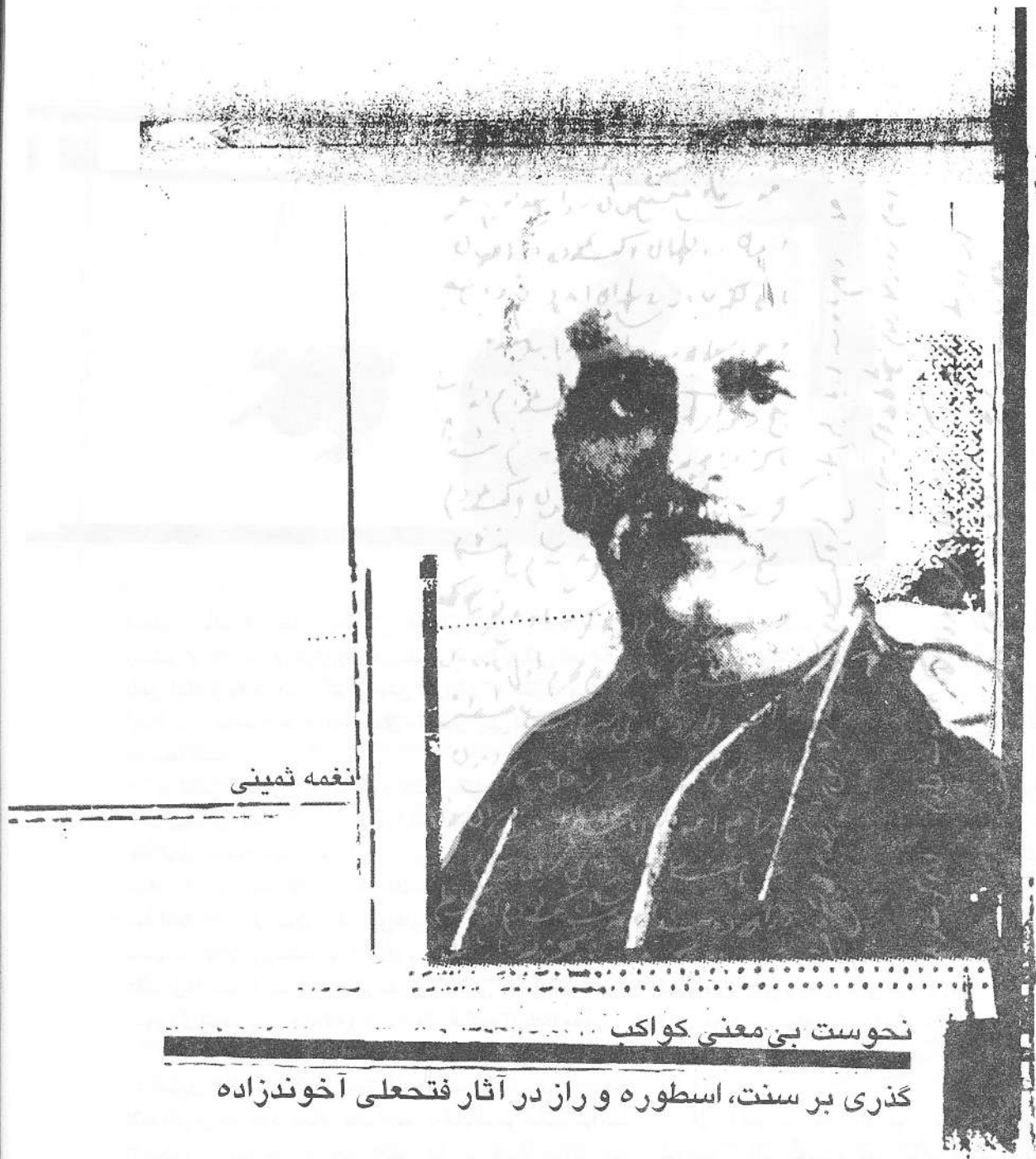


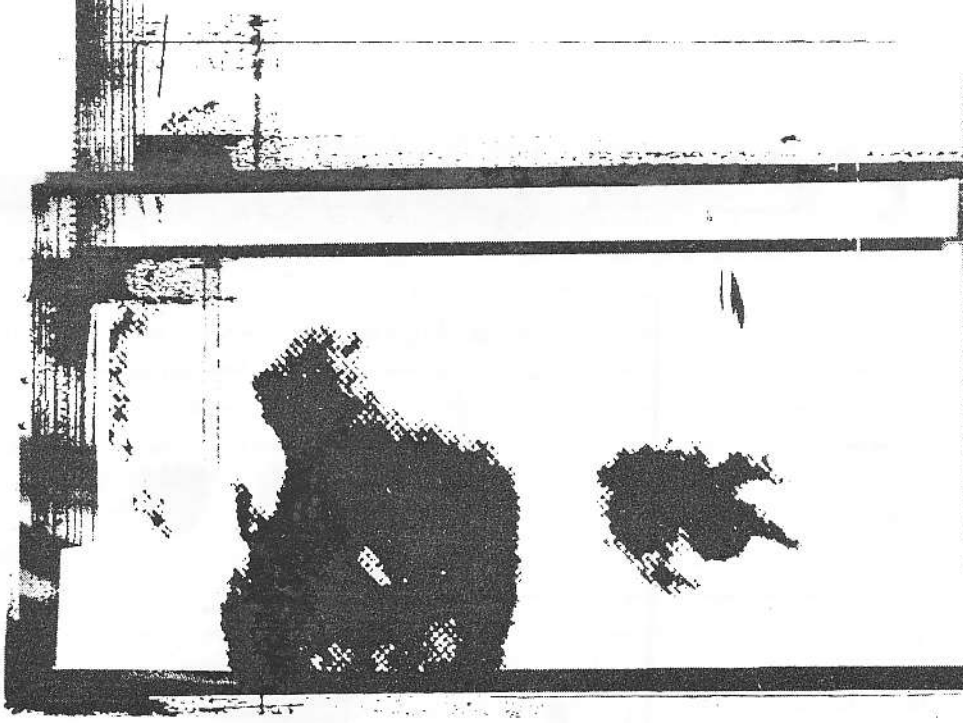
نغمه ثمینی

نحوست بی‌معنی کواکب

گذری بر سنت، اسطوره و راز در آثار فتحعلی آخوندزاده

یک

پیوند میان اسطوره و ادبیات نمایشی چنان قدمتی دارد که ما را از هر توضیح و توجیهی برای اثباتش بی‌نیاز می‌کند. همه چیز به خاستگاه‌ها بازمی‌گردد. به پایان دوران ناخودآگاهی؛ پایان عصر اساطیر؛ زمانی که این نخستین بارقه‌های تلاش انسان برای تبیین جهان، به درون خزیدند و دریافتند که برای استمرار حیات خود، باید زندگی‌شان را در قالب‌های متفاوت و خودآگاهانه‌تری ادامه دهند. در میان قالب‌های بی‌شماری که پیش روی بود، ادبیات سر برآورد و با اشتراکات ماهوی که با اساطیر داشت - مثل محدود بودن در بند زبان و ساختارهای کلامی - توانست مأمن این میراث کهن باشد؛ ادبیات در تمامی انواعش، اشعار حماسی، تغزلی، عامیانه و سر آخر درام شاعرانه. حتا بیراه نگفته‌ایم اگر ادعا کنیم ادبیات دراماتیک بیش از تمام قالب‌های ادبی با اسطوره و به تبع آن راز و رمز دمخور شد. به جز حضور خالص اساطیر به عنوان شکل‌دهندهٔ داستان‌ها و محتوا، این آیین‌ها بودند که در نخستین نمایشنامه‌های تاریخ بشر - در یونان و هندوستان - تنیدند و