تحلیل انتقادی گفتمان تاریخ‌نگاری تئاتر دوره قاجار: مطالعه و بررسی کتاب ادبیات نمایشی در ایران

زهرا خسروی[۱]

بهروز محمودی بختیاری[۲]

چکیده

این مقاله می‌کوشد گفتمان حاکم بر کتاب ادبیات نمایشی در ایران (جلد اول) نوشته جمشید ملک‌پور را به‌عنوان یکی از کتاب‌های مرجع دانشگاهی در زمینه تاریخ نمایش ایران، با دیدی انتقادی تحلیل کند. ملک‌پور در این کتاب روایتی از وضعیت نمایش ایران در دوره قاجار به دست می‌دهد و در این راستا تئاتر دوره قاجار را به‌عنوان پدیده‌ای ذیل پروژه تجدد و یکی از مصادیق روشن‌فکری ایرانی بررسی کرده است. در این بررسی، متنِ تاریخی نه به‌معنی گذشته، که به‌منزله گفتمانی درباره گذشته فرض می‌شود که در پژوهش حاضر برای درک این گفتمان از روش تحلیل گفتمان انتقادی استفاده خواهد شد.

تحلیل گفتمان انتقادی به‌مثابه چارچوب نظری این مقاله، با نگاهی به دیدگاه گفتمان/ قدرت میشل فوکو و با بهره‌گیری از آرای شرق‌شناسانه ادوارد سعید (سنجش جهان شرقی با معیارهای غربی) و بر اساس شیوه تحلیل فرکلاف انجام می‌شود که هدف در این شیوه، افشای طبیعی‌شدگی ایدئولوژی‌های پنهان در متون است.

خوانش کتاب ادبیات نمایشی در ایران (جلد اول) با چنین روشی، استیلای معیارهای تئاتر غربی برای سنجش نمایش ایرانی را در متن فوق آشکار کرد که چنین رویکردی با گفتمان حاکم بر اندیشه روشنفکران، پدیدآورندگان و مروجان تئاتر در ایرانِ دوره قاجار مطابقت دارد. به‌عبارت دیگر، در متن مورد مطالعه، خوانش نمایش سنتی ایرانی با معیارهای نمایش غربی، ناگزیر به بازتولید نمایش ایرانی به‌عنوان دیگریِ تئاتر غربی منجر شده است.

واژگان کلیدی: تحلیل گفتمان انتقادی، روشنفکران ایرانی، شرق‌شناسی، دوره قاجار، ادبیات نمایشی در ایران (جلد اول)، دیگری

۱- دانشجوی دکتری پژوهش هنر Zahrakhosravi۷۹@gmail.com

۲- دانشیار گروه هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران، mbakhtiari@ut.ac.ir

doi: 10.30480 تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷\۸\۱۲ ـ تاریخ چاپ مقاله: بهار ۱۴۰۲

مقدمه

تاریخ و مطالعات تاریخی، به‌ویژه پس از قرن نوزدهم، یکی از حوزه‌های مهم علوم انسانی است که در تعیین جایگاه قومیت‌ها و ملت‌ها نزد خود و سایرین همواره مورد توجه بوده است و در این راستا دیدگاه‌های هستی‌شناسانه تاریخی که همواره میان دو قطب عینیت‌گرایی و ذهنیت‌گرایی در نوسان بوده‌اند، سامانی متناسب با خود به این متون بخشیده‌اند.

دیدگاه‌های عینیت‌گرایانه، تاریخ را همان گذشته می‌داند و تاریخ‌نگاری را وسیله‌ای کارآمد برای انتقال تصویر رویدادهای گذشته به حال تلقی می‌کند و در این راستا ذهن تاریخ‌نگار را آینه‌ای می‌پندارد که قابلیت ارائه تصویری شفاف و عینی از گذشته را دارا است. به زعم عینیت‌گرایان، شرط دستیابی به تاریخی گویا، کشف اسناد و شواهد باقیمانده از موضوع مورد بررسی است. روش در چنین دیدگاهی تحت‌تأثیر روش‌های علوم طبیعی است که با ذهنیتی اثبات‌گرا به‌دنبال کشف روابط علّی و معلولیِ عینی در رخدادهای گذشته است. در چنین روشی، تاریخ‌نگار «تماشاگر» گذشته تلقی می‌شود (نک: اتکینسون در نوذری، ۱۳۸۷: ۲۳-۳۷).

در مقابل، دیدگاه‌های ذهنیت‌گرا تاریخ را بازتاب ذهن آدمی (تاریخ‌نگار) از گذشته می‌دانند و وقایع گذشته را به‌خودی‌خود فاقد معنا فرض کرده و معتقدند این مورخ است که حوادث و پدیده‌های گذشته را فهم کرده و سپس معنادار می‌کند؛ در نتیجه تاریخ در چنین رویکردی به‌معنی فهم حوادث گذشته در پرتو خرد امروزِ مورخ است و در همین راستا مورخ «بازیگر» تاریخ به‌حساب می‌آید (نک: همان). دیدگاه فوق البته با تغییراتی در روش، در قرن بیستم، تحت‌تأثیر آرای متفکران پساساختگرا و تاریخ‌گرایی نو[۳] بسط و انکشاف یافت و با تأکید بر عدم امکان انطباقِ زمان گذشته و حال، بر این نکته تأکید کرد که تاریخ همان گذشته نیست و از آنجا که همواره تاریخ را برای کسی می‌نویسند، به‌نظر می‌رسد تاریخ هرگز بی‌غرض نگاشته نمی‌شود و طبیعتاً همواره دارای رنگ‌وبویی ایدئولوژیک است. در نتیجه منطق تاریخ نه منطق کشف گذشته که منطق ساخت آن است. به این ترتیب، گذشته و تاریخ با هم پیوندی یک‌به‌یک ندارند، بلکه دو جریان مستقل از یکدیگرند؛ چراکه رویه‌های متفاوت می‌توانند یک پدیده واحد در گذشته را از مناظر مختلف با تفاسیر متعدد ارائه دهند. بنابراین نگاه تاریخ، گفتمانی درباره گذشته است و گفتمان‌های متعدد توان تولید تاریخ‌های متنوع را در خود دارند. به‌عبارت دیگر، می‌توان گفت که تاریخ، گفتمانی است که گذشته را به تسخیر خود درمی‌آورد و همین ویژگی تسخیرپذیری گذشته توسط گفتمان حاکم بر ذهن مورخ است که تولید چندین‌باره تاریخ را امکان‌پذیر می‌سازد. تاریخ‌گرایان نو معتقدند که تاریخ کاملاً ارجاعی نبوده، بلکه کمابیش به‌وسیله مورخ بنا می‌شود (آرنولد در پین، ۱۳۸۲: ۲۱۱).

کاربرد کلمه تئاتر، به‌مفهوم غربی‌اش، در ایران تقریباً سابقه‌ای صدوپنجاه‌ساله دارد و خود به‌عنوان پدیده‌ای ذیل گفتمان تجددخواهی ایرانیان شناخته شده است. در این راستا، تاریخ‌نگاری تئاتر ایران به‌عنوان نهاد اجتماعی جدید نیز تحت‌تسلط این گفتمان نوشته شده و شکل و شمایل ویژه‌ای یافته است. جالب اینکه حتی خوانش نمایش سنتی ایرانی نیز از آن برکنار نبوده است؛ در واقع نمایش سنتی ایرانی نیز در سایه گفتمان مذکور قرار گرفته است که هدف از نگارش این مقاله بررسی همین امر است.

برای بررسی ادعای فوق از روش تحلیل انتقادی گفتمان[۴] نورمن فرکلاف[۵] بهره می‌گیریم. هدف از این روش انتقادی کشف شکل ایدئولوژیک زبان است که در شکلی طبیعی‌شده خود را به دانش تبدیل می‌کند. روش فوق بسیار هماهنگ با نگاه تاریخ‌نگاران پساساختگرایی است که در آثار خود به سهمِ درحاشیه‌ماندگان تاریخ‌های رسمی توجه دارند و هر دوی این روش‌ها مبتنی بر مفاهیم کلیدی مشترکی مانند گفتمان، دیگری، مطالعات پسااستعماری و مفهوم وابسته‌ای به‌نام شرق‌شناسی است که در چارچوب نظری متن به آن‌ها خواهیم پرداخت.

بیان مسئله

آشنایی با تئاتر در ایران، به‌معنای غربی‌اش، ماحصل آشنایی روشنفکران دوره قاجار با این پدیده قلمداد شده است. ملک‌پور معتقد است: عبدالرحیم ابوطالب تبریزی معروف به طالبوف کتاب احمد یا سفینه طالبی را با روشی گفت‌وگومحور و به‌تأسی از کتاب امیل روسو[۶]، نویسنده فرانسوی، نوشته است (همان:۳۴-۳۵). همچنین به‌عقیده ملک‌پور، میرزا آقاخان کرمانی علاوه بر اینکه در رساله تکوین تشریع

۳- New historicism
۴- Critical Discourse Analysis
۵- Fairclough.Norman
۶- Rousseau -J-J (۱۷۱۲-۱۷۷۸)

به رساله فن شعر ارسطو پرداخته، در بخش گفتگوی سوسمارالدوله و کلانتر در رساله سه مکتوب‌اش به گسترش نمایشنامه‌نویسی کمک کرده است (همان:۴۷). سیاحانی چون شخصِ پادشاه[۷]، تجار و دانشجویانی که در سفرنامه‌های خود چیزی درباره تئاترهای دیده‌شده نوشته‌اند نیز به‌عنوان بانیان آشنا کردن ایرانیان با تئاتر شناخته شده‌اند (نک. ملک‌پور، ۱۳۶۸: ۵۴-۱۲۲). همچنین ملک‌پور می‌گوید میرزامصطفی افشار که به‌واسطه قتل گریبایدوف در ایران، به‌همراه مسعودمیرزا برای عذرخواهی به دربار روسیه سفر کرد، تئاتر دید و درباره آن نوشته و احتمالاً او اولین کسی است که واژه «طیاطر» را وارد زبان فارسی کرده است (همان:۸۲). به این ترتیب نخستین آشنایی‌های ایرانیان با تئاتر در معنای غربی و تلاش برای نوشتن نمایشنامه و اجرای آن در دوره قاجار شکل گرفته است اما انتشار نخستین کتابِ تاریخ تئاتر ایران با عنوان بنیاد نمایش در ایران نوشته ابوالقاسم جنتی‌عطایی (انتشارات صفی‌علیشاه) تا سال ۱۳۳۳ به تأخیر افتاد. این کتاب مجموعه‌ای بود از اطلاعات تاریخی درباره نمایش‌های سنتی ایرانی مانند تعزیه و تخت‌حوضی، همچنین نخستین ره‌آوردهای تئاتری توسط آخوندزاده و دیگران، فهرست نمایشنامه‌های منتشرشده و چند نمایشنامه ایرانی که علی‌رغم ظرفیت کتاب مجالی برای بررسی‌اش وجود ندارد. تاریخ انتشار نخستین متن تاریخ‌نگاری تئاتر ایران نشان می‌دهد که به‌رغم سابقه و حضور صدوپنجاه‌ساله تئاتر در ایران، به‌دلایلی که خود می‌تواند موضوع پژوهشی دیگر باشد، پژوهش و تدوین تاریخ آن چندان مورد توجه قرار نگرفته و بسیاری از جنبه‌ها و دوره‌های مختلف آن مغفول مانده و در نتیجه تاریخ تئاتر ایران هرگز به‌شکل مدون در نیامده است؛ اما متونی که جنبه‌های مختلف آن از قبیل تک‌نگاری درباره چهره‌ها، افراد و جریان‌های تأثیرگذار، نمایش و تئاتر در شهرهای مختلف و البته تئاتر در دوره‌های مختلف تاریخی را بررسی کرده باشند، کم نیستند و اشاره به آن‌ها خود شکلی از کتاب‌شناسی تاریخ‌نگاری تئاتر خواهد بود که البته موضوع این مقاله نیست.

