A Neo-Historicist Study of the Representation of History and Power in the Works of Grigor Yeghikyan (Case Study: "Anushirvan the Just and Mazdak" and "The War of East and West")[1]

Hossein Fathollahi[2], Behzad Aghajamali[3]

Receive Date: 26 August 2025, Accept Date: 07 September 2025
Doi: 10.22034/rpa.2025.2069740.1184

Abstract

History has often been regarded as the recording of past events; however, rather than reflecting an absolute truth, it should be understood as a discursive narrative of the past. Drama and the theatrical stage, owing to their intrinsic connection with politics, society, ethnicity, and ideology, provide a crucial arena for representing such narratives. During the Pahlavi era, theater functioned as a social medium that both reconstructed historical memory and promoted the official ideology. This study, conducted through a qualitative, library-based approach within the framework of neo-historicism and with particular emphasis on Michel Foucault's genealogy, analyzes two plays by Grigor Yeghikian: Anushirvan the Just and Mazdak and The War of East and West. The findings reveal that Yeghikian, through the re-creation of historical episodes, represents history not as a linear reflection but as a contested field of discourses and a network of power and truth. These plays, through narrative structure, characterization, and performative rituals, simultaneously critique the corruption of past powers and reflect contemporary Iranian concerns with social justice, national identity, and gradual reform. Thus, while Yeghikian's works appear superficially aligned with the Pahlavi discourse, at a deeper level they engage in a critical dialogue with the concepts of justice and the ideological abuse of power. By doing so, this study addresses the lack of neo-historicist readings of Yeghikian's plays and contributes to a renewed understanding of the relationship between history, power, and drama in modern Iranian theatre.

Keywords: History, Grigor Yeghikian, Discourse of Power, Neo-Historicism, Foucault's Genealogy

1. This article is derived from the Master's thesis project of Mr. Hossein Fathollahi, entitled 'An Examination of the Representation of History in Iranian Drama during the Pahlavi Era Based on Michel Foucault's Genealogy Theory', in the field of Dramatic Literature at the Faculty of Art, Soore University, supervised by Dr. Behzad Aghajamali, and defended in September 2024.

2. MA in Dramatic Literature, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran.
Email: hossein.hf17@gmail.com
3. Assistant Professor, Department of Performing Arts, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran (corresponding author). Email: behzad.jamali@ut.ac.ir

مطالعهٔ نوتاریخ‌گرایانه بازنمود تاریخ و قدرت در آثار گریگور یقیکیان (مطالعهٔ موردی: نمایشنامهٔ انوشیروان عادل و مزدک و نمایشنامهٔ جنگ مشرق و مغرب)[۱]

حسین فتح‌اللهی[۲]، بهزاد آقاجمالی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۰۴، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۱۶

Doi: 10.22034/rpa.2025.2069740.1184

چکیده

تاریخ همواره به عنوان ثبت رخدادهای گذشته تلقی می‌شود، اما بیش از آنکه بازتاب حقیقتی ناب باشد، روایتی گفتمانی از گذشته است. نمایشنامه و صحنهٔ تئاتر به دلیل پیوند با سیاست، جامعه، قومیت و ایدئولوژی، بستری مهم برای بازنمایی این روایت‌ها به شمار می‌آیند. در دوران پهلوی، تئاتر به مثابهٔ رسانه‌ای اجتماعی، در بازسازی حافظهٔ تاریخی و ترویج ایدئولوژی رسمی نقش‌آفرین بود. این پژوهش با روش کیفی و مبتنی بر مطالعهٔ کتابخانه‌ای و در چارچوب رویکرد نوتاریخ‌گرایانه با تأکید بر تبارشناسی میشل فوکو، به تحلیل دو نمایشنامهٔ *انوشیروان عادل و مزدک* و *جنگ مشرق و مغرب* اثر گریگور یقیکیان می‌پردازد. یافته‌ها نشان می‌دهد که یقیکیان با بازآفرینی مقاطع تاریخی، تاریخ را نه به صورت بازتابی خطی، بلکه به عنوان میدان گفتمان‌ها و شبکه‌ای از قدرت و حقیقت به تصویر می‌کشد. این نمایشنامه‌ها از طریق روایت، شخصیت‌پردازی و آیین‌های نمایشی، هم نقدی بر فساد قدرت‌های گذشته‌اند و هم بازتابی از دغدغه‌های عدالت اجتماعی، هویت ملی و اصلاحات تدریجی در ایران معاصر. بدین‌ترتیب، آثار یقیکیان ضمن هم‌سویی ظاهری با گفتمان پهلوی، در سطحی عمیق‌تر به گفت‌وگویی انتقادی با مفهوم عدالت و سوءاستفاده از ایدئولوژی می‌پردازند. این پژوهش می‌کوشد خلأ مطالعات نوتاریخ‌گرایانه دربارهٔ آثار یقیکیان را پر کند و نسبت میان تاریخ، قدرت و درام در ادبیات نمایشی ایران را بازخوانی نماید.

واژگان کلیدی: تاریخ، یقیکیان، گفتمان قدرت، نوتاریخ‌گرایی، فوکو

---

۱. این مقاله برگرفته از پروژهٔ پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نویسندهٔ اول با عنوان «بررسی بازنمود تاریخ در درام ایران در دورهٔ پهلوی بر اساس نظریهٔ تبارشناسی میشل فوکو» در رشتهٔ ادبیات نمایشی است که در دانشکدهٔ هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره با راهنمایی دکتر بهزاد آقاجمالی در شهریور ۱۴۰۳ دفاع شده است.

۲. کارشناسی ارشد، رشتهٔ ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران.
Email: hossein.hf17@gmail.com

۳. استادیار، گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: behzad.jamali@ut.ac.ir

مقدمه

در هر برهه از تاریخ، ادبیات جلوه‌گاه ویژگی‌های اجتماعی آن دوره بوده است. تئاتر و ادبیات نمایشی نیز سهم بسزایی در بازتاب ساختارهای اجتماعی و تاریخ به‌خصوص دورانی که در آن رشد می‌کنند را دارند. یقیکیان از جمله افرادی است که آثارش در قلمرو تاریخ‌نگاری قرار می‌گیرند. نمایشنامهٔ *جنگ مشرق و مغرب* اولین تجربه نمایشی یقیکیان محسوب می‌شود. در فضایی که ته‌مانده تفکرات ملی‌گرایانه مشروطه با تفکرات ناسیونالیستی پهلوی هم‌زمان شده بود، گریگور یقیکیان دست به نوشتن این نمایشنامهٔ تاریخی زد. هدف از این پژوهش شناخت گفتمان تاریخی و قدرت در ادبیات نمایشی بر اساس نظریه تبارشناسی فوکو و چگونگی این ابزار به‌خصوص در نمایشنامهٔ *انوشیروان عادل و مزدک* و *جنگ مشرق و مغرب* بازتاب یافته و به بازتولید و یا نقد قدرت تبدیل می‌شوند.

تبارشناسی[1] یکی از دوره‌های بسیار مهم اندیشهٔ میشل فوکو را دربرمی‌گیرد. این دوره از حیات فکری فوکو ویژگی‌های خاصی دارد که یکی از آنها تأثیرپذیری زیاد او از نیچه است. وی به‌وضوح در بسیاری از آثارش نیچه را می‌ستود. ویژگی دیگر مرحلهٔ تبارشناسی، کاهش تعداد کلیدواژه‌های اندیشهٔ فوکو است. می‌توان گفت این ویژگی تا حدی به کاهش آشفتگی و ابهام در اندیشهٔ این دوره منجر شده است. اما از طرفی نیز سبب افزایش عمق و پیچیدگی کلیدواژه‌های موجود در این دوره شده است. سومین ویژگی نیز پرداختن فوکو به‌طور مستقیم به موضوع حقیقت می‌باشد. فوکو به بهره‌گیری از روش تبارشناسی سبکی جدید را در تاریخ‌نویسی پدیده‌ها به وجود آورد که مفهوم قدرت در آن نقش برجسته‌ای دارا می‌باشد. باتوجه به اینکه آثار یقیکیان در مطالعات پژوهشی چندان مورد توجه قرار نگرفته و از طرفی بهره‌گیری از روش تبارشناسی فوکو می‌تواند سبب دستیابی به سویه‌های تاریخی دیگری از متن شود که احتمالاً تاکنون بدان توجه نشده است، از این رو نیز پژوهش حاضر ضروری می‌نماید.

پیشینهٔ تحقیق

با توجه به مطالعات انجام‌یافته، پژوهش‌هایی که در راستای موضوع حاضر می‌توان بدان‌ها اشاره نمود به دو دسته قابل تقسیم‌اند:

۱. مطالعات مرتبط با آثار گریگور یقیکیان

در این حوزه، مقالهٔ «بررسی مواجهه خود و دیگری در نمایشنامهٔ جنگ مشرق و مغرب نوشتهٔ گریگور یقیکیان از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی لوری یوتمان» اثر آزاده شاهمیری و ابوالقاسم دادور (۱۳۹۴) قابل ذکر است. این پژوهش به مطالعهٔ چگونگی مواجههٔ «خود» و «دیگری» یا به بیان بهتر، فرهنگ خود و فرهنگ دیگری در این نمایشنامه پرداخته و نشان داده است که با وجود برساخت تقابل‌های دوگانه میان دو فرهنگ، سطحی از ارتباط بینافرهنگی و فضای گفت‌وگو نیز در متن شکل گرفته است. همچنین، مقالهٔ «روش و بینش تاریخ‌نگاری گریگور یقیکیان در کتاب شوروی و جنبش جنگل» نوشتهٔ عباس پناهی (۱۳۹۸) با تمرکز بر یکی از آثار غیرنمایشی یقیکیان، نشان داده است که او به دلیل ارتباط با طیف‌های گوناگون جنبش جنگل و دسترسی به اسناد و مدارک، توانسته گزارش‌هایی مستندتر از بسیاری دیگر از راویان این واقعه ارائه دهد. این دو پژوهش هرچند به‌طور مستقیم به موضوع حاضر نپرداخته‌اند، اما از منظر تحلیل گفتمان تاریخی و فرهنگی در آثار یقیکیان، زمینهٔ ارزشمندی را فراهم می‌آورند.

۲. مطالعات مرتبط با نظریات فوکو و نقد گفتمانی

در میان پژوهش‌هایی که به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم به نظریات میشل فوکو پرداخته‌اند، می‌توان به مقالهٔ «تحلیل گفتمان در نمایشنامهٔ هملت بر مبنای آرای فوکو» نوشتهٔ لادن جواهری، ژینو ابراهیمی و نورالدین یوسفی (۱۳۹۵) اشاره کرد که با معرفی مؤلفه‌های قدرت، دانش و حقیقت، این مفاهیم را در فضای روایتی هملت تحلیل کرده است. همچنین مقالهٔ «تحلیل گفتمان قدرت در داستان سیاوش بر اساس نظریهٔ قدرت میشل فوکو» از مختار ابراهیمی و شفا دهیمی‌نژاد (۱۳۹۹) قابل توجه است. نویسندگان در این مقاله، چارچوب قدرت ـ حقیقت فوکو را در داستان سیاوش با تمرکز بر نسبت شاه-موبد بررسی کرده و در سه محور «فضای تخاصم»، «منازعات معنایی» و «تعیین زمان و مکان» گفتمان قدرت را واکاوی کرده‌اند. این دو پژوهش نشان می‌دهند که خوانش متون ادبی با رویکرد فوکویی در ایران سابقه دارد، هرچند تاکنون در مورد آثار گریگور یقیکیان به‌طور جدی به کار نرفته است.