صورت اجرایی خود را به یک قالب ادبی تحمیل - یا تقدیم - کردند. تقسیم‌بندی، صورت نمایشنامه‌های یونان باستان، از پرولوگ تا انتها، حضور همسرایان، شیوهٔ گفت‌وگو همه از تکامل آیین‌ها به ادبیات دراماتیک راه یافتند؛ و می‌دانیم که آیین‌ها خود خواهران همزاد



اساطیرند. وابستگی نمایشنامه‌نویسی به عالم اسطوره، اگرچه بعد از رنسانس و آغاز عصری خردورزانه کم‌رنگ و گاه حتا نادیدنی شد، اما در باطن استمرار یافت. دست کم فراموش نکرده‌ایم که صورت و ساختار آوانگاردترین نمایشنامه‌ها، در ادامهٔ همان ساختمان آیینی است که به دست ما رسیده است.

در تطابق با الگوی پیوند اساطیر و ادبیات نمایشی، ایران سرزمین به غایت پیچیده‌ای است. تا جایی پابه‌پای الگوی فوق پیش می‌آییم و از یک جا ناگهان، راه خود را عوض می‌کنیم. در ایران نیز اساطیر بهترین مأمن را ادبیات یافتند و در قصه‌های عامیانه، شاهنامه و دیگر اشکال ادبی به حیات خود ادامه دادند. از سوی دیگر آیین‌هایی نیز بودند که اسطوره را از محدودیت کلام می‌رهانیدند و به عمل و حرکت می‌آوردند، هر چند که غالب آن‌ها بعدتر با جهش - و نه در یک روند تکاملی طبیعی - به آداب و رسوم بدل شدند: بسیار خودآگاه و دانسته، فاقد هرگونه زیربافت معنایی.