کتاب ادبیات نمایشی در ایران (۱۳۶۳) جمشید ملک‌پور، جزو اولین کتاب‌های منتشرشده بعد از انقلاب است. به‌نظر میرسد که جا دارد پیش از واردشدن به مبحث مورد نظر و تحلیل انتقادی گفتمان کتاب یادشده، در راستای مطالعات نظری مقاله، کتاب‌های دیگری را که به دوره تاریخی مورد نظر نویسنده، یعنی دوره قاجار، پرداخته‌اند، نام ببریم: کوشش‌های نافرجام (۱۳۶۰) نوشته هیوا گوران؛ نمایشنامه‌نویسی در ایران (از آغاز تا ۱۳۲۰ه.ش.) نوشته یعقوب آژند، انتشارات نی؛ سیری در تاریخ تئاتر ایران (۱۳۷۸) نوشته مصطفی اسکویی؛ تیاتر قرن سیزدهم (۱۳۷۸) نوشته حمید امجد؛ تئاتر، هویت و نمایش ملی (۱۳۸۳) نوشته عباس جوانمرد؛ هنر نمایش در ایران تا سال ۱۳۵۷ (۱۳۸۶) نوشته تاج‌بخش فنائیان؛ تئاترکراسی در عصر مشروطه (۱۲۸۵-۱۳۰۴) (۱۳۸۸) نوشته کامران سپهران؛ زایش درام ایرانی (۱۳۹۱) نوشته خشایار مصطفوی.

از میان کتاب‌های فوق، در دو بخش از چهار بخش کتاب تیاتر در قرن سیزدهم نوشته امجد، به میرزافتحعلی آخوندزاده و میرزاآقا تبریزی پرداخته شده و زندگی، دانش تیاتر، ساخت فنی آثار، زبان، شخصیت‌ها و فضاها، درونمایه‌ها و در نهایت، جایگاه آن‌ها به‌عنوان منتقد و متفکر بررسی می‌شود. در پایان نیز نویسنده کتاب، مهم‌ترین اثر هرکدام از آنان را، با توجه به معیارهای از پیش‌گفته، از نظر می‌گذراند. البته قابل ذکر است که امجد در پیش‌گفتار کتاب ذکر می‌کند که قصد او از نگارش این کتاب تاریخ‌نگاری نیست، بلکه می‌خواهد به جریان مهمی در ادبیات جدید ایران، که نقشی کلیدی در پیدایش اندیشه نوگرایی در فرهنگ و ادبیات معاصر داشته است، بپردازد. کتاب دیگری که به‌جهت رویکرد ملی‌گرایانه‌اش به تئاتر ایران، باید به آن پرداخت، کتاب تئاتر، هویت و نمایش ملی نوشته عباس جوانمرد است که اگرچه خود مدعی نگارش کتابی تاریخی نیست اما برای توصیف و تبیین تئاتر ملی ایرانی از روشی تاریخی بهره می‌جوید و به بررسی تلاش‌ها و رویکردها و دستاوردهای میرزاآقا تبریزی، حسن مقدم و عبدالحسین نوشین، به‌عنوان پایه‌گذاران تئاتر ملی می‌پردازد. در میان کتاب‌های فوق می‌توان روش و نگرش زایش درام ایرانی را همسو با این اثر دید. در زایش درام ایرانی نیز نویسنده در قالب یک تک‌نگاری درباره شیوه میرزاآقا تبریزی در تلفیق تئاتر غربی و نمایش ایرانی، او را پدیدآورنده درام ایرانی معرفی کرده است. همچنین کتاب تئاترکراسی در عصر مشروطه نیز اگرچه به‌تصریح خود نویسنده در حوزه جامعه‌شناسی تئاتر می‌گنجد، حاوی رویکرد بدیعی در قلمرو تئاتر و سیاست است که می‌تواند دیدگاه‌های نوینی را در نگاه به تاریخ‌نگاری

۷- سفرنامه‌های ناصرالدین‌شاه با عنوان‌های روزنامه سفر به فرنگستان (سفر اول) (۱۲۳هـ.ق.)، وقایع مسافرت و سیاحت دوم فرنگستان (۱۲۹۸ه.ق.) و سفرنامه ناصر الدین شاه به فرنگ سفر سوم (۱۳۰۱ه.ق.) اشارات آشکاری به مواجهات او با تئاتر دارد.

تئاتر مطرح نماید. سایر کتاب‌های گفته‌شده، عمدتاً رویکردی وقایع‌نگارانه را در پیش گرفته‌اند و کوشیده‌اند با ارائه اسناد تاریخی، خطوط تاریخی حرکت تئاتر در ایران را ترسیم نمایند. این مقاله می‌کوشد به‌منظور شناخت رویکرد جلد اولِ کتاب ادبیات نمایشی در ایران، به مدد روش تحلیل گفتمان انتقادی، به کشف ایدئولوژی‌های پنهان‌شده در متن و دلالت‌های ضمنی آن بپردازد؛ جهان‌بینی‌ای که نویسنده به‌واسطه قرارگرفتن در یا تأثیرپذیرفتن از یک فضای گفتمانی ویژه در آثارش به بازتولید آن پرداخته است. بنابراین مقاله پیش‌رو درصدد پاسخ به پرسش زیر است:

گفتمان حاکم بر کتاب ادبیات نمایشی، نمایش ایرانی را در ارتباط با تئاتر غربی چگونه بازتاب داده است؟

۱- چارچوب نظری

از آنجا که روشنفکران ایرانی و کنش آنان در کتاب مورد بررسی نقش پررنگی در ایجاد تئاتر در ایران دارد، بخشی از مفاهیم چارچوب نظری این مقاله را بررسی مفهوم روشنفکری ایرانی تشکیل خواهد داد. همچنین بررسی شرق‌شناسی ادوارد سعید و گفتمان فوکویی و مسائل مرتبط با روشنفکری (در کشورهای غیرغربی) بخش دیگری از چارچوب نظری پژوهش پیش‌رو هستند که همگی از طریق روش تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، به یاری خوانش کتاب ادبیات نمایشی در ایران ملک‌پور خواهند آمد.

۳-۱- روشنفکران ایرانی

روشنفکران[۸] ایرانی اگر نه یک محصول تماماً غربی، بلکه محصول دادوستد با مدرنیته غربی هستند (کاظمی، ۱۳۸۳: ۴۴) که به‌واسطه مهاجرت یا مسافرت با غرب آشنایی حاصل کردند و به‌سبب این آشنایی خواستار تحولاتی در جامعه ایرانی شدند. سیر حرکت این آشنایی در ایران را برحسب الف- خاستگاه طبقاتی و پایگاه اجتماعی؛ ب- مشرب فکری؛ ج- تاریخ تقویمی و دوره‌بندی نسلی؛ د- مواجهه آن‌ها با مدرنیته و غرب؛ ه-موضعگیری آنان نسبت به دین؛ و- موضع‌گیری در قبال حکومت و سیاست (نک. گودرزی، ۱۳۸۶: ۸۵- ۷۸)، به شش دوره و جریان متفاوت تقسیم کرده‌اند که در اینجا برحسب تاریخ تقویمی، روشنفکران دوره اول، یعنی روشنفکران پس از جنگ‌های ایران و روس تا انقلاب مشروطه، مورد نظرند.[۹]

۳-۱-۲- روشنفکران ایرانی دوره اول

دوره اول روشنفکری ایرانی از سه دهه قبل از شکل‌گیری جنبش مشروطیت آغاز شده و تا استقرار مجلس مشروطه در ایران (۱۲۸۵ش) ادامه دارد. ایرانیان با متون کلاسیک غربی آشنا شده و با دستاوردهای عینی تجدد اروپایی مواجه می‌شوند و در همین دوره پیشگامان روشنفکری ایران سر بر می‌آورند (گودرزی، همان: ۹۲). قریب‌به‌اتفاق این گروهِ پیشگام از طبقات بالای جامعه ایران عصر قاجار بودند، و امکان دسترسی به مظاهر مدنیت غربی را در اختیار داشتند. در همین دوران، ایرانیان از یک سو به‌دلیل سرخوردگی‌های ناشی از شکست‌های ایران در جنگ با همسایه شمالی و آشفتگی‌های اقتصادی، فرهنگی و سیاسی در وضعیتی بغرنج به سر می‌برند و از سوی دیگر، رقابت شدیدی بین دول بزرگ اروپایی بر سر تحکیم سلطه بر منابع و ذخایر کشورهای آسیایی از جمله ایران در جریان بود. در چنین شرایطی امکان مراودات فکری و فرهنگی ایرانیان با غرب فراهم می‌شود و نخبگان ایرانی درصدد حل مشکلات و ایجاد امکان ترقی بر اساس الگوی غربی برمی‌آیند. کتاب‌های تاریخ پطر کبیر اثر ولتر (۱۷۷۸- ۱۶۹۴م) و عظمت و انحطاط امپراطوری روم تألیف گیبسون، به‌دستور عباس‌میرزا به فارسی ترجمه می‌شوند. ارتش به‌شکل اروپایی تجهیز می‌شود و نخستین گروه از دانشجویان ایرانی به اروپا می‌روند و دارالفنون، اولین مدرسه پلی‌تکنیک و غیردینی ایران با معلمان خارجی، به‌دستور امیرکبیر کار خود را آغاز می‌کند که حاصل آن سربرآوردن سه طیف مختلف از روشنفکران ایرانی است.

طیف اول گروهی را در بر می‌گیرد که به برداشت حداکثری از مدرنیته، آن هم به‌شکل کاملاً غربی آن، و در هم‌جوشی آن با سنت‌های باستانی پیش از اسلام تأکید داشت و به‌شدت از به‌هم‌آمیختن مفاهیم جدید غربی با سنت‌های اسلامی بر حذر بود. آخوندزاده (۱۲۹۵- ۱۲۲۸ق) در دوره آخر حیات فکری خویش از سرآمدان این گروه محسوب می‌شود (گودرزی، ۱۳۸۶: ۹۳).

طیف دوم کسانی را شامل می‌شود که برای کاستن

۸- ادوارد سعید در کتاب خود نقش روشنفکر(۱۳۷۷)، روشنفکران را آن گروه از فرهیختگان جامعه می‌نامد که بی‌آنکه تکلیفی سیاسی ورای محدوده حرفه ایشان به آن‌ها واگذار شده باشد، در اموری دخالت می‌کنند و نسبت به آن‌ها واکنش نشان می‌دهند که به منافع و مصالح عمومی جامعه وابستگی دارد (به‌نقل از کاظمی، ۱۳۸۳: ۱۷).

۹- ترتیب دوره‌های تاریخی بعد چنین است:

دوره دوم؛ از انقلاب مشروطه تا حکومت رضاشاه.

دوره سوم؛ حکومت رضاشاه.

دوره چهارم؛ سقوط رضاشاه تا کودتای ۱۳۳۲.

دوره پنجم؛ کودتای ۱۳۳۲ تا انقلاب اسلامی ایران.

دوره ششم؛ پیروزی انقلاب تاکنون.

از دشمنی‌های سنت‌گرایان مسلمان یا احیاناً برای جلب حمایت پاره‌ای از روحانیان مشروطه‌خواه و هم‌سو کردن آنان با افکار خود، دست به تلفیق هرچند سطحی و ناموزون از مدرنیته با سنت‌های دینی می‌زنند و یا سعی می‌کنند مفاهیم غربی مدرن را در لفافه‌های کلام سنتی و مذهبی بپوشانند، که در رأس این عده میرزاملکم‌خان ناظم‌الدوله (۱۳۲۶-۱۲۴۹ق) قرار دارد (همان: ۹۲).

طیف سوم افرادی بودند که با نگاهی نسبتاً انتقادی به مقوله غرب و تجدد می‌نگرند و در عین حال طرفدار تجددند. آن‌ها سعی می‌کردند ضمن انتقاد از سنت قدیم، مقوله نو را با آن در نیامیزند. کسانی چون طالبوف تبریزی (۱۳۳۰- ۱۲۵۰ق) در این طیف قرار می‌گیرند (همان: ۹۴).

با این حال به‌نظر می‌رسد اشتراکات روشنفکران این دوره که همگی خواهان تجدد بودند، بیش از تفاوت‌های آن‌ها است. اندیشه قانون‌خواهی و حکومت قانون و ترویج علم‌ودانش بزرگ‌ترین خواسته روشنفکران این دوره است.

ملکم‌خان، آخوندزاده، میرزاآقاخان کرمانی و طالبوف، عدم وجود قانون را اساس تمام بدبختی‌های جامعه می‌دانند و قانون را عامل ایجاد علم، ثروت، نظم و استقلال تلقی می‌کنند و آن را مظهر شرف و تکریم انسانی به شمار می‌آورند؛ همچنین ایجاد پیشرفت اقتصادی و سیاسی را در ارتباط مستقیم با آموزش و سواد می‌بینند (غنی‌نژاد،۱۳۷۷: ۱۷- ۱۴).

