نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی • دوره ۲۰ • شماره ۱ • بهار و تابستان ۱۳۹۴

گسست و پیوستگی فرهنگی در تئاتر پیشامشروطه*

بررسی موردی نمایشنامهٔ طریقهٔ حکومت زمان‌خان اثر میرزاآقاتبریزی

فرزان سجودی[۱]، آیدا بصیری[۲]**

[۱] دانشیار دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

[۲] کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۰۳/۳۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۱۰/۰۶)

چکیده

نشانه‌شناسی فرهنگی، از حوزه‌های مطالعهٔ فرهنگ و هنر است که توسط اعضای مکتب مسکو/ تارتو پدید آمده است. این الگوی فکری از یکسو به فرهنگ به مثابه موجودیتی مستقل که سپهری قائم به ذات دارد نگاه می‌کند و از سوی دیگر این سپهرفرهنگی را پدیده‌ای آمیخته و دارای مرزهایی می‌داند که به واسطهٔ آن با دیگر حوزه‌ها به گفتگو می‌نشیند. فرهنگ‌ها با این مرزها و از طریق ترجمهٔ بینافرهنگی و فرآیندهای جذب و طرد با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. در اینجا همپوشانی میان رمزگان‌های دو فرهنگ، سبب پیوستگی می‌شود و نقاط بیرون قرار گرفته از مرزهای مشترک گسستگی را شکل می‌دهند. مقالهٔ حاضر در نظر دارد با توجه به این نظریه، به ادبیات نمایشی ایران که شاخه‌ای از فرهنگ ایران زمین را شکل می‌دهد، نگاهی نو بیاندازد؛ همچنین میزان گسست و پیوستگی در دورهٔ پیشامشروطه در ادبیات نمایشی ایران را بررسی نماید. لذا برای نیل به این هدف، ابتدا به معرفی و بررسی مفاهیم و اصطلاحات طرح شده در این نظریه پرداخته خواهد شد، پس از آن به مطالعهٔ تئاتر پیشامشروطه از چشم‌انداز این رویکرد می‌پردازد و در نهایت، «چگونگی حکومت زمان خان» اثر میرزا آقا تبریزی نخستین نمایشنامه‌نویس ایرانی را در این رویکرد قرار داده و بررسی خواهد نمود.

واژه‌های کلیدی

فرهنگ/ نه ـ فرهنگ، گفتگوی بینافرهنگی، گسست/ پیوستگی، تفلیس، میرزاآقا تبریزی، رمزگان‌های خودی شده.

*مقالهٔ حاضر برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نگارندهٔ دوم با عنوان: «گسست و پیوستگی فرهنگی در تئاتر ایران (از پیشامشروطه تا سال ۱۳۳۲) است که با راهنمایی نگارندهٔ اول در پردیس هنرهای زیبا به انجام رسیده است.

**نویسندهٔ مسئول: تلفکس: ۰۲۱-۲۲۰۹۱۰۹۶، E-mail: aidabasiri@gmail.com.

مقدمه

فرهنگ در نشانه‌شناسی فرهنگی به مثابه شبکه‌ای از روابط بینامتنی و نظام‌های نشانه‌ای است که پیوسته در تحول بوده و ازطریق تعامل بینافرهنگی و فرآیندهای جذب و طرد شکل می‌گیرد. تئاتر به معنای امروزین کلمه، ازطریق ترجمهٔ بینافرهنگی و به واسطهٔ فرآیندهای جذب و طرد و خودی کردن به فرهنگ ما راه یافته است. مسئلهٔ این پژوهش، بررسی سیر تحولاتی است که تئاتر ازطریق ایجاد شبکه‌ای از پیوستگی فرهنگی و هم‌زمان براساس گسست فرهنگی تجربه کرده است. ازسوی دیگر، نفوذ قدرت گفتمانی دورهٔ موردنظر بر روی درام نیز واجد اهمیت است. دراین مقاله، تئاتر ایران در دورهٔ پیشامشروطه در این چشم‌انداز مورد بررسی قرار می‌گیرد و هدف، شناخت جایگاه تئاتر در فرهنگ، تعاملات بینافرهنگی، گسست و پیوستگی تئاتر با عناصر خودی و میزان نفوذ و قدرت گفتمان دورهٔ مذکور بر این هنر است. نظریهٔ نشانه‌شناسی فرهنگی از نظریه‌های نافذ در زمینهٔ مطالعات فرهنگی است و تاکنون از این منظر به درام ایران نگاه نشده است. پیش‌فرض مقالهٔ حاضر این است که؛ با مطالعهٔ مفاهیم و پایه‌های نظریهٔ نشانه‌شناسی فرهنگی، می‌توان به رویکرد تازه‌ای برای بررسی درام ایران دست یافت و با تکیه به آن، ادبیات نمایشی ایران را از چشم‌انداز تازه‌ای نگریست و به کشف برخی از زوایای پنهان و نادیدهٔ این هنر نائل آمد.

سئوالات اساسی این مقاله بدین شرح هستند:

۱. پدیدهٔ فرهنگی تئاتر در جریان کدام تعاملات بینافرهنگی و گسست و پیوستگی‌ها وارد سپهر فرهنگی ایران شده است؟

۲. چرا برخی رمزگان‌های تئاتری پیشامشروطه در ایران، متفاوت از دیگر رمزگان‌های تئاتری در خارج از سپهر خودی هستند؟

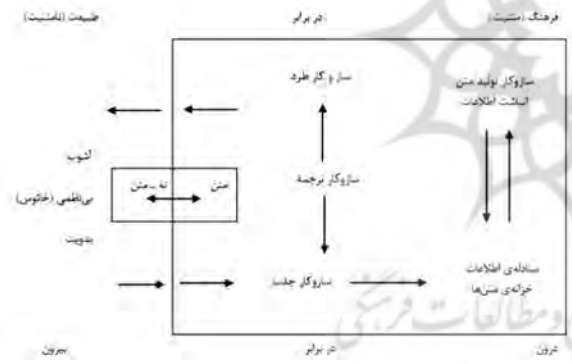
۳. شیوهٔ برخورد نخستین نمایشنامه‌نویس ایرانی با تئاتر چگونه بوده است؟

دربخش چارچوب نظری، اطلاعات جمع‌آوری شده به شکلی بسیار موجز و مختصر ارائه می‌شوند و بخش بعد به تحلیل داده‌ها براساس نظریهٔ موردنظر مربوط می‌شود. همچنین تمامی تحلیل‌ها مصداقی هم درکنارشان دارند و الگوهایی نیز برای تمرکز بیشتر ترسیم می‌شوند و درنهایت، نمونه‌ای نیز مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

نشانه‌شناسی فرهنگی

«فرهنگ، سلسله مراتب نظام‌های نشانه‌ای، مجموع متن‌ها و کارکردهای آنها یا سازوکار به وجودآورندهٔ این متن‌ها است» (Torop, 2002, 400). حوزهٔ نشانه‌ای، نیاز به یک قلمرو خارجی بی‌نظم دارد و در مواردی که این حوزه وجود ندارد، خود آن را ایجاد می‌کند. مرزها بدون مرزهای دیگر امکان دوام ندارند. درجریان انجام عمل ارتباطی و پذیرش نشانه‌های دیگری فرهنگی، شبکهٔ دائمی از نشانه‌ها ایجاد می‌شوند. فرهنگ بدون وجود دیگری فرهنگی معنا ندارد. از این چشم‌انداز، تفسیر و تغییر متن‌های جدید نیاز به سازوکار بسیار با اهمیت خودی کردن دارد. خود و دیگری، دو نظام فرهنگی متفاوتند. نشانه‌شناسی فرهنگی بیشتر با روابط میان فرهنگ‌ها درگیر است و نه با یک فرهنگ منفرد. برای ترسیم این الگوها، به نمونه‌های هم‌زمانی و درزمانی احتیاج است. در این چشم‌انداز، فرهنگ درمقابل طبیعت قرار می‌گیرد؛ طبیعت شمایل دیگری‌های فرهنگی می‌شود. «هر فرهنگ خود را به منزلهٔ نظم فرهنگی می‌داند؛ نظمی که در تقابل با فضای بیرونی که برابر با آشوب و بی‌نظمی است قرار می‌گیرد، البته اگر در واقع چنین فضایی وجود خارجی داشته باشد» (Ljungberg, 2003, 640)(تصویر ۱).

رمزگان‌های دیگری در درون خود بازساخته می‌شوند. «نیروهای بسیاری درکارند تا به «یک» فرهنگ، وضعیتی تثبیت شده و همگن بدهند» (سجودی، ۱۳۸۸، ۱۳۱). وقتی رابطهٔ میان فرهنگ/نه-فرهنگ به میان می‌آید، سپهر نشانه‌ای دوگانه می‌شود. به بیان دیگر، سپهر نشانه‌ای، با توجه به وجود مرکز و پیرامون،

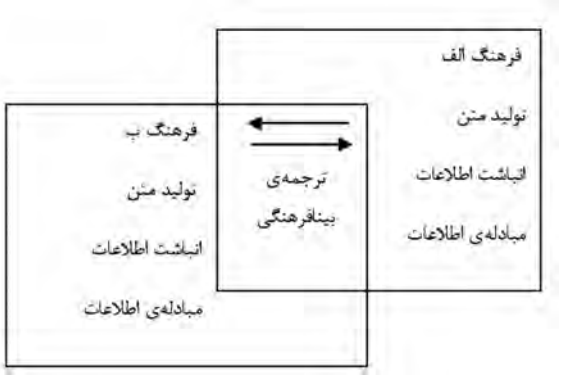


تصویر ۱ـ الگوی مکتب تارتو.

نامتقارن است؛ مرکز مکانی است که در آن متن‌های مورد قبول فرهنگ جای می‌گیرند، درحالی‌که در پیرامون، فرهنگ را درگیری و اغتشاش تهدید می‌کند. این مورد، پیرامون را به مکانی برای خلاقیت بدل می‌کند، اختلاف میان مرکز و پیرامون، سبب ایجاد معناهای تازه و فرهنگ‌های جدیدی می‌شود که درنتیجه، مرکز فعلی را تغییر می‌دهد.

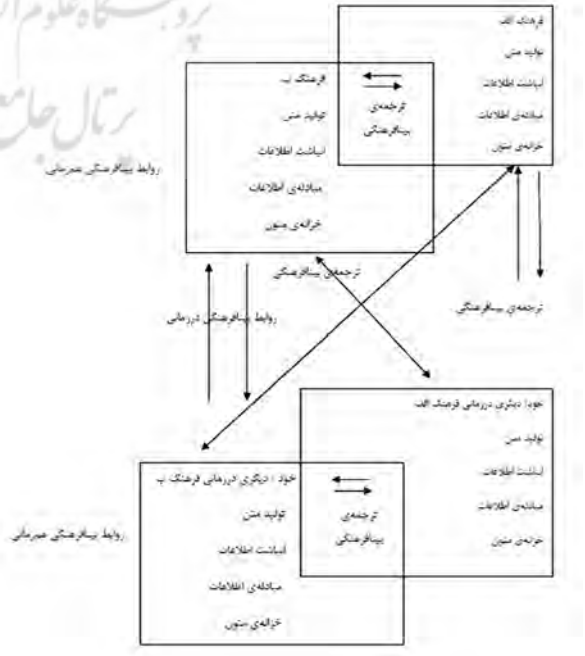
درخلال ترجمه، فرهنگ‌ها برارزش خود می‌افزایند و در همان حال که دیگری فرهنگی را ملاقات می‌کنند، به خود بازمی‌گردند و خود را بازتعریف می‌کنند. این جریان «تنها زمانی پایان می‌پذیرد که دیگر فرهنگ وجود نداشته باشد» (Posner, 2004, 28). همان‌گونه که در تصویر۲ دیده می‌شود، فرهنگ که مربع سمت راست نمودار آن است، نه تنها یک هستی ساکن و منجمد نیست، «بلکه فرآیندی است که با تولید متن، انباشت و مبادلهٔ اطلاعات، انباشت متن در خزانهٔ متون سروکار دارد» (سجودی، ۱۳۸۸،

۱۵۱،۱۵۲). پیکان‌ها نمایانگر فرآیند پیوسته و پویای فرهنگ به منزلهٔ دستگاه پیچیده‌ای از نظام‌های نشانه‌ای و شبکه‌ای از روابط بینامتنی‌اند.این الگویی «خودمحور» است و بیشتر با عملکرد ایدئولوژیکی فرهنگ سروکار دارد. سجودی از تعدیل این الگو به نتیجه‌ای دیگر رسیده است (تصویر۲).