Doi: 10.22034/rpa.2025.2069740.1184

۳. مطالعات مرتبط با نوتاریخ‌گرایی

رویکرد نوتاریخ‌گرایی که بر پایهٔ مفاهیم فوکویی دربارهٔ قدرت، دانش و گفتمان بنا شده است، در نقد ادبی و نمایشی معاصر جایگاهی ویژه یافته است. در ایران نیز پژوهش‌های محدودی در این زمینه انجام شده است. در این حوزه کتاب *درام تاریخی در ایران* اثر محمد هاشمی (نشر علم) است که فصلی مستقل به بررسی آثار گریگور یقیکیان از منظر تاریخ‌گرایی جدید اختصاص داده است. هاشمی در این کتاب نشان می‌دهد که نمایشنامه‌های یقیکیان بیش از آنکه صرفاً بازتاب رویدادهای تاریخی باشند، متونی‌اند که در دل خود تاریخ و قدرت را بازتولید می‌کنند. ازاین‌رو، پژوهش حاضر با الهام از این رویکرد و در امتداد چنین مطالعاتی، می‌کوشد در قالب چارچوب نظری نوتاریخ‌گرایی، به بازخوانی گفتمان‌های متعارض و گسست‌های گفتمانی در نمایشنامه‌های «انوشیروان عادل و مزدک» و «جنگ مشرق و مغرب» بپردازد.

مرور پیشینه‌ها نشان می‌دهد که هرچند پژوهش‌های متعدد دربارهٔ نظریهٔ فوکو و نیز تاریخ‌گرایی جدید وجود دارد و در برخی آثار گریگور یقیکیان نیز مطالعات پراکنده‌ای انجام گرفته است، اما بررسی منسجم و نوتاریخ‌گرایانهٔ نمایشنامه‌های او با تمرکز بر بازنمایی تاریخ و قدرت، کمتر به‌طور مستقل دنبال شده است. این مقاله با ترکیب مفاهیم فوکویی و رویکرد نوتاریخ‌گرایی می‌کوشد این خلأ را پر کند و تحلیلی تازه از نسبت تاریخ، قدرت و درام در آثار یقیکیان ارائه دهد.

روش تحقیق

روش تحقیق این پژوهش کیفی و مبتنی بر مطالعه کتابخانه‌ای است. داده‌های اصلی از طریق گردآوری و تحلیل منابع مکتوب، اعم از متون تاریخی، نمایشنامه‌ها مورد بررسی، و آثار نظری مرتبط استخراج شده‌اند. رویکرد متدولوژیک مقاله پدیدارشناختی است؛ بدین‌معنا که کوشش شده است تا تجربه زیسته و افق معنایی برآمده از نمایشنامه‌ها، آن‌گونه که در متن و گفتمان تاریخی ـ اجتماعی‌شان ظهور یافته، مورد واکاوی قرار گیرد. در این مسیر، پژوهشگر با تعلیق پیش‌فرض‌های رایج و تمرکز بر توصیف و تفسیر پدیدارها، می‌کوشد ساختارهای معنایی و صورت‌بندی‌های قدرت را در بستر نوتاریخ‌گرایی آشکار سازد.

مبانی نظری

نوتاریخ‌گرایی[۲]

چهارچوب نظری این پژوهش بر مبنای رویکرد نوتاریخ‌گرایی شکل گرفته است؛ رویکردی که از دههٔ ۱۹۸۰ به بعد با آثار استیون گرینبلت و دیگر نظریه‌پردازان نقد ادبی جایگاه ویژه‌ای یافت. نوتاریخ‌گرایی برخلاف تاریخ‌گرایی سنتی، تاریخ را مجموعه‌ای از وقایع خطی و بیرونی نمی‌بیند، بلکه آن را شبکه‌ای از گفتمان‌ها، قدرت‌ها و متون می‌فهمد که همواره در پیوندی دوسویه با یکدیگر هستند. در این رویکرد، متن ادبی یا نمایشی صرفاً بازتاب رویدادهای تاریخی نیست، بلکه خود بخشی از فرایند تولید و بازتولید قدرت و حقیقت در بستر تاریخ محسوب می‌شود (اسمارت، ۱۳۸۵؛ Taylor, 2011).

پایهٔ نظری نوتاریخ‌گرایی به‌طور مستقیم با اندیشه‌های میشل فوکو پیوند دارد. فوکو در آثار خود از جمله اراده به دانستن (۱۳۹۲) و نیز در گفتارهایش دربارهٔ تاریخ، نشان داد که تاریخ نه عرصهٔ روایت‌های واحد و پیوسته، بلکه میدانِ گسست‌ها و انقطاع‌ها است. او با طرح مفاهیم «قدرت/دانش» و «رژیم‌های حقیقت» توضیح داد که آنچه ما تاریخ می‌نامیم، نتیجهٔ برهم‌کنش گفتمان‌ها و سازوکارهای قدرت است، نه آینهٔ سادهٔ رویدادها (دریفوس و رابینو، ۱۳۸۷؛ گوتینگ، ۱۳۹۰).

نوتاریخ‌گرایان همین نگاه فوکویی را به عرصهٔ نقد ادبی و نمایشی کشاندند. در این چارچوب، نمایشنامه یا رمان نه صرفاً سندی هنری، بلکه متنی است که در همان شبکهٔ قدرت و گفتمان ساخته می‌شود و هم‌زمان آن شبکه را بازتولید یا به چالش می‌کشد. بنابراین تحلیل آثار گریگور یقیکیان در این مقاله، نه بازخوانیِ تاریخیِ وقایع (مانند جنبش مزدکی یا نزاع‌های ایران و روم)، بلکه واکاویِ شیوه‌ای است که متن نمایشی از خلال زبان، بدن‌ها، و آیین‌های دراماتیک خود، قدرت را بازنمایی و تاریخ را بازتولید می‌کند.

با این توضیح، تغییر عنوان مقاله به «مطالعهٔ نوتاریخ‌گرایانه» دقیق و بامعناست؛ زیرا این رویکرد اجازه می‌دهد که پیوند میان تاریخ، گفتمان و قدرت در نمایشنامه‌های *انوشیروان عادل و مزدک* و *جنگ مشرق و مغرب* نشان داده شود، بی‌آنکه تحلیل در دام تاریخ‌نگاری خطی یا تبیین‌های صرفاً وقایع‌محور بیفتد. درواقع، آنچه در این مقاله انجام می‌شود، همان چیزی است که حسین‌زاده و

همکاران (۱۳۹۴) از آن با عنوان «تبارشناسی فوکویی» یاد کرده‌اند: نشان دادن گسست‌ها و انقطاع‌ها در تولید حقیقت. تفاوت این پژوهش در آن است که این رویکرد تبارشناسانه در قالبِ چارچوب نظری نوتاریخ‌گرایی به کار گرفته شده است؛ بدین معنا که نمایشنامه‌ها نه بازتاب منفعلِ تاریخ، بلکه عامل فعالِ شکل‌دهی به درک ما از تاریخ و قدرت محسوب می‌شوند.

تبارشناسی فوکو

تبارشناسی یکی از دوره‌های بسیار مهم اندیشهٔ میشل فوکو[۳] محسوب می‌گردد. او در این دوره آثار بسیار مهمی چون «مراقبت» و «تنبیه» و «تاریخ جنسیت» را تألیف نمود و سخنرانی‌های متعددی را در دانشگاه‌های گوناگون دنیا ترتیب داد. این دوره از حیات فکری فوکو ویژگی‌های خاصی هم دارد. اولین ویژگی این دوره تأثیر چشم‌گیر و انکارناپذیر نیچه[۴] بر اندیشهٔ اوست. برخلاف دورهٔ دیرینه‌شناسی[۵] که فوکو از مجموعه‌ای از گرایش‌های فکری و فلسفی متأثر بود و همواره سعی می‌کرد تأثیرپذیری‌اش از ساختارگرایی[۶] را انکار کند، در دورهٔ تبارشناسی، به‌وضوح، از تأثیرپذیری‌اش از نیچه سخن می‌گفت و در جای‌جای آثارش او را می‌ستود. ویژگی دیگر مرحلهٔ تبارشناسی اندیشهٔ فوکو کاهش تعداد کلیدواژه‌های اندیشهٔ اوست. می‌توان گفت این ویژگی تا حدی به کاهش آشفتگی و ابهام در اندیشهٔ این دوره منجر شده است؛ البته این ویژگی روی دیگری هم داشت و آن افزایش عمق و پیچیدگی کلیدواژه‌های موجود در این دوره است؛ برای مثال، می‌توان به کلیدواژهٔ قدرت[۷] اشاره کرد که به نظر نگارنده بی‌شک، یکی از کلیدواژه‌های بسیار گسترده و غامض و چندوجهی او به شمار می‌رود. سومین ویژگی پرداختن فوکو به‌طور مستقیم به موضوع حقیقت[۸] است. او در این دوره بحث‌های فراوانی دربارهٔ نسبت قدرت و حقیقت بیان کرد و بر همین اساس، مفسران هم مباحث تفصیلی‌تری در این باره طرح کرده‌اند. همچنین، او کلیدواژهٔ کاربردی روشنفکر[۹] را مطرح کرد که گویای بسیاری از رویکردهای معرفتی او از جمله تعریف او از حقیقت بود. او، بر اساس تعریفش از حقیقت، رسالتی برای روشنفکر تعیین کرد و قیامی انقلابی در برابر تعاریف رایج از روشنفکر و رسالت روشنفکر برپا ساخت (حسین‌زاده یزدی و همکاران، ۱۳۹۴: ۳۱).

بسیاری از مفسران بر این باورند که به‌کارگیری تبارشناسی نیچه توسط فوکو، موفق‌ترین نمونه از کاربرد این روش در تحلیل‌های اوست. فوکو با درک عمیق از تبارشناسی نیچه، این روش را به‌خوبی در چارچوب زمانه خود به کار گرفت (شرت، ۱۳۸۷: ۹۶). شاید هیچ‌کجا به‌اندازهٔ تحلیل‌های فوکو از روابط قدرت، از تبارشناسی با چنین دقتی استفاده نشده باشد. بااین‌حال، با توجه به اهمیت تبارشناسی برای فوکو، لازم است که در نظر گرفته شود که فوکو مبانی و اصول حاکم بر تفکر نیچه‌ای در تبارشناسی را پذیرفته است و تعریف و تفسیری که او از تبارشناسی ارائه می‌دهد باید مورد توجه قرار گیرد تا نقاط اشتراک و تفاوت احتمالی آن با تبارشناسی نیچه آشکار شود. این باور که نیچه تبارشناسی را برای نقد تاریخ و اخلاق سنتی به کار برد، ایده‌ای مشترک در میان مفسران است (*اسپینکز*، ۱۳۸۸: ۴۳). با توجه به این تعریف، اشتراکات فوکو و نیچه در به‌کارگیری تبارشناسی برای نقد روشن است؛ اما فوکو با استفاده از این روش، نقد موضوعاتی را در دستور کار خود قرار داد که به دانش و تولید دانش دربارهٔ موضوعاتی چون بدن و جنسیت و مفاهیم مشابه منجر شد (تایشمن و وایت، ۱۳۸۶: ۷۶). فوکو در به‌کارگیری تبارشناسی، ایده پیوند دانش و قدرت را از نیچه وام گرفت و به‌خوبی نشان داد که دگرگونی اندیشه‌ها فقط معلول خود اندیشه نیست، بلکه بیش از آن با نیروهای اجتماعی مرتبط است که رفتار افراد را کنترل می‌کنند (گوتینگ، ۱۳۹۰: ۱۱۸). او برای روشن کردن نقش قدرت در پیدایش موضوعات دانش، در یکی از تعاریفی که از تبارشناسی بیان کرد، آن را به عنوان مفهومی سیاسی معرفی کرد و به این شکل توصیف نمود: «تبارشناسی قیام دانش‌هایی است که بیش از هر چیز، نه با محتواها و روش‌ها یا مفاهیم علمی، بلکه با تأثیرهای قدرت‌های متمرکزکننده‌ای مخالف‌اند که با نهاد و کارکرد گفتمان علمی سازمان‌یافته در جامعه‌ای چون جامعه ما در پیوندند» (به نقل از متیوز، ۱۳۹۵: ۲۲). بنابراین، با توجه به آنچه فوکو از به‌کارگیری تبارشناسی در تحلیل‌های خود بیان می‌کرد، او این روش را برای اهدافی به کار گرفت که با تعاریف او از تبارشناسی سازگار باشد. وظیفه تبارشناسی نوعی تحلیل خلاف جریان علوم انسانی است که در نهایت نشان می‌دهد چگونه این علوم شکل گرفته‌اند. باید توجه داشت که تمام علوم مدرن در فضایی مملو از ملاک علمی بودن

Doi: 10.22034/rpa.2025.2069740.1184

رشد کرده‌اند، زیرا یکی از ویژگی‌های تمدن مدرن، تمایز و رتبه‌بندی صورت‌های معرفت بر اساس معیارهای علمی دقیق است. این ملاک، دیگر اشکال معرفت را نامشروع می‌داند و آنها را تحت سیطرهٔ نظریه‌های جهان‌شمول خود قرار می‌دهد (اسمارت، ۱۳۸۵: ۷۸).