آخوندزاده معتقد است که اجرای عدالت و رفع ظلم تنها در صورتی امکان‌پذیر است که ملت خودش صاحب بصیرت و علم شود. او از توده مردم می‌خواهد که چشم باز کنند و به اطراف خود بنگرند و به‌سوی دانایی بروند تا از آن راه بتوانند وسایل اتفاق و یکدلی را کسب کنند و بعد از آن مطابق اوضاع زمانه قانون وضع نمایند و آن را در دستور کار خویش قرار دهند (همان: ۲۷). او علم و دانایی را با حرکت به‌سوی آزادی و حکومت قانون متأثر از تصورات دوره روشنگری قرن هجدهم در اروپا، یکسان می‌داند. در این راستا تأکید بر تغییر الفبا در اندیشه‌های آخوندزاده و طالبوف نیز نقشی پررنگ دارد (همان).

تأکید آنان بر قانون، جهت رسیدن به ثروت، رفاه، آموزش مردم و فروکاستن مسئله آموزش به تغییر و اصلاح الفبا برای رسیدن به دانایی، مظهر تفکر فن‌سالارانه یا تکنوکرات نخستین نسل روشنفکران ایرانی است که به نظر می‌رسد از جنس روشنفکری روسی است (گودرزی، همان:۷۹).

اگر مدرنیته را به دو بخش عمده اندیشه ابزاری و تکنیکی و اندیشه انتقادی تقسیم کنیم، در نگاهی کلی باید گفت که روشنفکران دوره اول نگاهی تکنیکی و ابزاری به تجدد غربی داشتند و تحصیل آن را بدون توجه به زمینه‌های ایجاد آن در غرب و زمینه‌های پذیرش آن در ایران، برای پیشرفت و سعادت ملت ایران کافی می‌دانستند. آنان جنبه‌های اثبات‌گرایانه تجدد را که مفتخر به سلطه فنی بر طبیعت است، بیش از جنبه انتقادی آن مورد توجه قرار داده و بیش از آنکه به سازنده و سوژه شناسنده مدرن توجه کنند، نظر به قانون و پیشرفت داشته‌اند.

نظرگاه روشنفکران ایرانی، که خود از آشنایی‌دهندگان جامعه ایرانی با تئاتر غربی بوده‌اند، با مفهوم شرق‌شناسی[۱۰]، که در ادامه به توضیح آن خواهیم پرداخت، بی‌ارتباط نیست؛ به این معنی که تئاتر ایران که خود پدیده‌ای ذیل فرایند تجددخواهی و آشنایی ایرانیان در فرهنگ صدوپنجاه‌ساله اخیر است، محل ورود مفاهیمی نو از فرهنگ تئاتر غربی در فرهنگ نمایشی ایرانی بوده است و حتی شناخت نمایش سنتی ایران از قبیل تعزیه وسیاه‌بازی را هم دگرگون کرده است. تأمل در چگونگی تأثیر این مفاهیم در تاریخ‌نگاری تئاتر ایران یاریگر این مقاله است.

شرق‌شناسی

برای توضیح مفهوم شرق‌شناسی باید به دیدگاه‌های واضع این عبارت، ادوارد سعید، پرداخت. یکی از دغدغه‌های سعیدِ فلسطینی‌الاصل، به‌عنوان استاد ادبیات انگلیسی و ادبیات تطبیقی در دانشگاه کلمبیا، بررسی گفتمان‌های غربی راجع به شرق به‌طور عام و اسلام به‌طور خاص بود. سعید به‌تبعیت از فوکو، نوشتن را به‌معنی «زمام زبان را به‌دست‌گرفتن» تعبیر می‌کرد (حبیب درپین، ۱۳۸۲: ۳۵۲) و ازاین‌رو نوشتار نزد او به‌معنی آغازگری دوباره بود و نه اتخاذ و دراختیارگرفتن زبان از موضعی که سنت مقدر کرده است. سعید در کتابی با همین عنوان (۱۹۷۸)، شرق‌شناسی را یک اسلوب اندیشیدن بر پایه تفاوت‌های مبتنی بر هستی‌شناسی و شناخت‌شناسی می‌داند. تفاوت‌هایی که بین مشرق‌زمین و تشخیص مغرب‌زمین از آن وجود دارد. از نظر او شرق‌شناسی دارای دو معنی متفاوت است: یکی عالمانه یا آکادمیک و دیگری تخیلی. تبادل و تردد بین این دو مفهوم از قرن هجدهم به‌بعد شکلی از شرق‌شناسی را ایجاد کرده که مفهوم مورد نظر او است. کتاب شرق‌شناسی او تحلیلی است نه از خود

۱۰- Orientalism

شرق، بلکه از اینکه چگونه جامعه علمی فرانسه و بریتانیا، شرق را در مقام «دیگری»، در سده نوزدهم میلادی ابداع کرده است. به‌عقیده فوکو، علوم انسانی «خود» را در تقابل با «دیگری» می‌شناسد. از این دیدگاه سعید شرق‌شناسی را رشته‌ای بسیار منظم و روشمند می‌داند که فرهنگ اروپایی به‌مدد آن توانسته است شرق را در دوره مابعد روشنگری در قرن هجدهم میلادی کنترل و حتی ابداع و تولید کند (نک: سعید، ۱۳۸۶: ۲۲).

نگری و هارت در کتاب امپراطوری، شرق‌شناسی را چنین توصیف می‌کنند: شرق‌شناسی صرفاً یک پروژه محققانه، برای دستیابی به دانش وسیع درباره یک ابژه واقعی، شرق، نیست بلکه گفتمانی است که ابژه خود را در فرایند شکل‌گیری گفتمان پدید می‌آورد... در نتیجه [این نوع نگاه]، شرق، به‌عنوان ابژه ای که به‌کلی تجربی وجود دارد نیست، بلکه ابژه گفتمان اروپایی است. پس شرق، حداقل آن‌گونه که ما از طریق پروژه شرق‌شناسی دیده‌ایم، فرایند ابداع گفتمان است که در اروپا ساخته و دوباره به شرق صادر شده است (نگری و هارت، ۱۳۸۴: ۱۳۷). سعید در کتاب خود تصریح می‌کند که شرق در این رویکرد به «دیگریِ»[11] غرب بدل شده است. او معتقد است که شرق طی این گفتمان ابژه‌ای مناسب برای مطالعه در دانشگاه، برای نمایش در موزه و نظایر آن و نیز برای بحث نظری در رساله‌های انسان‌شناختی، زیست‌شناختی، زبان‌شناختی و تاریخی و نژادی درباره بشر و گیتی، و ارائه مواردی در تأیید نظریه‌های اقتصادی و جامعه‌شناختی راجع به توسعه، انقلاب، شخصیت فرهنگی و منش ملّی یا مذهبی بوده است (سعید، همان: ۲۸- ۲۷).

شرق‌شناسی از نظام تقابل‌های دوگانه چنان سود می‌گیرد که در آن غرب و داشته‌هایش، ویژگی‌ها و قومیت‌هایش در مقایسه با نقطه مقابلش یعنی شرق، مثبت ارزیابی شده و منزلت مردمان کشورهای شرقی در مقام پایین‌تر قرار می‌گیرد (میلنر، ۱۳۸۵: ۲۰۵). سعید نتیجه می‌گیرد که اصلی‌ترین مؤلفه تشکیل‌دهنده فرهنگ اروپایی دقیقاً این پدیده است که هویت اروپایی در مقایسه با تمام فرهنگ‌ها و مردمان غیراروپایی چیزی برتر و والاتر است (سعید، ۱۳۸۶: ۲۷).

شرق در واقع همان دیگری غربی است. فوکو در کتاب دیوانگی و تمدن[12] (۱۹۷۳)، که پرسشی است از شرایط تاریخی پیدایش تمایز میان خرد و بی‌خردی در جریان سده هفدهم میلادی، دیوانگان یا متهمانِ به دیوانگی را «دیگری» سایر افراد عادی و سالم فرض‌شده جامعه یاد کرده است که همواره توسط آن‌ها بازنمایی می‌شوند و جایگاه پایین در هرم اجتماع دارند. او با ارائه مفهوم سلسله‌مراتبی از دیگربودگیِ الگویی، در جهت تصور رابطه شرق و غرب در اختیار سعید قرار داد. طبق چنین الگویی، شرق همواره دیگری غرب بازنمایی می‌شود. بازنمایی نیز که در تعریفی کلاسیک از آن به توصیف هر چیزی به‌طوری که بر خود شیء منطبق باشد یاد می‌شد، در دستگاه اندیشه فوکویی دوباره تعریف شد. در این تعریف، زبان عنصری غیرشفاف است و بازنمایی چیزی جز تصویری که از شیء داریم و یا تصوری که به آن الصاق می‌کنیم نیست. این بازنمایی به‌واسطه مناسبات گفتمانی قدرت شکل می‌گیرد و در آن «دیگری» عنصری تحت انقیاد است. در همین راستا شرق ـ دیگری، که غرب آن را عرضه کرده است، تصویری است که غرب به‌واسطه قدرتش آن را اعطا یا تحمیل می‌کند. آنچه ماجرا را قابل توجه‌تر می‌کند، مفهوم کذب و صدقی است که در گفتمان جایگاهی ندارد، به این معنی که قدرت در گفتمان، تولیدکننده امر حقیقی است و این امر حقیقی، دانش و معرفتی ناشی از قدرت است (نک: هال،۱۳۸۶ و اسمارت، ۱۳۸۵). به این ترتیب صدق و کذب در امر بازنمایی غرب از شرق مورد نظر نیست، بلکه باید به آنچه نگاه غربی به‌مثابه دانش تولید می‌کند، توجه کرد.

گفتمان فوکویی

با در دست داشتن چنین مفهومی از شرق‌شناسی، نگاهی هرچند گذرا به مفهوم گفتمان از نظر فوکو ضروری به نظر می‌رسد؛ با این توضیح که مفهوم گفتمان فوکویی در این مقاله جایگاه ویژه‌ای دارد، چراکه پیونددهنده‌ای است میان روش‌شناسی انجام پژوهش یعنی تحلیل گفتمان انتقادی به‌عنوان یک تحقیق کیفی و چارچوب نظری آن.

فوکو در کتاب دیرینه‌شناسی دانش[13] (۱۹۷۲) گفتمان را نه به‌مثابه مجموعه‌ای از نشانه‌ها یا قطعه‌ای از متن، چنان‌که مورد نظر زبان‌شناسان است، بلکه «رویه»[14]هایی تلقی کرد که به‌گونه‌ای نظام‌مند موضوعات یا ابژه‌هایی را که درباره‌شان سخن می‌گویند، شکل می‌دهد (فوکو، ۱۹۷۲: ۴۹

۱۱- the other
۱۲- Madness and Civilization
۱۳- The Archaeology of Knowledge
۱۴- practice

در میلز، ۱۳۸۲: ۲۷). فوکو دانش و نحوه تعبیر ما از امر واقع (رخدادها و اشیا) را وابسته به گفتمان می‌داند و معتقد است که گفتمان امر واقع را برای ما می‌سازد. به‌گفته او «گفتمان نه‌فقط همواره در قدرت دست دارد، بلکه یکی از نظام‌هایی است که قدرت از طریق آن جریان می‌یابد. دانشی که گفتمان تولید می‌کند، نوعی از قدرت را می‌سازد که بر کسانی که «شناخته‌شده»اند اعمال می‌شود» (فوکو در هال، ۱۳۸۶: ۶۸).

با رویکرد گفتمانی، بازتولید قدرت در چنین مفهومی منجر به شکل‌گیری هویت افراد اجتماع و البته ارزش‌های مورد نظر آنان می‌شود. این موضوع یکی از مهم‌ترین مباحثی است که در رابطه با دانش/قدرت شکل می‌گیرد. فوکو در رویکرد تبارشناختی خود، هویت اجتماعی و فردی را دارای گوهری ثابت و زیست‌شناختی نمی‌داند، بلکه هویت را فراورده‌ای تاریخی ارزیابی می‌کند که در برابر معیارهای دانش/قدرت در هر عصر و جامعه‌ای تغییرپذیر خواهد بود. به این ترتیب رابطه‌ای میان قدرت و دانش و گفتمان در آرای فوکو دیده می‌شود که فرکلاف در روش تحلیل گفتمان انتقادی خود از آن سود می‌جوید.