تصویر۲ـ الگوی تعدیل شدهٔ روابط بینافرهنگی.

«هر فرهنگی، مجموعه‌ای از متون پیشینهٔ خود و تاریخ بده بستان‌ها و تجربه‌های خود را از ترجمهٔ بین فرهنگی و آمیزش بین‌فرهنگی خواهد داشت و درعین خود بودن در همهٔ تاریخ و در دورهٔ معاصر بیشتر وابسته به دیگری فرهنگی بوده است» (همان). درصورت پذیرش چنین دیدگاهی، مربع سمت راست بدون هیچ تغییری، در سمت چپ نیز تکرار می‌شود. درنتیجه، بیرونی که نمایندهٔ نه ـ متن است، جای خود را به دیگری فرهنگی و متن دیگری می‌دهد. بنابراین، میان این دو حوزه یک قلمروی هم‌پوشانی دیده می‌شود، که همان مرز بینافرهنگی است. با اضافه کردن وجه درزمانی تصویر۲، به الگوی پیچیده‌تری خواهد رسید (تصویر۳). اکنون با دو نوع دیگری مواجه هستیم. فرهنگ



تصویر۳ـ روابط بینافرهنگی درزمانی و همزمانی.

رویاروی وجه درزمانی خود قرار دارد. «یک نظام فرهنگی تاریخی (همان که پیش‌تر سنت نیز خوانده می‌شد) به گونه‌ای بسیار آرمانی از طریق فرامتن‌ها شکل می‌گیرد که هر چند به نام خود عرضه می‌شود، یک دیگری آرمانی تاریخی است» (همان، ۱۵۸).

گسست و پیوستگی

در پویایی و گسترش فرهنگی، همبستگی زمان‌های انفجاری و پیشرفت تدریجی، نه تنها در موقعیت زنجیره‌ای/ متوالی، بلکه در شرایط حضورشان به منزلهٔ بخشی از سازوکار واحد و هم زمان، با هم در ارتباط هستند. حتی در درون یک فرهنگ هم، ناهمگنی و گسست درمقابل یکپارچگی و پیوستگی وجود دارد. «ورود صورت‌های جدید رفتاری و تشدید تقابل نشانه‌ای با صورت‌های قدیمی می‌تواند شاهدی باشد به تغییر در نوع فرهنگ» (Lotman & Uspenski, 1978, 2&3). در متن، سه رابطهٔ گذشته، حال و آینده به یکدیگر برخورد می‌کنند. مبنای فرآیندهای ارتباطی در اصل معینی قرار دارند که باعث شباهتشان به یکدیگر می‌شود. «این اصل براساس ترکیب تقارن/ عدم تقارن صورت می‌گیرد. این دو اصل، به عنوان گسستگی درعین پیوستگی عمل می‌کنند. درنتیجهٔ آن، یک ساختار گسسته شده نمایان می‌شود که مبنای رشد در کثرت است. چرخهٔ تکرار سنت‌ها، پایهٔ یک حرکت چرخشی حول محورعدم تقارن را نشان می‌دهد» (Lotman, 1984, 219). گفتگو، تجانس و عدم تجانس، از پایه‌های این گسست و پیوستگی هستند. زبان‌های گوناگونی متعلق به زمان‌های مختلف در نظام فرهنگ وجود دارند. در برخورد با پیچیدگی‌های فرهنگی در وحدت، سطوح متفاوت دو سازوکار متقابل دخالت دارند، «اول، گرایش به تنوع ـ گرایش به افزایش زبان‌های نشانه‌ای که دارای نظام‌های متفاوتی هستند (چندزبانگی فرهنگ). دوم، گرایش به وحدت ـ تلاش برای تفسیر خود یا فرهنگ‌های دیگر به مثابه زبان‌هایی که کاملاً همگن و سازمان یافته(اند)» (Torop,1999, 5). اگر فرهنگ، حافظهٔ درازمدت جامعه درنظر گرفته شود، به سه طریق می‌توان آن را پویا نگاه داشت. افزایش کمّی در میزان اطلاعات، سازماندهی مجدد و مستمر نظام رمزگذاری و تغییرشکل زنجیره‌ای از نشانه‌ها.

یک نوع از ترکیب همسانی درعین تفاوت ساختاری، انانشیومورفیسم است. مانند تقارن آینه‌ای که در آن هر دو قسمت برابرند، ولی هنگام انطباق آنها بر هم نابرابر هستند. «چنین رابطه‌ای، نوعی تفاوت همبسته را می‌سازد که نه همگونی است ـ که گفتگو را بی‌فایده می‌داند ـ و نه تفاوت غیرهمبسته ـ که آن را ناممکن می‌داند» (نک ایوانف، ۱۹۷۸) (Lotman, 1984, 220).

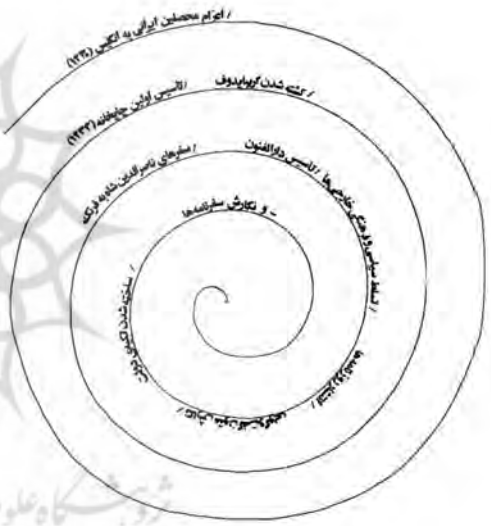
گفتگوی بینافرهنگی با دیگری نمایشی

هدف نگارنده در این بخش این است که به تئاتر به عنوان دیگری ای نگاه کند که طی گفتگو و ترجمهٔ بینافرهنگی به فرهنگ ما راه یافته است. درخلال این آشنایی‌ها، عناصری از این هنر را

جذب کرده و بخش‌هایی را طرد نموده است و در نهایت با خودی شدن رمزگان‌های تازه در فرهنگمان پذیرفته شده است.

دوره قاجاریه و ورود رمزگان‌های دیگری

تئاتر هنگامی وارد حوزهٔ فرهنگی ایران شد که در مرکز، رمزگان‌های فرهنگی تازه وارد با سَلَف‌های قدیمی‌ترشان برخورد می‌کردند و دوران تازه‌ای را بنا می‌گذاشتند. «سه دورهٔ گذار در ایران، عثمانی و اروپا عصر دگرگونی‌های ژرف تاریخی بود» (طباطبایی، ۱۳۸٦، ۳٤۲). مواردیکه در دورهٔ قاجاریه سبب آمیختگی فرهنگ ایران با رمزگان‌هایی از جنسی دیگر شدند - همانند تمام دوره‌های فرهنگی، از دورترین فرهنگ‌های غارنشینی تا به امروز - برخورد با حوزه‌های فرهنگی مختلف بودند. درحقیقت، همانگونه که در تصویر٤ دیده می‌شود، این عناصر به تدریج تجدد را از بیرون مرزهای فرهنگی‌مان به بخش‌های پیرامونی هدایت نمودند.



تصویر۴- عناصر و عوامل مؤثر در ورود تدریجی تئاتر به ایران.

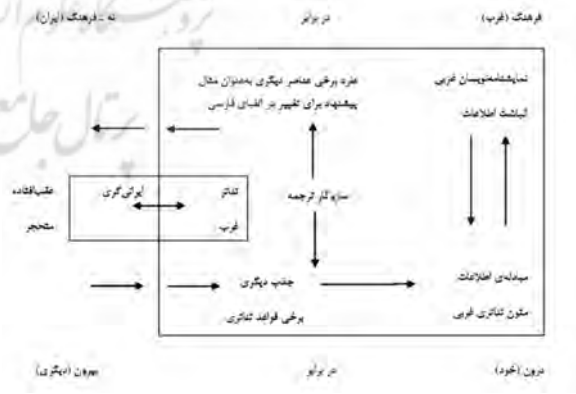
از آن جمله می‌توان به گشوده شدن شهر تفلیس در دو لشگرکشی که آقامحمدخان قاجار به گرجستان داشت، اشاره نمود. اما دراین میان، تبادلات فرهنگی نیز مسئله‌ای است که نمی‌توان به سادگی از آن گذشت. به بیان دیگر، گفتگوهایی که از دل آشوب و بی‌نظمی ایجاد شدند. اعزام پنج تن از محصلین ایرانی به انگلیس، کشته شدن گریبایدوف سفیر روسیه و روانه شدن گروهی به منظور عذرخواهی و در نتیجه آشنایی آنها با تماشاخانه‌های پطرزبورغ و تأسیس اولین چاپخانه، نمونه‌هایی است که می‌توان برای آن برشمرد. دورهٔ ناصری، با بزرگترین انقلاب‌های صنعتی و اجتماعی هم‌زمان است؛ پادشاهی که سفرهایش سبب آشنایی و علاقهٔ او با مظاهر تجدد همچنین تئاتر می‌شود تا آنجا که «رضایت ناصرالدین شاه از تماشای بازی در تماشاخانهٔ تفلیس باید از آنجا باشد که نزدیکی و پیوندهای فرهنگی مابین ایرانیان و گرجستانی‌ها در خلق و خوی و درنتیجه در بازی ساختن هم تأثیر داشته است» (ملک‌پور، ۹۳،۱۳٦۳).