نسبت تبارشناسی با تاریخ سنتی

نکته‌ای مهم در تبارشناسی نیچه و فوکو که شایان توجه است و نقشی کلیدی در تحلیل تبارشناسانه دارد، نحوهٔ تعریف تاریخ در این رویکرد است. در تقابل با تاریخ‌نگاری سنتی، تبارشناسی بر رویدادسازی و نگاه چشم‌اندازانه تأکید دارد که این دیدگاه تفاوت اساسی میان تبارشناسی و تاریخ سنتی را شکل می‌دهد. به این معنا که تبارشناسی با تلاش برای از بین بردن بداهت و ضرورت ذاتی روایت‌های تاریخی سنتی، تلاش می‌کند به همهٔ عوامل و نیروهای مؤثر در شکل‌گیری یک رویداد توجه کند. از سوی دیگر، تاریخ‌نگاری سنتی بر استمرار و یافتن منشأ پدیده‌ها تمرکز دارد، در حالی که تبارشناسی این ویژگی را حذف کرده و نگاه کل‌نگر به تاریخ را دنبال می‌کند. به بیان دیگر، تاریخ‌نگاری سنتی به دنبال کشف جوهر پدیده‌ها و حرکت آنها به سمت یک غایت مشخص است، در حالی که رویدادسازی بر یکتایی پدیده‌ها تأکید دارد و سعی می‌کند از تحمیل ساختارهای فراتاریخی جلوگیری کند. این رویکرد در تحلیل تاریخی فوکو نیز نقش محوری دارد و استفاده او از این مفهوم، تمایزی واضح با تاریخ‌نگاران سنتی و معاصر ایجاد می‌کند[۱۰]. فوکو در مقالهٔ «نیچه، تبارشناسی، تاریخ» به دو کلیدواژه «حس تاریخی» و «تاریخ واقعی» اشاره می‌کند که، هرچند کاربرد این واژه‌ها گاهی مبهم و متفاوت است، اما تفاوت‌های تاریخ واقعی با تاریخ سنتی را به‌روشنی تبیین می‌کند. از نظر فوکو، تاریخ واقعی به تبارشناسی نزدیک‌تر است، زیرا برخلاف تاریخ‌نگاری سنتی، بر هیچ بنیان ثابتی تکیه ندارد و هیچ عنصر ثابتی در انسان وجود ندارد که بتواند مبنای شناخت دیگران یا خود قرار گیرد. همچنین فوکو بر این باور است که برای فهم کامل تاریخ باید از هر نوع تکیه‌گاهی اجتناب کرد. تفاوت دیگر این است که تاریخ سنتی تمایل دارد رویدادهای منحصربه‌فرد را در پیوستگی و حرکتی غایت‌مند قرار دهد، در حالی که تاریخ واقعی، رویدادها را در یکتایی و شدت خود نشان می‌دهد. فوکو همچنین اشاره می‌کند که تاریخ واقعی، برخلاف تاریخ‌نگاری سنتی که ادعای بی‌طرفی دارد، ترسی از افشای موضع و زاویه نگاه خود ندارد (فوکو، ۱۳۸۹).

تعریف قدرت و انواع آن

می‌توان گفت فوکو تبارشناسی را به‌عنوان روشی مؤثر برای آشکار ساختن قدرت و شاید تنها روش کارآمد برای تحقق این هدف می‌دانست و بر این باور بود که قدرت و سازوکارهای آن در شکل‌گیری حقیقت و دانش نقش قابل توجهی ایفا می‌کنند. اهمیت بررسی قدرت در نقل‌قول‌های او به‌وضوح قابل مشاهده است. او اشاره می‌کند که آیا دشواری در یافتن اشکال مناسب مبارزه به دلیل نادیده گرفتن مسئله قدرت نیست؟ به این ترتیب، ما تا پیش از قرن نوزدهم نتوانسته بودیم ماهیت استثمار را به‌درستی درک کنیم و تا به امروز هم هنوز فهم کاملی از ماهیت قدرت نداریم. شاید به همین دلیل است که مارکس و فروید نمی‌توانند اشتیاق ما به این پدیدهٔ معمایی که قدرت نامیده می‌شود را ارضا کنند؛ پدیده‌ای که هم‌زمان مرئی و نامرئی، پیداست و پنهان و در هر مکان و زمان حضور دارد (پین، ۱۳۸۸).

در مقالهٔ «سوژه و قدرت»، فوکو هدف خود از تحلیل قدرت را توضیح داده است. در این زمینه، دریفوس و رابینو با استفاده از نظریات فوکو، معتقدند که هدف او تعیین و شناخت شیوه عملکرد قدرت است، نه ساخت نظریه‌ای دربارهٔ قدرت. آنها تأکید می‌کنند که فوکو به دنبال شناخت عرصه‌ای بود که روابط قدرت در شکل‌گیری آن نقش داشته و ابزارهایی که قدرت از طریق آنها اعمال می‌شود، بود. برای فوکو، شناسایی و آشکارسازی شبکه روابطی که پشت قوانین و آثار فلاسفه سیاسی قرار دارد، بسیار مهم است (دریفوس و رابینو، ۱۳۸۷؛ مرکیور، ۱۳۸۹).

اندیشمندانی که به مفهوم قدرت پرداخته‌اند، معمولاً تلاش کرده‌اند تا تحلیل‌ها و نظریات خود را به‌عنوان نظریه‌ای درباره قدرت ارائه دهند. اما فوکو تحلیل‌های خود را نظریه‌ای دربارهٔ قدرت نمی‌دانست و از کار خود با عنوان «تحلیلیات قدرت»[۱۱] یاد می‌کرد. تفاوت اصلی بین تحلیلیات قدرت و نظریه قدرت این است که تحلیلیات قدرت به صورت توصیفی، غیرتاریخی و غیرعینی در نظر گرفته نمی‌شود و به تعمیم کلی تاریخ نمی‌پردازد. فوکو به دنبال توسعهٔ نظریه‌ای درباره قدرت نبود؛ زیرا نظریه‌های

قدرت، قدرت را پدیده‌ای می‌دانند که در زمان و مکان خاصی به‌وجود می‌آید و نظریه‌پردازان در تلاش برای توضیح چگونگی شکل‌گیری آن هستند (دریفوس و رابینو، ۱۳۸۷). در کتاب تاریخ جنسیت، فوکو تصریح می‌کند که تلاش او بیشتر معطوف به ارائه تحلیلی از قدرت است تا طرح نظریه‌ای درباره آن. او پنج ویژگی اصلی برای قدرت برمی‌شمارد: ۱. قدرت قابل تصاحب یا تقسیم نیست؛ قدرت از نقاط متعدد و در روابط نابرابر و متغیر اعمال می‌شود؛ ۲. قدرت به‌طور بیرونی نسبت به سایر انواع روابط وجود ندارد، بلکه درون‌مایه آن‌هاست و در هر جایی که روابط قدرت عمل می‌کنند، به‌طور مستقیم نقش تولیدی ایفا می‌کنند؛ ۳. قدرت از پایین به بالا اعمال می‌شود و در مبادی روابط قدرت، تقابل ساده‌ای میان حاکم و تبعیت‌کننده‌ها وجود ندارد؛ ۴. روابط قدرت دارای نیت و غیرسوبژکتیو هستند و به این معنی که این روابط به خودی خود اهداف و مقاصدی را دنبال نمی‌کنند؛ ۵. هر جا که قدرت وجود دارد، مقاومت نیز وجود دارد و مقاومت نسبت به قدرت موقعیتی بیرونی ندارد (فوکو، ۱۳۹۲).

یکی از تقسیم‌بندی‌هایی که مفسران درباره دیدگاه فوکو به قدرت ارائه کرده‌اند، تفکیک تحلیل او به دو سطح تجربی و نظری است. در سطح اول، فوکو با بررسی حالات خاص تاریخی به دنبال فهم چگونگی ظهور و اشکال قدرت است. او به بررسی قدرت‌های پیشامدرن و اشکال متأخر آن مانند قدرت سلطنتی و قدرت انضباطی پرداخته است. از نظر فوکو، این شکل سنتی را می‌توان اینگونه تکمیل کرد: روابط قدرت در تمام روابط اجتماعی وجود دارد و حتی در پایین هرم نیز قابل جست‌وجو است. او به بررسی تمامی اشکال قدرت انضباطی در مدارس، دانشگاه‌ها، بیمارستان‌ها و دیگر نهادها پرداخته است. در سطح دوم، فوکو فراتر از ویژگی‌های تاریخی به تحلیل می‌پردازد و پس از بررسی حالات گوناگون قدرت در سطح تجربی، به دنبال بیان ویژگی‌های بنیادی و کلی‌تر قدرت و عملکرد آن است[۱۲].

حقیقت

از دیدگاه فوکو حقیقت، هستهٔ اصلی قدرت است و به همین دلیل در گفتمان‌ها به تحلیل حقیقت می‌پردازد. منظور فوکو از حقیقت، مجموعه‌ای از قوانین و قاعده‌هایی است که بر اساس آنها، درست از نادرست تمیز داده می‌شود؛ نه مجموعه‌ای از چیزهای حقیقی که باید آنها را کشف کرد و قبولاند. فوکو معتقد است که قدرت با مطرح کردن خود، شناسا را درگیر می‌کند و به تولید حقیقت شناسا و سامان‌دهی آن می‌پردازد. قدرت در مباحث فوکو امری مستقیم نیست، بلکه از طریق بررسی ذهنیّت رابطهٔ آن با قدرت مطرح می‌شود.

گفتمان‌های حقیقت از دید فوکو هسته‌های قدرتند. این گفتمان‌ها نباید از نگاه خوانندگان و نویسندگان آن نگریسته شوند؛ بلکه باید آنان را از آن جهت که سازندگان روابط قدرتند، نگریست؛ وی بر آنست که قدرت همواره از طریق رژیم حقیقت خود را به ما تحمیل می‌کند. پس می‌توان با موشکافی و آشنایی با مبانی آن، مقاومت و مبارزه را با قدرت در مسیری صحیح قرار داد. فوکو اندیشمندی است که همواره در عین نزدیک شدن به قدرت از آن دور می‌شود.

گریگور یقیکیان

گریگور یقیکیان، روزنامه‌نگار، مترجم و نمایشنامه‌نویس ارمنی که در حوزهٔ سیاست فعالیت زیادی داشت و زندگی او نیز به شدت تحت تأثیر آن قرار گرفت، نقش قابل توجهی در تئاتر ایران ایفا کرد. او اگرچه اهل ایران نبود و در امپراتوری عثمانی متولد شده بود، ولی در دوران نسل‌کشی ارامنه به ایران مهاجرت کرد و در نهایت ایران را به عنوان خانهٔ خود برگزید. یقیکیان در رشت زندگی می‌کرد و به همین دلیل روزنامه‌اش عمدتاً به موضوعات سیاسی ایران و روسیه می‌پرداخت. او در سال ۱۲۹۹ توسط ارتش سرخ دستگیر شد و به اعدام محکوم گردید، اما با وساطت میرزا کوچک‌خان از اعدام نجات یافت.