تحلیل گفتمان انتقادی به‌مثابه روش[۱۵]

فرکلاف به‌عنوان یکی از صاحب‌نظران شاخص نظریه تحلیل گفتمان انتقادی، که از روش پیشنهادی او برای بررسی متن مورد نظر این پژوهش بهره خواهیم گرفت، در کتاب کلاسیک‌شده خود، زبان و قدرت[۱۶] که برای اولین بار در ۱۹۸۹ به چاپ رسید. گفتمان را «زبان به‌مثابه کنش[۱۷] اجتماعی» معرفی می‌کند (۱۹۹۶: ۱۷) و بر این باور است که زبان به‌خودی‌خود عملی اجتماعی است و به این اعتبار، کاربران هیچ زبانی در انزوایی زبان‌شناختی قرار ندارند. او با این تعریف از گفتمان، از جریان‌های زبان‌شناسانه‌ای همچون کاربردشناسی و تحلیل گفتمان، که دیدگاهی فردگرایانه و غیراجتماعی نسبت به زبان دارد، انتقاد می‌کند و با توجه به رابطه دیالکتیکی که بین ساختارهای خرد گفتمان (ویژگی‌های زبان‌شناختی) و ساختارهای کلان جامعه (ایدئولوژی و ساختارهای اجتماعی) قائل است، بر این نکته تأکید می‌کند که اگرچه ممکن است ساختارهای کلان جامعه ساختارهای خرد گفتمان را تعیین کنند، ساختارهای گفتمانی نیز به‌نوبه خود ساختارهای ایدئولوژیک و گفتمانی را بازتولید می‌کنند (همان:۱۲).

فرکلاف اگرچه بیش از دیگر تحلیل‌گران گفتمان انتقادی تحت‌تأثیر فوکو بوده و مفهوم گفتمان را از او وام گرفته است، قدرت را آنگونه که او تعریف میکند نمی‌پذیرد. از نظر فرکلاف قدرت به‌مثابهٔ نیروی فراگیر و روابط متقارنی که همهٔ سطوح اجتماع را در سیطرهٔ خود می‌گیرد و همزمان هم بر فرماندار و هم بر فرمانبردار مسلط است و به اجتماع ساخت و نظم می‌بخشد، غیرقابل‌تصور است. در عوض، فرکلاف نگرش نسبتاً سنتی‌تر به قدرت را ترجیح می‌دهد. او ایدئولوژی را توجیه‌کنندهٔ این رابطهٔ نامتقارن می‌داند. از نظر او ایدئولوژی‌ها ساخت‌های معنایی‌ای هستند که در تولید، باز تولید و تغییر روابط نابرابر قدرت نقش دارند. در نتیجه معنا در فهم ایدئولوژی اهمیت بسیاری دارد؛ زیرا از نظر او «معنا در خدمت قدرت» است (فرکلاف به نقل از سلطانی، ۱۳۸۷: ۶۲). به این ترتیب فرکلاف گفتمان را مجموعه‌ای به‌هم‌تافته از سه عنصر (عمل کردار اجتماعی، عمل گفتمانی (تولید، توزیع و مصرف) و خودِ متن) می‌داند، با این فرض که پیوندی معنادار میان ویژگی‌های خاص متون، شیوه‌هایی که متون با یکدیگر پیوند می‌یابند و تعبیر می‌شوند، و ماهیت عمل جتماعی وجود دارد (فرکلاف، همان:۹۷-۹۸). در این میان برای درک زبان که به‌عنوان یک فرایند مشروط اجتماعی که به سایر بخش‌های غیرزبانی جامعه وابسته است (همان:۲۲)، تحلیل متون را می‌توان در سه سطح انجام داد: توصیف، تفسیر و تبیین (همان:۲۶).

توصیف: مرحله‌ای است که به ویژگی‌های صوری متن با توجه به جنبهٔ مورد بررسی (مضامین، روابط، فاعلان) پرداخته می‌شود. در این مرحله به بررسی مقوله‌های زبان‌شناختی فارغ از نقش زمینه پرداخته می‌شود.

مضامین دال بر ویژگی‌هایی از متن است که نشان‌دهندهٔ تجربهٔ تولیدکنندهٔ متن از جهان طبیعی یا اجتماعی است. فرکلاف ویژگی مذکور را «ارزش تجربی» می‌نامد. در مضامین به‌دنبال آن هستیم که چه‌چیزی، چگونه گفته می‌شود. ارزش تجربی با محتوا، دانش و اعتقادات سروکار دارد.

روابط، معطوف به ویژگی‌هایی است که در متن بر

۱۵- CDA (critical discourse analysis)

۱۶- language and power

۱۷- practice در کتاب نظریه و روش در تحلیل گفتمان نوشته یورگنسن و فیلیپس، مترجم با توجه به معنای کلمه practice در انگلیسی که به‌معنای عملی مقبول، فعالیتی ناخودآگاه، رفتاری از روی عادت که به تکرار انجام شود، تلقی می‌شود بهتر دانسته از خود کلمه پرکتیس استفاده کند که توجه به این نکته در متن پیشرو خالی از فایده نیست.

روابط اجتماعی دلالت دارد و بازتاب الگویی از روابط اجتماعی است و «ارزش رابطه‌ای» خوانده می‌شود. در روابط به‌دنبال یافتن قانون یا الگوی ایجاد رابطه هستیم.

فاعلان، ناظر بر ویژگی‌هایی از متن است که دال بر هویت اجتماعی فاعلان است و «ارزش بیانی» نام دارد. ارزش بیانی در پی این است که افراد در کدام موقعیت‌های فاعلی قرار گرفته‌اند (فرکلاف، ۱۳۷۹:۱۷۲).

تفسیر: مرحله‌ای است که با استفاده از ویژگی‌های صوری، گزاره‌های تلویحی مشخص‌شده و رابطه متن با منابع اجتماعی و تاریخی آشکار می‌شود (همان).

فرکلاف باور دارد گفتمان‌ها و متون آن‌ها، خود متعلق به مجموعه‌های تاریخی هستند و تفسیر بافت بینامتنی به این موضوع بستگی دارد که متن را متعلق به کدام مجموعه بدانیم و در نتیجه چه‌چیز را میان مشارکین، زمینه مشترک و مفروض بخوانیم. پذیرش بافت بینامتنی مستلزم این است که به گفته‌ها و متون از دریچه چشم‌انداز تاریخی نگریسته شود (همان:۲۳۰).

تبیین: در این مرحله رابطه میان متن و ساختارهای اجتماعی، که رابطه‌ای دوسویه است، نشان داده می‌شود. این مرحله ساخته‌شدن گفتمان توسط ساختارها و بازتولید ساختارها از خلال گفتمان است (فرکلاف، همان: ۱۶۸) و هدف از آن توصیف گفتمان به‌عنوان بخشی از یک فرایند اجتماعی است که نشان می‌دهد چگونه ساختارهای اجتماعی گفتمان را تعین می‌بخشند؛ همچنین نشان می‌دهد که گفتمان‌ها چه تأثیرات بازتولیدی می‌توانند بر آن ساختارها بگذارند، تأثیراتی که منجر به حفظ یا تغییر آن ساختارها می‌شوند (همان:۲۴۵).

تحلیل گفتمان انتقادی ادبیات نمایشی در ایران

با این توضیحات، ادبیات نمایشی در ایران (۱۳۶۸) نوشته جمشید ملک‌پور، در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین از حیث مضامین بررسی خواهد شد. در سطح توصیف، ساختارهای عمده معنایی به‌عنوان مضامین استخراج خواهد شد. در سطح تفسیر، معنای کانونی دریافت و سپس با سایر گفتمان‌های روشنفکری حاکم بر جامعه مطابقت داده خواهد شد و سرانجام در سطح تبیین ارتباط متن با رویکردهای شرق‌شناسانه بررسی خواهد شد.

این کتاب، که خود اولین جلد از مجموعه‌ای سه جلدی است، به بررسی نخستین کوشش‌های صورت‌گرفته در زمینه تئاتر دوره قاجار می‌کوشد و در دو بخش با عناوین «طغیان افکار و طلیعه نمایش فرنگستان در ایران» و «متون نمایشی» تنظیم شده است.[۱۸]

او هدف خود از نگارش این کتاب را بر مبنای سخنی از لوکاچ استوار می‌کند که می‌گوید: هیچ تحلیلی از واقع‌گرایی کامل نخواهد بود مگر با بررسی عناصر ارتجاعی و منحطی که بر مراحل اولیه گسترش آن تأثیر گذاشته است (لوکاچ به‌نقل از ملک‌پور، همان: ۹).

به این ترتیب مؤلف سعی دارد تاریخ خود را واقع‌گرایانه بنویسد و برای هر ادعای مطرح‌شده در کتاب، مدرکی ارائه دهد و از آوردن «حدس»ها، «گمان»ها و «باید»ها برای تحلیل وقایع اجتناب کند. به همین دلیل او تاریخ خود را از «شروح فن شعر ارسطو» که آنها را سرآغاز آشنایی با تئاتر در ایران می‌داند آغاز می‌کند و نه از « نمایش در ایران باستان» (همان).

در باب نقد نیز شیوه خود را نه «شیوه رایج و ناپسند نقادی در این مملکت» که در آن «نمایش همیشه با معیارهایی غیر از معیارهای نمایشی سنجیده می‌شود» بلکه سعی می‌کند «نمایش را با معیارهای نمایش» بسنجد (همان). نویسنده در بخش آخر پیشگفتار خود اعلام می‌کند که ادبیات نمایشی به‌شیوه اروپایی را مدنظر خود داشته است و دلیل اختصاص‌دادن دو فصل از کتاب به تعزیه و تقلید، به‌عنوان نمایش‌های سنتی ایران، تأثیراتی است که این دو شکل نمایشی از نمایش غربی پذیرفته‌اند و سپس بر آن تأثیر گذاشته‌اند (همان:۱۰). وی پس از بحث پیشگفتار، در «مقدمه‌ای بر ادبیات نمایشی در فرنگستان» طی قرن‌های متمادی، به‌ذکر این نکته می‌پردازد که اگرچه ایرانیان نیز پس از استقرار فرهنگ اسلامی-ایرانی در قرن‌های سوم تا ششم هجری قمری با آثار ارسطو آشنا شده‌اند، اما این آشنایی در حدود و ثغور حکمت و فلسفه بوده و هیچ‌یک از این متفکران در پی شناسایی فن شعر و واژه‌هایی نظیر «دراماطا»، «قوموزیا» و «طراغوزیا» برنیامده‌اند (همان: ۱۷.۱۸). البته ملک‌پور خود متذکر می‌شود که دورانی که رساله فن شعر در میان متفکران اسلامی مورد توجه قرار می‌گیرد، مصادف می‌شود با اوج قرون‌وسطا و تسلط بلامنازع کلیسا بر پاره‌هایی از جهان که محل تولد، رشد و شکوفایی درام بوده و کلیسا با وضع قوانینی بساط این هنر را برمی‌چیند (همان: ۲۰). به این ترتیب ملک‌پور با بررسی زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی ایران قاجار و بررسی جنبش‌های تجددخواهانه متن خود را

۱۸- جلد دوم کتاب به ادبیات نمایشی دوره مشروطه می‌پردازد و جلد سوم (۱۳۸۶) درباره ملی‌گرایی درنمایش دوره حکومت پهلوی اول است.

به جریان‌های روشنفکری دوره مذکور پیوند می‌زند.

ادبیات نمایشی در ایران از حیث توصیف مضامین

توصیف، به‌عنوان مرحله اول تحلیل گفتمان انتقادی واژگان، ساخت‌های نحوی، ساخت‌های متنی، کاربرد استعاره‌ها در متن را بررسی می‌کند. ساخت‌های متنی درصدد پاسخ به این سؤال است که متن حاوی کدام ساخت‌ها یا حلقه‌های معنایی است؟ (فرکلاف، همان:۱۷۰-۱۷۱) و استعاره‌ها وابستگی‌های ایدئولوژیک را آشکار می‌کنند (همان: ۱۸۳).