تفلیس: مرز بینافرهنگی

«تحول افق اجتماعی، ادبیات تازه‌ای بارآورد. این آثار از نظر شکل و مضمون متمایز از ادبیات کلاسیک هستند» (آدمیت، ۵۱،۱۳۸۷).تحولات اجتماعی نتیجهٔ تبادلات و ترجمان بین فرهنگ‌ها هستند و تغییر در رمزگان‌های فرهنگ، تحول رمزگان‌های اجتماعی را به دنبال می‌آورد. از میان عناصر گوناگونی که حوزهٔ فرهنگی را شکل می‌دهند، به تئاتر می‌توان اشاره کرد. این پدیده نیز چون دیگر عناصر فرهنگی، به واسطهٔ بده بستان‌های رمزگان‌های خود و دیگری به حوزهٔ فرهنگی ایران وارد شده است. سنگ بنای اصلی آشنایی فرهنگ ایران با این پدیده، از سوی شخصی گذارده می‌شود که بخشی از عمرش را در تفلیس می‌گذارند. میرزافتحعلی آخوندزاده معتقد به تغییرات بنیادی در عناصر فرهنگی ایران ازجمله تغییر در الفبای فارسی و صورت گرفتن پروتستانیسم اسلامی بود. « ... اسلام برخلاف مسیحیت دین دنیا هم بود ... ایران در قلمرو دیانت اسلام را پذیرفت، اما همهٔ نمودهای قلمرو عرف را نیز که به تعبیر ما ایران‌شهری بود، حفظ کرد» (طباطبایی، ۱۳۸٦، ۳۲٤). آثار او جزو اولین‌هایی است که نمایشنامه‌نویسی را وارد حاشیه‌های حوزهٔ فرهنگی ایران می‌کنند. «این ترجمه‌ها مانند نمایشنامه‌های دیگرگون شدهٔ مولیر در ادبیات نوین و هنر نوزاد نمایش ایران محلی پیدا کرده است» (آرین‌پور، ۳٤۲،۱۳۵۰). آخوندزاده در مرز بینافرهنگی تفلیس زندگی می‌کرد. تفلیسِ آن زمان در زمینهٔ تئاتر بسیار پرکار و موفق بود، او تحت تأثیر حوزهٔ فرهنگی آنجا به سمت تئاتر متمایل گشت، کشش و علاقه به شکسپیر و مولیر، دیدار از اجراهای صحنه‌ای و مطالعهٔ متون نویسندگان قرن هجده اروپا از سویی و آشنایی‌اش با متون داخلی، سبب گردیدند که وی رمزگان‌های تئاتری را بیشتر از صافی متون داخلی عبور داده و جذب کند. «آمدن میرزافتحعلی به تفلیس که در آن زمان به سبب تبعید بسیاری از مخالفان تزار به گرجستان، مرکز فعالیت‌های ادبی، اجتماعی و سیاسی شده بود، موجب آشنایی وی با دنیای ادب و هنر گرجستان می‌گردد» (ملک‌پور، ۱۳٦۳، ۱۲۹). شاید بتوان گفت که اگر به جای تئاتر، پدیدهٔ دیگری سپهر فرهنگی تفلیس را دربرمی‌گرفت، آخوندزاده به سمت آن و نه تئاتر کشیده می‌شد. بنابراین تسلط او به فرهنگ‌های خودی و بیگانه و دغدغهٔ بااطلاع کردن ایرانیان از پدیده‌های نو، شخصیت او را در شمایل یک ملی‌گرای ایرانیِ طرفدارِ دیگری فرهنگی متجلی می‌سازد. نکته دیگر این‌که او تا حوالی نوجوانی قصد داشت در کسوت روحانی، آیندهٔ خود را بسازد. اما بعد از آشنایی‌اش با میرزاشفیع شاعر، مسیر زندگی‌اش تغییر کرد. این آشنایی، آغازگر گفتگوی بینافرهنگی آخوندزاده با رمزگان‌های فرهنگیِ ناآشنایی می‌شود که اندیشه‌های دیگری را جایگزین افکار گذشته‌اش می‌کند. درحقیقت، برای وی رمزگان‌های تازه به تدریج عناصر خودی را پس می‌زنند و ریشه‌های سنتِ فرهنگی‌اش نمودِ کامل نافرهنگی می‌شوند که با رمزگان‌های دنیای مدرن منافات دارند(تصویر۵).

در جهان‌بینی او، تمایل به تفکر «نه خود بلکه دیگری» وجود

دارد. آخوندزاده در تفلیس به سِمَت مترجمی زبان‌های شرقی درآمده و هرچه بیشتر به سمت دنیایی با نشانه‌های متفاوت از دنیای خود می‌رود. زبان روسی را نیز می‌آموزد و از این طریق به ادبیات و فلسفهٔ غرب راه می‌یابد. میرزافتحعلی حضوری مرزی دارد، بدین معنا که هم این است و هم آن. او با نشانه‌های فرهنگی تازه ملاقات می‌کند و درعین حال در اعماق ذهنش باورهای کهن رسوب کرده‌اند. درحقیقت، حوزهٔ فرهنگی تفلیسِ آن دوره که برای شماری از ایرانیان نماد غرب و تجدد به شمار می‌رفت، در بطن خود غربِ غرب نبود. رمزگان‌های فرهنگی تفلیس توانسته بودند با رمزگان‌های غرب معاشرت کنند و سپهر فرهنگی معترض و ویژه‌ای را پدید آوردند. به بیان دیگر، این حوزه در نقاطی هم‌پوشانی‌هایی با حوزهٔ فرهنگی غرب پیدا کرده بود. تفلیس برای او بدل به یک مرز بینافرهنگی تمام عیار می‌شود که عناصر مدرنش تأثیر زیادی بر دنیای او می‌گذارند. بخش مهمی از هدف او، عبرت گرفتن خوانندگان و مستمعان است. وی با استعمال لفظ خوانندگان، به تئاتر به مثابه امری تماماً دیدنی نگاه نمی‌کند و قادر نیست به طورکامل رمزگان‌های روایت‌های ایرانی را طرد کند و در مواردی هم‌پوشانی‌هایی با عناصر ایرانی دارد. در اولین اثر او که بعد از اجراهای متعدد در نقاط مختلف گرجستان، در تفلیس به روی صحنه رفت، بسیاری از نشانه‌ها و رمزگان‌های نمایشنامهٔ بازرس اثر گوگول دیده می‌شود. هنگامی‌که او برخی از آثار گوگول و مولیر را به ترکی ترجمه و اجرا می‌کند، برخی از ویژگی‌های آثار مولیر مثل هزل نیشدار و حاضرجوابی قهرمانان این نویسنده، بر افراد خلق شده توسط آخوندزاده جذب می‌شوند. آثار او سرشار از شیفتگی‌اش به رمزگان‌های دنیای مدرن است و بارها از این علاقه برای انتقاد از حاکمان و رجال استفاده می‌کند. به بیان دیگر، این پدیده را درمقابل نافرهنگی قرار می‌دهد که از درون خود فرهنگی‌اش بیرون آمده است.



تصویر۵ـ آخوندزاده (فرهنگ غرب را فرهنگ و فرهنگ خودی را نه ـ فرهنگ می‌داند).

«شهبازبیگ جوان، که تحت تأثیر بیان دانشمند فرانسوی از لجنزار عفن زندگی عطالت‌آمیز رهایی یافته و به سوی آزادی و فرهنگ رهسپار است، با نیروهایی که پایبند اوضاع و احوال کهن بوده و به انواع وسایل مانع عملی شدن تمایلات او می‌شده، در کشاکش و پیکار بوده است» (آرین‌پور، ۱۳۵۰، ۳۵۲). میرزاجعفر قرچه‌داغی نیز با ترجمهٔ اثر آخوندزاده و نوشتن مقدمه‌ای بر آن هرچه بیشتر رمزگان‌های تئاتری را به سمت مرکز هدایت می‌کند. این پدیدهٔ تازه برای ایرانیانی که در شرایط خفقان و استبداد به سر می‌بردند، بیشتر تبدیل به وسیله‌ای برای انتقاد و به گونه‌ای ابزار انقلابی می‌شود و همین عامل، دلیل دیگری در حرکت تئاتر از نقاط پیرامونی به سوی مرکز سپهرفرهنگی‌مان می‌شود. آخوندزاده، هنر نمایشنامه‌نویسی را به دو نوع «نقل مصیبت (تراژدی) و نقل بهجت (کمدی)» (همان، ۳۵۵) تقسیم می‌کند. عناصر ایرانی در نحوهٔ نامگذاری گونه‌های نمایش تئاتری نیز دیده می‌شوند و نمونهٔ مناسبی از جایگزینی عناصر دیگری به واسطهٔ رمزگان‌های خودی است. نقل مصیبت بیشتر یادآور تعزیه است تا رمزگان‌های تئاتری. با این همه «او اصرار عجیبی در بیان اثبات پارسی‌اش داشته است و همواره وطن اصلی خود را ایران می‌دانسته است» (ملک‌پور، ۱۳۶۳، ۱۲۸). همچنین با توجه به شکل کار او به نظر می‌رسد که «او شکل اجرایی تعزیه ـ صحنهٔ گرد ـ را می‌شناخته و با شناختی که از تیاتر اروپایی داشت و آن را نیز دیده بود، می‌کوشید که نمایشی ناتورالیستی ـ صحنه روبرو ـ بنویسد» (گوران، ۱۳۶۰، ٤٨). رویارویی این دو حوزه و رمزگان‌هایشان، در اندیشه و کار او که در برخی موارد به شکلی تقریباً برابرند، درنهایت به تمثیلات می‌رسد. او که خود تازه با این هنر آشنا شده، تبدیل به آستانه‌ای می‌شود که میرزاآقا تبریزی چندی بعد تئاتر را از درون آن می‌بیند؛ به بیان دیگر، آخوندزاده صافی‌ای می‌شود که برخی از عناصر تئاتر در آن متجلی می‌شوند و برخی دیگر از خلال روزنه‌های فرهنگی‌اش به بیرون درز می‌کنند. در متون او و روی صحنه هرکس با زبان و اصطلاحات ویژه خود سخن می‌گوید، چنانکه مشخص است نویسنده خود با این مردمان و فرهنگ پشت سرشان آشنا بوده است.

سپهر فرهنگی ایران: چشم‌اندازی از مدرنیته

دامنهٔ تحولات در اروپا، به خصوص رنسانس اندکی آرام‌تر به حاشیه‌های فرهنگی ایران رسید و سبب بروز اندیشه‌های نو و ظهور رمزگان‌های تجدد در این حوزه شد. «مفاهیم تازه‌ای که از فرهنگ غرب به فرهنگ ما راه می‌یافت، در اصل مفاهیمی بود که در بستر تاریخ و فرهنگ دیگری بالیده بود، شکل گرفته بود و با توجه به تاریخ و فرهنگ جوامع غربی، بیانگر تجربیاتی بود که در تاریخ آن کشورها و در زبان‌های اروپایی، با تفاوت‌هایی، معنای کم و بیش واضح و مشخص داشت. اما این مفاهیم در فرهنگ ما، پیشینه‌ای نداشتند. نه در زبان ما و نه در تاریخ ما» (آجودانی، ۱۳۸۲، ۷). فقدان پیشینه در زمینهٔ رمزگان‌های تازه‌ای که به واسطهٔ تبادلات بینافرهنگی به فرهنگ ما راه می‌یافتند، سبب بروز شکاف عظیمی میان روشنفکران و رجال و روحانیون و مردم عادی گردید. «تجدد، دشمنان بسیاری داشت. عقب‌ماندگی ذهنی مردم ایران، فقدان یک نیروی منسجم و کارآمد و کاردان در دولت، مداخلات روس و انگلیس و تزلزل و هراس شاه، روزبه‌روز

بر مشکلات می‌افزود» (همان، ۲۳۷). درنتیجه، روشنفکران به منظور نیل به اهدافشان بر پاشنه آشیل مردم تکیه زدند، بدین معنا که رمزگان‌های مربوط به اندیشهٔ مدرن را با جذب نشانه‌های مذهبی و ارجاع به آیات و احادیث ارائه دادند. ورود تئاتر به حوزهٔ فرهنگی‌مان نیز به واسطهٔ طرد و جذب رمزگان‌های دو حوزهٔ فرهنگی صورت می‌پذیرد. درحقیقت، رویارویی با نشانه‌های تجدد در میان ایرانیان با وضعیت‌های مشابه در کشورهای مختلف، متفاوت بوده است. اینگونه نبود که ایرانیان به همان گونه‌ای که حوزه‌های فرهنگی دیگر تئاتر را پذیرفتند، با این پدیدهٔ فرهنگی مواجه شوند. هر حوزهٔ فرهنگی با توجه به عناصر فرهنگی‌اش رمزگان‌های مدرنیته را به سمت مرکز خود سوق می‌دهد. حتی در غرب هم حوزه‌های فرهنگی مختلف از یکدیگر متمایزند. به عنوان نمونه، در عناصر فرهنگی آلمان فلسفه موج می‌زند، درحالی‌که فرانسه یکی از ستون‌های هنری است. رمزگان‌های فرهنگی ایران نیز که آمیخته با عرفان ایرانی/اسلامی به همراه نشانه‌های پدرسالارانه است، برخوردی کاملاً منحصربه‌فرد با عناصر تجدد دارد. همین مسئله در مورد تئاتر نیز صادق است. این پدیده در ابتدا دو نوع نگاه را با خود همراه کرد. گروهی که آن‌را به مثابه یکی از مظاهر تجدد می‌نگریستند و البته آن را به عنوان ابزاری برای مبارزات سیاسی و برپایی نظامی مشروطه قلمداد می‌کردند؛ و گروهی دیگر به این پدیده به منزلهٔ فعل حرامی نگاه می‌کردند که در آن انواع فسق و فجور صورت می‌گیرد. دیدگاه اول، تئاتر برایشان بیشتر به شکل یک فرافرهنگ بود و سعی در کشف و شناختش داشتند و روشنفکرانی چون میرزافتحعلی آخوندزاده، میرزاآقا تبریزی، میرزاملکم‌خان و میرزا آقاخان کرمانی در آن جای می‌گیرند و گروه دیگر که تئاتر برایشان در شمایل نافرهنگ خودنمایی می‌کرد، متعلق به افرادی چون روحانیون مشروطه‌خواه مشروعه‌طلب بوده است. از سوی دیگر، این گروه‌ها به منظور نیل به نظامی مشروطه، اندکی از رمزگان‌های گروه مخالف را به درون خود راه می‌دادند و با اینکه در مواضع خود متفاوت بودند، در مواردی به یکدیگر نزدیک می‌شدند. «همهٔ ... رخدادها جهت واحدی دارند و آن طرد و رد عقاید یکدست و یکپارچه یعنی ذره‌های بنیادی ماده و نظام‌های فکری درختی شکل است. درعوض، به اندیشهٔ سیّار، به پرورش همدلی، به دورگه‌گی و باروری متقابل فرهنگ‌ها ارج می‌نهند» (شایگان، ۱۳۸۸، ۱۵). حتی تعزیه هم طی بده‌بستان‌های نشانه‌های فرهنگ ایرانی با رمزگان‌های مذهب شیعه و فرهنگ عربی به شکل کنونی‌اش رسیده است. در مورد تئاترغرب هم می‌توان گفت برخی وجوهش را درخلال گفتگو با فرهنگ شرقی جذب نموده است، عناصری که اکنون به میزان بالایی در تئاتر خودی گشته و قابل رویت نیستند. بنابراین، رمزگان‌های تئاتر غربی درهنگام ورود، با رمزگان‌های نمایش‌ها و روایتگری ایرانی بده‌بستان می‌نماید.

میرزا آقا تبریزی و سپهر فرهنگی ایران

سیمای اولین نمایشنامه‌نویس فارسی‌زبان تا مدت‌ها در هاله‌ای از ابهام قرار داشت، ازآنجا که نظام حاکم اهل زور و فساد بوده و این آثار در فضایی خفقان‌آور نوشته شده‌اند، منعی به واسطهٔ دستگاه‌نظارتی صورت می‌گرفت؛ ازسویی دیگر، پرهیز از مسائلی که در بافت فرهنگی آن دوره وجود داشتند، موضوع غیاب آثار او را تا مدت‌ها روشن می‌کند (نک سجودی، ۱۳۸۸، ۲۷۳-۲۷۲). بنابراین، انتقال و پذیرش تئاتر در این دوره، با جذب و طرد درونی و بیرونی توأمان می‌شود. بدین معنا که ازسویی رمزگان‌های تئاتری ابتدا به حاشیهٔ سپهرفرهنگی ایران متصل شدند، لکن در جریان خودی شدن این پدیده در دورهٔ مذکور تمامی قواعد آن در آثار تبریزی دیده نمی‌شوند، بلکه میزان قابل توجهی از عناصر تئاتری غرب طرد می‌شوند؛ از آنسو، به علت درونه بودن نمایش‌ها و به خصوص روایتگری ایرانی در ناخودآگاه او حجم بالایی از عناصر ایرانی درآثارش جذب شده‌اند؛ همچنین، وی اکنون با تئاتر غربی آشنا شده و نمی‌تواند نسبت به آن بی‌اعتنا باشد، در نتیجه عناصری از آن را جذب می‌کند و به دنبال آن دیگر قادر نیست به طورکامل در قید ملزومات نمایشگری و روایتگری ایرانی بماند، بنابراین همان‌گونه که در (تصویر۶) دیده می‌شود هم‌زمان جذب و طرد درونی و بیرونی صورت می‌پذیرد.

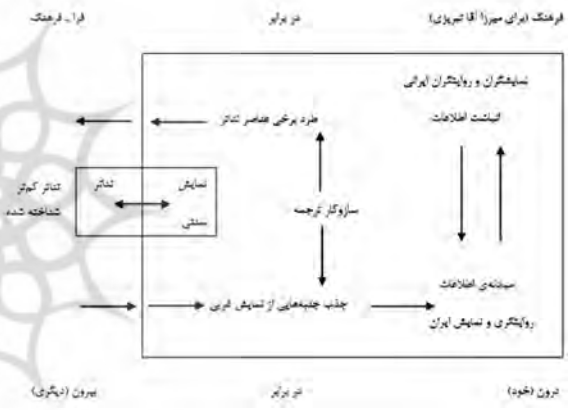
پرهیز ازجانب میرزا آقا، نه در پوشیده نگاه داشتن نکاتی در کارش که به گونه‌ای دیگر نمودار شدند. تئاتر برای میرزاآقا به مثابه پدیده‌ای فرافرهنگی و ناشناخته مطرح است. محدودهٔ شناخت او از این هنر با تمثیلات تعریف می‌شود. فارغ از طرد و جذب فردی که توسط میرزا آقا صورت می‌گیرد، از سوی حاکمان و روحانیون نیز به گونهٔ دیگری این سازوکار دیده می‌شود. منع ازجمله کارهایی است که افراد حاکم برای مقاومت دربرابر پدیده‌ای قادر به انجام آن هستند. «منع یا اعمال کنترل سخت (درمقابل کنترل نرم ازجانب بافت فرهنگی) ازطرف دستگاه‌های نظارتی و پس از شکل‌گیری متن، غالباً به فروپاشی انسجام متنی و نظام معنایی آن می‌انجامد» (سجودی، ۱۳۸۸، ۲۷۳) (تصویر۷). ازیک‌سو، روحانیون و حاکمان به دلیل حفظ پایداری، ازسوی دیگر، انتقادهای اجتماعی و اخلاقی که در آثار میرزا آقا مطرح شده و همچنین ویژگی این هنر که کمتر با مقتضیات جامعه هم‌خوانی داشت، با تئاتر به منزلهٔ نافرهنگ برخورد می‌کردند.

در مقابل، بازدیدهای پرشور ناصرالدین‌شاه از تئاتر، یکی از سنگ بناهای رویارویی دو فرهنگ نمایشی بوده و شرایط اولیهٔ گفتگو را فراهم ساخته است (تصویر ۸). او تحت تأثیر فرهنگ بیگانه، فرهنگ (نمایشی) خود را شکل داده و اجازه می‌دهد رفتارش به مثابه متنی از فرهنگ دیگر بازنویسی شود. آنها اولین قدم‌هایشان را در دو جهت تشخیص دیگری و بازگشت به خود فرهنگی برمی‌دارند و در پی درک این پدیده در بطن فرهنگشان هستند. ساختمان تکیهٔ دولت به خاطر شیفتگی بسیار شاه به تئاتر ساخته می‌شود که البته به دلیل فشار روحانیون به مکانی برای اجرای تعزیه محدود می‌شود. حضور روشنفکران درمقابل روحانیون و رجال هیچ‌گاه یکپارچگی حوزهٔ فرهنگی را برهم نزد، بلکه سبب قوی‌تر شدن یکپارچگی فرهنگی نیز شد.

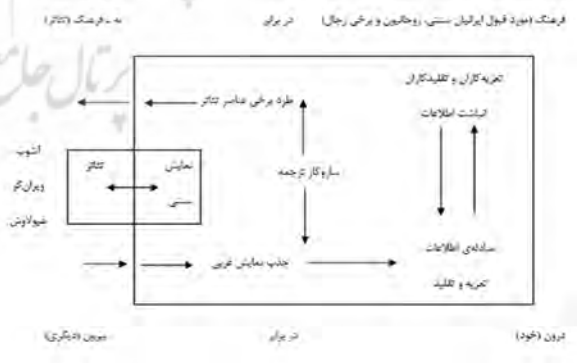
در نقطه‌ای که روحانیون با گروه مقابل برای دستیابی به

مشروطه متحد می‌شوند، یکپارچگی نیز حول اصل تقارن/ عدم تقارن که همراه با جزر و مدهای فرهنگی آن دوره بود شکل گرفت. (تصویر ۹) ارتباط دو تن از روشنفکران پیشامشروطه را نشان می‌دهد، آخوندزاده در مرز بینافرهنگی ایستاده و میرزاآقا از روزنهٔ او به تئاتر دیگری می‌نگرد. این رویارویی‌ها در آن جامعه، به همراه حرکت مدرنیته و نفوذ تدریجی آن در فرهنگ‌های مختلف، سبب ایجاد جو روشنفکری شد.

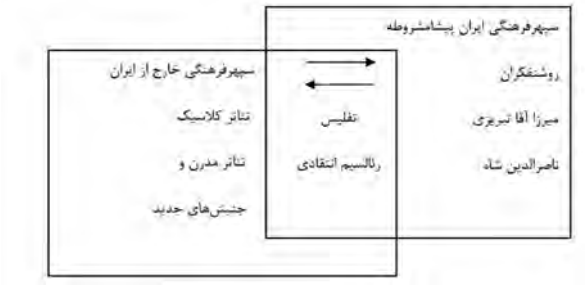
این افراد سعی نمودند به واسطهٔ گفتگو با این پدیده، به ترکیب همسانی درعین تفاوت ساختاری برسند. اساس گفتگوی اینان ایجاد معنا بود؛ بنابراین، تصویر آینه‌ای که در آثارشان وجود دارد، از یکسو، با وارد کردن تفاوت، موجب ایجاد یکپارچگی می‌شود و از سوی دیگر اساس همبستگی ساختاری قسمت‌های مجزا در ساختار تولید معنا را شکل می‌دهد. بدین‌سان روحانیون، روشنفکران را به منزلهٔ یک نافرهنگ خودی قلمداد می‌کردند. درنتیجه، اگر نافرهنگ خودی را به این نمودار اضافه کنیم به (تصویر ۱۰)می‌رسیم.



تصویر۶ـ میرزاآقا در برابر فرافرهنگ.