تا به این جا همه چیز مهیا است تا در مسیر الگوی غالب قرار گیریم، اما تأخیری چند صد ساله از عصر آیین و اسطوره تا ظهور نخستین بارقه‌های آن چه که در معنای عالم ادبیات دراماتیک می‌خوانیم، موقعیت را پیچیده و بغرنج جلوه می‌دهد. تحلیل علل این فاصلهٔ طولانی خود نیازمند بحث و نوشتاری دیگر است. در این جا تنها می‌خواهیم با گذر از این تأخیر، بر نخستین نمایشنامه‌های ایرانی تمرکز کنیم و ببینیم چگونه با عناصر خاستگاهی - جوهری؟! - ادبیات دراماتیک در مفهوم جهانی‌اش ارتباط می‌یابند. غرض در واقع پیشنهاد روشی است برای تحلیل نمایشنامه‌نویسی در ایران و ایجاد امکان تطابق با الگویی کلّی؛ و طبعاً آن جا که به عنوان «نخستین» در این بحث تکیه می‌کنیم، خواه‌ناخواه یک نام در گوشمان طنین می‌افکند: فتحعلی آخوندزاده.

برای آغاز بحث اما پیش‌زمینه‌ای دیگر نیز لازم است. در جوامع پویا اساطیر بنا به خصلت ذاتی‌شان، دایم شکل عوض می‌کنند، می‌بالند، از قالبی به قالب دیگر می‌شوند، و حتا می‌بینیم که به ادبیات مدرن - که ذاتاً قرار است سنت‌شکن باشد - هم در وجهی غیرانتقادی راه می‌یابند. اما در جوامع بسته هر آن چه در عالم اسطوره و آیین و راز جای می‌گیرد به مرور زمان در مفهوم عام بدل به سنت می‌شود، چرا که فضایی برای شکل عوض کردن و تغییر قالب نمی‌یابد، و هر روز بیش از روز پیش جدا از محتوای آغازینش، پوستهٔ ظاهری را قطور می‌کند. بنابراین اگر از فاصله‌ای طولانی میان عالم اساطیر و رازها، و نخستین بارقه‌های تأتر در ایران سخن می‌گوییم، باید این پیش‌فرض را بپذیریم که غالب عناصر خاستگاهی یاد شده، به شمایل سنت در آمده‌اند و معنایی کلّی یافته‌اند. پس آن گاه که ادبیات نواندیش و انقلابی - و نه الزاماً مدرن - در ایران جوانه می‌زند، در جدالش با مفهوم عامّ سنت، در واقع به جدال با تمام زیرمایه‌های اسطوره‌ای، آیینی و رمزی برمی‌خیزد؛ و زمانی لازم است تا روشنفکران ایران بتوانند این حیطه‌ها را از یکدیگر مجزا کنند و تعریف جداگانهٔ هر یک را بیابند؛ زمانی از دوران آخوندزاده، شاید تا عصر هدایت.

دو

«[...] نمی‌بینید که وزرای دولت و بزرگان قوم برای نجات دادن شاه‌عباس از تأثیر نحوست بی‌معنی کواکب چه تدبیر طفلانه به کار برده‌اند؟ این هم که افترا نیست. تاریخ عالم‌آرا در برابر چشم شماست. نگاه توانید کرد. از دور شاه‌عباس تا این عصر برای ملت ایران در عالم تربیت از تأثیر عقاید باطله و ترقیّات زیاد رو نداده است.»[1]

نخستین و شایع‌ترین خوانش آثار آخوندزاده از منظر راز و رمز و اسطوره، ضدیتی آشکارا با سنت‌ها را بر ما عیان می‌کند. نکتهٔ شگفت‌انگیز در باب او این است که عملاً پیش از وقوع مشروطه می‌نویسد و در واقع زمانی این جدال را آغاز می‌کند که هنوز آن موج طوفانیِ انقلاب مشروطه، علیه ساختارهای سنتی - اسطوره‌ای حکومت برنخاسته است. با این حساب اگر بپذیریم که در تمدن‌ها در اسطوره‌ها ریشه دارند.»[2] و برای مثال

«تمدن قرون وسطی بر اسطورهٔ هبوط در باغ، فدیه بر صلیب، انتقال فیض فدیه به انسان از طریق شعایر دینی استوار بود.»[۳] آخوندزاده در جدالش با تمام محتویات سنت، زمینه‌چین یا دست‌کم پیش آگاهی دهندهٔ تمدنی است که با تمام کش‌وقوس‌ها پس از مشروطه پا می‌گیرد و ما حتا تا به امروز با مفاهیم عمدهٔ آن دست به گریبانیم. شاید وابستگی به فرهنگ و زبان ترک، و امکان ارتباط مستقیم با تأثر غرب در روسیه، آخوندزاده را برای این وظیفهٔ تاریخی‌اش تجهیز می‌کند و نگاه سراسر انتقادی‌اش - به قول خودش کریتیکا - را شکل می‌بخشد؛ در حالی که شاید همین دور بودن از نواحی مرکزی و جنوبی ایران که به هر حال با سنت و آیین دمخورترند، موجب می‌شود او از یک سو بتواند نگاهی احاطه‌گر و از بالا داشته باشد و از سوی دیگر به جزئیات تفکر سنتی نپردازد.