درام‌های تاریخی یقیکیان نکات جالبی دارند. او با وجود این که یک سوسیالیست بود، به شدت دلبسته حاکمیت پهلوی اول شد و به سمت نگارش درام‌های تاریخی با مضمون ملی‌گرایی ایرانی حرکت کرد. یقیکیان چهار نمایشنامه تاریخی در مورد ایران باستان دارد که از این نظر به حاکمیت پهلوی خدمت بزرگی کرده است. این آثار نه‌تنها بر تاریخ ایران تأکید دارند، بلکه به‌طور غیرمستقیم سیاست‌های پهلوی اول را نیز تأیید می‌کنند. این چهار نمایشنامه عبارتند از: *انوشیروان عادل و مزدک*، *جنگ مشرق و مغرب* یا داریوش سوم، *دختر قشنگ قلعهٔ محصور* و *شاپورثانی ذوالاکتاف و ژولین*. نقش پررنگ زنان

Doi: 10.22034/rpa.2025.2069740.1184

در این نمایشنامه‌ها و نزدیکی آرمان‌های آنها به ارزش‌های عصر پهلوی اول، به‌ویژه عدالت، فتح و پیروزی، شهادت و فداکاری برای وطن، از ویژگی‌های برجستهٔ آثار یقیکیان است.

یقیکیان که از عثمانی و شوروی به ایران و رشت رسیده بود و هم‌زمان شاهد اثرات جنبش مشروطه و ضعف حکومت قاجار و شروع حکومت رضاشاه بود، دو اثر تاریخی نوشت که در گفتمان تاریخ‌گرایانه دوران پهلوی اول قابل بررسی هستند. یکی از آنها «جنگ مشرق و مغرب» است. یقیکیان در مقدمهٔ «جنگ مشرق و مغرب» جملات قابل تأملی را نوشته است: «برای افاده نظرات خود، لازم نمی‌بینم که شرح مفصلی از اهمیت تئاتر، یعنی این آیینه عیب و نقص و محاسن و محامدنمای اخلاق انسانی، چیزی بنگارم. فقط به دو کلمه افکار خویش را در این خصوص گوشزد می‌کنم، که: اهمیت تئاتر دائر به تهذیب اخلاق، بر افتتاح چندین کلاس درس مقدم و انجام این امر، مخصوصاً قسمت تراژدی آنها، نهایت درجه مشکل می‌باشد» (طالبی، ۱۳۸۰: ۱۷). بنابراین یقیکیان تئاتر را مانند اکثر نمایشنامه‌نویسان دوران مشروطه، وسیله‌ای برای تهذیب اخلاق و آموزش می‌دید و از همین جهت هم به سمت آن گرایش پیدا کرد.

انوشیروان عادل و مزدک

نمایشنامهٔ *انوشیروان عادل و مزدک* از جمله آثار مهمی است که دو نسخهٔ موجود از آن با تفاوت‌های چشم‌گیری در محتوا و شخصیت‌پردازی روبه‌رو هستند. این تفاوت‌ها به‌ویژه در نحوهٔ تصویرسازی از شخصیت مزدک، بسیار مشهود است. دیالوگ‌ها و خطوط داستانی در هر دو نسخه، داستان را به شکلی متفاوت روایت می‌کنند و کنش‌های شخصیت‌ها در هر نسخه با یکدیگر اختلاف زیادی دارند. این تفاوت‌های جدی احتمالاً ناشی از زمان نگارش و اجرای نمایشنامه‌ها است.

نسخهٔ نخست این نمایشنامه در دوره‌ای قبل از سلطنت رضاشاه و حدود سال‌های ۱۳۰۱ تا ۱۳۰۳ در رشت به روی صحنه رفته است، در حالی که نسخهٔ دوم در سال ۱۳۱۰ در دسترس قرار گرفته است. هرچند که نسخهٔ چاپی نخست نیز در سال ۱۳۰۹ در رشت به چاپ رسیده و نسخهٔ دوم با فاصلهٔ کمتر از یک سال پس از آن منتشر شده است. یقیکیان در مقدمهٔ چاپ نخست نمایشنامه اشاره کرده است که این اثر در سال ۱۳۰۳ در رشت به اجرا درآمده است. بنابراین این احتمال وجود دارد که پس از چاپ نسخهٔ اول، یقیکیان به سرعت نسخهٔ دوم را که حاوی شعارها و آرمان‌هایی هماهنگ‌تر با دیدگاه‌های حکومت وقت بوده، منتشر کرده است تا از بازخواست وزارت معارف جلوگیری کند. لازم‌به‌ذکر است که هر دو نسخهٔ این نمایشنامه با ایدئولوژی حاکمیت همخوانی داشته، اما نسخهٔ دوم به‌طور رسمی‌تر وابسته به حکومت بوده است.

داستان نمایشنامه دربارهٔ رابطهٔ قباد، پادشاه ایران، با مزدک، پیامبر جدید است. مزدک موفق می‌شود نظر قباد را به آیین خود جلب کرده و در دربار شاهی به عنوان پیامبر جایگاهی پیدا کند. او همچنین موفق می‌شود ملکه و آذرمیدخت، دختر مؤبد مؤبدان، را به آیین جدید که بر پایهٔ عدالت و مساوات است، جذب کند. انوشیروان، ولیعهد کشور، با مزدک مخالف است و این مخالفت به نزاع و جدال بین پادشاه و ولیعهد منجر می‌شود. پادشاه با پیشنهاد مزدک قصد دارد انوشیروان را محبوس کند، اما انوشیروان از توطئه آگاه شده و از دربار می‌گریزد. او با همراهی اشراف و بوزرجمهر به دربار حمله می‌کند، قباد را از سلطنت خلع کرده و خود به تخت می‌نشیند. درنهایت، مزدک در دادگاهی محکوم می‌شود و ملکه و آذرمیدخت که از مزدک روی‌گردان شده‌اند، بخشیده می‌شوند. صحنهٔ پایانی نمایشنامه مزدک را در زندان نشان می‌دهد که با روح کسانی که مسئول مرگشان بوده است، مواجه می‌شود.

تحلیل نمایشنامهٔ انوشیروان عادل و مزدک

فوکو قدرت را نه به عنوان نیرویی متمرکز و مطلق بلکه به مثابه شبکه‌ای گسترده از روابط می‌داند که در کوچک‌ترین رفتارها و تمامی ارتباطات انسانی نفوذ می‌کند و حقیقت را شکل می‌دهد. از دیدگاه فوکو، قدرت و حقیقت دو روی یک سکه‌اند که تفکیک آنها ممکن نیست و روابط انسانی را باید از منظر این ساختار پیچیده قدرت تحلیل کرد. بنابراین، قدرت به شکل مویرگی در تمامی لایه‌های اجتماعی و سیاسی جاری است و به همین دلیل، تحلیل نمایشنامه‌های تاریخی نیازمند توجه دقیق به این ساختارهای پنهان است.

یقیکیان در *انوشیروان عادل و مزدک* پادشاهی را به تصویر می‌کشد که به آیینی نوین و متفاوت از دین سنتی خود دل می‌بندد و از باورهای اجدادی فاصله می‌گیرد. این

انتخاب نمایشی هوشمندانه است، زیرا نه‌تنها تضاد بین سنت و نوگرایی را نشان می‌دهد بلکه بازتابی از بحران‌های سیاسی و اجتماعی دوران مشروطه و قاجار است. درواقع، این نمایشنامه می‌تواند به‌عنوان بازنمایی تاریخی بخشی از واقعیت‌های سیاسی ایران در دوران بحران تعبیر شود، زمانی که اصلاحات و ایدئولوژی‌های نوظهور در تقابل با ساختارهای سنتی قرار داشتند.

این موضوع باعث شده است که برخی پژوهشگران مانند ملکپور برداشت‌هایی یک‌سویه و گاهی اشتباه از شخصیت مزدک و پیام کلی نمایشنامه داشته باشند. آیین مزدک که بر پایه عدالت اجتماعی و مساوات استوار است، به سختی قابل نقد مستقیم است. بااین‌حال، یقیکیان که در پیشینهٔ خود گرایش‌های سوسیالیستی داشت و نقدهایی به انقلاب‌های سریع و ایدئولوژی‌های رادیکال داشت، در این نمایشنامه نقش مزدک را بیشتر به عنوان نیرویی مخالف و آنتاگونیست می‌آفریند که اگرچه هدف عدالت دارد، اما روش‌های او به فروپاشی و آشوب می‌انجامد.

در اینجا یک نکتهٔ مهم قابل ذکر است: یقیکیان باور دارد عدالت و مساوات نمی‌تواند به صورت آنی و از طریق انقلاب حاصل شود بلکه باید نتیجه اصلاحات تدریجی باشد. این دیدگاه، مرزبندی روشنی بین نیروهای خیر و شر در نمایشنامه ایجاد می‌کند؛ از یک سو پادشاهی که به دام آیین نو می‌افتد و کشور را به ورطه نابودی می‌کشاند و از سوی دیگر پادشاهی که بازگشت به سنت‌ها را نمایندگی می‌کند و می‌کوشد نظم و عدالت را احیا کند.

نمایشنامه همچنین به‌طور ضمنی به وضعیت سیاسی و اجتماعی دوران قاجار و مشروطه اشاره دارد؛ زمانی که ایران در بحران بود و گروه‌های مختلفی در جست‌وجوی نجات از طریق اصلاحات سیاسی و اجتماعی بودند. یقیکیان که خود در این دورهٔ سیاسی فعالیت داشته و به سوءاستفاده از قدرت حساس بوده است، این امید را داشته که بازگشت به آیین‌های اجدادی و عدالت می‌تواند راه‌حلی برای بحران‌های موجود باشد.

دیالوگ‌هایی مانند گفت‌وگوی انوشیروان با قباد اهمیت ویژه‌ای دارند و فضای فکری و سیاسی متن را روشن می‌کنند:

«قباد: گوش کن، به من اطلاع داده‌اند که تو در جلسات مخفی که در معبد منعقد می‌شود شرکت داشته و ضد پدرت شروع به دسایس کرده و از مادرت بدگویی می‌نمایی و برای برانداختن دین مقدس و مساوات تامه اقدامات ننگین می‌کنی. صحیح است؟ آیا چه دفاعیاتی به ضد این انتشارات داری تا خود را بتوانی از این تقصیر بزرگ مبرا سازی؟

انوشیروان: اگر اجازه می‌فرمایی هرچه را که آگاهم به حضور مبارک معروض خواهم داشت.

قباد: بگو.

انوشیروان: من ایران را دوست دارم و به مردمانی که در این سرزمین زندگی می‌کنند، اهمیت می‌دهم. اما شاهنشاهی به جای حفظ بی‌طرفی و خاموش کردن آتش فتنه، به شعله‌ورتر کردن آن دامن زده و از خزانهٔ دولتی که باید برای حفظ امنیت و آرامش خرج شود، مبالغی را به گروهی خاص اختصاص داده و آنان را به خونریزی و آشوب تحریک می‌کند. اگر من از دربار کناره‌گیری کرده‌ام، به این دلیل است که برخی افراد منفعت‌طلب، خود را حامی شاه معرفی کرده‌اند و به نام حمایت از این دین جدید، خزانهٔ مملکت را غارت کرده و با فریب و نیرنگ جیب‌های خود را پر می‌کنند. اگر این روند ادامه یابد، وطن و مملکت از بین خواهد رفت و برای ما جز حسرت و خجالت چیزی باقی نخواهد ماند» (طالبی، ۱۳۸۰: ۱۳۳-۱۳۴).

حکومت قباد، به روشنی به وضعیت نابسامان دوران قاجار اشاره دارد و با روح متن نمایشنامه و تجربه تاریخی دوره مشروطه همخوانی دارد. ایدئولوژی‌های نوظهور که انتظار می‌رفت موجب پیشرفت کشور شوند، در عمل به مانعی برای توسعه و تعادل سیاسی تبدیل شده بودند. یقیکیان، که در کودکی تجربهٔ نسل‌کشی و پان اسلامیسم عثمانی را چشیده بود، در جنبش مشروطه نیز با روحانیون درگیر شده بود و به همین دلیل هیچ‌گونه تطابقی با دین اسلام نداشت. این رویدادها به‌طور ناخودآگاه در نمایشنامهٔ وی به عرصه‌ای برای انتقام‌جویی از قدرت حاکم تبدیل می‌شوند.

در صحنهٔ پایانی، دیالوگ میان مزدک و اسکلت‌ها نمونه‌ای از بازنمایی تلخ وضعیت جامعه و نسبت قدرت و مردم است:

«اسکلت: تویی ای مرد که نانمان را از دستمان گرفتی، مرا به مسلخ فنا افکندی. حال چرا از ما مراقبت نکرده و سیرمان نمیسازی؟

مزدک: کیستی؟ ای ... آه ... . کالبد بی‌روح است.

اسکلت: بده آذوقه ما را، نانمان را مسترد کن.

مزدک: آیا فراموش کرده‌ای ایامی را که من در اثر قحط

Doi: 10.22034/rpa.2025.2069740.1184

و غلا انبار غله سلطنتی و ایلخان‌ها را شکسته و شما را سیر ساختم؟

اسکلت: قحط و غلا در زمان تسلط تو نبود. فراموش نکن که در زمان استیلای خود ما را به گرسنگی مبتلا ساختی. آه لعنت بر تو باد ... .

روح اول: تو وعده سعادتمندی به ما داده بودی. کو خوشی و کامرانی؟ کو؟ (طالبی، ۱۳۸۰: ۱۸۶-۱۸۷)»

نمایشنامه با ظاهری کلاسیک آغاز می‌شود: شاهی با لقب «عادل»، جامعه‌ای دستخوش نابرابری، و مردی که سخنش از برابری و تقسیم عادلانه می‌گوید. اما همین طرح ساده، وقتی در منطق میشل فوکو دیده شود، از سطح روایتِ اخلاقیِ خیر و شر فراتر می‌رود و به میدان برخوردِ دو رژیمِ حقیقت بدل می‌شود؛ دو شیوهٔ تعریف و تثبیتِ «عدل» که نه در عالم انتزاع، بلکه در بدن‌ها، زبان‌ها و آیین‌های نمایشی روی صحنه ساخته و بازتولید می‌شود (فوکو، ۱۳۹۲؛ اسمارت، ۱۳۸۵). کار نمایشنامه، در این قرائت، صرفاً «بازنمایی» گذشته نیست؛ بلکه آشکارکردنِ کارگاهِ تولیدِ حقیقت است: جایی که عدالتِ شاهانه و عدالتِ مزدکی نه به شکل گزاره‌هایی نظری، بلکه چون نیروهایی زنده در دیالوگ‌ها، ژست‌ها، سکوت‌ها و نهایتاً در صحنهٔ محاکمه، در برابر چشم تماشاگر محک زده می‌شوند (Tay-lor, 2011).

از همان نخستین گفت‌وگوها روشن است که واژهٔ «عدل» بر دو زبان متفاوت جاری است. شاه، عدالت را نظم می‌نامد: هر کس در جای خویش؛ سلسله‌مراتب دست‌نخورده؛ کیهانِ منظم که در آن بدن شاه محور ثقلِ سیاست و اخلاق است. مزدک، عدالت را برابری می‌خواند: کاهشِ رنجِ بدن‌های گرسنه، جابه‌جاییِ امتیازها، و تقسیمِ ثروت همچون تصحیحی عملی بر توازنِ ناروا. اشتراک لفظی، شکاف معنایی را پنهان می‌کند: دو حقیقت با یک لفظ سخن می‌گویند، اما دو جهان می‌سازند. فوکو به ما آموخته است که حقیقت نه بر فرازِ زبان، که در بطنِ گفتمان شکل می‌گیرد؛ گفتمان شبکه‌ای از قواعد، نهادها، و امکان‌های سخن‌گفتن است که تعیین می‌کند کدام بیان «عقلانی» و کدام «فتنه» تلقی شود (گوتینگ، ۱۳۹۰؛ شرت، ۱۳۸۷). همین‌جاست که زبان به میدانِ اعمالِ قدرت تبدیل می‌شود: انوشیروان وقتی «عدل» می‌گوید، هم‌زمان مرز می‌کشد؛ و مزدک وقتی «عدل» می‌گوید، همان مرز را از نو می‌کشد. نزاع بر سر واژه نیست؛ نزاع بر سر حقِ نام‌گذاریِ جهان است.

رمز قوت نمایشنامه در این است که نزاعِ دو حقیقت را فقط در سطح گفتار نگه نمی‌دارد؛ آن را به سطح بدن‌ها و آیین‌ها می‌کشاند. در منطق فوکویی، قدرت پیش از آنکه فرمانی از بالا باشد، فنّی برای رام‌سازیِ تن‌ها و تولیدِ سوژه‌هاست؛ مدرسه، پادگان، بیمارستان و دادگاه هریک شیوه‌ای از جرح و تعدیلِ بدن و نگاه‌اند (دریفوس و رابینو، ۱۳۸۷؛ متیوز، ۱۳۹۱). در این متن نیز، «دادگاه» نقطهٔ تراکمِ همین فنون است: آیینی که در آن زبانِ شاه و زبانِ موبد، از یک‌سو «حقیقتِ رسمی» را می‌سازند، و از سوی دیگر بدنِ مزدک را به لوحِ نوشتنِ آن حقیقت بدل می‌کنند. صحنهٔ محاکمه، به تعبیر فوکویی، کارخانهٔ تولیدِ حقیقت است نه آزمایشگاهِ کشفِ آن: اعتراف، استنطاق، صدور حکم، و در نهایت نمایشِ مجازات، همه حلقه‌های زنجیری هستند که از دلشان «عدلِ شاهانه» با صلابت بیرون می‌آید (اسمارت، ۱۳۸۵).

بدن‌ها در اینجا بیش از شخصیت‌ها سخن می‌گویند. بدنِ شاه ـ چندان که اغلب در سکون و وقار تصویر می‌شود ـ با کمترین حرکت، بیشترین فرمان را صادر می‌کند؛ بدنِ مرکزی‌ای که دیگر تن‌ها باید پیرامونش تنظیم شوند. بدنِ مزدک اما از آزادیِ ابتدای نمایش به‌تدریج در میدانِ نگاه‌ها و زبان‌ها محدود می‌شود: نخست در تالارِ دربار که فاصله‌ها به‌دقت ترسیم شده‌اند، سپس در حصارِ دادگاه که هر کلمه‌اش به چارچوبِ «پرسشِ مشروع» پاسخ می‌دهد، و سرانجام در چوبهٔ دار که بدن نه به عنوان حاملِ حق، بلکه به عنوان رسانهٔ نمایشِ «عدل» به کار گرفته می‌شود. «مجازات»، در این منطق، صرفاً حذفِ یک مخالف نیست؛ آیینی است برای تثبیتِ حقیقتِ غالب در حافظهٔ جمعی. تماشاگر با دیدنِ بدنِ مجازات‌شده، درسِ عدالت می‌آموزد—یا دقیق‌تر: انضباط را در تنِ خویش حک می‌کند (فوکو، ۱۳۹۲؛ مرکیور، ۱۳۸۹).

بااین‌حال، نمایش هرگز به تمامیتِ قدرت سرِ تسلیم فرود نمی‌آورد. همان‌طور که فوکو می‌گوید، شبکهٔ قدرت هرگز بی‌درز نیست؛ هر جا قدرت هست، مقاومت هم هست؛ نه چون نیرویی بیرونی و مطلق، بلکه همچون تنش‌هایی که در همان رگ‌های قدرت جریان دارند (فوکو، ۱۳۹۲). نمایش در چند موضع این درزها را پیش چشم می‌گذارد:

لرزشِ کوتاهِ واژه‌ای در دهانِ مزدک که هنوز از «عدل»ی دیگر می‌گوید؛ نگاهی در گوشهٔ مجلس که برای لحظه‌ای از مدارِ وقارِ رسمی بیرون می‌زند؛ سکوتی در جمع که می‌تواند هم نشانهٔ تأیید باشد و هم نشانهٔ اعتراضِ فروخورده. این مقاومت‌های ریز، هرچند روایت را برنمی‌گردانند، اما حقیقتِ غالب را مطلق نمی‌گذارند؛ آن را به چیزی بدل می‌کنند که باید پیوسته نمایش داده، تکرار و تقویت شود. اگر عدالتِ شاهانه حقیقتی خود-آشکار بود، به آیینِ خونینِ نمایش چه حاجت؟ زیاده‌رویِ آیینی، خود نشانهٔ اضطرابِ حقیقتِ غالب است.

زبانِ نمایشنامه نیز با ما از سازوکارهای قدرت سخن می‌گوید. انوشیروان با واژگانی فاخر و ایزدی‌نهاد سخن می‌گوید؛ واژگانش از سنت و نظم مشروعیت می‌گیرند. مزدک با زبانی جسور و زمینی، عدالت را به بطنِ معاش فرامی‌خواند. اما از نیمه به بعد، زبانِ مزدک «به پاسخِ رسمی» تبدیل می‌شود: از زبانِ خود می‌لغزد و به زبانِ طرفِ غالب جواب می‌دهد؛ گویی که قواعدِ پرسش، میدانِ پاسخ را پیشاپیش تعیین کرده‌اند. این همان لحظه‌ای است که فوکو آن را «تسخیرِ مقاومت» می‌نامد: قدرت مخالف را نابود نمی‌کند، بلکه آن را با ترجمه‌ای درونی، بی‌خطر می‌سازد؛ واژه‌ها بقا می‌یابند، اما سامانهٔ معنایی‌شان تعویض می‌شود (شرت، ۱۳۸۷؛ اسمارت، ۱۳۸۵). ازاین‌رو «عدل» در دهانِ مزدک باقی می‌ماند، اما «عدالتِ مزدکی» به «جرم» ترجمه می‌شود؛ و این ترجمه یک عملِ صرفاً لفظی نیست، بلکه نتیجهٔ صورت‌بندیِ صحنه و قواعدِ خطاب است.

اگر از سطحِ شخصیت‌ها یک گام دیگر عقب برویم، شبکهٔ میکروقدرت‌ها را بهتر می‌بینیم: موبدی که با یک آیه یا روایت، مرزِ «گفتارِ مجاز» را نشان می‌گذارد؛ درباری که با خُرده‌تعارفاتِ دراماتیک، حرمتِ سلسله‌مراتب را بازتولید می‌کند؛ جمعیتی که با همهمه یا سکوت، حقیقت را به ساحتِ عادت می‌کشاند. فوکو پیوندِ درهم‌تنیدهٔ دانش و قدرت را دقیقاً در چنین لحظاتی نشان می‌دهد: حقیقت با دستگاهِ دانایی زمانه‌اش تولید می‌شود، نه بیرون از آن (گوتینگ، ۱۳۹۰؛ Taylor, 2011) در نمایش، موبدان نقش «نهادِ دانایی مشروع» را بازی می‌کنند؛ نه از سرِ بدسگالیِ فردی، بلکه به اقتضای نقشی که صورت‌بندیِ گفتمانی بر دوششان گذاشته است. به تعبیر دیرک‌وارِ فوکو، این‌جا «فاعلِ اخلاقی» جای خود را به «موقعیتِ گفتمانی» می‌دهد: نقش‌ها مهم‌تر از نیت‌ها هستند.

باوجوداین، نمایشنامه، به شیوه‌ای کم‌صدا اما مؤثر، امکانِ «سوژه‌شدنِ دیگر» را نیز نشان می‌دهد. مزدک، حتی در لحظه‌های شکست، با نحوهٔ نام‌گذاریِ درد و فقر، شیوه‌ای از «خود-گفتار» را بر صحنه می‌آورد که در منطق فوکویی مهم است: انسان به واسطهٔ تمرین‌های گفتاری و نوشتاری خود را می‌سازد؛ «سیاستِ حقیقت» تنها در بیرون نیست، در درونِ تمرین‌های روزمرهٔ ماست (فوکو، ۱۳۹۲). وقتی مزدک عدالت را نه امرِ ماورایی بلکه تقسیمِ نان می‌خوانَد، سوژه‌ای را پیش چشم می‌گذارد که حق را در بدنِ زیستهٔ خود می‌جوید؛ این سوژه اگرچه در روایت شکست می‌خورد، اما امکانِ شیوهٔ دیگری از زیستن را به یاد می‌آورد. همین یادآوری، شکلِ ظریفی از مقاومت است که از دلِ همان شبکهٔ قدرت سر برمی‌آورد

ریتمِ صحنه‌ها نیز با منطقِ قدرت هم‌آواست: فاصله‌ها دقیق‌اند، جای‌گیریِ بدن‌ها حساب شده است، و مسیرِ نگاهِ تماشاگر هدایت می‌شود. از تالارِ وسیعِ دربار تا فضای محدودِ دادگاه، جهانِ نمایش به سمتِ تمرکز و انضباط می‌لغزد. فوکو نشان می‌دهد که مدرنیته با «چشمِ همه‌جا حاضر» ـ چه در معماریِ انضباطی و چه در آیین‌های قضایی ـ می‌کوشد رفتارها را قابلِ پیش‌بینی و قابلِ اندازه‌گیری کند (دریفوس و رابینو، ۱۳۸۷). نمایش در سطحِ میزانسن، همین حرکت از گشادگی به تنگنا را مجسم می‌کند: هرچه نزدیک‌تر به لحظهٔ حکم، میدانِ حرکتِ بدن‌ها کمتر و زاویهٔ دیدِ تماشاگر محدودتر. در این باریک‌راهِ صحنه، عدالتِ غالب به‌ظاهر روشن‌تر می‌شود، اما هم‌زمان امکانِ دیدنِ «حقیقتِ دیگر» نیز به لکه‌هایی در حاشیه بدل می‌گردد— لکه‌هایی که اگر چشمِ تماشاگر بر آنها مکث کند، کل تصویر را دوباره می‌چیند.

در این میان یک نکتهٔ نظری کلیدی است: فوکو تاریخ را از «خاستگاهِ ناب» و «ذاتِ واحد» می‌رهاند و آن را مجموعه‌ای از گسست‌ها، تصادف‌ها و دست‌کاری‌ها می‌بیند؛ تبارشناسی، کاوشِ همین شکستگی‌ها و چگونگیِ «شدنِ» حقیقت‌هاست، نه بازگشت به «بودنِ» نخستین (اسپینکز، ۱۳۸۸؛ تایشمن و وایت، ۱۳۸۶). «انوشیروان عادل و مزدک» دقیقاً در همین افق قابلِ خواندن است: متن نشان می‌دهد که «عدلِ شاهانه» چگونه به آیین نیازمند است، چگونه از زبانِ نهادهای دانایی قوت می‌گیرد، و

Doi: 10.22034/rpa.2025.2069740.1184

چگونه با ترجمهٔ زبانِ رقیب خود را تثبیت می‌کند؛ و در برابر، «عدلِ مزدکی» چگونه در بدنی که مجازات می‌شود، در واژه‌ای که لرزش در آن می‌افتد، و در نگاهی که از نظمِ رسمی می‌گریزد، به حیاتِ کم‌صدا اما سمجِ خود ادامه می‌دهد. تاریخِ عدالت، در این خوانش، نه یکَ خطِ راست، بلکه جدالِ دوَ خطی است که هرگز بر هم منطبق نمی‌شوند.

در پایانِ نمایش، حکم اجرا می‌شود؛ بدنِ مزدک از صحنه حذف می‌شود؛ و نظم به‌ظاهر برقرار می‌ماند. اما اگر با منطق فوکو به «پایان‌ها» نگاه کنیم، می‌بینیم که هیچ پایانی، پایانِ حقیقت نیست. آیینِ مجازات، هرقدر کامل، همیشه چیزی را در حافظه رها می‌کند که به‌سادگی پاک نمی‌شود: پرسشی که بی‌جواب می‌ماند، تصویری که بازمی‌گردد، واژه‌ای که از استعمالِ رسمی سرباز می‌زند. تماشاگر از سالن بیرون می‌آید، اما بدنش ردِ صحنه را با خود حمل می‌کند: نه لزوماً به‌صورتِ مخالفتِ سیاسی، بلکه به‌صورتِ «تمرینِ نگاه»، تمرینِ شنیدنِ دو معنای یک واژه، تمرینِ دیدنِ شبکهٔ قدرت در جزئیاتِ زندگی. این همان سطحِ اخلاقی-زیباشناختیِ اندیشهٔ فوکو است که به‌جای اندرزِ کلان، به تربیتِ حساسیتِ ادراکی می‌اندیشد: چگونه ببینیم تا سازوکارِ قدرت و امکانِ مقاومت را از دست ندهیم (فوکو، ۱۳۹۲؛ Taylor, 2011).

آنگاه، اگر بار دیگر به نخستین صحنه‌ها بازگردیم، درمی‌یابیم که نمایشنامه از همان آغاز ما را به این تربیت فراخوانده بود. هر جا واژهٔ «عدل» بر زبان آمد، باید می‌پرسیدیم: عدلِ چه کسی؟ به سودِ کدام بدن‌ها و به زیانِ کدام بدن‌ها؟ با کدام آیین‌ها و با کدام زبان مشروع می‌شود؟ و کدام صدا در همان لحظه خاموش می‌گردد؟ پاسخِ نمایش به‌جای آنکه آموزه‌ای نهایی باشد، امکاناتی برای دیدنَ عرضه می‌کند. این امکانات همان چیزی است که به متن قدرتِ ماندگاری می‌بخشد: «انوشیروان عادل و مزدک» تماشاگر را نه به اطمینان، بلکه به درکِ پیچیدگی می‌رساند؛ به اینکه عدالت، هرگاه بر صحنه رود، باید از خلالِ بدن‌ها، زبان‌ها و آیین‌هایش نقد شود.

از این منظر، نمایشنامه به‌طرزی درونی فوکویی است: تئاتر نه‌تنها حاشیه‌ای بر تاریخ نیست، بلکه آزمایشگاهی است برای مطالعهٔ قدرت؛ جایی که می‌توان دید چگونه حقیقت ساخته، تکرار و نمایش داده می‌شود. و چگونه -حتی وقتی شکست می‌خورد- حقیقت دیگر در شکاف‌ها زنده می‌ماند. این «زنده‌ماندنِ شکاف» همان پیام پایداری است که متن به خواننده یا تماشاگر منتقل می‌کند: نه امیدی خطابه‌ای، بلکه امیدی روش‌مند و عملی به امکان بازخوانی عدالت، هر بار که بر صحنه احضار می‌شود.

نمایشنامهٔ جنگ مشرق و مغرب یا داریوش سوم

نمایشنامهٔ «جنگ مشرق و مغرب» یا داریوش سوم (کدمانس)، یک تراژدی پنج پرده‌ای است که در ده تابلو نگاشته شده است. به گفته طالبی این اثر در فاصله سال‌های ۱۳۰۱-۱۳۰۰ نوشته‌شده و آقا میرزا احمد خان دبیری آن را به زبان فارسی ترجمه نمود. این اثر در مقایسه با نمایشنامه‌های پیشین او همچون *انوشیروان عادل و مزدک*، از سادگی بیشتری برخوردار است و فاقد پیچیدگی‌های داستانی و زیرمتن‌های عمیق است. داستان نمایشنامه حول یک واقعه تاریخی می‌چرخد که یقیکیان سعی دارد آن را همچون نمایشنامه قبلی‌اش با مسائل روز همراه سازد. در این نمایشنامه نیز، شخصیت اصلی و مثبت داستان یک زن به نام همای، دختر داریوش سوم و ولیعهد کشور است که تا پایان داستان تلاش می‌کند تا کشور را از هرگونه آسیبی حفظ کند.

این نمایشنامه در دوره‌ای نوشته شده که رضاشاه به تازگی به سلطنت رسیده بود و علاقمندی یقیکیان به رضاشاه و نظام پهلوی اول غیرقابل انکار است. موضوع اصلی این نمایشنامه تا حد زیادی به وفاداری به حکومت پهلوی اول مرتبط است. بااین‌حال، یقیکیان با وجود طرح ساده‌اش، پیام خود را به صورت سطحی بیان نمی‌کند و از صنایع ادبی برای بیان منظور خود بهره می‌گیرد. داستان درباره حمله اسکندر به ایران است و همای دختر پادشاه و موبد موبدان به همراهی ایروبارزان، فرمانده ارتش ایران، در تلاش هستند تا از شکست ایران در برابر اسکندر جلوگیری کنند.

داریوش سوم نیز در این نمایشنامه توسط دو وزیر بیگانه، جانوسیار و ماهیار، دائماً فریب می‌خورد. همای که عاشق ایروبارزان است، به همراهی موبد موبدان سعی دارند تا داریوش را از خیانت درباریان آگاه سازند، اما در این کار موفق نمی‌شوند. ایروبارزان در اولین نبرد موفق می‌شود اسکندر را شکست دهد، اما این پیروزی را حیله دشمن می‌داند و داریوش را از این فریب و وضعیت آشفته کشور آگاه می‌سازد. اما داریوش که تحت تأثیر جانوسیار و ماهیار

قرار گرفته است، با خشم ایروبارزان را از فرماندهی عزل می‌کند و همای را در کاخ زندانی می‌سازد. درنهایت، کشور به جانوسیار سپرده می‌شود و داریوش در جنگ با اسکندر شکست خورده و کشته می‌شود. در پایان نیز، اسکندر ماهیار و جانوسیار را به زندان می‌اندازد.

در این نمایشنامه حضور عشق بین همای و آیروبارزن و عشق آیروبارزن به ایران در برابر خیانت جانوسیار قرار دارد. شخصیت‌پردازی‌هایی که بسیار به نمایشنامه بعد می‌دهد و نشان می‌دهد که نویسنده صرفاً به دنبال انجام یک اقتباس تاریخی نبوده است. داریوش نیز یک شخصیت ترسو و شکاک است که نمی‌تواند به‌درستی خوب را از بد و وفادار را از خیانتکار تشخیص دهد.

انتخاب مقطع تاریخی توسط یقیکیان برای این نمایشنامه، همانند اثر قبلی او، با دوره زمانی نگارش آن تناظری جالب دارد. در این زمان، رضاشاه تازه به سلطنت رسیده بود و حکومت به بازگشت به عصر هخامنشیان علاقه نشان می‌داد. یقیکیان در این نمایشنامه به واپسین روزهای سلطنت هخامنشیان اشاره دارد؛ روزهایی که در آن عظمت و شکوه هخامنشیان از دست می‌رود. اما نکته مهم این است که این عظمت و شکوه نه به دلیل ضعف عناصر داخلی، بلکه به علت خیانت عوامل بیگانه از بین می‌رود. یقیکیان در این تراژدی به مردم نشان می‌دهد که خیانت به کشور منجر به نابودی و شکست می‌شود، همانطور که این خیانت در دوران قاجار نیز صورت پذیرفت. سایه اتفاقات سیاسی دربار قاجار در این نمایشنامه مشهود است.

«داریوش: تو جسارت کرده، زبان به تنقید شاهنشاه گشوده‌ای؟ کی به تو اجازه این فضولی‌ها را داده است؟

ایروبارزان: انصاف و وجدان من ارادهٔ نیرو و دست قوی باید تا دربار و قشون را از لوث وجود خائنین منزه سازد» (طالبی، ۱۳۸۰: ۷۳-۷۴).

بنابراین درباریان فاسد و جاسوس خارجی تنها سردار لایق ایران را در نظر شاه خراب می‌کنند و زمینه را برای از هم پاشیده شدن مملکت فراهم می‌کنند. این روند تا جایی ادامه پیدا می‌کند که بخش‌هایی از ایران سقوط کرده‌اند و از داریوش خواسته می‌شود که با میل خودش، تاج و تختش را واگذار کند. همای و آیروبارزن تمام تلاش خود را برای جلوگیری از نابودی ایران می‌کنند، همای: «قصد و نیت ما نجات مملکت از انقراض است» (طالبی، ۱۳۸۰: ۱۰۳).

بنابراین خطر انقراض مملکت را با نوعی تفکر و سازش می‌توان دفع کرد اما داریوش که تحت‌تأثیر خائنین قرار دارد این پیشنهاد را نمی‌پذیرد و بر رأی خود پافشاری می‌کند. رأی داریوش خلاف رأی عموم مردم است، همای: «شاهنشاه، پدرعزیزم، خواهش می‌کنم که بر ضد میل ملت ... رفتار ننمایید» (طالبی، ۱۳۸۰: ۱۰۳) شاهی در برابر میل ملت و هجوم بیگانگان به صورت هم‌زمان ایستادگی می‌کند و کاردانی لازم را هم ندارد قطعا نابود خواهد شد. داریوش هم‌زمان دل به عشق کالیپسو، دختر یونانی‌ای بسته است که او هم مأمور اسکندر است. در نهایت که داریوش شکست خورده و به صحرا فرار می‌کند تنها روشنک را همراه خود دارد و تنها و بی‌کس مانده و از اعمال خود پشیمان است.

وضعیت کشور در دوران حکومت داریوش سوم شباهت‌های قابل توجهی با اوضاع دوران قاجار دارد. در آن زمان، دربار به محلی برای رفت‌وآمد بیگانگان از سفارت‌های مختلف تبدیل شده بود و هریک از این سفارت‌ها امتیازاتی از کشور دریافت می‌کردند که در نهایت به بروز انقلاب مشروطه منجر شد. این امر، به نوعی، حافظه تاریخی را زنده می‌کند. در حالی که سیاست اولیه رضاشاه مبتنی بر فراموشی این تصویر تاریخی بود، یقیکیان با یادآوری این دوره، از آن به عنوان ابزاری برای ایجاد هراس و هشدار در خصوص بازگشت به آن دوران استفاده می‌کند. او به شیوه‌ای مشابه با اشرافیان یونان باستان پس از دوران جباران، تهدید می‌کند که در صورت کنار رفتن حاکمیت جدید، آن دوران دوباره تکرار خواهد شد.

«منجم: از ساحل دجله به این طرف ... هیچ قشونی نیست ... یونانی‌ها را در کارمانیا می‌بینم ... ملکه در نینوا ... ایروبارزان مجروح شده ... اسطخر صاحبش را عوض می‌کند ... داریوش کبیر در اکباتان ... اسکندر ... اتقاء ... . ملت ایران بزرگ ... ایران وسیع‌تر ... اسکندر ... . مرده ... دولتش منقرض ... . پارت انتقام می‌کشد» (طالبی، ۱۳۸۰: ۶۲).

علاوه بر این، یقیکیان در صحنه‌ای که منجم در معبد ظاهر می‌شود، وعده بازگشت روزگار خوش و برقراری شکوه گذشته را می‌دهد. این پیشگویی به نوعی یادآور عظمت و شکوه ایران باستان است و به برساخت یک روایت تاریخی که درام نیز به آن کمک می‌کند، می‌پردازد. در صحنه پایانی نیز از زبان اسکندر یا نمادی از رضاشاه، مسیر تجددخواهی

Doi: 10.22034/rpa.2025.2069740.1184

مطرح می‌شود.

«اسکندر: چرخ دنیا را باید اشخاص شرافتمند بزرگ بگردانند، نه این که خائنین بی‌شرف. آنها باید مثل سگ کشته شوند.

اسکندر پرچم ترقیات جدید را در دست داشته اسکندر میخواهد در روی خراب‌های سلطنت قدیم و کهنه و مندرس سلطنت تمدن نویی بنا نماید. اینک در مقابل کسی که دنیای کهنه و پوسیده زیر پایش مشغول جان دادن است، سجده کنید.

داریوش: نه، نه. بلکه در مقابل شرقی که زیر پای اسکندر افتاده است، سجده کنید. او هنوز نمرده است. او زنده است. در مقابل بدن مجروح و ناخوشش جبین احترام به خاک آستان درش بسایید. او اگرچه در حال نزع و احتضار است ولی قوی و نیرومند می‌باشد.

اگر در شما یک نفر ایرانی صاف پیدا می‌شود، پیغام مرا به دخترم برساند که داریوش شاهنشاه جهان، در زیر سنگی در جلو چشم‌های اسکندر افتاده بود. ولی نه اینکه خیال بکنی که اسکندر توانسته است، او را زمین زده و محو نماید، نه، بلکه او قربانی بی‌غیرتی هموطنانش گردید. مشرق در حال نزاع است، زیرا که اولادان ناخلفش بدو خیانت می‌کنند. دخترم که شاهنشاه جهان و ولی‌نعمت است، باید این خیانت پیشگان را تنبیه نماید. آن وقت مشرق از حال مرگ و احتضار خلاص شده، و زنده خواهد گشت. فتح خواهد کرد. بله، مشرق زنده خواهد شد. فاتح خواهد گشت. فاتح می‌شود ... فاتح می‌شود» (طالبی، ۱۳۸۰: ۱۱۴-۱۱۵).

تحلیل نمایشنامهٔ جنگ مشرق و مغرب

نمایشنامهٔ *جنگ مشرق و مغرب* در نگاه نخست روایتی تاریخی از تقابل داریوش هخامنشی و اسکندر مقدونی است؛ نزاعی که در سطح ظاهری به جنگ شرق و غرب فروکاسته می‌شود. اما وقتی از زاویهٔ نوتاریخ‌گرایی و با الهام از روش تبارشناسانهٔ فوکو به این متن نگاه می‌کنیم، درمی‌یابیم که آنچه یقیکیان خلق کرده، صرفاً بازنمایی یک حادثهٔ تاریخی نیست، بلکه صحنه‌ای است که در آن تاریخ، قدرت و حقیقت در شبکه‌ای از گفتمان‌ها ساخته و بازساخته می‌شوند. این متن نه بازتاب بی‌واسطهٔ گذشته، بلکه خود بخشی از فرایند تولید حقیقت تاریخی در بستر گفتمان‌های اوایل قرن چهاردهم خورشیدی است؛ زمانی که ایران پس از شکست مشروطه، اشغال جنگ جهانی اول و صعود تدریجی رضاشاه، با بحران هویت و قدرت مواجه بود.

یکی از نخستین نشانه‌هایی که در متن توجه را جلب می‌کند، زبان و القاب به کار رفته است. هرچند متن به فارسی ترجمه شده و زبان اصلی آن متفاوت بوده، اما در همین ترجمه ردپای القاب و خطاب‌هایی آشکارا قاجاری دیده می‌شود: «اعلیحضرت»، «همایونی»، «خسروانی»، «شاهنشاه تاجدار ایران» و «آستان مقدس». این واژگان نه صرفاً الفاظ احترام، بلکه نشانه‌هایی از بقای یک رژیم حقیقت‌اند؛ رژیمی که مشروعیت قدرت شاهانه را از خلال آیین خطاب و القاب تثبیت می‌کند. به تعبیر فوکو، قدرت در بدن و زبان جریان می‌یابد و حقیقت شاهی در همین مناسک گفتاری بازتولید می‌شود. داریوش در این نمایش، اگرچه شاه هخامنشی است، اما زبان و شأنی دارد که به‌وضوح یادآور مناسبات قاجاری است. این همان جایی است که متن تاریخی یقیکیان بدل به متنی نوتاریخ‌گرایانه می‌شود: گذشتهٔ باستانی در قامت بازنمایی اکنون بازمی‌گردد، تا بحران امروز را معنا کند.

زبان فاخر داریوش در مقابل زبان شخصیت‌های دیگر، فاصله‌ای نمادین می‌سازد. او می‌گوید: «گمان نمی‌کنم در ایران اراده‌ای نیرومندتر و دستی قوی‌تر از ارادهٔ ملوکانه و دست داریوش وجود داشته باشد» این جمله بیش از آنکه بیان یک حقیقت سیاسی باشد، نمایش صورت‌بندی قدرت است؛ نشان‌دهندهٔ هرم قدرتی که شاه را در رأس قرار می‌دهد و دیگران را در مراتب پایین‌تر می‌چیند. اما همین زبان نمایشی، به‌سرعت تناقض درونی خود را آشکار می‌کند: داریوش، قدرتمندترین شخصیت ظاهری نمایش، به‌سادگی فریب چاپلوسان و دسیسه‌چینان را می‌خورد و بازیچهٔ جانوسیار، ماهیار و کالیپسو می‌شود. بدین‌سان، متن میان دو سطح قدرت شکاف می‌افکند: منابع ظاهری قدرت در برابر منابع پنهان و واقعی آن. شاه تاجدار قدرت را نمایش می‌دهد، اما شبکه‌ای از نیروهای زیرین قدرت را در دست می‌گیرند. این همان چیزی است که فوکو از آن به «ریزسیاست‌های قدرت» یاد می‌کند؛ قدرت نه‌فقط در رأس هرم، بلکه در شبکه‌ای از مناسبات خرد و در پشت صحنه عمل می‌کند.

تقابل بنیادین نمایش میان داریوش و اسکندر نیز، به‌ظاهر نزاعی تاریخی است، اما در سطح گفتمانی نماد

جنگ دو رژیم حقیقت است: شرق و غرب. داریوش، نماد شرق کهن، سنتی و مبتنی بر سلسله‌مراتب آیینی، در برابر اسکندر، نماد غرب عقلانی، مهاجم و تکنیکی قرار می‌گیرد. این تقابل در عنوان نمایش نیز تثبیت می‌شود: *جنگ مشرق و مغرب*. اما برخلاف خوانش‌های سطحی که این تقابل را نزاعی جغرافیایی یا سیاسی می‌دانند، در منطق نوتاریخ‌گرایانه این نبرد صحنهٔ برهم‌کنش دو دستگاه معنابخشی است. شرق و غرب در این متن نه صرفاً دو سپاه، بلکه دو سازوکار تولید حقیقت‌اند؛ دو راه برای معنا کردن جهان و تاریخ.

یقیکیان با این تقابل، زخمی تاریخی را نیز بازمی‌گشاید. حملهٔ اسکندر به مرزهای ایران، برای او صرفاً واقعه‌ای باستانی نیست؛ سایه‌ای است که بر همهٔ روابط قدرت در دوران معاصر افتاده است. «نابود باد ممالک غرب»، جملهٔ موبد موبدان، نشان‌دهندهٔ دیرینگی این کینه و استمرار آن در حافظهٔ جمعی است. بدین‌سان، نمایشنامه پلی می‌زند میان گذشته و اکنون: غربِ مهاجم دیروز با غربِ استعماری امروز پیوند می‌خورد، و شرقِ داریوشی با ایران شکست‌خورده و نومیدِ دوران مشروطه و جنگ جهانی اول.

اما آنچه نمایش را از سطح تاریخ‌گرایی ساده فراتر می‌برد، نحوهٔ بازنمایی چندصدایی واکنش‌ها به این تقابل است. شخصیت‌ها در برابر حملهٔ مغرب واکنش‌هایی متفاوت دارند: برخی می‌هراسند و تسلیم می‌شوند، برخی به فکر معامله و خیانت می‌افتند، برخی مقاومت می‌کنند و برخی بدبینی و نفرت را برمی‌گزینند. این چندصدایی، گفتمان واحد شرق را از درون می‌شکند و نشان می‌دهد که قدرت هرگز یکدست و بی‌مناقشه نیست. فوکو دقیقاً بر همین نکته انگشت می‌گذارد: قدرت همیشه با مقاومت درونی گره خورده است و همین مقاومت‌هاست که گسست‌های گفتمانی را ممکن می‌سازد.

در این میان، حضور شخصیت همای معنای ویژه‌ای می‌یابد. او صریحاً می‌گوید: «مشرق نمی‌تواند تابع اوامر مغرب باشد». اما در همان حال، به واسطهٔ جایگاهش در دربار، میان دو قطب قدرت سرگردان است. همای در حقیقت تجسم شرق در مقام سوژه‌ای است که هم مقاومت می‌کند و هم در معرض تسلیم و جذب است. در لحظهٔ پایانی، دیالوگ میان شرق و غرب نشان می‌دهد که شرق در حال مرگ است و غرب فاتحانه ایستاده، اما داریوش همچنان می‌گوید: «تو مثل روح ایران حرف می‌زنی. من مثل اینکه ایران و مشرق با عظمتش تاریخی خود را می‌بینم». این جمله یادآور منطق فوکویی است: قدرت می‌تواند شکست بخورد، اما روح مقاومت به عنوان بخشی از رژیم حقیقت باقی می‌ماند و بار دیگر فعال می‌شود،

در سطحی دیگر، متن با بازنمایی روحانیت و موبد موبدان نیز روابط قدرت را می‌کاود. موبد موبدان در کنار شاه ظاهر می‌شود و قدرت روحانی خود را برتر از قدرت جسمانی شاه می‌داند: «اگر شاهنشاه صاحب نفوذ جسمانی است، من صاحب نفوذ روحانی هستم». این تقابل در حقیقت بازنمایی رابطهٔ دو رژیم حقیقت است: یکی بر پایهٔ زور مادی، دیگری بر پایهٔ حقیقت قدسی. اما آنچه یقیکیان نشان می‌دهد، همدستی خشونت و قدرت است: موبد نیز به‌سان شاه، با خشونت نمادین و گفتاری فرمان می‌راند. فوکو بارها نشان داده که قدرت همواره از خلال نهادهای حقیقت‌بخش، اعم از دینی یا علمی، اعمال می‌شود. موبد موبدان در این نمایش همان نقشی را ایفا می‌کند که نهادهای دینی یا معرفتی در عصر مدرن: تولید حقیقت و تحمیل آن بر بدن‌ها و اراده‌ها.

خشونت در این متن نقشی بنیادین دارد. شاه با سرنیزه، موبد با حقیقت مقدس، و دشمن با قدرت نظامی غربی اعمال خشونت می‌کنند. خشونت در اینجا نه‌فقط کنش فیزیکی، بلکه سازوکار تثبیت قدرت است. همان‌گونه که فوکو نشان داده، قدرت مدرن بیش از هرچیز در تکنیک‌های ظریف خشونت، از انضباط بدن‌ها تا کنترل گفتمان‌ها، اعمال می‌شود. یقیکیان با نمایش خشونت هم سیاسی و هم دینی، پرده از این واقعیت برمی‌دارد که هیچ قدرتی بی‌خشونت نیست و خشونت همواره در پوشش حقیقت اعمال می‌شود.

اما خشونت همواره مقاومت را نیز می‌آفریند. در صحنه‌هایی که سربازان به شک می‌افتند، در دیالوگ‌هایی که خیانت و بدبینی را نشان می‌دهند، و در لحظاتی که همای یا آریوبرزن در برابر شاه یا دشمن می‌ایستند، ترک‌هایی در گفتمان مسلط پدید می‌آید. این ترک‌ها همان گسست‌هایی‌اند که نوتاریخ‌گرایی می‌کوشد آشکار کند: لحظاتی که روایت کلان فرو می‌ریزد و امکان روایت دیگر سر برمی‌آورد.

نمایش یقیکیان به‌روشنی در پیوند با زمینهٔ تاریخی معاصر خود است. او که تجربهٔ مشروطه، جنبش جنگل، اشغال گیلان و ظهور رضاشاه را از سر گذرانده، در جنگ

Doi: 10.22034/rpa.2025.2069740.1184

مشرق و مغرب زخم‌های همان تاریخ را بر صحنه می‌آورد. تضاد شرق و غرب در متن، انعکاسی از تضاد سنت و مدرنیته در ایران روزگار اوست. اما برخلاف روایت‌های ساده‌انگارانه، یقیکیان نشان می‌دهد که سنت و مدرنیته در تضاد مطلق نیستند؛ آنها در پیوندی پیچیده با هم‌اند: گاه در تقابل، گاه در جذب، گاه در خیانت و گاه در مقاومت. همین نگاه، هم‌خوان با تحلیل فوکویی است که مدرنیته را نه پایان سنت، بلکه برساخت تازه‌ای از روابط قدرت می‌داند.

از این منظر، نمایشنامهٔ *جنگ مشرق و مغرب* را باید نه صرفاً اثری تاریخی، بلکه متنی نوتاریخ‌گرایانه دانست که در آن گذشته برای تبیین اکنون بازآفرینی می‌شود. زبان قاجاری در دهان داریوش، خشونت روحانیت در کنار سلطنت، تقابل شرق و غرب در برابر تجربهٔ معاصر استعمار، و قهرمانی رومانتیک در دل شکست همگی نشان می‌دهند که متن بیش از آنکه تاریخ را بازگو کند، تاریخ را می‌سازد.

به همین دلیل است که در این نمایش، ایران باستانی در مقام «بهشت گمشده» بازنمایی می‌شود؛ بهشتی که هم روشنفکران آرزوی بازآفرینی آن را دارند و هم حکومت نوپای پهلوی از آن برای تثبیت هویت ملی سود می‌برد. اما در دل همین بازنمایی نیز شکاف‌ها و مقاومت‌هایی وجود دارد که گفتمان ملی‌گرای مسلط را زیر سؤال می‌برند: خیانت‌ها، شکست‌ها، و خشونت‌هایی که امید به آینده را شکننده می‌سازند.

در نهایت، *جنگ مشرق و مغرب* متنی است که در آن تاریخ و قدرت به نمایش گذاشته می‌شوند. این اثر نشان می‌دهد که چگونه شرق و غرب، سنت و تجدد، سلطنت و روحانیت، همه در بازی‌های پیچیدهٔ قدرت و خشونت درگیرند. حقیقت در این متن نه امری بیرونی، بلکه محصول همین گفتمان‌هاست؛ حقیقتی که در زبان، بدن‌ها و آیین‌ها ساخته می‌شود و همواره با مقاومت و گسست مواجه است. بدین‌سان، یقیکیان ناخواسته با منطق فوکویی هم‌صدا می‌شود: تاریخ چیزی جز صحنهٔ نبرد گفتمان‌ها نیست، و وظیفهٔ نقد نوتاریخ‌گرایانه آشکار کردن همین نبردها و گسست‌هاست.

نتیجه‌گیری

از دیدگاه فوکو، قدرت مفهومی است موّلد که از طریق فرایند هنجاردهی، افراد را در جهت حفظ منافع خود هدایت می‌کند. از نظر او قدرت در تمامی لایه‌های اجتماعی و روابط فردی وجود دارد و خارج شدن از آن امکان‌پذیر نیست؛ بنابراین، به ناچار مقاومت در برابر آن باید از درون انجام گیرد. در تمام درام‌های وی سازوکار اجتماعی و گفتمان‌های موجود در سطح جامعه مشهودند و نمایانده می‌شوند. اهمیت یقیکیان به عنوان روزنامه‌نگار، داستان‌نویس، نمایش‌نویس و مترجم بر اهل هنر پوشیده نیست، اما مسئله‌ای که توجه بیشتری را جلب می‌کند، پیوند او با عرصهٔ سیاست و جهان‌بینی سوسیالیستی‌اش می‌باشد که بازتاب آن در آثارش نیز به خوبی مشهود است. او همواره در تلاش بود که از گرفتار شدن در دام ایدئولوژی ملی‌گرایی که توسط حکومت وقت، تبلیغ می‌شد و بسیاری از همکارانش را درگیر نموده بود، مصون بماند و در چهار اثری هم که تاریخ و فرهنگ ایران باستان را مورد توجه قرار داده است، به دور از نگاه حسرت‌بار به گذشته، به مسائل بنیادی‌تر و با دیدی انتقادی و تحلیلی نگاه کند.

تحلیل تبارشناسانهٔ نمایشنامه‌های گریگور یقیکیان نشان می‌دهد که تاریخ، در آثار او نه به صورت یک روایت خطی و قطعی، بلکه در قالبی گفتمانی، چندصدایی و در معرض منازعات قدرت بازنمایی می‌شود. در دو نمایشنامهٔ *جنگ مشرق و مغرب* و *انوشیروان عادل و مزدک*، تاریخ به میدان ظهور تقابل‌هایی بنیادین بدل می‌شود: تقابل مشروعیت و مقاومت، سلطه و اخلاق، سنت و تجدد. در این نمایشنامه‌ها، قدرت نه به مثابه نهادی ثابت، بلکه به عنوان شبکه‌ای از روابط گفتمانی و نهادینه‌شده بازتاب می‌یابد.

پاسخ به پرسش چگونگیِ تأثیر تاریخ و قدرت در این آثار، در سازوکارهای روایی، نحوهٔ صورت‌بندی گفتار شخصیت‌ها، و نوع مواجهه آنها با بحران مشروعیت نمایان است. یقیکیان، با انتخاب شخصیت‌هایی تاریخی و بازآفرینی موقعیت‌های بحرانی، امکان بازخوانیِ تجربه‌های قدرت را فراهم می‌سازد. در *جنگ مشرق و مغرب*، گسست در گفتمان سلطنت و فروپاشی از درون قدرت سلطنتی محور اصلی روایت است؛ در *انوشیروان عادل و مزدک*، مواجههٔ ایدئولوژیک میان عدالت‌خواهی رادیکال و اصلاح‌طلبی محافظه‌کار، بستری برای واکاوی تنش‌های معرفتی در دل قدرت فراهم می‌کند.

این تحلیل همچنین نشان می‌دهد که یقیکیان برخلاف داوری‌های پیشینی، نه مبلغ صرف سلطنت یا ایدئولوژی

خاص، بلکه نویسنده‌ای منتقد و آگاه به تعارض‌های درونی قدرت است. او نه‌تنها از سنت چپ‌گرایانهٔ خود گسست نمی‌زند، بلکه آن را در روایت‌های تاریخی به چالش می‌کشد و به بازاندیشی می‌گیرد. در نتیجه، آثار او به‌جای آن‌که تنها بازتابی از قدرت باشند، صحنهٔ مقاومت، نقد و گفت‌وگو با قدرت‌اند.

پی‌نوشت‌ها

1. Genealogy
2. New historicism.
3. Foucault
4. Nietzsche
5. Archaeology
6. Structuralism
7. Power
8. Truth
9. Intellectual
10. Gatting, 2005
11. Analytics Of Power
12. Taylor, 2011

فهرست منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۹۶)، *ایران بین دو انقلاب*، ترجمهٔ احمد گل‌محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، چاپ بیست و پنجم، تهران، نشر نی.

اسپینکز، لی (۱۳۸۸)، *فردریش نیچه*، ترجمهٔ رضا ولی‌یاری، تهران: مرکز.

اسمارت، بَری (۱۳۸۵)، *میشل فوکو*، ترجمهٔ لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، تهران: کتاب آمه.

پین، مایکل (۱۳۸۸)، *بارت، فوکو، آلتوسر*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

تایشمن، جنی و گراهام وایت (۱۳۸۶)، *فلسفهٔ اروپایی در عصر نو*، ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی، تهران: مرکز.

حسین‌زاده یزدی، مهدی؛ زین‌العابدینی رنانی، منیره؛ ملاباشی، سیدمحسن (۱۳۹۴)، تبیین و بررسی مبانی معرفتی تبارشناسی میشل فوکو، *غرب‌شناسی بنیادی*، ۶ (۱)، ۱۵-۳۶.

دریفوس، هربت و پل رابینو (۱۳۸۷)، *میشل فوکو، فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک*، ترجمهٔ حسین بشیریه، تهران: نشر نی.

شرت، ایون (۱۳۸۷)، *فلسفهٔ علوم اجتماعی قاره‌ای: هرمنوتیک، تبارشناسی و نظریهٔ انتقادی از یونان باستان تا قرن بیست و یکم*، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نشر نی.

طالبی، فرامرز (۱۳۸۰)، *زندگی و آثار نمایشی گریگور یقیکیان*، تهران: انوشه.

فوکو، میشل (۱۳۸۹)، *اراده به دانستن*، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نشر نی.

گوتینگ، گری (۱۳۹۰)، *فوکو*، ترجمهٔ مهدی یوسفی، تهران: افق.

متیوز، اریک (۱۳۹۵)، *فلسفهٔ فرانسه در قرن بیستم*، ترجمهٔ محسن حکیمی، تهران: ققنوس.

مرکیور، ژوزه (۱۳۸۹)، *میشل فوکو*، ترجمهٔ نازی عظیما، تهران: کارنامه.

ملک‌پور، جمشید (۱۳۸۶) *ادبیات نمایشی در ایران (ملی‌گرایی در نمایش)*، ج۳، چاپ اول، تهران، نشر توس.

Taylor, Dianna (2011). *Michel Foucault Key Concepts*, Acumen.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی