تقلید و تعزیه

یاکوب م. لاندو
Jacob M. Landu
پیشگفتار به قلم هـ. آ. ر. گیب
H.A.R. Gibb
ترجمه: جلال ستاری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تقلید و تعزیه*

* ترجمهٔ بخشهایی از کتاب ی. م. لاندو: پژوهشهایی دربارهٔ تئاتر و سینمای عـرب (Études sur le théâtre et le cinéma arabes) که ترجمهٔ فرانسهٔ آن از متن انگلیسی به سال ۱۹۶۵ در پاریس چاپ شده است.

پژوهشی دربارهٔ تئاتر عرب زبان از جمله چیزهایی‌است که همهٔ علاقه‌مندان به جهان عرب، می‌خواهند ببینند و بخوانند و معهذا محققان صاحب صلاحیت می‌گذارند تا دیگران بدین مهم بپردازند. اگر از خود بپرسیم چرا چنین است، کافیست نگاهی به صفحات شامل پانویسها در آخر این کتاب بیفکنیم تا جواب را بیابیم.

مورخ تئاتر عرب برای آنکه خرمنی انبوه از اطلاعات دربارهٔ موضوع کارخویش فراهم آورد، باید در بزرگراهها و کوچه‌های تنگ جراید و مطبوعات عرب در صد سال اخیر به گشت و گذار بپردازد و با التقاط اطلاعات و آگاهی‌ها از کتب و منابع مختلف، آن هنر را احیاء کند؛ اما خاصه دکتر لاندو به عنوان محققی غربی و نخستین کسی که به پژوهشی اساسی در این زمینه پرداخته، مجبور بود که برای کسب‌همه گونه اطلاع، خود به جستجو برخیزد، زیرا نخستین تألیف عربی حائز اهمیت در این باره وقتی انتشار یافت که تألیف لاندو در چاپخانه در شرف طبع و نشر بود. وی بر این

پژوهش در باب صحنهٔ تئاتر عرب، پژوهشی دربارهٔ کهن‌ترین نمایشهای تئاتر سایهٔ‌خاور نزدیك و بررسی گسترش سینمای عرب را نیز افزوده است.

درام، هنر مادرزاد عرب نیست. بـرای تبیین این امر، توجیهات جامعه‌شناختی مختلفی عرضه و القاء شده، اما شاید ساده‌ترین توجیه، بهترین توجیه باشد و آن اینکه اعراب با هنر نمایشی یونان کـه تئاتر غرب از آن بـرخاسته، بیگانه بودند. در جهان عـرب، کمدی، وسیلهٔ بیـانی در قصه‌های قهرمانان ماجـراجو یا فتنه‌انگیز و آشوب‌طلب که به‌خاطـر خواص، مزین به پیرایه‌هـای ادبی و محلی به اشعار بـود، می‌یافت؛ و تراژدی نیز در قالب شاعرانه‌تر عشقهای رمانتیك و ناروا کام، مجال نمود داشت. نمایش تئاتر سایه در اواخر قرون وسطی پدیدار شد؛ اما کوشش برای آنکه تئاتر سایه چیزی جز وسیلهٔ تفریح خاطر مردم باشد، شکست خورد، و حتی استمرار آن، به عنوان هنری مردم‌پسند، بیشتر مرهون ترکان است تا اعراب.

بنابراین با تقلید خواسته و دانسته از تئاتـر اروپایی بود که درام در قرن نوزدهم به دنیای عرب راه یافت. مردانی بلندپرواز که در عین حال هنرپیشه و کارگزار و سرپرست برنامه‌های نمایشی بودند، گردونهٔ خود را به ستارگانی چون کرنی و مولیر بستند؛ و مترجمان با تمابیـر و اصطـلاحات کلام شکسپیر و شاو، کلنجار رفتند. و از اینهمه رفته رفته، هنری پیچیده که در آن عناصـر عربی با تنهٔ درختی پیوند خورده که خاك به خاك شده و با آب و هوای اقلیمی دیگر، سازش و پرورش یافته بود، پدید آمد. شعر و ترانه در همهٔ این آثار، از درام‌های کلاسیك جدید نوشتهٔ شوقی تا نمایشهای

شوخ و طرب‌انگیز سبك همراه با تصنیف و ترانه (vaudeville) نقشی اساسی دارد و مضامین کهن رمانتیك و ماجراجویانه، در تئاتر (عرب) که وسیلهٔ بیان جدیدیست و نیز در سینما(ی عرب) که ابزار جدیدتریست، دوباره پدیدار می‌گردند.