قضاوت هم در اساطیر و هم در سنت‌های ایرانی جایگاه و معنایی ویژه دارد. در ساده‌ترین تعریف قضاوت جدا کردن خیر و شر است، و می‌دانیم نهایت تفکر اسطوره‌ای زرتشتی، در آخرین سه هزار سال جهان، همین جدایی است که به واسطهٔ یک ناجی، سوشیانت، صورت می‌پذیرد. در تفکر سنتی و قبیله‌ای نیز قضاوت ابزار قدرت کاهن، و سر کرده است؛ ابزاری که مقدس نمایانده می‌شود تا همیشه حریمش بی‌تعرّض باقی بماند. در این شکل قاضی دو قانونِ کلی دارد. چشم در برابر چشم، و خودی و غیرخودی. جالب است که آخوندزاده در دو نمایشنامهٔ خود به طور مستقیم قضاوت قبیله‌ای را نماد سنت در جامعهٔ ایرانی قرار می‌دهد و با همان شیوهٔ همیشگی‌اش آن را به مسخره می‌گیرد. در وزیرخان لنکران مخصوصاً همان دو قانون کلی است که به چالش کشیده می‌شود.

خان برای مدتی کوتاه در فضای نمایشنامه، به مسند قضاوت می‌نشیند. نخستین مدعی شکایت می‌کند که مردی ناخواسته اسب او را کور کرده و خان می‌گوید:

«ای مردکه تو هم برو بزن یک چشم اسب این را کور کن. السن بالسن و العین بالعین و الجروح قصاص. این که کار مشکلی نیست.»[۴]

مدعی بعدی از حکیمی ناکارآمد شکایت می‌کند. خان درمی‌ماند. یکی از حضّار به یاری او برمی‌آید:

«قربان سرت، احترام طایفهٔ حکما واجب است. [...] خصوصاً این حکیم را بنده می‌شناسم. خیلی حکیم حاذقی است.»[۵]

و خان پاسخ می‌دهد:

«حالا که آشنای شماست همچو بشود، به حرف شما عمل کنند.»[۶]

اگر این صحنهٔ قضاوت در وزیرخان لنکران میانوندی است که در قصه تأثیر چندانی ندارد، در وکلای مرافعه بحث وکالت و قضاوت بن‌مایهٔ اصلی ماجرا است. نمایشنامه بار دیگر با ریشخند کردن قضاوت سنتی می‌گوید که در جوامع سنتی و بسته چگونه وکلای طرفین دعوی به واسطهٔ یک نیروی پدرسالارانه که حاکم مال و اراده است، خریداری می‌شوند. به ویژه در این نمایشنامه، آخوندزاده در مقابل تفکر قبیله‌ای، گونه‌ای حرکت فردی را پیشنهاد می‌کند. سکینه نماد این حرکت فردی است که اصلاً این انتخاب خود یک سنت‌شکنی آشکار است، آن هم در ادبیاتی که کم‌تر - نزدیک به هرگز - زنی به عنوانِ فاعل اصلی داستان تصمیم می‌گیرد و ماجرا را پیش می‌برد.

«سلوک مردم امروز چنان است که نگاهی تحقیرآمیز به میغ خرافات و باورهای قرون میانه یا بدوی می‌اندازند.»[۷]

و این درست همان رویکردی است که آخوندزاده در دو نمایشنامهٔ دیگر خود با نام‌های ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر و موسیو ژوردان خان اعمال می‌کند. کیمیاگری، پیشگویی و ارتباط با عالم ماوراءطبیعه از مفاهیمی سنتی هستند که در اساطیر و آیین‌ها ریشه دارند؛ شخصیت ویراف یکی از بهترین نمونه‌هایی است که می‌توان مرتبط با این بحث در ادبیات زرتشتی کشف کرد؛ شخصیتی که با سفرهای غریب خود به عالم ماوراءطبیعه، از آینده و از فرجام کار انسان خبر می‌آورد. اما آخوندزاده در ریشخند کردن چنین احوالی، آن قدر پیش می‌رود که گاه در ظاهر به نفی عالم ماوراءطبیعه تعبیر می‌شود. در ملاابراهیم خلیل کیمیاگر، جمعی طمعکار به سر وقت کیمیاگری پر آوازه می‌روند. کیمیاگر ابایی ندارد که در خلوتش فاش گوید که شیادی بیش نیست. او جمع طماع را بازی می‌دهد و به جای راز و رمزهای پیچیدهٔ کیمیاگران، شرطی مضحک را برای تبدیل مس به زر پیش می‌کشد:

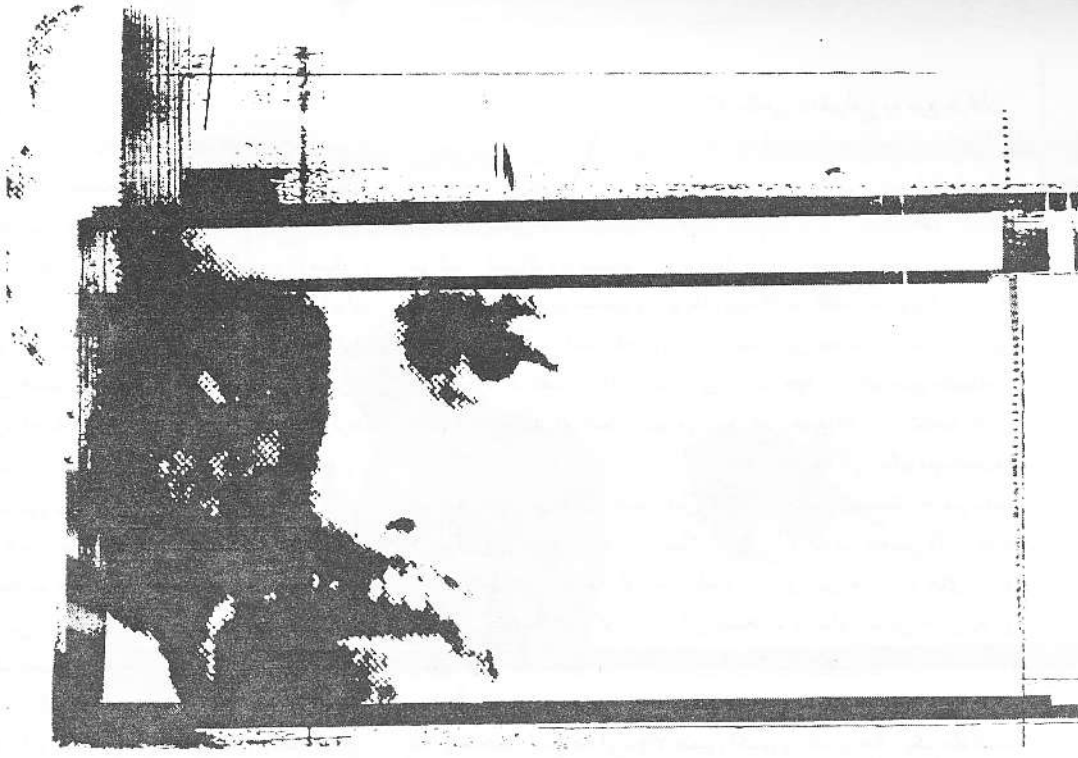
«[...] باید میمون را به خاطرتان نیارید و شکلش را از دل نگذرانید. علاج منحصر است به این، والا همین اکسیری که در حال یک ماه است در تربیت او زحمت می‌کشم در یک طرفةالعین نابود شده به هوا خواهد رفت. خاصیتش چنین است چنان که حکیم حلی مکرر به تجربه رسانیده، در کتاب خود صراحتاً نوشته است.»[۸]

در موسیو ژوردان خان تجربهٔ آخوندزاده در این زمینه تکامل می‌یابد و بنابراین گره‌ها و پیچ و خم‌های بیش‌تری در مسیر به سخره کشیدن خرافات می‌افکند: شرف‌نساء و مادرش نگران از وسوسهٔ شهباز بیک برای رفتن به پاریس نزد درویشی طالع‌بین می‌روند. درویش چنین می‌گوید:

«می‌بایست به دیوها و عفریت‌ها حکم کنم پاریس را خراب و زیر و رو کنند. تا شهباز بیک از نیت رفتن به آن‌جا بیفتد. یا به ستارهٔ مریخ امر کنم گردن موسیو ژوردان را بزند، دیگر کسی شهباز بیک را نبرد.»[۹]

اما ماجرا به همین جا ختم نمی‌شود. تصادفاً حوادث پاریس با تقدیری که درویش قولش را داده بر هم منطبق می‌شوند. ایده‌ای فوق‌العاده که راه را بر مطلق‌نگریِ موجود در ملاابراهیم ... می‌بندد و پایانی دوگانه پدید می‌آورد. به هر حال درویش موسیو ژوردان خان عمیقاً ما را به یاد کیشِ نمایشنامهٔ ماندرا گودا (ماکیاولی) می‌اندازد؛ باسمان زیر متن‌ها و همان نمایش مردی که از اعتقادات سنتی - مذهبی مردم سوءاستفاده می‌کند تا پولی به جیب بزند.

