نیست، بلکه تذکار این معنی است که نوعی نمایش در قلمرو اسلام مشتری داشت: تئاتر سایه، و این تئاتر، برای تسخیر شرق همان راهی را پیمود که ترکان برای اشغال ممالک شرق نزدیک و بعضی نواحی آفریقای شمالی در پیش گرفتند. نمایش ترکی قره‌گز نیز که در سراسر دنیای عرب رواج و شهرت یافت، ظاهراً در دوران پادشاهی اورخان (۱۳۲۶–۱۳۵۹) پدید آمد.

اما هیچکدام از اینها، «درام» نیست. درام از تضاد و نزاع میانِ دو قدرت اجتماعی با همهٔ عواقب سیاسی و فرهنگی که بر آن درگیری مترتب است، پدید می‌آید. درست است که در تئاتر سایه و نمایش قره‌گز نیز ستیز و آویزی هست، اما این کشمکش بیشتر از مقولهٔ اخلاقی است تا سیاسی. درام به صورت تعزیه تنها در ایران شیعی پا به عرصهٔ

وجود گذاشت، زیرا فقط در این سرزمین، زمینهٔ مناسب فرهنگی و سیاسی و اجتماعی برای پیدایی درام وجود داشت که همانا تقابل دو تاریخ: یکی واقعی و آن دیگر آرمانی برمبنای اندیشه‌ای اساطیری است. حتی به قول محققی خارجی: «واقعهٔ تاریخی کربلا، خود، به بیان و تعبیری تئاتری نیانجامید و آن را موجب نشد و یا تعبیر تئاتری نتیجهٔ آن واقعه نبود، چون واقعهٔ مزبور را می‌توان به سبکی روایی یا حماسی نیز حکایت کرد. شیعیان به علت طرد شدن (خروج) از مذهب (رسمی) که جزای مقابله و برخورد و درگیری سیاسی بود، به کشف تئاتر نایل آمدند. آنان احساس قصور و تشویشهای وجدانی دردمند (یا اضطراب ناشی از وقوف به درد) را کشف کردند، و خاصه ایرانیان در زندگانی و شهادت امام حسین (ع)، تنها به چشم سرنوشتی فاجعه‌انگیز ننگریستند، بلکه سرّی‌ترین خواستهای سیاسی و ملی خود را نیز در آن گنجانیدند»،[2] و این نکته‌ایست که خاصه کنت دوگوبینو بر آن تأکید ورزیده است.

به گمان من، بحث در این باره که هیچگاه به درستی آغاز نشده، بسی مهم‌تر از شناخت ترتیب برنامه‌های عزاداری و محل جلوس شاه و صدراعظم و غیره در تکیه است که البته بی‌اهمیت نیستند.

بی‌تردید آگاهی از پژوهشهای دیگران دربارهٔ نمایشهای ایرانی و تعزیه سودمند است و هیچ محققی از شناخت تحقیقات همتایان و همکارانش بی‌نیاز نیست، چونکه عقل‌ها را عقل‌ها یاری دهد و پژوهش در موضوعی خاص، در تیول کسانی که علی‌الخصوص با چنتهٔ خالی، دعوی متولی بودن «موقوفه»‌ای به نام تحقیق را دارند، و تو گویی از آن بیمناکند که پته‌شان بر آب افتد، نیست. اما البته، تحقیق خوب و بد دارد و همهٔ تحقیقات، به یک پایه ارزمند نیستند و بنابراین واضح است که باید گفته‌های دیگران را به درستی سنجید و سبک و سنگین کرد نه آنکه بی‌تأمل و مداقه پذیرفت و یا برعکس به چیزی نشمرد. مثلاً می‌دانیم که خوتسکو در باب تعزیه و نمایشهای ایرانی، نظریات جالبی دارد که مورد توجه اروپائیان همعصر وی قرار گرفت. اما این علاقه‌مندی فقط به خاطر نفس تعزیه نبود، بلکه دلیل عمدهٔ دیگری نیز داشت، و آن اینکه در آن روزگار (یعنی در حدود سال ۱۸۴۸، سال چاپ کتاب خوتسکو)، نویسندگان و هنرمندان اروپا به آثار قرون وسطای غرب، توجه و عنایت خاص داشتند و در نتیجه کشف آثاری در ایرانِ دوردست، همانند نمایش‌های مذهبی سده‌های میانه، در محافل رمانتیک فرانسه، شور

2- Roselyne Baffet, *Tradition théâtrale et modernité en Algérie,* 1985.

و شوقی برانگیخت[۳]. همچنین حسن اقبال برخی محافل «آریایی‌پسند» فرانسه از بعضی نظریات بدیع کنت دو گوبینو[۴] در باب انعکاس دلمشغولیهای ملی ایرانیان در تعزیه، منجمله از معتقدات مرامی آن محافل آب می‌خورد. بنابراین ارزیابی و سنجش گفته‌ها و نوشته‌های دیگران با هشیاری و آگاهی و انصاف، ضرور و واجب است، تا بیهشانه دچار عجب و خودپسندی و یا بی‌خویشتنی و خودباختگی نشویم.

در پایان این مختصر ذکر مثالی دیگر که به همین دورهٔ ما مربوط می‌شود، در تأیید آنچه دو مثال سابق‌الذکر معلوم می‌دارند شاید خالی از فایده نباشد. توضیح اینکه آقای آلن کرومبک (Alain Crombecque) رئیس سابق فستیوال آوینیون، به مناسبت کناره‌گیریش از ریاست فستیوال پس از هشت سال تصدی، در مقاله‌ای به برخی از خاطرات شنیدنیش پرداخته و جایی گفته است: «برنامهٔ ایرانی (آوینیون) با (به دست) سودابه کیا و برای (به خاطر) سودابه کیا، تحقق یافت»[۵]. حال اگر کسی، ایرانی یا نه، دهها سال بعد، این جمله را بخواند و نداند که برای تدارک آن برنامه‌ها چه کوششها و تلاشهایی شد و کارگزار دفتر فستیوال، بیگمان با پشتکاری خستگی ناپذیر که ستودنی است آنها را به فرانسه برد و اما اگر آن یاری‌های فکری نبود، وی هیچگاه در کار خویش توفیق نمی‌یافت، و در نتیجه دعوی مضحک و عریض آقای آلن کرومبک را باور کند، از سنن زندهٔ فرهنگی و هنری در ایران و آرمان فستیوال، چه استنباطی خواهد داشت؟

۳- ر. ک. به:

Nayereh, D. Samsami, *L'Iran dans la littérature française,* Paris, 1930.

۴- دوست دیرین گوبینو، آملی لینو (Ameli Laigneux) می‌نویسد: «افکار درونی او پیرامون خاورزمین، دور می‌زد. فقط خواب مناره و مسجد می‌دید. خودش را مسلمان می‌نامید و آمادهٔ انجام مناسک حج در مکه اعلام می‌کرد. به پیامبر اسلام سوگند می‌خورد. آثار ایرانی به ویژه اشعار فردوسی را ترجمه می‌کرد و مرتب برایمان می‌خواند». ***گزارشهای سیاسی کنت دو گوبینو از ایران***، گردآورنده: آدریان هی‌تیه، مترجم عبدالرضا هوشنگ مهدوی، انتشارات جویا، ۱۳۷۰، مقدّمه، ص ۴-۵.

۵- مجلهٔ ***نوول ابسرواتور***، شمارهٔ ۹-۱۵ ژوییهٔ ۱۹۹۲، ص ۵۵.

توضیحات مترجم

Tableau vivant, tableau mimé

منظور از tableau (یا scène) که می‌توان آن را منظر ترجمه کرد (و در زبان عربی، لوحه ترجمه شده) در تئاتر، دسته یا گروهی از آدمهای بازی است که بر صحنه بی‌حرکت‌اند و حال و هوا یا حالت روحی خاصی را به بیننده القا می‌کنند. و امّا با صفت vivant «زنده» (tableau vivant) ـ «صورت زنده» ـ بویژه عبارت از صحنه یا منظری تاریخی یا اساطیریست که آدمهای بازی آن را به صورت «تابلو»ی نقاشی «زنده و جانداری»، نمایش می‌دهند.

Mime که آن را به لال‌بازی و تمثیل صامت ترجمه کرده‌اند، ادای مقصود با حرکات دست یا به ایما و اشاره بی‌استعانت الفاظ است. بنابراین منظور، گروهی است که بر صحنه به ایما و اشاره، حرکتی را نمایش می‌داده‌اند، بی‌آنکه سخن بگویند، و چون بازیگران از جای بجنبند، و در کلّ به پرده نقاشی زنده‌ای شباهت داشتند.

Pageant, jeux sur chars

منظور از pageant، تک صحنه یا تک‌منظری (scène) است که بر تخته‌ای که روی گاری دو چرخ می‌انداختند، نمایش داده‌می‌شد واین‌شیوه درنمایشهای مذهبی قرون وسطی تداول داشت. ناگفته پیداست که چنین نمایشی، متحرک بوده است یعنی با حرکت یک یا چند گاری، صحنه‌هایامناظری‌از برابر دیدگان تماشاچیان می‌گذشته است و بدینگونه نمایش، صورت «رژه» را می‌یافته است. ایضاً به نمایش واقعه‌ای تاریخی یا موضوعی اجتماعی در فضای باز و به صحنه‌هایی‌که دم درِ نمایش‌خانه‌هابرای‌جلب مشتری نمایش می‌دهند، اطلاق می‌شود. اصطلاح فرانسوی «نمایش یا بازی روی گاری» نیز به همین معناست.

épisode

مجموعه‌ای از صحنه‌های گسسته، تک صحنه یا تک حادثه.

ایضاً می‌توان آن را «واقعهٔ معترضه»، «حدیث عَرَضی، جزئی، ثانوی» ترجمه کرد.

رژه یا آرایش شبه‌نظامی paramilitaire، کاری که با انضباط نظامی سازمان یافته و ساختار قشون یا ارتش را داشته باشد. ظاهراً منظور «رژه» رفتن دسته‌ها و تعزیه‌خوانان و شبیه‌سازان از برابر دیدگان تماشائیان، با نظم و ترتیب خاص است.

دوپره شبیه‌خوانی را farce ridicule می‌نامد. farce خود «مضحکه» است و تفاوت آن با «کمدی» اینست که زبانِ farce، رک و راست‌تر و جنبهٔ مضحکش آن، عریان‌تر است و بنابراین اضافه کردن صفت ridicule (مسخره) به farce، برای تأکید معنی است.

ترجمهٔ شرح مشاهدات جیمز موریه (از انگلیسی به فرانسه) گاه مبهم است. مثلاً آنجا که در ترجمه آمده: «احساس کردم که غم و غصهٔ غالب (حضّار)، هم جزئی از نمایش است و هم برانگیختهٔ تراژدی‌ای که مشاهده می‌کنند»:

"J'eus le sentiment que ce chagrin faisait autant partie de l' action que la tragédie qui le provoquait"(?)

که مقصود، روشن نیست و گویا منظور موریه اینست که تردید داشته که غم و اندوه اکثر ناظران، همواره ناشی از تماشای تعزیه‌خوانی باشد.

دربارهٔ مشاهدات موریه در سفر دوّمش به ایران (در سالهای ۱۸۱۰-۱۸۱۶ میلادی) از مراسم تعزیه‌خوانی، ر.ک. به:

Henri Massé, *Croyances et Coutumes persanes* Tome I, 1938.

هانری ماسه، ***معتقدات و آداب ایرانی***، ترجمهٔ مهدی روشن‌ضمیر، تبریز، ج ۱، ۱۳۵۵، ص ۲۲۷.

ر.ک. به: گاسپار دروویل، ***سفر در ایران***، ترجمهٔ منوچهر اعتماد مقدم، شباویز، ۱۳۶۴.

ندانستم عبیدالله که دروویل از او نام می‌برد چه کسی است. عبیدالله بن حرّالجعفی که مردی شجاع بود و پس از قتل عثمان به معاویه پیوست، در فاجعهٔ حسین بن علی خود را پنهان کرد و در کربلا حضور نیافت و سرانجام به سال ۶۸ ق. خود را در دجله انداخت و غرق شد (لغت‌نامهٔ دهخدا).

"... La grossière représentation des malheurs de l'homme qu' ils vénérent le plus après Dieu..."

همسر آقای ژان کالمار در ترجمهٔ یادداشتهای برزین از روسی به فرانسه، دقّت کافی مبذول نداشته است. مثلاً معلوم نیست منظور از «عروسکها» چیست؟ ایضاً در ترجمهٔ ایشان، غالباً لفظ "en haut" می‌آید که معلوم نیست بالایِ کجا و چه چیزی است؟

همچنین، بنا به ترجمه، مقصود برزین را آنجا که می‌گوید روضه‌خوان گاه علم‌های سه گوش به دست می‌گیرد و گاه «تابلوهای چوبی» (نقاشی روی تخته؟) را برمی‌دارد، در نمی‌یابیم.

نمی‌دانم خوتسکو چه تخم و دانه‌ای را دانه یا تخم گلابی (graines de poires) پنداشته است؟

در نقلِ گفتار برزین، همه جا، لفظ «بازیگر» را که باید شبیه‌خوان یا تعزیه‌خوان ترجمه شود، حفظ کرده‌ام تا صبغهٔ کلام وی محفوظ ماند.

منظور از «توزیع نقشها» اینست که تعزیه‌گردان، به هر تعزیه‌خوان، به موقع، تذکار می‌دهد یا به اشاره می‌فهماند که هنگامِ شبیه‌خوانی وی فرارسیده است.

ظاهراً کالمار میرزا عیسی معروف به میرزا بزرگ را با پسرش میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام (۱۱۹۳-۱۲۵۱ قمری) صاحب منشات که هر دو وزیر فتحعلی‌شاه بوده‌اند، خلط کرده است. میرزا عیسی، دختر فتحعلی شاه را به زنی نگرفته بود، ولی لحنِ کلام طوری است که چنین شبهه‌ای پیش می‌آید. نک: عبدالحمید قائم‌مقام فراهانی، ***یادداشتها و خاطرات میرزا بزرگ قائم‌مقام فراهانی***، ۱۳۶۹.

منظور از «زیر حجره‌ها» در ترجمهٔ فرانسوی نوشتهٔ برزین، روشن نیست. آیا در بیرون نیز زیر حجره‌ها، شال می‌آویخته‌اند؟ همانگونه که گفتیم بعضی جاهای این ترجمه مبهم است.

نام تعزیه‌ای که برزین در روز تاسوعا دیده، بنا به ترجمهٔ تحت‌اللفظی: «گواهی دادن

بر ایمان امام حسین» است که نامی ناآشناست. به گمانم، برزین «شهادت» را به معنی «گواهی» دریافته باشد.

در ترجمهٔ ملاحظات برزین دربارهٔ تعزیه‌خوانی و تعزیه‌گردانی، اصطلاحات کارگردان و بازیگر و قسمت مخفی پشت صحنه (coulisses) و غیره را که در تئاتر مصداق دارد، حفظ کرده‌ایم، تا قیاس تعزیه با تئاتر (کاری که برزین می‌کند) مفهوم و روشن باشد.

منظور کالمار از عبدالله‌خان (امین‌الدوله اصفهانی)، بیگمان حاج محمد حسین‌خان امین‌الدوله معروف به صدر اصفهانی است که خزانه‌دار صدراعظم میرزا شفیع بود و پس از مرگ وی، به صدارت عظمی برگزیده شد و ذکرش قبلاً در متن مقاله آمد.

ضرب‌المثل یا سخن کنایی‌ایی که خوتسکو از فارسی‌زبانان نقل می‌کند، بر من معلوم نشد.

نویسنده: شکیل حسین / مترجم: اختر اعتمادی

تعزیه

معماری کم‌دوام در هندوستان*

تعزیه مراسم یادبود شهادت امام حسین، نوهٔ پیغمبر (ص) است که به دست لشکر یزید خصم‌سیاسی‌او ـ شهید شد. تعزیه به معنای عزاداری است و در سرتاسر جهان اسلامی، به شیوه‌های گوناگون اجرا می‌شود. تعزیه در عراق به شیوهٔ مرثیه‌خوانی بر شهدای شیعه اجرا می‌شود. در ایران، تعزیه، نمایش حزن‌انگیزی است که تراژدی کربلا را تجسم می‌بخشد، یعنی جایی‌که‌حسین‌ویارانش‌شهیدشدند. درهندوستان، «تعزیه»با مجموعه‌ای از دکورها و ماکتهایی که واقعه عاشورا را می‌نمایاند، برگزار می‌شود. «تعزیه»ها (به عنوان شیء قابل حمل چون عَلَم و نخل) حاصل کار دسته‌جمعی کسانی است که در مراسم عزاداری سالانه در ماه محرم (اولین ماه اسلامی) شرکت می‌کنند، و در مکانی که نمادی از کربلاست، در روز دهم ماه، یعنی روزی که حسین (ع) کشته شد، دفن می‌کنند.

تراژدی کربلا موجب جدایی دو فرقه شیعه و سنی، دو فرقهٔ مهم در اسلام شد. بعد از مرگ محمد (ص) که پیغمبر و مرد سیاسی بود، مسلمانان باید رهبر سیاسی و مذهبی دیگری می‌داشتند. سنی‌ها که نامشان از کلمهٔ عربی «سنت» گرفته شده است، می‌خواستند که طبق آداب و رسوم عربی، رهبر، انتخابی باشد؛ در حالی که شیعیان

* Ta'zia, Ephemeral architecture in India.

در هندوستان به نوعی عَلَم ماتم و کتل که با مواد و مصالح کم‌دوام ساخته می‌شود، «تعزیه» می‌گویند (م).

معتقد بودند که چون محمد (ص) رسول و برگزیدهٔ خداست، جانشین او بایستی یکی از بستگان خونی‌اش باشد. به همین دلیل شیعیان علی (ع) را که پسرعمو و داماد محمد (ص) بود به عنوان خلیفهٔ قانونی (جانشین محمد) پذیرفتند[۱]. شیعیان در ادامهٔ خلافت از سنی‌ها جدا شدند و وقتی کار به نفاق کشید، اعتقادات مذهبی آنها نیز در مسیر مبارزه افتاد و رنگ دیگری گرفت. هر چه ظلم و جور بر آنها و امامان آنها افزوده می‌شد، مقاومت و مبارزهٔ بیشتری از خود نشان می‌دادند. خاصه ــ شهادت امام حسین در کربلا، احساسات شیعیان را سمت و سو داد و به اوج رسانید.

تراژدی کربلا، سرنوشت شیعیان را رقم زد و محور راز و رمزها و هنرهای شیعی شد. انگیزه‌های شورانگیزِ شیعیان در مراسم سالانهٔ عزاداری حسین، تجلی می‌کند و در قالب تعزیه‌ای حزن‌انگیز نمایانده می‌شود، خاصه در هندوستان که مرکز فرهنگ‌های متنوع است، محرم، اشکال بی‌نظیر هنر و معماری را به وجود می‌آورد. درواقع، غنای هنر تعزیه در هندوستان، بدون اتکاء به چنین پایهٔ اعتقادی امکان‌پذیر نبود.

در آغاز، شاهدان واقعهٔ کربلا، هر سال سفری زیارتی به کربلا می‌رفتند، اما بعدها این مراسم تبدیل به مراسم عزاداری شد که در ایران نیز رایج است. شیعیان تابوتهایی از نخل خرما را تا قبرستان حمل می‌کردند که نمادی از شهادت حسین (ع) بود. در ایران معاصر تابوت تبدیل به نخل شد (شبکه‌ای عمودی که شبیه قطرهٔ اشک است و اغلب آنقدر بزرگ است که چند نفر باید در حمل آن شرکت کنند.)[۲].

در هندوستان نماد شهادت حسین برای مراسم عزاداری، به شکل ماکت یک ضریح ساخته و پرداخته می‌شود و در مراسم عاشورا آن را حمل می‌کنند.

دیوید پری (David Parry) اشاره می‌کند که «شهادت مقدسین سرانجام شکل مراسمی دسته‌جمعی را پدید می‌آورد که همواره نشانه‌ای از شهید مقدس را دارد ـ مثلاً قبر حسین در کربلا، صلیب در مسیحیت و غیره»[۳]. اما باید گفت که تعمق بیشتر دربارهٔ

۱- علی (ع) در مقام چهارمین خلیفه انتخاب شد، اما پس از حدود پنج سال شهید شد. بعد از حضرت علی (ع)، اگرچه شیعیان پسر بزرگ او را انتخاب کردند، اما معاویه خلیفهٔ مسلمانان شد و امام حسن (ع) بلافاصله به شهادت رسید. پس از شهادت امام حسن (ع)، برادر کوچکترش رهبر بعدی شیعیان شد و در این زمان تراژدی کربلا به وقوع پیوست.

2- peter Chelkowski, Shi'a Muslim Processional performances, Drama Review, Volume 29, Number 3. 1985.

3- David Parry, *Festival and Drama: Taziyeh and the European Tradition*, an essay, A Drama Festival and Confernce, Trinity College, Hartford, Connecticut, 1988.

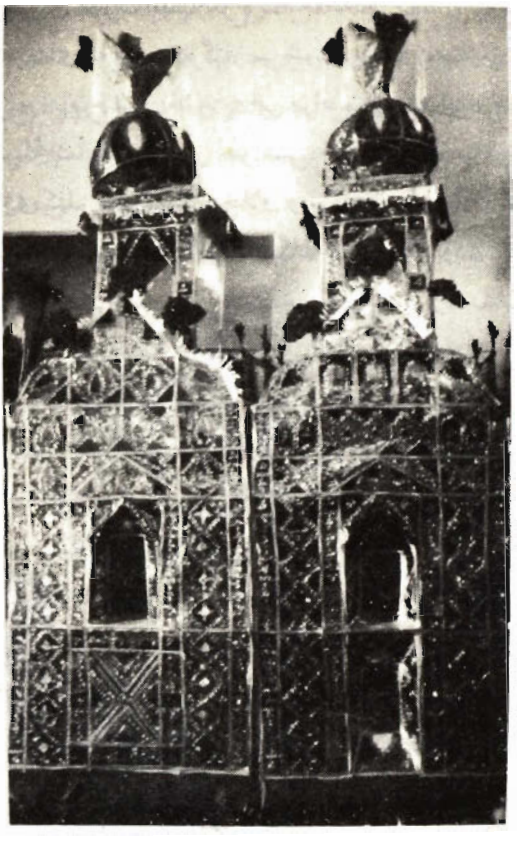
مفاهیم و شکل‌های تعزیه و آداب آن نشان می‌دهد که تعزیه صرفاً نماد ضریح امام حسین نیست، بلکه بیشتر نشان از مصائب شیعه دارد و احترامی است که شیعیان برای امام حسین و نحوهٔ شهادت او قائل هستند.

سنت ضریح‌سازی در میان مسلمانان هندوستان موجب شد که عناصر خاک‌سپاری و ضریح‌سازی، نوعی از شکل معماری را پدید آورد، سنّت ضریح و مناره از اوائل قرن یازدهم در هندوستان پدید آمد ـ که در واقع آغاز ورود اسلام به هندوستان است. از آن زمان حکومت اسلامی در هندوستان خود را به صورت ضریح‌های تاریخی نشان داد که به واقع نماد قدرتمندی از فرهنگ اسلامی ــ هندی شد. ضریح‌های عظیمی از مغول هند (Mughals) و حکام دیگر اسلامی، منبع الهام تخیل شیعیان هندی شد که جلوهٔ آن بسیار قوی‌تر از واقعهٔ اصلی بود.

به گفته آلگ گرابار[۴] (Oleg Grabar) «آئین زندیقانهٔ پرستش قبر فرزندان علی (ع) در طول تاریخ چندان تکرار گشت که به تدریج بارگاه و مقابر صوفیان نیز مورد عزت و احترام واقع شد. مفهوم تجلی الهی علی و فرزندانش در تشیّع، دستمایه‌ای جذّاب برای اهدافِ عرفانی (mystical) صوفیه شد تا به صورت «وحدت» با خدا درآید و سرِ آخر به مرحله‌ای از سیر و سلوک صوفیانه و عارفانه رسید».

تحت‌تأثیر چنین احساساتی، شیعیان هندوستان، بارگاه‌های مقدس بسیار ساختند و از خاندان علی مدد می‌جستند تا بر سرنوشت تلخ و ناگوار خود فائق بیایند و نیز موجب می‌شد که آنها عشق خود را به خاندان علی (ع) آشکار کنند. از آن پس شیعیان برای هر عزیزی که از دست می‌دادند، ضریح می‌ساختند تا یاد او را گرامی و جاودانه کنند. این ضریح و بارگاه علاوه بر نمادی از هویت آن شهید، نمادِ عشق و دلبستگی نیز بود. شاه جهان، «تاج محل» را با آن عظمت و شکوه برای «ممتاز محل» ساخت. اکبرشاه برای نشان دادن دلبستگی خود به صوفیه، «فاتح‌پور سیکری» (Fatehpur-Sikiri) را برپا کرد. به همین ترتیب سنت برپایی تعزیه از دلبستگی عمیق شیعیان به خاندان علی نشأت گرفته است. همین انگیزه بعدها در مسیر خلاقیت قرار گرفت و این نشانهٔ دلبستگی و ارادت مذهبی در آئینهای نمایشی تعزیه تبلور یافت.

4- Oleg Grabar, *Art and Architecture of Islam 650-1250, Pelican History of Art,* Penguin Books, England, p. 216.



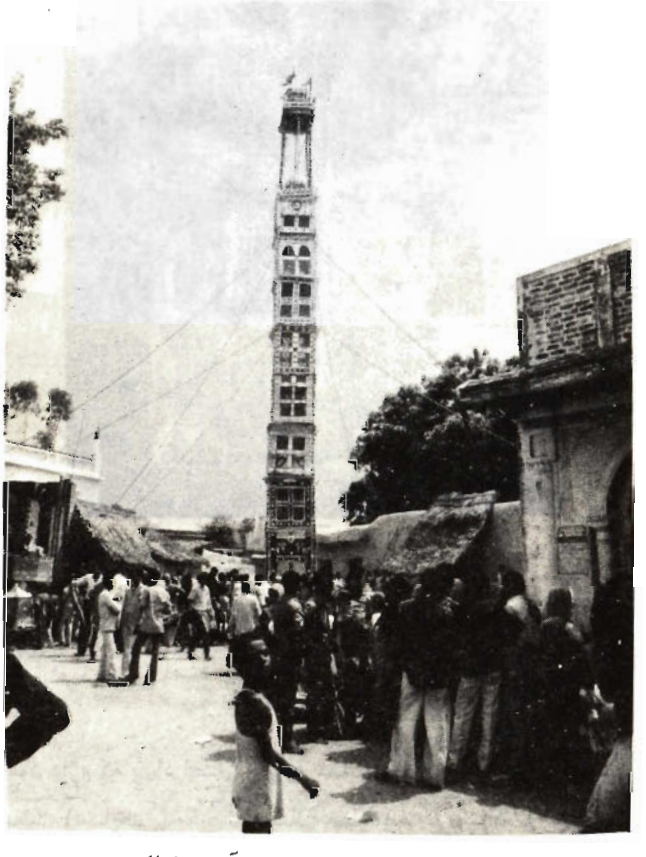
پیتر چلکوسکی (Peter Chelkowski) می‌گوید «تعزیه در ایران، نمایشی سنتی است که شکل و محتوایش را از سنتهای دیرینهٔ مذهبی گرفته است. تعزیه هر چند ظاهری اسلامی دارد، اما قویاً ایرانی است و نیروی الهام خود را از میراث فرهنگی و سیاسی آن دیار می‌گیرد»[۵].

من نیز اعتقاد دارم که بنیاد اصلی تعزیهٔ هندی در ویژگی‌های فرهنگی اسلام هندی است که در سنت (ساختنِ) مقبره و مناره نمایانده می‌شود، و آئین تعزیه، ریشه‌اش در جشنواره‌های هندویی حمل ضریح و مجسمه‌های باشکوه است. به عبارت دیگر، حتی ماهیت تعزیه در میان معتقدات شیعه، برحسب سنتهای فرهنگی و احساسات

5- Peter Chelkowski, ed., *Tazi'yeh: Ritual and Drama in Iran,* New York University Press, 1979, p. 1.

خـاص زمان و ایـدئولوژی دوران آنهـا، تنوع یـافته است.

شکل معمارانهٔ تعزیه‌ای که اکنون برگزار می‌شود برمبنای سندیت واقعهٔ کربلا نیست و تصور و تجسم ضریح امام حسین بعدها به این مراسم افزوده شده است. نمی‌توان توقع داشت تعزیه که وسیلهٔ نمایش و بروز خواستی اجتماعی است، بتواند واقعیت‌های تاریخی را دوباره‌سازی کند. تعزیه بیانی خلاق و فراتر از واقعیت است ـ مسئلهٔ مهم در تعزیه، اعتقاد و دلبستگی است که در اجراکنندگان آن وجود دارد.



امروزه، در شهرهایی مثل جیپور (Jaipur)، حیدرآباد و کلکته، «تعزیه»هایی به ارتفاع بیست تا سی پا، تزئین شده، توسط جمعیت از معابری تنگ و نیز خیابانهای اصلی حمل می‌شود به طوری که، عبور و مرور اتومبیل‌ها در خیابان به کلی غیرممکن می‌گردد. در لکنو (Lucknow) تعزیه‌هایی به ارتفاع شش اینچ تا ارتفاع ده پا در مغازه‌هایی که به این منظور در محرم برپا می‌شود، خرید و فروش می‌شود. در آمروها (Amroha)، تمام

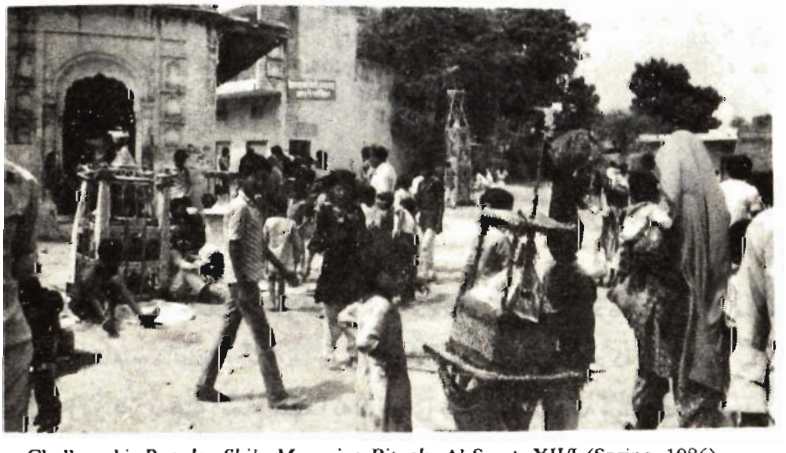
کابل‌های هوایی برق و تلفن قطع می‌شود تا مردم بتوانند تعزیهٔ چهارطبقه‌ای را از خیابانهای تنگ شهر عبور دهند. در روستاها، که هنوز به تعلقات شهرنشینی آلوده نشده‌اند، مراسم تعزیه با حوصله و دقت بیشتری برگزار می‌شود. در واقع تعزیه موضوع رقابت میان روستاهای همجوار نیز هست. اهالی هر روستا تلاش می‌کنند تا تعزیه‌ای بزرگتر و عظیم‌تر از دیگران بسازند. به هر جهت شکل این تعزیه‌ها بسیار ساده است و شامل برج‌های دایره‌شکل است که با نمادهای کربلا مثل اسب (اسب امام حسین) و شمشیر و سپر و شاخه‌های نخل و خیمه‌های کوچک ساخته می‌شوند.

در بسیاری از روستاها و شهرهای کوچک که محل تمرکز شیعیان است، مراسم تعزیه بیشتر جنبهٔ فرهنگی ـ اجتماعی دارد تا مقبول طبع هندوها و سنی‌ها نیز واقع بشود و آنها را نیز در بر بگیرد. مفهوم تعزیه، به عنوان نمادی از شهادت و ایثار، به شکل نمایشی عرضه می‌شود که رسالتی برای زندگی بشریت است و بنابراین بایستی محتوای این رسالت فراتر از مرزهای مذهبی خاص باشد تا ابناء بشر را شامل بشود. گاهی صنعتگرانی که تعزیه می‌سازند خود پیرو مذهب هندو هستند، و صرفاً به این دلیل که ساختمان تعزیه، نیازمند به حرفهٔ آنان است به این کار مبادرت می‌ورزند. اگرچه معمولاً تعزیه را از ساقه‌های خیزران و کاغذ می‌سازند، اما در نقاط مختلف هندوستان از مواد گوناگونی چون ساقه‌های گندم، چوب، نیشکر، موم، خاک رس و نقره هم تعزیه ساخته می‌شود، یعنی از هر چیز و همه چیز تعزیه ساخته می‌شود که هر کدام شکل و شمایل خاص خود را داراست.

مواد و مصالحی که در ساخت تعزیهٔ شیعیان به کار می‌رود کم‌دوام است. در آئینهای هندو نیز مجسمه و شمایلهایی از قدیسان و الهه‌ها و ماکتهایی از معابد می‌سازند که پس از چرخاندن در میان جمعیت به آب رودخانه می‌سپرند. در هندوستان، سنتها و آئین‌هایی که بر مفهوم پرستش قدرت الهی علی و خاندانش متکی است، گرته‌ای از مفاهیم مذهب هندو دربارهٔ دلبستگی و سرسپردگی (devotion) است، در نتیجه شکل (قالب) و درون‌مایهٔ هند شیعی که در این امتزاج فرهنگی رشد کرد، موجب غنای بیشتر آن شد.

شکل و شیوهٔ مراسم تعزیه، در هر مکان متفاوت از مکان دیگر است، اما مراسم اصلی در میان تمام جماعتهای شیعه، در روز عاشورا اجرا می‌شود که روز دهم ماه محرم است. در این روز تعزیه‌های تمام شهدا به کربلای محلی (محوطهٔ زیارتگاه) آورده و دفن می‌شود. امروزه در سرتاسر هندوستان کربلاهای محلی (local Karbala) وجود دارد. همهٔ

محله‌های شیعه‌مذهب، کربلایی از آن خود دارند. در اینجا ساختمانی ساخته نمی‌شود، به نشانهٔ مصائب امام حسین. پیترچلکوسکی می‌گوید «مراسم تعزیه در زمان بی‌زمان و مکان بی‌مکان و فضای بی‌فضا برگزار می‌شود طوری که انگار آن واقعه هم‌اینک در هر منطقه‌ای که شیعیان زندگی می‌کنند، در حال وقوع است»[۶].



6- Peter Chelkowski, *Popular Shi'a Mourning Rituals,* Al-Serat, XII/I (Spring, 1986).

کربلا، قبرستان شیعیان است زیرا که آرزوی هر شیعی مذهب است که در صحرای کربلا در کنار امام حسین بجنگد و بمیرد.

تعزیه، تجسم دلبستگی (devotion) شیعیان به رسالت امام حسین در کربلا است. تعزیه نشان‌دهندهٔ مرکز ثقل هنر شیعی و نیز روحیه و اصولی است که امروزه در پس وحشت و خشونت فرساینده، پنهان شده است. شیعه‌گرایی تحت تأثیر نمایشهای سیاسی، بیشتر رنگ و بوی وحشت و خیال را گرفته تا غنا و پیچیدگی اسطوره‌ها و هنرها را. نماد مرگ و آزادگی در تعزیه موجب تنوع و غنای فرهنگ شیعه شده است، و شاید وسیله‌ای برای درک و فهم پیچیدگی‌های شیعه از نقطه‌نظر هنر و معماری است که اصولاً جدا از داوری‌های سیاسی عمل می‌کند.

تعزیه با صورت بخشیدن به سنتهای مردمی و بومی و ترکیب آن با اعتقادات مذهبی و آئینی شیعه، در عین حال زبانی برای گفتگویی صمیمانه دربارهٔ تنوع فرهنگی و هویت قومی فراهم می‌آورد.

تصویرهای متن مقاله نشان می‌دهد که چگونه اعتقادات و آئین‌های مذهبی در هنر و معماری، متبلور می‌شود و چگونه وقتی «حقیقت» و «منطق» ارزش صوری ندارند، اشکال گوناگون هنر بی‌هیچ تقلایی وجود دارند، حتی وقتی که با فتوای مذهبی محدود و محصور می‌شوند.

عنایت‌الله شهیدی

تعزیه‌ها و لزوم گردآوری و تدوین و تصحیح و بازسازی آنها*

در کتاب **تعزیه در خور** گردآوری و نگارش مرتضی هنری، از انتشارات مرکز مردم‌شناسی ایران، چند مجلس تعزیه گردآوری شده است. نویسندهٔ فاضل آن برای هر یک از آن مجالس مقدمهٔ کوتاهی نوشته و در پیشگفتار اصلی کتاب نیز از مراسم تعزیه‌خوانی در خور و چگونگی تدوین و تنظیم نسخه‌های تعزیهٔ آنجا آگاهی‌های روشنگر و سودمندی به خوانندهٔ کتاب داده‌اند[1]. هم‌چنین در برخی موارد کلمات نادرست اشعار را تصحیح و اختلاف نسخه‌ها را نیز در پانوشت‌ها ذکر کرده‌اند. با این همه در بخش‌هائی ازین نسخه‌ها اغلاط و آشفتگی محتوائی و ساختاری آنها هم‌چنان باقی است، که نمونه‌هائی را در زیر می‌آورم:

● در نسخهٔ تعزیهٔ «شهادت مسلم» بر خلاف نسخه‌های دیگر این تعزیه، پای شمر هم به میان آمده است که می‌دانیم از لحاظ تاریخی درست نیست. در این نسخه زمانی که مسلم با سپاه کوفه به سرداری محمد اشعث می‌جنگد، شمر به یاری محمد اشعث می‌آید و در واپسین لحظات جنگ و از پای افتادن حضرت مسلم لگدی، به پهلوی آن حضرت می‌زند و مسلم (ع) می‌گوید:

* بخش اول این مقاله در شمارهٔ ۱۶ ***فصلنامهٔ تئاتر***، زمستان ۱۳۷۰، به چاپ رسید. در اینجا بخش دوم آن را که خود مقاله مستقلی است می‌خوانید.

۱- نگاه کنید به: **تعزیه در خور** (ص یک تا هشت).

ای وای وای از لگد شمر بی‌حیا
نخل قدم ز تیشهٔ بیداد شد جدا[۲]

حال به فرض اینکه ما این واقعه را از ابداعات تعزیه‌سازان بدانیم و ایراد خرده‌ای بر آن بگیریم، اساساً ساخت و پرداخت واقعه نادرست است، زیرا براساس همین نسخه هنگامی که مسلم را دست بسته نزد ابن زیاد می‌برند و حضرت مسلم پس از گفتگو و مشاجره با ابن زیاد، می‌خواهد وصیت کند، از میان سران و حاضران در مجلس ابن زیاد همان شمر را انتخاب می‌کند و او را وصی خود قرار می‌دهد!. در صورتی که می‌دانیم در نسخه‌های دیگر تعزیهٔ مسلم (ع) آن کس که وصی حضرت مسلم می‌شود عمربن سعد (ابن سعد) است، نه شمر، چون دشمنی و کینهٔ ابن‌سعد با امام و اهل بیت در آن زمان هنوز آشکار نشده بود، و این موضوع با واقعیات تاریخی نیز منطبق است. به علاوه چگونه ممکن است حضرت مسلم به کسی که دشمن اوست و در آخرین لحظات جنگ بر پهلویش لگد زده است، اعتماد کند و او را وصی خود قرار دهد؟

● در همین نسخه زمانی که مسلم را برای شهادت و کشتن به پشت‌بام قصر دارالاماره می‌برند، گفتگوئی است میان او و امام از راه دور. این گفتگو در چند نسخهٔ تهران در قطعه‌ایست با اشعار ساده که دو سه بیت آغاز آن اینست:

مسلم: به زبان حال جوابم ده ای امام
امام: زبان حال پسر عم من علیک سلام
مگر خبر نداری چه آمده به سرم؟
مکن خیال پسر عم که از تو بی‌خبرم
سرم شکست ز سنگ جفای ابن زیاد
سرت فدای سر شیعیان گریان باد...

اما در نسخهٔ خور بنا بر آنچه گردآورنده در شرح اجرا یادآوری کرده‌اند طرف خطاب مسلم پیامبر (ص) است، نه امام حسین (ع). در این نسخه نخست قطعهٔ شیوا و روان و جانسوزی در «**بحر هزج مسدس اضرب**» به شیوهٔ خطابه و تک‌خوانی از زبان مسلم خوانده می‌شود که **مطلع و چندبیتی** از آن اینست:

ای مونس روزگار مسلم
وی مایهٔ اعتبار مسلم

۲- همان کتاب، ص ۴۸.

ای مونس [یاور] بی‌کسان کجائی
بگذر به سر مزار مسلم
تا مسلمت از تو گشت مهجور
هجران تو ساخت کار مسلم...
از خاک لحد چو بعد مردن
بر باد رود غبار مسلم
من‌بعد تو صاحب اختیاری
ای صاحب اختیار مسلم
تکلیف من آنچه بود کردم
چون بخت نگشت یار مسلم.