گرچه تا بـه امروز، بزرگترین توفیق تئاتـر، مرهون درام‌های ادبی بوده است؛ اما به موازات آن، تئاتر واقع‌گرا نیز لاینقطع غنای بیشتر یافته و میدان عملش گسترده‌تـر شده است.

از سوی‌دیگر، نویسندگانی صاحب ذوق و قریحه، کمدی اخلاقی را ترقی و اعتـلا بخشیده و روانهٔ صحنه‌های بین‌المللی کرده‌اند.

غرب از رهگذر درام ادبی به‌موجودیت جهان عرب توجه و وقوف یافت و تنها همین نکته بـرای آنکه پژوهش دکتر لاندو در باب‌تحول‌کند و دشوار تئاترعرب تا پختگی‌کنونیش، مورد اقبال گرم خوانندگان قرار گیرد، کافی است.

ه. آ. ر. گیب
دانشگاه هاروارد
کمبریج، ماساچوست.

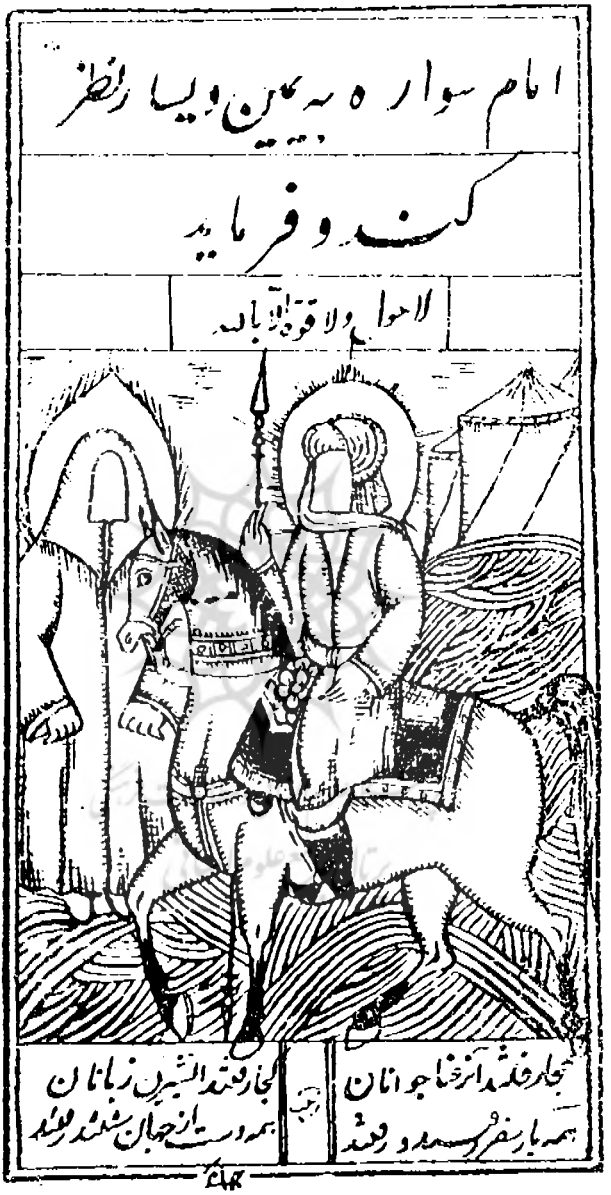
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حکایات یا حکایت (mime)

بـرای فهم جهش و خیزش تئاتـر عرب در آغاز قـرن نوزدهم و گسترش آن بعداً، می‌باید عناصر دراماتیك خاورمیانه را پیش از این تاریخ مورد ملاحظه قرار دهیم.

دو علت اساسی این واقعیت را که تا قرن نوزدهم، تئاتر عرب‌پابرجایی وجود نداشته، توضیح و تبیین می‌کنند: الف‌ـ اقوامی که اعراب‌با آنان مناسبات تنگاتنگی داشتند، صاحب

PLANCHE II



Hosséin sur le champ de bataille de Kerbéla

PLANCHE III

La mort d'Ali-Akbar, fils aîné de Hosséin (v. p. 43, n. 2)

تئاتر بسیار پیشرفته‌ای نبودند؛ بـه ظاهر شدن زنان، خاصه زنان بی‌حجاب، بر صحنه اکیداً ممنوع بود.

فقط همین دو دلیل[۱]، کلید توجیه این نکته را به دست می‌دهد که چرا در حالیکه بخش اعظمی از میراث فـرهنگی یونان، در زمینه‌های ادب و علوم و اندیشه، در ادوار مختلف به عربی نقل شد، هیچ عنصری از درام کلاسیك (یونان) تا سالیان اخیر، به زبان عربی برنگشت.

معهذا عنصر درام، یعنی عامل هنری اساسی در تئاتر که احساس و تأثر تماشاگران تئاتـر، بدان بسته است، در خاورمیانهٔ اسلامی، به‌کلی غایب هم نبوده است، بلکه خاصه از راه محاکات بیان می‌شد و در جاهای دیگر نیز نمایشنامه‌های مذهبی شهادت (Mystères de la Passion) و نمایشنامـه‌های تئاتر سایه به نمایش درمی‌آمد.

محاکات یا تقلید از قدیم‌ترین ایام، جزء سرگرمی‌های مورد پسند کودکان و گاه بـزرگسالان به شمار می‌رفت اما یقیناً وسعت آن به پهناوری دامنهٔ تئاتر نیست، زیرا امکاناتش از لحاظ بیان، محدود به تقلید شوخ و مزاح‌انگیز از صدا یا حرکات و اطوار، آنهم غالباً به طـرزی مبالغه‌آمیز است. این تقلید از پدیده‌های حیات ــ یعنی رفتار و کردار و نحوهٔ بیان ــ هم در یـونان مرسوم بـود و هم در شرق باستان، و تصور می‌رود کـه در مجالس بزم بابلیان و نزد پارتیان نیز معمول بوده، و بیگمان مزهٔ جشنهای یهودیان، خاصه در ایام عید پوریم[۲]، محسوب می‌شده، گرچه این امر کاملا به ثبوت نرسیده است.

آدام متز (Adam Metz) شرق‌شناس، قبلا خاطرنشان ساخته[۳] بود[۳] که تداول و رواج گویشهای مختلف عرب، ممکن است

مشوق و محرک محاکات یا تقلید در شهرهایی بوده باشد که ساکنانش از توده‌های مردم بس گوناگون فراهم آمده بودند.

در ادبیات عصر عباسی، به‌اشکال گوناگون حکایت (mime) برمی‌خوریم که با حکایت دوران معاصر، تفاوت بسیار ندارند. نوع ادب مردم‌پسند دیگری که اکثراً حاوی عناصر حکایت است، مقامهٔ عربی است. مضمون مقامه، غالباً گفت و شنیدی است که بعضی بخشهای آن، شامل تقلید از اشخاص مختلف است.

اما دراین نوع ادب، عنصر ادبی و هنری، مهم‌تر از همان عنصر در حکایت است و فاخر بودن زبان بیش از تقلید موفق، ارزش دارد و این امریست که واقع‌گرایی در مقامه را محدود می‌سازد.

در شرق میانه، حکایت، به‌مقدار زیاد، هنر نقالی نقالان را که به سبب استعداد شایانشان در مشاهدهٔ امور و مهمتر از آن، به‌جهت ذوق و قریحه‌شان در تقلید ممتاز بوده‌اند، تحت تأثیر قرار داد. مداح ترک (یعنی کسی که مدحت‌گوی است) یا مقلد و حکایت‌گوی(hakwāti)عرب، حائز اهمیت بسیارند.[۴] هردوی آنها، طی قرون و اعصار، چنانکه امروزه نیز، قصه‌های پرشور خویش را با اطوار و اشارات عدیده (که گاه، معادل لال‌بازی ــ pantomime ــ کوتاه و مختصری بوده است) و ذکر نوادری که تقلید شوخ‌از کردار و گفتار دیگران را بانمك و مزه‌دار می‌کرده، زنده و جاندار می‌ساخته‌اند. و گاه برای آرامش بخشیدن به‌حضار و جوی که نقل داستانهای سحرانگیز و افسونگر برمی‌انگیخته، به این وسیلهٔ مضحکه‌آمیز، توسل می‌جسته‌اند. و چون به ندرت، وقت عوض کردن جامه داشتند، برای نمایش دادن آدمها با حرف و مشاغل

مختلف و در سنین متفاوت و از ملیت‌های گوناگون، به تغییر کلاه بسنده می‌کردند و غالباً دستمال و چوب‌دستی‌ای داشتند که با تکان دادن دستمال و کوفتن عصا بر زمین، در تقلید از جانوران و پرندگان، به بازی خود قوت می‌بخشیدند.

در ترکیه این پسند تقلید نمایشی، حداقل تا نخستین جنگ جهانی ادامه یافت[۵]، حال آنکه نزد اعراب گویی تا به امروز پایدار مانده است. بنا بر بعضی مؤلفات، مداحان عرب، هنوز تا سال ۱۹۰۳ در الجزایر، بسیار محبوب بوده‌اند.[۶] تا آستانهٔ جنگ جهانی اول، مردی به نام احمد فهیم‌الفار (موش) در قاهره، به علت مهارت در تقلید صدای پرندگان و جانوران و نمایش صحنه‌های زندگی روستائیان و زندگی در حرمسرا، محبوبیت بسیار داشت. این احمد الفار، هنرپیشه بود و سرپرست گروهی مرکب از دوازده مرد که نقشهای زنان را نیز بازی می‌کردند. تقلیدهای مضحکه‌آمیز و هزل‌آلودی که این گروه نمایش می‌داد، مورد اقبال شایان مردم بود.[۷] به‌روزگار ما، فقیرترین افراد مردم، یعنی کسانیکه هنوز تحت تأثیر اروپا قرار نگرفته‌اند و شمارشان اندک اندک کاهش می‌یابد،[۸] این گونه نمایشها را اجرا می‌کنند.

حاصل سخن اینکه می‌توان تقلید را عنصر نمایشی بسیار مهمی به‌شمار آورد که از قرون وسطی تاکنون، موجب دوام علاقه‌مندی مردم به نمایشهای نیمه تئاتری بوده است. معهذا بعضی انواع نمایش که نزدیکتر به تئاترند نیز مرسوم بود و نخستین نمونه از آن میان که قطعاً شایسته است تا درباره‌اش توضیحی بیاوریم و تنها به ذکر نام آن بسنده نکنیم، نمایش مذهبی شهادت است.

نمایش مذهبی

تعزیه که معنای تحت‌اللفظی آن «دلداری و تسلی» است، در ایران، معادل نمایش مذهبی اروپای مسیحی در قرون وسطی، بوده است و هنوز هم هست، و نمایش مذهبی غربی در اروپا و آمریکای قرن بیستم نیز حیات دارد و باقی‌مانده است.[۸] محتملا به استثنای بعضی نمایشهای مذهبی مصر باستان، تعزیه ظاهراً نخستین نمایش شهادت‌در شرق‌محسوب می‌شود[۹]. معهذا باید به خاطر سپرد که تعزیه از لحاظ شکل و معنی، شباهت بسیار اندکی با نمایشهای تئاتری کاتولیك مذهبان دارد و بیشتر بازماندهٔ اعمال مذهبی ایرانیان زرتشتی است که اسلام ظفرمند، آنانرا وادار به سکوت کرد...[۱۰]

تعزیه گرچه بر آداب و رسوم کهن بزرگداشت قدیسین و اولیاء مبتنی است، اما فاقد یك عنصر مهم نمایشهای مذهبی شرق و غرب است و آن رستاخیز شخصیت اصلی ماجراست و این امر خاصه بدینجهت مایهٔ شگفتی است که برپادارندگان این آئین در دههٔ اول ماه محرم، حقیقتاً رجعت یك تن از اخلاف پیامبر را که منجی موعود و قائم منتظر است، باور دارند.

هرچند هدف اصلی تعزیه، نمایش مصائب و آلام و شهادت بازماندگان پیامبر و یاران و پیروان آنانست، و این نمایش در روز عاشورا با شهادت امام حسین، به نقطهٔ اوج درد و اندوه می‌رسد، اما وقایع عمده، به حسب نظم تاریخی نمایش داده نمی‌شوند.[۱۱] غالباً روایت واقعه استطراداً با صحنه‌هایی ملهم از کتب عهد عتیق[۱۲] و جدید و فرهنگ عامه مشرق‌زمین، درآمیخته است و هدف‌از این‌کار، آرامش-

بخشیدن به جو و حال و هوای شوریده‌ایست که نمایش اصلی برانگیخته است. چون در آن لحظات، احساسات چنان تهییج و متشنج می‌شد که بسیاری بازیگران از فرط غم و اندوه به جان آمده، خود را می‌کشتند؛ و تا یك نسل پیش، چنان التهاب و غلیانی عارض تماشاگران می‌شد که به بیگانگان (و خاصه مسیحیان) در کوچه و بازار، هجوم می‌بردند[۱۳] و با آنان بد رفتاری می‌کردند. یقیناً این خشونت‌ها موجب گردید که حکومت ایران در فاصلهٔ بین دو جنگ، به ضرب چوب و چماق رضاشاه، تعزیه را به لحاظ اهمیتی که داشت، محدود کند. اما در زمان زمامداری مصدق، نمایش تعزیه از سر گرفته شد، ظاهراً با گرمی و التهاب کمتری.

مطالعهٔ متن تعزیه، چه به زبان فارسی و چه به زبان ترجمه[۱۴]، تصور درستی از میزان تأثیر و نفوذی که آن نمایشنامه‌ها بر تودهٔ مردم سخت هیجان‌زده داشته، به دست نمی‌دهد و روایات نسبتاً مشروح سیاحان خارجی در دو قرن اخیر که با لباس مبدل ایرانی[۱۵]، برای حفظ جان خویش، شاهد نمایش تعزیه بوده‌اند، ازین لحاظ بسی عینی‌تر است.

تعزیه باشکوه و ابهت کم یا زیاد، و همراه با نوای موسیقی، در تکایا (Théâtre) و مساجد، یا در هوای آزاد، نمایش داده می‌شود. غنا و تجمل آرایش صحنه که نیمه واقع‌گرا و نیمه رمزی است، غالباً خارق‌العاده است؛ خون واقعی است، اما به‌جای ریگ و شن، کاه به کار می‌رود. به علاوه نمایش بعضی مناظر که اثرات چشم‌گیر صحنه‌ای بر آنها مترتب است، مبالغه‌آمیز است. مثلا سر بریده و خون‌چکان امام حسین (ع)، آیات قرآن تلاوت می‌کند، یا جنگاوری که دست ندارد، دشمن را به زخم شمشیری که به دندان

گرفته، از پای درمی‌آورد[۱۶]. نقش زنان یا جانوران وحشی را، مردان بازی می‌کنند (اما اسبها واقعی‌اند). بازیگران، گرچه حرفه‌ای نیستند و متن را با حرارت و طمطراق که تصنعی است می‌خوانند، اما به‌علت شوق و وجد همواره تازه و پر طراوتشان، غالباً نه فقط بر هم‌میهنان خویش، بلکه بر اروپائیان شاهد نمایش تعزیه نیز، تأثیر عمیقی به جا می‌گذارند.[۷]

بی‌تردید صداقت و صمیمیت بازیگران و ایمان و باور-پذیری توده‌های مردم، موجب می‌شود که شگرف‌ترین و غیر واقعی‌ترین صحنه‌ها، از قبیل پیشگویی حوادث زندگی شاه سلیمان، حتمی و محقق به نظر آید.

بخش اعظم تعزیه‌ها، به زبان فارسی تحریر یافته[۱۸]، گرچه بعضی اجزاء آن به زبان عربی[۱۹] یا به زبان ترکی، بازی می‌شده است.

با اینهمه نباید در اهمیت این نمایش و تأثیر آن بر جماعات عرب‌زبان درخاورمیانه که غالباً سنی مذهب‌اند، مبالغه کرد؛ اما می‌توان پنداشت که شمار زیاد نمایشهای با نقابی که حتی امروزه در بین بعضی از این جماعات، در دهه اول محرم مرسوم است[۲۰]، از تعزیه تأثیر پذیرفته و شاید هم از آن نشأت گرفته باشد. نمایش درام با خصلت تراژدی، در ادب عرب طی قرون وسطی، به همین مورد محدود می‌شود، و ظاهراً تنها نمونه از آن نوع تا دوران معاصر به‌شمار می‌رود.

انواع دیگر درام بیشتر به کمدی شباهت داشتند و از مهمترین آنها، نمایشنامه‌های تئاتر سایه است که اکثراً به زبان عربی نوشته و بازی شده‌اند.

پانویس‌ها

۱ــ برای اطلاع از دلائل دیگرکه چندان‌قانع‌کننده نیست، ر. ک. به:
Zaki Tulaimât, al-Riwâya al-tamthiliyya wa-limadha lam yu 'aljgha' L—Arab
در مجلهٔ مصری‌الکتاب، سال اول، شماره اول، نوامبر۱۹۴۵، ص۱۰۱ــ۱۰۸.
ایضاً احمد عبدالوهاب:
A thesis on the drama in Arabic literature (1922)
که نویسنده کوشیده تا عنصر درامی (و نه تئاتری) را در ادب کلاسیك عرب بیابد.

2. I. Schipper, *Geschichte fun Yiddischer Theater-Kunst un Drame* (Yiddich, 1928). vol. III, ch. I. Josef Horovitz, *Spuren griechischer Mimen in Orient* (1905), pp, 16-17, Sur le mime au temps des Grecs et des Romains voir Hermann Reich, *Der Mimus* (1903); et Otto Weinrich, *Epigrammstudien* 1: *Epigramm und Pantomimus*, in *Sitzungsber, der Heidelberger Ak, der Wiss., Philoshist. Kl. 1944-1948, I.* Abhandlung. Sur les valeurs artistiques du mime voir A. Kutscher, *Grundriss der Theaterwissenschaft*, 2e éd. (1919), Ire partie.

۳ــ آدام‌متز، ابوالقاسم، مقدمه، خاصه ص XV—XVI

4. Georg Jacob fut un des premiers à entrepre. des recherches sérieuses sur le caractère du *Meddah*. Il publia d'abord un petit livre, *Aus den Vorträgen eines Türkischen Meddalt* (1900); puis il écrivit sur la question un ouvrage plus détaillé, *Vorträge türkischer Meddahs* (1904). Cf. Hermann Paulus, *Harschi Vesvdle, ein Vortrag des türkischen Meddah's Nayif Efendi* (1909). Pour des matériaux bibliographiques cf. *Der Islam*, IV, 1913, pp. 130-131. Voir aussi Nicholas N. Martinovitch, *The Turkish theatre* (1933), esp. pp. 21 ss., 79 ss., 79 ss. Ed. Saussey, *Littérature popalaire turque* (1936), pp. 73-74. Selim Nüzhet Gerçcek, *Türk Temsasi* (1942); Martinovitch, *op. cit.*, p. 125, et Rilter, *Karagös*, II, p. XI, mentionnèrent aussi une éd. de 1930), pp. 5-44. Des recherches complètes restent à faire pour approfondir le genre de l'arabe *hakawati*.

5. Les lettres de Hartmann à Fleischer. ZDMG vol. XXX, 1876, p. 159; cf. ibid., p. 168. Martinovitch, *op. cit., pp.* 23-24. Pour la description détaillée de la repréenstation d'un *meddah* en 1916, approximativement, voir Friedrich Schrader, *Konstantinopel. Vergangenheit und Gegenwart* (1917), pp. 127-131.

6. Voir I. Eberhardt, *Pages d'Islam* (1920), pp. 58-66.

7. Reich, *Der Mimus*, vol. Ire partie, p. 667, n. I. Curt Prüfer, *Drama, Arabic*, dans ERE, vol. IV (1911), pp. 872-873. Prüfer avais vécu en Egypte, et il devint plus tard l'un des chefs de l'espionnage des armées germano-turques en Syrie et en Palestine pendant la prmière guerre mondiale. Cf. R. Storrs, *Orientations* (éd. défin., 1945, p. 122.

8. J.T. Smith, *The Parish Theatre* (1917), ch. 5.

9. Joseph Gregor, *Weltgeschichte des Theaters* (1933), p. 79; cf. *ibid.*, pp. 79-82.

10. C. Barbier de Meynard et S. Guyard, *Trois comédies* (Paris, 1886), Introd., p. VII.

(این حکم محل تأمل است و در آن جای حرف هست. م.)

11. Voir au contraire la suite apparemment chronologique des événements qui se sont déroulés à Téhéran, et tels qu'ils sont rapportés à E. Aubin par l'organisateur du *Ta'ziya*, *Le chiisme et la nationalité persane*, dans RMM. vol. IV, mars 1908, pp. 486-487.

12. Il est assez curieux de voir que cette interpolation d'histoires bibliques sans lien apparent soit aussi un trait des Mystères chrétiens—R.T. Fuller, *The world's stage..Oberammergau, 1934. A book about the passion play; its history, its meaning and its peoples*, surtout pp. 41-44. S'il y a eu de part et d'autre une influence, ce n'est en aucun cas visible.

13. Voir aussi mon *'Al ha-tciatrön etsel ha-'aravim*, 1re partie, dans Bamah, fasc. 47, janvier 1946, pp. 48-49.

14. A. Chodzko, *Théâtre persan*, 1878.—Lewis Pelly, *The Miracle Play of Hasan and Husain*, 1879.—An. de Gubernatis, *Storia universale della letteratura*, vol. III, 1883, pp. 109-134.—P.M. Sykes, *The Glory of the Shiah World*, 1910.—Ch. Virolleaud, *La passion de l'imam Hosseyn*, 1927.

15. Cf. Bibliographie par R. Strothmann dans *Encyclopaedia of Islam (sub voce Ta'ziya)*; et de H. Massé, Croyances et Coutumes persanes, 1938, vol. I, pp. 122-136. Voir aussi Ch. Virolleaud, *Le théâtre persan ou le drame de Kerbéla*, 1950.— Matthew Arnold, *Essays in Criticism*, 1889, ch. vii.— Th. Nöldeke, *Sketches from Eastern history*, 1892, p. 82.—H. Lammens, *L'Islam, croyances et institutions*, 2 éd., 1941, pp. 188, 226, H (i.e. *al-Hilal)*, vol. XIV, Ier decembre 1905, pp. 142-144; *ibid.*, vol. XVIII, Ier mai 1910, pp. 466-468; cf. *al-Muqtabas*, vol. I, n° I, Muharram 1324 (appr. février 1906), pp. 52-53.—C.J. Wills, *Persia as it is*, 2e éd., 1887, ch. XXIV.

16. Plus amples détails dans Jean Hytier, *La vie et la mort de la tragédie religieux persans*, dans *l'Islam et l'Occident, Cahiers du Sud*, 1947, pp. 264-270, et les sources mentionnées dans son article.

17. Cf. le témoignage précieux, mais encore négligé de S.G.W. Benjamin, premier ministre des U.S.A. à Téhéran, dans sa *Persia and the Persians*, 1887, pp. 365 406.

18. Non seulement en Perse, mais dans d'autres pays comme l'Inde. Cf. G. Geary, *Through Asiatic Turkey*, vol. I, 1878, App. C.; et aussi à Kuwaitq cf. F. Starkq *Baghdad sketches*, 1947, pp. 145-149.

19. Cf. Jurji Zaidan, *Ta'rikh adab al-lugha al-'arabyya*, vol. IV, p. 152.

20. G. Cerbela et M. Ageli, *Le faste musulmane in Tripoli*, 1949, pp. 15 ss,

PLANCHE IV

Le prince Abdollah s'est réfugié entre les bras de son oncle.
A gauche : Shamr (v. p. 95 ss.)