با فرا رفتن از این موارد، اگر حرکت خود را کمی عمق ببخشیم می‌توانیم به الگویی مشترک و کلی در غالب آثار آخوندزاده دست یابیم که بیش از همه مؤید جدال او با تفکر سنتی است. در این که آخوندزاده در تقلید از موسیو است که آثارش را شکل می‌دهد شکلی وجود ندارد. تمرکز موسیو بر تحول طبقاتی در جامعهٔ فرانسهٔ قرن هفدهم است؛ بر جابه‌جایی طبقهٔ اشراف با بورژواها و تازه به دوران رسیده‌های دلال‌منش. ممکن است تعاریف طبقاتی در نمایشنامه‌های آخوندزاده این همه روشن و دقیق نباشد، اما به هر دوی دغدغهٔ او نیز گذر یک دوران و جابه‌جایی دو طیف اجتماعی است. در وزیرخان لنکران، نقطهٔ چرخش و گره‌گشایی اصلی نمایشنامه



جایی است که خبر می‌رسد خان مرده و با مرگش تمام ساختارهای سنتی قدرت در هم می‌ریزد. ما می‌دانیم پس از او تیمورخان به حکومت خواهد رسید، کسی که ثابت کرده می‌تواند حاکم آزاداندیشی باشد و رویه‌ای غیرسنتی را پیش گیرد. در وکلان مرافعه همان ابتدای نمایشنامه، مظهر شاه - قدرت مرده است، و حالا آدم‌ها در برزخ جابه‌جایی قدرت در جمع کوچک خانواده هستند. از یک سو همان نظام قضاوت سنتی که ذکرش رفت می‌کوشد برای همسر مرد مرده بچه‌ای تقلبی بتراشد تا بنا به تفکر ممکن جانشین پدر شود و ارث‌پذیری مادرش را مشروعیت بخشد، و از سوی دیگر سکینه، نماد نواندیشی و فردگرایی می‌کوشد به تنهایی ثروت را از آن خود کند. سر آخر او پیروز ماجرا است و می‌دانیم که پیروزی‌اش به معنای آغاز دورانی تازه است. در مرد خیس نمودگار نظام سنتی، حاجی قره، یک بازاری حجره‌دار است که عملاً هر حرکت اقتصادی منوط به مشارکت او است. در پایان حاجی قره نمی‌میرد، اما با از کف دادن ثروتش عملاً قدرتش را از دست می‌دهد[۴] موازی با این واقعه حیدربیک و صونا خانم، نمایندگان نسل جدید زندگی تازه‌ای آغاز می‌کنند. این الگو در خرس قولدور باسان هم دیده می‌شود.

تا به این جا به نظر می‌رسد در کشف ارتباط نخستین نمایشنامه‌های ایرانی و آیین و سنت هیچ نکتهٔ قامضی وجود ندارد. اما نخستین پیچیدگی‌ها درست از انتهای بحث شیوهٔ پس زدن قدرت سنتی و روی کار آمدن نیروی خلاق و جوان به خود به غایت تقدیری و سنتی است! به این معنا که تحول اجتماعی، بنا به تفکر مدرن نتیجهٔ حرکت فردی یا جمعی انسان‌ها نیست. برای مثال در وزیر خان لنکران، یک اتفاق یعنی غرق شدن خان در دریا این تحول را موجب می‌شود؛ که غرق شدن جدا از این که حادثه‌ای برآمده از تقدیر است، خود دارای مفاهیم اسطوره‌ای شگرفی نیز هست. مفاهیمی چون فرو رفتن در بطن مادر، بازگشت به دوران ناخودآگاهی و ... . در سرگذشت مرد خیس هم باز مانعی در طبیعت در میانهٔ قصه، چرخش ایجاد می‌کند و یا در وکلای مرافعه ناگهان تمام شاهدهایی که قبلاً خریداری شده‌اند بنا به یک نیک‌خویی ذاتی (!) و یا بهتر است بگوییم خواست نویسنده بنای حقیقت‌گویی را می‌گذارند و در آخرین بزنگاه نتیجه را به نفع قهرمان نواندیش می‌چرخانند. شاید با نگاهی فرامتنی بتوان این تضاد را در تحلیلی امروزی مشروعیت بخشید: این که ما در اوج سنت‌شکنی، همچنان درگیر ساختارهای اسطوره‌ای هستیم. از سوی دیگر اگر اعتقاد داشته باشیم که «قهرمان افسانه‌ای معمولاً بنیانگذار چیزی است. بنیانگذار یک عصر تازه، دین تازه، شهر تازه و یا شیوهٔ زندگی تازه»[۱] آن‌گاه می‌توانیم تمامی این شخصیت‌های سنت‌شکن، را در قالب قهرمان افسانه‌ای بازنگری کنیم.