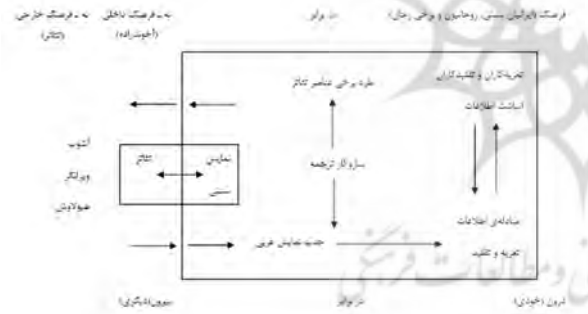


تصویر۷ـ موضع‌گیری بیشتر روحانیون و برخی رجال در مقابل تئاتر.



تصویر ۸ـ متعلق به بیشتر روشنفکران و مبارزان آن دوران + ناصرالدین شاه.

تصویر ۹ـ متعلق به میرزاآقا تبریزی و آخوندزاده.



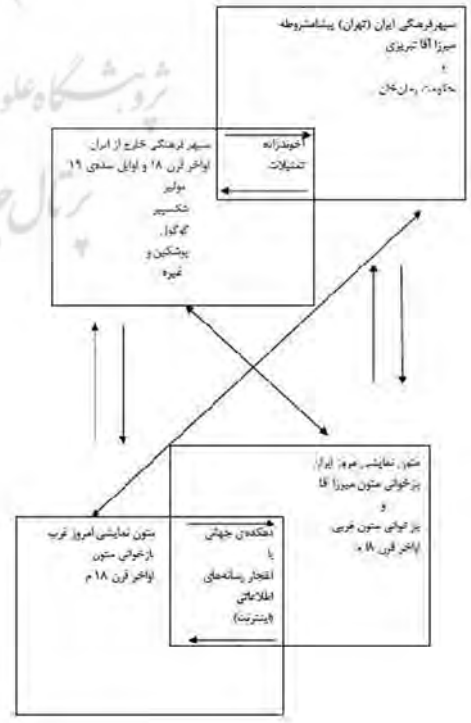
تصویر ۱۰ـ فرهنگ مورد قبول ایرانیان سنتی + نه ـ فرهنگ داخلی.

آثار میرزا آقا برای طیف گسترده‌ای از اجتماع آن روز نامتن محسوب می‌شدند و درمقابل روایتگری و نمایش‌های ایرانی برای این افراد در جایگاه متن قرار می‌گرفتند. تا جایی که در برخی موارد تعزیه را متن‌تر از دیگر گونه‌ها به شمار می‌آوردند. فرهنگ‌ها به وسیلهٔ زبان‌های مستقل گفتگو می‌کنند و به عنوان عناصر پیچیدهٔ آمیخته‌ای که از زبان‌های مختلف تشکیل شده‌اند، ارتباطاتشان درنهایت به یک زبان جدید، آمیخته و مستقل می‌رسد. ارتباطی که درابتدا با پدیده‌های تازه آغاز شده، به مسیر استقلال و هویت‌یابی تئاتر جدیدی که به واسطهٔ گفتگو شکل گرفته، منتهی می‌شود؛ دراینجا می‌توان به نمایشنامه‌های میرزاآقا از جمله حکومت زمان‌خان اشاره کرد (تصویر ۱۱). یکی از پایه‌های مهم در انتقال تئاتر به ایران، ترجمه است؛ که در این میان، آثار مولیر نقش چشمگیری داشته‌اند. ازطرفی دیگر درجامعهٔ سنتی ایران، که

رمزگان‌های اخلاقی به قوانین سیاسی و اجتماعی شکل می‌دهند، آثار مولیر که سرشار از ویژگی‌های اخلاقی و انتقادی است، برای روشنفکران و بخشی از رجال به منزلهٔ ابزاری سیاسی می‌شوند تا پایه‌های اجتماعی/ سیاسی را نشانه گیرند. درنتیجه، به علت نزدیکی رمزگان‌های این آثار به تقلید و برای حمله به شرایط نامطلوب اجتماعی/سیاسی و آشنایی طیف گسترده‌ای از رجال و روشنفکران با زبان فرانسه و ارتباط با کشور عثمانی که در آنجا نیز کمدی‌های مولیر طرفداران بسیاری داشته، امکان حرکت رمزگان‌های تئاتر از حاشیه‌ها به درون را بیشتر فراهم نمودند. «شناخت مولیر و چند و چون آثارش، درواقع شناخت نیمی از کیفیت و چگونگی نمایش ایرانی محسوب می‌شود» (همان، ۳۱۳).

با این وجود، نوع خوانش از آثار مولیر در ایران، با نوعی که هم زمان در فرانسه انجام می‌گرفت یکسان نبود. زیرا آثار ترجمه شده به فارسی، همگی تحت تأثیر جریان انتقادی قرن سیزده ایران و برمبنای تطبیق با شرایط سپهرفرهنگی ایران به فارسی برگردانده شده‌اند. «... من نسخهٔ میزانتروپ را دارم ... و عنوانش گزارش مردم‌گریز است. اخلاق و حالات اشخاص این نمایش تغییر یافته است و صورت ایرانی به خود گرفته و مکالمات تمام منظوم و خیلی به اصل نزدیک است. گاه‌گاه اصطلاحات و امثال فارسی هم دیده می‌شود که به جای امثال فرانسوی گذاشته شده است» (نک براون، ۱۳۱۶، ۳۲۷،۳۲۸؛ به نقل از همان). تغییر نام اثر مولیر به عنوانی بومی، تغییر و تطبیق اسامی فارسی برای افراد، فضا و شخصیت‌ها همگی تحت تأثیر رمزگان‌های بومی قرار گرفته‌اند. ازآنجا که پذیرش برخی عناصر در حوزهٔ فرهنگی میرزاحبیب مشکل بوده او نیز در کارش به سمت پرهیز فرهنگی پیش می‌رود و در کنار جذب رمزگان‌هایی، برخی عناصر را طرد می‌کند. با این همه، این اثر را در حافظهٔ فرهنگی ایران ثبت کرده و به عنصری از فرهنگ بدل می‌کند. به‌عنوان نمونه در مجلس اول میرزاحبیب از واژهٔ رکوع و سجود استفاده نموده است، این دو واژه را معادل با contorsions آورده که در فرانسه به معنای دولا و خم شدن و یا ادا و اصول است. مونس: به پیش من نبود بدتر از سجود و رکوع که می‌برند جم و خم کنان ز روی خضوع. «این امر تا جایی پیش رفت که در بسیاری از آثار مولیر که در صحنهٔ تماشاخانهٔ دارالفنون اجرا شدند، یا شخصیت‌های حقیقی ایرانی در آنها وارد می‌شدند و یا خود شخصیت‌های نمایش را با آن اشخاص تطبیق می‌دادند ... در ترجمهٔ میرزاحبیب یک تأثیر دیگر نیز به چشم می‌خورد و آن زبان «شبیه‌خوانی» است که با آن به طورحتم آشنا بوده و در برگردان منظوم میزانتروپ سهمی را ایفا کرده است» (همان، ۳۲٤) (تصویر۱۲).

از آنجا که سپهرفرهنگی هر دوره در نوع ارائه و خوانش آثار تأثیر بسزایی دارند، واقعیت‌های به خاطرسپردنی هربار با هنجارهای نشانه‌شناسی خاص هر فرهنگ تحقق می‌یابند. بنابراین، احتمال اینکه خوانش امروز ما از میزانتروپ با خوانش پیشامشروطه متفاوت باشد، بسیار بالا است. نمایشنامه‌های میرزاآقا در رابطه‌ای هم‌زمانی با تئاتر، آن هم به واسطهٔ تمثیلات و نه دیدن و خواندن آثار نمایشی دیگر به گفتگو می‌نشیند و بخشی از تئاتر را به ناگزیر در تخیل خود به تصویر می‌کشد؛ او عناصری را از تئاتر مثل وحدت‌های زمان و مکان حذف می‌کند و تلاش بسیاری برای جذب تعلیق، کشمکش و تقسیم پرده در کارهایش دارد؛ ازسوی دیگر، از آنجا که بخش عمده‌ای از ناخودآگاه او را روایتگری و نمایش‌های ایرانی شکل می‌دهند، این جذب و طردها از صافی عناصر ایرانی عبور می‌کنند.



تصویر۱۱ـ الگوی درزمانی و هم‌زمانی متون پیشامشروطه (نمونهٔ خاص حکومت زمان‌خان ...).

تصویر۱۲- متعلق میرزا حبیب و ترجمهٔ مولیر.

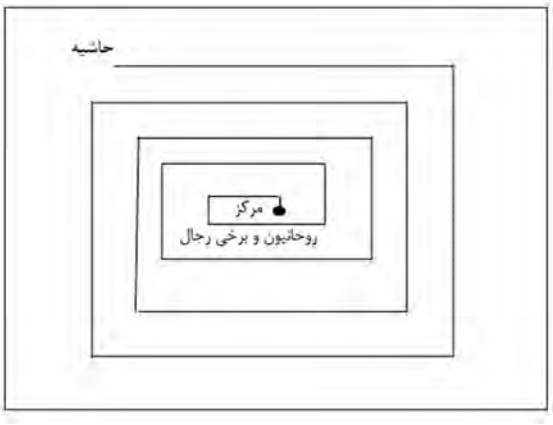
در حقیقت، وی گفتگویی در زمانی با عناصری دارد که در فرهنگش جا افتاده‌اند. تبریزی «پابه‌پای موضوع و تم‌های واقع‌گرایانه، بی‌آنکه تعهد و تعبدی در پیروی از قانون و قاعدهٔ کهنه اما رایج غربی داشته باشد، شیوه‌های ارائهٔ کار خود را طبیعتاً و ضرورتاً از حافظهٔ تصویری فرهنگ ملی خود یعنی تعزیه و تقلید وام گرفته و به کار برده است. اسلوب موردنظر او، سکوی لخت تعزیه و صحنهٔ بی‌پیرایهٔ تقلید است با همهٔ امکانات تصویری

و تخیلی بی‌حد و مرز آنها که نمونه‌های پیشرو جهانی دارد. او بی‌آنکه با بزرگان و نظریه‌پردازان پیشرو تئاتر آشنا باشد، بنا به ضرورت و ذوق خود، شیوه‌ای برمی‌گزیند که تحقیقاً نقطهٔ دید و هدف بزرگان پیشرو جهان تئاتر است» (جوانمرد، ۱۳۸۳، ٦٨). ازسوی دیگر، می‌توان آثار او را در رابطه‌ای درزمانی قرار داد. در واقع مخاطبی که در حوزهٔ فرهنگی امروز با موجی عظیم از روابط بینافرهنگی قرار دارد، به منظور خوانش و درک برخی از بخش‌های آثار او، نیازمند گفتگو و مطالعه‌ای درزمانی با فرهنگ پیشامشروطه است. آخوندزاده و میرزاآقا، در یک وضعیت قرینه‌ای نسبت به یکدیگر قرار دارند، این‌گونه که اگر آخوندزاده آستانه‌ای است که از طریق آن می‌توان تئاتر غرب را دید ـ نه غربِ غرب که تئاتر خودی شدهٔ تفلیس ـ در مقابل میرزا آقا آستانه‌ایَ است که می‌توان به واسطه‌اش روایت‌گری و نمایش‌های ایرانی را مشاهده کرد (در برخی موارد آثار او به فیلمنامه پهلو می‌زنند). همچنین، برای مردم ایران میرزاآقا بود که بدل به آستانه‌ای برای مشاهده‌ی تئاتر غربی می‌شود (تصویر۱۳).

تصویر۱۳ـ آستانه‌ها و مقایسهٔ آنها با فرهنگی که به دور خود حصار کشیده است.