بنابراین با توجه به مقدمه و فصول کتاب، می‌توان مضامین آن را به هفت حلقه معنایی تقسیم کرد:

یک . نقش حکومت قاجار در ورود اندیشه‌های نو

این معنا که در فصل اول و بخشی از فصل دوم به آن پرداخته می‌شود، حکومت قاجار را «علی‌رغم شیوه و طبع مستبدانه‌اش» در ورود اندیشه‌های نو بسیار مؤثر می‌داند و معتقد است اگرچه آشنایی ایران با غرب منجر به تبدیل ایران به «کشوری نیمه‌استعماری شد» (ملک‌پور، همان: ۲۹-۳۲) و حکومت (به‌ویژه ناصرالدین‌شاه) بیش از آنکه به «فکر ترقّی کشور» باشد در اندیشه تفریح و تفنن خود بود، بااین‌همه، «آشنایی با نگرش غربی و مظاهر پیشرفت و ترقی آن‌ها تأثیر خود را در کشور گذاشت». سپس گزارشی از ناصرالدین‌شاه در سفر به اروپا را به‌عنوان مثال مطرح می‌کند و معتقد است که نخستین بار در گزارش‌های او «از واژه‌های صحیح فرانسوی برای توضیح تماشاخانه و نمایش‌نامه و سن[۱۹] و اکت[۲۰] استفاده شده و این واژه‌ها بدین طریق وارد فرهنگ لغات نمایشی ایران می‌شود» (همان: ۹۰)؛ همچنین در ادامه او را نخستین کسی می‌داند که به معرفی اپرا در زبان فارسی پرداخت (همان:۹۲). البته لازم به ذکر است که نویسنده معتقد است، بیشترین چیزی که در این سفرها مورد توجه پادشاه قاجار واقع شده است «جنبه‌های تشریفاتی و تزییناتی آن‌ها بوده است» (همان) به‌طوری که در سفر به تفلیس و سن‌پطرزبورگ، علی‌رغم وجود حوادث مهم فرهنگی، شاه و هیئت همراهش بی‌اعتنا از کنار آن‌ها گذر کرده و حوادثی چون انتشار نمایش‌نامه ایوانف چخوف و نمایش صاعقه نوشته آستروفسکی در تئاترهای روسیه، یا انتشار خبر مرگ داستایوفسکی در ۱۸۸۱ میلادی را نادیده می‌گیرد و هیچ توشه‌ای از وقایع علمی و ادبی روسیه ره توشه‌ای برنمی‌گیرند (همان:۹۶). اما در نهایت معتقد است «سه سفر ناصرالدین‌شاه به فرنگ، تأثیرات بسیاری از لحاظ ایجاد و حمایت تماشاخانه در ایران داشته» (همان) و در همین دوره «تیارتر و تیارترنویسی» (همان۳۰) در ایران رواج پیدا می‌کند. او همچنین آشنایی محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه، به‌عنوان ملتزم پادشاه در سفر، با نمایش‌های دیده‌شده و سرزدن به «دکان‌های کتاب‌فروشی» فرانسه را در «آشنایی و ترغیب او در ترجمه نمایش‌نامه‌های مولیر فرانسوی» بی‌اثر نمی‌داند (همان: ۱۰۲).

دو. نقش روشنفکران دوره قاجار در ایجاد زمینه‌های تئاتر

این حلقه معنایی، که در فصول اول، دوم، سوم و هفتم کتاب وجود دارد، برخی گزارش‌های ایرانیان در مواجهه با جهان اروپایی را در زمینه‌چینی ایجاد تئاتر مؤثر می‌داند؛ همچنین نقش ترجمه‌های آنان را، که باب آشنایی ایرانیان با شیوه‌های نمایش‌نامه‌نویسی را گشود، بسیار مهم می‌شمارد و معتقد است: «وضعیت نیمه‌استعماری ایران در زمان قاجارها زمینه اساسی را برای نمایش‌نامه‌نویسی این دوره که مبتنی بر انتقاد و هجو این دستگاه بود فراهم می‌ساخت؛ چنان‌که نمایش‌نامه‌های این دوره را با عنوان انتقادهای اجتماعی می‌توان مشخص ساخت» (همان: ۳۲). در فصل سوم نیز میرزافتحعلی آخوندزاده را روشنفکری مترقی و نخستین نمایش‌نامه‌نویس شرقی معرفی می‌کند که به‌شیوه اروپایی می‌نویسد (همان:۱۳۱) به‌طوری که به‌خاطر ترجمه آثار او به زبان‌های روسی، فرانسوی، آلمانی، انگلیسی و نروژی[۲۱] به «مولیر شرق»، «گوگول قفقاز» یا «مولیر آذربایجان» (همان: ۱۳۲) معروف شده است؛ با یادآوری این ترکیب‌های وصفی اهمیت آخوندزاده را به‌عنوان یک ایرانی و شرقی نشان می‌دهد که توانسته در سرزمین خود جایگاهی نظیر مولیر یا گوگول کسب کند که از نام‌آوران ادبیات جهان هستند.

در این حلقه معنایی باید به تأکید متن بر نقش مؤثر نویسندگان اروپایی بر آخوندزاده هم توجه کرد. «آخوندزاده به‌محض ورود به تفلیس و آموختن زبان روسی و راه‌یافتن به مجامع ادبی، شروع به خواندن آثار این نویسندگان کرده است و از میان این نویسندگان، گوگول و بلینسکی در زمینه نقادی بر روی او تأثیر زیادی داشته‌اند» (همان:۱۳۳). همچنین «برخی از آثار مولیر و شکسپیر که به روسی ترجمه شده بودند را خوانده و حتی اجرای بعضی از نمایش‌نامه‌های این دو نویسنده را در تماشاخانه

۱۹- scene

۲۰- act

۲۱- لازم به ذکر است که نویسنده سندی از ترجمه آثار آخوندزاده به زبان‌های ذکر شده ارائه نکرده است.

تفلیس دیده است» (همان:۱۳۴).

در ادامهٔ تأکید بر نقش آخوندزاده به‌عنوان یکی از روشنفکران دوره قاجار، تئاتر از دید او وسیله‌ای برای ترقّی ملت ایران و شیوه‌ای برای انتقاد از حکومت معرفی شده است. آخوندزاده در کتاب خود الفبای جدید و مکتوبات، تئاتر را این‌گونه معرفی می‌کند: «این فن تیاتر که اصلح و اهم و اول وسیله ترقیات است هنوز در ایران تا به امروز مشهور و به زبان فارسی متداول نشده بود... علم شریف تهذیب اخلاق که هرگز به نوع کومدی، و به فن نظیف تیاتر که الطف سخنان والد گفت‌وگوهاست به فارسی نوشته نشده، هم‌وطنان ازین تمتع مهجورند» (به‌نقل از ملک‌پور، همان: ۱۳۹) که البته به باور ملک‌پور انتظار کارکرد اجتماعی از تئاتر در شرایط خفقان و استبداد و جهل زیاده‌روی و اغراق‌آمیز به‌نظر می‌رسد (همان).

سه . تأکید بر واقع‌گرا بودن شیوه تاریخ‌نگاری کتاب

در پیشگفتار به شیوه نگارش کتاب اشاره شده و نویسنده آن را روشی واقع‌گرا بر اساس اسناد و مدارک توصیف می‌کند، نه بر اساس حدس‌ها و گمان‌ها، و برای اثبات درستی روش خود از گئورگ لوکاچ[۲۲] ، منتقد مارکسیست، نقل‌قولی می‌آورد که: «هیچ تحلیلی از واقع‌گرایی کامل نخواهد بود مگر با بررسی عناصر ارتجاعی و منحطی که بر مراحل اولیه و گسترش آن تأثیر می‌نهد». او با چنین روشی قصد دارد «عوامل مخرب را در راه تکامل نمایش در ایران، ترسیم کند» در نتیجه برای دست‌یافتن به چنین تحلیلی به‌دلیل فقدان مدارک روشن و قاطع، مبحث نمایش در ایران باستان از کتاب حذف شده و کار با بررسی شروح فن شعر ارسطو آغاز شده است (همان: ۹). به این ترتیب می‌توان استنباط کرد که عدم درک حکمای اسلامی در مواجهه با اصطلاحات فن شعر ارسطو که به‌طور مثال، درام به دراماطا، کمدی به قوموزیا و تراژدی به تراغوذیا (همان: ۱۸) ترجمه شده است، از دلایل و عناصر ارتجاع یا انحطاط تکامل نمایش در ایران معرفی شده است. او از مقایسه و تطبیق ترجمه‌ها و تلخیص‌ها چنین نتیجه می‌گیرد که عدم وجود هنر نمایش در فرهنگ ایرانی و اسلامی باعث می‌شود که این رساله نتواند «کوچک‌ترین چشم‌اندازی از هنر نمایش فرنگستان را برای ما ترسیم کند» (همان: ۲۴). این در حالی است که نویسنده در فصل پنجم و فصل ششم، که به‌ترتیب به تعزیه، تقلید و معرکه پرداخته، آن‌ها را تراژدی ایرانی و کمدی ایرانی می‌خواند (همان: ۱۲).

چهار. عدم فهم نمایش و فن شعر ارسطو از سوی حکمای اسلامی

این حلقه معنایی در ادامه حلقه قبلی و روش واقع‌گرایانهٔ نویسنده است که با توسل به متون تاریخی، در مقدمه کتاب یادآور می‌شود که اگر فن شعر ارسطو از سوی حکمای اسلامی چون ابن‌سینا، غزالی و فارابی، به‌عنوان اولین ایرانیانی که با متون ارسطو و به‌ویژه فن شعر او آشنا شدند، به‌درستی فهمیده می‌شد، تئاتر در ایران بسیار زودتر پدید می‌آمد (همان: ۱۹). او از اینکه متفکران اسلامی فهم صحیحی از رسالهٔ فن شعر ارسطو نداشته‌اند، اظهار تأسف می‌کند و می‌گوید: «متأسفانه هیچ‌یک از متفکرین اسلامی که رساله شعر وی [ارسطو] را به عربی ترجمه و تلخیص کرده‌اند، از پس فهم صحیح آن برنیامدند» و اضافه می‌کند: «اگر در قرونی که متفکران اسلامی شروع به شناسایی و ترجمه آثار ارسطو کردند، به‌دنبال کشف و شناسایی عملی مباحثی که در رساله شعر آمده می‌رفتند، چه‌بسا تاریخ ادبیات نمایشی در ایران از قدمتی چند قرنی برخوردار می‌شد» (همان: ۲۰). نویسنده عدم درک متفکرین اسلامی در قرون گذشته را مانع و از دلایل دورافتادن ایرانیان از تئاتر تلقی می‌کند.

پنج . میرزاآقا تبریزی، اولین نمایش‌نامه‌نویس زبان فارسی

در فصل چهارم، به حلقه معنایی پنجم که میرزاآقا تبریزی را به‌عنوان اولین نمایشنامه‌نویس زبان فارسی معرفی می‌کند، پرداخته شده است. میرزاآقا تبریزی در نامه‌ای به آخوندزاده می‌نویسد: «از طفولیت به آموختن زبان فرانسه و روسیه شوق کردم و زبان فرانسه را به‌قدری که نوشتن و ترجمه و تکلم و رفع احتیاج بشود، تحصیل کرده‌ام و از زبان روسیه نیز قدری بهره دارم» (الفبای جدید و مکتوبات به‌نقل از ملک‌پور، همان: ۱۹۰) با این حال ملک‌پور آشنایی او با تئاتر را نه از طریق مشاهده، بلکه از راه توصیفاتی که آخوندزاده از تئاتر در کتاب تمثیلات خود ارائه کرده است، می‌داند (همان: ۱۹۱) و میرزاآقا را فردی مستقل معرفی می‌کند که به‌لحاظ مضمون و قالب، مقلد نمایش فرنگی و توصیه‌های زیبایی‌شناسانه آخوندزاده نیست و «بیشتر به کاربرد اجتماعی- سیاسی نمایش اندیشیده و به همین علت کم‌وبیش خود را از حوزه محدودیت‌های تماشاخانه رها کرده و قصه و نمایش را به هم آمیخته تا بتواند

۲۲- Georg lukacs

برش‌های عملی و نافذتری از وقایع برای خوانندگان ایرانی که تا آن تاریخ با تماشاخانه بیگانه بوده‌اند، ترسیم کند» (همان:۱۹۲).