سوم

«اسطوره با توجه به موضوع پیام آن مشخص و معین نمی‌شود، بلکه با شیوه‌ای مشخص و معین می‌شود که با آن این پیام را بیان می‌کند. برای اسطوره محدودیت‌های شکلی وجود دارد، نه محدودیت‌های جوهری.»[۱]

محتوای نمایشنامه‌های آخوندزاده با نادیده گرفتن برخی استثناءها، در جدال با رنگ‌مایه‌های سنتی - اسطوره‌ای شکل می‌گیرد. اما آن جا که پای ساختار و الگوهای روایی به میان می‌آید، ورق برمی‌گردد. در گام اول می‌توانیم تشخیص دهیم که ساختار نمایشنامه‌های او به تبع آثار مولیر، از ساختمان نمایشنامه‌های نئوکلاسیک بهره می‌گیرند؛ ساختاری که به تمامی برآمده از نظام ارسطویی در درام یونان باستان است و اگر همین نظام را به عقب برویم، بی‌شک به ساختمان آیین‌های آغازین برخورد می‌کنیم. بنابراین ناخودآگاه ساختمان آثار آخوندزاده در سنت و آیین ریشه دارد و فاقد آن سنت‌شکنی اشکال است که در محتوا گنجانیده شده است.

اما می‌توان از این هم فراتر رفت و به الگوهای روایی نمایشنامه‌های

آخوندزاده نظری انداخت و دید چگونه الگوهای سابق را تکرار می‌کنند و از شدت تکرار به خود اثبات دوباره‌شان می‌رسند. مهم‌ترین الگوی روایی مرتبط با این بحث، مثلث عاشقانه است. دست کم در چهار نمایشنامه - از شش اثر - این مثلث‌های عاشقانه هستند که محرک و پیش برندهٔ اصلی ماجرا محسوب می‌شوند؛ در وزیر خان لنکران دو مثلث از این دست ساختمان نمایشنامه را شکل می‌دهند:

که سر آخر با نابودی رأس خان

مثلث دوم، ماجرا به پایان می‌رسد.

در وکلای مرافعه مثلث روایی به این شکل ترسیم می‌شود:

در خرس قولدور باسان به این شکل:

و سر آخر در موسیو ژوردان خان به این صورت:

می‌بینیم که حتا جهات پیکان‌ها در مثلث‌ها همانند: مثلث‌هایی که در رأس بالای آن‌ها یک مرد قرار دارد، دو پیکان یک سویه دارند؛ و مثلث‌هایی که زنی در رأس بالای آن‌ها است، یک پیکان یک سویه و یک پیکان دو سویه را به نمایش می‌گذارند. این بیش از پیش بر ما آشکار می‌کند که الگوهای روایی آثار آخوندزاده تا چه حد بسته و قطعی است. از سوی دیگر آن گاه که مدل‌های افسانه‌ای - اسطوره‌ای مثلثت عاشقانه را در ادبیات و فرهنگ ایران به یاد می‌آوریم، و نیز بر لفظ رقیب به عنوان کلمهٔ کلیدی اشعار تغزلی فارسی تمرکز می‌کنیم، می‌توانیم ارتباط این آشکار را با میراث کهن خود کشف کنیم.

نکتهٔ دیگر به الگوی اسطوره‌ای سفر بازمی‌گردد؛ الگویی که دارای سه مرحلهٔ اصلی است: «عزیمت، تحقق و بازگشت.»[۱۲] آن‌گاه که این مدل روایی را مدرن‌تر می‌کنیم، به آن رنگ‌مایه‌های روانکاوانه افزوده می‌شود، به این معنا که قهرمان در طی گذر از مراحل و پس از بازگشت در روح و روان خود تحولی عمیق را به نمایش می‌گذارد. تحولی که رفته رفته بر یک مبنای روانکاوانه به وجود آمده. در نمایشنامه‌های آخوندزاده اما این الگو بر مبنای ساز و کارهای کهنش به کار می‌آید؛ یعنی فاقد بارقه‌های مدرن روانکاوی است.

در خرس قولدور باسان هم عاشق و هم رقیب ناگزیر سفر هستند. اما رقیب در این سفر به سخره کشیده می‌شود، حال آن که عاشق از پیش جوانمردتر باز می‌گردد. به روی مرحلهٔ بازگشت برای هر دو نمایانگر بلوغ است؛ رقیب می‌فهمد که باید دست از دختری که به زور می‌خواسته بردارد و عاشق با شجاعتش را در افشایِ حقیقت ماجرا، نشان می‌دهد که مرد کاملی برای زندگی است. در سرگذشت مرد خیس هم همین کمابیش تکرار می‌شود. هر چند آن جا رقیبی وجود ندارد، و این تنها عاشق (حیدربیک) است که به سفر می‌رود. در مرحلهٔ آغاز یعنی «عزیمت» حیدربیک در مقایسه با معشوقش صونا خانم ترسو و محافظه‌کار به نظر می‌رسد. تا آن جا که حتا وقتی صونا خانم به او می‌گوید:

«من عروس نمی‌خواهم. می‌خواهم به همین طور بروم. تنها من نیستم که با تو می‌روم. روزی صد تا در این ملک دست هم گرفته درمی‌روند. عار که نیست، از بیست دختر یکی را طوری نمی‌گیرند. همه به همین طورها می‌روند.»[۱۳]

باز هم حیدربیک راضی به فرار نیست. حال آن که پس از بازگشت همین مرد ترسو با شجاعت اقرار می‌کند و حتا تا مرز جدا شدن از تازه عروسش هم پیش می‌رود و باز الگوی سفر بلوغ کامل می‌شود. در موسیو ژوردان خان ما از سه بخش یاد شده، تنها ابتدای بخش اول یعنی مرحلهٔ عزیمت را می‌بینیم. شهبازبیک از جهاتی شبیه به حیدربیک است. به نظر می‌رسد هنوز قد و قامت پذیرفتنی یک مرد را نیافته و می‌خواهد به فرنگ برود تا تجربه کسب کند. اما این الگوی روایی از این جلوتر نمی‌رود. سفر به هم می‌خورد و جوانِ ناکام، پایش را از مرزها بیرون نمی‌گذارد و می‌دانیم هنوز تا مرحلهٔ بلوغ واقعی راه بسیاری در پیش دارد.

در این مسیر می‌توان با الگوهایی سنتی - اسطوره‌ای را تشخیص داد؛ برای مثال در کتاب تیاتر قرن سیزدهم به رویارویی شرق و غرب در موسیو ژوردان خان اشاره می‌شود که ما را تا رسالاتی ممکن مانند حسن ودل و حتا شعرگونه‌هایی ممکن‌تر مانند درخت آسوریک پیش می‌برد.[۱۴] به جز این کتاب نمادهایی مثل دریا، خمره و حیوانات که در آثار آخوندزاده دایم تکرار می‌شوند، خود می‌توانند ما را به سوی کشف معانی اسطوره‌ای رهنمون شوند. اما شرح این موارد نیازمند زمان بیش‌تری است، و این مقاله قرار بود صرفاً مقدمه‌ای باشد بر آغاز بحث. تا به همین جا آشکار شد که از منظر جدال با سنت‌ها، آثار آخوندزاده تا چه حد پیچیده و گاه متناقض‌نما هستند: گاه در محتوا به غایت ضدسنت عمل می‌کنند، گاه در اوج این جدال، گره‌گشایی‌هایِ سنتی به یاری می‌آیند و در قالب و ساختمان هم که همچنان دنباله‌رو الگوهای کهن‌تر می‌نمایند.

... پس بحث را بی‌جست و جوی جایی برای نقطهٔ پایان به پایان می‌بریم که سه نقطه برای چنین بحثی معقول‌تر و آرامش‌بخش‌تر از تک نقطهٔ تنهاست ... ■

۱- آخوندزاده، فتحعلی، تمثیلات - شرکت سهامی انتشارات خوارزمی - چاپ سوم ۱۳۶۵ - ص ۱۴.

۲ و ۳- کمبل، جوزف - قدرت اسطوره - عباس مخبر - نشر مرکز، چاپ، ص ۶۶.

۴- تمثیلات، ص ۶۵.

۵ و ۶- همان. ص ۶۶.

۷- یونگ، کارل گوستاو - جهان‌نگری - جلال ستاری - انتشارات طوس - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ص .

۸- تمثیلات: صص ۴۰۲-۴۰۳.

۹- همان: ص ۳۵۱.

۱۰- قدرت اسطوره: ص ۲۰۶.

۱۱- بارت، رولان - اسطوره در زمان حاضر - یوسف اباذری - ارغنون، شماره ۱۸ - پاییز ۱۳۸۰.

۱۲- تک - قدرت اسطوره: ص ۲۰۵.

۱۳- تمثیلات: ص ۱۷۰.

۱۴- تک. امجد، حمید - تیاتر قرن سیزدهم - نشر نیلا، چاپ یکم، ۱۳۷۸، ص ۶۱.