از زاویه‌ای دیگر او را درمقابل برخی رجال و بیشتر روحانیون آن دوره قرار می‌دهیم که خود را در مرکز قرار داده، سعی کردند حصاری به دور خود بکشند و از حاشیه و بده‌بستان‌های فرهنگی دور بمانند (تصویر١٤).

میرزاآقا به زبان‌های روسی و فرانسوی اشراف داشته، همچنین در بطن فرهنگ ایرانی زندگی کرده است؛ بنابراین به نوعی تئاتر را از صافی نمایش ایرانی که مملو از نیایش و مراسم آیینی و فی‌البداهگی است، عبور می‌دهد. سبک کمدی او در بیشتر آثارش به نوعی است که کار وی را به شکل یک تقلید پیشرفته سوق می‌دهد. قواعد و تکنیک صحنه‌ای‌اش را از نمایش‌ها و روایتگری ایرانی دریافت می‌کند، به عنوان مثال تکیهٔ آنها در زمینهٔ زمان و مکان پیش‌روندهٔ نمایشی بر تخیل تماشاگر استوار

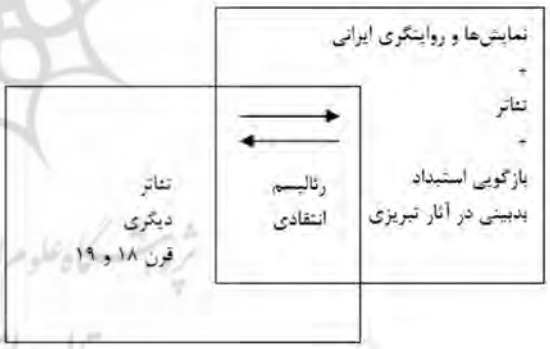


تصویر۱۴ـ گروهی که به دور فرهنگشان حصار کشیده‌اند.

است. یک نمونه مجلس دوم حکایت کربلا رفتن شاه قلی‌میرزا ... که شاهزاده با فراشان و همراهان بسیار، سواره مسافتی را طی می‌کند تا به شهری دیگر برسد و در آنجا افرادی به استقبالش می‌آیند «با قواعد صحنه‌ای مشابه تعزیه و گرداگرد سکوی همان تکیهٔ دولت تنها تماشاخانه‌ای که قطعاً میرزاآقا دیده بود ـ اجراشدنی است» (امجد، ۱۳۷۸، ۱۱٤). می‌توان گفت میرزاآقا در نگارش شرح صحنه‌های متحرک، تحت تأثیر رمزگان‌های گونهٔ «تماشا» بوده است و همین‌طور در به کاربستن تقطیع صحنه‌ها و وحدت‌های زمان و مکان، مشابه نمایش‌ها و روایتگری ایرانی به ویژه «تقلید» عمل کرده است. همچنین در نمایشنامه‌های او گاه «نشانی از مقررات روحوضی دیده می‌شود» (مؤمنی، ۱۳۵۷، ۳٦۰و۳٦۱). درحقیقت، او با حرکتی خلاقانه، تجربیات هم‌زمانی و درزمانی خود را ترکیب کرده و عناصر ایرانی را با نمونه‌های بیگانهٔ آن آشنا می‌کند. بی‌تردید، حافظهٔ تصویری او سرشار از صحنه‌های تعزیه، تقلید و مضحکه است. اجراهای سنتی ایران پر از رمزگان‌های مختص به نمایش‌های بومی ایران و صحنه‌های کوتاه هستند. هم‌چنین از آنجا که عناصر تئاتری برای مردم آن دوره بیگانه بوده، میرزاآقا به منظور بیان مقاصد سیاسی، دست به طرد خیلی از رمزگان‌های تئاتری می‌زند. او تا حدودی خود را از دایرهٔ تماشاخانه رها می‌کند و متعاقب آن با یک درهم‌آمیزی، روایت و نمایش را به هم پیوند می‌دهد، تا بتواند برش‌های کاربردی‌تر با تأثیر بیشتری از وقایع روز اجتماعی را در اختیار خوانندگان ایرانی که تا آن دوره تنها آشنا به رمزگان‌های بومی‌شان بودند، قرار دهد. درحقیقت؛ سیاست او یکی از زبان‌های گفتگویی‌اش با تئاتر می‌شود و تئاتر را نه به شکلِ تفلیسی آن، که با رمزگان‌های نمایشی و غیرنمایشی درونی، هماهنگ و آمیخته می‌کند و به نمایش جدیدی درعین تشابه می‌رسد. به بیان دیگر، او تئاتر دیگری را با رنگ نمایش‌های خودی ترکیب نموده و دراین میان چرخش فرهنگی رخ می‌دهد. میرزاآقا تحولات اجتماعی و فرهنگی آن دورهٔ جهان را با تحولات فرهنگی بومی می‌آمیزد و تنها به واسطهٔ مفهوم هویت فرهنگی دریافتشان می‌کند. گویی صحنهٔ نمایش تنها راهی است که فقرا اعتراضشان را به شکل گفتگو بیان می‌دارند، وی سعی در نشان دادن موضوع‌هایی با

رمزگان‌های نمایشی و ملی دارد که با آنکه همواره در اجتماع وجود داشته اما در آن نقطهٔ تاریخی قادر به دیدنشان شده است. درحقیقت، میرزاآقا «سیاست را زیبایی‌شناختی می‌کند» (سپهران، ۱۳۸۸،۵٤). بنابراین، می‌توان به تصویر۹، عنصر بازگویی استبداد را نیز اضافه نمود (تصویر۱۵).

در نحوهٔ نامگذاری آثار تبریزی و حتی آخوندزاده، جذب رمزگان‌های فرهنگ ایرانی و مذهبی آن حوزه دیده می‌شوند. مثل حکایت ملاابراهیم خلیل کیمیاگر نوشتهٔ آخوندزاده و حکایت کربلا رفتن شاه‌قلی میرزا اثر میرزاآقا که به شکل مستقیم نشانه‌های مذهبی/ ایرانی را انتقال می‌دهند. به علاوه، اضافه کردن عنوان حکایت در ابتدای نام‌ها نشانگر رسوب عناصر ایرانی در ذهن فردی مثل آخوندزاده است که مدت‌ها دور از ایران زندگی کرده است. یا عنوان‌های طویل، نمونهٔ دیگری از جذب شدن رمزگان‌های فرهنگ ایران در تئاتر غربی را نشان می‌دهند. نگاه تبریزی به تئاتر مشابه پند و اندرزهای حکایات ایرانی است، او این رمزگان‌ها را برمبنای هدفش جذب می‌کند، تا جایی که از روی غیرت و تعصب فردی قصد دارد مردمش را از انحراف نجات دهد. بنابراین، واقع‌بینی‌ای که در آثار میرزاآقا مشهود است، به صورت جذب کردن این عناصر و نشان دادن عیوب مردم نمایان می‌شودکه به گفتهٔ خودش موجب «ازدیاد تربیت و عبرت و تربیت ملت و ترقی و آبادی مملکت (می‌شود) و این هر دو باعث انتظام و قدرت دولت است» (تبریزی، ۱۳۵۵، ٤۵).



تصویر۱۵- میرزاآقا تبریزی و ترکیب حوزه‌های مختلف در آثار او.

میرزاآقا خوش‌بینی آخوندزاده را ندارد و همین عنصر بدبینی یکی از ویژگی‌های نگرش او در برخوردش با نمایشنامه‌نویسی است. رویارویی او با واقعیت موجود در حوزهٔ فرهنگی زمانش یعنی دورهٔ استبداد و بی‌قانونی چنان تند و بی‌پرده است که خود بدل به رمزگانی درونی می‌شود، تا آنجا که میرزاآقا با تمام وجود سعی در جذب و نشان دادن آن در قالب نمایشنامه دارد؛ این مسئله سبب می‌شود نمایشنامه‌هایی که او می‌نگارد، جدای از تفاوت‌هایی که در زمینهٔ فنی و تکنیکی حتی با آثار آخوندزاده دارند، در زمینهٔ برداشت و فهم او از این هنر هم تأثیرگذار باشند. درهمین نقطه است که گسست و پیوستگی فرهنگی رخ می‌دهد. میرزاآقا جذب بخشی از اندیشه و هنر آخوندزاده می‌شود و درعین حال آخوندزاده هم نقاط اشتراکی مثل آشنایی با روایتگری و نمایش ایرانی با میرزاآقا دارد؛ همین نکته سبب ایجاد نقاط هم‌پوشانی میان آن دو می‌شود، نقاطی که نمایانگر پیوستگی آنها با رمزگان‌های تئاتر غرب است و بخش‌هایی که خارج از این هم‌پوشانی قرار گرفته‌اند نقاط گسسته را نشان می‌دهند (تصویر۱٦). همچنین، استفاده از بیضی به جای چهارضلعی برای ترسیم این شکل از روی آگاهی بوده است، زیرا فرهنگ‌ها را فرآیند درنظر گرفتیم و نه فرآورده و به تبع آن در یک سازوکار ارتباطی و گفتگویی مداوم قرار دارند و همین موضوع عامل اصلی پویایی‌شان است؛ همچنین آنها پیوسته درحال خودسازماندهی به کلیّت‌های مکشوف نشده و غیرقابل مشاهده حکایت‌گویی و نمایش‌های ایرانی ازیک‌سو و پذیرش عناصر تئاتر غربی ازسویی دیگر هستند، درنتیجه؛ از قسمت‌های هم‌پوشانی که درشکل می‌بینیم زبان‌های جدیدی منتج می‌شوند که درعین استقلال و حفظ هویت، هم این هستند و هم دیگری. اگر در ترسیم این شکل از مربع استفاده می‌کردیم، در آن صورت به خاطر خاصیت انحصاری و بسته‌ای که این شکل القا می‌کرد، فرهنگ در حکم یک فرآورده قلمداد می‌شد، نتیجه‌ای که برحسب میانگین‌های آماری قابل پیش‌بینی و ایستا است. درحقیقت، میرزاآقا نگاه دیگرگونه‌ای به نمایش ایران می‌اندازد و این نگاه سبب نوآوری فرهنگی می‌شود.

تصویر۱۶- گسست و پیوستگی فرهنگی در ادبیات نمایشی پیشامشروطه و مشروطه.

نمایشنامهٔ حکایت کربلارفتن شاه‌قلی میرزا نشانگر نوعی نمایش درنمایش است که میرزاآقا آن‌را نه از آثار خارجی، بلکه از تعزیه و تقلید جذب می‌کند، که در نمایشنامه‌هایی مثل هملت هم این‌گونه دیده می‌شود، اما تبریزی این تلفیق را بدون مطالعهٔ آنها و با تکیه بر رسوبات ذهنی‌اش و ایجاد گفتگو میان نمونه‌های پیشین و تازه انجام می‌دهد. نمایشنامه‌های میرزاآقا، از زبانی ساده برخوردارند. شخصیت‌های آثار او ساکنند و تکامل نایافته تا به آخر باقی می‌مانند. گاه حتی افراد به بی‌شکلی می‌رسند و تک‌بعدی می‌شوند. تأکید بر روی جزئیات و تغییر مکان‌های بسیار، این آثار را بیشتر به داستان و روایت و حتی فیلمنامه نزدیک کرده‌اند تا نمایشنامه. این آثار در مکانی میان حکایت‌گویی و تئاتر غربی ایستاده‌اند. جابه‌جایی مکان‌ها و تأکید بیش ازحد به جزئیات طبق قاعدهٔ روایتگری و تعزیه است. حتی موقعیت‌ها گاه به سکون تقلید متمایل می‌شوند. یکی از دلایل این مسئله این است که میرزاآقا با تصور مکانی برای اجرای تعزیه یا شیوهٔ تقلید، به تئاتر می‌نگرد. تعزیه با معنای دیگری از زمان و مکان مواجه است. مسئلهٔ بارزی که میرزاآقا را از آخوندزاده متمایز می‌کند، اعتقاداتشان است. آخوندزاده بر ناآگاهی مردم تأکید می‌کند و همین را اساس فقر و بدبختی می‌بیند؛ میرزاآقا فساد حکومتیان و زیردستان را سبب‌ساز می‌داند. درحقیقت، این دو به موضوعی واحد، از دو زاویه می‌نگردند. زیرا میان فساد و ناآگاهی رابطه‌ای علّی برقرار است.