ذیل این حلقه معنایی، مؤلف عدم شناخت کافی میرزاآقا تبریزی از تماشا و تماشاخانه را یادآوری کرده، او را -برخلاف آخوندزاده- محروم از تماشای صحنه‌های تماشاخانه‌های (اروپایی) خوانده و جهان‌بینی نمایشی او را منحصر به تأثیراتی از مشاهده تقلید و تعزیه در تکیه‌دولت و سایر تکایا، و نیز خواندن تمثیلات آخوندزاده، فرض می‌کند (همان:۱۹۷) نویسنده اگرچه کار میرزاآقا را، چه از لحاظ مضمون و چه شکل نمایشی، تلفیقی از قوانین نمایش فرنگی و نمایش سنتی ایرانی می‌داند (همان: ۱۹۷-۱۹۸)، در نهایت نمایش‌نامه‌های او را با محک تئاتر ارسطویی سنجیده و او را به‌علت عدم رعایت قوانین مربوطه مورد انتقاد قرار می‌دهد و با ارائه مثالی از یکی از نمایش‌نامه‌های او به گسیختگی وحدت‌های سه‌گانه زمان، مکان و موضوع به‌عنوان یکی از ارکان تئاتر ارسطویی اشاره کرده و معتقد است که شیوه او اشکالات فراوانی را برای به صحنه بردن نمایشنامه ایجاد می‌کند (نک: همان:۱۹۸-۲۰۳). آخوندزاده در نامه‌ای به میرزاآقا به او توصیه می‌کند که حکایت کربلا رفتن شاه‌قلی میرزا را «بسوزاند» و در راستای این توصیه، ملک‌پور نیز، به صحنه بردن نمایش‌نامه‌ها را به‌علت عدم تجانس با معیارها و ضوابط تماشاخانه و اصول و قواعد نمایشی غیرممکن می‌داند (همان:۲۰۶).

شش . تعزیه، تراژدی ایرانی

در فصل پنجم کتاب، تعزیه به‌عنوان تراژدی ایرانی معرفی شده است که ششمین حلقه معنایی متن را تشکیل می‌دهد. اما برای نشان‌دادن مفهوم تعزیه از استعاره تراژدی استفاده شده است. از نظر فرکلاف، استعاره وسیله‌ای برای بازنمایی جنبه‌ای از تجربه برحسب جنبه‌ای دیگر از آن است و به‌هیچ‌وجه منحصر به آن نوع گفتمان نیست که به‌صورت کلیشه‌ای مرتبط با آن فرض می‌شود و وابستگی‌های ایدئولوژیک متفاوتی را آشکار می‌سازد (فرکلاف، همان: ۱۸۲-۱۸۳). به این ترتیب، نویسنده که ریشه داستان‌های تعزیه را در کتاب روضه‌الشهدای ملاحسین کاشفی می‌داند و برای مقایسه متون تعزیه با کتاب کاشفی از کلمه طرح اصلی یا پلات[۲۳] استفاده کرده و معتقد است که تفاوت‌های موجود در متن تعزیه با کتاب مذکور، برای «ایجاد عوامل دراماتیک» است (همان: ۲۲۸)، با استفاده از استعاره تراژدی به‌جای به‌کارگیری تعزیه در عنوان فصل، در پی القای تعزیه با کارکرد یا ارزشی مشابه تراژدی است؛ به این ترتیب واژگان مرتبط با درام[۲۴] و نمایش اروپایی را برای سنجش تعزیه به‌عنوان یک آیین نمایشی ایرانی به کار می‌گیرد. در بخش دوم این فصل، او تعزیه را درام خوانده و اولیا و اشقیا در این نوعِ نمایشی را با پروتاگونیست[۲۵] و آنتاگونیست[۲۶]قیاس شده است (همان:۲۳۱). علاوه بر این، تعزیه را به‌دلیل اهمیت و نقش موسیقی، «اپرا[۲۷]ی تراژیک» می‌خواند. در بخش چهارم این فصل که به نوع متأخری از شبیه‌خوانی با عنوان «شبیه مضحک» که در اواخر دوره قاجار پرداخته شده است، حضور «عناصر اولیه کمدی» را در چارچوب «متنی مذهبی-تراژیک» چون تعزیه یادآوری می‌کند و البته دلیل آن را هم آشنایی ایرانیان با «کمدی فرنگی» می‌داند (همان: ۲۵۵-۲۵۶). در این فصل اگرچه ساختمان تعزیه نیز تحلیل می‌شود (همان: ۲۴۲-۲۵۵) که با ساختمان تراژدی[۲۸] متفاوت است، بدون ذکر دلایل مشخص و مستدلی مبنی بر شباهت تعزیه و تراژدی[۲۹]، آن‌ها را معادل یکدیگر قلمداد کرده است (همان:۲۱۱).

هفت . تقلید، کمدی ایرانی

فصل ششم کتاب حلقه معنایی هفتم این بررسی را شکل می‌دهد. نویسنده در این فصل ویژگی‌های نمایش‌های سنتی ایرانی مانند بقال‌بازی، معرکه و تقلید را بررسی کرده و اعتقاد دارد که ایرانیان پس از آشنایی با نمایش غربی، از مجموع این نمایش‌ها نوعی کمدی ایرانی را خلق کرده‌اند (همان: ۲۶۹). در این فصل هم مانند فصل پنجم، کمدی استعاره‌ای برای تقلید است و جایگزین‌کردن تقلید با کمدی در جهت القای ارزشی هم‌سطح با این گونه نمایشی کهن اروپایی است. در این فصل نویسنده به یکی از متون پرمناقشه در نمایش ایرانی می‌پردازد و درباره نویسنده احتمالی متن به گمانه‌زنی دست می‌زند. او «پراکندگی روابط اشخاص واقعه» و «نامحدودبودن مکان، زمان و حرکت در فضای داستان‌پردازی» را در نمایش‌نامه‌های میرزاآقا تبریزی را انتقاداتی می‌داند

۲۳- plot

۲۴- drama

۲۵- protagonist قهرمان تراژدی

۲۶- Antagonist -ضد قهرمان در تراژدی

۲۷- opera فرم نمایشی مرکب از موسیقی و نمایش که در قرن شانزدهم میلادی در جهت احیای تراژدی کلاسیک یونانی به وجود آمد (فرهنگ ادبیات و نقد، کادن: ۲۹۸).

۲۸- نک: ارسطو (۱۳۵۳)، فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۵۵-۵۷.

۲۹- ملک‌پور تفاوت‌های مهم میان این دو نوع نمایشی، از جمله مفهوم خطای تراژیک که وجود آن در تراژدی، تعزیه را از آن متمایز می‌کند، در نظر نمی‌گیرد.

که شامل «شرح بدبختی یا بقال‌بازی در حضور» را به‌عنوان یک متن بقال‌بازی نیز می‌شود و عدم تسلط نویسندگان متون مذکور به اصول و قواعد درام‌نویسی غربی را از دلایل این اشکالات معرفی می‌کند (همان: ۲۸۵) و در ادامه مجدداً این متن را ادغامی از دو نوع نمایش سنتی بقال‌بازی و کمدی فرنگی دانسته و معتقد است که نویسنده «این تلفیق را از جهت مضمون تقریباً خوب انجام داده، اما از لحاظ ساخت نمایشی و علی‌الخصوص انسجام روابط اشخاص و شخصیت‌پردازی، به‌سبب ناآشنایی با اصول و قواعد تئاتر و همین‌طور عدم تجربه در زمینه ثبت و نگارش نمایش‌نامه، به‌خوبی از عهده کار بر نیامده است (همان: ۲۹۷) و در پایان فصل «شرحی از بدبختی...» را نمایشی معرفی می‌کند که جامه کمدی فرنگی را بر تن کمدی ایرانی، یعنی تقلید پوشانده و آن را نمایشگر جبر تجددخواهی در جامعه ایرانی می‌پندارد (همان: ۳۰۰-۳۰۱).

ادبیات نمایشی در ایران در سطح تفسیر

در واقع متون بر اساس پیش‌فرض‌هایی که به ویژگی‌های متنی ارزش می‌دهند، تولید و تفسیر می‌شوند. تفسیرها ترکیبی از محتویات متن و ذهنیت (دانش زمینه) مفسر هستند که در تفسیر متن به کار می‌بندد. از نظر فرکلاف قلمروهای تفسیر زمینه متن، مانند زمینه‌های بینامتنی بر آگاهی‌های پیشین و بر نظم‌های اجتماعی منطبق است (فرکلاف، همان: ۲۱۵). از نظر او تفسیر متن خود شامل دو بخش است: ۱- تفسیر متن؛ ۲ - تفسیر زمینه متن.

۵-۲-۱- تفسیر متن

تفسیر متن می‌تواند شامل بررسی ظاهر کلام، معنای کلام، انسجام موضعی و ساختار متن باشد. در بررسی ساختار متن که مورد نظر این مقاله است، سعی در استخراج معنای کانونی متن است.

همان‌طور که از توصیف مضامین متن بر می‌آید، به‌رغم وجود گفتارهای متفاوت و متنوع، به‌نظر می‌رسد دو حلقه معنایی شش و هفت از برجستگی بیشتری برخوردار هستند. این حلقه‌ها را می‌توان در این دو جمله خلاصه کرد که: تعزیه را به‌علت شباهت به تراژدی یونانی می‌توان تراژدی ایرانی و تقلید را می‌توان کمدی ایرانی نامید که البته تراژدی و کمدی خود از شناخته‌شده‌ترین و کهن‌ترین قالب‌های نمایش غربی هستند.

حلقه‌های اول و چهارم نقطه متضاد یکدیگر هستند. در حلقهٔ اول حکومت قاجار بانی ورود اندیشه‌های نو معرفی می‌شود؛ در صورتی که در فصل چهارم، عدم فهم حکمای اسلامی مانع ورود چنین اندیشه‌هایی تلقی می‌شود. این دو حلقه درمجموع نشان‌دهنده لحظه تاریخی ورود نمایش به‌شکل اروپایی آن در ایران هستند. حلقه سوم با آوردن اسناد و مدارک در باورپذیر کردن آن می‌کوشد.

در حلقه پنجم و در توصیف عملکرد میرزاآقا تبریزی تضادی به چشم می‌خورد؛ او از سویی به‌عنوان مبدع نوعی نمایش ایرانی معرفی شده و از سوی دیگر به‌خاطر نادیده گرفتن قواعد نمایش فرنگی نقد می‌شود.

به‌نظر می‌رسد حلقه معنایی مرکزی این کتاب همان دو فصلی است که نویسنده برای معرفی تعزیه و تقلید از تعاریف و ویژگی‌های تراژدی و کمدی وام گرفته است و به‌نظر می‌رسد که در متن مذکور ویژگی‌های نمایش ایرانی بدون وجود تعاریف نمایش‌های غربی، تراژدی و کمدی، امکان شناخت ندارد.

با توجه به حلقه‌های معنایی موجود در متن، می‌توان معنای کانونی جلد نخست ادبیات نمایشی در ایران را در این جمله خلاصه کرد که نمایش ایرانی در سایه قواعد تئاتر غربی قابلیت شناسایی می‌یابد.

۵-۲-۱-۱- تفسیر زمینه متن

تفسیر زمینه متن خود دو وجه فرعی دارد که در آن الف- زمینه موقعیتی دانش پیش‌زمینه‌ای در رابطه با متن ب- روابط بینامتنی متن مورد نظر با متون پیرامونش بررسی می‌شود (همان).

در بررسی این متن، مفهوم روشنفکری دوره اول و ورود مفاهیم جدید نمایشی از طریق روشنفکران، به‌عنوان زمینه موقعیتی معنای کانونی مطرح‌شده در این کتاب بوده است. در این بررسی می‌توانیم متن را با توجه به مفاهیم موجود، ذیل گفتمان تجددخواهی حاکم بر دوره اول روشنفکری ایرانی خواند. همان‌طور که پیش از این درباره روشنفکران دوره اول ایران در (۳-۱-۲) اشاره شد، همه آنان با وجود تفاوت‌هایشان در نگاه و منش، سرخورده از ناتوانی ساختار و نهادهای سنتی، به‌دنبال راهی برای پیشرفت و ترقی ایران بودند و همواره ضمن مقایسه جامعه استبدادزده آن روز (دوره قاجار) ایرانی با جهان غربی که از نظر آنان جهانی قانون مند و به‌دور از تحجر و خرافات به حساب می‌آمد، رویکردی انتقادی به جامعه خود داشته‌اند؛ ازاین‌رو در نگاه آنان که تا حدود زیادی دستاوردهای غربی را تکنیکی و ابزاری می‌دانند، برخی مظاهر تمدن غربی، از جمله هنر تئاتر، را جهت تهذیب اخلاق و ترقی ایران مناسب می‌یابند. همان‌طور که گفته شد، معنای کانونی کتاب ملک‌پور، تأثیرپذیری تقلید و تعزیه از نمایش غربی یا به‌عبارت بهتر، خوانش ملک‌پور از تعزیه و تقلید ذیل مفاهیم تئاتر غربی است (همان: ۹) و با

طرح تعزیه به‌عنوان تراژدی ایرانی و تقلید به‌عنوان کمدی ایرانی، این دو شکل نمایشی ایرانی را در سایه شناخت تراژدی یونانی و نمایش ارسطویی قابل‌تفسیر می‌بینند، به‌طور مثال ملک‌پور تعزیه را که ارزش‌های زیبایی‌شناختی آن در رابطه با عوامل اجرایی آن سنجیده می‌شود، در مقابله با درام خواندنی[۳۰] قرار می‌دهد که فقط برای خواندن و به‌خاطر ارزش‌های ادبی مورد مطالعه قرار می‌گیرد (نک: همان: ۲۳۵) یا اینکه برای شناخت شخصیت‌های تعزیه، اشقیا و اولیا آنان را با پروتاگونیست و آنتاگونیست تراژدی یونانی سنجیده و بارزتر از همه این‌ها، تعزیه را درام می‌خواند (همان:۲۳۱). این در حالی است که نویسنده، خود به تفاوت‌های بنیادین میان تعزیه و تراژدی قائل است که در نوع تراژدی اصلِ مبارزه با تقدیر دیده می‌شود، حال آنکه در فضای تعزیه، انسان نمایانگر تسلیم محض در مقابل تقدیر است (همان:۲۳۱)؛ همچنین علی‌رغم ادعای خود که این دو شکل نمایشی را متأثر از نمایش غربی خوانده، در هر فصل سعی در شناسایی ریشه‌های تعزیه (همان: ۲۱۰-۲۳۰) و تقلید (همان: ۲۶۰-۲۷۷) در سنت و اسطوره و تاریخ دارد. در نتیجه می‌توان گفت تراژدی و درام خواندن تعزیه، نه به‌دلیل وجود شباهت‌های فراوان و انکارناپذیر میان این دو گونه، بلکه راهی برای اعتباربخشی به تعزیه در سایه تراژدی و تقلید در سایه کمدی به‌عنوان شناخته‌شده‌ترین گونه‌های نمایش غربی است.

از سوی دیگر، نویسنده میرزاآقا را مبدع نوعی نمایش ایرانی معرفی می‌کند که برخلاف الگوی آخوندزاده که مقید به «اصول زیبایی‌شناختی غربی» است، مقید به «عملکردی اجتماعی» است (همان: ۱۹۳)؛ چنان‌که نویسنده مدعی است در دوره قاجار کمتر اثری ادبی چون آثار میرزاآقا دیده می‌شود که در آن شخص پادشاه و دربارش به هجو گرفته شده باشد (همان:۱۹۷). نویسنده بر عملکرد اجتماعی آثار میرزاآقا صحه گذاشته، اما رهایی از قید اصول درام‌نویسی (همان:۱۹۶) به شیوه ارسطویی را عملکردی ناخودآگاهانه انگاشته و معتقد است از آنجا که میرزا آقا، برخلاف آخوندزاده، به‌قدر کافی از تماشا و تماشاخانه و بزرگان درام‌نویسی جهان بهره نداشته و صرفاً تحت‌تأثیر تقلید و تعزیه بوده است، با ترکیبی از این دو شکل نمایشی و آموخته‌هایش از آخوندزاده درباره شکل درام‌نویسی غربی، موفق به ایجاد شکلی مستقل و نه مقلدانه از نمایش غربی شده است. نویسنده در ابتدای تحلیلی بر یکی از آثار میرزاآقا می‌نویسد: «ارزش‌های دراماتیک نخستین تجربه یک فارسی‌زبان در حوزه ادبیات نمایشی با توجه به عدم آشنایی با مفاهیم عملی نمایش فرنگستان از سوی ایرانیان، نمی‌توانست بیش از آنچه که در «سرگذشت اشرف‌خان حاکم عربستان» آمده، نمود داشته باشد. در نتیجه، به‌کارگیری فعل منفی «نمی‌توانست» در جمله فوق، استقلالی را که پیش از این برای میرزاآقا در نظر گرفته بود، انکار کند. همچنین در جای دیگری از «گسیختگی وحدت‌های نمایشی زمان و مکان» در آثار او مثال می‌زند و این در حالی است که معیار سنجش را وحدت‌های نمایشی غربی فرض کرده است. بنابراین از نظر ملک‌پور آثار میرزاآقا به‌دلیل عدم تناسب نمایش‌نامه‌هایش با معیارهای تئاتر غربی و البته آثار خود میرزافتحعلی آخوندزاده را نیز به‌لحاظ عدم به‌کارگیری صحیح معیارهای نمایش‌نامه‌نویسی اروپایی، به‌ویژه در اولین اثرش «تمثیل ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر»، خالی از ایراد نیستند؛ چنان‌که معتقد است نمایش‌نامه آخوندزاده که نخستین کوشش او در زمینه درام‌نویسی بوده، بدیهی است که نمی‌تواند ارزش‌های معتبر نمایشی از لحاظ «ساخت دراماتیک» و محتوا را داشته باشد (همان: ۱۴۵). همچنین «بافت نمایشی و تقسیم‌بندی وقایع» را نسبت به معیار تئاتر ارسطویی «بسیار ضعیف» قلمداد می‌کند و در عوض «تمثیل موسی ژوردان ...»، نمایش‌نامه دوم آخوندزاده، را دارای انسجام و پختگی دراماتیک بهتری ارزیابی می‌کند (همان: ۱۴۹) و «سرگذشت مرد خسیس» را به‌لحاظ برخورداری از بافت نمایشی محکم و شخصیت‌پردازی، حائز جایگاه نخست می‌داند (همان:۱۶۱). به این ترتیب می‌توان دیدگاه او را با روشنفکران دسته اول دوره اول، که نسبت به مظاهر تمدن غربی شیفتگی و نسبت به سنت‌ها و فرهنگ ایرانی موضعی انتقادی داشته‌اند، همسو دانست؛ اگرچه او خود منتقد ناقدان فرهنگ ایرانی است و با ابزاری که خود آنان به دست داده‌اند، آثارشان را می‌سنجد.

۵-۲-۳- اختلاط گفتمان تجددگرایی و مارکسیستی در تفسیر زمینه بینامتنی

چنانچه به کتاب نمایش در ایران در رابطه با سایر متون نگریسته شود، باید گفت علاوه بر همسویی با رویکرد روشنفکران تجددطلب دوره اول، گرایش‌های دیگری نیز در کتاب به چشم می‌خورد که می‌توان آن‌ها را با گفتمان‌های حاکم بر فضای روشنفکریِ نگارش متن کتاب همسو و هم‌زمان دانست. جمشید

ملک‌پور (۱۳۳۱)، دانش‌آموخته تئاتر از دانشگاه تهران در دهه پنجاه، هم‌زمان با دوره پنجم (۱۳۳۲-۱۳۵۷) روشنفکری ایرانی است که در آن بازه زمانی، علاوه بر گفتمان تجددگرایی که میراث دوره مشروطه‌طلبی با شعار حکومت قانون بود، گفتمان مذهبی، گفتمان ملی‌گرایانه و ضداستعماری و همچنین گفتمان اندیشه‌های چپ مارکسیستی فضای روشنفکری ایرانی را شکل می‌دادند (گودرزی، همان: ۱۰۳-۱۰۵). در نتیجه، علاوه بر همسویی بسیار با آخوندزاده درباره معیارهای تئاتر، ملک‌پور، تأکید آخوندزاده بر کاربرد اجتماعی نمایش «در شرایط خفقان و استبداد و جهل» را «زیاده‌روی و اغراق» می‌داند (همان) و این نگاه انتقادی، خود می‌تواند در راستا و متأثر از گفتمان‌های روشنفکری هم‌دوره مؤلف فرض شود که علاوه بر نفوذ گرایشات تجددطلبانه و غرب‌گرایانه، گرایشات چپ‌گرای مارکسیستی و منتقد نسبت به غرب‌گرایی و اروپامحوری نیز بر آنان حاکم بوده است؛ چنان‌که تأثیر این گفتمان را در نقل‌قول نویسنده از لوکاچ، منتقد مارکسیست مجار و تأسی از روش رئالیستی و متکی بر اسناد و شواهد در نگارش کتاب می‌توان پیگیری کرد؛ روشی که همواره روش‌های تحلیلی و علم‌باورانه و در عین حال منتقدانه را مدنظر داشته است (گودرزی، همان:۱۰۱-۱۰۲). همچنین تأکید نویسنده بر «عدم شیفتگی و تسلیم محض آخوندزاده به فرهنگ غربی، به‌دلیل آشنایی با فرهنگ شرقی و ایرانی و همچنین آشنایی با نویسندگان غربی و از جمله متفکران روسی چون چرنیشفسکی، استرافسکی، گوگول، بلینسکی، دابرالیوبف، که از جمله نویسندگان رئالیسم انتقادی و سوسیالیستی محسوب می‌شوند، را می‌توان متأثر از گفتمان روشنفکری مارکسیستی هم‌دوره مؤلف دانست. همچنین رویکرد او به تعزیه، به‌عنوان آیینی نمایشی، یادآور گفتمان چپ و جایگاه طبقات فرودست اجتماعی در این گفتمان است. نویسنده اهمیت تعزیه را در میان مردم به‌دلیل «مظلومیت مشترک میان شبیه و تماشاگر دانسته و معتقد است تعزیه نمایش جهان‌بینی و توقعات انسان‌هایی است که در شرایط استبدادی مطلق و معضلات پیچیده اقتصادی و اجتماعی در یک دستگاه فاسد دیوان‌سالار و خودکامه می‌زیسته‌اند» (ملکپور، همان: ۲۳۲) او موضوعات طرح‌شده در تعزیه را علاوه بر ویژگی‌های خاص هنرهای دینی، به «وضعیت تاریخی و اجتماعی و طبقاتی» جامعه ایرانی مرتبط می‌داند. با این حال به‌رغم حضور دو گفتمان نامبرده‌شده، سویه‌های گفتمان دوره اول، یعنی تجددطلبی در متن قوت بیشتری دارد. به‌عبارت دیگر، می‌توان گفت متن به‌لحاظ نگرش تحت‌تأثیر گفتمان تجددطلبی دوره اول- که البته در دوره‌های بعدی نیز حیات داشته- و به‌لحاظ روش مایل به گفتمان مارکسیستی هم‌دوره با خود مؤلف است.

ادبیات نمایشی در ایران در سطح تبیین

فرکلاف تبیین را به‌عنوان سطح سوم تحلیل در نظر می‌گیرد و در این سطح، بررسی متن در رابطه با ایدئولوژی‌های مؤثر بر آن مدنظر او است. ادبیات نمایشی در ایران که سعی دارد تاریخ ادبیات نمایشی ایرانی را بررسی کند، چنان‌که در سطح توصیف و تفسیر به آن اشاره شد، متعلق به گفتمان تجددطلب روشنفکری ایران است که می‌کوشیدند ترقیات جامعه غربی را به‌عنوان نمونه‌ای برای جامعه ایرانی مطرح کرده و با الگو گرفتن از «جوامع متمدن اروپایی» برای رسیدن به جامعه‌ای «بر پایه حکومت قانون» در تکاپو بودند اما آنچه به‌واقع می‌تواند این نحوه نگرش به تاریخ‌نگاری را به‌عنوان یک کنش اجتماعی حائز اهمیت و شایسته بررسی و مداقه نماید، در پیوند قراردادن متن با مفهوم شرق‌شناسی است. همان‌طور که در بخش ۳-۲ همین نوشته آمد، شرق‌شناسی روش مطالعه شرق توسط غربی‌ها یا دیدگاه‌های غربی است که به باور سعید در این نظام، غرب چنان از نظام تقابل‌های دوگانه سود می‌گیرد که آن‌همه داشته‌ها و ویژگی‌های جهان غربی در مقایسه با نقطه مقابلش یعنی شرق، مثبت ارزیابی شده و منزلت مردمان کشورهای شرقی در مقام پایین‌تر قرار می‌گیرد؛ در نتیجه، اصلی‌ترین مؤلفه فرهنگ اروپایی این است که هویت اروپایی در مقایسه با تمام فرهنگ‌ها و مردمان غیراروپایی مقول‌های برتر و والاتر است. ملک‌پور با آخوندزاده به‌عنوان یکی از روشنفکران متعلق به گفتمان تجددطلبی و اولین نمایش‌نامه‌نویس ایرانی که «فن تیاتر را اصلح و اهم و اول ترقیات» معرفی کرده و هدف از آن را «تهذیب اخلاق» می‌داند (همان: ۱۳۹)، در زمینه نقد تئاتر بسیار همسو است. آخوندزاده که خود اولین منتقد تئاتر نیز محسوب می‌شود، نمایش‌نامه‌های میرزاآقا تبریزی را به‌دلیل عدم پیروی از معیارهای تئاتر ارسطویی مورد انتقاد قرار داده و او را به سوزاندن یکی از آن‌ها توصیه کرده است که ملک‌پور نیز به همان دلایل آخوندزاده، با او هم‌رأی است و متن میرزاآقا را متنی معیوب می‌داند (همان: ۲۰۶) و چنان‌که پیش از این در سطح تفسیر مطرح شد، حتی آثار خود آخوندزاده را به‌علت انحراف از معیارهای دراماتیک مورد انتقاد قرار می‌دهد. در سطح تفسیر، رویکرد نویسنده را با اندک تفاوت‌هایی با رویکرد آخوندزاده، به‌عنوان

روشنفکری تجددطلب، همسو دیدیم؛ چنان‌که او در توضیح «عدم فهم صحیح متفکران اسلامی» نسبت به رساله فن شعر ارسطو که همواره از جایگاه مهمی در ادبیات جهان برخوردار بوده، قید «متأسفانه» را به کار می‌گیرد و آنان را عامل عدم وجود سنت نمایشی به شیوه ارسطویی در ایران، به شمار می‌آورد (همان: ۲۰-۲۱). با توجه به آنچه سعید درباره رویکرد شرق‌شناسان نسبت به جوامع شرقی بیان می‌کند، به نظر می‌رسد نویسنده کتاب، همسو با آخوندزاده از زاویه دید یک شرق‌شناس و با معیار قراردادن ارزش‌های چنین رویکردی، به آنچه در تاریخ نمایش ایرانی گذشته است می‌نگرد و نمایش سنتی ایران را به اعتبار تئاتر غربی و ارسطویی مطالعه می‌کند.

چنان‌که در سطح توصیف آمد، نویسنده که تعزیه را آیینی انتقادی نسبت به استبداد حاکم ارزیابی می‌کند، معتقد است آخوندزاده که شرایط جامعه ایرانی را در قیاس با جامعه غربی سنجیده و آن را استبدادی و خفقان‌آور یافته و ابزار تئاتر به‌طرز «تماشاخانه‌های فرنگستان» را به‌عنوان عاملی انتقادی نسبت به اوضاع جامعه ایرانی معرفی کرده، خود با انگیزه‌های هنر تعزیه آشنا نبوده و آن را عاملی خرافاتی و ناپسند به حساب آورده است. این در حالی است که خود نویسنده با انتقاد نسبت به دیدگاه آخوندزاده به تعزیه، برای اعتباربخشی به این آیین نمایشی بومی در فصل پنجم کتاب، تعزیه را بدون اثبات شباهتی، به‌عنوان تراژدی ایرانی معرفی می‌کند و سعی می‌کند با این نام اعتباری برای تعزیه کسب کند. همچنین در فصل ششم، درصدد است تا اعتبار تقلید، به‌عنوان گونه‌ای از نمایش شادی‌آور ایرانی، را با کمدی خواندن این نوع نمایشی تضمین کند. به این ترتیب نویسنده علاوه بر اینکه با آخوندزاده، که خود از زاویه یک شرق‌شناس و از چشمی غربی[۳۱] به آثار میرزاآقا تبریزی و سنت نمایشی ایرانی نگریسته است، هم نظر بوده، همچنین برای اثبات اهمیت و ارزش گونه‌های نمایشی در ایران، علی‌رغم عدم اثبات شباهت آن‌ها با یکدیگر و یا عدم تأثیر و تأثر آن‌ها بر هم، تعزیه و تقلید را با معیارهای تراژدی و کمدی محک زده است. به نظر می‌رسد چنین خوانشی از سوی نویسنده به بازتولید نگاهی شرق‌شناسانه دامن زده و به‌معنی استیلای معیارهای غربی در سنجش گونه نمایش ایرانی بوده است.

نتیجه‌گیری

ادبیات نمایشی در ایران نوشته جمشید ملک‌پور، تاریخ‌نگاری ادبیات نمایشی ایرانی و البته نمایش ایرانی از دوره قاجار تا اوایل مشروطه، کتابی است متأثر از ایدئولوژی جریانات روشنفکری که می‌توان آن‌ها را ذیل گفتمان تجددگرایی قرار داد. از نظر دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی، کانون معنایی این کتاب با به‌کارگرفتن دو مفهوم تراژدی به‌جای تعزیه، و کمدی به‌جای تقلید، به‌نوعی به بازتولید مفهوم شرق‌شناسانه غرب/ شرق پرداخته و معیارهای تئاتر غربی را در شیوه‌ای سلسله‌مراتبی و مسلط برای بازخوانی نمایش ایرانی به کار گرفته است؛ به‌طوری که با وجود گفتمان‌های متداخل دیگری چون گفتمان بومی‌گرایی و چپ‌گرایی در متن این گفتمان، در جایگاهی بالاتر ایستاده و سنجه‌های غربی را برای شناخت نمایش‌های سنتی ایرانی به دست می‌دهد.

از سوی دیگر در این کتاب، برای نشان‌دادن جایگاه بالای آخوندزاده به‌عنوان نویسنده‌ای معتبر در آذربایجان، بر القاب او مانند «مولیر شرق» یا «گوگول شرق» تأکید شده و دوگانه غرب/شرق، شرق‌شناسانه‌ای را که به‌قول ادوارد سعید برای نشان‌دادن ارجحیت و استیلای ارزش‌های غربی نسبت به سایر ملیت‌ها و قومیت‌ها است، به چشم می‌آورد. همچنین در سطح تفسیر کتاب باید گفت که نویسنده اگرچه میرزاآقا را به‌عنوان مبدع نوع نمایش‌نامه ایرانی حاصل از ترکیب نمایش ایرانی و تئاتر غربی می‌داند، این مسئله را معطوف به ناآگاهی او از تئاتر دراماتیک غربی دانسته و در نهایت با معیار قراردادن شیوه‌های تئاتر ارسطویی، چون وحدت‌های دراماتیک، تجربه میرزاآقا را تجربه‌ای ابتدایی و خام‌دستانه از نمایش‌نامه‌نویسی قلمداد می‌کند. همچنین با همین معیارها نوشته‌های خودِ آخوندزاده را به‌عنوان معرف نمایش غربی و پیشرو در امر نگارش نمایش‌نامه به نقد کشیده و اشکالات دراماتیک آن را با معیار تئاتر ارسطویی مطرح می‌کند، چنان‌که گویی تئاتر ارسطویی شاخص‌های محوری و جهانی است.

به این ترتیب و در کلام آخر، در راستای افشای طبیعی‌شدگی ایدئولوژی پنهان در متن فوق، می‌توان دید که تصویر ایجادشده از آیین‌هایی چون تعزیه و تقلید، نه با معیارهای مرتبط با شرایط و زمینه‌های روز خود، که با معیارهای تئاتر غربی بازخوانی می‌شود؛ چنان‌که با نگاهی به مفاهیم شرق‌شناسانه می‌توان دریافت که چنین عملکردی معنی استیلای معیارهای غربی برای سنجش نمایش ایرانی است که می‌توان آن را در حکم بازتولید معیارهای مذکور تلقی کرد، آن چنان‌که گویی نمایش ایرانی در حکم دیگریِ تئاتر غربی بروز و ظهور یافته است.

۳۱- Under Western Eyes نوشته جوزف کنراد نویسنده انگلیسی

منابع

- آرنولـد، الیـور. (۱۳۸۲). تاریخ‌گرایی،(مترجـم: پیـام یزدان‌جـو)، (ویراسـتار: مایـکل درپیـن). فرهنـگ اندیشـه انتقـادی، تهـران: مرکـز: ۲۱۱- ۲۰۹.
- آژند، یعقوب. (۱۳۷۳). نمایش‌نامه‌نویسی در ایران (از آغاز تا ۱۳۲۰ه.ش.). تهران: نی.
- اتکینسون، آر. اف. (۱۳۸۷). فلسفه تاریخ: نگاهی به دیدگاه‌های رایج در فلسفه معاصر تاریخ. (گردآورنده و مترجم: حسینعلی در نوذری)، فلسفه تاریخ، تهران: طرح نو. ۲۳-۶۸.
- ارسطو. (۱۳۵۳). فن شعر. (مترجم: عبدالحسین زرین‌کوب). تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- اسکویی، مصطفی. (۱۳۷۸). سیری در تاریخ تئاتر ایران. تهران: آناهیتا اسکویی.
- اسمارت، بری. (۱۳۸۵). میشل فوکو. (مترجم: لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان)، تهران: اختران.
- امجد، حمید. (۱۳۷۸). تیاتر قرن سیزدهم. تهران: نیلا.
- جوانمرد، عباس. (۱۳۸۳). تئاتر، هویت و نمایش ملی. تهران: قطره.
- حبیـب، م. ا. ر. (۱۳۸۲). ادوارد سعید. (مترجـم: پیـام یزدانجـو)، (ویراسـتار: مایـکل درپیـن)، فرهنـگ اندیشـه انتقادی، تهـران: مرکـز: ۳۵۶-۳۵۲.
- سپهران، کامران. (۱۳۸۸). تئاترکراسی در عصر مشروطه (۱۲۸۵-۱۳۰۴). تهران: نیلوفر.
- سعید، ادوارد. (۱۳۸۶). شرق‌شناسی. (مترجم: لطفعلی خنجی)، تهران: امیرکبیر.
- سلطانی، سید علی‌اصغر. (۱۳۸۷). قدرت، گفتمان و زبان. تهران: نی.
- غنی‌نژاد، موسی. (۱۳۷۷). تجددطلبی و توسعه در ایران معاصر. تهران: مرکز.
- فـرکلاف، نورمـن. (۱۳۷۹). تحلیـل انتقـادی گفتمـان. (مترجـم: محمـد نبـوی و مهـران مهاجـر)، تهـران: مرکـز مطالعـات و تحقیقـات رسـانه‌ها.
- فنائیان، تاج‌بخش. (۱۳۸۶). هنر نمایش در ایران تا سال ۱۳۵۷. تهران: دانشگاه تهران.
- کادن، جان آنتونی. (۱۳۸۰). فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد. (مترجم: کاظم فیروزمند)، تهران: شادگان.
- کاظمی، عباس. (۱۳۷۵). جامعه‌شناسی روشنفکری دینی در ایران. تهران: طرح نو.
- گودرزی، غلامرضا. (۱۳۸۶). تجدد ناتمام روشنفکران ایران. تهران: اختران.
- گوران، هیوا. (۱۳۶۰). کوشش‌های نافرجام. تهران: آگه.
- مصطفوی، خشایار. (۱۳۹۱). زایش درام ایرانی. تهران: افراز.
- ملک‌پور، جمشید. (۱۳۶۳). ادبیات نمایشی در ایران (جلد اول). تهران: توس.
- میلز، سارا. (۱۳۸۲). گفتمان. (مترجم: فتاح محمدی)، زنجان: هزاره سوم.
- میلنـر، آنـدرو و جـف براویـت. (۱۳۸۵). درآمـدی بـر نظریه‌هـای فرهنگـی معاصـر. (مترجـم: جمـال محمـدی)، تهـران: ققنـوس.
- نگری، آنتونیو و مایکل هارت. (۱۳۸۴). امپراطوری. (مترجم: رضا نجف‌زاده)، تهران: قصیده‌سرا.
- هال، استوارت. (۱۳۸۶). غرب و بقیه: گفتمان و قدرت. (مترجم: محمود متحد). تهران: آگه.
- Fairclough, N. (۱۹۹۵). Media Discourse. London: Edward Arnold.
- Fairclough, N. (۱۹۹۶). Language and Power. London: longman.