پس از اینکه شبیه مسلم این ابیات را خواند، به گفتهٔ گردآورنده و شارح: «در این هنگام مردی که عبائی بر تن، عمامه‌ی سبزی بر سر و پارچه‌ای نازک و بلند بر سر خود انداخته... و شبیه‌خوان پیغمبر است به کنار مسلم می‌رود». گفتگوی پیغمبر (ص) با مسلم (ع) در قطعه‌ای به صورت تک‌مصراعی است:

مسلم: السلام ای رسول جن و بشر
پیغمبر: و علیک‌السلام ای سرور...[۳]

دربارهٔ این بخش از نسخه چند نکته شایستهٔ یادآوری است:

● قطعهٔ شیوای نخست در یکی از مقتل‌ها و سوگنامه‌های داستانی و نیمه‌نمایشی (نسخه خطی) متعلق به قرن ۱۱ یا ۱۲ هـ. ق. نیز آمده است و ظاهراً نسخه‌نویسان خود این اشعار از آن نوع جنگ‌ها و مقتل‌ها برگرفته‌اند. از مضمون اشعار قطعه پیداست که طرف خطاب مسلم (ع) امام (حضرت سیدالشهداء) است نه پیغمبر (ص)، مثلاً:

تا مسلمت از تو گشت مهجور
هجران تو ساخت کار مسلم...

* این قطعه اساساً به شیوهٔ زبان حال و گفتگوی با خویش است، و در عین حال با امام نیز از راه دور، راز و نیاز دارد. ازین رو اشعار بعدی نیز قاعدةً می‌بایست گفتگوی مسلم با امام باشد، چنانکه در بیشتر نسخه‌های تعزیهٔ مسلم چنین است. لیکن در نسخهٔ خور این ترتیب بهم خورده است، و به جای شبیه امام، شبیه پیغمبر در صحنه ظاهر می‌شود.

۳- همان، ص ۵۶.

* اشعار ساده و سست بعدی (گفتگوی مسلم با پیغمبر (ص)) نشان می‌دهد که احتمالاً این اشعار از بداهه‌سازی تعزیه‌خوانان کم‌سواد است و با اشعار شیوا و روان قطعهٔ پیش قابل مقایسه نیست. ظاهراً چون تعزیه‌ساز حضور امام را در آن لحظه (که با نقاب و تور ظاهر می‌شود) به عللی جایز نمی‌دانسته، به جای شبیه امام، شبیه پیغمبر را طرف گفتگوی مسلم قرار داده است؛ لیکن کاربرد کلمهٔ «ابن عم»[۴] که در زبان دو طرف گفتگو به کاررفته، نشان می‌دهد که در نسخهٔ اصل نیز احتمالاً گفتگوی مسلم (ع) با امام بوده است نه با پیغمبر (ص)؛ زیرا مسلم به پیامبر ابن‌عم خطاب نمی‌کند، و این هم برخلاف عرف و ادب و هم خلافِ زبان عمومی تعزیه است.

یابن عم کن نظر به حالت من
ابن عما کشم خجالت من...

● در نسخهٔ «شهادت امام» این کتاب نیز که برخی از اشعار و قطعات نسخه‌های شهادت امام (زمینهٔ تهران) هم در آن آمده است، نادرستی‌ها و غلط‌ها و بی‌نظمی‌هائی راه یافته است. مثلاً هنگامی که امام به خواب رفته‌اند، و شمر و ابن‌سعد با لشکر اشقیا خیمهٔ امام را محاصره می‌کنند (دور تخت می‌تازند) شمر خطاب به حضرت زینب می‌گوید:

زینب ای همشیرهٔ اولاد سلطان بوتراب
گوئیا باشد حسین فرزند شاه دین به خواب
رو نما از خواب بیدارش بگو [قم] زود زود
تا به کی شمرت زند فریاد هی بیداد هی

لیکن در نسخهٔ «خور» ابیات بالا از زبان شبیه حضرت زینب خطاب به امام خوانده می‌شود! که البته درست نیست[۵]، از عیب و نقص‌های دیگر این نسخه می‌گذرم.

۴- اگرچه پیامبر اسلام (ص) و حضرت علی (ع) و عقیل پدر مسلم از لحاظ حسب و نسب پسر عم یکدیگرند، لیکن در عرف و ادب و اساساً در زبان وادبیات مذهبی و تعزیه حضرت علی (ع) و به طریق اولی مسلم (ع) به پیامبر «ابن عم» خطاب نمی‌کنند. البته امام از نظر لطف و تحبیب در گفتگو گهگاه به مسلم «پسر عم» می‌گوید، مثلاً:

ای ابن عم نامی من چون تو نزد من
هم افصح‌الکلامی و هم اصبح‌الجمیل...

اما مسلم در گفتگوی با امام کلمات و القابی چون: امام، مولا، سرور و آقای من و امثال آنها را بکار می‌برد.

۵- همان کتاب، ص ۱۷۶. این قطعه که شامل چند بیت ساده و سست است، در برخی از نسخه‌های تعزیه ←

یکی از گوشه‌ها و تعزیه‌های زیبا و جالب و بدیع، تعزیه یا شبیه «موسی و درویش بیابانی» است. ازین تعزیه مانند تعزیه‌های دیگر، نسخه‌های گوناگونی در دست است (اگرچه تعدد و تنوع این گونه نسخه‌ها کمتر از نسخ تعزیه‌های مربوط به شهادت و وقایع کربلاست). درگذشته از این تعزیه به عنوان «پیشواقعه» و یا «پیش‌مجلس» تعزیهٔ شهادت امام استفاده می‌شد، لیکن در سالهای اخیر به صورت یک مجلس کامل تعزیه درآمده است. ازینرو برخی از تعزیه‌خوانان و دارندگان نسخه‌ها ظاهراً به قصد تکمیل یا تفصیل نسخه‌های خود، اشعار و قطعاتی از نسخه‌های همانند این تعزیه را به شیوهٔ ناشیانه و نادرستی با هم تألیف و تلفیق کرده‌اند؛ در نتیجه در برخی موارد، نظم و ترتیب و هماهنگی اشعار از میان رفته است. یک نمونه ازین نوع نسخه‌ها، نسخهٔ مندرج درکتاب: **تعزیه، نمایش مصیبت** تألیف آقای جابر عناصری «استاد تعزیه‌شناسی مجتمع دانشگاهی هنر» است[۶]. با اینکه این نسخه حاوی برخی از ابیات و پاره‌شعرهای شیوا و زیبا و دلپذیر است و هم‌چنین به خلاف نسخه‌های دیگر ـ مناجات حضرت موسی در ابتدای تعزیه با «براعت استهلال»[۷] آغاز می‌شود ـ معذالک به همان سبب که گفتیم، علاوه بر داشتن

← شهادت امام تهران نیز هست. از سستی شعرها و عبارت «سلطان بوتراب» به قیاس سلطان فلان پیداست که شاعر از تعزیه‌خوانان ساده و کم‌سواد و شعر نیز احتمالاً از نوع بداهه‌سازی بوده است. گفتنی است که در یکی از نسخه‌های شهادت امام تکیه دولت تهران نیز این ابیات منتها به صورت دیگر و بهتری آمده است. توضیح آنکه شاعر تعزیه‌ساز تکیه دولت چون ظاهراً شیوه خطاب دو زن و مضمون ابیات بالا را مناسب گفتگو در این مورد (گفتگوی شمر با حضرت زینب هنگام حمله به خیمهٔ امام) دانسته، به جای سرودن و ساختن شعر تازه، همان اشعار را با تغییر و تبدیل پاره‌ای کلمات و افزودن ابیاتی چند بر آن، به صورت دیگری درآورده است، و آن اینست:

زینب ای همشیرهٔ سلطان اولاد لوی (لوی‌بن غالب از اجداد پیغمبر اسلام است)
گیرم اکنون این حسین به باشد از شاهان کی
لشکر جرار و خونخوار آمد از سوی یزید
مرکب هستی او را در جهان سازند پی
کن تو بیدارش بگو این شور محشر را به‌بین
تا به کی شمرت زند فریاد هی بیداد هی

و بعد شبیه حضرت زینب نیز در همان وزن اشعاری را می‌خواند.

۶- نگاه کنید به: تعزیه، نمایش مصیبت از انتشارات واحد فوق‌برنامه بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی.

۷- «براعت استهلال» آنست که شاعر در آغاز سخن کلماتی را اشاره‌وار بکار برد که با مقصود شاعر یا موضوع شعر مربوط باشد و خواننده یا شنونده با ذوق سلیم مقصود را دریابد. ازین صنعت بدیعی در برخی ←

نادرستی‌ها و خطاهای املائی یا چاپی، در پاره‌ای موارد آشفته و مغلوط و درهم است. اینک نمونه‌هایی از آن:

مناجات جناب موسی:

ای که مکان داده‌ای به جسم روان را
ای که بری کرده‌ای ز خویش مکان را
هست دهان تنگ و کلک لنگ ز وصفت
چون بگشایمت من ز وصف، زبان را
الفت عنصر به ملک جسم تو داده‌ای [دادی]
ورنه چه الفت به آتش آب روان را
مسجد و ویرانه [شاید میخانه؟] پر ز وصف کمالت
عاقل و دیوانه می‌دهد به تو جان را
ساز شفیع کلیم در صف محشر
احمد محمود شافع هر دو جهان را [دو جهان را].

پس از آن بیابانی قطعه‌ای را در قالب نوعی ترجیع‌بند کوتاه به شیوهٔ گفتگوی با خویش می‌خواند که دو بند آغاز آن چنین است:

هر کسی داده دل به دلداری

← از اشعار نسخه‌های خوب تعزیه نیز استفاده شده است. در نسخهٔ مورد بحث ما شاعر از زبان حضرت موسی به وجود اضداد (یا خیر و شر) در جهان اشاره می‌کند، لیکن برخلاف نظر عامه و آن درویش بیابانی آنرا نه تنها دلیل ظلم و ستم و یا مانند پیروان برخی از مذاهب نشانهٔ دوگانگی یا دوگونگی خالق و مبدأ عالم نمی‌داند، بلکه برعکس همین ترکیب و آمیزش اضداد را دلیل صانعی می‌داند که موجودات را به شیوه‌ای حکیمانه ترکیب می‌کند. این قطعه نشان می‌دهد که شاعر هم طبع شعر خوبی داشته و هم تا اندازه‌ای از شناخت و معرفت فلسفی بهره‌مند بوده است. لازم است یادآوری کنم که چندی پیش فصلنامه یا ویژه‌نامه‌ای به دستم رسید که یکی از دوستان فاضل ما دو نوع نسخهٔ بی‌غلط و شیوا و پاکیزه‌ای از تعزیه «موسی و درویش بیابانی» را در آن چاپ کرده بود. در مقدمهٔ آن به این نکته اشاره کرده بود که این داستان از داستان حضرت موسی و شبان در مثنوی مولانا جلال‌الدین اخذ و اقتباس شده یا تأثیر پذیرفته است (ویژهٔ تئاتر سوره شماره ۳/۲، بهار ۱۳۷۱، ص ۱۳۳) به گمان بنده ایشان اشتباه کرده‌اند، موضوع داستان موسی و شبان «مثنوی مسئله حال و قال» یا «تشبیه و تنزیه» است؛ و حال آنکه موضوع اصلی موسی و درویش بیابانی، لطف و عدل الهی و خیر و شر و وجود اضداد و مسائلی ازین دست است که در منصهٔ کلام اسلامی موضوع بحث و فحص فراوانی است. هنر تعزیه‌ساز آنست که این موضوع پیچیده و بغرنج کلامی و فلسفی و مذهبی را با تکیه بر اعتقاد مذهبی مردم و واقعهٔ تاریخی کربلا به صورت ساده و عوام‌فهمی تبیین یا توجیه کرده است.

برگرفته ز بهر خود یاری
ما نداریم [من ندارم؟] به هیچکس کاری
منم و لا اله الا هو
به جهان پا نهاده‌ام ز عدم
شد مرا سرنوشت لوح و قلم
عاشق و مستمند و زار شدم
منم و لا اله الا هو

بیابانی پس از خواندن بندهای دیگر (در حدود ۹ بند(بلافاصله قطعه شعر دیگری را در همان وزن و قافیه‌ای می‌خواند که حضرت موسی در مناجات خویش خواند؛ اما برعکس آن، بیشتر ابیات این قطعه سست و شکسته و ناقص و معیوب است که چند بیتی از آن را در زیر می‌آورم:

حمد سزد خالق کون و مکان را
آنکه زمین آفرید و خلق جهان را
کرده خرد را وزیر قلعهٔ ابدان
تا که نماید به جسم جوهر جان را
عقل جنان را به جسم توطّن [داده توطّن]
پادشه جسم کرده روح و روان را
مثل من بینوای هیچ ندان را
ای که مرا خالقی و راهنمائی
دور کن از این مریض این یرقان را
منم و لا اله الا هو
گر تو رحیمی جهنم تو چه باشد؟
ورنه بر عدم گداز جنان را
خلقت خلد و جهنم هر دو بعید است
از من بی‌عقل شنو این سخنان را
اسم رحیمی و خلق نار خلاف است
هیچ نگشته دوست، رفیق یک رنگ و همزبان را [!]
یا ز کرم رفع این نزاع بنما
یا ز عدم ساز نام و نشان را...

به همین سان بیابانی به سخن خود ادامه می‌دهد و قطعه دیگری را در بحر رمل می‌خواند و بعد جبرئیل نازل می‌شود و بقیهٔ ماجرا[۸]. دربارهٔ این بخش از نسخه نکته‌هائی چند شایستهٔ یادآوری است:

● برخلاف آنچه نویسنده در مقدمهٔ کتاب تذکر داده‌اند (ص ۱) این نسخه متنی منقح و ویراسته و تصحیح شده نیست.

● به گمان من نقص و نارسائی و سکته‌های قبیحی که در برخی از ابیات قطعهٔ نخست دیده می‌شود، احتمالاً در نسخهٔ اصل ـ نه نسخهٔ مأخذ ـ نبوده، خطاهای کاتبان و نسخه‌نویسان بعدی است. چون این نسخه را در دست ندارم، با تردید و به شیوهٔ قیاسی، درست برخی کلمه‌ها و عبارات را در [ ] نهاده‌ام.

● معلوم نیست بیت آخر مناجات حضرت موسی یعنی: ساز شفیع کلیم در صف محشر... از ابداعات و بداهه‌سازی تعزیه‌خوان است، و یا در نسخهٔ اصل هم چنین بوده است؟ شاید در این بیت تخلص شاعر نام دیگری (احتمالاً هم‌وزن کلیم) بوده و تعزیه‌ساز آن را تغییر داده و به شیوهٔ بیان حال از زبان موسی (ع) بیان کرده است؟

● در قطعهٔ ترجیعی مسمط‌گونهٔ بعدی، ظاهراً هر بندی در اصل مشتمل بر چهار یا پنج مصراع بوده است، لیکن در نسخهٔ مورد بحث، ابیات و مصاریع کم و زیاد شده و برخی از آنها به سه مصرع تقلیل یافته، بعضی نیز به هفت مصرع رسیده است که همهٔ اینها نشان‌دهندهٔ نقص و آشفتگی نسخه است. مثلاً:

ای به چشم خیال شعبده‌جو
سیر کردم به عالم از هر سو
منم و لا اله الا هو...
ای خداوند خالق اشیا
صانعی ای کریم بی‌همتا
تو که هستی رحیم ای الله
دوزخت بهر چیست ای الله
دور کن ز اسم خود تو رحمن را

۸- همان کتاب، ص ۴۴-۴۳.

یا که بنشان فرو تو نیران را
من و [منم و] لا اله الا هو

که دارای ۷ مصرع است.

● مؤلف و گردآورنده در فاصلهٔ این قطعه و قطعه بعدی علامت... گذارده است. معلوم نیست مقصود از این نشانه‌گذاری، فاصلهٔ زمانی گفتگوست؟ یا به سبب طولانی بودن قطعه بخشی از آن را حذف کرده‌اند؟

● یکی از ویژگیهای نسخه‌های خوب تعزیه، قرینه‌سازی یا قرینه‌خوانی است. در نسخهٔ مورد بحث ما قطعهٔ سوم (گفتاری که آن را درویش بیابانی می‌خواند) با قطعهٔ نخست آن یعنی مناجات حضرت موسی از لحاظ وزن و قافیه همسان و متقارن است. احتمال می‌رود در نسخهٔ اصل ترتیب خواندن چنین بوده که پس از مناجات موسی و درویش بیابانی قطعهٔ هم‌وزن و قافیهٔ آن یعنی قطعهٔ سوم را می‌خوانده است، نه قطعهٔ دوم را، هم‌چنین شکسته‌گی و بی‌وزنی برخی از مصراعها، ظاهراً نشانهٔ آنست که تعزیه‌سازان بعدی بداهه‌سازی ناشیانه بر متن الحاق کرده‌اند. به هر حال ابیات شکسته و بی‌وزنی چون:

اسم رحیمی و خلق نار خلاف است
هیچ نکشته دوست رفیق یکرنگ و هم‌زبان را
و: یا ز کرم رفع این نزاع بنما
یا ز عدم ساز نام و نشان را

چونان وصلهٔ ناجوری بر لباس زیبای این تعزیه‌نامه است.

● از نشانه‌های دیگر آشفتگی نسخه، افزودن مصرع ترجیعی «منم و لا اله الا هو» بر قطعهٔ دوم است که اساساً ربطی به آن ندارد.

● بیابانی پس از خواندن این قطعه بلافاصله قطعهٔ دیگری را با مطلع زیر می‌خواند:

بارالها باعث دوزخ چه و رضوان ز چیست؟
خلقت جنت چه باشد، خلقت نیران ز چیست؟...

این قطعه از یکی از نسخه‌های قدیم «موسی و درویش بیابانی» اخذ و اقتباس و به صورت نادرستی بر این بخش از نسخه الحاق شده و مضمون را تکراری و ملال‌آور کرده است. اشتباه نشود مقصود ما این نیست که نسخه‌ها نباید تألیفی باشد (که ما خود گفتیم اغلب نسخه‌ها تألیفی است)، بلکه غرض آنست که تألیف و تلفیق اشعار نسخه‌های همانند یک مجلس تعزیه باید متناسب و هماهنگ و به اصطلاح تعزیه‌گردانان استاد،

«جفت و جور» باشد تا بتواند زبان و بیان تعزیه را که از عناصر عمدهٔ تعزیه است، به صورت درست و مؤثری ادا کند.

آقای بهرام بیضایی نویسنده و نمایشنامه‌نویس معروف چند سال پیش یکی از نسخه‌های تعزیهٔ شهادت عباس (ع) را با عنوان «**تعزیهٔ شمر و عباس**» در مجله‌ای چاپ و منتشر کردند[۹]. روش بیضایی برخلاف دیگران آنست که دربارهٔ هر نسخه‌ای که تاکنون چاپ و منتشر کرده، شرحی نوشته و برخی از نکات نمایشی آن را نقد و بررسی و تحلیل کرده‌اند. در مورد نسخهٔ تعزیهٔ شمر و عباس نیز همین شیوه به کار رفته است. نویسنده در مقدمه از آشفتگی و نارسائی و نادرستی نسخه و تغییر و تحریف برخی از پاره شعرها و در دست نبودن نسخهٔ اصل شرحی داده و آنگاه نقد و تحلیل خود را بر اساس «دو نسخهٔ مندرس و مغلوط» انجام می‌دهد[۱۰]. بنابراین ما نیز دربارهٔ همین نسخه (و نه نسخهٔ احتمالاً اصل و یا تعزیه‌نامه‌های دیگر شهادت عباس) بحث و گفتگو خواهیم کرد. اما قبل از هر بحثی لازم است بار دیگر یادآوری کنیم که تعزیه‌نامه‌های مربوط به تعزیه‌های اصلی (وقایع کربلا) به سبب سابقهٔ طولانی این تعزیه‌ها و اجراها و رونویسی‌های مکرر، از تعزیه‌نامه‌های دیگر آشفته‌تر و بهم ریخته‌تر است، و ما به دشواری ویرایش و اصلاح و نقد و تحلیل اشعار این نوع نسخه‌ها آگاهیم و کارکسانی چون بیضایی را هر قدر هم که ناقص و نادرست بدانیم، دست‌کم نمی‌گیریم. اکنون ببینیم نسخهٔ بیضائی چه نوع نسخه‌ایست؟

الف: نویسنده در مقدمه این تعزیه را با عنوان «تعزیهٔ شمر و عباس» معرفی کرده است؛ ظاهراً نسخه‌ای که در دست ایشان بوده همین عنوان را داشته و یا شاید خودشان این عنوان را به این تعزیه داده‌اند. لیکن باید توجه داشت که رفتن شمر به پشت خیمهٔ حضرت عباس و گفتگوی با آن حضرت، بخش مهمی از تعزیه «شهادت» است، نه همهٔ آن.

ب: نویسنده در مقدمه تذکر داده‌اند که «سرایندهٔ این اثر میرعزاست» و در پایان نیز نام «میرعزا» را ذکر کرده‌اند. اولا وقتی به گفتهٔ ایشان در نسخه دستکاریهای فراوانی

۹- مجلهٔ *آرش*، سال اول (۴۱-۱۳۴۰)، شماره ۵، ص ۲۶ تا ۳۹.

۱۰- شاید آقای بیضایی پس از سالها نوشتن آن مقاله، نسخهٔ بهتر و کاملتری ازین تعزیه را به دست آورده باشند. نمی‌دانم؟

صورت گرفته و اشعاری بر آن الحاق یا از آن حذف شده است، چگونه می‌توان آن اثر را از میرعزا دانست؟ ثانیاً صرف داشتن نام «میرعزا» در پایان نسخه دلیل آن نیست که نسخه واقعاً ساخته و سرودهٔ میرعزا باشد. مگر آنکه قرائن و شواهد دیگری انتساب آن را به میرعزا تأیید کند[۱۱].

ج ــ قطعهٔ بسیار بلند و شیوائی که با مطلع

شد شام و شه کفر [رنگ] برافراشت علم را

افزود به قلب سپه ظلم ظلم را...

آغاز می‌شود؛ در چند نسخه‌ای که من دیده‌ام به صور مختلفی ضبط شده است. شیوایی و استواری کلام نشان می‌دهد که سراینده، شاعر توانا و زبردستی بوده، و ظاهراً در سرودن این اشعار از یکی از قصاید معروف «انوری» استقبال و تقلید کرده است[۱۲]. کاربرد برخی واژه‌های ادبی و تلمیحات در این قطعه سبب شده است که تعزیه‌خوانان و نسخه‌نویسان کم‌سواد نتوانند بعضی از ابیات را درست بخوانند یا بنویسند؛ مثلاً بیت دوم قطعه در نسخهٔ بیضایی اینست:

پیمانهٔ چون آینهٔ اسکندر گردون

در دور درافکند مگر کاهش غم را

اگر چه تشبیه پیمانهٔ شراب به آینهٔ سکندری درست است، لیکن تشبیه آن به آینهٔ اسکندر گردون یعنی خورشید بی‌مورد و بی‌وجه است. تازه هم به فرض اینکه ایرادی هم بر آن نگیریم، اساساً این بیت مناسب زمانی است که شمر یا ابن‌سعد و سران لشکر کوفه مجلس بزم یا مشاوره‌ای برپا می‌کنند، و حال آنکه مطلع قطعه نشان می‌دهد که شاعر در پی آن می‌خواهد شب تاریک را (شب تاسوعا که شمر از کوفه به کربلا می‌رسد) وصف کند، نه پیالهٔ شراب را.

۱۱- برخی تعزیه‌خوانان و دارندگان نسخه‌ها برای اینکه نسخهٔ خود را نسخه‌ای خوب و معتبر و قابل‌اعتماد، جلوه دهند، معمولاً آن نسخه را به تعزیه‌سازان معروفی چون: میرعزا، میرزامحمدتقی و امثال آنان نسبت می‌دهند و نامشان را در پای نسخه می‌نویسند. در صورتی که اولاً معلوم نیست همه اشعار نسخه از آنان باشد، ثانیاً بسیاری از شعرهای خوب نسخه‌ها از شاعران و تعزیه‌خوانان گمنام است که ممکن است اشعارشان بهتر از سروده‌های میرزاباقر و میرعزا و مانند ایشان باشد.

۱۲- قصیدهٔ انوری با مطلع زیر است:

ای قاعدهٔ تازه ز دست تو کرم را ــ وی مرتبهٔ نو ز بنان تو قلم را...

انوری این قصیده را در مدح و ستایش یکی از امیران زمان خود سروده است (نگاه کنید به: دیوان انوری، به اهتمام مدرس رضوی، جلد ۱، ص ۶ تا۸).

● در نسخهٔ دیگری که این اشعار در آن آمده و نگارندهٔ این سطور آن را دیده‌ام، بیت دوم چنین است:

پنهان چو شد آئینهٔ اسکندر گردون
بر جلوه برآورد و فلک لجه یم را

گرچه مصراع دوم این بیت اندکی ابهام دارد و شاید از اصل تحریف شده باشد، لیکن به هر صورت از بیت مندرج در نسخهٔ بیضایی بهتر است. زیرا شاعر در این بیت غروب آفتاب و پدید آمدن شب را با اشاره و تلمیح به آینهٔ اسکندری و دریای اسکندریه تشبیه و وصف می‌کند.

● در نسخهٔ دیگر به جای آن بیت، بیت زیر آمده است:

تابید بر ایوان فلک شعشعهٔ ماه
بر جلوه برآورد فلک ابر رحم [یا رجم؟] را.

که مصرع دوم گنگ و مبهم است و معلوم نیست در اصل چه بوده؟ و مصرع اول نیز که درخشندگی و روشنی ماه را بیان می‌کند، با تاریکی شب که منظور اصلی شاعر و وصف آنست ظاهراً منافات دارد. لیکن با بیت دیگری که پس از آن می‌آید مناسب است، آن بیت اینست:

ای به‌به ازین ماه و ازین جاه و ازین گاه
دیگر نخورم غصهٔ بیش و غم کم را.

● شمر پس از اینکه مدتی با خویش گفتگو می‌کند به ابن سعد برمی‌خورد و با او به گفتگو و مناظره می‌پردازد. در نسخهٔ بیضایی جای پاسخ ابن سعد نقطه‌چین گذارده شده، گویا پاسخ ابن سعد در آن نسخه نبوده است. نگارندهٔ این سطور آن اشعار را در نسخه‌ای دیده‌ام، فعلاً مجالی برای یافتن آن ندارم. اما آنچه در سالهای گذشته از تعزیه‌خوانان شنیده‌ام و یکی دو بیت آن به یادم مانده اینست:

ای شمر ستم‌پیشه مپو راه ستم را
بستای صمد را و مشو بنده صنم را...
«کم من فئةٍ»[۱۳] معنی‌اش ار خورده به گوشت

۱۳- مقصود بخشی از آیهٔ شریفهٔ ۲۴۹، از سورهٔ بقره (از داستان طالوت و جالوت) است که می‌فرماید.... کم من فئةٍ قلیلةٍ غلبت فئةً کثیرةً باذن‌الله، والله مع‌الصابرین. چه بسا شده است که به یاری خدا گروهی اندک بر سپاهی فراوان غالب آمده‌اند، و خدا یار و معین صابران است.

دانی که بود فتح و ظفر لشکر کم را...

پس از آن شمر می‌گوید:

دیگر مزن ای میر سپه لاف منم را
بسپار به من خلعت و انعام و رقم را.

د ـ آقای بیضایی در مقدمه نوشته‌اند: «... در این تعزیه‌نامه، خصوصاً از جهت توصیف و خلق آتمسفر و نقاشی شب ظلمانی در ابتدای متن جالب است. بر این زمینه، داستان سه مرحله خود، پیش‌واقعه، واقعه، نتیجه را می‌گذراند. پیش‌واقعه از گفتار یک نفری شمر، سپس مکالمهٔ چندنفری سرداران و حرکت شمر و خواندن حضرت عباس برای گفتگو تشکیل شده است...».[۱۴] در این جا چند نکته شایسته یادآوری است.

● اینکه بتوان بخشی از تعزیهٔ شهادت عباس و نه همهٔ آن مجلس را به پیش‌واقعه، واقعه و نتیجه تقسیم کرد، نمی‌دانم تا چه حد می‌تواند درست و منطقی باشد. به هر حال این نظر یک نمایشنامه‌نویس است. لیکن سخن در اینست که در نسخهٔ مورد بحث گفتگوی چند نفری شمر با سران لشکر، که در مقدمه به آن اشاره کرده‌اند، نیامده است. همینقدر می‌گوید:

ای میر سپه ای پسر سعد ستمگر
خولی و سنان پیش گذارید قدم را

و دیگر از خولی و سنان و گفتگوی با آنان خبری نیست.

● در بسیاری از نسخه‌های مشابه، شمر و ابن‌سعد پس از دیدار و مناظرهٔ با یکدیگر، مجلس مشاوره‌ای ترتیب می‌دهند که در آن خولی و سنان و یکی دو تن از سران لشکر، شرکت دارند، و دربارهٔ رفتن شمر به پشت خیمهٔ عباس (ع) بحث و گفتگو می‌کنند. (این مجلس را مجلس چهار سردار می‌گویند). اشعار این بخش یا به اصطلاح فقره در نسخه‌ها مختلف و فراوان است. به هر حال نسخهٔ بیضایی فاقد این بخش از تعزیه است.

هـ ـ در این نسخه پس از گفتگوی شمر و ابن سعد، در قطعهٔ اول، به گفتهٔ بیضایی «موسیقی طبل و شیپور نواخته می‌شود و دوباره شمر [در حال گذاشتن زین بر پشت اسب] قطعهٔ دیگری را در بحر هزج سالم می‌خواند که مضمون آن گفتگوی با خویش است.

الا ای بخت خواب‌آلود من ای توده گلخن

۱۴- همان مجله، ص ۲۶.

به خواب مرگ تا کی؟، همچو چشم شمر ذی‌الجوشن

... پس از آن قطعهٔ معروف دیگری را می‌خواند که در بسیاری از نسخه‌های موجود در دست تعزیه‌خوانان هست و ما قبلاً از آن گفتگو کردیم (به فرمان عمر کاری نمایان می‌کنم امشب...) و پس از آن باز هم قطعهٔ دیگری با مطلع زیر خوانده می‌شود:

عجایب فرصتی دارم اگر بختم شود یاور

زنم شبخونی امشب بر حسین نوباوه حیدر...

دربارهٔ این بخش از نسخه نیز لازم است چند نکته یادآوری شود:

*شبیه شمر زمانی که قطعهٔ نخست را می‌خواند، سوار بر اسب است و از کوفه به کربلا وارد می‌شود و با ابن سعد دیدار می‌کند.

● نسخه‌نویسان قطعات مختلفی را که شمر هنگام رفتن به پشت خیمهٔ حضرت عباس می‌خواند، از نسخه‌های مختلف این تعزیه برگرفته و با هم تلفیق کرده‌اند، و همین امر موجب ناهمواری و ناهماهنگی برخی از پاره‌شعرها شده است که آقای بیضایی خود در مقدمه به آن اشاره می‌کند؛ و این نیز دلیلی است که همهٔ شعرها سروده و ساختهٔ میرعزا نیست.

● یکی از نشانه‌های ناهماهنگی اشعار اینست که در قطعهٔ دوم وقتی شمر خطاب به حضرت عباس می‌گوید:

کجائی ای به قد سرو و به رخ ماه بنی‌هاشم

که اندر انتظارت دیده گریان می‌کنم امشب[۱۵]

در آن لحظه قاعدةً عباس (ع) از خواب برمی‌خیزد، و پس از مدتی گفتگو با خویش (که اشعار آن در نسخه‌ها مختلف است) به شمر خطاب می‌کند، لیکن در نسخهٔ بیضایی شمر در پی آن قطعهٔ دیگری را می‌خواند.

● در نسخهٔ بیضایی پس از خطاب دوبارهٔ شمر به حضرت عباس، عباس (ع) از خواب بیدار می‌شود، مدتی با خویش گفتگو می‌کند، این گفتگو قطعه‌ایست با مطلع زیر:

از چپ و راست ندانم که مرا خواند به نام؟

حیرت افزود مرا صاحب آواز کدام؟ [ازین صاحب آواز کدام؟]...

در این قطعه حضرت عباس (ع) معمولاً امام را به شیوهٔ زبان حال مورد خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید: السلام ای که ز حق میرسدت در شب روز، اما امام در خواب است،

۱۵- همان، ص ۳۰.

و عملاً به عباس (ع) جواب نمی‌دهد. نسخهٔ آقای بیضایی نیز جای پاسخ امام را نداشته است. در برخی از نسخه‌های دیگر که این قطعه در آن آمده، به جای بیت آخر نسخهٔ بیضایی که عباس (ع) خطاب به امام می‌گوید:

شخصی از دور به نام و به نسب خوانده مرا
چیست فرمان همایون شه عرش مقام

بیت زیر خطاب به شمر است:

کیستی ای آنکه به نام و به نسب خوانده مرا
سبب از چیست شدی عربده‌جو پشت خیام

در این لحظه شمر از پشت صحنه یا در جائی از میدان و تکیه که دورادور ایستاده است، نزدیک می‌آید و خود را به عباس (ع) معرفی می‌کند و گفتگو آغاز می‌شود.

● تضمین‌هایی که در نسخه آمده، معلوم نیست همه‌اش از میرعزا باشد، بعضی ازین تضمین‌ها را به تعزیه‌سازی به نام ساوجی (رجبعلی) نیز نسبت می‌دهند. به علاوه کاتبان و نسخه‌نویسان برخی از آنها را تحریف کرده و یا به صورت نادرستی ضبط کرده‌اند.

● در تعزیه‌های امروز پس از پایان گفتگوی حضرت عباس و شمر معمولاً عباس (ع) به شمر حمله می‌کند و جنگ و ستیز کوتاهی در می‌گیرد، عباس (ع) پشت صحنه می‌رود؛ در این هنگام یکی از کودکان امام (رقیه) از خواب برمی‌خیزد و صدای طبل و شیپور آشوب و جنگ را می‌شنود، پس از چند لحظهٔ کوتاه گفتگوی با خویش، حضرت زینب را از خواب بیدار می‌کند و... اما در نسخهٔ بیضایی جنگی درنمی‌گیرد و معلوم نیست پس از آن چه می‌شود؟ لازم است یادآوری کنم که در نسخه‌های قدیم تعزیهٔ شهادت عباس نیز پس از گفتگوی عباس و شمر جنگی روی نمی‌دهد؛ یعنی واقعه مطابق روایات بود که شمر پشت خیمهٔ عباس (ع) می‌آمد و امان‌نامه برای آن حضرت می‌آورد و حضرت عباس هم با مختصر گفتگوئی با شمر، امان‌نامه را پاره می‌کرد و شمر هم می‌رفت. لیکن بعدها تعزیه‌سازان برای اینکه هر چه بیشتر بر جنبه‌های نمایشی و حماسی این بخش از تعزیه بیافزایند، آن را شاخ و برگ دادند.

● نکتهٔ مهمی که از لحاظ اجرائی و نمایشی درخور توجه است آنست که مناظره و محاورهٔ طولانی حضرت عباس و شمر (به شیوهٔ نسخه‌های جدید) ایجاب می‌کند که پس از آن جنگی درگیرد، و یا به هر حال نوعی حرکت و شور و هیجان پدید آید. این چیزی است که ما در تعزیه‌های گذشته بارها دیده‌ایم و احساس کرده‌ایم. اما اگر پس از گفتگو حضرت عباس و شمر، اتفاق و حادثهٔ مهمی روی ندهد (چنانکه نسخهٔ بیضایی چنین

است و او خود در مقدمه یادآوری کرده است)، این وضع و حالت بیشتر مناسب نسخه‌های قدیم این تعزیه است که گفتگوی حضرت عباس و شمر کوتاه بود، یا می‌بایستی کوتاه باشد. در هر حال همانگونه که در آغاز این گفتار یادآوری کردم، تعزیه‌نامه‌ها، بخصوص نسخه‌های شهادت و وقایع کربلا. (و از همه بیشتر نسخه‌های تعزیهٔ شهادت عباس، شهادت امام و قاسم و چند نسخهٔ دیگر) آشفته و مغلوط‌اند و نیاز به تنظیم و تصحیح و بازسازی دارند.

دکتر ویورل باجاکو / ترجمهٔ: محمدعلی صوتی
استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بخارست

رادو یونسکو

رادو یونسکو Radu Ionescu در ۱۸۳۲[1] یا ۱۸۳۴[2] در بخارست به دنیا آمد و در ۲۴ دسامبر ۱۸۷۲ در همین شهر درگذشت.

وی بعد از تحصیل در دبیرستان مشهور ساوا Stîntul Sava در بخارست، برای ادامهٔ تحصیل راهی فرانسه شد و در آنجا به تحصیل فلسفه و ادبیات جهان رو آورد. تاکنون تاریخ حرکت وی به پاریس دقیقاً معلوم نشده است، اما حدس زده می‌شود که وی در سال ۱۸۵۶ و حتی ۱۸۵۵ رومانی را ترک کرده است. احتمالاً سه سال در بین سالهای ۱۸۵۶ تا ۱۸۵۹ در پاریس اقامت داشته؛ به آن سبب که حضور او در نشریات بخارست از اوائل سال ۱۸۶۰ به چشم می‌خورد.

بعد از بازگشت به میهن در هیأت تحریریه بیشتر روزنامه‌ها عضویت داشت، حتی بعضی از آنها را خود او سازمان داد و مالک آن‌ها بود. در همین زمان اشعار، مقالات و تحقیقات خود را نیز منتشر می‌کرد.

بین سالهای ۱۸۶۶ تا ۱۸۶۷ به مدت نه ماه در وزارت آموزش عمومی سمت مدیریت داشت. در ۱۸۶۷ نمایندهٔ مجلس شد و همزمان سفیر رومانی در بلگراد بود.

رادو یونسکو یکی از روزنامه‌نویسان برجستهٔ رومانی است که مقالات منتشر

1- G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Bucuresti, 1982, p. 336.

2- *Dictionarul literaturii române de la origini pînă la 1900.* Bucuresti, 1979. p. 452;
د. بالانس D. Bălet در کتابش تحت عنوان Radu Ionescu un fiu al fantaziei (بخارست، ۱۹۸۵) با استناد به سنگ قبر یونسکو تاریخ ۱۰ اکتبر ۱۸۳۴ را صحیح می‌داند.

شده‌اش در آن دوره بر شناخت گستردهٔ او بر فلسفه، حقوق، اقتصاد، جامعه‌شناسی، اخلاق، سیاست و دیپلماسی دلالت دارد.

این ادیب و شاعر با آنکه اشعاری بدون کیفیت هنری متفاوت سرود اما اشعارش در غنا بخشیدن به تفکر تغزلی اشعار رومانی مؤثر افتاد. با این همه چیزی که او را از شاعران فرودست (minor) زمانش متمایز می‌کند، وارد کردن موضوعات خاص تحت تأثیر رمانتیسم آلمان و فلسفهٔ هند است. او همچنین نویسندهٔ دو جلد رومان در اواسط قرن گذشته نیز هست.

رادو یونسکو آغازگر نقد ادبی بر پایه موازین علمی در ادبیات رومانی نیز هست. نویسندگان تاریخ ادبیات رومانی با کشف دوبارهٔ آثار او، به مدرن بودن چشم‌انداز او در این زمینه، معتقدند. این امر از آن جهت برای او قابل دسترس بود که وی شناختی گسترده، بخصوص در زمینه‌های ادبی و فلسفی داشت. او در آثار خود بارها از نویسندگان فرانسوی و مکاتب ادبی آن زمان، فلسفه و ادبیات آلمانی و انگلیسی شاهد مثال آورده است. و برای نخستین بار از نویسندگان انگلیسی نام برده و در ۱۸۶۱ آثاری را از ادگار آلن‌پو ترجمه کرده است. این امر دربارهٔ ادبیات روس نیز صادق است.

«جهان شگفت‌انگیز» برای رادو یونسکو چیزی نیست مگر آنچه توانست از ادبیات شرق (فارسی، هندی قدیم و چینی) به زبان رومانی برگرداند.

درست است که او با وسعت معلومات خویش به ایران توجه داشت اما انگیزهٔ اصلی این امر آن است که او در مدت اقامت خویش در پاریس در کلاسهای درس الکساندر خودزکو Alexandre Chodzko در کلّژ دو فرانس شرکت می‌جست. وی تحت تأثیر این دانشمند قرار گرفت، و اشتیاقش به تئاتر باعث شد که در ۱۸۶۱ در پنج شمارهٔ روزنامه استقلال Independinta ـ که خودش رئیس هیأت تحریریهٔ آن بود ـ سلسله مقالاتی تحت عنوان «تئاتر در ایران» منتشر کند[۳].

گفتنی است که تئاتر چه از لحاظ نمایشی و چه از نظر نوعی خاص از ادبیات، رادو یونسکو را به خود مشغول داشت و تحقیقات زیادی در این باره نوشت.

وی در یادداشتی در آغاز این مقالات آورده است: «از روی درس جالب توجه آقای الکساندر خودزکو در کلّژ دو فرانس دربارهٔ تئاتر در ایران، تهیه شده».

3- *Independinta*, IV. 1861, No. 40-41, p. 129-130 (13 Nov.); No. 42, p. 133-134 (14 Nov.); No 43, p. 137-138 (15 Nov.); No. 44, p. 141-142 (16 Nov.); No. 47-48, p. 153-155 (20 Nov.).

با مقایسهٔ این تحقیقات که به زبان رومانی چاپ شده با مقدمهٔ کتاب *Théatre persan, Choix de téazies* که در ۱۸۷۸ در پاریس منتشر شد، به این نتیجه می‌رسیم که میان آنچه رادو یونسکو عرضه داشته، و گفته‌های خودزکو تفاوت اندکی وجود دارد.

بدون توجه به سهم اصلی این روزنامه‌نگار و دیپلمات رومانی در این پژوهش، این که وی در ۱۳۲ سال پیش نظریه‌های بسیار روشن و دقیقی دربارهٔ تئاتر ایران به دست داده، از اهمیت خاصی برخوردار است. گذشته از اینها اطلاعات تاریخی و مذهبی صحیح و تاریخ تعزیه برای خوانندگان، کاملاً نو و جالب توجه بوده است.

ضمناً این نکته قابل ذکر است که یک رشته اصطلاحات نو ــ بخصوص آنجا که توصیف جوّ برگزاری این نمایش مردمی آمده ــ به کار برده شده است.[۴]

علاقهٔ خوانندگان رومانی برای تئاتر ایران بعد از این نیز ادامه داشت. به این ترتیب مثلاً فقط در ۱۹۰۹ مقالاتی تحت عنوان «تئاتر ملی ایران» نوشتهٔ «لیبرو آاوزونیو» Libero Ausonio منتشر شد، و همچنین پژوهش دیگری دربارهٔ تعزیه تحت عنوان «هنر نمایش در مشرق زمین» در انتشارات Opinia (عقاید) به چاپ رسید.[۵]

4- Libero Ausonio, *Teatrul national persan,* trans. S. Hasnas, Noua Revista Romana, V, No. 24, p. 379-381.

5- Arta dramatica in Orient, *Opinia,* VI, No. 722, p. 1-2; No. 725, p. 1-2.

۲

برخی اصطلاحات تخت حوضی

داود فتحعلی بیگی

پکری

پکری در اصطلاح تقلیدچیان به نوعی دست‌انداختن می‌گویند که از ترکیب و فن خاصی برخوردار است و از نوعی شوخی که در بین مردم رایج بوده و هست برگرفته شده. گویند که یکنفر در پی کار بود و از بی‌کاری رنج می‌برد. نفر دوم که به این موضوع واقف بود روزی به وی گفت:

ـ برایت کاری جسته‌ام، هر چند سخت است ولی چاره‌ای نیست، زندگی خرج دارد.

نفر اول پرسید: محل کار کجاست؟

نفر دوم جواب داد: میدان فردوسی.

نفر اول پرسید: چقدر مزد می‌دهند؟

نفر دوم جواب داد: بستگی به فعالیت تو دارد، هر چقدر بیشتر سر کار باشی بیشتر مزد می‌گیری؟

نفر اول که از شنیدن این حرف به وجد آمده بود گفت:

ـ چه بهتر، من حاضرم شب و روز کار کنم. اما نگفتی چه کاری هست؟

نفر دوم شروع می‌کند در وصف و اهمیت کار داد سخن دادن، تا جائی که نفر اول بی‌صبرانه می‌گوید: بالاخره، می‌گوئی چه کاری برایم پیدا کرده‌ای یا نه؟

نفر دوم جواب می‌دهد: قرار است هر وقت مجسمهٔ فردوسی خسته می‌شود تو به جای او بایستی.

آنهمه مقدمه گفتن و زمینه‌سازی برای اینست که بی‌ربطی و مهمل بودن حرف آخر منجر به خندهٔ خواننده یا شنونده بشود.

از این جنس شوخی که در بین دسته‌های تقلید به پکری و پکرکردن معروف و مصطلح است، از گذشته تا امروز در نمایشهای شادی‌آور و تخت‌حوضی، استفاده‌های زیادی شده و می‌شود. شیوهٔ پکر کردن اینست که لوده یا سیاه یا کسی که قرار است

دیگری را دست بیاندازد موضوع مطروحه را نخست پراهمیت جلوه می‌دهد تا جائی که ذهن مخاطب کاملاً منحرف می‌گردد. در اصطلاح به این کار مقدمه‌چینی یا زمینه‌سازی می‌گویند. پس از آنکه مخاطب باور کرد که موضوع مورد بحث جدی و پراهمیت است، پکرکننده نعل وارونه[1] می‌زند. ناگفته نماند که بدون مقدمه‌چینی درست و نعل وارونه زدن پکری قابل اجرا نیست. به نمونه‌های ذیل که مقدمه‌چینی درستی دارد، توجه کنید:

در نمایش سیاه‌بازی بلورک و چشمهٔ نوش که به عنوان داستان شب ویژه نوروز در سال ۵۴ از رادیو ایران پخش شد، آمده است که سیاه با تنی چند از درباریان برخورد می‌کند و آشنا می‌شود که از آن جمله است نحوهٔ برخورد با یک سردار:

بختاورخان بشناس سردار جندل.

سیاه سردار جنگل؟

خان راتاتا سردار جندل.

سیاه می‌گم اینجا زغال فراوونه، نگو جنگل اینجاست.

بختاورخان نه جانم، جندل.

خان راتاتا سردار نامی نامآورد.

سیاه سردار نامی نامرد، ببینم، شناختمش. چطوری سردار؟

سردار جندل الحمدلله

سیاه بچه‌هات چطورن؟

سردار جندل خوبن.

سیاه همونجا می‌شینی؟

سردار جندل خونه‌ام همونجاس.

بختاورخان می‌شناسیش؟

سیاه رفیقیم بابا.

خان راتاتا اِاِ.

سیاه (به سردار) کی هستی تو؟

بختاورخان تو که گفتی با هم رفیقین.

سیاه فکر کنم تو خواب دیدمش.

خان راتاتا تو چطور سردار جندل رو نمی‌شناسی؟

۱- نعل وارونه زدن: مردم را به اشتباه انداختن (فرهنگِ معین).

بختاورخان مرد نامی، دلاور دوران، جنگها کرده.
سیاه بذار ببینم، اِاِ... توئی سردار!
بختاورخان شناختی؟
سیاه با هم به جنگ نرفته بودیم، پونزده سال پیش؟
سردار جندل دورهٔ جوونیهای من بود.
بختاورخان یک لشکر صدهزارنفری تحت فرمان سردار جندله.
سیاه می‌دونم بابا، اونموقع من کوچک بودم، یادته سردار؟
سردار جندل یه چیزهائی یادم می‌آد.
سیاه چرا اینقدر لاغر شده‌ای؟
سردار جندل از غصهٔ روزگار.
سیاه به جان شما این سردار یک هیکلی داشت.
سردار جندل مثل کوه.
سیاه کوه چیه، شتر رو دیده‌ای؟
سردار جندل آهای بی‌ادب!
بختاورخان جسارت نکن!
سیاه شجاعتش رو می‌گم قربان.
سیاه به جان شما یه دفه با این سردار برای سرکوبی دمشن رفتیم.
بختاورخان سرکوبی چی؟
سیاه دمشن.
خان راتاتا منظورش دشمنه.
سیاه بارک‌الله، پس کی بود می‌گفت این نمی‌فهمه؟
بختاورخان آهای بی‌شعور.
سیاه زبون منو می‌فهمی؟
خان راتاتا آشنایی دادم.
سیاه بالاخره رفتیم جنگ چه جنگی.
سردار جندل یادته؟
سیاه آره بابا من باهات بودم. حالا سردار رفته بود هر چی سرباز یال از کوپال دررفته رو از سربازخونه‌ها جمع کرده بود.
سردار جندل تمام جوانان برومند.

سیاه بعله، با یک لشکر هفت‌هزارنفری حرکت کردیم به طرف میدان.
سردار جندل میدان نبرد.
سیاه میدان ننه‌ات؟ نه بابا.
سردار جندل میدان جنگ.
سیاه ها، رسیدیم اونجا. سردار به من گفت فینگلی، گفتم بعله، گفت برو ببین دمشن چند نفره.
سردار دشمن.
سیاه همون، رفتم دیدم دمشن هزار و تی‌پیست نفره.
خان راتاتا هزار و دویست نفر.
سیاه تا سردار فهمید، گفت برگردید بابا.
سردار جندل قابل نبودن.
سیاه گفتم سردار، فردا می‌خوان اسم شما رو تو تاریخها بنویسن، برنگرد. برنگشت. گفت طبال، طبل را به نام ما بنواز.
بختاورخان دست به شمشیر...
سیاه دست به شمشیر کرد و گفت: حمله (به صورت کشدار تلفظ می‌کند).
خان راتاتا چرا اینقدر می‌نالید؟
سیاه آخه اونوقت رودل داشت.
سردار جندل نخیر اون نعره از جگر بود. گفتم حمله (به صورت کشدار تلفظ می‌کند).
سیاه زیاد زور نزن جگرت می‌سوزه. بالاخره، حمله شروع شد، این سردار چه کرد خدا، نگفتی به اینا؟
سردار جندل نخیر.
سیاه آقا دو لشکر ریختن بهم.
سردار جندل جنگ مغلوبه شد.
سیاه هفت هزار نفر ما، هزارودویست نفر اونا، آقا یه کتکی به ما زدن که از خجالتمون سه ماه نیومدیم بیرون.
خان راتاتا چی؟
بختاورخان نفهمیدم شما هفت هزار نفر، دشمن هزار و دویست نفر، اونوقت شما را کتک هم زدند؟
سیاه آخه ما اسلحه داشتیم، اونا نداشتن.

بختاورخان این که بدتر شد.
سیاه عوضش اونا بخار داشتن ما نداشتیم.
بختاورخان پس شما چی داشتین؟
سیاه ما «رو» داشتیم.
سردار جندل بعد چه کردم بگو.
بختاورخان بقیه داره؟
سیاه بقیه‌اش شنیدنی‌تره. سردار ما گفت اینطوری نمی‌شه، اینا به کوه و کمر واردن باید تک به تک بجنگیم.
سردار جندل تن به تن.
سیاه صدا زد آهای سردار قدوس
بختاورخان سرکردهٔ دشمنان رو صدا کرد؟
سیاه بعله، گفت اگه مردی فردا دوتایی می‌جنگیم، تن به تن.
سردار جندل اول آفتاب.
سیاه اول آفتاب سردار رفت میدون، چه میدونی، حالا مگه بادمجون گیر میاد.
بختاورخان کدوم میدون رو میگی.
سردار جندل اونجا میدون نبرد بود نه میدون تره‌بار.
سیاه آره آره... قربان شال کمر همدیگه رو گرفتن.
خان راتاتا این می‌کشید و اون می‌کشید.
سیاه بعله، این می‌کشید و اون می‌کشید، قربان تا صبح بیست و دو مثقال کشیدن.
خان راتاتا مثقالی نبود که...
بختاورخان چی کشیدن؟!
سیاه شیره.
خان راتاتا چرا پرت و پلا می‌گی، شال کمر همدیگه رو کشیدن.
سیاه اون که تا صبح نکشید، ما وایسادیم عقب.
بختاورخان میدون دادین به این دو نفر؟
سیاه میدون دادیم به این دو نفر، نبودی قربان تا ببینی این سردار ما چه می‌کرد، ای خدا این سردارو از ما نگیر.
خان راتاتا آمین.
سیاه در عرض دو دقیقه.

سردار جندل دو دقیقه هم نشد.
سیاه در عرض یه دقیقه یارو شلوار اینو درآورد گفت برو پی کارت، پدرسوخته.
بختاورخان سرکردهٔ دشمنان؟!
سیاه بعله.
بختاورخان همان سردار قدوس؟!
سیاه بعله.
بختاورخان سردار جندل ما را زد؟!
سیاه بعله، اما اینم زرنگی کرد.
بختاورخان چکار کرد؟
سیاه شلوارش رو گذاشت و در رفت.[۲]
(در ادامه سیاه مورد غضب و بعد بخشش قرار می‌گیرد و دنبالهٔ نمایش اجرا می‌شود).

نمونهٔ دیگر:
در نمایش میرزاعبدالطمع و جنگ جهانی زمرد (سیاه) هراسان وارد مغازه می‌شود و به اربابش می‌گوید:
زمرّد آقا بیچاره شدیم.
میرزا چرا؟
زمرّد بُردن.
میرزا کفشها رو بردن.
زمرّد بالاتر.
میرزا رختها رو بردن؟!
زمرّد بالاتر.
میرزا فرشها رو بردن؟!
زمرّد بالاتر.
میرزا خونه رو بردن؟!

۲- لازم به یادآوریست که قطعهٔ پکری سردار با عنایت به نمونهٔ دیگری که در نمایش گناهکار کیست هم آمده، با اندک تصرفی آورده شده است. هر دو نمایش توسط مهدی صناعی فرید تنظیم شده و توسط نامبرده و سعدی افشار، مرحوم حسن شمشاد، زنده‌یاد محمد لوده‌پوش، تهیه و با تنی چند به اجرا درآمده است.

زمرّد بالاتر.
میرزا چی‌چی رو بردن؟
زمرّد دزد اومده آفتابه رو برده.
میرزا که می‌فهمد زمرّد (سیاه) او را دست انداخته و پکر کرده است عصبانی شده با عصا دنبالش می‌کند.

نمونهٔ دیگر:
روزی در شهر محلات به مناسبت برگزاری جشنهای دهه فجر، شاهد اجرای نمایش «علی موصلی» توسط مرحوم حسن شمشاد، سعدی افشار، اصغر شفیعی، داود داداشی و تنی چند از هنرمندان نمایش سنتی بودم. در یکی از صحنه‌ها، سیاه نمایش (که سعدی افشار آن را بازی می‌کرد) موجب رنجش یکی از درباریان که به علم سحر و جادو مسلط بود می‌شود. مرد جادوگر اورادی می‌خواند که باعث خشک شدن دست و پا و گُنگی زبان سیاه می‌گردد. سیاه با زبان بی‌زبانی، التماس و درخواست می‌کند و اطرافیان واسطه می‌شوند تا مرد جادوگر سحر و افسون از وی برمی‌گیرد. سیاه پس از آنکه به حال طبیعی بازمی‌گردد، مدعی می‌شود که در علم جادو و شعبده از آن درباری برتر است. به همین جهت می‌گوید: این هم شد جادو! من یه کاری می‌کنم که همه انگشت به دهن بمونن.
سیاه نخست لنگه گیوهٔ خود را از پای بیرون می‌آورد و به دست می‌گیرد و می‌پرسد این چیه؟
درباری گیوه.
سیاه خوب نگاه کن چیز دیگه‌ای نباشه.
سپس مانند شعبده‌بازان که ابزار شعبدهٔ خود را برای اطمینان تماشاگران نشان می‌دهند، لنگه گیوه را به سایر بازیگران و تماشاگران حاضر در مجلس نشان می‌دهد و می‌گوید: شما هم ببینید یه وقت نگید کلکی تو کارشه. پس از این مقدمه‌چینی، گیوه را بر سر چوبی گذاشته به دست درباری می‌سپرد.
سیاه اینو خودت نگهدار یه وقت نگی به ما حقه زد.
بعد از آن قبای خود را از تن بیرون می‌آورد و پشت و روی آن را مانند شعبده‌بازی که دستمال کار خود را جهت جلب توجه و اعتماد تماشاگر نشان می‌دهد، به همه نشان می‌دهد.
سیاه این چیه؟

درباری قبا.

سیاه این رو می‌اندازم روی گیوه. خوب تماشا کن (کف دستهای خود را هم نشان می‌دهد) تو کف دستم هیچی نیست.

در ادامه نوعی ورد من‌درآوردی که اغلب شعبده‌بازان می‌خوانند و برای تماشاگر آشناست، می‌خواند و به گیوه زیر قبا فوت می‌کند ـ برو، دور شو، غیب شو.

سپس از درباری مخاطب می‌پرسد: زیر قبا چی بود؟

مخاطب جواب می‌دهد: گیوه.

در اینموقع قیافهٔ حق به جانب گرفته و پیروزمندانه قبا را پس می‌زند و می‌گوید.

ـ باز هم گیوه است.

لازم به یادآوریست که این نمونه از پکری توأم با نظیره‌سازی مضحک صورت گرفته است.

نمونه‌ای دیگر:

در نمایش سیاه‌بازی «عروسی ننه غلام‌حسین»، آقا سرور (پدر عروس) از دخترش فرنگیس (عروس) دربارهٔ غلام‌حسین (داماد) نظرخواهی می‌کند. دختر که مخالف ازدواج با یک جوان تنبل و بی‌کاره مثل غلام‌حسین است، در جواب پدر لال‌بازی درآورده، بدین‌گونه مخالفت خود را ابراز می‌دارد. آقا سرور که از برخورد دخترش متعجب شده، شبرنگ (سیاه) را به استمداد می‌طلبد و از وی می‌خواهد تا به علت رفتار دختر پی ببرد. شبرنگ به شیوهٔ کر و لال‌ها با دختر سؤال و جواب کرده به سرور می‌گوید:

شبرنگ آقا بیچاره شدیم.

سرور چرا؟

شبرنگ از حرفهای این بوی خون میاد.

سرور آخه واسهٔ چی؟

شبرنگ اگه اینا بفهمن میذارن میرن.

سرور مگه چی شده؟

شبرنگ چطور حرف به این واضحی رو نفهمیدی؟

سرور نفهمیدم دیگه.

شبرنگ من می‌ترسم پای منم گیر بیفته.

سرور آخه چی شده؟
شبرنگ باید قول بدی به کسی نگی.
سرور قول می‌دم.
شبرنگ بگم؟
سرور بگو.
شبرنگ (سرش را بیخ گوش سرور می‌گذارد ولی از حرف زدن منصرف می‌شود) تو میگی آقا.
سرور منو جون به سر کردی به تو گفتم که نمی‌گم.
شبرنگ دهنت چفت و بست داره؟
سرور بعله.
شبرنگ اگه بگی منم بیچاره می‌شم‌ها.
سرور دِ بگو جونم به لب اومد.
شبرنگ بگو به کله پدرم نمی‌گم.
سرور به کلّهٔ پدرم نمی‌گم.
شبرنگ می‌دونی چی می‌گه؟
سرور چی می‌گه؟
شبرنگ منم نفهمیدم.

باید توجه داشت که (پکری) از جمله ترفندهای قابل تعمیم است و تاکنون براساس آن «تکّه»های فراوانی ساخته شده که حفظ و اشاعهٔ تمامی آنها به عنوان بخشی از تجربه و کمدی ایرانی از ضروریات غیرقابل انکار است.

نوا در آوردن

نوا درآوردن به معنی ادای کسی را درآوردن، از حرکات و رفتار و کردار و خاصه حرف زدن و آواز خواندن کسی تقلید کردن،[1] و یکی از عوامل مضحکه در نمایشهای ایرانی است.

بسیار دیده شده که لوده یا سیاه، در لحظاتی از نمایش ادای کسی را درمی‌آورد و این بیشتر شامل تقلید صدا یا رفتار و نحوهٔ حرف زدن یکی از اشخاص نمایش است.

نگارنده در چند مورد شاهد کاربرد واژهٔ نوا درآوردن در مقام و مفهوم فوق بوده است. از جمله موقع اجرای تکّهٔ «حرف نزن جواب بده[2]» که نمونه‌اش از نمایش میرزاعبدالطمع و جنگ جهانی آورده می‌شود:

میرزا که از دست زمرد (سیاه) عصبانی است در مقام استنطاق از وی می‌پرسد:

ـ بهت گفتم بری چیکار کنی؟

زمرّد گفتی...

میرزا حرف نزن جواب بده. گفتم برو به موسیو چی بگو؟

زمرّد گفتی...

میرزا حرف نزن جواب بده، سفارشات من چی بود؟

۱- فرهنگ معین.

۲- یک روز در تالار محراب تهران با حضور زنده‌یاد حسن شمشاد، سعدی افشار سیاه‌باز معروف و مرحوم رحمان محسنی و تنی چند، مشغول تمرین یک نمایش بودیم که صحبت از «تکّه حرف نزن جواب بده» به میان آمد. مرحوم شمشاد به شادروان رحمان محسنی گفت: حرف نزن جواب بده را کار کن و بعد رو کرد به سعدی افشار و گفت: «نوای او را در آر». سعدی افشار هم عین همان کار را کرد. نگارنده اول بار کاربرد واژه نوا در آوردن و شیوهٔ استعمال آن را در آنجا دیده است.

زمرّد گفتی که...
میرزا حرف نزن جواب بده.
زمرّد اگه حرف نزنم چه جوری جواب بدم: اصلاً بگو ببینم تو چکاره‌ای؟
میرزا منو نمی‌شناسی؟! من میرزا...
زمرّد حرف نزن جواب بده. اومدی اینجا چکار؟
میرزا اینجا خونهٔ منه، من...
زمرّد حرف نزن جواب بده.
میرزا بله؟! حالا کارت رسیده به جائی که نوای منو درمی‌آری! بشین زیر چوب فلک ببینم.

از دیگر موارد، استعمال این واژه در مقام ادای کسی را درآوردن به منظوری که قبلاً بدان اشاره شد، نمایشهای خواستگاران سمج و گناهکار کیست است.[۳]

۳- «*خواستگاران سمج*» و «*گناهکار کیست*» تنظیم برای نمایش توسط مهدی صناعی‌فرید.

هم‌دردی[1]

همدردی یکی از خصوصیات انسان است که در مواقع روی دادن مصیبت یا خشم و ناراحتی یکی، از ناحیه دیگری بروز می‌کند، برای اینکه از تألّم خاطر آدم ناراحت و مصیبت‌دیده بکاهد. نظیرهٔ مضحک و طنزآمیز همدردی یکی دیگر از عناصریست که منجر به خندهٔ تماشاگر نمایش تخت حوضی می‌گردد. لازمهٔ به کارگیریِ صحیح این عنصر از طرف سیاه یا لوده یا دلقک و... همزمانی آن با اتفاق سوئی است که برای شخص همراه یا مخاطب روی داده است. به طور مثال در نمایش سیاه‌بازی میرزا عبدالطمع و جنگ جهانی آمده است:

منوچهر[2] روی تخت چوبی مغازه به قصد تفریح آتش روشن می‌کند و ابراز شادی می‌نماید.

منوچهر ـ اَلو، اَلو، عدس پلو، اَلو، اَلو، عدس پلو...

(میرزا به محض دیدن آتش، دستپاچه شده با فریاد آب، آب از زمرّد کمک می‌خواهد. زمرّد به سرعت خارج شده با سطل آب برمی‌گردد، در حالیکه صدای آژیر ماشین آتش‌نشانی را تقلید می‌کند، به جای آتش آبرا به سر و روی میرزا می‌پاشد).

میرزا چرا رو من می‌پاشی!

زمرّد خواستم دلت خنک شه.

میرزا تو که بیشتر منو می‌سوزونی (ناگهان چشمش به منوچهر می‌افتد که دارد به وی می‌خندد، عصبانیتش بیشتر شده او را دنبال می‌کند. منوچهر از تیررس خارج می‌گردد).

۱- هم‌دردی: شرکت در درد و بلیه‌ای با دیگری ـ غمخواری (فرهنگ معین).

۲- منوچهر اسم پسر لوس و نُنُر ارباب زمرّد است.

میرزا الهی جز جگر بزنی بچه، بر ماشین بری، خیر از جوونیت نبینی، ذلیل و زمین‌گیر شی... (میرزا آنقدر به نفرین و ناله ادامه می‌دهد و بر سینه می‌کوبد که جز صدای نامفهوم و تکرار حرکت نفرین باقی نمی‌ماند. زمرّد نیز که به قصد مضحکه ادای او را در می‌آورد وقتی میرزا از گفتار می‌ماند صدای خود را بلند می‌کند).

زمرّد الهی زیر گل بری، خبر مرگت بیاد، تکه‌تکه بشی، خنّاق بگیری، بی‌پدر و مادر.

میرزا اوهوی... با کی هستی به کی داری نفرین می‌کنی؟!

زمرّد تو به کی نفرین می‌کنی؟

میرزا من به پسرم.

زمرّد منم به پسرت، دیدم نفس کم آوردی گفتم بیام کمک.

میرزا لازم نکرده.

نمونهٔ دیگری از همدردی مضحک در نمایش «هدیه‌ای برای امپراطور» آمده است. وقتی خبر مرگ پسر بازرگان (یکی از اشخاص نمایش) را به وی می‌دهند، بر سر و سینه کوبیده چنین نوحه‌سرائی می‌کند.

ای همه کسم همایون روله[۳] بی‌کسم همایون

اسحق نامی که با وی دوست و همراهست، با همان ضرب و آهنگی که بازرگان می‌خواند شروع می‌کند به بشکن زدن و قردادن. بازرگان به وی معترض می‌شود که: بچهٔ من مرده تو داری قر می‌دی؟!

اسحق من دارم باهات همدردی می‌کنم.

بازرگان این چه جور همدردیه؟!

اسحق تو ولایت ما این جوری همدردی می‌کنن.

یک نمونهٔ دیگر آن در مجلس پهلوان کچل آمده بدین نحو:

صدای سروناز که درد زایمان دارد از داخل خیمه شنیده می‌شود. پهلوان کچل که به دنبال خبر کردن قابله است نیز با او همنوائی می‌کند تا جائی که لوطی رمضان به وی معترض می‌شود که: مگر تو می‌خواهی بزائی[۴]؟!

۳- روله: به لفظ لُری یعنی: فرزند.

۴- این نمونه از نمایش پهلوان کچل در ص ۱۸۷ در مجموعهٔ رنگارنگ، چاپ آذرماه ۱۳۱۲ آمده است.

شاهد مثالی دیگر از همدردی از نمایش عروسی ننه غلامحسین می‌آوریم:

در یکی از صحنه‌های نمایش آقا سرور اراده می‌کند روی صندلی بنشیند لیکن شبرنگ (غلام سیاه) بی‌آنکه اربابش متوجه شود، صندلی را عقب می‌کشد و در نتیجه آقا سرور با پشت به زمین می‌خورد. پس از غرولند و تعجب و اظهار ناراحتی از زمین خوردن، دوباره می‌خواهد روی صندلی بنشیند اما به علت دردی که به پشتش عارض گشته می‌نالد و از نشستن بازمی‌ماند. پس از دوبار اراده برای نشستن و درد کشیدن، بار سوم غلام سیاه با وی همنوائی می‌کند، گویی خود به زمین خورده و پشتش درد گرفته است. آقا سرور از این کار غلام سیاه متعجب شده به وی می‌گوید:

سرور من خورده‌ام زمین، تو چرا درد می‌کشی؟!

شبرنگ دارم تو درد کشیدن به ارباب کمک می‌کنم.

سرور لازم نکرده.

در ادامه، همدردی شبرنگ به سربسر گذاشتن با ارباب و از کوره در رفتن آقا سرور می‌انجامد.

۳

گوشه‌هایی از تاریخ تئاتر در ایران

آندرانیک هویان

مانول ماروتیان

مانول ماروتیان که یکی از برجسته‌ترین چهره‌های تئاتر ارمنیان ایران بوده، در سال ۱۹۰۱ میلادی در شهر وان دیده به جهان گشود. تحصیلات ابتدائی را در زادگاهش به پایان رساند و در سال ۱۹۱۵ همراه گروه کثیری از ارمنیان و اعضای خانواده‌اش برای فرار از قتل‌عام به شهر ایروان مهاجرت کرد. در هنگام تحصیل در دبیرستان، علاقهٔ مفرطی به تئاتر پیدا کرد. سال تحصیلی نزدیک به اتمام بود که اولیاء مدرسه‌ای که ماروتیان در آن به تحصیل اشتغال داشت درصدد برآمدند برای جشن پایان سال تحصیلی، نمایشنامهٔ *باغداسار برادر* نوشتهٔ ه. بارونیان را به روی صحنه بیاورند. ماروتیان که اینک شانزده سال داشت، به تلاش پرداخت که در این نمایشنامه ایفای نقشی به او محول شود، ولی کوشش او بی‌نتیجه ماند و با وجود این، در کلیهٔ تمرینها حاضر شد»، و توانست کلیه دیالوگها را حفظ کند. سه روز مانده به شب اجرا، بازیگر اصلی نمایشنامه با خانواده‌اش به آمریکا مهاجرت کرد. ماروتیان در خاطرات خود در این باره می‌نویسد:[۱]

«کریستف کلمب روحت شاد که آمریکا را کشف کردی، بازیگر اصلی رفت و نقش او بدون نقش‌آفرین ماند. مسئولان و آموزگاران مدرسه وضع آشفته‌ای پیدا کردند. شجاعانه به نزد کارگردان نمایشنامه رفتم و گفتم من می‌توانم نقش «باغداسار برادر» را بازی کنم، کارگردان سرم داد زد که فوراً از جلو چشمهایم دور شو. به دیگری مراجعه کردم و گفتم، خواهش می‌کنم این نقش را به من بدهید، من می‌توانم آن را ایفا کنم، او به من گفت، تا سیلی نخورده‌ای برو بیرون، به معلم ریاضیاتمان نزدیک شدم و گفتم، من

۱- ***وقتیکه پرده پائین می‌آید***، جلد اول ۱۳۶۹، تهران صفحه ۷۳.

این نقش را می‌توانم بازی کنم، دیالوگ‌ها را حفظ هستم، امتحان کنید، شجاعتم کار خودش را کرد، او گفت «خوب» ساعت ۴ سر تمرین حاضر باش، این کلمه «خوب» مسیر زندگی مرا تغییر داد».

در نقش باغداسار برادر

ماروتیان در تمرین به خوبی از عهدهٔ ایفای نقش مزبور بر آمد و پس از چند بار تمرین، نمایشنامه در موعد مقرر به روی صحنه رفت. در شب اجرا، ظریفیان یکی از مشهورترین کارگردانان ارمنیان قفقاز، در سالن تئاتر حضور داشت. در پایان، ظریفیان، ماروتیان را مورد تشویق قرار داد، و از او دعوت کرد به گروه تئاتر حرفه‌ای او به پیوندد. به این ترتیب ماروتیان به یاری بخت بلند، نخستین گام را برای رسیدن به یگانه هنر مورد

علاقه خود برداشت و در شانزده‌سالگی به جرگهٔ هنرپیشگان حرفه‌ای پیوست، و با گروه تئاتر ظریفیان به تمرین و اجرای نمایشنامه پرداخت.

در نخستین روز تمرین، ظریفیان به ماروتیان گفت: در این نمایشنامه نقش کوچکی به تو محول می‌کنم، ولی بدان که در تئاتر، نقش کوچک و بزرگ وجود ندارد، باید نقش خودت را کاملاً درک کنی و به خوبی از عهدهٔ اجرای آن برآیی، ولی بدان این مسیری که می‌خواهی طی کنی از میان گلستان عبور نمی‌کند، بلکه معبری است پر از خار و خس، راهت را انتخاب کن، از سوی مردم فرومایه و مفلوک، با شماتت و آزار و محرومیت مواجه خواهی شد. اگر استعداد داشته باشی، سعی خواهند کرد نابودت کنند، باید مقاومت کنی، تو دیگر روی صحنه ماروتیان نیستی، شخص دیگری هستی، باید روحیات و احساسات شخصی را که نقش او را ایفا می‌کنی درک کنی و با آن روی صحنه زندگی کنی، شادی‌ها و ناراحتی‌های او را نمایان سازی، پاهایت مال توست ولی گام‌هایت مال اوست، وقتی در کارت موفق شدی و در هنر تئاتر به جایی رسیدی، متوجه می‌شوی که صورتت پرچین و چروک شده و موهایت به سپیدی گرائیده، چشمانت کم‌فروغ شده و سویشان را از دست داده‌اند، پیری برای هنرپیشه مرگ است. اگر همهٔ اینها ترا نمی‌ترساند، من ترا به عضویت گروهم می‌پذیرم[۲]. ماروتیان به عضویت گروه تئاتر ظریفیان درآمد و به ایفای نقش پرداخت.

ماروتیان در سال ۱۹۱۹ دورهٔ دبیرستان را به پایان رساند. در طی سالهای ۱۹۱۸ و ۱۹۱۹ جمهوری نوبنیاد ارمنستان در شهر ایروان، مرکز آموزش هنرهای دراماتیک را به سرپرستی وارتان میرزایان دایر کرد و ماروتیان در این مرکز آموزش به تحصیل پرداخت.

در سال ۱۹۲۱ ماروتیان به ایران مهاجرت کرد و در شهر تبریز اقامت گزید. او در این شهر به گروه تئاتر مگردیچ تاشچیان پیوست. تاشچیان از نخستین کارگردانانی است که برای پیشرفت هنر تئاتر و شناساندن آن به ایرانیان رنج فراوان برد[۳].

ماروتیان یک سال با تاشچیان همکاری کرد، سپس در سال ۱۹۲۲ برابر با ۱۳۰۱

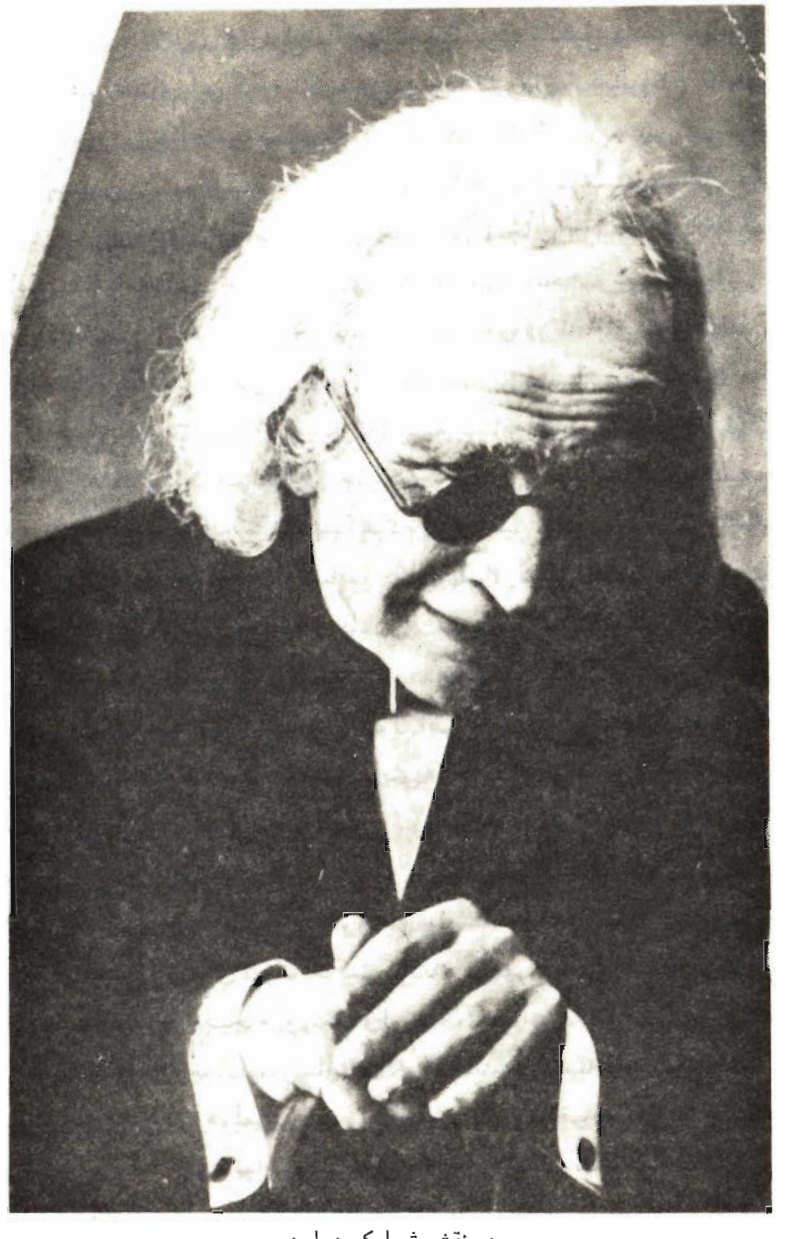
۲- همان کتاب صفحات ۸۳ و ۸۴.

۳- یحیی آرین‌پور، ***از صبا تا نیما***، جلد دوم، چاپ پنجم، شرکت سهامی کتابهای جیبی تهران سال ۱۳۵۷ تهران صفحه ۲۹۰.

شمسی خود گروه تئاتری از جوانان ارمنی شهر تبریز تشکیل داد و به سفر هنری پرداخت. هدف اعضای این گروه تئاتر، عزیمت به کشور چک‌اسلواکی و تحصیل در دانشگاه پراگ بود. آنها ضمن مسافرت در شهرهائی که از آن‌ها عبور می‌کردند، در صورت مناسب بودن موقعیت، نمایشنامه‌ای اجرا می‌کردند. مسافرت آنان در داخل ایران یک سال به طول انجامید، و در شهرهای زنجان، قزوین، تهران، همدان و کرمانشاه، نمایشنامه‌هائی اجرا کردند، و چون به شهر زنجان رسیدند، رئیس نظمیهٔ زنجان به دیدنشان رفت و از آنان خواست نمایشنامه‌ای در آن شهر اجرا کنند، و چون برخی با اجرای نمایشنامه در آن شهر به مخالفت برخاستند، هنرمندان در باغی وسیع به فاصلهٔ یکساعت راه از شهر زنجان، نمایشنامه‌ای کمدی به زبان ترکی اجرا کردند[۴]. آنان تعداد بیست صندلی در جلو صحنه برای فرماندار، رئیس نظمیه و سایر مقامات و بازرگانان شهر گذاشتند و بقیهٔ مردم روی زمین نشستند. تعدادی از کسبه در محوطهٔ باغ و نزدیک محل اجرا، بساط چای و قلیان گستردند، و تماشاچیان ضمن تماشای نمایش چای می‌خوردند و قلیان می‌کشیدند. نمایشنامه، داستان آرایشگر حرّافی بود که ضمن اصلاح صورت مشتری، مدام صورت مشتری را می‌برید و بر روی جاهای بریده شده پنبه می‌گذاشت، و چون اصلاح صورت مشتری به پایان رسید، صورت او پر از پنبه شده بود. اجرای نمایش با استقبال تماشاچیان مواجه گردید، و در پایان به آنان مبلغ دویست و چهل تومان که مبلغ بسیار قابل‌توجهی بود، پرداختند.

آنگاه گروه تئاتر به شهر قزوین رسید و سه نمایشنامه در سالن مدرسه ارمنیان قزوین اجرا کردند و سپس به سوی تهران حرکت کردند. در تهران نمایشنامه ***شرلوک هولمز*** اثر «گوتاین دوئل» را به روی صحنه آوردند، و از تهران راهی همدان شدند و در همدان یک شب در سالن مدرسهٔ ارمنیان نمایشنامه‌ای اجرا کردند، و بعد به کرمانشاه رفتند. در این شهر نمایشنامه «شرلوک هولمز» را به زبان ارمنی به روی صحنه آوردند. سالن تئاتر، لبریز از تماشاچی بود. چون تماشاچیان به زبان ارمنی آشنائی نداشتند، قبل از شروع هر پرده، یکنفر مختصری در مورد آن پرده به زبان فارسی برای تماشاچیان شرح می‌داد. ماروتیان ایفاگر نقش «شرلوک هولمز» بود. نمایشنامه با استقبال شایان اهالی کرمانشاه مواجه گردید. در حین اجرای نمایشنامه، ماروتیان براساس نمایشنامه چندین بار تغییر

۴- ***وقتیکه پرده پایین می‌آید***، جلد اول صفحات ۱۴۳ و ۱۴۴.



در نقش شرلوک هولمز

لباس و چهره داد و پس از پایان اجرا، شریف‌خان رئیس تأمینات کرمانشاه به دیدن ماروتیان رفت، و به او گفت: من هنر شما را روی صحنه دیدم، به شما تبریک می‌گویم،

پیشنهاد می‌کنم همکاری با ما را بپذیرید و با ماهی یکصد و پنجاه تومان در ادارهٔ ما استخدام شوید. ماروتیان پیشنهاد او را نپذیرفت. شریف‌خان از او خواست که گریم کردن را به او بیاموزد. ساعت هشت صبح روز بعد شریف‌خان با یکدست لباس کردی به محل اقامت آنها رفت، لباس کردی را پوشید و ماروتیان او را گریم کرده ریش و سبیلی برای او گذاشت. شریف‌خان چون در آئینه خود را نگاه کرد، به ماروتیان آفرین گفت، سپس مقداری مو و ریش و سبیل مصنوعی و وسایل گریم از او گرفت و یکصد و بیست تومان به ماروتیان پرداخت[۵].

ده سال بعد یعنی در سال ۱۳۱۲ که ماروتیان از کرمانشاه عبور می‌کرد، در مورد شریف‌خان پرس‌وجو کرد، به او گفتند که دزدان و بزهکاران از شنیدن نام شریف‌خان بر خود می‌لرزند، چون او با گریم کردن چهره و تغییر دادن لباس، که گاهی حتی به صورت باربر و گدا در می‌آید، دزدان و افراد خاطی را تعقیب کرده دستگیر می‌کند.

گروه تئاتر ماروتیان از طریق عراق و سوریه و لبنان و یونان به چک‌اسلواکی و شهر پراگ رسیدند. ماروتیان وارد دانشکدهٔ کشاورزی شهر پراگ شد ولی کشاورزی با روحیه و خواست او سازگار نبود، و یکی از بازرگانان شهر وین به نام بابوجیان، وسایل تحصیل ماروتیان را در شهر وین فراهم کرد، و او در دانشکدهٔ سلطنتی هنرهای دراماتیک شهر وین پذیرفته شده و مشغول تحصیل گردید.

ماروتیان در سال اول تحصیل نمایشنامهٔ ***باغداسار برادر*** اثر ه. بارونیان را به روی صحنه آورد. در شب اجرا علاوه بر ارمنیان شهر وین گروهی از استادان دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک نیز حضور داشتند. ماروتیان خلاصه‌ای از نمایشنامه را به زبان آلمانی برای میهمانان اطریشی تهیه کرده و در اختیار آنها قرار داده بود، و پس از پایان نمایش، مورد تشویق قرار گرفت. در سال سوم تحصیل در دانشکده، ماروتیان نمایشنامه «کورادو» را اجرا کرد، و در فصل تابستان و هنگام تعطیل دانشکده، همراه با گروه تئاتری متشکل از هنرمندان اطریشی به مجارستان و رومانی سفر کرد و در شهرهای بوداپست و بوخارست، نمایشنامه‌هایی اجرا کردند. ماروتیان سال چهارم دانشکده را با موفقیت به پایان رساند و موفق به اخذ گواهینامه شد. برخی از استادان او در دانشکده عبارت بودند از: رینهارت، پروفسور هیومن و کونراد رایت. در جشن

۵- همان کتاب صفحه ۱۵۴.

فارغ‌التحصیلی، پروفسور هیومن در بخشی از سخنان خود خطاب به دانشجویان فارغ‌التحصیل چنین گفت:

«جوانان هنرمند عزیزم، به عنوان دانشجویانی که دورهٔ دانشکده را طی کرده‌اید، به شما مدرک تحصیلی اعطا شده ولی برای بازیگر تئاتر مدرک تحصیلی ارزشی ندارد، مدرک واقعی را مردم باید به شما بدهند، آنهائی که در سالن تئاتر حضور می‌یابند و نقش‌آفرینی شما را مورد ارزیابی قرار می‌دهند».[۶]

ماروتیان از اطریش به رومانی رفت. ارمنیان رومانی از او خواستند در آن کشور اقامت گزیند و گروه تئاتر ارمنیان شهر بوخارست را سرپرستی کند. او مدت یکسال و نیم در رومانی بسر برد و نمایشنامه‌هایی چند در شهرهای ارمنی‌نشین رومانی به روی صحنه آورد.

سپس به فرانسه رفت و در شهر پاریس، «گروه تئاتر ارمنیان اروپا» را تأسیس کرد که به مدت یکسال و نیم دوام آورد، سپس از پاریس به بندر مارسی نقل‌مکان کرد و مقیم این شهر شد. در مارسی «استودیو تئاتر ارمنیان مارسی» را تشکیل داد و در مدت هفت سال، نزدیک به دویست نمایشنامه در شهرهای مختلف فرانسه بروی صحنه آورد.

ماروتیان در سال ۱۹۳۲ برابر با ۱۳۱۱ شمسی به ایران بازگشت و گروه تئاتری تشکیل داده و به اجرای نمایشنامه پرداخت. در پائیز سال ۱۹۳۴ برابر با ۱۳۱۳ در صدد برآمد «استودیو هنرهای دراماتیک تهران» را تأسیس کند. در نیمهٔ دوم سال ۱۹۳۵ استودیو مزبور آغاز به کار کرد. ماروتیان از تعدادی از استادان فنی برای تدریس دعوت به عمل آورد. کلاسها هفته‌ای سه روز و هر روز به مدت چهار ساعت تشکیل می‌شد، و در حدود بیست و پنج تن در این کلاسها شرکت داشتند، همکاران ماروتیان عبارت بودند از:[۷] خانم آرمینه هاکوپیان که فارغ‌التحصیل دانشکده سلطنتی هنرهای دراماتیک وین که همکلاسی ماروتیان بود و فن بیان تدریس می‌کرد. خانم مارتا داویدیان که به شاگردان کارگردانی می‌آموخت. او فارغ‌التحصیل دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک مسکو بود. دکتر باغدیک میناسیان که روانشناسی تدریس می‌کرد. بایکن یقیازاریان از نخستین دبیران ورزش تهران که مسئول آموختن ورزش ریتمیک بود. دکتر گاسپار ماشوریان که

۶- *وقتیکه پرده پایین می‌آید*، جلد دوم ۱۹۷۲، تهران، صفحه ۲۷.

۷- آرسن مامیان ـ روزنامه *آلیک*، شماره ۲۰۱، پنجشنبه هشتم سپتامبر ۱۹۷۷، صفحه ۴.

تاریخ تئاتر تدریس می‌کرد. مانول ماروتیان که به تدریس تاریخ تئاتر ارمنیان اشتغال داشت.

کلاسها یک سال و نیم بدون وقفه تشکیل شد، ولی زمانی که دولت وقت ارمنیان را از اجرای نمایش به زبان ارمنی منع کرد، کلاسها اجباراً تعطیل گردید. با اینهمه هنرجویان کلاسهای مزبور در سالهای بعد از چهره‌های درخشان تئاتر ارمنیان تهران شدند. تعدادی از هنرجویان «استودیو هنرهای دراماتیک تهران» عبارت بودند از:

خانم‌ها: لیدا آقایان، سیرامارک آدومیان، سدا بازیل، ژینا بیانکا، آنیگ استپانیان، شاکه استپانیان، سدا کالانداریان، گایدزوهی هاکوپیان. آقایان: واچه آدومیان، لئون بزنونی، هرایر گریگوریان، آردوش ترزیان، واقناک ماردیروسیان، هوسپ هاروتیونیان، هراند سروانجدیان، ساکو وارتانیان، و زاون وارتانیان.

ماروتیان بازیگر موفق نقش اتللو بود و در کشورهای مختلف نقش اتللو را بازی کرده بود. در ۲۱ ژانویهٔ ۱۹۳۶ برابر با اول بهمن ۱۳۱۴، نمایشنامهٔ اتللو را در پنج پرده به زبان ارمنی در سالن انجمن خیریه به روی صحنه آورد. نقش‌آفرینان نمایشنامه ***اتللو*** عبارت بودند از:[۸]

در نقش اتللو

۸- همان روزنامه.

مانول ماروتیان در نقش اتللو، دوشیزه سونیک هوهانسیان در نقش دزدمونا، روبن آتایان در نقش یاگو، هراند سروانجدیان در نقش کاسیو، باگراد آواکیان در نقش برابانسیو و لودویگو، سیراگ بزنونی، در نقش مودانو، هوسپ هاروتیونیان در نقش رودریگو، و هاری در نقش دوکس.

بنا به تقاضای ارمنیان تهران، نمایشنامهٔ ***اتللو*** در روز سیزدهم فوریه تکرار گردید. در سال ۱۹۳۸ ماروتیان بارِ سفر بست و با همسرش راهی مصر گردید. آنها از طریق عراق و لبنان به مصر رفتند و مدت یکسال در مصر ماندند و دوازده نمایشنامه به روی صحنه آوردند، از جمله نمایشنامه‌هائی که در قاهره اجرا کردند، نمایشنامه ***اتللو*** بود. ماروتیان نقش اتللو را ایفا می‌کرد و همسرش روزیک ماروتیان نقش دزدمونا، واهرام کالباکیان نقش یاگو، و آراکس اوهانیان نقش امیلیا را ایفا می‌کردند.[۹]

سالن نمایش، گنجایش یکهزار و چهارصد تن را داشت و ساعت شروع نمایشنامه، ساعت شش بعدازظهر اعلام شده بود. در این سالن، برای دعوت تماشاچیان به سالن نمایش، از زنگ استفاده می‌کردند. با زنگ سوم، چراغهای سالن انتظار خاموش شده، درهای سالن نمایش بسته، و پردهٔ صحنه گشوده می‌شد. در اولین روز اجرا در ساعت شش بعدازظهر، در حدود یکصد نفر در سالن حضور داشتند. ماروتیان دستور داد زنگ را به صدا درآورند. مسئولان سالن به ماروتیان اظهار داشتند معمولاً وقتی ساعت شروع نمایش، ساعت شش اعلام می‌شود با یکساعت تأخیر نمایش اجرا می‌گردد، ولی ماروتیان دستور داد زنگهای دوم و سوم را بزنند و چراغهای سالن انتظار را خاموش کرده درهای ورودی را بسته، پرده را باز کنند و نمایش آغاز گردد. در شب‌های بعد کلیهٔ تماشاچیان قبل از ساعت شش در سالن حضور می‌یافتند و نمایش در ساعت مقرر آغاز می‌شد و این سنتی شد برای اجراهای دیگر.

ماروتیان با اعضای گروه تئاتر خود از قاهره به اسکندریه رفت و در آن بندر، در سالن تئاتر «الحمراء» نمایشنامهٔ اتللو را به روی صحنه آورد. و سپس به فلسطین عزیمت کرد و در شهر اورشلیم با استفاده از هنرمندان ارمنی آن شهر، نمایشنامه ***کورادو*** را اجرا کرد، بعد به شهر یافا رفت و نمایشنامه «کورادو» را نمایش داد، سپس به قاهره بازگشت و از قاهره به یونان عزیمت کرد و در شهر پیره‌آ در سالن تئاتر «آلیکیس»، نمایشنامه «اتللو» را به روی صحنه آورد. نقش‌آفرینان نمایشنامه مزبور عبارت بودند از: ماروتیان در نقش

۹- ***وقتیکه پرده پایین می‌آید***، جلد دوم صفحه ۱۷۱.

اتللو، روزیگ ماروتیان در نقش دزدمونا، نعلبندیان در نقش یاگو، گارو گاسپاریان در نقش کاسیو، خانم گاسپاریان در نقش امیلیا، زاکاریان در نقش برابانسیو، هوسپ گوشکاریان در نقش دوکس.

کورادو

خبرنگار روزنامه ***ماراسگینا*** چاپ آتن در مورد نقش‌آفرینی زوج ماروتیان نوشت:[۱۰] «به رغم صحنهٔ کوچک و نامناسب آلیکیس، هنرنمائی زوج ماروتیان ما را واداشت که صمیمانه برای آنها کف بزنیم. آقای ماروتیان در نقش اتللو نشان داد هنرمند بزرگی است». سپس ماروتیان به شهر سالونیک رفت و در این شهر نمایشنامه **دریلبی** اثر گئی را اجرا کرد.

آنگاه از یونان به بلغارستان سفر کرد و پنج نمایشنامه در شهر صوفیه به روی صحنه

۱۰- ***نقش آفرین و نمایشنامه نویس***، مانول ماروتیان، به مناسبت پنجاهمین سال فعالیت هنری و ادبی مانول ماروتیان، ۱۹۶۹، تهران صفحه ۳۹.

آورد، سپس به رومانی رفت و پس از اجرای چند نمایشنامه از طریق مصر، لبنان، و عراق مجدداً به ایران بازگشت و در ماه مه ۱۹۴۰ برابر با ۱۳۱۸ ش. وارد تهران شد و گروه تئاتری تشکیل داد و به اجرای نمایشنامه پرداخت. در سال ۱۹۴۳ برابر با ۱۳۲۱ برای اجرای چند نمایشنامه به جلفای اصفهان رفت.

ماروتیان در تهران سالن سینما تئاتر زرتشتیان را اجاره کرد و چون مخارج نگهداری سالن افزون بر درآمدش بود مجبور به تعطیل آن گردید[۱۱]، و برای چند اجرا به آبادان عزیمت کرد. سپس با اعضای خانواده‌اش، از طریق عراق به سوریه رفت و در شهر حلب اقامت گزید در این شهر «استودیو دراماتیک ارمنیان حلب» را تأسیس کرد و به اجرای نمایشنامه پرداخت. در سال ۱۹۴۸ برابر با ۱۳۲۵، در شهر حلب به مناسبت سی‌امین سال فعالیت هنری‌اش از او تجلیل کردند و ماروتیان همراه با اعضای خانواده‌اش از طریق بیروت، قبرس، ایتالیا به بندر مارسی رفت. اولین اجرای او در این شهر نمایشنامه ***اوشین بایل*** نوشته لئون شانت بود. پس از دو سه اجرا به شهر لیون عزیمت کرد و در این شهر، نمایشنامهٔ اتللو را به روی صحنه آورد و سپس به پاریس رفت و در پاریس نمایشنامهٔ ***اوشین بایل*** را نمایش داد و با وجود آنکه در سالن دو هزار نفری حتی یک صندلی خالی نبود، مسئولان سالن در پایان اجرا مبلغ سی‌هزار فرانک زیان اعلام کردند، معمایی که ماروتیان هرگز موفق به حل آن نگردید. آنگاه ماروتیان به مارسی بازگشت، سوار کشتی شد و به بوئنس‌آیرس در آرژانتین رفت، و مدت ده سال در آمریکای لاتین بسر برد و در شهرهای بوئنس‌آیرس، و کوردوبا در آرژانتین، مونت ویدئو در اروگوئه و سان پائولو و ریودو ژانیرو در برزیل، نزدیک به یکصد نمایشنامه اجرا کرد[۱۲].

در سال ۱۹۵۸ برابر با ۱۳۳۵ ش. در بوئنس آیرس از او به مناسبت چهلمین سال فعالیت هنری و ادبی‌اش تجلیل بعمل آوردند. در سال ۱۹۶۰ برابر با ۱۳۳۸ ش به ایران بازگشت و فعالیت هنری خود را مجدداً آغاز کرد.

ماروتیان نزدیک به دویست نمایشنامه در ایران کارگردانی کرده است، و در یکصد و پنجاه نقش ظاهر شده است. ضمناً او در چهارده فیلم ایرانی بازی کرده است.

۱۱- ***وقتیکه پرده پایین می‌آید***، جلد دوم صفحه ۲۴۰.
۱۲- همان کتاب صفحه ۲۵۹.

نمایشنامه‌هائی که از زبان‌های خارجی ترجمه شده و توسط ماروتیان به صحنه آمده عبارتند از:

اتللو و ***تاجر ونیزی*** و ***شاه لیر*** و ***مکبث*** اثر شکسپیر. ***راهزنان*** و ***عشق و خیانت*** اثر شیلر. ***سامسون و دلیله*** اثر بول ده‌مازی. ***بارسیلوی باربر*** اثر برنشداین. ***انسان و شیطان*** اثر گوردین. ***سیلاب*** اثر گالبه. ***هفده سالگان*** اثر م. دره‌هر. ***شرلوک هولمز*** اثر گوناین دوئل. ***خانوادهٔ جنایتکار*** اثر جیاکومتی. ***دریلبی***، اثر گئی. ***اوریل آگوستا*** اثر کارل گوچگرو. ***حریص*** و ***ارواح*** اثر مولیر. ***زن برهنه*** اثر ه. بادایل. ***کجا میروی*** اثر ه. سنگویچ. ***بازرس*** اثر گوگول. ***جدال قلبها*** اثر رومن جولیوس. ***هنرپیشه کین*** اثر الکساندر دوما (پدر). ***زن نامعلوم*** اثر آ، بیسون. ***خیانت*** اثر سومبادو. ***بور*** اثر ووی‌نیز. ***خانهٔ پدری*** اثر زودرمن. ***دزد*** اثر ساشا گیتری. ***عرب متبسم*** اثر حسن صبری. ***بیگناهان گناهکار*** اثر داستایوسکی. ***منحطان*** اثر ایسگویچ.

تعدادی از نمایشنامه‌هائی که به وسیلهٔ نویسندگان ارمنی نوشته شده و ماروتیان

اوریل آگوستا

کارگردانی کرده است، عبارتند از: ***ساموئل و داودبیگ*** و ***دیوانه*** و ***دزدان صلیب*** اثر رافی. ***بیو*** اثر سوندوگیان. ***باغداسار برادر*** و ***گدای ارجمند*** اثر ه . بارونیان. ***سیلاب اشک*** و ***داستان طلائی*** اثر آ. آهارونیان. ***خدایان باستان*** و ***اوشین بایل*** و ***قیصر*** و ***شاهزاده قلعه مخروب*** اثر، لئون شانت. ***برای شرف*** و ***روح شریر*** و ***ناموس*** و ***یوگینه*** و ***بر روی آوار*** و ***مضمحل شده*** اثر شیروانزاده. ***گوورگ مارزبدونی*** اثر موراتسان. ***دختر ملیک*** اثر لئو. ***حکایت*** اثر آنولیان. ***چراغهای خاموش‌شونده*** اثر آ. آبلیان. ***خوشبختی*** اثر والادیان. ***ساسون می‌سوزد*** اثر ب. آیوازیان. ***نامزدی بغدادی*** اثر آ. ورویر. ***بازی سرنوشت*** اثر ساراجیان. ***ماری آلمویان*** اثر شاتیریان. ***حماسه*** و ***اسپوراگان*** اثر آ. ماردیروسیان.

ماروتیان نویسنده‌ای چیره‌دست بود و نویسندگی را از هفده‌سالگی آغاز کرده بود. نوشته‌های وی در روزنامه‌های ارمنی‌زبان کشورهای مختلف با اسامی مستعار «ماروان»، «بور»، «داراندول»، «مازبوت مارتیرو» چاپ شده است. ماروتیان مدتی نیز ریاست «انجمن نویسندگان ارمنی تهران» را به عهده داشت، و چند گاهی سردبیر روزنامه ***آلیک*** چاپ تهران بود.

از ماروتیان تعدادی نمایشنامه باقی مانده است، که او آنها را به روی صحنه آورده است. نمایشنامه‌های مزبور عبارتند از: ***گومیداس***، ***برادر در مقابل برادر***، ***مراد***، ***سلطان قرمز***، ***کشتی نوح بر روی آبهای اتلانتیک***، ***فریاد وطن***، ***روح یا جسم***، ***وارتانانک***، ***آنها آوازخوانان مردند***. ماروتیان دو جلد کتاب به نام ***وقتی‌که پرده پایین می‌آید*** نیز به رشته تحریر درآورده است که شرح زندگانی اوست.

هنرمندانی که ماروتیان را در اجرای نمایشنامه‌ها در ایران یاری داده‌اند، عبارتند از: خانم‌ها کاراکاشیان، داویدیان، آروسیاگ دانیلیان، ژینا مانار، لورتا ماروتیان، روزا ماروتیان، لوسیگ هارتیونیان، سونیک هوهانسیان، برسابه هوسپیان، روبینا باهلاولی، مارکارید سروریان، و واردو طریان. و آقایان آلکساندر، روبن آتایان، واهان آقامالیان، تونی آمادونی، واهان امیرخانیان، باگراد آواکیان، ژرژ بابیگیان، سوریک باغداساریان، بدیگ بیتلیسیان، گوورگ دارفی، آردوش یاقموریان، زاون توروسیان، سورن خاچیگیان، کریستاپور مانار، میشا مانوگیان، میناس ماردیروسیان، آناهید ماروتیان، آرمن ماروتیان، هرایر مسروبیان، آرمن مگردومیان، آنوش هاروتیونیان، وارتان هاروتیونیان، مرشق هوهانسیان، ساکو هوسپیان، نورایر باهلاونی، نابول سروریان، و هراند استپانیان. در سال ۱۹۶۸ برابر با ۱۹۴۵ ش به مناسبت پنجاهمین سال فعالیت هنری و ادبی ماروتیان از او تجلیل بعمل آوردند. مانول ماروتیان در نوامبر سال ۱۹۸۶ برابر با

۱۳۶۴ ش. زندگی را بدرود گفت و به سرای باقی شتافت.

ماروتیان در ۱۹۶۸ در تهران

آندرانیک هویان

اجراهای اتللو در ایران

بیشتر نقش‌آفرینان و کارگردانان تئاتر شایق‌اند که در طول حیات هنری خود حتی برای یکبار، توان خود را در اجرای نمایشنامه‌ای از شکسپیر بیازمایند. یک سده از آغاز نمایش در تهران می‌گذرد، در طی این مدت، اندکی از کارگردانان تئاتر، نمایشنامهٔ ***اتللو*** را به روی صحنه آورده‌اند. برای بررسی اجراهای نمایشنامه ***اتللو***، ابتدا به معرفی ترجمه‌های نمایشنامهٔ مزبور به زبان فارسی، می‌پردازیم و سپس اجراها را بیان می‌کنیم.

نخستین ترجمهٔ نمایشنامهٔ ***اتللو*** به زبان فارسی به وسیلهٔ ابوالقاسم ناصرالملک انجام پذیرفت[1]. او در سال ۱۲۹۳ شمسی زمانی که در اروپا بسر می‌برد، نمایشنامهٔ ***اتللو*** را به زبان فارسی ترجمه کرد. ناصرالملک چند بار ترجمهٔ خود را مورد تجدیدنظر و تصحیح قرار داد. این ترجمه در پنج پرده و یکصد و بیست صفحه با مقدمه حسینعلی قراگوزلو به تاریخ تیرماه ۱۳۳۷ (پاریس)، در سال ۱۹۶۱ به وسیلهٔ مطبعه ملی فرانسه در پاریس به چاپ رسید در پایان کتاب مزبور، حواشی، نسخه بدل، فهرست و عکس دو صفحه از نسخه اصلی ترجمهٔ ناصرالملک آمده است.

نمایشنامهٔ ***اتللو*** ترجمهٔ ناصرالملک در سال ۱۳۶۴ به وسیلهٔ انتشارات نیما در اصفهان به طبع رسید. واهرام پاپازیان، محمد کوثر و هوشنگ توکلی از ترجمهٔ ناصرالملک برای بروی صحنه آوردن نمایشنامهٔ ***اتللو***، استفاده کرده‌اند.

استپان سیمونیان در سال ۱۳۱۶ به یاری آقای گرمسیری، نمایشنامهٔ ***اتللو*** را در پنج پرده و ۴۵ صفحه نیم‌ورقی به زبان فارسی ترجمه کرد و گوستانیان برای اجرای

۱- ابوالقاسم ناصرالملک. ***داستان غم‌انگیز اتللو*** مغربی دروندیگ، انتشارات نیما، اصفهان.

نمایشنامهٔ ***اتللو*** از این ترجمه سود جست. استپان سیمونیان ترجمهٔ نمایشنامه را به گوستانیان اهدا کرد. در صفحهٔ اول ترجمهٔ نمایشنامه، سیمونیان به خط خود نوشته است: «رونوشت ترجمه سند واگذاری پیس»، «این پیس را به آقای قسطانیان آرتیست معروف هدیه می‌دهم و مشارالیه اختیاردار این «پیس می‌باشد». مترجم: استپان سیمونیان، ۲۳ آذر ۱۳۱۶.

گوستانیان با استفاده از این ترجمه از سال ۱۳۱۶ تا ۱۳۲۹ بارها نمایشنامهٔ ***اتللو*** را اجرا کرد. سومین مترجم نمایشنامهٔ ***اتللو*** در ایران عبدالحسین نوشین است. او ترجمهٔ خود را در مجلهٔ موسیقی منتشر کرد و در هر شماره از **مجلهٔ *موسیقی***، بخشی از متن ترجمه نمایشنامهٔ اتللو انتشار می‌یافت. مقدمه و بخش نخست آن در شمارهٔ فروردین ماه ۱۳۱۹ و آخرین بخش آن در شمارهٔ آذرماه همان سال منتشر شد. نوشین در بخشی از مقدمهٔ ترجمهٔ نمایشنامهٔ ***اتللو*** می‌نویسد[۲] «... ترجمهٔ ***اتللو*** که از نظر خوانندگان می‌گذرد، موافق پیس‌هایی که در سن‌های اروپا نمایش می‌دهند، ترجمه و تنظیم گردیده. خوانندگان مطلع اگر تغییراتی در این ترجمه می‌بینند یا اختلافاتی با اصل می‌یابند، بدانند من از خود هیچ به آن نیفزوده یا کم نکرده و از حدود پیس‌های تنظیم شده که در تئاترهای اروپا دیده‌ام تجاوز ننموده‌ام. از آنجاکه در پیس‌های شکسپیر بعضی عبارات و اصطلاحات و گاهی نیز لطیفه‌هایی هست که نمی‌توان در ترجمه از سبک قدیمی آنها دوری جست، در ترجمهٔ این عبارات و اصطلاحات از ترجمهٔ که مرحوم ناصرالملک از ***اتللو*** نموده است و اتفاقاً بدستم افتاد یاری جسته‌ام».

نوشین در ترجمهٔ نمایشنامه ***اتللو*** کاملاً تحت تأثیر ترجمهٔ ناصرالملک قرار گرفته است. مقایسه چند سطر از ترجمهٔ نمایشنامه ***اتللو*** توسط ناصرالملک و نوشین این تأثیرپذیری را به خوبی مشهود می‌سازد.

ترجمهٔ ناصرالملک:

رودریگو ـ باشد! هرگز به من نگو! راستی یاگو با اینکه تو همیشه از کیسهٔ من مثل مال خودت خرج کرده‌ای، بسیار بی‌محبتی است که سرّی در این کار برده باشی.

ترجمه نوشین:

ردریگو ـ یاگو، هرگز همچو چیزی به من نگو! با اینکه تو همیشه از کیسهٔ من مثل مال

۲- عبدالحسین نوشین. ترجمهٔ «اتللو» **مجلهٔ *موسیقی***، از انتشارات ادارهٔ موسیقی کشور، وزارت فرهنگ، سال دوم، شماره اول فروردین ۱۳۱۹.

خودت خرج می‌کنی، بسیار بی‌محبتی است اگر از این کار خبر داشتی و به من نمی‌گفتی.

ترجمهٔ ناصرالملک:

یاگو ـ وه! تو که به من گوش نمی‌دهی، اگر هرگز چنین چیزی در خواب هم دیده باشم از من بیزار شو.

ترجمهٔ نوشین:

یاگو ـ آخ، تو که گوش نمی‌دهی، اگر همچه چیزی در خواب هم دیده باشم، آن وقت تو حق داری از من دلگیر شوی.

تعداد نقش‌آفرینان نمایشنامهٔ ***اتللو*** در ترجمهٔ نوشین با تعداد آنان در ترجمهٔ ناصرالملک تفاوت دارد.

م. ا. به‌آذین در سال ۱۳۳۶ نمایشنامهٔ ***اتللو*** را به زبان فارسی ترجمه کرد[۳]. چاپ اول در ۲۱۴ صفحه و پنج پرده به وسیلهٔ نشر اندیشه به طبع رسید. سایر چاپ‌ها عبارتند از: چاپ دوم نشر اندیشه ۱۳۴۰، چاپ سوم، نشر اندیشه ۱۳۴۳، چاپ چهارم سازمان کتابهای جیبی ۱۳۴۹، چاپ پنجم نشر اندیشه ۱۳۵۰. مصطفی اسکویی ترجمهٔ آخر را برای اجرای نمایشنامه اتللو برگزید.

آخرین مترجم نمایشنامهٔ ***اتللو*** داریوش شاهین است. او این نمایشنامه را در ۱۹۶ صفحه و پنج پرده منتشر ساخت[۴]. چاپ اول آن به وسیلهٔ انتشارات کتابفروشی بارانی و مهرگان به طبع رسید و چاپ دوم از سوی چاپ افست مروی در فروردین ماه ۱۳۴۴ انتشار یافت. در این کتاب صحنه‌هایی از فیلم اتللو گراور شده و پیشگفتار مترجم شامل هشت صفحه است.

شایان ذکر است که اوانس خان ماسیحیان نخستین مترجم نمایشنامه‌های شکسپیر و مولیر به زبان فارسی، نمایشنامه ***اتللو*** را ترجمه کرده است، ولی من موفق به یافتن آن نشدم.

اجرای نمایشنامه اتللو به وسیلهٔ میشا گوستانیان

میشا گوستانیان از نخستین کارگردانانی است که نمایشنامهٔ ***اتللو*** را در ایران به روی صحنه آورد. او در مدت سه دهه فعالیت هنری‌اش، بارها این نمایشنامه را در تهران و

۳- م. ا. به‌آذین. ترجمه ***اتللو***، سازمان کتابهای جیبی، چاپ چهارم ۱۳۴۶.

۴- داریوش شاهین. ترجمه ***اتللو***، چاپ افست مروی، چاپ دوم فروردین ۱۳۴۴.

شهرستانهای مختلف اجرا کرد. گوستانیان در طی سالهای ۱۳۰۳ تا ۱۳۰۸ در کشورهای اروپایی و خاورمیانه، نمایشنامهٔ *اتللو* را به روی صحنه آورده بود، به سبب این تجربه، توانایی و دانش اجرای نمایشنامه *اتللو* را داشت.

گوستانیان نخستین بار در بهمن ماه ۱۳۱۰، نمایشنامهٔ *اتللو* را در سالن مدرسه داویدیان (محل فعلی مدارس کوشش و کلیسای مریم مقدس در خیابان میرزا کوچک‌خان) به زبان ارمنی اجرا کرد. او از نمایشنامه *اتللو* که اوانس خان ماسیحیان مساعدالسلطنه از زبان انگلیسی به زبان ارمنی ترجمه کرده بود، سود جست.

گوستانیان سپس در اسفند ماه ۱۳۱۰، نمایشنامه *اتللو* را در شهر مشهد به روی صحنه آورد. دوستداران هنر تئاتر در تهران در روز هشتم اسفندماه ۱۳۱۱، شاهد اجرای نمایشنامهٔ *اتللو* به کارگردانی گوستانیان در سالن تئاتر زرتشتیان (خیابان نادری کوچهٔ شاهرخ) بودند. گوستانیان به این مناسبت، پوستری تهیه و توزیع کرد که متن آن به دو زبان فارسی و ارمنی بود. در متن فارسی نوشته شده بود:

«روز شنبه ۲۷ فوریه ساعت ۸ نیم بعدازظهر، در سالن زرتشتیان (خیابان نادری) از طرف آرتیست معروف قوستانیان، اولین دفعه در تهران به زبان ارمنی *اتللو* درام در پنج پرده تألیف شکسپیر. قیمت بلیط از ۲۰ قران الی ۴ قران».

در بخشی از متن پوستر به زبان ارمنی نوشته شده بود:

«با شرکت هنرپیشه مشهور م ـ آ ـ گوستانیان، خانم م ـ گوستانیان (فرزند گوستانیان) و ـ گوستانیان و با تدارکی بسیار، با همکاری بهترین هنرپیشگان، اثر فناناپذیر و مشهور شکسپیر، پیس *اتللو* مادر ونیز، درام در ۵ پرده».

در بخش دیگر از پوستر چنین نوشته شده بود:

«برای آگاهی عمومی در مورد این اجرا:

۱ـ سالن به خوبی گرم خواهد بود.

۲ـ صندلی‌ها دارای شماره خواهد بود.

۳ـ انتظامات و کنترل، شدید خواهد بود (تقاضا می‌شود براساس شمارهٔ بلیط خود از صندلی مربوطه استفاده کنند).

۴ـ آنتراکت‌ها کوتاه‌مدت خواهد بود.

۵ـ به هیچ‌کس کارت دعوت داده نشده، بلیط قبلاً برای کسی فرستاده نخواهد شد. متقاضیان می‌توانند از محل‌های یاد شده خریداری کنند. سوفلور س. وارتانیان.

رژیسور م. گوستانیان».

گفتنی است که این پیس را گوستانیان‌ها در روسیه، قفقاز، فرانسه، انگلستان، مصر، سوریه، یونان، فلسطین، قبرس و سایر کشورها به روی صحنه آوردند که در همه جا بسیار مورد تقدیر روزنامه‌ها واقع شده است.

بهای بلیط نمایشنامه اتللو در ایران، ۲۰، ۱۵، ۱۰، ۸، ۶، ۴ قران بود؛ لژ مخصوص با ۴ صندلی، هشتاد قران؛ بالکن، پنج قران بود. گوستانیان پنجاه بلیط به بهای هر بلیط دو قران، به دانش‌آموزان اختصاص داده بود.

نقش‌آفرینان اصلی نمایشنامه ***اتللو*** عبارت بودند از:

گوستانیان در نقش «اتللو»، خانم گوستانیان در نقش دزدمونا، و والودیا گوستانیان (فرزند آنها) در نقش یاگو.

گوستانیان در اردیبهشت ماه ۱۳۱۲ مجدداً نمایشنامهٔ ***اتللو*** را در شهر مشهد اجرا کرد. او در نیمه اول سال ۱۳۱۳، دوبار به استان خوزستان سفر کرد. در خردادماه، در شهر آبادان و در امرداد ماه در شهر مسجدسلیمان، نمایشنامهٔ ***اتللو*** را به روی صحنه آورد.

گوستانیان با گروهی از هنرمندان تئاتر تهران نمایشنامهٔ ***اتللو*** را در دوازدهم آبان‌ماه ۱۳۱۶، در سالن سیرک تهران (خیابان فردوسی مقابل ساختمان فعلی فروشگاه شهرو روستا) اجرا کرد. او برای این اجرا پوستری تهیه و توزیع کرد و متن پوستر به شرح زیر بود:

«فقط یک شب، نمایشی که هر بیننده را از حیث عظمت مجذوب می‌کند.

«یک شب فوق‌العاده و بی‌نظیر بزرگترین نمایش به زبان فارسی.

«پنجشنبه ۱۲ آبان، ساعت هشت و نیم بعدازظهر.

«درام در پنج پرده...

ترجمهٔ آقای استپان سیمونیان، تصحیح به قلم آقای گرمسیری.

«تحت نظر و مراقبت آرتیست معروف ایرانی آقای قسطانیان باشتراک هنرپیشهٔ مشهور خانم قسطانیان.

«آقا و خانم قسطانیان، رل اتللو (را) در شهرهای معروف اروپا از قبیل: لندن، منچستر، پاریس، مارسی و سایر شهرهای مشهور دیگر و غیره با موفقیت انجام داده و اکنون برای اولین بار در این کشور به زبان فارسی ایفا خواهند نمود».

نقش‌آفرینان نمایشنامهٔ ***اتللو*** عبارت بودند از:

گوستانیان در نقش ***اتللو***، خانم گوستانیان در نقش «دزدمونا» و خانم نیکتاج صبری و آقایان م، عقاب، آرا، صادق بهرامی، شوکتی، افشاری، زندی و نوذری و عده‌ای دیگر از هنرپیشگان تهران.

بهای بلیط نمایشنامه *اتللو* ده، پانزده، بیست و سی ریال و لژ پنجاه ریال بود. به علت استقبالی که از این اجرا به عمل آمد، گوستانیان نمایشنامهٔ *اتللو* را مجدداً به مدت دو شب در بهمن‌ماه ۱۳۱۶ در سالن سیرک تهران با شرکت همان نقش‌آفرینان به روی صحنه آورد.

گوستانیان از سال ۱۳۱۷ تا ۱۳۲۹ بارها نمایشنامهٔ *اتللو* را در سالن‌ها و شهرستانهای مختلف به زبانهای فارسی و ارمنی اجرا کرد. فهرست اجراهای نمایشنامهٔ *اتللو* به کارگردانی گوستانیان به شرح زیر است:

شهریور و آذرماه ۱۳۱۷ به زبان فارسی.

امردادماه ۱۳۱۸ به زبان فارسی.

پنج‌شنبه ۲۴ اسفندماه ۱۳۲۰ در باشگاه ارامنه (چهار راه یوسف آباد محل فعلی ساختمان وزارت بهداشت، درمان و آموزش پزشکی) به زبان ارمنی.

اردیبهشت‌ماه ۱۳۲۱ در سالن سینما پالاس به زبان فارسی.

آبان‌ماه ۱۳۲۱ در سالن سینما پارس به زبان فارسی.

آذرماه ۱۳۲۲ در تماشاخانه هنر به مدت ۸ شب متوالی به زبان فارسی.

یکشنبه ۱۸ دی‌ماه ۱۳۲۳ به مدت یک شب در تماشاخانهٔ هنر به زبان ارمنی و سه‌شنبه ۲۳ اسفندماه ۱۳۲۳ به مدت چهار شب در تماشاخانه هنر به زبان فارسی.

شهریورماه ۱۳۲۵ در سینما تئاتر گیتی یا سینما تئاتر فرهنگ.

فروردین ماه ۱۳۲۷ در سینما تاج آبادان.

فروردین ماه ۱۳۲۸ در سینما تاج شهرستان آبادان، پانزده شب به زبان فارسی و چند شب به زبان ارمنی.

در سال ۱۳۲۹ به مدت دو شب در سالن سینما پالاس تهران.

لیله اول امردادماه ۱۳۲۹ در مدرسهٔ شاه‌عباس جلفای اصفهان.

متأسفانه به علت عدم دسترسی به روزنامه‌های سالهای یاد شده، از نظریات منتقدان تئاتر در مورد اجراهای *اتللو* به وسیلهٔ گوستانیان آگاهی نداریم.

مانول ماروتیان که از جمله بازیگران موفق نقش اتللو بود و در کشورهای مختلف اروپا و خاورمیانه، نمایشنامه *اتللو* را به روی صحنه آورده بود، در روز بیست و یکم ژانویه سال ۱۹۳۶ برابر با بهمن‌ماه ۱۳۱۴ نمایشنامهٔ *اتللو* را در پنج پرده و به زبان ارمنی در سالن انجمن خیریه اجرا کرد. نقش‌آفرینان نمایشنامه *اتللو* عبارت بودند از:

مانول ماروتیان، در نقش *اتللو* دوشیزه سونیک هوهانسیان در نقش دزدمونا، روبن آتایان در نقش یاگو، هراند سروانجدیان در نقش کاسیو، باگراد آواکیان در نقش برابانسیو و لودویگو، سیراگ بزنونی در نقش مودانو، هوسپ هاروتیونیان در نقش رودریگو و هاری در نقش دوکس.

بنا به تقاضای ارمنیان تهران، نمایشنامهٔ «اتللو» مجدداً در روز سیزدهم فوریه در همان سالن به روی صحنه آورده شد.

اجرای نمایشنامهٔ اتللو به وسیله واهرام پاپازیان

واهرام پاپازیان یکی از نامی‌ترین چهره‌های بین‌المللی تئاتر و از مشهورترین ایفاگران نقش‌های نمایشنامه‌های شکسپیر خصوصاً *اتللو* بود. او در سال ۱۳۱۲ به دعوت جمعیت شیروخورشید سرخ، به ایران آمد و در تهران، ضمن به روی صحنه آوردن نمایشنامهٔ *اتللو*، چند نمایشنامهٔ دیگر نیز با یاری هنرمندان تئاتر تهران اجرا کرد و کلاسی نیز برای آموزش تئاتر دایر کرد. سفر پاپازیان به ایران برای هنرمندان تئاتر بسیار مغتنم بود. چه او نکات تازه‌ای به علاقمندان تئاتر آموخت و مقدار زیادی بر ارزش فنی هنر نمایش ایران افزود[۵].

پاپازیان در مورد مسافرتش به ایران می‌نویسد: «منظور از دعوت من به ایران پایه‌گذاری تئاتر ملی و ضمناً اجرای چند نمایشنامه به نفع جمعیت شیروخورشید بود»[۶].

جمعیت مزبور امکاناتی در اختیار پاپازیان قرار داد و او به آموزش گروهی از هنرمندان تئاتر تهران پرداخت. پاپازیان در مورد شاگردانش می‌گوید:

«شاگردان من جوانان باهوشی بودند، دو تن از آنان تحصیل‌کردهٔ آلمان بودند، یک تن مدت طولانی در فرانسه بسر برده بود، یک تن نیز از تحصیل‌کرده‌های مسکو بود. هر روز بعدازظهر به مدت چهار ساعت، بدون وقفه، به هنرمندان مزبور دانسته‌های خود را می‌آموختم. شاگردانم دور اطاق چهارزانو می‌نشستند و با دقت به حرفهای من گوش می‌دادند»[۷].

۵- دکتر ابوالقاسم جنتی عطائی. ***بنیاد نمایش در ایران***، تهران ۱۳۳۳، صفحه ۷۷.

۶- Hedadarts Haiatsk جلد دوم چاپ ایروان ـ ارمنستان ۱۹۵۶، صفحه ۳۸۲.

۷- همان کتاب.

پاپازیان از میان هنرمندان تئاتر تهران فقط نام معزدیوان فکری را به یاد داشت و همواره از او به عنوان یکی از شاگردان با استعداد خود یاد کرده است. او برای نخستین اجرا، نمایشنامه *اتللو* را برگزید. نمایشنامه *اتللو* که به وسیلهٔ ابوالقاسم ناصرالملک به فارسی ترجمه شده و در اختیار حسینعلی قراگوزلو بود به پاپازیان داده شد. پاپازیان پس از تکثیر نمایشنامه، از میان هنرمندان کلاس خود، عده‌ای را برای نقش‌آفرینی در نمایشنامهٔ *اتللو* انتخاب کرد.

پاپازیان همزمان، باگروه تئاتر ارمنیان تهران نیز به تمرین نمایشنامهٔ *اتللو* به زبان ارمنی پرداخت‌و در روزیازدهم‌ژانویه سال ۱۹۳۴ میلادی‌برابربابیست و دوم دی‌ماه ۱۳۱۲، در سالن‌سینماتئاتر پالاس نمایشنامهٔ *اتللو* را به زبان ارمنی به روی صحنه آورد. اینبار پاپازیان از نمایشنامهٔ *اتللو* که به وسیله هوهانس خان ماسیحیان (مساعدالسلطنه) به زبان ارمنی ترجمه‌شده بود استفاده کرد. نقش‌آفرینان‌نمایشنامه اتللو عبارت بودند از: واهرام پاپازیان در نقش اتللو، مارتا داویدیان در نقش دزدمونا، هراند استپانیان در نقش یاگو، کریستاپور باتار در نقش کاسیو، سوان (Sevan) در نقش برابانسیو، خانم ژینا مانار، در نقش امیلیا.[۸]

در اسفندماه ۱۳۱۲ تمرین نمایشنامهٔ *اتللو* به زبان فارسی به مرحلهٔ آمادگی رسید و در روز پانزدهم اسفند ماه، در تالار سینما تئاتر پالاس به روی صحنه آورده شد.

حسینعلی قراگوزلو در مورد اجرای نمایشنامه *اتللو* می‌نویسد[۹]: «هنرپیشهٔ نامبرده (واهرام‌پاپازیان) که‌در نمایش‌افسانه‌های‌شاکسپیر تخصص‌داشت، شبی در حضور جمعی داستان اتللو را با همکاری دسته‌ای از هنرپیشگان جوان و باذوق ایرانی در صحنهٔ تماشاخانه‌جلوه‌گرنمود. وی‌به‌علت ندانستن فارسی، قسمت مربوط به اتللو راکه خود بر عهده‌گرفته بود به زبان فرانسه‌و سایرین از روی این ترجمه، به فارسی بازگو کردند. شاید اولین بار بود که داستانی در آن واحد به دو زبان نمایش داده می‌شد. آقای پاپازیان گفتار اتللو را مختصر کرده طوری بازی کرد که‌حرکات اومترجم‌کلام‌ومبین عبارات اتللو گردد».

با آنکه پاپازیان به زبان فرانسه صحبت می‌کرد و سایر نقش‌آفرینان به فارسی سخن می‌گفتند، این نمایش به قدری جالب و موثر بود که بلیط هزار ریالی آن‌که تا آن وقت در ایران بی‌سابقه بود در اسرع وقت به فروش رسید[۱۰]. به علت استقبال هنردوستان

۸- آرسن مامیان. روزنامه *آلیک*، شمارهٔ بیست و نهم ژوئن ۱۹۷۷، شماره ۱۴۳.
۹- *داستان غم‌انگیز اتللوی مغربی‌درونديگ*. انتشارات نیما اصفهان، صفحه ۱۰.
۱۰- *بنیاد نمایش در ایران*. صفحه ۷۷.

تهرانی، نمایشنامهٔ اتللو به مدت پنج‌شب، اجرا گردید. نقش‌آفرینان نمایشنامهٔ اتللو عبارت بودند از:

واهرام پاپازیان در نقش اتللو، معزدیوان فکری در نقش یاگو، خانم لرتا در نقش دزدمونا، خانم نوری در نقش امیلیا و محتشم، خان باباخان صدری، قدرت منصوری، احمد مفید و ارغوان[۱۱]. نمایشنامهٔ ***اتللو*** یکبار نیز به زبان فرانسه برای خارجیان مقیم تهران اجرا گردید.

گرچه این مقاله اختصاص به اجراهای نمایشنامه ***اتللو*** دارد، ولی چون واهرام پاپازیان، تأثیر بسیار بر تئاتر حرفه‌ای ایران نهاده و ضمناً آگاهی دوستداران هنر تئاتر از او اندک است، به طور اختصار به معرفی پاپازیان می‌پردازیم.

واهرام پاپازیان در شهر ساماتیا در کشور عثمانی دیده به جهان گشود، پدرش کارمند تلگرافخانهٔ آن شهر بود. واهرام در زادگاهش به تحصیل پرداخت، سپس او را به کالج مخیتاریان Mkhitarian (کالج ارمنیان) واقع در جزیره سن لازار نزدیک ونیز فرستادند. پس از اتمام دورهٔ کالج مزبور، برای ادامهٔ تحصیل به شهر ونیز رفت و در دانشکدهٔ «مراد رافائیلیان» مشغول تحصیل گردید. در این مؤسسهٔ آموزشی از دانشجویان در رشته‌های مختلف آزمایش به عمل می‌آمد و با توجه به استعداد آنها، آنان را به یکی از دانشکده‌های سوربن، نورنبرگ و کمبریج و غیره می‌فرستادند. پاپازیان در هنگام تحصیل در این دانشکده، در چند نمایشنامه منجمله نمایشنامه ***راهزنان*** اثر شیللر، ***سید*** اثر کورنی، شرکت جست. در نمایشنامه‌ای که در پایان سال تحصیلی به وسیلهٔ دانشجویان دانشکده اجرا شد، پاپازیان نقش خود را بسیار خوب ایفا کرد و مورد تشویق فراوان قرار گرفت. او قصد داشت در رشتهٔ تئاتر تحصیل کند، ولی خانواده‌اش با او مخالفت می‌کردند، اما چون به استعداد واهرام در هنر تئاتر پی بردند، دست از مخالفت برداشتند واو را برای فراگیری بیشتر به آکادمی هنر شهر میلان فرستادند. پاپازیان در سال دوم تحصیل، برای ایفای نقش، همراه با گروه تئاتر، به اسپانیا، هلند، بلژیک، لندن، استکهلم، کلن، زوریخ، وین، شمال آفریقا و مصر سفر کرد. در سال ۱۹۰۶ میلادی پس از طی دورهٔ آکادمی هنر میلان به شهر ونیز بازگشت[۱۲]. پس از دو هفته اقامت در این شهر به پاریس رفت و به فعالیت هنری پرداخت. در این شهر با «شیروانزاده» نمایشنامه‌نویس

۱۱- همان کتاب.

۱۲- Hedadarts Haiatsk جلد اول چاپ ایروان، ارمنستان ۱۹۵۶، صفحه ۱۴۵.

شهیر ارمنی ملاقات کرد. شیروانزاده او را به باکو دعوت کرد، پاپازیان در آن سال به باکو رفت و نمایشنامهٔ *راهزنان* اثر شیللر را در باکو به روی صحنه آورد، و پس از اجرای چند نمایشنامه، به میلان بازگشت و در میلان به اجرای نمایشنامه پرداخت. در بهار سال ۱۹۱۶ میلادی که به مناسبت سیصدمین سالگرد وفات شکسپیر، مجلس یادبودی در شهر لندن با شرکت صدها تن از ادبا، فضلا، مترجمان و بازیگران مشهور نقش‌های نمایشنامه‌های شکسپیر ترتیب داده شده بود، از واهرام پاپازیان نیز برای شرکت در آن مراسم دعوت به عمل آمده بود. پاپازیان قسمتی از نمایشنامهٔ *اتللو* را که اوانس‌خان ماسیحیان مساعدالسلطنه به زبان ارمنی ترجمه کرده بود دکلمه کرد که با استقبال گرم حضار مواجه گردید و کمیتهٔ برگزارکنندهٔ سیصدمین سالگرد وفات شکسپیر به پاپازیان تقدیرنامه‌ای اهدا کرد، در تقدیرنامه مزبور به پاپازیان لقب «مشعلدار شکسپیر در خاورزمین» داده شد[۱۳].

پاپازیان در هنگام اقامت در تهران، علاوه بر نمایشنامه اتللو، چند نمایشنامهٔ دیگر به زبانهای فارسی و ارمنی به روی صحنه آورد. نمایشنامه‌های *بالماسکه*، *هملت*، *دون‌ژوان* و *مرد آهنین* را به زبان فارسی در سینما تئاتر پالاس اجرا کرد. نمایشنامهٔ *مرد آهنین* اثر بالزاک در روز بیست و ششم اسفندماه ۱۳۱۲ و نمایشنامه *بالماسکه* و *ماسگارات* اثر لرمونتوف در روز چهارم فروردین ماه ۱۳۱۳ نمایش داده شد. پاپازیان در روز بیست و پنجم ژانویه، ۱۹۳۳ برابر با پنجم بهمن ماه ۱۳۱۲، نمایشنامه *دون‌ژوان* نوشتهٔ مولیر را به زبان ارمنی به روی صحنه آورد. نقش‌آفرینان این نمایشنامه عبارت بودند از:[۱۴] هراند استپانیان در نقش اسکانارل، خانم لُرتا در نقش شارلوتا، سویان در نقش دلباختهٔ شارلوتا، میشا مانوگیان، ژینا مانار، هایگ کاراکاش، سیرامارگ گریگوریان، کریستاپور باتار، واهان تاتووسیان (Tatevosian) و هراند سروانجدیان.

در روز دهم فوریه ۱۹۳۴ برابر با بیست و یکم بهمن ماه ۱۳۱۲، نمایشنامه *ادموندکین* اثر الکساندر دوما به نقش‌آفرینی افراد زیر در سالن پالاس اجرا گردید:[۱۵]

واهرام پاپازیان، کریستاپور باتار، مهرداد مانوگیان، لُرتا، سیرامارگ گریگوریان، هراند استپانیان، و ژینا مانار.

۱۳- همان کتاب.

۱۴- آرسن مامیان، روزنامه *آلیک*، شنبه دوم ژوئیه ۱۹۷۷، شماره ۱۴۴.

۱۵- همان روزنامه.

پاپازیان در اردیبهشت ماه سال ۱۳۱۳ ایران را با خاطراتی خوش ترک کرد. نام پاپازیان در مجامع هنری ما همواره به نیکی یاد می‌شود. او در هنگام ترک تهران، نامه‌ای برای روزنامه اطلاعات نوشت و از میهمان‌نوازی ایرانیان تشکر کرد و هنرمندی و استعداد بازیگران ایرانی را ستود، پاپازیان در بخشی از نامه خود چنین نوشت:[۱۶]

«حضرت آقای مسعودی مدیر محترم جریدهٔ فریدهٔ اطلاعات، در این موقع که از مملکت زیبای سعدی و خیام و حافظ، خداحافظی می‌کنم، تمنا دارم اجازه فرمایند تشکرات صمیمانه خود را حضور محترم حضرت اشرف آقای فروغی رئیس‌الوزراء مملکت معظم ایران و آقای وزیر امور خارجه و آقای وزیر معارف و هم چنین آقای رئیس محترم شورای ملی و حضرت آقای علاء به واسطهٔ استقبال گرمی که از اینجانب نموده‌اند، تقدیم نمایم. مخصوصاً از حضرت آقای دکتر امیر اعلم نایب رئیس محترم مؤسسهٔ شیروخورشید سرخ ایران که بواسطهٔ دعوت ایشان، بنده سعادت دیدار از این مملکت تاریخی و افتخار خدمت برای شیروخورشید سرخ ایران را پیدا کرده‌ام، تشکرات خالصانه خود را تقدیم می‌دارد.

«از جراید محترم پایتخت ایران مخصوصاً متشکرم که در ستون‌های خود، راجع به اینجانب و راجع به صنعت ظریفه که بنده در راه آن خدمت می‌نمایم، مقالات جالب توجه نوشته و بنده را قرین امتنان نموده‌اند، مخصوصاً از آقایان لیقوانی نمایندهٔ محترم مجلس، فرانسوا ملک کرم، س سیمونیان، م ـ مستعان و غیره که در جراید محترم با تنقیداتی که کاملاً با مفهوم تنقیدات اروپا تطبیق می‌کند، از اینجانب و همکاران بنده تنقید و تشویق نموده‌اند، تشکر می‌نمایم. در عین حال نمی‌توانم از اظهار تقدیر و تمجید از اکتورهای جوان ایرانی خودداری کنم، چون در مدت قلیلی، در نتیجهٔ استعداد طبیعی و قوهٔ استفهام صنعتی خود توانستند رموز پیس مشکلی مثل پیس اتللوی شکسپیر را فراگرفته و به خوبی از عهده ایفاء آن برآیند... در خاتمه تشکرات خود را به عموم ساکنین محترم پایتخت که با استقبال گرمی که نسبت به صنعت مستظرفهٔ تئاتر نموده و نسبت به بنده و همکارانم از هیچ‌گونه مساعدت دریغ ننمودند تقدیم می‌نمایم... خاتمتاً در این موقع که با یک سلسله یادگارهای شیرین از مملکت باستانی عازم مملکت ترکیه و ممالک اروپا می‌باشم، مجبورم اذعان کنم که در این مدت کم توقف بنده در ایران، برای بنده ثابت بلکه یقین شد که ایران سرچشمه و موزهٔ صنایع شرق بوده و خواهد بود و

۱۶- روزنامه *اطلاعات*، دوشنبه سوم اردیبهشت ماه ۱۳۱۳، سال هشتم، شماره ۲۱۷۱.

صنعتگران دنیا از صنایع آن همیشه بهره‌مند بوده بایستی خود را مدیون آن بدانند.
و. پاپازیان.

اجرای نمایشنامهٔ «اتللو» به کارگردانی مصطفی اسکوئی

مصطفی اسکویی با یاری همسرش مهین اسکوئی، تئاتر آناهیتا را بنیان نهاد. او گروهی از دوستداران هنر تئاتر را در تئاتر آناهیتا گرد آورد، برخی از این افراد مانند جعفر والی، پرویز بهرام، ادوارد بالاسانیان، سیروس ابراهیم‌زاده، مسعود فقیه و حسین کسبیان، در تئاتر سابقه داشتند و پاره‌ای نیز از علاقمندان هنر تئاتر بودند که برای تجربه اندوختن آمده بودند.

اسکوئی برای اولین اجرا، نمایشنامه *اتللو* را برگزید. او از نمایشنامهٔ *اتللو* به ترجمهٔ م. ا. به آذین سود جست.

ساعت هشت بعدازظهر روز بیست و هفتم اسفندماه یکهزار و سیصد و سی و هفت، پرده سن تئاتر آناهیتا گشوده شد و اولین اجرای نمایشنامه *اتللو* آغاز گردید. این نمایشنامه به مدت یکصد و پنجاه و هشت شب اجرا شد.

اسکوئی برای هر یک از پرسوناژهای اصلی نمایشنامه، دو تن را برگزیده بود که به تناوب در نمایشنامه شرکت می‌جستند. نقش‌آفرینان نمایشنامه اتللو عبارت بودند از:

دوشیزه آزرم در نقش دزدمونا، پرویز بهرام و ادوارد بالاسانیان در نقش اتللو، خانم مهین اسکویی و خانم امیرامجدی در نقش امیلیا، مصطفی اسکوئی و جعفر والی در نقش یاگو، دوشیزه فرشید و خانم جزنی در نقش بیانکا، بوتیمار در نقش کاسیو، فروهید در نقش برابانسیو، سیروس ابراهیم‌زاده و شاهد در نقش رودریگو، مسعود فقیه در نقش لودویگو، جوهری در نقش مونتافو، بوالحقی و حسین کسبیان در نقش فرمانروای ونیز، وجدانی در نقش سناتور اول، وثیق در نقش سناتور دوم، حسین کسبیان در نقش منشی، نجفی در نقش نجیب‌زادهٔ اول، شاهد در نقش نجیب‌زاده دوم. افسران، سربازان و ملازمان: کریمی، بایرامی، عالمیان، قندچی، ریاحی، کاشانی. دستیار کارگردان، جعفر والی. دکوراسیون تحت نظر سروری. دکوراتور: ادوارد بالاسانیان. گریمور: بیژن محتشم. متصدی نور: دارائی، رازقی. تنظیم موزیک از داود رمزی. عکس از هادی. خیاط: خانم صفا ظهری. کفاش: خالدی. آرایشگر: عباس و نوذر. مدیر صحنه: جوهری. تزئین سالن انتظار از کورش سلحشوری.

گروه تئاتر آناهیتا از دو گروه غیرمتجانس تشکیل شده بود. گروهی که بازیگران تئاتر بودند، قبلاً نزد استادان این هنر چیزها آموخته، کسب معلومات کرده، بارها بر روی سن تئاتر ظاهر شده و دارای تجربه بودند. گروه دوم هنرجویانی بودند که در کلاس اسکوئی شرکت کرده و برای نخستین بار بر روی صحنه تئاتر ظاهر می‌شدند، و بسیار تازه‌کار بودند و تجربه کافی برای ایفای نقش در نمایشنامه‌ای مانند اتللو را نداشتند.

به این سبب بازی‌ها یک‌دست و روان نبود و تفاوت میان بازیگران با تجربه و تازه‌کار بر روی سن به خوبی محسوس بود، خصوصاً نقش‌آفرینی مهین اسکویی که دیگر بازیکنان را تحت‌الشعاع بازی خود قرار می‌داد و هنگامی که او بر روی صحنه ظاهر می‌شد، سایر نقش‌آفرینان به کلی محو می‌شدند.

اجرای نمایشنامه ***اتللو*** مورد بررسی و نقد منتقدان هنری قرار گرفت. دکتر هوشنگ کاوسی[۱۷] از اسکویی‌ها به خاطر اجرای نمایشنامهٔ ***اتللو*** تمجید کرد ولی عدم آمادگی کامل تعدادی از نقش‌آفرینان را سبب شتاب اسکویی در به روی صحنه آوردن نمایشنامه دانست و آن را نکوهش کرد. دکتر کاوسی نقش‌آفرینی مهین اسکویی را در نقش امیلیا بسیار خوب، بازی پرویز بهرام را در نقش اتللو خوب، و بازی سیروس ابراهیم‌زاده را در نقش رودریگو نسبتاً خوب توصیف کرد. و برای پرویز بهرام آینده‌ای درخشان پیش‌بینی نمود. دکتر کاوسی همچنین طرز بیان نقش‌آفرینان را مورد انتقاد قرار داد، او عقیده داشت که عده‌ای تند و تعدادی آرام صحبت می‌کردند.

منتقد هنری مجله **سخن**[۱۸]، بر این عقیده بود که هماهنگی لازم بین بازیها وجود نداشت، سبک بازیها با یکدیگر فرق داشت، و بیان بازیگران ناهماهنگ بود، برخی از نقش‌آفرینان مانند اتللو و امیلیا و دزدمونا، کتابی و پاره‌ای دیگر خیلی شکسته و عادی و خودمانی صحبت می‌کردند، در صورتی که در نمایش آثار شکسپیر به زیبایی کلام توجه خاصی می‌شود. در آرایش صحنه‌ها دوگانگی و تضاد به چشم می‌خورد، سبک رئالیسم، در مقابل سبک سمبولیسم قرار داشت، صحنهٔ کاخ، یا مجلس مشاوره به سبک رئالیسم و صحنهٔ آخر یعنی خوابگاه اتللو به سبک سمبولیسم ساخته شده بود، وی طراحی لباسها را نیز غیرطبیعی دانست.

۱۷- دکتر هوشنگ کاوسی. مجله **فردوسی**، هفدهم فروردین ماه ۱۳۳۸، شماره ۱۰.
۱۸- مجله **سخن**، اردیبهشت ماه ۱۳۳۸.

اجرای نمایشنامه «اتللو» به کارگردانی محمد کوثر

محمد کوثر نمایشنامهٔ *اتللو* را از پانزدهم مهرماه ۱۳۵۴ در تالار مولوی دانشگاه تهران به روی صحنه آورد. نقش‌آفرینان این نمایشنامه عبارت بودند از: منوچهر فرید در نقش *اتللو*، سوسن فرخ‌نیا در نقش دزدمونا، امین تارخ در نقش یاگو، بهرام شاه‌محمدلو در نقش کاسیو، بهروز سروری در نقش دلقک، و افشین قهرمانی و حبیب دهقان‌نسب و فرید بزرگمهر و حمید احیاء و همایون خادم میثاق، سودابه فرخ نیا و نیره فراهانی و داود فتحعلی بیگی و اصغر همت و مهدی میامی، و بهروز شاه‌محمدلو، دکور و لباس از ایرج رامین‌فر، دستیار کارگردان حسین مختاری. تاریخ اجرا ۱۵ مهر تا ۱۵ آبان‌ماه ۱۳۵۴.

محمد کوثر برای اجرای نمایشنامهٔ *اتللو*، ترجمهٔ ابوالقاسم ناصرالملک را برگزید، ولی تغییرات بسیاری در نمایشنامه داد. بخشی از پردهٔ اول نمایشنامه را حذف کرد، دلقکی بر تعداد نقش‌آفرینان نمایشنامه افزود، دکورهای مدرن را جایگزین دکورهای سنتی اتللو نمود و قسمتی از نقش دزدمونا را حذف کرد. اتللوی شکسپیر سرداری است مغربی (از اهالی شمال آفریقا) که معمولاً با چهرهٔ سیاه نشان داده می‌شود، اما اتللوی کوثر سیاه‌چهره نیست و سفیدپوست است، و بنابراین باعث شگفتی و تحیر علاقمندان هنر تئاتر و دوستداران آثار شکسپیر گردید. هیچ یک از اجراهای اتللو به اندازهٔ اجرای محمد کوثر مورد نقد و بررسی نویسندگان جراید قرار نگرفته است، برخی از نویسندگان جراید برداشت خود را از اجرای اتللوی کوثر به رشته تحریر در آوردند و پاره‌ای دیگر با او به گفتگو نشستند.

علی اصغر عسگریان در روزنامهٔ آیندگان با تیتر «اتللو مزدور بی‌هویتی نیست»[۱۹] دیدگاه اگزیستانسیالیستی کوثر را روشن می‌سازد و در ادامهٔ گفت و شنود خود با کوثر از او سؤال می‌کند: برای القاء فکر نمایش در صحنه از چه عواملی استفاده کردید؟

کوثر پاسخ می‌دهد: ما ریتم نمایش را خیلی تند گرفتیم، چون کار را یک مونتاژ سینمایی می‌دیدم. بنابراین از نظر دکور، ما نیازی به منطق نداشتیم، ما همان قابل انعطاف بودن مونتاژ سینمائی را می‌خواستیم که در یک لحظه، صحنه‌ای کاملاً عوض می‌شود بدون اینکه آن فاصله زمانی ناتورالیستی را بگذرانیم و از طریق نور و صدا فکر تماشاگر را برای پذیرش این روش آماده کردیم.

۱۹- روزنامه *آیندگان*. پنجشنبه ۹ آبان ۱۳۵۴، صفحه ۸.

لاله تقیان در مجلهٔ رودکی با عنوان «سقوط تلخ اتللو» درباره اجرای نمایشنامه اتللو به وسیلهٔ دانشجویان به کارگردانی کوثر می‌نویسد[۲۰]:

«... نمایش اتللو در صحنه‌ای با دکور مدرن اجرا می‌شود، اما سعی بر این بود تا لباس همه ویژگی‌های دورهٔ تئاتر «الیزابتن» را داشته باشد و از سوی دیگر برای این اجرا ترجمه ناصرالملک به کار گرفته شده که ترجمه‌ای با نثر کلاسیک است، و در حرکاتِ بازیگران، سعی بر این بوده تا هر چه ممکن است همه چیز کلاسیک‌تر شود و معلوم نیست این حرکات تصنعی دست و سر و راه رفتن را چه کسی قرارداد کلاسیک نامیده است و اصولاً چرا باید حتماً وقتی نام کلاسیک، پیش می‌آید همه چیز غیرانسانی و کلیشه‌ای شود.

«... محمد کوثر کارگردان نمایش نسبت به آنچه می‌کند، هیچ هدفی ندارد، نه حرفی برای گفتن و نه چیزی برای نمایش دادن، شاید به همین دلیل هم اثری را انتخاب می‌کند که نامش بزرگ است، بدون آنکه بیندیشد آیا توانائی به عمل آوردنش را هم دارد؟».

اجراهای «اتللو» به کارگردانی هوشنگ توکلی

هوشنگ توکلی در نوزدهم آذرماه ۱۳۷۰، نمایشنامهٔ *اتللو* را در سالن اصلی تئاتر شهر به روی صحنه آورد. نقش‌آفرینان نمایشنامه اتللو عبارت بودند از:

هوشنگ توکلی در نقش اتللو، مهرانه مهین‌ترابی در نقش دزدمونا، جمشید جهانزاده در نقش یاگو، سهراب سلیمی در نقش کاسیو، سهیلا رضوی در نقش امیلیا، فریدون یوسفی در نقش رودریگو، عزیز هنرآموز در نقش برابانسیو، قاسم زارع در نقش دوک لودویگو، مهدی وثوقی‌راد در نقش مونتانو، الهه بهبودی در نقش بیانکا، حمید مستعان، پرویز مستعان‌فر، علی امین‌زاده در نقش صاحب‌منصب، قبرسی قایقران، حسین کسری در نقش قبرسی ــ گراتیانو نوازنده ویلن: آرش روستائی، طراح گریم خانم مهین میهن، طراح لباس، خانم بهیه خوشنویسان، مدیر صحنه فرنوش آل احمد، بروشور حسین کسری، طراح و کارگردان، هوشنگ توکلی.

توکلی هم تغییراتی در نمایشنامهٔ *اتللو* داد، او صحنهٔ مجلس سنای ونیز را حذف کرد در نتیجه از تعداد پرسوناژهای نمایشنامه کاسته شده بر روی سن دکوری دیده نمی‌شد و فقط در انتهای آن قایق و صلیبی مشاهده می‌گردید. قایق برای نشان دادن آن بود که

۲۰- مجله **رودکی** آبان ماه ۱۳۵۴.

صحنه گفتگوی یاگو و رودریگو در ونیز بوده، ولی مفهوم نصب صلیب مشخص نگردید، و صلیب در نمایش کاربردی نداشت. انتخاب نوع رنگ لباس نقش‌آفرینان، قابل توجیه نبود، لباس یاگو بدون هیچ دلیل منطقی سبزرنگ بود.

منتقد هنری روزنامهٔ ابرار، اجرای نمایشنامهٔ *اتللو* را بی‌روح، دلمرده و بی‌جان و بسیار ضعیف توصیف کرد، به قسمت‌هایی کوتاه از مقاله مزبور توجه می‌کنیم[۲۱]:

«... نمایش اتللو فاقد روح نمایشی و جوهر زندهٔ آثار شکسپیر است، این دلمردگی و بی‌جانی، کارگردانی و اکیپ و عناصر اجرائی را کمابیش دربر می‌گیرد؛ طرح مجدد آثار کلاسیک آنهم به شیوه‌ای معین، نیازمند اشراف، شناخت قابلیت‌ها و ابعاد و ظرفیت‌های صحنه است... توکلی به عنوان کارگردان بین انتخاب هنجار استیلیزاسیون و کلاسیک‌پردازی مستأصل است... کارگردان تا حدی به نقش‌های اصلی بها داده و بعضاً نقش‌های کوچک همچون بیانکا و سربازان به هیچ وجه حضور صحنه‌ای ندارند».

نتیجه

با مروری بر اجراهای نمایشنامهٔ *اتللو* و هم‌چنین بررسی نظریات منتقدین تئاتر، نحوهٔ اجراهای *اتللو* را به چهار بخش متمایز از یکدیگر می‌توان تقسیم کرد.

بخش نخست شامل اجراهای گوستانیان و مانول ماروتیان می‌شود. این دو، بارها نمایشنامهٔ *اتللو* را در کشورهای مختلف جهان به روی صحنه آورده و از مشهورترین بازیگران نقش اتللو بودند و بدانگونه که از نقدهای مطبوعات عصر برمی‌آید، در کار خود موفق بوده‌اند.

بخش دوم اجرای نمایشنامهٔ *اتللو* به کارگردانی و بازیگری واهرام پاپازیان است. این هنرمند نامدار تئاتر که از شهرت جهانی برخوردار بود، تبحّر خاصی در اجرای نمایشنامه‌های شکسپیر داشت. پاپازیان با سود جستن از هنرمندان جوان و با استعداد ایرانی و آموزش آنان، کاملترین و زیباترین و قوی‌ترین اجرای نمایشنامه اتللو را در ایران، در معرض دید و قضاوت دوستداران هنر تئاتر قرار داد.

بخش سوم اجرای اتللو به وسیلهٔ گروه تئاتر آناهیتا به کارگردانی اسکوئی است. اسکوئی در اجرای نمایشنامهٔ اتللو موفق نبود. گروه تئاتر او از دو گروه غیرهمگون تشکیل شده بود. بدین سبب بازیها یکدست و روان نبود، مهین اسکوئی، پرویز بهرام و

۲۱- روزنامه *ابرار*. ۱۲ دی ماه ۱۳۷۰ شماره ۹۱۷.

سیروس ابراهیم‌زاده در ایفای نقش خود موفق بودند. تعدادی از نقش‌آفرینان نمایشنامهٔ اتللو تازه‌کار نبوده و بارها در نمایشنامه‌های مختلف نقش‌آفرینی کرده و مستعد بودن خود را نشان داده بودند، ولی به علت عدم رهبری درست، توفیقی در ایفای نقش خود نیافتند. نقش‌آفرینی مصطفی اسکویی نیز مورد انتقاد منتقدان قرار گرفت، آنان عقیده داشتند که اسکویی به هیچ وجه نتوانست مجسم‌کنندهٔ بدذاتی، خبث طینت و روح شیطانی یاگو باشد. سبک بازیها با یکدیگر فرق داشت و بیان نقش‌آفرینان ناهماهنگ بود، پاره‌ای از منتقدان هنری بر این باور بودند که مسیر نگاه و توجه اسکویی بیشتر به جانب گیشهٔ تئاتر بود تا سن تئاتر.

بخش چهارم، شامل اجراهای محمد کوثر و هوشنگ توکلی می‌گردد. محمد کوثر تحت تأثیر مکتب اگزیستانسیالیسم، نمایشنامه‌ای به روی صحنه آورد که تفاوت بسیار با نمایشنامهٔ ***اتللوی*** شکسپیر داشت. کوثر نمایشنامهٔ مزبور را به کلی دگرگون کرده بود. خوشبین‌ترین منتقدان تئاتر نتوانستند نقطهٔ مثبتی در اجرای اتللو توسط کوثر بیابند. منوچهر فرید، امین تارخ، و سوسن فرخ‌نیا گرچه تلاش بسیار برای ایفای نقش خود کردند، ولی به علت رهبری و کارگردانی سراسر اشتباه محمد کوثر، آنها قادر نگشتند موجبات رضایت حتی تعداد محدودی از تماشاگران را فراهم سازند. بازیها به شکل ناهماهنگی تماشاگران را می‌آزرد و در کنار آن، ضعفِ بیان نقش‌آفرینان زمانی آشکارتر می‌شد که جدی‌ترین، دردناکترین و عاطفی‌ترین جمله‌ها چنان ادا می‌شد که تماشاگر را بی‌اختیار به خنده وامی‌داشت. اجرای محمد کوثر بسیار ناموفق بود و او نمایشنامه‌ای مسخ شده به روی صحنه آورده بود.

هوشنگ توکلی نیز در به روی صحنه آوردن نمایشنامه ***اتللو*** مرتکب اشتباه فاحشی، در سنجش توانائی خود شده بود. کلیهٔ نقش‌آفرینان، مجسمه‌های گیج و سرگشته‌ای بودند که بدون هدف و نظم منطقی از این سوی صحنه به آن سو حرکت می‌کردند. توکلی میزانسن را محدود به چیدن نقش‌آفرینان بر روی صحنه می‌دانست. برخی از نقش‌آفرینان آرام و جویده و پاره‌ای با فریاد کلمات را ادا می‌کردند، اتللو که فرماندهی مقتدر است، تبدیل به فرد رمانتیک مفلوک بی‌خردی شده بود، یاگو مکار نمایشگر رجزخوانی بی‌مایه بود. کاسیو نقش نوجوان خام و ناپخته‌ای را نمایش می‌داد، دزدمونا ایفاگر نقش زنی مستأصل و درمانده بود به همهٔ این جهات، هوشنگ توکلی نیز در اجرای نقش اتللو بسیار ضعیف و ناموفق بود.

بنابراین بجز پاپازیان که اجرایش از اتللو مورد تحسین قرار گرفت (و در مرتبهٔ بعد

میشا گوستانیان و مانول ماروتیان)، دیگر کارگردانانی که این اثر جاویدان شکسپیر را به صحنه آوردند، متفقاً ناموفق ماندند. شاید به این دلیل که در کشور ما، تئاتر در مسیری قرار دارد که امکان اجرائی درست و در سطح مطلوب از آثار شکسپیر وجود ندارد. اما از اجراهای واهرام پاپازیان و دو تن دیگر یعنی م. گوستانیان و م. ماروتیان نیز جز خاطره ــ به صورت نقد ــ چیزی باقی نمانده است و ازینرو امروزه قضاوت دربارهٔ کار آنها، تنها از روی خوانده‌ها میسر است و بس.

امیر علیزادگان

تاریخچهٔ تئاتر در تبریز از سال ۱۳۴۱ تا ۱۳۵۴

مقدمه

تئاتر تبریز بعد از ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲، به علت موقعیت سیاسی کشور راه افول را پیمود. و دیگر آن موفقیت و موقعیت گذشته را نداشت. بیشتر نمایشنامه‌هایی که در این سالها به صحنه رفت، ملودرام‌های سطحی و یا آثاری به اصطلاح ملی و میهنی بود.

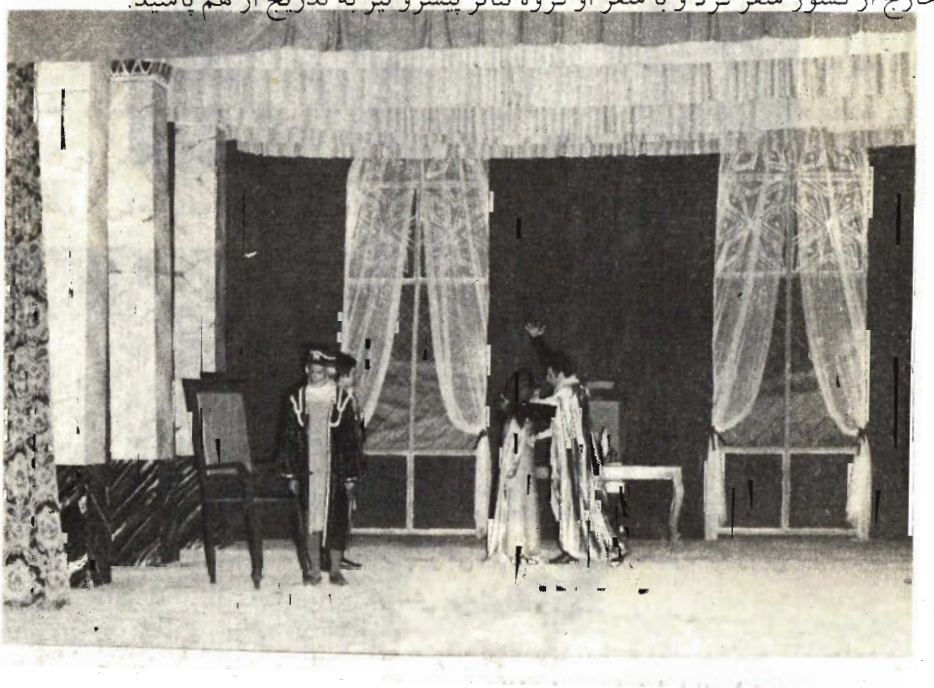
برنامه‌های تئاتر در این سالها، عموماً به زبان فارسی به نمایش درمی‌آمد. تئاتر شیر و خورشید سرخ که روزگاری محل گردهمایی هنرمندان اصیل و تماشاگران مشتاق تئاتر بود، به دست افرادی ناباب که اهداف سیاسی داشتند، افتاد. برای آنان تئاتر و ارائهٔ فرهنگ و هنر مردمی مفهومی نداشت[1]. سرانجام سالن شیروخورشید به علت برخوردهای غیراخلاقی دست‌اندرکاران و ارائهٔ آثار نمایشی ضعیف، در سال ۱۳۴۲ توسط مسئولین دولتی تعطیل شد، و این صحنه به مدت دو سال تمام بدون فعالیت باقی ماند تا اینکه در اول اردیبهشت ماه ۱۳۴۴ مجدداً به همت علاقه‌مندان تئاتر که از نسل جدیدتری بودند بازگشایی شد. علاقه‌مندان به تئاتر فعالیت خود را با نام «گروه تئاتر پیشرو» آغاز کردند. مؤسس این گروه «احمد دامود» نام داشت و این گروه وابسته به «باشگاه سازمان رهبری جوانان تبریز» بود که با مدیریت احمد بنی‌احمد اداره می‌شد. احمد دامود داستان ***قرعه برای مرگ*** اثر واهه کاچا را به صورت نمایشنامه تنظیم و با

۱- لازم به یادآوری است که در همان سالها یعنی از سال ۱۳۳۲ تا سال ۱۳۴۱ بعضی مواقع نمایشنامه‌ها و کنسرتهای مردمی نیز توسط بعضی هنرمندان اصیل به صحنه آمد که در فرصت دیگری از کم‌وکیف آنها سخن خواهیم گفت.

همکاری دیگر علاقه‌مندان تئاتر به صحنه آورد. در کنار این کار، به گشایش کلاس تعلیم هنر تئاتر نیز پرداخت. نسل جدید دوستدار تئاتر فنون بازیگری، فن بیان و سایر دروس تئاتر را در مدت کوتاهی در این بخش آموختند و نمایشنامهٔ یاد شده با همکاری همین هنرآموزان و کارگردانی احمد دامود به اجرا درآمد.

نمایشنامهٔ ***قرعه برای مرگ*** را می‌توان از اولین اجراهائی به حساب آورد که هم از نظر متن و هم به لحاظ شکل اجرا با آنچه در گذشته در صحنه‌های تبریز ارائه شده بود تفاوت اساسی داشت. همچنین احمد دامود را می‌توان به دلیل آشنائیش با تئاتر معاصر اروپائی از پیشگامان تئاتر جدید در تبریز به شمار آورد. احمد دامود با دیدگاهی جدید و اندیشه‌ای نو گام به صحنه نهاد و به تئاتر تبریز جان تازه‌ای داد.

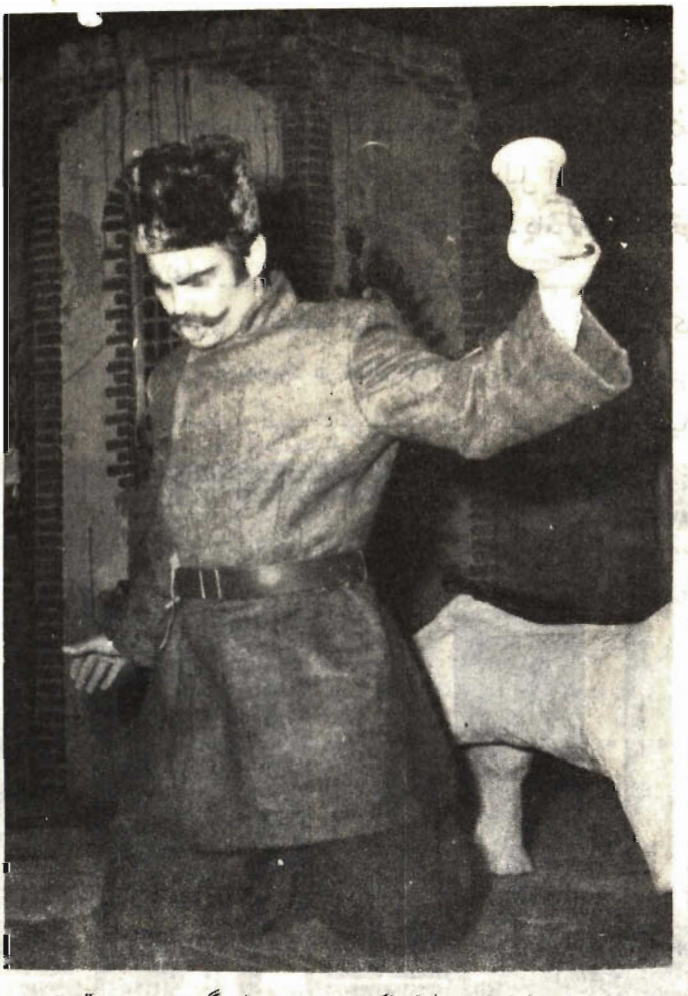
دومین کار «گروه تئاتر پیشرو» نمایشنامهٔ ***موناوانا*** اثر موریس مترلینگ بود که باز هم با کارگردانی دامود به صحنه رفت. دامود در سال ۱۳۴۷ برای تحصیل در هنر سینما به خارج از کشور سفر کرد و با سفر او گروه تئاتر پیشرو نیز به تدریج از هم پاشید.



صحنه‌ای از نمایشنامه موناوانا اثر موریس مترلینگ ـ کارگردان احمد دامود

بعد از گروه تئاتر پیشرو، تنی چند از علاقه‌مندان تئاتر از جمله محمود قبه‌زرین که در دو نمایشنامهٔ احمد دامود به عنوان بازیگر همکاری داشت، و خسرو پایاب و شادروان

اسماعیل پشت‌پناه[۲] و محمود علوی در سال ۱۳۴۷ **گروه هنری *آریا*** را تأسیس کردند. در آبانماه سال ۱۳۴۷ این گروه نمایشنامه «***پهلوان اکبر می‌میرد***» نوشته بهرام بیضایی را با کارگردانی محمود قبه‌زرین در تالار فرهنگ به روی صحنه آورد.



صحنه‌ای از نمایشنامه پهلوان اکبر می‌میرد ـ بازیگر = محمود قبه زرین در نقش پهلوان اکبر

دومین‌کارگروه هنری‌آریا نمایشنامهٔ ***بهترین بابای دنیا*** نوشتهٔ دکتر غلامحسین ساعدی (گوهرمراد) بود که در اسفندماه ۱۳۴۷ با کارگردانی خسرو پایاب به اجرا درآمد.

۲- اسماعیل پشت‌پناه چند سال پیش به علت ناراحتی قلبی چشم از جهان فروبست.

صحنه‌ای از نمایشنامه بهترین بابای دنیا

سومین کار گروه هنری آریا، ***تراژدی رستم و سهراب*** است که در آبانماه ۱۳۴۸ در تالار هنرستان صنعتی تبریز توسط اسماعیل پشت‌پناه کارگردانی شد و به تماشای عموم درآمد. در این تراژدی آقایان اسماعیل پشت‌پناه در نقش نقال، محمود قبه‌زرین در نقش رستم، **محمود علوی** در نقش سهراب و عزیزیان در نقش فردوسی ایفای نقش کرده‌اند.

صحنه‌ای از تراژدی رستم و سهراب

چهارمین کار گروه هنری آریا اجرای نمایشنامهٔ **مسافر** نوشتهٔ الماس الیاس (نام مستعار محمود قبه‌زرین) و کارگردانی خود نویسنده در آبانماه ۱۳۴۸ در تالار شیروخورشید سرخ به روی صحنه آمد.

پنجمین کار گروه هنری آریا اجرای نمایشنامهٔ **مستأجر** اثر پرویز صیاد بود که توسط اسماعیل پشت‌پناه کارگردانی شد و در تاریخ اسفند ماه ۱۳۴۸ به صحنه آمد.

صحنه‌ای از نمایشنامه مستأجر ـ اثر پرویز صیاد

ششمین و آخرین کار گروه هنری آریا نمایشنامه **یاغی‌ها** نوشتهٔ خسرو حکیم رابط و کارگردانی اسماعیل پشت‌پناه و راهنمایی‌های حکیم رابط در آبان‌ماه ۱۳۴۹ به اجرا درآمد.

گروه هنری آریا پس از تاسیس تا سه سال بعد فعالیت مستمر داشت و توانست در این مدت کوتاه علاقه‌مندان زیادی را به تئاتر جلب و جذب کند. از جمله هنرمندانی که توسط گروه هنری آریا به عالم تئاتر روی آوردند و تا امروز نیز در فعالیت‌های تئاتری تبریز پایداری کرده و در پیشرفت تئاتر اصیل و مردمی کوشش نموده‌اند می‌توان علی کوهپایه و پرویز آزادمنش را نام برد.

صحنه‌ای از اجرای نمایشنامه یاغیها

سال ۱۳۴۹، آغاز دگرگونی در تئاتر تبریز است. هنرمندان و علاقمندانی که تا این سال فعالیت پراکنده‌ای داشتند، از آغاز این سال، حول گروههای تئاتری در ادارات کل فرهنگ و هنر متمرکز می‌شوند. وزارت فرهنگ و هنر وقت به منظور گسترش فعالیتهای فرهنگی و هنری در سطح کشور، در بیست و سه مرکز اقدام به احداث خانه‌های فرهنگ می‌نماید. هدف از تأسیس خانه‌های فرهنگ شهری را خانم لاله تقیان در فصلنامهٔ **فرهنگ و زندگی**، شمارهٔ ۱۷ ویژه زمستان ۱۳۵۳» در مقالهٔ «دربارهٔ خانه‌های فرهنگ» چنین توصیف می‌کنند:

«... هدف خانه‌های فرهنگ، فراهم آوردن امکانات و تجهیزاتی است، برای انجام فعالیت‌های فرهنگی و هنری در شهرهای مختلف، در انواع مختلف و در سطوح مختلف که در آن سه اصل مهم مورد توجه است:

۱ـ فعالیتهای نمایشی (آفرینش) که شامل اجرای آثار نمایشی، تشکیل نمایشگاه‌ها، نمایش فیلم و از این قبیل خواهد بود.

۲ـ فعالیت‌های آموزشی برای فراگیری اصول مقدماتی هنرها که در اینجا جنبهٔ تخصصی نخواهد داشت.

۳ـ گسترش و اشاعهٔ فرهنگ و هنر در منطقهٔ مورد نظر...».

با نگاهی به تاریخچهٔ چندین ساله خانه‌های فرهنگ در مراکز استانها که مراکز آموزش تئاتر را نیز در خود متمرکز کرده بودند، مطلع می‌شویم که این «خانه‌ها»، محل گردهمائی جوانان مشتاق هنر بالاخص هنر تئاتر بوده‌اند.

اولین کارشناس مرکز آموزش تئاتر تبریز، خسرو حکیم رابط بود که در سال ۱۳۴۹ از سوی ادارهٔ تئاتر به تبریز اعزام شد. خسرو حکیم رابط در ابتدای همان سال، کلاسی برای تعلیم تئاتر و تربیت بازیگر تشکیل داد و علاقمندان جهت فراگیری اصول و تکنیک تئاتر در این کلاسها ثبت نام کردند. بعد از چندین ماه آموزش، نتیجهٔ دورهٔ اول آموزش، اجرای نمایشنامه ***یاغیها*** بود. این نمایشنامه توسط خسرو حکیم رابط نوشته و به کارگردانی زنده‌یاد اسماعیل پشت‌پناه روی صحنه آمد.

دومین کار مرکز آموزش تئاتر اجرای یکی دیگر از نمایشنامه‌های حکیم رابط به نام ***آنجا که ماهیها سنگ می‌شوند*** بود. این نمایشنامه در آبانماه ۱۳۴۹ توسط نویسنده به روی صحنه آمد و در اجرای آن گروه هنری آریا نیز همکاری داشت. خسرو حکیم رابط در مدت کوتاهی که در تبریز فعالیت کرد پایه‌های تئاتر سالم و مترقی را در بین علاقمندان پی ریخت. بعضی از هنرمندان تئاتر تبریز که در کلاسهای وی و نمایشنامه‌های او تجاربی را کسب کرده‌اند، از او به عنوان مربی دلسوز و استادی با کفایت یاد می‌کنند.

نمایشنامه‌های زیر در طول سالهای ۱۳۵۰ و ۱۳۵۱ در صحنه‌های تئاتر تبریز به روی صحنه آمده‌اند:

ـ ***مازیار*** نوشتهٔ صادق به کارگردانی محمود قبه‌زرین، محل اجرا تالار تربیت، توسط گروه تئاتر زمان وابسته ادارهٔ کل فرهنگ و هنر آذربایجانشرقی، تاریخ اجرا مهرماه ۱۳۵۰.

ـ ***معدنچیان*** نوشتهٔ جو کوری به کارگردانی فرشاد فدائیان، محل اجرا تالار تربیت؛ توسط هنرجویان مرکز آموزش تئاتر، تاریخ اجرا: ۱۳۵۰.

ـ ***بهترین بابای دنیا*** نوشتهٔ گوهر مراد به کارگردانی محمود علوی[۳]، محل اجرا تالار تربیت، توسط گروه تئاتر آریا وابسته به اداره کل فرهنگ و هنر آذربایجانشرقی ـ تاریخ اجرا بهار ۱۳۵۱.

مطالبی به نقل از بروشور نمایشنامهٔ ***بهترین بابای دنیا***[۴]:

قبل از تماشا:

«اغلب ماها در جهانی ساخته و پرداخته از تصورات و تخیلات و تمایلات و احساسات خود زندگی می‌کنیم، و بر حسب اینکه در برخورد با مسائل مختلف زندگی، چه زمینهٔ انفعالی و سابقهٔ ذهنی داریم، خوشیها و لذتها می‌آفرینیم و رنجها و تعبها خلق می‌کنیم، و عجیب است که به این دنیای مولود توهمات خود، چنان پای‌بند می‌شویم و دلبستگی پیدا می‌کنیم که حاضر نیستیم در کیفیت آن تغییری دهیم یا از حدود آن گامی فراتر نهیم، زیرا گمان می‌کنیم تصورات ما عین حقیقت است و حتی نمی‌خواهیم اساساً، جز آنها واقعیتی وجود داشته باشد.

«نمایشنامه‌ای که اینک توسط گروه هنری آریا وابسته به ادارهٔ کل فرهنگ و هنر آذربایجان شرقی از لحاظ (نظر) شما می‌گذرد، داستان بهترین بابای دنیا نیست، ولی نمونه‌ای از زندگی روزمرهٔ انسانهائی است که کاخی بر پایهٔ پندار، و براساس تصورات و به اتکای تمایلات و احساسات خود بنا می‌کنند و آن را به رنگ‌های دلفریب امیدها و آرزوها می‌آرایند تا مأمنی برای راحت و آسایش، و ملجائی برای گریز از ناملایمات فراهم آورند.

«ولی خواه و ناخواه روزی حقایق زندگی، پردهٔ اوهام را به یک سو می‌افکند و واقعیتها را چنانکه هست، بی‌پرده و پیرایه ظاهر می‌سازد. اینجاست که چنین مردمی از حقیقت فرار می‌کنند. ولی فرار از حقیقت هرگز چارهٔ کار نیست، باید راهی برای آشتی با آن اندیشید راهی معقول، که بتواند در عین محافظت این کاخ‌های امید و آرزو، حقیقت را جانشین خیالات باطل و تصورات نادرست کند».

۳- محمود علوی علاوه بر فعالیت تئاتری، در زمینه نقاشی آبرنگ نیز فعالیت دارد. تابلوهای آبرنگ این هنرمند در نوع خود بی‌نظیر است. از بازیهای بیادماندنی وی می‌توان از بازی در نمایشنامه‌های پهلوان اکبر می‌میرد، بهترین بابای دنیا، مستأجر، یاغیها، آنجا که ماهیها سنگ می‌شوند و رستم و سهراب یاد کرد.

۴- بعضی از نویسندگان و کارگردانان رسم دارند قبل از شروع نمایشنامه، گفتگوئی دربارهٔ خط فکری نمایشنامه با تماشاگران داشته باشند. برای آگاهی خوانندگان مطالب بعضی از این بروشورها را درج می‌کنیم.

دومین کارشناس تئاترِ مرکز آموزش تئاتر، منوچهر داودآبادی بود که در سال ۱۳۵۱ به تبریز اعزام شد. داودآبادی با تشکیل کلاسهای آموزش تئاتر توانست جمعی دیگر از علاقمندان به تئاتر را دور هم جمع نماید. در مدتی که وی کارشناس تئاتر تبریز بود، گروه دیگر با نام «گروه تئاتر امروز» به گروههای تئاتری فرهنگ و هنر افزوده شد. گروه تئاتر امروز که قبلاً در خانهٔ جوانان فعالیت می‌کرد، به همت پرویز کلینی[۵] و با یاری مهدی لریزی و دیگر اعضای گروه در تاریخ ۱۳۵۱ موجودیت خود را در فرهنگ و هنر وقت اعلام کرد. پرویز کلینی با مدیریتش و مهدی لریزی با تخصص فنی‌اش به تئاتر تبریز خدمات بیشماری کرده‌اند. این دو هنرمند علاوه بر بازیگری در رشتهٔ کارگردانی نیز فعالانه چه در گروه تئاتر امروز چه در سایر گروهها، فعالیت پیگیری داشته‌اند.

گروه تئاتر امروز در بروشور نمایشنامه ***دنیای مطبوعاتی آقای اسراری*** دربارهٔ گروهشان چنین مطلبی را بیان می‌کنند:

مهدی لریزی

۵- پرویز کلینی پیش از اینکه فعالیت خود را در فرهنگ و هنر آغاز کند، فعالیت تئاتری‌اش را از مدارس تبریز و خانهٔ جوانان آغاز کرده بود. مهمترین نمایشنامه‌هائی که پیش از فعالیت تئاتری در فرهنگ و هنر روی صحنه برده بود، عبارتند از: **ننه خاتون** نوشتهٔ فریدون رهنشین، ***آی با کلاه ـ آی بی‌کلاه***، نوشتهٔ گوهر مراد، **شهر قصه** اثر بیژن مفید. پرویز کلینی در نمایشنامه‌های فوق علاوه بر کارگردانی آنها، به عنوان بازیگر نیز نقش‌های اساسی نمایشنامه را به عهده داشته است. از دیگر کارهای با ارزش وی اجرای بیادماندنی **دشمن مردم** اثر هنریک ایبسن است که در سال ۱۳۵۸ در تالار تربیت روی صحنه آمد.

«فعالیت گروه تئاتر امروز با تکیه بر نگرشی گسترده و همه جانبه بر تمام زمینه‌های فکری و هنری افراد و نیاز معنوی جامعه، از نظر فرهنگی و هنر می‌باشد. این گروه احیای تئاتر اصیل در این شهر را در سرلوحهٔ هدفهای خود قرار داده و برای بازتاب این اندیشه نفس می‌کشد. **شهر قصهٔ** بیژن مفید سرآغاز تشکل گروهی بود که حال آن را «**امروز**» می‌نامیم. خانهٔ جوانان در سالهای ۴۸ تا ۵۱ سهمی در شناسائی این گروه دارد و فرهنگ و هنر استان از سال ۵۱ به بعد با پذیرش وابستگی این گروه، در پیشرفت هنری و فکری آن قدم‌های مثبتی برداشته است...».

گروه تئاتر امروز

مرکز آموزش هنرهای دراماتیک

اداره کل فرهنگ و هنر آذربایجانشرقی

تالار کوروش ..... تبریز ـ دیماه ۵۳

از دیگر اقدامات منوچهر داودآبادی در خانهٔ فرهنگ استان، تأسیس «انجمن دوستداران تئاتر» بود. یکی از اهداف این انجمن، ایجاد همکاری بین گروههای تئاتری موجود شهر تبریز بود. در این انجمن، گروههای تئاتری بدون در نظر گرفتن سیاستهای تشکیلاتی، ماهانه یکبار دور هم جمع می‌شدند و درهمان‌جلسه، یکنفربه‌عنوان سخنران که از قبل موضوع سخنرانی وی تعیین می‌شد، دربارهٔ تئاتر و تاریخ آن سخنرانی می‌کرد. حاضرین جلسه بعد از اتمام سخنرانی موضوع آن را مورد بحث و نقد قرار می‌دادند.

جلسات «انجمن دوستداران تئاتر» بعد از مدتی در بین سایر هنرمندان شهر از جمله شاعران و سینماگران آماتور سینمای هشت میلیمتری نیز جای خود را باز نمود.

در دوران مدیریت و کارشناسی منوچهر داودآبادی، علاوه بر گروه تئاتر امروز، سه گروه دیگر نیز با نامهای «رابط»، «ارک» و «آذر» تأسیس شدند.

در سال ۱۳۵۱، فرشاد فدائیان با یاری علی کوهپایه کامبیز فرمان‌پرست و احمد سپوهین، به پاس خدمات و زحمات خسرو حکیم رابط که در رشد تئاتر اصیل و مردمی شهر تبریز نقش اساسی داشت، گروهی را با نام «رابط» تشکیل می‌دهند.

سومین گروه تئاتری که در سال ۱۳۵۳ در طول کارشناسی منوچهر داودآبادی تشکیل شد، گروه تئاتر ارک، به سرپرستی اسد صادقی بود.

چهارمین گروه تئاتری که در دوران داودآبادی تأمین یافت گروه تئاتر آذر به سرپرستی حسین کسری بود.

نمایشنامه‌هایی که از سال ۱۳۵۱ به بعد با امکانات «خانه فرهنگ استان» اجرا شده‌اند عبارتند از:

در حضور باد[۶] نوشتهٔ بهرام بیضائی به کارگردانی فرشاد فدائیان، اجرا توسط گروه تئاتر رابط، تاریخ اجرا ۱۳۵۱، محل اجرا تالار تربیت.

صحنه‌ای از اجرای نمایشنامه در حضور باد

۶- این نمایشنامه علاوه بر اجرا توسط همین گروه در سال ۱۳۵۱ در تلویزیون مرکز تبریز ضبط و از شبکه سرتاسری پخش شد.

آسید کاظم نوشتهٔ محمود استاد محمد به کارگردانی پرویز کلینی، اجرا توسط گروه تئاتر امروز، محل اجرا تالار کاخ جوانان و تالار تربیت، تاریخ اجرا ۱۳۵۲.

حادثهٔ در ویشی نوشته آرتور میلر به کارگردانی پرویز کلینی، اجرا توسط گروه تئاتر امروز، محل اجرا تالار تربیت، تاریخ اجرا ۱۳۵۲.

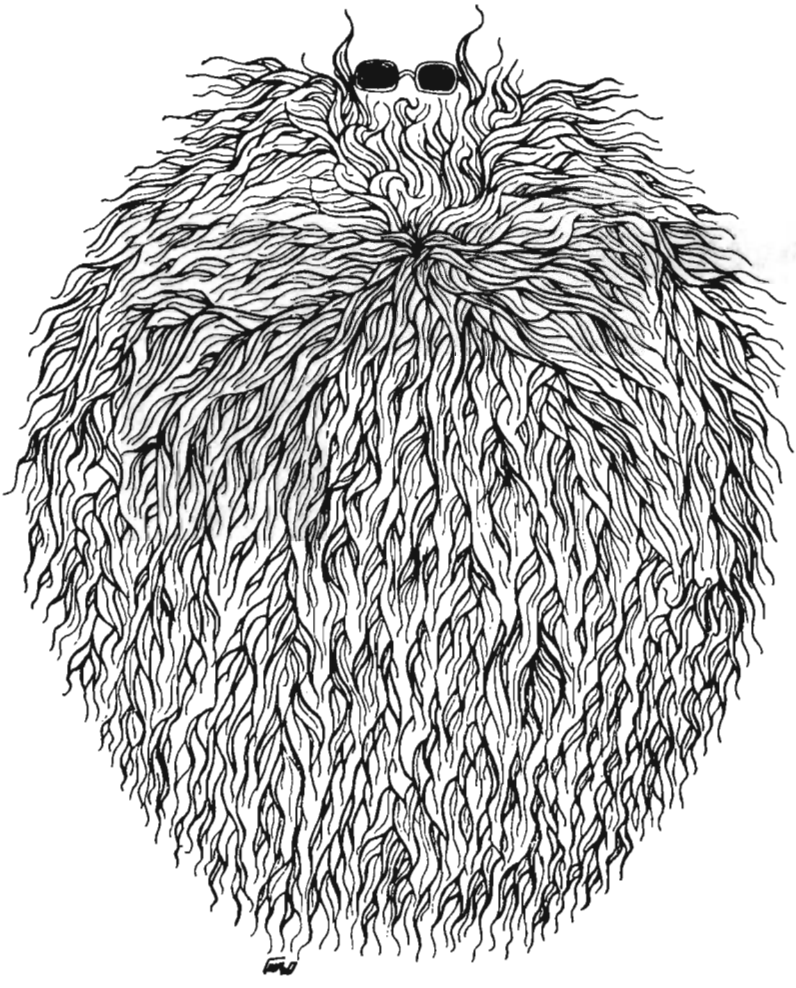
صحنه‌ای از اجرای نمایشنامه حادثه درویشی ـ نوشته آرتور میلر به کارگردانی پرویز کلینی

چوبدستهای ورزیل نوشتهٔ گوهرمراد به کارگردانی محمود قبه‌زرین ـ اجرا توسط گروه تئاتر زمان، محل اجرا تالار تربیت، تاریخ اجرا ۱۳۵۲.

تکرار و قصاص نوشتهٔ مشترک تنهائی‌وش ـ پرویز کلینی به کارگردانی پرویز کلینی، اجرا توسط گروه تئاتر امروز، محل اجرا تالار تربیت، تاریخ اجرا ۱۳۵۳.

مردی که گلی در دهان داشت[۷] نوشتهٔ لوئیجی پیراندللو به کارگردانی فرشاد فدائیان، اجراتوسط گروه‌تئاتررابط، محل‌اجرا تالار تربیت ـ تاریخ اجرا اردیبهشت و خرداد ۱۳۵۳.

۷- این نمایشنامه علاوه بر اجرا در سال ۱۳۵۳ توسط گروه تئاتر رابط در تلویزیون مرکز تبریز ضبط و پخش شد.



اینها خیلی کوچکند نوشتهٔ خسرو حکیم رابط به کارگردانی فرشاد فدائیان، اجرا توسط گروه تئاتر رابط، محل اجرا تالار تربیت ـ تاریخ اجرا اردیبهشت و خرداد ۱۳۵۳.

لونهٔ شغال[۸] نوشتهٔ علی نصیریان به کارگردانی محمود قبه‌زرین اجرا توسط گروه تئاتر زمان، محل اجرا تالار تربیت ـ تاریخ اجرا ۱۳۵۳.

در بروشور نمایشنامه ***لونهٔ شغال*** آمده است:

«آنجا که یوزباشی عصا به دست و چشم و گوش گشاده، همه را در چنگ دارد، نجار

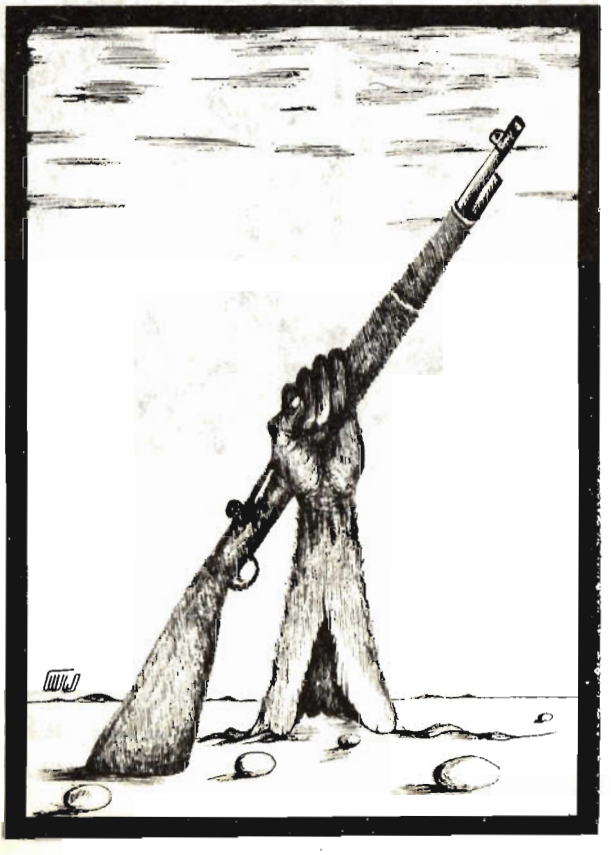
۸- این نمایشنامه در آبانماه ۱۳۵۳ در اولین جشنواره تئاتر مشهد نیز به اجرا درآمد.

دست تنها و بی‌همراه چه می‌تواند بکند؟... ولی، یاریش کن، سلیمون بلقیس جز در زبان تو چیزی نیست، شاید نبودند و اگر هم بودند به گدائی نشسته‌اند. تعمق کن، عصای یوزباشی از پا انداخت، معصوم را، آتش‌نشان را، شغال را، و موش‌ها غارت کردند، و تو هم افتادی توی قفس... خود را دریاب و نجار را، او پیش از تو همه را سنجیده... یاریش کن. آگاه باش، با او باش... شک و دو دلی... ریشهٔ وجودت را می‌پوساند... فکر کن... فکر کن... زنده‌مان مهم نیست، زندگی کردن باید آموخت».

دنیای مطبوعاتی آقای اسراری نوشتهٔ بهرام بیضائی به کارگردانی پرویز کلینی، اجرا توسط گروه تئاتر امروز، تاریخ اجرا دیماه ۱۳۵۳.

سی‌زیف و مرگ نوشتهٔ روبر مرل به کارگردانی پرویز کلینی، اجرا توسط گروه تئاتر امروز، محل اجرا تالار تربیت ـ تاریخ اجرا ۱۳۵۳.

بامها و زیر بامها نوشتهٔ گوهر مراد به کارگردانی اسد صادقی، اجرا توسط گروه تئاتر ارک، محل اجرا تالار تربیت به تاریخ اسفند ماه ۱۳۵۳.



در بروشور نمایشنامهٔ ***بامها و زیر بامها*** نیز می‌خوانیم:

«خانه‌ها را تاراج کرده یا منفجر ساخته‌اند، مرتب اتهام‌های ناروا و بی‌اساس به مردم می‌زنند. به جای نظم و قانون و امنیت نسبی که داشتیم، بی‌قانونی و اخاذی به جائی رسیده است که در حکومت قدیم هم، سابقه نداشته است. تعداد اعدام‌شدگان بین شصت تا هفتاد نفر است، باز هم زیادتر می‌شود. در هر موردی با بیشرمی تمام اخاذی می‌کنند. تبریز را به دست شجاع‌الدوله سپرده‌اند و گوئی یگانه هدف او ویران ساختن این شهر است...». نقل از کتاب ***نامه‌هائی از تبریز***.

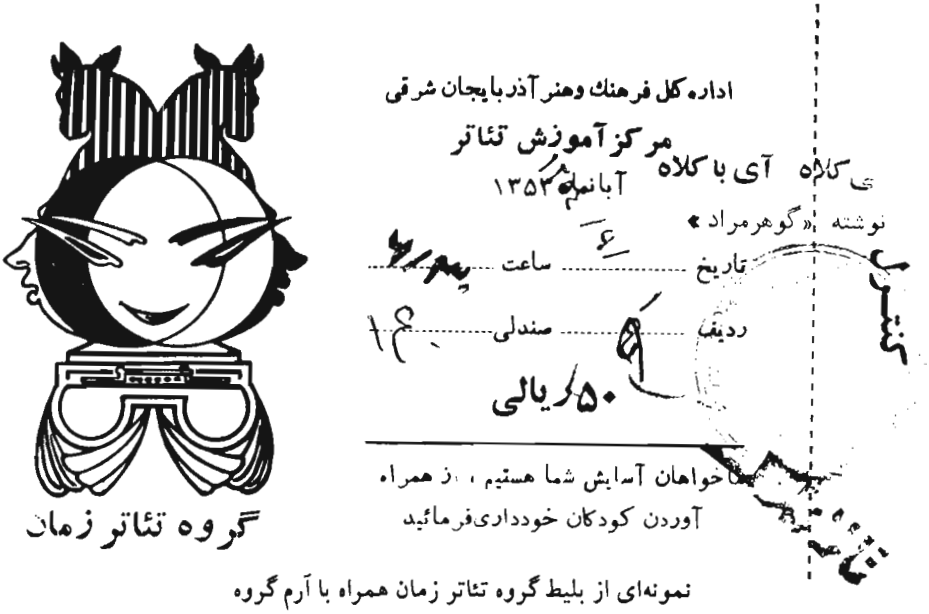
ـ در اردیبهشت ماه سال ۱۳۵۴ نمایشنامه **حادثهٔ در ویشی** مجدداً توسط گروه تئاتر امروز به مناسبت افتتاح تالار ارک (سالن شیروخورشید) اجرا شد.[۹]

پنچری نوشتهٔ فردریک دورنمات به کارگردانی علی کوهپایه، اجرا توسط گروه تئاتر آریا، محل اجرا تالار تربیت ـ تاریخ اجرا اردیبهشت ۱۳۵۴.

صحنه‌ای از اجرای نمایشنامه پنچری

۹- لازم به یادآوریست که تالار شیروخورشید سرخ در سال ۱۳۴۲ به علت سوء استفاده از نقش تئاتر و عدم مدیریت توسط مسئولین دولتی تعطیل و به همت احمد بنی‌احمد و گروه تئاتر پیشرو که سرپرستی آن را احمد دامود به عهده داشت، مجدداً گشایش می‌یابد. احمد دامود بعضی از اجراهای خود را در این تالار به معرض تماشا می‌گذارد و سپس در سال ۱۳۴۷ راهی خارج از کشور می‌شود، با رفتن احمد دامود، گروه تئاترپیشرو منحل می‌گردد و سالن شیروخورشید نیز دوباره تعطیل می‌شود تا اینکه به پایمردی اعضای گروه تئاتر امروز و منوچهر داودآبادی در سال ۱۳۵۴ سالن شیروخورشید سرخ با نام تالار ارک افتتاح می‌گردد.

آی باکلاه ـ آی بی‌کلاه[۱۰] نوشتهٔ گوهرمراد به کارگردانی محمود قبه‌زرین، اجرا توسط گروه تئاتر زمان، محل اجرا تالار ارک ـ تاریخ اجرا آبانماه ۱۳۵۴.



نمونه‌ای از بلیط گروه تئاتر زمان همراه با آرم گروه

در بروشور اجرای نمایشنامهٔ *آی باکلاه ـ آی بی‌کلاه* می‌خوانیم:

«آن طرف دیوار کوتاه خانهٔ ما یک تیر سیمانی ایستاده که شبها چراغ کوچک آن روشن می‌شود، تمام روز تیر سیمانی یک الف آزاده و بی‌صدا و خاموش است و توجه کسی را جلب نمی‌کند. الف تا بیکلاه است، عریان از تعلقات و پیرایه‌های زمانه است. کلاه‌اش الف صدا دارد، صدای اخطار و بیدارش! همه به این بانگ بی‌مقدمه گوش تیز می‌کنند.

ـ هان چه خبر شده؟ بچه سیاه و سوخته‌اش را گرفته‌اند؟ به او دست زده‌اند؟ همنوعش را با فلاخن و تیر سنگی زده‌اند؟

حتماً خبری شده، بدون چون و چرا خبری هست. او بیخودی قارقار نمی‌کند. کلاه الف ما کلاغ است که مادر ساده و مهربان من به قارقار آن اعتقاد دارد. بیش از شصت

۱۰- نمایشنامه *آی باکلاه ـ آی بی‌کلاه* به جز اجرای عمومی، در دومین جشنوارهٔ تئاتر و موسیقی مرکز آموزش تئاتر تبریز به معرض تماشا گذاشته شد. این نمایشنامه به مناسبت همین جشنواره در شهرستانهای مرند، خوی، شاهپور و رضائیه (ارومیه) به روی صحنه آمد.

سال است که با کلاغ و قارقار او وقایع تلخ و خوشحال‌کننده را پیشاپیش دریافته.

ـ نه محال است. من کلاغ‌ها را آزموده‌ام و فریادشان را باور کرده‌ام، کلاغی ندیده‌ام که مرا فریب دهد. پس کلاغی که از سر هوس قارقار کند و به عقل مردم بخندد، در خور سنگ فلاخن است که منقار یا پایش را بشکنند. کلاغ، قاصد روزان توفانی است و روزهای شاد، قاصد دروغزن».

لعبتکها[۱۱] نوشته و کارگردان یعقوب شکوری، اجرا توسط مرکز آموزش تئاتر، محل اجرا تالار تربیت ـ تاریخ اجرا آبانماه ۱۳۵۴.

پرواز بندان نوشتهٔ گوهر مراد به کارگردانی حسین کسری، اجرا توسط گروه تئاتر آذر، محل اجرا تالار تربیت ـ تاریخ اجرا ۱۳۵۴.

لنی کوچولو نویسنده جان اشتاین بک، تنظیم برای صحنه عباس جوانمرد به کارگردانی مهدی لریزی[۱۲]، اجرا توسط گروه تئاتر امروز، محل اجرا تالار

۱۱- نمایشنامه ***لعبتکها*** به جز اجرای عمومی در دومین جشنوارهٔ تئاتر و موسیقی مرکز آموزشی تئاتر تبریز به معرض تماشا گذاشته شد. این نمایشنامه علاوه بر این، در جشنوارهٔ تئاتر شهرستانها در سال ۱۳۵۵ در تهران نیز به اجرا درآمد. همچنین در تلویزیون مرکز تبریز ضبط و از شبکه سرتاسری پخش شد.

۱۲- مهدی لریزی پیش از اینکه فعالیت خود را در فرهنگ و هنر آذربایجانشرقی آغاز کند، فعالیت تئاتری‌اش را در مدارس تبریز، خانهٔ جوانان و هنرستان صنعتی شروع کرده بود.

مهدی لریزی قبل از فعالیت در مرکز آموزش تئاتر وابسته به فرهنگ و هنر، مسئول و مربی تئاتر هنرستان تبریز بود. در دوره‌ای که وی مربی تئاتر بود، نمایشنامه‌های زیر در سالن هنرستان به روی صحنه آمد:

- ***تو قهرمان نیستی***، نوشتهٔ عزیز نسین، تنظیم برای صحنه و کارگردان مهدی لریزی.
- ***گیله‌مرد*** نوشتهٔ بزرگ علوی، کارگروهی زیر نظر مهدی لریزی.
- ***شهر فرنگ*** نویسنده و کارگردان یعقوب شکوری.
- ***محاق*** نوشتهٔ اکبر رادی کارگردان امیر علیزادگان.

مهدی لریزی علاوه بر اینکه در سمت کارگردان فعالیت می‌نمود، بازیگری زبردست نیز بود. بازیهای بیادماندنی وی عبارتند از:

- بازی در نمایشنامه ***عروسی گلها*** نوشتهٔ فریدون ره‌نشین در نقش زنبور.
- بازی در نمایشنامه ***سی‌زیف و مرگ*** «روبر مرل» در نقش مرگ.
- کارگردانی و بازی در ***نمایشنامه گالیله...*** نوشتهٔ نادر ابراهیمی در نقش گالیله.
- بازی در نمایشنامه ***حادثهٔ در ویشی*** نوشتهٔ آرتور میلر در نقش شاهزاده فن‌برگ.
- بازی در نمایشنامه ***تکرار و قصاص*** نوشتهٔ تنهائی‌وش ـ پرویز کلینی در نقش صاحب.
- بازی در نمایشنامه ***دنیای مطبوعاتی آقای اسراری*** نوشته بهرام بیضائی در نقش علائی.
- بازی در نمایشنامه ***آ سید کاظم*** نوشتهٔ محمود استاد محمد در نقش قهوه‌چی.

←

تربیت ـ تاریخ اجرا اسفندماه ۱۳۵۴.

در بروشور نمایشنامهٔ ***لنی کوچولو*** آمده است:

«اگر بخواهیم برابر عینی دن‌کیشوت را در میان خودمان جستجو کنیم، سرمان به سنگ یأس خواهد خورد. دن‌کیشوتی کامل در جهان آدمیان وجود ندارد.

«پس سروانتس این خلقت شگفت را از کجا یافته بود؟ جواب این است:

«دن کیشوت از کل بشریت برخاسته، بشریتی که تاریخ حیات شعور و عاطفه با اوست و دن‌کیشوت در همان کلیت ستودنی وجود دارد که لنی هم باید در آن یافت شود. برای پیدا کردن لنی، یک جامعهٔ کوچک کافی نیست. همه جامعه‌ها را باید جستجو کرد. همچنانکه دن‌کیشوت در تمام اجزاء و افراد بشریت حصّه‌ای دارد، لنی هم در کنار اوست. پس لنی مانند دن‌کیشوت یک تیپ انسانی نیست و رئالیسم سختگیر نمی‌تواند الگوهای عینی از آنها بسازد. لنی شخصیت سمبولیک است. لنی طبیعت وسیع و عمیقی است که یک قسمت از آن کشف شده. طبیعت در ساختمان وجود او به معنای گسترده‌ای است که ناتورالیست‌ها آن را باور کرده‌اند. نیروی کور این طبیعت به اندازهٔ غریزه‌های پیچیدهٔ او بهت‌انگیز است. حافظه ندارد، چون احتیاجی مادی برای حسابگریهای اجتماعی در زندگی او محرک واقع نشده. لنی کامل نیست، چون طبیعت بدون انسانِ هوشمند و آفریننده، ناقص است. ژرژ، تکامل‌یافتهٔ اجتماعی لنی است و بدون لنی، موجودی بدون گذشته است. ژرژ همهٔ ناراحتی‌های لنی را تحمل می‌کند. چون در ساخت جامعه‌ای که قطع ریشه‌های طبیعی غایت عملکرد آن است، ژرژ از اصل الهام‌بخش خود جدا خواهد شد و بدون ریشه خواهد پوسید. احتیاج ژرژ به لنی، احتیاج متقابل و توأمان است. نمایشنامهٔ ***لنی کوچولو*** چیزی بر داستان ***موشها و آدمها*** نیفزوده، چون جان‌اشتاین بک تا نقطه ممکن در آن پیش رفته، به فاجعهٔ روابط جامعه‌ای رسیده که لنی در آن زیادی است! آیا لنی در این سلسله رابطه‌ها خطاکار است یا محیطی که طرز برخورد انسانی با او از یادش رفته؟...».

← ـ بازی در نمایشنامه ***دشمن مردم*** نوشته هنریک ایبسن در نقش دکتر استوک‌مان.

ـ کارگردانی و بازی در نمایشنامه «***اگر یک نیستید منهای یک باشید، صفر بودن ذلالت است***» نوشته نادر ابراهیمی.

ـ کارگردانی و بازی در نمایشنامه «***توی گوش سالمم زمزمه کن***» نوشته ویلیام هلنی.

مهدی لریزی علاوه بر فعالیتهای فوق در اکثر اجراهای گروه تئاتر امروز و سایر گروهها مسئولیت‌های فنی و تهیه را بعهده داشت.

در سال ۱۳۵۴ مرکز آموزش تئاتر تبریز میزبان جشنواره تئاتر و موسیقی به مدت ۱۰ روز در شهر تبریز بود. در این مدت چهار نمایشنامه از شهرهای مختلف ایران به اجرا درآمد و دو نمایشنامه از گروههای تئاتر شهر تبریز:

گروههای اعزامی عبارت بودند از:

ـ گروه تئاتر خرم‌آباد با نمایشنامهٔ ***کرکس‌ها*** نوشته غلامحسین لطفی به کارگردانی هادی مرزبان.

ـ گروه تئاتر همدان با نمایشنامهٔ ***آل*** نوشته اشکینی به کارگردانی رضا کشانی.

ـ گروه تئاتر سنندج با نمایشنامهٔ ***پله‌های نردبان*** نوشته بهمن فرسی به کارگردانی شهریار عرشی.

ـ گروه تئاتر رشت با نمایشنامهٔ **هیچ** نوشته محمد للری به کارگردانی مسعود فقیه. و دو نمایشنامه ***آی با کلاه*** ـ ***آی بی‌کلاه*** و ***لعبتکها*** نیز از گروههای تئاتر تبریز به اجرا درآمدند.

۴

نمایشنامه‌های کهن

کمدی «محمد چلبی»

یکی از قدیمی‌ترین نسخ نمایشنامه که به زبان فارسی موجود است، اثری است با نام **محمد چلبی** به قلم نویسنده‌ای به نام «حسین افندی». این نمایشنامه در تبریز نوشته شده است و تاریخ دقیق نوشتن آن در تبریز روشن نیست، اما ترجمه نمایشنامهٔ مزبور به زبان آلمانی، همراه با متن فارسی آن با زیرنویس آلمانی، در سال ۱۹۰۵ در وین به چاپ رسیده است. این نسخهٔ چاپی در حال حاضر زیر شمارهٔ ۸۴۶۳ در کتابخانهٔ ملی ایران محفوظ است. جلد کتاب از چرم مرغوب سبز و آستربدرقهٔ آن از پارچهٔ ابریشم موجدار است. در پشت و روی جلد عنوان کتاب به دو خط فارسی و آلمانی طلاکوب شده، سه لبهٔ کتاب نیز طلائی است. کتاب یاد شده در سه قسمت است: قسمت اول متن فارسی نمایشنامه خطاطی شده در ۳۵ صفحه، قسمت دوم متن فارسی با زیرنویس آلمانی در ۲۳ صفحه و بخش سوم مقدمهٔ کتاب به زبان آلمانی در ۲۰ صفحه.

این کتاب با توجه به برچسبی که در زیر عنوان کتاب الصاق شده، از «انبار حوضخانهٔ» کاخ‌گلستان‌به «کتابخانهٔ‌دولت‌علیهٔ ایران» و از آنجا به کتابخانهٔ ملی ایران منتقل شده است.

بنابراین کتاب حاضر، با توجه به نفاست صحافی آن، باید جزو کتبی باشد که به کتابخانهٔ سلطنتی آن زمان اهدا شده است.

برای آشنایی بیشتر با این نمایشنامه ترجمهٔ مقدمهٔ نمایشنامه را از زبان آلمانی می‌آوریم:

اکنون چندین سال از آن تاریخ می‌گذرد که عالیجناب یولیوس بارون سویدنیک فون رودنهورست Julius Freiher Zwiedinek Von Südenhorst، سفیر فوق‌العاده و وزیر تام‌الاختیار، که در حال حاضر از اعضای هیأت امنای آکادمی کنسولی امپراطوری در وین هستند، مرحمت فرموده نسخه‌ای دستنوشته به زبان فارسی را که به ایشان تعلق داشته

است، جهت تدریس در اختیارم قرار دادند. متنی که پیش روی دارید و نخستین بار انتشار می‌یابد از این نسخه برگرفته شده است.

این نسخه که شاهکاری از هنر خوش‌نویسی مشرق‌زمین به شمار می‌آید، بیش از چهل سال پیش توسط معلم زبان فارسی و خوش‌نویس مشهوری به نام حسین افندی در تبریز به رشتهٔ تحریر درآمد. اصطلاحات، عبارات متداول روزمره، محاورات، نامه‌ها و غیره در این مجموعه دستنوشته و نیز در نمایشنامهٔ کمدی‌ای که پیش روی دارید و از آن برگرفته شده، به خطی نگارش یافته که خط نستعلیق شکسته نامیده می‌شود.

امروزه در ایران از این خط به طور کلی به عنوان خط کتابت شکسته استفاده می‌شود. اما این خط به علت ویژگی‌هایی که دارد، برای افراد ناآزموده به همان اندازه ناخوانا و دست‌کم همانقدر به سختی قابل خواندن است که آموختن آن از راه مشاهده، فرصتی که به ندرت دست می‌دهد. با توجه به اینکه هر کس که با فارسی سروکار دارد، نمی‌تواند به آسانی به متون اصلی فارسی دست یابد، چاپ مجدد متنی که من برگزیده‌ام، به صورت فتولیتوگرافی و استنساخ ضمیمه‌ای به صورت خط چاپی معمولی فارسی ـ عربی به آن به منظور مقایسه، می‌بایستی کمبود منابع کمکی مناسب را برطرف کند، ضمن اینکه ترجمهٔ آلمانی بسیار تحت‌اللفظی دستنوشته‌ای که به دست ما رسیده، می‌تواند فهم آنچه را که می‌خوانیم آسان سازد.

هدف اصلی من از این کار این بوده که یک کتاب درسی برای آموختن خط کتابت، بدانگونه که امروزه در ایران معمول است، فراهم آورم. از این بابت مدیون عالیجناب حاجی عبدالوهاب میرزا سرپرست شاهزادهٔ ایرانی احمدمیرزا هستم که در حال حاضر همراه با برادرشان علی میرزا و دو همشاگردیشان محسن‌خان و عیسی‌خان در آکادمی پادشاهی ترزیا Theresianischen Akademie در وین تعلیم می‌بینند. ایشان بر من منت نهادند و پنج صفحهٔ نخست از نسخهٔ اصلی این نمایشنامهٔ کمدی را که متأسفانه برعکس بقیهٔ دستنوشته، به دست خوش‌نویسی کم تجربه به رشته تحریر درآمده بود و ازینرو برای چاپ به صورت فتولیتوگرافی مناسب نبود، در شش صفحه رونویسی کردند تا تمامی نسخه صورتی یکنواخت داشته باشد. محسن‌خان سابق‌الذکر، پسر وزیر اعظم پیشین نیز مرحمت فرموده، عنوان این نمایشنامهٔ کمدی را به خط خوش نگاشتند که از این بابت از ایشان صمیمانه سپاسگزارم.

این نمایشنامهٔ کمدی که من به آن، عنوان شخصیت اصلی آن یعنی **محمد چلبی** را داده‌ام باید از لحاظ زبان برای دوستداران زبان فارسی معاصر مغتنم باشد و همانقدر

علاقهٔ آنان را برانگیزد که نمایشنامه‌های *هاگارد و لواسترنج*[۱]، *آ. راجرز*[۲] و *کتر آ. وارموند*[۳]، که به زبان فارسی معاصر و انگلیسی یا آلمانی انتشار یافته‌اند و بیشتر از جهت جمع‌آوری موفقیت‌آمیز مطالبی که پی‌گیری اصل و منشاء این نمایشنامهٔ کمدی را ممکن ساخته است.

هنگامیکه متن فارسی این نمایشنامهٔ کمدی را به دوست بسیار عزیزم آقای دکتر ماکسیمیلین بیتنر (Maximilian Bittner) استادیار فلسفهٔ شرق در دانشگاه پادشاهی وین که در گذشته شنوندهٔ بسیار جدی درسهای من دربارهٔ زبان ترکی در آموزشگاه ملی زبانهای مشرق‌زمین بودند، نشان دادم، ایشان اظهار داشتند که این نمایشنامهٔ کمدی با توجه به حال و هوای ترکی‌اش در بعضی قسمت‌ها، می‌بایستی احتمالاً از ترکی ترجمه شده باشد، نه از فارسی. پروفسور بیتنر دلایل چنین احتمال درستی را که بزودی خواهم آورد برایم برشمرد. آقای پروفسور دکتر وارموند، از اعضای شورای سلطنتی، توجه مرا به وجود نمایشنامه‌ای کمدی به روایت عربی جلب کردند که دارای مضمونی مشابه است. این متن عربی که در سال ۱۸۲۱ به چاپ رسیده است[۴] در مجموع، شبیه متنی است که ما در دست داریم. اما نویسندهٔ عربی صریحاً خاطرنشان می‌سازد که وی این متن را از ترکی ترجمه کرده است. بنابر این واضح بود که متن فارسی آن نیز از همان متن ترکی که به عنوان یک طرح در ترجمهٔ عربی مورد استفاده قرار گرفته بود، برگردانده شده است. خوشبختانه نسخهٔ ترکی آن خیلی زود پیدا شد. تحقیقات ما در نتیجهٔ مساعدت‌های ویژه و صمیمانهٔ آقایان پروفسور گ. یاکوب (G. Jacob) در ارلانگن (Erlangen) و جی. کونوز (J. Kunos) در پست (Pest) تا بدانجا رسید که ما موفق شدیم نسخهٔ خطی اصل ترکی آن را که

1- W.H.D. Haggard and G. Le Strange, *The Vazir of Lankuran: A. Persian Play.* London 1882.

2- A. Rogers, (*Three*) *Persian play,* with Literal English Translation and Vocabulary. London 1890.

3- Dr. Adolf Wahrmund, *Mosieur Jourdan*. Wien 1889.

4- *Grammaire arabe-vulgaire* A.P. Caussin de Perceval در Paris, 1824.

عنوان عربی آن: ***قصة‌التاجر الفرنجی و محمد شلبی العطار و موسی‌الدلال الیهودی و هی عشرون مخاطبة قد استخرجها من‌اللغة الترکیة الی‌العربیة‌الاب القدیس الطاهر النفیس الخوری یوحنا الاستنبولی المتقلد وظیفة العلوم فی مدرسة عین ورقاالعامرة که*** Caussin تحت عنوان زیر ترجمه کرده است:

Aventure du négociant franc avec Mohammed Tschélèbi le droguiste et le courtier juif Mouca (که در نسخهٔ فارسی و ترکی ساموئل است)

(در نسخهٔ فارسی شامل بیست و سه مکالمه) formant vingt dialogues

traduits du turc en arabe par le révèrend père Jean de Constantinople, professur au collège d'Aïn Ouarka (dans les montagnes du Kastraonan à une lieue 1/2 au nord-est du couvent d'Amtoura).

در کتابخانهٔ آکادمی سلطنتی علوم در پست[5] نگهداری می‌شود، بررسی کنیم. اما این اثر در ابتدا دست‌نوشته نبود، بلکه به طوری که پروفسور باربیه دو منار (Barbier de Meynard) به آقای پروفسور بیتنر در پاریس اظهار داشتند، قبلاً دو بار به صورت چاپی انتشار یافته بود: مؤلف این کمدی نه یک ترک بلکه یک مبلغ فرانسوی به نام وینیه (M. Vignier) بود که نوشتهٔ خود را تحت عنوان *Eléments de la langne turque* *Konstantinope/1970* (صفحهٔ ۳۴۰-۲۹۹ به صورت آوانویسی و ترجمه به فرانسه) منتشر کرد. این نمایشنامهٔ کمدی سپس برای دومین بار در سال ۱۸۵۴ توسط مالوف اسمیرنا (N. Mallouf Smyrna) در *Dialogues turcs-français* براساس کار وینیه و این بار به زبان فرانسه، به خط ترکی و با آوانویسی (صفحه ۷۴-۱) انتشار یافت. پروفسور بیتنر، نسخهٔ اصلی به زبان ترکی را براساس این نسخه و متون چاپی، با متن فارسی حاضر و ترجمهٔ عربی سابق‌الذکر مقایسه کردند و تمامی آنچه را که به لحاظ نقد متن به طور کلی و با توجه به اصل ترکی آن، می‌بایستی حتماً به صورت پانوشته آورده می‌شدند، جهت انتشار در اختیار من قرار دادند.

از نظر متن، این نمایشنامهٔ کمدی به تشریح روابط و مناسبات در مشرق‌زمین و به ویژه در عثمانی آنزمان می‌پردازد و عمداً اشکال نسبتاً متناقض آن را آشکار می‌سازد. یک عطار ترک به نام محمد چلبی که ظاهراً در وضع مالی نامساعدی بسر می‌برد، می‌خواهد به کمک یک دلال یهودی به نام ساموئل (سموئیل) معاملهٔ پرسودی را انجام دهد. ساموئل، قربانی‌ای را که می‌بایستی بخشی از دارایی خود را از راه فریب و نیرنگ از دست بدهد، یافته است. مرد یهودی پیشنهاد می‌کند که وی از بازرگانی فرنگی به نام گئورگ (Kaufmann Giorgi) که اخیراً در استانبول سکونت اختیار کرده، در مقابل پرداخت مبلغ ناچیزی به عنوان پیش‌پرداخت، یک محمولهٔ بزرگ از ادویه‌جات را خریداری کند و کالای خریداری شده را فوراً به فروش برساند، اما از دادن باقیماندهٔ بدهی خود خودداری نماید. آنچه گفته شد، جامهٔ عمل می‌پوشد. محمد چلبی به اتفاق یهودی این برنامه را حقیقتاً به اجرا می‌گذارند. البته کلاهبرداران متعاقب آن دستگیر می‌شوند. ساموئل که گذشته از این به شریک خود خیانت کرده و به گئورگ تاجر اطلاع داده بود که چلبی از پرداخت پول عاجر است، برای هر احتمالی راه چاره‌ای دارد. آنچه آنها گمان می‌کردند، به عبارت دیگر آنچه ساموئل ترتیب داده است، به وقوع می‌پیوندد. بازرگان

5- Signatur: Török 0 364 Vgl. G. Jacob, Vorträge Türkischer Meddâh's Berlin 1904, p. 13.

فرنگی شکایت می‌کند. محمد چلبی که اصرار دارد مقامات از بابت این که او مسلمان است، جانب او را بگیرند، ادعا می‌کند که تمام پول را پرداخت کرده است. اما بازرگان همچنان بر سر حرف خود باقی می‌ماند و ادعا می‌کند که بجز پیش‌پرداخت، وجه دیگری دریافت نکرده است و برای اثبات ادعای خود از مترجم کنسولگری کمک می‌گیرد. آنگاه مقرر می‌شود که بازرگان سوگند یاد کند یا اینکه محمد چلبی شاهدان خود را بیاورد. چلبی مانع از سوگند خوردن بازرگان فرنگی می‌شود، چرا که می‌تواند به کمک یهودی، دو افندی، یک پیله‌ور و یک قهوه‌چی را بیابد که در دادگاه در برابر قاضی عسکر، به نفع عطار ـ یعنی به عنوان شاهدان دروغین ـ شهادت دهند. اتفاقاً یکی از این افندی‌ها با پیشکار قاضی عسکر آشنا است و حمایت او را به دست آورد. هنگامی که قاضی عسکر متوجه می‌شود که مترجم که بازرگان فرنگی را به جلسهٔ دادگاه همراهی می‌کند، می‌خواهد با درخواست ارائهٔ برگ عدم سوء پیشینه از سوی شاهد و محمد چلبی، کار را به جاهای باریک بکشاند، پیشنهاد مصالحه می‌دهد. جناب رئیس، عالیجناب رئیس افندی ـ که در آن زمان مقامی در حد وزیر خارجه بود ـ نیز ترجیح می‌داد که از شر این مسأله خلاص شود، ازینرو سعی می‌کند به این دعوا خاتمه دهد و برای رام کردن طرفین دعوا، دستور می‌دهد که آنها را فعلاً زندانی کنند. اینجاست که دیگر عثمان چاوش (مباشر دعوا) و مترجم وارد عمل می‌شوند تا مصالحه‌ای صورت پذیرد. محمد چلبی مبلغی که حتی کمتر از نصف ارزش کالای خریداری شده است، به بازرگان می‌پردازد. اما سود خود او هم چندان زیاد نیست، زیرا می‌بایستی پول‌هایی بابت رشوه‌های مختلف بپردازد. اما یهودی بیچاره، ساموئل چیزی نصیبش نمی‌شود ـ و این نکته، اوج بسیار موفقیت‌آمیز این نمایشنامهٔ کمدی است. وی وقتی که نزد محمد چلبی می‌رود تا نیمی از سود حاصله را دریافت دارد، عطار او را از خود می‌راند و تظاهر می‌کند که او را نمی‌شناسد و برای اولین بار است که او را می‌بیند.

هر چند مترجم ایرانی در ترجمهٔ این اثر از زبان ترکی، مرتکب اشتباهات بی‌شماری شده است، اما این اشتباهات، همانگونه که از مطالعهٔ همزمان متون فارسی و ترکی آن می‌توان‌دریافت، اکثراً چنان است که لطمه‌ای به پیوستگی آن نمی‌زند. هم از اینروست که پروفسور بیتنر در نقدی که بر متن نوشته‌اند، تنها آنجا به متن ترکی ارجاع داده‌اند که شکل یا محتوای اثر لطمه دیده است، یعنی آنجا که مترجم ترکی را تحت‌اللفظی به فارسی برگردانده است و یا جاهایی که مفهوم آن با مضمون داستان مطابقت ندارد.

Leopold Pekotsch

نوشته ا. بریکتو / ترجمهٔ جلال ستاری

نکاتی دربارهٔ نمایشنامه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده[1]

در همهٔ کشورهایی که از تمدنی کهن برخوردارند، در کنار زبان ادبی و دیوانی، که زبانی «مرده» است و به کندی تحول می‌یابد و کسانی که آن زبان را به کار می‌برند، تعمداً در کندی آن تحول دست دارند، زبان محاورهٔ پاک متفاوتی هست که در ادوار و جاهای مختلف، کمابیش به شتاب، تغییر می‌پذیرد. البته منظور زبان محاورهٔ عوام نیست، بلکه مقصود زبانی است که جامعهٔ خواص در گفتگوی جاری به کار می‌برند و در غرب، در دو گونه ادب: کمدی و کمتر از آن در رمان، متداول و مرسوم است. ازینرو مطالعهٔ آثار کمدی‌نویسان، برای آشنایی با زبان جاری، بسی سودمند است.

اما چون این دو گونه ادب تنها در قرن بیستم، در ادب پارسی ظاهر شده‌اند، دانشجویان، مدتی مدید، متون زبان محاورهٔ پارسی را در اختیار نداشتند. خوشبختانه میرزا جعفر قراجه‌داغی، پیشاهنگی که در میهنش هیچ توفیقی به دست نیاورد، در حدود سال ۱۸۷۴، با ترجمهٔ شش کمدی نوشتهٔ یک تن از هم‌وطنانش به نام میرزا فتحعلی آخوندزاده، در حدود سال ۱۸۵۸، از ترکی آذری به فارسی محاوره، خاورشناسان را

۱- این مقاله، ترجمهٔ بخشهایی از مقدمهٔ ا. بریکتو (A. Bricteux) استاد زبانهای شرقی در دانشگاه لیژ (Liège) بلژیک، بر ترجمهٔ سرگذشت مرد خسیس میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۲۲۸-۱۲۹۵ هـ. ق.) به زبان فرانسه، به قلم خود اوست (بریکتو) که در سال ۱۹۳۴ در لیژ به چاپ رسیده است. شایان ذکر است که ترجمهٔ فارسی این نمایشنامه (از متن ترکی) به قلم میرزا محمد جعفر قراجه‌داغی نیز، به سعی و اهتمام بریکتو، چاپ شده است (م).

رهین منت خود ساخت. در پایان این اثر که به سال ۱۸۷۴ در تهران چاپ سنگی خورده، حکایتی تاریخی، نوشتهٔ قراجه‌داغی و آخوندزاده مشترکاً، آمده است.[۲]

بهترین نمایشنامهٔ این مجموعه یعنی **وزیرخان لنکران** به همت Haggard و لسترنج Le Strange در ۱۸۸۲ به چاپ رسید و باربیه دو منار (Barbier de Meynard) در ۱۸۸۶، سه نمایشنامهٔ دیگر یعنی حکایت **خرس قلدورباسان** و **وکلاء مرافعه** و **ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر** را با فرهنگ لغات فارسی ـ فرانسه چاپ کرد و سرانجام Wahrmund رئیس آکادمی شرق در شهر وین، به سال ۱۸۸۹، پنجمین نمایشنامه: **موسیو ژوردان** را با ترجمهٔ متن به زبان آلمانی، منتشر ساخت.

بنابراین تنها متن فارسی سومین کمدی یعنی **سرگذشت مرد خسیس** هنوز در اروپا، ناشناخته مانده بود. بخت با من یار بوده است که کتاب میرزا جعفر را که حتی در ایران نیز بسیار کمیاب شده است، در تملک خود دارم و چند سال پیش، رو گرفت آن را در چند نسخه تکثیر کرده بارها با شاگردانم، مطالعه کرده‌ام. این کمدی، طولانی‌ترین اثر مجموعه است که به خطی بسیار ریز و فشرده نوشته شده که خواندنش را بس دشوار می‌کند، و در حدود ۱۰۰ صفحه از کتابرا در برمی‌گیرد و شاید به همین دلایل، تاکنون مورد توجه قرار نگرفته، ولی همانگونه که خواننده خود ملتفت خواهد شد، ارزش ادبی این اثر از دیگر نمایشنامه‌های آخوندزاده، به هیچ وجه کمتر نیست و دانشجویان و خاورشناسان، به انبوهی از اصطلاحات و واژگان تازه در آن برمی‌خورند.

این امر مرا بر آن داشت که حاصل کوششهایم را در اختیار علاقه‌مندان بیشتری برای استفادهٔ آنان قرار دهم. فهم درست چنین متونی، دشوار است. در آنها به بسیاری لغات که در فرهنگها ذکر نشده‌اند، برمی‌خوریم، چون فرهنگها منحصراً واژگان زبان ادبی (کلاسیک) را شامل می‌شوند؛ به علاوه، خصلت اساسی زبان فارسی محاوره که بی‌انسجامی و عدم صلابت و استحکام آن است، مشکل دست و پاگیر دیگری برای خواننده و مترجم در فهم و گزارش فراهم می‌آورد.

لوسین بووا (Lucien Bouvat) رئیس کتابخانهٔ انجمن آسیایی (Société Asiatique) و سردبیر مجلهٔ جهان اسلام (*Revue du Monde Musulman*)، متن آذری و ترجمهٔ فرانسهٔ خسیس را که به قلم خود اوست، در مجلهٔ آسیایی (*Journal Asiatique*) به سال ۱۹۰۴،

۲- نک: **تمثیلات** (شش نمایشنامه و یک داستان) نوشتهٔ میرزا فتحعلی آخوندزاده، ترجمهٔ محمدجعفر قراجه‌داغی، خوارزمی، ۱۳۴۹، مقدمهٔ مصحح: علیرضا حیدری (م.).

چاپ کرده است. و من بدینجهت ترجمهٔ فرانسهٔ متنِ (فارسی **مرد خسیس** به قلم میرزا جعفر قراجه‌داغی) را که کار خود منست به ضمیمهٔ روایت فارسی، به چاپ می‌رسانم که میرزا جعفر، فقط به ترجمهٔ تحت‌اللفظی متن آذری محدود نمانده، بلکه فکر آخوندزاده را با آزادی تمام گزارش کرده و بنابراین غالباً آن را بسط داده و پرورانده و گاه جملاتی از خود به متن افزوده است؛ و حتی یک بار و بی‌تردید از روی غفلت، دو سه سطر متن اصلی را در ترجمه، از قلم انداخته است.

تکرار جزئیات و تفاصیل مربوط به این دو نویسنده و آثارشان که دیگران پیش از من و خاصه باربیه دومنار و سیلیر (Cillière) و بووا، به زبان فرانسه و به نیکوترین وجه، گفته‌اند، ملال‌آور خواهد بود. اما بخت با من یار بود که بر حسب تصادف، اطلاعات جالب توجهی در باب آخوندزاده، به دست آوردم که ارزش والای این مرد فعال و شوقمند را نمایان می‌سازند. این اطلاعات را به آقای دولت‌آبادی، ادیب برجستهٔ ایرانی مدیونم که دوستی با وی، مایهٔ افتخار منست. آقای دولت‌آبادی در جوانی بخت آشنایی با آخوندزاده را که به پایان عمرش نزدیک می‌شد، یافت. آخوندزاده تبعهٔ ایران و متولد سال ۱۸۱۲ در Noukha نزدیک دربند بود، و چون به خدمت دولت روس درآمد و مترجم نائب‌السلطنهٔ قفقاز شد، درجهٔ سرهنگی یافت[۳]...

غالباً گفته و نوشته‌اند که آخوندزاده و مترجمش، به عنوان پیشکسوت، پیروانی نداشته‌اند. معهذا شاید ملکم‌خان که دوست آخوندزاده و ادامه‌دهندهٔ کار وی در امر اصلاح خط بوده، به اقتفای آخوندزاده، به درام‌نویسی پرداخته باشد. در واقع می‌توان چنین‌فرض کرد که آخوندزاده، به ملکم، کمدی‌هایی را که وی مایل به شناساندن و ترویج آنها بوده داده و ملکم خود از میرزا جعفر خواسته که آن کمدی‌ها را به فارسی برگرداند.

هر چه هست، ملکم‌خان نویسندهٔ **تئاتری** کوچک است که ف. روزن (Fr. Rosen) آن را جزء انتشارات انجمن کاویانی برلن به چاپ رسانده و من ترجمه‌اش را منتشر

۳- نویسنده سپس به شرح اقدامات آخوندزاده برای تغییر رسم‌الخط و الفبای فارسی و مخالفت میرزا حسین‌خان سپهسالار اعظم و علیقلی میرزا و پیگیری مساعی وی توسط ملکم‌خان، وارث آخوندزاده، می‌پردازد، و در پایان بحث، منظومهٔ فارسی آخوندزاده را راجع به اختراع الفبای نو که در سنهٔ ۱۲۸۳ هجری سروده، می‌آورد. آخوندزاده الفبای اختراعی خود را در سال ۱۲۷۴ هـ. ق. به جای الفبای کنونی کشورهای اسلامی پیشنهاد کرد. وی دو رسالهٔ دیگر به ترکی و پارسی در سالهای ۱۲۸۰ و ۱۲۸۵ هـ. ق. در تاریخ خطوط و نواقص الفبای معمولی و محاسن الفبای اختراعی خویش نوشته است. محمدعلی مدرس، ***ریحانة‌الادب***، جلد اول، کتابفروشی خیام، ۱۳۴۶، ص ۲۲-۲۳ و فریدون آدمیّت، ***اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده***، تهران ۱۳۴۹ (م.).

ساخته‌ام. ملکم‌خان از غریزهٔ شگرف تئاتر که راهنمای دوستش بود، بهره نداشت. ازینرو نمایشنامه‌هایش، ساخت و ترکیب بسیار بدی دارند و برای نمایش مناسب نیستند و در واقع تئاتر ملکم، تئاتری است که آدم باید در صندلی راحتی نشسته بخواند؛ اما در عوض مایهٔ کمیک (vis comica) آنها به طرز غریبی قوی است. ملکم در سه نمایشنامه‌اش[۴]، مناظری از ایران صدسال پیش رقم زده که از لحاظ واقع‌بینی و فصاحت و قدرت کلام، درخشان و خیره‌کننده‌اند؛ و به رغم بی‌اعتنایی نویسنده به تکنیک تئاتر، شاهکارهای ادبی و اسنادی گرانبها برای مورخ آداب و رسوم مردم، محسوب می‌شوند.[۵]

می‌دانیم که کتاب میرزا جعفر در میهنش، هیچ توفیقی نیافت. حتی برخی از دوستان ایرانیم که از ادبیات میهنشان به خوبی آگاهند، از آن کمترین اطلاعی نداشتند، اما همه امانت مترجم را در کاربرد و نقل زبان محاوره، ستودند. خارجی ابداً نمی‌تواند دربارهٔ صحت این زبان، داوری کند؛ ازینرو گواهی آن دوستان، ارزمند است. باید اعتراف کنم که در این باره دل‌نگران بودم، چون می‌دانم که زبان فارسی، حتی بیش از زبان انگلیسی، حتی‌الامکان، لغات خارجی را به شتاب جذب می‌کند. فی‌المثل مترجم فارسی آخوندزاده، بسیاری از واژه‌های ترکی را از متن اصلی، به عاریت گرفته و عیناً به کار برده است و من می‌خواستم بدانم که آیا آن لغات در محاورهٔ معمولی و جاری به کار می‌روند یا نه؟ پاسخ مثبت است و خواننده می‌تواند اطمینان داشته باشد که چنین است. چون از یاد نباید برد که ترکی آذری، قرنهای متمادی، در دوران صفویه و سپس در عصر قاجاریه، زبان دربار شاهان بوده است. وانگهی بسیاری از ایرانیان، کمابیش با زبان آذری آشنایی دارند، همچنانکه همهٔ ادیبان آذربایجان، فارسی می‌دانند. و چون ساخت هر دو زبان یکی است، هر میرزای تهرانی، نامه‌ای راکه به فارسی نوشته شده، برای شنوندگان ترک زبانش، مستقیماً به زبان آذری می‌خواند. اما در حال حاضر انبوه لغات فرانسه است که زبان پارسی و خاصه زبان روزنامه‌ای را اشغال کرده‌اند...

۴- «از چهار تئاتری که نوشته و برای آخونداوف فرستاده، سه تئاتر آن که در برخی از جراند صدر مشروطیّت و چاپخانهٔ کاویانی برلن انتشار یافته موجود است». ***مجموعه آثار میرزا ملکم‌خان***، تدوین و تنظیم محمد محیط طباطبائی، قسمت اول، نظم جدید، کتابخانهٔ دانش ۱۳۲۷، ص مج (م.).

۵- این کمدی‌ها اشتباهاً به میرزا ملکم‌خان منسوب شده‌اند (م.).

نکاتی در باب نمایشنامه‌های کمدی (منسوب به) ملکم[1]

... ممکن است ملکم خان (۱۸۳۳-۱۹۰۸) در قلمرو نمایشنامه‌نویسی، از دوستش آخوندزاده، تأثیر پذیرفته و بدو اقتدا کرده باشد. هر چه هست وی نویسندهٔ کتابی به نام ***تئاتر***، شامل سه نمایشنامه است که دیرزمانی به چاپ نرسیدند، مگر یکی از آنها به نام ***سرگذشت اشرف‌خان*** که به صورت پاورقی در روزنامهٔ مشروطه‌خواه ایرانی: ***اتحاد***، چاپ شد[2]...

شرق‌شناس والامقام فریدریش روزن (Friedrich Rosen) در سال ۱۳۴۰ هجری قمری، تئاتر ملکم‌خان را براساس دستنویسی که در تملک وی بوده، جزء انتشارات کاویانی برلن، به طبع رساند...

خوانندهٔ این نمایشنامه‌ها، به زعم دوستان ایرانیم، گهگاه احساس می‌کند که نویسندهٔ آنها، مردیست که کودکیش در محیطی ارمنی و قسمت اعظم عمرش در خارجه گذشته است.

اما حتی اگر آخوندزاده، الهام‌بخش ملکم در کمدی‌نویسی بوده، ملکم نتوانسته و یا شاید نخواسته، فن تئاترنویسی به سیاق اروپائی را فراگیرد. نمایشنامه‌های ملکم، کمدی‌های واقعی به معنای خاص کلمه نیستند، بلکه بیشتر farce (Schwänke به گفتهٔ روزن) و یا به بیانی محترمانه‌تر، sketche، یعنی مناظر مکالمهٔ دو تن با یکدیگرند.

۱- ترجمهٔ بخشهایی از مقدمهٔ ا. بریکتو بر چاپ «کمدی‌های ملکم» که وی به زبان فرانسه ترجمه کرده و در ۱۹۳۳ در لیژ، به چاپ رسانده است. شایان ذکر است که نمایشنامه‌های منسوب به ملکم، اثر میرزا آقا تبریزی است. نک: ***نمایشنامه‌های میرزا آقا تبریزی*** (شامل پنج نمایشنامهٔ نخستین فارسی از میرزا آقا)، با مقدمهٔ ح. صدیق، طهوری، ۱۳۵۴ (م.).

۲- Einhorn، اشرف‌خان را به روسی ترجمه کرد و در سال ۱۹۲۷، در تاشکند به چاپ رساند.

تغییرات بیشمار صحنه، نمایش آنها را ناممکن و یا بسیار دشوار می‌کند، ولی بر پردهٔ سینما، نتائج شگفت‌آوری به بار خواهند آورد. و به هر حال همینگونه که هستند، شاهکارهای طنز به شمار می‌روند و مایهٔ کمدی آنها چنانست که همانند چند اثر بس نادر (من جز *بازرس* گوگول و **دکتر کنوک** ژول رومن Jules Romains نمونه‌های دیگری نمی‌شناسم)، خنده‌انگیزترین صحنه‌های تئاتر مولیر را، در نخستین سبک و سیاق کمدی‌نویسی وی، به یاد می‌آورند. و غریب آنکه این مضحکه که خواننده و بیننده را بی‌اختیار به خنده وامی‌دارد، ناشی از نمایش امین و بی‌فزون و کاست واقعیت است...

فرامرز طالبی

دهقان هیزم‌شکن

درآمد

در دورهٔ قاجار، غیر از آثار فتحعلی آخوندزاده، احتمالاً دو نمایشنامه از زبان ترکی به زبان فارسی ترجمه و منتشر شده است. مشخصات این دو اثر به شرح زیر است:

۱ـ ***تیاتر ضحاک***. نوشتهٔ سامی بیک عثمانی، ترجمهٔ میرزا ابراهیم امیرتومان، چاپ سنگی، تهران، مطبعهٔ خورشید، ۱۳۲۳ ق، ۱۴۰ ص.

۲ـ ***نامهٔ نادری***. نوشتهٔ نریمان نریمان‌اف. ترجمهٔ تاج‌ماه آفاق‌الدوله، چاپ سنگی، تهران، ۱۳۲۴ ق، ۱۳۶ ص[۱].

قابل ذکر است که در و نمایهٔ این دو نمایشنامه به نوعی به ایران مربوط می‌شود. نمایشنامهٔ ***ضحاک*** متأثر از شاهنامهٔ فردوسی و شخصیت ضحاک است و در نمایشنامهٔ ***نامهٔ نادری*** نریمان نریمان‌اف نادرشاه افشار و وضعیت ایران را محور نمایشنامهٔ خود قرار داده است.

این دو اثر در زمانی انتشار یافت که ترجمه و اقتباس آثار نمایشی خارجی، بیشتر تکیه بر متون فرانسه داشت. دلیل آن نیز مشخص بود. روشنفکران دورهٔ مشروطیت، چشم به «انقلاب» و «ادبیات» فرانسه داشتند و زبان خارجیشان اغلب فرانسه بود. در این دوره مولیر فرانسوی، حرف اول تئاتر برای مترجمین ایرانی بود. تقریباً تمامی آثار مولیر به شکل‌های مختلف به زبان فارسی ترجمه ـ اقتباس شد. با این حال، با آشنایی بیشتر روشنفکران به متون نمایشی دیگر کشورها و با گذشت زمان و حضور گروههای تئاتری آذری‌زبان

۱- برای اطلاع بیشتر نگاه کنید به: ملک‌پور، جمشید. ***ادبیات نمایشی در ایران***. تهران، توس، ج ۲. و گلبن، محمد. «نمایشنامهٔ نادرشاه». ***فصلنامه تئاتر***. شماره دوم و سوم (تابستان و پاییز ۱۳۶۷): ۲۹۳-۲۲۰.

آنسوی مرز کشورمان، تمایل مترجمین نسبت به آثار ترکی نیز برانگیخته شد. و در نهایت، آثار ترکی نیز ـ با توجه به شناخت مترجمین از موقعیت اجتماعی ایران، به زبان فارسی ترجمه شد. دواثریادشده، حاصل نوجویی مترجمین دورهٔ مشروطیت ایران است.

با شکل‌گیری اولین مجتمع تئاتری در اواخر سال ۱۳۲۷ ق (یا اوایل ۱۳۲۸) در گیلان، نهضت ترجمهٔ تئاتر آغاز می‌شود. حسن ناصر در رشت آثار مولیر را به فارسی ترجمه و اقتباس می‌کند. و هموست که آثار لابیش را نیز به فارسی برمی‌گرداند. و تمام این تلاشها برای صحنه بود. هر اثر ترجمه شده، اغلب بلافاصله در روی صحنه تئاتر جان می‌گرفت. این امر باعث می‌شد تا نهال نشاشدهٔ تئاتر توسط حسن ناصر و یارانش در گیلان، از توان بیشتری برخوردار شود. احتمالاً مجموعهٔ آثار ترجمه شده از اوژن لابیش توسط حسن ناصر، بیش از ترجمه‌های دیگر از این نویسنده در ایران باشد. متأسفانه هیچ یک از این آثار چاپ نشده است. ولی مجموعهٔ تایپ‌شدهٔ آن در اوائل سالهای ۱۳۰۰ به نامهای ***بهار جاوید*** (***دل افروز***)، ***خان را دعوت می‌کنم***، ***آشپز باغ عشرت***، ***دو محجوب***، ***قوز بالا قوز*** در دست است[۲].

این مجموعه نشانی بارز از حضور ترجمهٔ آثار نمایشی غیر از مولیر در ایران است. این تحول خود باعث شکل‌گیری نهضتی دیگر در ترجمهٔ آثار نمایشی شد، و آن ترجمهٔ آثار ترکی به فارسی بود.

درمیان خانوادهٔ گیلانیان، ترک‌زبانان نیز بسیار دیده می‌شوند. اگر حضور هنرمندان تئاتری آذری‌زبان را که به هر دلیل به گیلان آمدند و در آنجا ساکن شدند به این جمع بیفزاییم، بدون هیچ تردیدی، نقش آنان را در مجامع فرهنگی به نسبت باید بیشتر حس کنیم.

در اولین گروه تئاتری گیلان، شخصیتهایی چون آقادایی نمایشی و احمد درخشان و... حضور دارند. اینان به اضافهٔ عده‌ای دیگر، از ترک‌زبانان در پیشرفت تئاتر گیلان سهیم بودند. و با تأسیس گروه محمدیه به مدیریت عبدالمجید فرساد، آثار نمایشی ترکی، به ویژه نمایشنامه‌های عُزیز حاجی بیگوف به زبان اصلی به روی صحنه رفت. بعدها احمد درخشان بازیگر، کارگردان و مترجم نامی گیلان، اغلب این آثار را به فارسی ترجمه و به روی صحنه برد. به سخنی دیگر باید گفت که گیلان یکی از مراکز ترجمهٔ آثار ترکی به فارسی بود. اغلب این آثار به دست چاپ سپرده نشده است.

ازمیان آثار ترجمه‌شدهٔ ازترکی به‌فارسی دراواخر دورهٔ قاجار، یک نمونه در دست است.

۲- نک: طالبی، فرامرز. «نمایشنامه‌نویسان گیلان». ***فصلنامه تئاتر***، شمارهٔ ۱۵، پائیز ۱۳۷۱.

نمایشنامه: **مردهیزم‌شکن** در ۴۸ صفحه‌ودرقطع ۱۱×۱۸ سانتیمتر نوشته شده. در صفحهٔ پایانی‌این دستنویس جملهٔ‌ناتمامی‌بدین مضمون‌آمده است «این‌مضحکه از اصل ترکی که مضمونش‌توسط‌عبدالرحیم‌بک» نوشته‌شده. در زیراین‌جملهٔ‌ناتمام‌تاریخ ۲۳ جمادی‌الثانی ۱۳۲۹ دیده می‌شود که به احتمال یقین تاریخ ترجمهٔ اثر است. آقای فریدون نوزاد پژوهشگر تئاتراعتقاددارد که این اثر توسط احمد درخشان به فارسی ترجمه شده است[۳].

ازعبدالرحیم‌بک، نویسندهٔ‌نمایشنامهٔ ***دهقان‌هیزم‌شکن*** تاآنجاکه‌جستجوشد، هیچ‌نشانی درمراجع‌ومتون‌فارسی‌دیده‌نشد. نمی‌دانیم‌اهل‌کجاست‌وچند اثر از خود به جای گذاشته. با این حال، تنها نمایشنامهٔ ترجمه شده او به فارسی، معیاری است برای شناخت کارش.

عبدالرحیم‌بک‌با ***دهقان‌هیزم‌شکن*** نشان‌می‌دهدکه‌صحنهٔ‌تئاتررامی‌شناسد، ازهمین‌رو، نمایشنامه‌به لحاظ ساخت، اثری‌است برای صحنه. دیالوگ‌ها کوتاه و اطلاع‌رسان است و ازتکرارهای‌بیهوده‌پرهیزدارد و از جملات‌بلندی که‌صحنه را دچار بلاتکلیفی کند، دوری می‌گزینند. این ویژگیها کمتر در آثار همدورهٔ عبدالرحیم بک دیده می‌شود. از همین رو به جرأت‌می‌توان گفت‌که دهقان هیزم‌شکن حتی با معیارهای امروزی زیبایی‌شناختی تئاتر، دارای‌ارزش‌های ویژه‌ای است، و بالطبع این اثر در زمان خود باید ارزشمندتر بوده باشد.

در ***دهقان هیزم‌شکن*** سه شخصیت ماجرا را به پیش می‌برند. محمود (مرد هیزم‌شکن)، بهار (زن او) و قاسم بیک (ارباب).

محورنمایشنامه، محمود، مردهیزم‌شکن‌است. مردی‌که‌ازمال دنیا بی‌بهره مانده است و امروز دیگر توان جوانی را نیز از دست داده است. او به جای درهم‌شکستن کنده هیزم، خودمغلوب‌هیزم‌می‌شود. «خیر این‌جانورشکستنی‌نیست. من‌درعمرم این طور بی‌مروت هیزم ندیده بودم. سر تا پا پر از گره است. از این تبر زدن بازوهایم افتاد، دستهایم سست شد، عرق همین‌طور اینجا افتاده...». این درد، ولی درد بزرگ محمود نیست. او دردی بزرگتر را به دوش می‌کشد که ریشه در زندگی خاکی او ندارد. محمود دایم می‌گوید اگر حوا آدم‌راوسوسه‌نمی‌کرد، امروزاوناچار نمی‌شد روی زمین زندگی کند و مصیبت بکشد.

نمایشنامه به لحاظ تکنیکی از فن بازی در بازی بهره برده است. این فن، بدون هیچ پیرایه‌ای خواننده را به درون فضاهای متفاوتی می‌برد که نویسنده طرح آن را می‌ریزد.

۳- این اثر توسط آقای فریدون نوزاد در اختیار نگارنده گذاشته شده است. برای آگاهی بیشتر از زندگی و آثار احمد درخشان نگاه کنید به: نوزاد، فریدون. ***تاریخ نمایش درگیلان***، رشت، نشر گیلکان، ۱۳۶۸ و حاج علی عسگری، علی. تاریخچهٔ تئاتر گیلان. ناشر مؤلف، [بی‌جا، بی‌نا].

عبدالرحیم بک در آغاز از محمود یک راوی می‌سازد. راویی که خود بازیگر هم هست. محمود بعد از اندکی بازی در تابلوی اول مخاطبین خود را دعوت به شنیدن قصهٔ آدم و حوا می‌کند. روی کنده‌ای می‌نشیند و با زبان سادهٔ خود داستان را تعریف می‌کند. و بعد دوباره به بازی برمی‌گردد. و این در حالی است که بهار زنش از بازار بازگشته و برای او مواد غذایی آورده. از این لحظه به بعد است که نویسنده در اثر خود فضای تمثیلی دیگری تدارک می‌بیند. حضور بهار در صحنه و رو در رو قرار گرفتن زن و شوهر، نمایشنامه را از تحرک درونی و بیرونی پرجاذبه‌ای برخوردار می‌کند. مرد، دایم غر می‌زند. و همچون مسلسلی بهار را زیر رگبار کلمات پرکنایهٔ خود می‌گیرد. او در یک گفتگوی ساده، حوا را وارد جریان زندگی خود می‌کند. ماجرا ادامه می‌یابد و درست زمانی که زن و شوهر دربارهٔ حوا صحبت می‌کنند، قاسم بیک ارباب به حرفهای آنها گوش می‌دهد و به آنها می‌گوید «شما می‌دانید که من خیلی دولتمندم، وارث هم ندارم. از صحبت شما خیلی خوشم آمد. میل کردم شما را خوشبخت بکنم. نصف املاک و دولتم را به شما بدهم... فقط میان من و شما یک شرط است، اگر توانستید آن شرط را به جای بیاورید، این دستگاه همیشگی مال شما خواهد بود... شرط من خیلی خیلی آسان است، گوش بدهید، بنشینید کنار این سفره، آن طورکه میل دارید بخورید، بنوشید، ولی از حالا تا سه ساعت باید ظرف سربسته را از جای خود حرکت ندهید و سرش را باز نکرده، تویش را نگاه نکنید، چون که در این ظرف یک چیزی است که آن را شما باید تا سه ساعت نبینید. بعد از سه ساعت هر چه در ظرف هست، به شما می‌دهم. شرط من همین است. اگر عمل بکنید تمام این دولت مال حلال شما هست...».

سفرهٔ رنگارنگ، محل آزمایش زن و شوهر است. از این زمان به بعد است که نویسنده با ایجاد لحظات پرکشش، وسوسه‌های درونی آدمها را به نمایش می‌گذارد. زن که به هیچ وجه نمی‌خواست همچون حوا، دچار وسوسه شود، در این آزمایش درست در جای او می‌نشیند تا جایی که مرد را در این ماجرا، با فریبکاریهای خود، سهیم می‌کند. زن در نهایت مرد را وامی‌دارد در ظرف را بردارد. با برداشتن در ظرف، پرنده‌ای از درون آن به هوا می‌پرد. بدین ترتیب تمام بخت و اقبالی که در انتظار محمود و بهار نشسته بود، به هوا می‌رود. و زن می‌ماند و مرد. و زندگی روزمره در جهان خاکی.

نمایشنامه به‌لحاظ تکنیکی از نوعی فاصله‌گذاری نیز برخوردار است. همین فاصله‌گذاری است که به اثر وجه آموزشی نیز می‌دهد. و در نهایت از این نمایشنامه، یک اثر اخلاقی می‌سازد. مترجم در ترجمهٔ فارسی نمایشنامه از مجموعه‌ای از ضرب‌المثلها و اصطلاحات

سود جسته‌است. به‌احتمال یقین کوشش مترجم به خاطر جذب هرچه بیشتر مردم به صحنه‌های تئاتر بوده است. برخی از این اصطلاحات و ضرب‌المثلها و کنایات را با هم می‌خوانیم:

ـ کیفش کوک و دماغش چاق

ـ هیچ ککش نمی‌گزد

ـ صورتت را چرا سرکه کرده‌ای[۴]

ـ زبان مار در آورد، نشد که نشد[۵]

ـ هر روز صبح هنوز روباه بیدار نشده[۶]

ـ یک دیده در همین جا می‌خوابیدم.

ـ سرش را نمی‌جست.

ـ چشمت را خون گرفته است.

در همین متن چند ترکیب گیلکی هم به چشم می‌خورد:

ـ اما این **خانه خراب** هیزم، همینطور اینجا افتاده.

ـ من در عمرم این طور **بی‌مروت** هیزم ندیده بودم.

در مجموع، ***دهقان هیزم‌شکن***، از جمله آثار باارزش دورهٔ نهضت ترجمهٔ آثار نمایشی قجری است که با ظرافتهای ویژه‌ای به زبان فارسی ترجمه شده است. و احتمالاً میراثی از نهضت تئاتری گیلان. نویسنده با استفاده از ظرفیتهای نمایشی، اثری خلق می‌کند تا وسوسه‌های درونی انسان خاکی را به نمایش بگذارد. از همین راه، به اثرش بُعد آموزشی هم می‌دهد. اثر اگرچه در لحظاتی کمیک به نظر می‌رسد، ولی در نهایت از یک تراژدی درونی و مایه‌دار برخوردار است.

گفتنی است که در سال ۱۳۴۳ ش دو نمایشنامه همراه به قلم آقای دکتر ابوالقاسم جنتی عطائی به نام ***نمایشنامه‌های سپاه خوشبختی و ستاره و رمضان*** از انتشارات جشن شاهنشاهی منتشر شد. نمایشنامه ***ستاره و رمضان*** رونوشت‌کاملی‌است از نمایشنامه **مرد هیزم‌شکن** اثر ابراهیم بیک. در جای خود از این نمایشنامه بیشتر سخن خواهیم گفت.

مرداد ۱۳۷۱

۴- **سرکه بر ابرو داشتن**: ترشروی بودن.
سرکه فروختن ـ سرکه فروشی کردن: ترشروئی کردن.
امینی، امیرقلی. ***فرهنگ عوام یا تفسیر امثال و اصطلاحات زبان پارسی***. اصفهان، انتشارات دانشگاه اصفهان. [بی‌تا]، ج ۲، ص ۴۹۶.

۵ و ۶- توضیح این دو ترکیب را در جایی نیافتم. حتی در کتاب ***امثال و حکم*** در لهجه محلی آذربایجان، تالیف **علی‌اصغر مجتهدی** که در سال ۱۳۳۴ به چاپ رسیده است.

پرده اول

ده: در مقابل خانهٔ محمود یا در طرف چپ در[1] خانهٔ محمود یک چرخچه گذارده شده و در مقابل خانه باغ است. در طرف راست، زیر درخت یک کنده است و پهلوی کنده چند دانه هیزم.

محمود: (در حالتیکه هیزم می‌شکند) اِهم... اِهم... اِهم... این زهرماری بد هیزم مگر شکسته می‌شود (عرق دست خود را خشک می‌کند). اِهم... اِهم... اِهم... (دست خود را شل و به تبر تکیه می‌کند). خیر، این جانور شکستنی نیست. من در عمرم اینطور بی‌مروت هیزم ندیده بودم. سرتاپا پر از گره است. از این تبر بزن بازوهایم افتاد. دست‌هایم سست شد، عرق از دستهایم مثل سیل جاری است. اما این خانه خراب هیزم، همینطور اینجا افتاده، هیچ کیکش نمیگزد و به دنیا اعتنائی ندارد. می‌گوید تا جان داری تبر بزنی[2]، بمیری اما شکسته نمی‌شوم (آه می‌کشد). هر وقت که کلاهم را قاضی کرده، در جلو [ی رویم] می‌گذارم و درست فکر می‌کنم، می‌بینم خدا در دنیا از انسان بدبخت‌تر مخلوقی نیافریده. به خدا درست می‌گویم... ببین، همین هیزم... این هم از من خوشبخت‌تر است. کاری نمی‌کند. احتیاجی ندارد. گرسنگی، تشنگی نمی‌فهمد. هر جا خوش دارد، می‌افتد. کیفش کوک و دماغش چاق. اما انسان

۱- در سراسر متن: درب.
۲- متن: بزن.

تا از خواب سیر شد، هر صبح، هنوز روباه بیدار نشده، بیدار می‌شود. تا نصف شب سر پا باید عرق بریزد و کار کند. شب هم تا صبح، از درد بدن نمی‌تواند[۳] بخوابد. اسم این را گذران یا زندگانی گذاشته‌اند... اما انسان، اما انسان در اول خلقت این طور نبوده! حالا می‌گویم چطور شده، شما هم گوش بدهید.

(می‌نشیند روی کنده)

خدا، «آدم»، با «حوا» [را] خلق کرد. بهشت قشنگ خودش را هم به آنها داد و گفت اینجا بنشینید پشت به پشت، بخورید. به سیاه و سفید دست نزنید. دیگر بهتر از این چه می‌شد؟ یعنی بدونِ زحمت[۴] و مشقت نان خوردن و خوابیدن، چیزی لذیذتر می‌شود؟ فقط خداوند یک شرط کرد. فرمود به میوهٔ درخت گندم دست نزنید. چه عیبی دارد؟ دست نزن، دست نزن. آدم گفت به چشم. هیچ نزدیک درخت هم نمی‌روم. اما حوا...[۵] امان، امان، امان، داد از دست زن. گفت از وسط دو تا می‌شوم اگر از گندم نخورم. آدم التماس کرد، خواهش کرد، زبان مار در آورد، نشد که نشد. آخر بیچاره مرد ناچار و لاعلاج شد، گندم را کند داد و گفت بگیر، به محض این که گندم را خوردند، مأمورین بهشت دست هر دو را گرفته، بیرونشان کردند. آه! چه بهشتی! می‌گویند از خانهٔ ارباب‌ها به مراتب بهتر بود. آدم را از بهشت بیرون کردند، آمد افتاد به روزِ من. حالا بهشت من هم این است (با پا هیزم را حرکت می‌دهد). این است، حوای من هم می‌آید.

بلند می‌شود شروع می‌کند به هیزم شکستن. بهار، عیالش، خورجین به دوش گرفته، داخل شده، خورجین را می‌گذارد زمین.

بهار: این هم من. آمدم، رسیدم. از بازار تا اینجا یک نفسه آمدم و پاهایم [دارد] می‌افتد. پنیر را به سه عباسی و یک شاهی فروختم. روغن را هم سیری شش

۳- متن: می‌تواند.
۴- یعنی از بی‌زحمت.
۵- یک کلمه خوانده نشد.

شاهی فروختم. خوب فروش کرده‌ام؟ ای مرد، صورتت را چرا سرکه کرده‌ای. بگو ببینم، خوب فروخته‌ام؟

محمود: (از روی بی‌میلی) خیلی خوب فروختی.
(سرش را پایین می‌اندازد. چوب می‌شکند)

بهار: ای مرد، مگر تو را چه شده؟ (با مهربانی) یک خرده[۶] نگاه کن، ببین این لچک چطور است. آنقدر ارزان خریده‌ام که...

محمود: (از روی بی‌میلی) خیلی خوب است.

بهار: (دهن‌کجی می‌کند). خیلی خوب است... اول ببین، بعد، بگو دهنت را چرا مثل آدمهای لیوه[۷] اینطرف، آنطرف می‌گیری.

محمود: (از روی بی‌میلی) دیدم، دیدم... هیچ اینطور نمی‌شود.

بهار: اینجا را نگاه کن. اینجا را (از خورجین یک جفت کفش بیرون می‌آورد)، یک خرده هم این کفش‌ها را ببین.

محمود: (تند) ببینم.

بهار: (چهار انگشت خود را بسته، انگشت بزرگ را نشان می‌دهد) بیا، نشان دادم. (همین که زود نگاه می‌کند می‌نشیند پهلوی چرخچه. کفش را زیر خودش غایب می‌کند و مشغول حرکت دادن چرخچه می‌شود). ببین من چطور زنم که برای مثل تو [تنبل و] بیسر و سامانی کفش می‌گیرم. و تو هیچ قدر مرا نمی‌دانی.

محمود: من تنبلم! من تنبلم! همین؟ دهنت را باز می‌کنی تنبل تنبل.

بهار: دروغ می‌گویم؟ تنبلی تو به تمام ده معلوم است.

محمود: خودت کار نمی‌کنی، همچو گمان می‌کنی خلق تنبل‌اند.

بهار: چطور، چطور؟ من کار نمی‌کنم؟

محمود: همین، این طور، کار نمی‌کنی.

بهار: (چرخچه را نشان می‌دهد) پس این چیست؟

محمود: چیست؟

بهار: چشمت نمی‌بیند؟

۶- سراسر متن: خورده.
۷- لیوه: ۱ـ فریبنده و چاپلوس. ۲ـ لوس، خنک، بیمزه. ۳ـ هرزگو، هرزه‌گرد. فرهنگ معین.

محمود: چرا نمی‌بیند. چرخچه است. چرخانیدن آن را تو، اسمش را کار می‌گذاری. من هم یک ننهٔ خدابیامرز داشتم که تا کسی زیر بازویش را نمی‌گرفت، نمی‌توانست از جا برخیزد، او[۸] هم این را می‌دانست.

بهار: چه چیز را کار می‌گوئی؟

محمود: مگر در دنیا کار کم است. خانم که نیستی، این طور چوب بشکن، علف درو کن، جفت به کار[۹] بینداز.

بهار: ای مرد چه می‌گویی، هیزم‌شکنی، جُفت کاری، چه چیز است؟ مگر اینها کار من است.

محمود: اگر خجالت نکشی خواهی گفت کار تست، این طور نیست؟

بهار: البته اینها کار مرد است. من که مرد نیستم.

محمود: همین، [پس بگو فقط] من مردم [و] باید این همه زحمتها را بکشم. مگر غلط کرده‌ام، سرم را به سنگ خلا زده‌ام که از مادر مرد زاییده شده‌ام؟

بهار: باید کار بکنی، مگر نان از آسمان می‌افتد؟

محمود: بلی، من کار بکنم، تو هم روی همین زمین به خواب، غیبت این و آن را بکن.

بهار: مرد، مگر تو خدا نداری. من غیبت که[۱۰] را کرده‌ام.

محمود: همه را. غیبت که را نمی‌کنی؟

بهار: (پاشده، می‌آید نزد او) من تنبلم، من غیبت کنم...؟

محمود: بلی، بلی، بلی. غیبت کن هستی، یکی هم روش، دو تا هم روش.

بهار: (گریه می‌کند) خدایا این ظلم را قبول می‌کنی؟ صبح تا شام چرخچه بچرخان، گاو بدوش، پنیر بزن، دوغ بزن، اسمت را هم تنبل بگذارند؟

محمود: به! به! ماشاءالله. خانم کارهای بزرگ کرده. بگو ببینم من اگر گاو را بردارم، به درخت ببندم، تو می‌توانی او را بدوشی. تو در ماه یک دفعه دوغ می‌زنی، همیشه من بزنم؟ ببین پنیر را ریختی توی خمره، یک سنگ هم آب کشان کشان آوردی ریختی روش. آن هم فریادت بلند شد (عیالش را حرکت می‌دهد)[۱۱] محمود، محمود، محمود بیا تو را به خدا این خمره را آویزان بکن.

۸- متن: آن.
۹- احتمالا به معنی با یک جفت گاو زمین را شخم زدن است.
۱۰- متن: کیرا.
۱۱-متن: بدهد.

بعد از آن هم شروع می‌کند: کمرم درد آمد. نمی‌دانم برای همسایه می‌خواهم ریسمان ببافم. بیا این دوغ را بزن. کار هر جا که سخت می‌شود، می‌ریزی روی من. دست [و] پایم را هم گم می‌کنی. دیروز خمره را بلند کردم، هنوز کمرم درد می‌کند. آن طور من زحمت می‌کشم، تو هم می‌بری، این همه روغن و پنیرها را می‌فروشی، می‌دهی این کهنه مهنه‌ها را می‌خری، می‌آوری؟

بهار: پس چه کنم[۱۲]، برهنه راه بروم؟

محمود: هر کس تو را به حرف بیاورد، عقل ندارد. زن هستی، زن هستی. شماها که از مادر زاییده می‌شوید، فکر دیگر ندارید، مگر لباس. لباس زن طایفه را اگر صد دست بگیری، باز می‌گوید برهنه‌ام. آخر ای زن، مرا داغان کردی، از میان بردی. قدری انصاف بکن، مروت داشته باش. فقط برای خاطر تو این همه عرق می‌ریزم (با یک دست، دست دیگر را پاک می‌کند). یک ساعت نمی‌توانم به گوشه‌ای بیفتم[۱۳]، راحت کنم.

بهار: آدم دروغگو. زیر سایهٔ عرابه می‌خوابی، مثل این که سایهٔ خودت است. خیلی اذیت می‌کشی، کمرت از چوب خشک‌تر شده! در این خانه از من زحمتکش‌تر هست؟ چه وقت تو برای خاطر من به زحمت افتادی؟

محمود: قدری حوا را به خاطر بیاور، آن وقت می‌دانی...

بهار: چه گفتی؟

محمود: بلی، همان را عرض کردم. بلی، ما را از بهشت بیرون کردند، مقصر کیست؟ حوا. به واسطه کی دست ما از نعمتهای بهشتی بریده شد؟ به واسطه حوا. به کی اشتها زورآور شده گفت باید گندم بخورم؟ به من بفرما ببینم، چرا حرف نمی‌زنی؟ حالا مثل آقاها پایم را روی پا می‌انداختم، در بهشت کیف می‌کردم[۱۴] [و حالا] نمی‌دانستم هیزم‌شکن چیست، آب‌کش به چه می‌گویند. علف‌کنی کدام است.

بهار: نمی‌شود گفت از کار است که اینقدر ضعیف شده‌ای.

محمود: تو بمیری، به قبر مرده‌هات، مرا درین وقت که حرصم گرفته، از حالت بیرون

۱۲- متن: چکنم.
۱۳- متن: بیافتم.
۱۴- متن: می‌کشیدم.

نبر. به آفریننده‌ام قسم با این چماق دنده‌هایت را می‌شکنم. شکمم از بس خالی است [که] صدای چرخ بی‌روغن عرابه [را] می‌دهد. کجاست دیگ بار گذشته‌ات؟ چه می‌شد دو سه تا تخم‌مرغ نیم‌بند می‌کردی، می‌دادی، می‌خوردیم؟!

بهار: می‌گوئی از صبح تا حالا کار می‌کنم، پس کو چوبهای شکسته‌ات. تو چوب بشکن، من هم بسوزانم، برایت غذا درست کنم.

محمود: (هیزم را نشان می‌دهد) از صبح تبر می‌زنم یک تکه‌اش را هم نمی‌توانم بشکنم. هیزم گره دارد، نمی‌شکند. عرق از دستم مثل رودخانه جاریست. من چه تقصیر دارم؟

بهار: پس من تقصیر دارم؟

محمود: بلی تو تقصیر داری.

بهار: خوب، چرا من مقصرم؟

محمود: تو تقصیر نداشته باشی، مادربزرگ تو حوا که مقصر است، چه تفاوت دارد؟

بهار: خیر، در اینجا حوا ابداً تقصیر ندارد.

محمود: پس حوا تقصیر ندارد، من دارم؟ خودش گندم را خورد بس نبود، مرد بیچاره آدم را هم خوراند.

بهار: خیلی هم او می‌خواست بخوراند، آدم چرا خورد؟

محمود: چطور چرا خورد؟ اصلاً شیطان به گِل شما یک مشت خاک مخلوط کرد. این است که از راه به در بردن مردها از ابتدا برای شما یک ارث مانده. می‌بینی که به چه حیله بیچاره مرد را از راه به در برد و گندم خوراند؟

بهار: بایستی نمی‌خورد. حالا که خورده است، مقصر است.

محمود: آدم؟

بهار: بلی، همان او.

محمود: هزاری هم بگوئی، آخر من می‌گویم حوا تقصیر دارد.

بهار: خیر، آدم [تقصیر] دارد.

محمود: حوا دارد، حوا دارد، حوا دارد، هان! یکی هم بالاش.

بهار: من الان به تو ثابت می‌کنم که آدم تقصیر داشت.

محمود: بگو ببینم.

بهار: ده گوش بده. در آن وقت گندم در روی درخت بسیار بزرگی می‌رسید. حوا

هم می‌خواست از آن بچیند، دستش نمی‌رسید. به آدم گفت بیا زیر پای من بخواب. آمد خوابید. حوا هم پشت او سوار شد. گندم را کند. حالا درست فهمیدی؟

محمود: فهمیدم.

بهار: پس مقصر کیست؟

محمود: کیست؟ (بعد از قدری فکر) حوا.

بهار: چطور حوا؟ آدم چرا زیر پای او خوابید؟

محمود: چه می‌توانست بکند؟ علاجش چه بود؟ یقین زن گریه کرده، قربان صدقه رفته، مرد هم ناچار مانده، زیر پای او خوابیده.

بهار: پس او مرد چه روزی بوده؟ می‌خواست گوش ندهد.

محمود: [اگر] گوش نمی‌داد، او هم نان نمی‌داد. لباسش را نمی‌شست، ریشش را حنا نمی‌گذاشت، سر را نمی‌شست.[۱۵]

بهار: ببین از صبح تا حال بیهوده بیهوده حرف می‌زنی. تا حالا اگر می‌خواستی، یک بغل هیزم شکسته بودی، هر چه شکسته‌ای جمع کن، ببر تو در اجاق بگذار، دیگ را هم آب کن، بیاور [تا] یک خرده آش بپزم. ده، زودباش.

محمود: (هیزم را بغل می‌کند [که] ببرد) آی گندم، آوای گندم، کاشکی خدا هیچ تو را خلق نمی‌کرد.

بهار: برو دیگر حرف نزن. تا حالا می‌گفتی از گرسنگی می‌میرم (محمود می‌رود، بهار پهلوی چرخچه می‌نشیند). اگر بگذاری تا شام از خودش حرف می‌سازد، حرف می‌زند، کار نمی‌کند، زحمت نمی‌کشد، همین به آرواره‌هایش[۱۶] زور می‌آورد. اگر بگویی هم که تنبلی... برمی‌دارد می‌افتد جان من. اگر تنبل نباشد، لنگه ندارد. هیچ تا حال یک مرتبه هم به طرف من دست بلند نکرده. مردهای دیگر هر روز زنهاشان را می‌زنند. اما این به من هیچ یک کشیده هم نزده.

محمود: (برمی‌گردد) آب هم ریختم. ده بفرما بیا آش تحفه‌ات را بپز بخورم [تا] دو روز توی گلویم بماند ترش بشود.

۱۵- متن: نمی‌جست.

۱۶- متن: آرواره‌هااش.

بهار: گول زدم، های گول زدم. تو هیچ وقت قدر مرا نمی‌دانی. سر خورجین را باز کن، ببین توش چه می‌بینی؟

محمود: (خورجین رابازمی‌کند. می‌بیند) زن، همچومعلوم‌می‌شود، گوشت خریده‌ای.

بهار: پس چه، گوشت هم خریده‌ام. روغن هم که داریم. حالا پا می‌شوم، پلو می‌پزم تو هی بگو بهار بد زنی است.

محمود: خوب، حالا می‌گویم زن خوبی هستی. حالا می‌بینم که مرا می‌خواهی. می‌دانم در بازار خیال کرده‌ای که این مرد از آش خوردن، درخت آش توی دلش سبز شده. بگذار یک قدری گوشت بگیرم ببرم برای او چلو بپزم. این طور نیست بهار؟

بهار: من خوب زنم، اما تو بد مردی هستی. از من اوقاتت تلخ می‌شود، به من تغیر می‌کنی والله.

محمود: والله من از دست تو اوقاتم تلخ نمی‌شود. من از آدم اوقاتم تلخ است که او چرا رودستی زن را خورد. خدا می‌خواست من جای او بودم.

بهار: بلی، نمی‌شود گفت. کوه را روی کوه می‌گذاشتی چه می‌شد؟ من جای حوا می‌شدم هیچ به گندم، نه با چشم، باگوش هم نگاه نمی‌کردم.

محمود: عیناً باور کنم؟

بهار: چرا باور نکنی؟ به آدم گفته دست نزن و نخور[۱۷].

محمود: بلکه دلت می‌خواست، آن وقت چطور؟

بهار: به جهنم می‌خواست، به گور می‌خواست. جلو نفسم را می‌گرفتم و صبر می‌کردم[۱۸].

محمود: یقین صبر می‌کردی؟

بهار: البته صبر می‌کردم.

محمود: یعنی تا عمر داشتی صبر می‌کردی؟

بهار: از عمرم هم زیادتر.

قاسم بیک داخل می‌شود.

۱۷- متن: دست نزن نزن و نخور نخور.

۱۸- متن: جلو نفست را می‌گرفتی صبر می‌کردی.

قاسم‌بیک: خوش باشید عزیزهایم[۱۹].

بهار صورتش را می‌پوشاند، طرف دیوار خود را جمع می‌کند.

محمود: (تعظیم می‌کند) آقا در این کلبهٔ فقیر ما خیلی خوش آمدی. خانه و مال ما همه قربان تو. (به زنش) ای زن! چرا خودت را به دیوار چسبانیده‌ای. آقای خودمان است. آدم محترم است، برو از تو، یک تشک[۲۰] تمیز بیار بنشیند.

قاسم‌بیک: لازم نیست. نخواهم نشست. اینجا می‌گشتم، صحبت شما را شنیدم، آمدم. شما می‌دانید که من خیلی دولتمندم، وارث هم ندارم. از صحبت شما خیلی خوشم آمد. میل کردم شما را خوشبخت کنم [و] نصف املاک و دولتم را به شما بدهم. من می‌روم، یک ساعت بعد از این شما دو نفر باید در خانهٔ من بیایید. سلامت بمانید.

محمود: آقا، ما چه کاره‌ایم.

قاسم‌بیک: (در حال مراجعت) حرف زیادی لازم نیست. یک ساعت بعد از این، من در خانه خودم، شما را منتظرم.

قاسم بیک می‌رود.

محمود و بهار تعظیم‌کنان می‌روند، او را می‌رسانند. بعد هر دو متحیر برمی‌گردند.

محمود: بهار!

بهار: چیست محمود؟

محمود: این چه کار است، به عقلت چه می‌آید[۲۱]؟

بهار: به عقل کی؟ من؟

۱۹- متن: عزیزهام.
۲۰- متن: دوشک.
۲۱- متن مغشوش است. اصل متن چنین است:
محمود: این چه کار است؟
بهار: محمود!
محمود: چه چیز است بهار؟
محمود: به عقلت چه می‌آید؟
قیاساً تصحیح شد.

محمود: هان، تو.

بهار: عقلم[۲۲] هیچ به جائی نمی‌رسد. به عقل تو چه می‌آید؟

محمود: به عقل کی من؟

بهار: هان، تو.

محمود: عقل من هم، به هیچ جا نمی‌رسد.

بهار: حالا چه می‌گویی، برویم؟

محمود: پس بعد از فرمایش آقا چه خواهیم کرد؟ زودباش جمع کن برویم.

بهار: پس من چرخچه و خورجین را[۲۳] بگذارم تو، درش را ببندم برویم.

بهار، چرخچه و خورجین را بر می‌دارد. محمود هیزم‌ها را بغل می‌کند، عقب او می‌رود.

بهار: آی مرد، تبر[۲۴] ماند. معلوم می‌شود عقل از سرت در رفته. تبر را اینجا گذاشتی. هیزم را چرا تو می‌بری؟ (محمود برمی‌گردد، تبر را هم برمی‌دارد). هیزم به چه درد می‌خورد، بریز زمین.

محمود: خیر زن، این طور نگو. به حرف بیک هم همچو اعتبار نباید کرد. یک مرتبه بیرونمان انداختند، باز هر چه باشد، هیزم است، به کار می‌خورد.

هر دو تو می‌روند. اشیاء را می‌گذارند. زن چادرش را برمی‌دارد، خارج می‌شوند.

بهار: حالا می‌گویی برویم؟

محمود: پس چه؟ برویم.

بهار: چه بگویم. می‌گویی برویم، برویم.

می‌روند.

۲۲- متن: عقل.
۲۳- متن: خورجین و.
۲۴- سراسر متن: طبر.

پردهٔ دوم

اطاقی است در خانهٔ قاسم بیک. در وسط آن میزی گذاشته شده. روی میز انواع خوراکها و مشروبات است. روی زمین قالی‌ها انداخته، و دیوانی[۲۵] نرم و صندلیها گذارده‌اند. در طرف چپ روی میز گردی، ظرفی پوشیده، دیده می‌شود. محمود و بهار داخل می‌شوند.

محمود: یعنی می‌گویی قاسم بیک این همه دستگاه را به ما خواهد داد. به خدا هیچ باور نمی‌کنم. جلال را باش! دستگاه را ببین! (میزها را نشان می‌دهد) آیا خیال می‌کنی اینها را هم گذاشته رویش بنشینیم؟ (می‌نشیند روی دیوان به واسطهٔ حرکت دیوان بالا می‌افتد) هاه، هاه، هاه. بهار! بهار! آی بهار بیا پهلوی من.

بهار خودش را روی دیوان می‌اندازد.

بهار: به! به! به! جانِ تو محمود، از شن کنار رودخانه نرم‌تر است.

محمود: یک خرده به این قالیچه زیر پایت نگاه کن. ببین این طور چیز را آدم می‌گذارد زیر پا بیندازند؟

بهار بلند می‌شود، قالیچه را کنار می‌کشد.

۲۵- دیوان: نیمکت چرمی.

بهار: محمود! محمود! گربه را نگاه کن ببین چه خوب بافته‌اند. ببین، دندان هم دارد. چشم هم دارد. گوش هم دارد. خیال می‌کنی که یک بیست تومان برای این پول داده؟

قاسم بیک داخل می‌شود. خندان.

قاسم بیک: بیست تومان خیر، هیجده تومان داده‌ام.

بهار و محمود از جای می‌جهند.

بهار: وای، خاک بر سرم، بیک اینجا بوده.

محمود: بیک ببخشید. آدم رعیت نفهم می‌شود.

قاسم‌بیک: عیب ندارد. خوش آمدید، مهمانهای عزیز من. این منزل، منزل تازهٔ شماست. فقط میان من و شما یک شرط است. اگر توانستید آن شرط را به جای بیاورید، این دستگاه، همیشگی[۲۶] مال شما خواهد بود. خیر، عمل نکردید، باز برمی‌گردید به کلبهٔ خرابهٔ خودتان.

محمود: بفرمایید ببینم چه شرط است. بلکه انقدر مشکل است که از عهدهٔ ما برنمی‌آید.

قاسم‌بیک: خیر، شرط من خیلی آسان است. گوش بدهید. بنشینید کنار این سفره، آنطوری که میل دارید بخورید، بنوشید. ولی از حالا تا سه ساعت باید این ظرف سربسته را از جای خود حرکت ندهید و سرش را باز نکرده، تویش را نگاه نکنید. چون که درین ظرف یک چیزی است که آن را شما باید تا سه ساعت نبینید. بعد از سه ساعت هر چه در ظرف است، به شما می‌دهم. شرط من همین است، اگر عمل بکنید، تمام این دولت مال حلال شما هست و الا...

محمود: ما را دست به دست می‌دهد، مثل یکی که از مسجد بیرون می‌کنند، بیرون می‌کند [کذا].

قاسم‌بیک: خیر، اگر نتوانستید شرط مرا به عمل بیاورید، این دولت باز برای من می‌ماند. فهمیدید؟

ساعت یک دفعه زنگ می‌زند.

قاسم‌بیک: حالا یک ساعت از ظهر گذشته. من می‌روم در سه ساعت دیگر می‌آیم. (در حال رفتن) باید ظرف باز نشود، تویش را نبینید.

می‌رود.

۲۶- متن: همیشه‌گی.

محمود: قاه، قاه، قاه. می‌گفتم[۲۷] بیک چه شرطی می‌گذارد، (دست زنش را می‌گیرد) به طرف سفره بیا، از این خوراکیهای قشنگ بخوریم. (می‌نشیند).

بهار: (می‌خورد) می‌گویم محمود، خدا به ما همچو روزی داد که اگر بخوابیم در خواب هم نخواهیم دید.

محمود: اگر واقعاً یک همچو جلالی نصیب من بود، دروغ نمی‌گویم، یک دیده در همین جا می‌خوابیدم. همچو اقبالی چطور به دست می‌آید؟

بهار: سه ساعت بعد، اینها همه مال ما است. تو خواهی شد محمود بیک آقا.

محمود: توهم می‌شوی بهار خانم.

بهار: می‌گویی عقل آقای ما عیب نکرده؟ خوب سه ساعت توی ظرف را نگاه نکردن، مگر چه کار بزرگی است که می‌فرماید.

محمود: آه! ظرف خیلی وقت است که از یاد من رفته بود. سیصد ظرف هم اگر آنجا پهلوی هم می‌چید، به حال من تفاوت نمی‌کرد. در صورتی که یک همچو خوراکیهایی هست، مگر به یاد آدم دیگر ظرف[۲۸] می‌ماند...[۲۹] را بخور ببین روغن‌هم‌وسطش‌گذاشته‌اند. آب‌ازدهان[۳۰] آدم راه می‌افتد. به تو هم بدهم آیا؟

بهار: یک تکه بده.

محمود: یک تکه چه چیز است ای احمق. چرا همه‌اش را برنمی‌داری قلمبه بخوری. بگیر بگذار توی بشقابت. شربت هم می‌خواهی آیا؟

بهار: یک خرده بریز بده.

محمود: شیشه‌رابردار سر بکش[۳۱]. یک خرده بریز بده، چه چیز است ای ضعیفه. اینها همه دراختیار ما است. فقط... غیراز ظرف‌سرپوشیده (ساعت دومرتبه می‌زند). همین، وقت چه زود می‌گذرد. یک ساعت را هیچ نفهمیدم چه طور گذشت.

بهار: خدایا شکر، دو ساعت. چیز توی ظرف را هم می‌دانم... اما محمود ببین چه ظرف خوشگلی[۳۲] است. من هیچ اینطور ظرف ندیده‌ام.

۲۷- متن: من هم می‌گویم ببینم.
۲۸- متن: حرف.
۲۹- یک کلمه خوانده نشد.
۳۰- متن: دهن.
۳۱- شیشه را بردار بکش سرت.
۳۲- متن: خشکلی.

محمود: نمی‌خواهم، نگاه نمی‌کنم. چه لازم. خوب اینست، تو هم هیچ نگاه نکن.

بهار: چرا نگاه نکنم. از بیرون نگاه کردن که قدغن نیست. نگاه بکنم، چه می‌شود؟

محمود: نگاه نکن، بلکه یک جور شد.

بهار: خوب، پس چشمم را بپوشم بنشینم. ظرف است، جلو چشم گذاشته‌اند، چطور نگاه نکنم؟

محمود: صورتت را آن طرف برگردان، چشمت نبیند.

بهار: آخر صورتم را برگردانم، تو را نمی‌بینم... بیا جاهامان را عوض کنیم.

محمود: خوب، می‌گویی عوض کنیم، عوض کنیم (با زحمت بلند می‌شود). هان، این طور خوب بود. چه لازم، بلکه شیطان نمی‌گذاشت یک خطائی می‌شد.

جاهایشان [را] عوض می‌کنند. بهار صورتش‌رابرمی‌گرداندبه‌طرف‌ظرف.

محمود: باز چه را نگاه می‌کنی؟

بهار: نگاه نمی‌کنم. می‌ترسم دستم بخورد. نمی‌بینی چه قدر نزدیک من گذاشته شده. نمی‌دانم این ظرف چه بود، بیک برداشت بلای جان ما کرد. به خدا دروغ است، توش هیچ چیز نیست.

محمود: آی زن، از خدا بترس، سرت را پایین بینداز، نانت را بخور. چه ظرفی؟ هی ظرف، هی ظرف.

بهار: راست می‌گویی محمود. هیچ دیگر بیاد هم نمی‌آورم.

محمود سرش پایین، مشغول خوردن است. بهار آهسته بلند می‌شود، به ظرف گوش می‌دهد.

محمود: (می‌بیند، بلند فریاد می‌کند) آی زن، چه می‌کنی؟

بهار: (می‌جهد) ای مرد، دلم پاره شد. چرا این طور فریاد می‌کنی، دست که نمی‌زنم، گوش هم نمی‌شود داد؟

محمود: خیر نمی‌شود. من اذن نمی‌دهم. زن آخر مگر شیطان تو را راحت نمی‌گذارد؟

بهار: (می‌نشیند) خوب، نگاه نمی‌کنم. قدری...

محمود: چه می‌گویی؟

بهار: تو را به خدا بگذار یک خرده گوشه ظرف را بلند کنم ببینم.

محمود: زن، بیا به شیطان لعنت کن. مرا جنّی نکن. به خدا یک بازی به سرت

درمی‌آورم که مزه‌اش تا آخر عمر از دماغت در نرود.

بهار: والله هیچ پوف [کذا] نمی‌توانی بکنی. آخر به من بگو ببینم برای این چرا انقدر التماس می‌کنی (می‌خواهد سر ظرف را بلند کند).

محمود: (هولناک) چشمت را خون گرفته است. چه خبر است آی زن (بلند شده دستش را گرفته، می‌کشد) بیا این طرف، بیا بنشین اینجا. صورتت را هم این طرف‌بگردان... هان‌این‌طرف. ها، حالانه‌چشمت می‌بیند و نه دلت می‌خواهد.

بهار: مرد، والله تو می‌خواهی یکباره مرا بکشی. من دیگر اینجا نمی‌نشینم. می‌روم خانهٔ خودمان. اینجا یکی تو بمان، یکی هم این ظرف.

محمود: آی زن، قدری چشمت را باز کن. آخر اینجا خالص بهشت است. از آن اطاق پر از دود و دم چه دیده‌ای؟ آخر قدری ملتفت بشو، والله نمی‌شود دید.

بهار: نمی‌شود دید. چون که تو از [دست] من زهره‌ات می‌رود. می‌خواهی من بمیرم بروی یک خانم قشنگ بگیری بیاوری[۳۳]. من با این خانه جور نیستم.

می‌گرید.

محمود: بهار، بهار، تو را به خدا گریه نکن. تو گریه می‌کنی، دل من هم می‌رود، گریه‌ام می‌گیرد. آی زن چه می‌شود یک قدری صبر بکنی.

بهار: تو برو به سلامت باش. دیگر من رفتم.

بلند می‌شود، به طرف در می‌رود.

محمود: چه بگویم. می‌روی برو، خدا به همراهت. معلوم است دست از شوهر خودت می‌کشی، اما از حالتِ خودت دست برنمی‌داری.

بهار: بلی، من اینجا گریه بکنم، دلم پاره بشود. تو اسم این را لجاجت بگذار. من در اینجا یک دقیقه نمی‌نشینم. سلامت بمان.

محمود: چه بگویم، خوش آمدی.

[محمود] می‌رود روی دیوان دراز می‌کشد. بهار به طرف در می‌رود، برمی‌گردد.

بهار: چه گفتی؟ زودباش حرفت را بزن، دست‌پاچه‌ام.

محمود: کی چه گفت؟

۳۳- متن: بیاری.

بهار: پس تو مرا صدا نزدی؟
محمود: هیچ، در یادم هم نبودی.
بهار: پس سلامت بمان.
محمود: خوش آمدی.
بهار: (به طرف در می‌رود، برمی‌گردد) محمود؟
محمود: چه می‌گویی؟
بهار: حالا می‌گویی در ظرف را نمی‌شود باز کرد؟
محمود: خیر، نمی‌شود.
بهار: (با حرص) نمی‌شود؟

ساعت سه مرتبه می‌زند.

محمود: خیر، خیر، خیر. یک خرده ساکت شو. من خوابم می‌آید. به آمدن بیک یک ساعت مانده.
بهار: باز هم یک ساعت مانده؟
محمود: یک ساعت زیاد است؟
بهار: (با حرص) یعنی می‌گوئی نمی‌شود؟
محمود: خیر نمی‌شود.
بهار: (با غضب) نمی‌شود؟
محمود: نمی‌شود.
بهار: (می‌افتد) آی دلم رفت... آخ مردم، آی خداپرست!
محمود: (بلند می‌شود، زود پهلوی او می‌آید)، بهار، چه می‌گویی؟ تو را چه شده؟ قربانت بروم.
بهار: مردم، مردم، مردم.
محمود: آخر تو را چه شده، چرا این طور می‌کنی، بیا شربتت بدهم بخور... نمی‌خوری، پس چه می‌خواهی، آن را بگو؟
بهار: اگر در آن ظرف را باز نکنی، خواهم مرد.
محمود: ده‌خوب‌بیابازکنم (بهاربلندمی‌شودمی‌آیدپهلوی‌ظرف) حالادلت‌راحت شدآیا؟
بهار: هان، شد.
محمود: خیلی خوب، پس بنشین جایت.

بهار: پس ظرف...
محمود: آخر نمی‌شود. والله نمی‌شود. یک خرده صبر کنی چه می‌شود؟
بهار: معلوم است تو مردن مرا می‌خواهی، من هم می‌میرم (می‌افتد). دیگر می‌مردم. من تو را حلال کردم، تو هم مرا حلال کن.
محمود: (می‌گرید) مرد، والله مرد. من چه کار کنم، چه خاک به سرم بریزم. بهار! بهار! نمیر، قربانت بروم... ببین، اینها، باز کردم.
بهار: زودباش باز کن [تا] جانم در نرفته، چشمم یک مرتبه ببیند.
محمود: پناه بر خدا. هر چه می‌شود، بشود.
سرپوش از ظرف برمی‌دارد از میان ظرف یک گنجشک می‌پرد.
بهار: (از جایش تند می‌جهد) نگذار! فرار کرد. بگیر، نگذار!
محمود: ببین چه زود زنده شد.
بهار: آی بی‌عقل، خدا به زمینت بزند. چرا گذاشتی فرار بکند. حالا چه بکنم... احمق، حیوان، گاو.
محمود: بلی، بیا به انسان خوبی بکن، اسمت را هم گاو بگذارند. من به تو نگفتم که زن صبر کن؟
بهار: (دهن‌کجی می‌کند) صبر کن، صبر کن... خیلی هم من صبر نمی‌کردم، باید تو این طور، خودت را به حیوانی بیندازی، گنجشک فرار بدهی، آی خرس؟
محمود: چه می‌کردم، آی زن. می‌مردی.
بهار: آخر همین من که گفتم می‌میرم، تو هم باور کردی؟
محمود: ای بدبخت مردها! زنها کار را خراب بکنند. شما را فحش بدهند. معلوم است، بخت، این طور است. آخ! آخ! آخ! این همه دولت، این خانهٔ قشنگ، این جلال بزرگ همه در یک دقیقه پرید... به هوا پرید.
(ساعت چهار دفعه می‌زند). بلی درست تمام شد.
قاسم‌بیک: (داخل می‌شود) چطورید عزیزهایم. خوب گذراندید آیا؟
محمود: خدا عمرتان را بلند کند. آری، خیلی خوب گذشت.
قاسم‌بیک: به ظرف که دست نزده‌اید.
محمود: خیر، دست نزده‌ایم.
قاسم‌بیک: (به ظرف گوش می‌دهد) از توی ظرف صدایی نمی‌آید. مثل این که توی ظرف چیزی نیست. (سر ظرف را برمی‌دارد) هو، پس گنجشکی که اینجا بود،

چه شد؟... حالا عزیزهایم، این طور معلوم است که در دنیا، به انسان هر قدر ناز و نعمت بدهند، باز هم چشم او را پر نمی‌کند. خیلی خوب می‌شود که شما باز به خانهٔ خودتان برگردید. در آنجا شما بهتر گذران خواهید کرد. هر وقت، هر احتیاجی هم داشته باشید، باز می‌خواهید، پهلوی من بیایید. من به شما همیشه حاضرم کمک بکنم.

می‌رود.

محمود: بهار؟

بهار: چه چیز است محمود؟

محمود: این چه کاری بود؟

بهار: محمود؟

محمود: چه چیز است، بهار؟

بهار: این چه کاری بود؟

محمود: به عقلت چه می‌آید؟

بهار: به عقل کی، من؟

محمود: هان، تو.

بهار: عقل من به هیچ جا نمی‌رسد. به عقل تو چه می‌آید؟

محمود: به عقل کی، من؟

بهار: هان، تو؟

محمود: عقل من هم به هیچ جا نمی‌رسد.

بهار: حالا می‌گویی، برویم؟

محمود: پس از فرمایش آقا، [فکر می‌کنی] چه خواهم کرد؟ معطل نشو، زودباش برویم.

بهار: چه بگویم؟! می‌گویی برویم، برویم.

محمود: ده بیفت جلو، ای اولاد حلال «حوا».

می‌روند.

پرده

این مضحکه از اصل ترکی که مضمونش توسط عبدالرحیم بک ۲۲ جمادی‌الثانی ۱۳۲۹

On Ta'zia and Theatre

Collected by
Lāleh Taghiyān

Nashr-e Markaz
Iran - Tehran
P.O.Box 14155-5541

پژوهندگانی که حاصل تحقیقاتشان در این دفتر گرد آمده بر آن بوده‌اند که برای دست یافتن به «تئاتر ملی» یا «تئاتر ایرانی» باید ریشه‌های هنر نمایش در ایران را بیشتر شناخت و از تحول تاریخی آن که هنوز در بسیاری از موارد در ابهام و تیرگی است آگاهی یافت. در ایران گذشته از آن که هنوز تئاتر غرب به طور کامل و دقیق شناخته نشده، پیدایی و سیر تحول نمایشهای سنتی ایرانی نیز تاکنون به درستی بررسی و ردیابی نشده است. دوستداران و علاقمندان تئاتر با اطلاعاتی ناقص در این زمینه‌ها سروکار دارند و این مسلماً از عوامل کندی پیشرفت هنر تئاتر است. مجموعه‌ی حاضر تلاشی است برای روشنی افکندن بر گوشه‌هایی از تاریخچه‌ی هنرهای نمایشی در ایران.

شابک: ۰-۱۴۲-۳۰۵-۹۶۴
ISBN: 964-305-142-0

۶۹۰ تومان