سپهرفرهنگی ایران در دورهٔ میرزاآقا دائماً در وضعیت‌های ناپایدار آستانه‌ای قرار دارد. فضایی که ازیک‌سو، در شگفتی و سرمستی فرهنگ غرب به سر می‌برد و ازسوی دیگر، پایبند سنت‌ها و عقاید کهن خود است.

طریق حکومت زمان خان ... : هم این و هم آن

از آنجا که دغدغهٔ این دورهٔ تاریخی برای تحقیق حاضر، خودی شدن رمزگان‌های تئاتری است، لذا همین رمزگان‌ها را مبنا قرار داده و نمونهٔ مورد نظر راستای نشانه‌شناسی فرهنگی مطالعه‌خواهدشد.

پیرنگ

چند نمونه از مواردی که در این نمایشنامه در رابطه با پیرنگ وجود دارد، در این قسمت آورده می‌شود.

ابتدای مجلس اول، گویی نویسنده درقالب توضیح صحنهٔ مختصری که میان گفتگوها می‌آورد، با مخاطبش صحبت می‌کند. درحقیقت، توضیح صحنه با گفتگو ترکیب می‌شود و نه این است و نه آن. (امروز یکشنبه است. آیا خانه باشد؟ به هرحال می‌رود در خانهٔ وارطانوس را می‌زند. وارطانوس می‌آید). دراینجا وحدت مکان دیده نمی‌شود، ازطرفی وحدت زمان هم به معنای کلاسیک آن وجود ندارد. ازسوی دیگر، گویی نویسنده این اثر را به منظور خواندن نوشته تا اجرا، زیرا در هنگام اجرا هیچ‌گاه از این توضیح صحنه‌ها باخبر نمی‌شویم، مگر اینکه در بطن گفتگوها یا حرکات و عکس‌العمل‌های شخصیت‌ها باشد.

توضیح صحنه‌ای درانتهای مجلس: (خان حاکم در وسط باغ نشسته با میرزاجهانگیر صحبت می‌کند. عمله‌جات هم بر صف کشیده ایستاده‌اند. یک نفر فراش از جانب خان‌علی و اجاق علی‌خان، دوستان قدیمی خان حاکم رقعه‌ای می‌آورد که پس فردا شب مهمان خان حاکم خواهند بود. حاکم پس از خواندن رقعه، به شمس علی‌بیگ ناظر می‌گوید). در ادامهٔ گفتگو، ماجرای آمدن مهمانان را متوجه می‌شویم و این مسئله در توضیح صحنه هم آورده می‌شود؛ که نمونه‌ای دیگر از جذب رمزگان‌های حکایت‌گوییمان‌است.

ابتدای مجلس سوم. (ده‌باشی خط مستقیم می‌آید و گفتگویی که مابین او و کوکب گذشته بود به فراش باشی عرض می‌کند. از آن طرف هم کوکب قلم برمی‌دارد به حاجی رجب کاغذ می‌نویسد). تداخل دو صحنه و مکان و زمان‌هایشان را در اینجا شاهدیم، گویی داستان می‌خوانیم تا صحنه‌ای از نمایشنامه. یا حتی به جرأت می‌توان گفت به علت شکستن وحدت‌ها به فیلمنامه شباهت بیشتری دارد تا متنی تئاتری.

درانتهای مجلس سوم، آنجا که قرار ملاقات گذاشته شده در دستورصحنه این‌گونه آورده می‌شود: (ده باشی قاسم و کوکب و حاجی رجب روزها را می‌شمارند تا وقت برسد، اما حاجی رجب بیشتر از دیگران تعجیل داشت تا اینکه روز سه‌شنبه رسید). بعد از این توضیح در همان مجلس به روز شنبه می‌رسیم، این بیشتر مانند حکایت‌گویی است و اگر یک شبیه‌خوان آن‌را بخواند به تعزیه شبیه می‌شود.

ابتدای مجلس چهارم. (حاجی‌رجب در کمال صفا رخت‌ها را عوض می‌کند و ریش سبیل را شانه می‌زند و شال نارنجی را می‌بندد، جبه بر دوش روانه می‌شود. از در داخل دالان آقاباجی را می‌بیند). اول، شیوهٔ نگارش بسیار عامیانه است. یک نمونهٔ آن «ریش سبیل» است که بدون حرف «و» بین‌شان نوشته شده است. دوم، دراینجا هم عدم رعایت وحدت‌های زمان و مکان را می‌بینیم.

نکتهٔ جالب این‌که توضیح صحنه‌ها گویی با مخاطب حرف می‌زنند. انگار کاربردشان تغییر کرده و می‌توان این موارد را نیز جزوی از گفتگوها قلمداد نمود. لحن نوشتاری این اثر شبیه توضیحاتی است که نقال‌ها هنگام خواندن ارائه می‌دهند. وجود خیلی از این شرح صحنه‌ها نیز در اثر ضرورتی ندارد. آنهایی هم که لازم هستند، بایستی یا در زبان شخصیت‌ها گنجانده شوند یا به واسطهٔ ترفندهای نمایشی مانند اساید بازگو گردند. یا درنهایت، به وسیلهٔ میزانسن به اجرا درآیند.

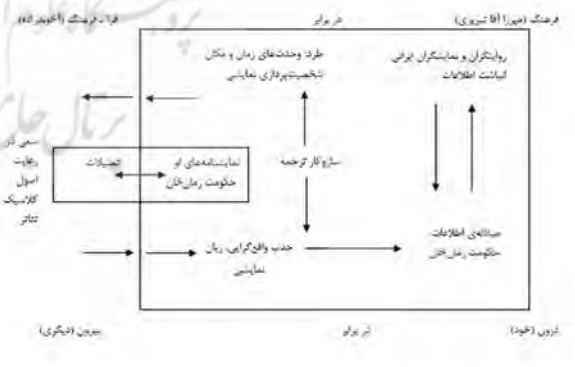
درونمایه

نزدیک شدن به زندگی و مشکلات مردم عادی و به نوعی طرح کردن جسورانهٔ وضعیت گفتمان مسلط و مردم دراین نمایشنامه وجود دارد. «این‌هایی که بنده عرض کرده‌ام معمول فیه این زمان است. ناقل و منقول هر دو حاضر و موجود، به رأی العین دیده می‌شود و جای تأویل و تردید باقی نمی‌ماند» (تبریزی، ۱۳۵٤، ۲۱۹). درونمایهٔ بیشتر آثار او وضعیت خراب و روبه زوال اجتماع است، سپهرفرهنگی خود را شناخته و با پذیرش دیگری به ترکیب تازه‌ای رسیده است. عمده درونمایه‌های آثار تبریزی که توسط او وارد ادبیات ایران شده‌اند عبارتند از: ریا، خرافات، فساد حاکمان و فساد مالی. این نگاه تربیتی به تئاتر از آنجا نشأت می‌گیرد که او فردی سیاسی است و دردهای بسیاری دارد، ازسوی دیگر تحت تأثیر آخوندزاده‌ای است که در مرکز رئالیسم انتقادی قلم می‌زند. رمزگان‌های فردیِ مهمی که در آثار میرزاآقا به میزان بالایی دریافت می‌شوند؛ «یأس» و «ناامیدی» است. یأسی که تلخی نگاه را به دنبال دارد؛ که سرچشمه‌اش حوزهٔ خودی است و البته غم زیبایی را به دیگری فرهنگی ضمیمه می‌کند.

زبان

این اثر از لحن و زبان ساده‌ای برخوردار است. این سنتی است که میرزاآقا بیشتر با مطالعهٔ آثاری چون مکتوبات آخوندزاده و کتاب احمد نوشته طالبوف، با آن آشنا شده بود. همچنین، ورود برخی رمزگان‌های گفتار محاوره‌ای و کنش و واکنش‌های بومی که در اشرف‌خان قابل رجوع‌اند، در آثار دیگر هم به صورت‌های مختلف تکرار می‌شوند. وی تحت تأثیر مطالعهٔ مقاله‌ها و رساله‌ها قرار دارد. در نمایشنامهٔ مورد بحثمان، هریک از شخصیت‌ها

زبان و لحن ویژهٔ طبقهٔ خود را دارند و به شکل محاوره‌ای با اندکی چاشنی طنز صحبت می‌کنند. زبانی که گاه فشرده و موجز می‌شود، شخصیت‌ها از دل آن بیرون می‌آیند و اطلاعات را منتقل می‌کنند، حتی در ساختن دکور به صورت کلامی و ساختن تخیلِ مخاطب کمک می‌کنند. این‌ها بخشی از تأثیراتی است که در ذهنِ میرزاآقا از تعزیه، تقلید و روایتگری ایرانی نقش بسته‌اند. طنز کلامی موجود در این زبان، آن‌را نزدیک به روایتگری ایرانی می‌کند. هنگام خواندن این اثر به لایه‌های اجتماعی فرهنگی حوزهٔ میرزاآقا پی می‌بریم. این‌که یک ارمنی به منظور اجرای هدفش حاکم را راضی می‌کند، یا لحن نامهٔ کوکب به «حاجی‌رجب خوش ابرو». تمام موارد، این اثر را بیشتر به نوعی روایت داستانی/ تاریخی نزدیک کرده است. نوعی تفکیک زبان‌ها در این نمایشنامه وجود دارد. به عنوان مثال، کوکب به یک زبان و وارطانوس به زبانی دیگر سخن می‌گویند. میرزاآقا دراینجا نیز به جذب و طرد زیبایی رسیده است. او زبان عامیانهٔ فارسی را وارد تئاتر می‌کند و به وسیلهٔ زبان تئاتری شروع به شکستن تابوهای اجتماعی می‌نماید. وی توانسته آن‌چه را که مخاطب در صحنهٔ قبل دیده و اکنون شخصیت در صحنهٔ بعد قصد تکرار آن‌را دارد به گونه‌ای تکرار کند که به کسالت منتهی نشود؛ بدین‌سان که تنها قسمت‌هایی از وقایع را که مخاطب در صحنهٔ قبل ندیده می‌گوید و دیگربار صحنه و وقایع را تکرار نمی‌کند. تأثیر مهمی که نمایشنامهٔ وی از نمایش‌های ایرانی گرفته را امجد این‌گونه بیان می‌کند: «ایجاد پس‌آرایی کلامی مفید است و پس‌آرایی تصوری را جایگزین صحنهٔ خالی می‌کند» (امجد، ۱۳۷۸، ۱۴۱). همچنین زبانی سرشار از کنایه که در این اثر وجود دارد، آن را بسیار به متنی ایرانی نزدیک می‌کند. میرزاآقا زبان روزگار خود را به صورت مستند وارد متن نمایشی‌اش کرده و مبدل به سندی به منظور مطالعهٔ احوال مردم آن دوران می‌کند (تصویر۱۷).



تصویر ۱۷ـ فرهنگ (میرزاآقا تبریزی).

شخصیت

در این نمایشنامه شخصیت‌ها همان‌گونه که درابتدا هستند تا به انتها باقی می‌مانند. نه تحول و دگرگونی‌ای درکار است و نه تلاش و حرکت زیادی برای رسیدن به هدف. همین که اشخاص قصد چیزی را می‌کنند، یعنی به آن رسیده‌اند. احتمالاً تبریزی قصد داشته مخاطبش را به میزان تباهی دستگاه حاکمه و مردم آگاه نماید و درعوض برخی نکات دراماتیک را در شخصیت‌ها و اثرش به کار نمی‌بندد. میرزاآقا ظاهراً می‌خواسته حاکم شخصیت اول اثرش باشد و با بدی‌های او مخاطب را تحت تأثیر قرار دهد، اما با محور قرار دادن کوکب و رجب، این دو در رأس ماجرا دیده می‌شوند و بدی حاکم در وهلهٔ دوم به چشم می‌آید. درست همانند تعزیه و تقلید که از ابتدا روی بدی و خوبی شخصیت‌ها مانور داده می‌شود و شخص بینابینی که خاکستری است، کمتر دیده می‌شود. دراینجا شخصیت‌ها اغلب سیاه و تیره‌اند. همین شخصیت‌های تیره هم ساکن و بی‌تحول هستند. همچنین، وارد کردن شخصیت‌های متعدد در این اثر و آثار دیگرش که برخی هم کم‌تأثیر و گذرا هستند، «از شیوه‌های قصه‌گویی سنتی ما متأثر است که اغلب فارغ از ساختمان و مرکزیت یک محور اصلی، شامل پاره‌های داستانی متعدد و پیاپی ـ نه درهم تنیده ـ می‌شده‌اند» (امجد، ۱۳۷۸، ۱۳۰).

گفتگو

ابتدای مجلس اول گفتگویی متعلق به حاکم وجود دارد که تمام درونمایهٔ اثر را از همان ابتدا فاش می‌کند.

خان حاکم: باید این اوایل خود را به مردم بی‌طمع و با انصاف نموده ... همینکه آدمی یک دفعه نیک نامی خود را نشان دادیم آن‌وقت دیگر ببینیم چه خواهد شد.

اگر این دیالوگ در همان صفحهٔ اول نبود، «ریا» که ظاهراً تبریزی قصد نشان دادنش را داشته، به مرور و در خلال چهار صحنه خود را نمایان می‌کرد.

درهمان صفحه دیالوگ خوبی وجود دارد که نویسنده از آن به نفع تصویر کردن غیرمستقیم مکان بهره برده است.

فراش باشی: ... پسر، می‌روی به آن سرگذر رجب لات، نرسیده دالان بزرگی هست. در زیر دالان در دست چپ، خانه سیّم مال وارطانوس ارمنی است.

دیالوگ زیر به زیبایی و به‌طور غیرمستقیم مخاطب را درجریان این‌که چنین مجلسی قبلاً در خانهٔ مهمانان برگزار شده است، قرار می‌دهد و ازطرفی می‌گوید که حاکم شخص خوشگذرانی است.

خان حاکم: تدارک خوب ببین و بساط عیش بچین. یادت می‌آید پارسال مرا مهمان کردند، چقدر اسباب عیش چیده بودند و ضیافت قشنگ نمودند؟ می‌خواهم مال تو بهتر از آنها باشد.

او در برخی قسمت‌های شروع مجالس یا دیالوگ بعد از شرح صحنه، عنوان شخصیت‌ها را در ابتدای دیالوگ‌ها نیاورده و درهمان شرح صحنه نام گفتگوکننده را ذکر کرده است.

(... از آن طرف هم کوکب قلم برمی‌دارد به حاجی‌رجب نامه می‌نویسد).

و در ادامه، مطالب روی کاغذ که توسط کوکب نوشته می‌شود را می‌آورد، درحقیقت اینها هم جزئی از دیالوگ محسوب می‌شوند، اما عنوان کوکب درابتدای آن آورده نمی‌شود؛ گویی از آنِ فرد دیگری هستند.

نتیجه

دانستیم که میرزاآقا تبریزی به واسطهٔ آستانهٔ میرزافتحعلی آخوندزاده با تئاتر دیگری آشنا می‌شود؛ در این میان آخوندزاده هم دارای آستانه‌ای دیگر به نام تفلیس بوده است و در ادامه دریافتیم که تفلیس نیز تئاتری خودی شده را دارا بوده و کاملاً غربِ غرب نیست؛ بنابراین، آن هم ازطریق آستانه‌ای دیگر به تئاترِغرب می‌نگریسته است. همچنین تئاتر درهنگام ورود به ایران، پس از پذیرش و خودی شدنش در فرهنگ ما پذیرفته می‌شود و طی بده‌بستانی که با نمایش‌ها و روایتگری ایرانی داشته، به گونه‌ای دیگر درونی شده است. مخاطب این پژوهش به موازات توضیحات، الگوهایی را مطالعه می‌کند که فرآیند جذب و طرد رمزگان‌های فرهنگی، مبادلات، ترجمه، ارتباطات بینافرهنگی و مفاهیم خود و دیگری فرهنگی در آنها توصیف شده‌اند. در این مقاله سعی شد با نگاهی متفاوت به تئاتر پیشامشروطه ایران نگاه شود؛ نگاهی که قصد ندارد به تئاتر به مثابه بسته‌ای پرزرق و برق و ناشناخته که ناگهان وارد حوزهٔ فرهنگیمان می‌شود و بینندگانش را غافلگیر می‌کند، نگاه کند؛ بلکه آن‌را پدیده‌ای سیال می‌داند که هنگام ورود به سپهرفرهنگی ایران با روایتگری و نمایش‌های ایرانی به گفتگو می‌نشیند و به واسطهٔ ترجمان بینافرهنگی و فرآیندهای جذب و طرد، از آن خود می‌شود. با این چشم‌انداز، فرهنگ هیچ‌گاه نمی‌تواند فرآورده باشد، بلکه فرآیندی است که در چرخش همیشگی خود، همواره رمزگان‌هایش را با دیگری‌های تازه‌ای آشنا می‌کند. البته، همان‌گونه که ما از دیگری تأثیرمی‌گیریم، دیگری نیز تحت تأثیر ما قرار دارد و بدین‌گونه است که فرهنگ‌ها تازه می‌شوند و به طراوت دیگری‌های فرهنگی نیز کمک می‌کنند. در بخش آخر، به مطالعهٔ نمایشنامهٔ «طریقهٔ حکومت زمان خان» اثر نخستین نمایشنامه‌نویس ایرانی در قالب نشانه‌شناسی فرهنگی پرداخته شد. به شکلی که پنج عنصر مهم نمایشی شامل پیرنگ، درون‌مایه، زبان، شخصیت و گفتگو را درنظر گرفته و به تفکیک این پنج مورد را با توجه به چشم‌انداز مورد توجه مقالهٔ پیش رو در این اثر مورد بررسی قرار دادیم. این نمایشنامه در برخی موارد مثل رعایت وحدت‌های مکان و زمان چندان در قید رعایت قواعد تئاتر کلاسیک نبوده است و چنان رمزگان‌های نمایش‌های بومی در ناخودآگاه نویسنده ریشه دوانده و ته‌نشین شده‌اند که آثار او را در مکانی بینابینی و شناور در میان رمزگان‌های نمایش‌های خودی و تئاتر غربی نگاه می‌دارد.

فهرست منابع

آجودانی، ماشاءالله (۱۳۸۲)، مشروطه ایرانی، نشر اختران، تهران.

آدمیت، فریدون (۱۳۸۷)، ایدئولوژی نهضت مشروطیت ایرانی، نشر گستره،تهران.

آرین‌پور، یحیی (۱۳۳۰)، از صبا تا نیما: تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی، ج ۱ ، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری موسسه انتشارات فرانکلین،تهران.

امجد، حمید(۱۳۷۸)، تیاتر قرن سیزدهم: نخستین نمایشنامه‌های ایرانی به عنوان آغازگر دوران جدید ادبی، نشر نیلا، تهران.

تبریزی، میرزاآقا (۱۳۵۵)، چهار تیاتر، نیل، تهران.

تبریزی، میرزاآقا (۱۳۵٤)، نمایشنامه‌های میرزاآقا تبریزی، نشر طهوری،تهران.

جوانمرد، عباس (۱۳۸۳)، تئاتر، هویت و نمایش ملی، انتشارات قطره، تهران.

سپهران، کامران (۱۳۸۷)، تئاترکراسی در عصر مشروطه، انتشارات نیلوفر،تهران.

سجودی، فرزان (۱۳۸۸)، نشانه‌شناسی نظریه و عمل، نشر علم، تهران.

شایگان، داریوش (۱۳۸۸)، افسون‌زدگی جدید، هویت چهل تکه و تفکر سیّار، ترجمه فاطمه ولیانی، چاپ ششم، نشر و پژوهش فرزان روز، تهران.

طباطبایی، جواد (۱۳۸٦)، دیباچه‌ای بر نظریه انحطاط ایران، چاپ هفتم، نشر نگاه معاصر، تهران.

طباطبایی، جواد (۱۳۸٦)، نظریه حکومت قانون در ایران، انتشارات ستوده،تبریز.

گوران، هیوا (۱۳٦۰)، کوشش‌های نافرجام: سیری در صد سال تئاتر ایران، انتشرات آگاه، تهران.

لوتمان، یوری و اوسپنسکی (۱۹۷۸)، درباره هگل و فلسفه او (مجموعه مقالات)، چاپ سوم، انتشارات امیرکبیر، تهران.

ملک‌پور، جمشید (۱۳٦۳)، تاریخ ادبیات نمایشی در ایران، نخستین کوشش‌ها تا دوره قاجار، انتشارات توس، تهران.

مؤمنی، باقر (۱۳۵۰)، ایران در آستانه انقلاب مشروطیت، انتشارات صدای معاصر، تهران.

Ljungberg, Christina (2003), Meeting the Cultural Other: Semiotic Approaches to Intercultural Communication, Studies in Communication Sciences, Vol.3, No.2, pp. 50-77.

Lotman, Juri (1992), Cultur and Explosion, Edited by Marina Grishakova; Translated by Wilma Clark (2009), Berlin, New York.

Lotman, Yu. M, B.A. Uspenski (1971), On the semiotic Mechanism of Culture, in New Literary History, Vol. 9, No. 2, Seviet Semiotics and Criticism: An Anthology (Winter, 1978), pp. 211-232.

Lotman, Juri (1984), On the Semiospher, Sign Systems Studies, Vol. 33, No. 1, pp. 205-226.

Posner, Roland (2004), Basic Tasks of Cultural Se-

miotics, in Gloria Withalm and Josef Wallmannsberger (eds), Vienna: INST, Technical University of Berlin.

Torop, Peter (1999), Cultural Semiotic and Culture, Sign System Studies, Vol. 27, pp. 9-23.

Torop, peter (2002), Introduction: Re – reading of Cultural Semiotics, Sign Systems Studies, Vol. 30, pp, 395-404.

Torop, peter (2002), Translasion as Translation as Culture, in Sign Systems Studies, Vol 30, Torop, Peter & Lotman, Michail, & Kull (eds), Tartu University press, Tartu.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی