Faculty of Social Sciences

Sociology of Art and Literature (JSAL)
Home page: http://jsal.ut.ac.ir

ISSN: 2538-5046
E- ISSN: 2980-8685

The Constitutional Discourse in "Sheikh Ali Mirza's" Play by Mirza Reza Khan Tabatabaei Naeini

Ahoo Taalimi [1] ✉ | **Behrooz Mahmoodi Bakhtiari**[2]

1. Graduated from Master of Arts in Theatre Directing, Fine Arts University,University of Tehran, Tehran, Iran. Email: ahootaalimi@yahoo.com
2. Faculty member of Tehran University, Tehran, Iran, Email: b_m_bakhtiari@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 22 July 2023
Received in revised form: 30 July 2023
Accepted: 16 September 2024
Published online: 15 March 2025

Keywords:
Constitutionality, Totalism, Mirza Reza Khan Tabatabaei Naeini, Critical Discourse Analysis.

ABSTRACT

The present paper is aimed at examining the play "Sheikh Ali Mirza, Governor of Malayer and Tuyserkan and Marriage to the King of Fairies' Girl" written by Mirza Reza Khan Tabatabaei Naeini within the framework of critical discourse analysis by Norman Fairclough. In response to questions such as what semantic system has been established by constitutional discourse in the framework of author's worldview and as elements employed in the production and interpretation of the text? What semiotic elements does this system encompass? And what tools are utilized to marginalize rival discourse, weaken power relations, and reproduce intellectual structures? This study considers the constitutional discourse with an ideological function in contrast to the totalitarian discourse and reflecting cultural and social realities preventing its impartial representation. Data collection is performed through document analysis and examined at three levels of "description", "interpretation", and "explanation". According to the results, the lexical and grammatical structure of the text's ideological foundation acts to destruct the authority sphere, and the participants' actions, relationships, and language functions in the text counter the naturalization of the ruling ideology, so that it conveys the author's intended social connotations and meanings. Furthermore, due to the dominance of the new linguistic traditions, vocabularies, and grammatical structures of the constitutionality in the text, the author employs a humor language to address the ideological issues hidden in language, class, and culture; the approach which is the product of the process of desanctification of the king's figure and the substitution of newer law-based political models through the dominant discourse.

Cite this article: Taalimi, A. & Mahmoodi Bakhtiari, B. (2025). The Constitutional Discourse in "Sheikh Ali Mirza's" Play by Mirza Reza Khan… , Sociology of Art and Literature (JSAL), 16 (1), 95-114.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2023.362716.666255

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2023.362716.666255

دانشکده علوم اجتماعی

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات

Home page: http:// jsal.ut.ac.ir

شاپا چاپی: ۲۵۳۸-۵۰۴۶
شاپا الکترونیکی: ۲۰۰۸-۸۹۷۳

گفتمان مشروطیت در نمایشنامهٔ «شیخ‌علی‌میرزا» اثر میرزارضاخان طباطبائی‌نائینی

آهو تعلیمی ✉ [۱] | **بهروز محمودی بختیاری** [۲]

۱. نویسنده مسئول؛ فارغ التحصیل کارگردانی نمایش، مقطع کارشناسی ارشد، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
رایانامه: ahootaalimi@yahoo.com

۲. عضو هیات علمی دانشگاه تهران؛ تهران، ایران. رایانامه: b_m_bakhtiari@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۳۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۵/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۲۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۲/۲۵

کلیدواژه‌ها:
مشروطه ـ استبداد ـ میرزارضاخان طباطبائی‌نائینی ـ تحلیل گفتمان انتقادی.

چکیده

هدف این مقاله، بررسی نمایشنامهٔ «تیاتر شیخ‌علی‌میرزای حاکم ملایر و تویسرکان و عروسی با دختر پادشاه‌پریان» نوشتهٔ میرزارضاخان طباطبائی‌نائینی در چهارچوب تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف است. در راستای پاسخ به پرسش‌هایی چون: گفتمان‌مشروطه در قالب جهان‌بینی نویسنده و به‌مثابهٔ عناصری که در تولید و تعبیر متن به‌کار گرفته‌شده، چه نظام‌معنایی را ایجاد کرده‌است؟ این نظام دربرگیرندهٔ چه نشانه‌هایی است؟ و برای به‌حاشیه راندن گفتمان رقیب، تضعیف روابط قدرت و بازتولید ساختارهای فکری از چه ابزارهایی بهره می‌گیرد؟ مقالهٔ حاضر گفتمان مشروطه را واجد کارکرد ایدئولوژیک، در تقابل با گفتمان استبدادی و بازتاب واقعیات فرهنگی و اجتماعی می‌داند که گفتمان استبدادی مانع از بازنمایی بی‌طرفانهٔ آن می‌شود. داده‌ها از طریق اسنادی و با تحلیل نظام نوشتاری نمایشنامه گردآوری و در سه سطح «توصیف»، «تفسیر» و «تبیین» تحلیل شده است. نتایج نشان می‌دهد ساختار واژگانی و نحوی ایدئولوژی بنیاد متن، جهت تخریب حوزهٔ اقتدار عمل کرده و نحوهٔ عملکرد مشارکین، کنش‌ها، روابط و کارکرد زبان، در راستای مقابله با طبیعی‌سازی ایدئولوژی حاکم است، به‌گونه‌ای که معانی و دلالت‌های اجتماعی مدنظر نویسنده را منتقل کند. همچنین به‌دلیل سلطهٔ سنت‌های جدید زبانی، واژگانی و دستوری مشروطه بر متن، مولف با به‌کار گرفتن زبان طنز، به مسائل ایدئولوژیک نهفته در زبان، طبقه و فرهنگ می‌نگرد. نگرشی که محصول فرایند تقدس‌زدایی از چهرهٔ پادشاه و جانشینی الگوهای‌سیاسی جدیدتر با مرکزیت قانون بوسیلهٔ گفتمان غالب است.

استناد: : تعلیمی، آهو و محمودی بختیاری، بهروز (۱۴۰۳). گفتمان مشروطیت در نمایشنامهٔ «شیخ علی میرزا» ... *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۶ (۱)، ۹۵-۱۱۴.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2023.362716.666255

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.

DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2023.362716.666255

مقدمه

با به پایان رسیدن قرن سیزده در ایران، هژمونی مشروطه‌خواهی با در دست داشتن رهبری جامعه، بر سرتاسر حوزه‌های سیاسی، فرهنگی، اقتصادی و فکری جامعه تسلط یافت. این امر نخست با شکل‌گیری دو نوع طبقهٔ متوسط در ایران آغاز شد: «یکی طبقهٔ متوسط سنتی متشکل از تاجران که ضمن حفظ پیوند با اقتصاد سنتی و ایدئولوژی‌اسلامی، به واسطهٔ ارتباط اقتصادی با دنیای بیرون، به‌تدریج بر مشکلات مشترک خود واقف شدند؛ و دیگری، طبقهٔ روشنفکر که به دلیل تماس فکری با نهادهای آموزشی مدرن و با پیدایش اندیشه‌های جدید و شغل‌های جدید، پدیدار شدند» (آبراهامیان، ۱۳۸۷: ۶۵). این دو در بدو امر جهت کسب پاره‌ای امتیازات و حصول حقوق معوقهٔ خود دست به اتحاد با یکدیگر زده و از این رهگذر آغازگر مبارزه‌ای فراگیر با هیات حاکمه شدند، که در این زمان به واسطهٔ بحران‌اقتصادی به جبهه‌ای ناپایدار بدل شده بود. این مبارزه با ایجاد شکاف در ارکان حکومت به جبههٔ گسترده‌ای بدل شد که قشر وسیعی از نهادهای جامعه (روحانیون، روشنفکران، تجار، کارگران، رهبران ایلات و...) را در برگرفت. در این میان زبان، بالاخص متون نوشتاری، متاثر از جامعه و شرایط اجتماعی حاکم، با کسب خصلت‌های ایدئولوژی بنیان به عنوان محصول گفتمان مشروطه‌خواهی و نیروی محرکهٔ این کنش اجتماعی وارد عمل شده بود، زیرا افراد هنگامی که خود را متعلق به طبقه‌ای می‌پندارند، براساس رشته‌ای از متغیرهای خاص و براساس چهارچوب‌های گفتمانی که مرزهای موجود در درون جامعه را تعیین می‌کند، رفتار می‌کنند، مانند اینکه قوای مشروطیت و قوای حاکمیت هرکدام به نوبهٔ خود چگونه بیاندیشند؟ چگونه رفتارکنند و در ارتباط با طبقات زیردست چگونه قضاوت‌کنند؟ آنچه حاکمیت تحت عنوان ماهیت آدمی مطرح می‌کرد، نه تنها عامه را دربرنمی‌گرفت، بلکه در عمل آنان را از صحنهٔ اندیشه و تامل خارج می‌ساخت. در چنین حالتی، زبان عامه گونه‌ای انحرافی از زبان حاکمیت یا به عبارتی «زبان‌غیر» نامیده می‌شد. گفتار عامه در چنین جامعه‌ای در طبقهٔ «زبان عاری از قدرت» جای می‌گرفت. این آغازگر مبارزه‌ای بود که توسط مشروطه‌خواهان با طرح گفتمان‌های سیاسی به شیوهٔ ادبیات دراماتیک در نشریات قدیمی‌تری چون *تمدن* با نمایشنامهٔ «حمام‌جنی‌ها»، «صوراسرافیل» با مقالات «چرند و پرند» از علی‌اکبر دهخدا و تا حدودی روزنامهٔ *قانون* با شیوهٔ مکالمه‌نویسی میرزا ملکم‌خان، شکل‌گرفته بود. استفاده از گفتمان سیاسی در قالب ادبیات دراماتیک به نوعی«بازپردازی و بازآفرینی جریان یا اندیشهٔ سیاسی در قالب داستان بود...گزارش یا تفسیری روایی از حوادث و نظریه‌های سیاسی که علت اصلی پیدایش آن، ترویج و تبلیغ یک اندیشه یا گفتمان‌سیاسی [بود]» (قاسم‌زاده، ۱۳۹۰: ۳۵). میرزا رضاخان نیز نخستین نقش و هویت نهادی خود را درحین همکاری و تعامل با روزنامهٔ انجمن اصفهان به دست آورد و از این رهگذر با کسب قیود ایدئولوژی بنیان و گفتمانی حاصل از هژمونی مشروطه طلبی، به دانشی در این خصوص دست یافته بود. دو نکته نمایشنامهٔ میرزارضاخان را از سایر همقطاران متمایز می‌سازد، نخست انتخاب نام جریده به نام *تیاتر* است که در سنت فکری سال های ۱۲۸۶ و ۱۲۸۷[1] امر خطیری بود. گواه این مدعا شرح مذاکرات مجلس دور اول است که در آن استعمال لفظ «تیاتر» در نظامنامهٔ بلدیه، با اعتراض وسیع وکلای مجلس روبه‌رو شده، از آن جهت که نمی‌بایست ساحت مقدس مجلس را با اینگونه الفاظ لکه‌دار کرد. از این‌رو رئیس مجلس بدون مشورت یا رای‌گیری، خود شخصاً لفظ «تیاتر» را از نظامنامه حذف می‌کند (نک. میرزا صالح ۱۳۸۴: ۱۳۹). در چنین فضای فکری انتخاب نام «تیاتر» از طرف میرزا رضا با درنظر گرفتن جایگاه اجتماعی او[2]، نشان‌دهندهٔ جهت‌گیری فکری او و تمایل او به صف مشروطه‌طلبان بود، زیرا موثرترین گروهی که در این زمان فارغ از تعصبات مذهبی و نگاه منفی جامعه، از تئاتر به عنوان عامل تنویر افکار عمومی استفاده می‌کردند، این دسته

---

۱. به ترتیب سال انتشار روزنامه و سال به توپ بسته شدن مجلس و بسته شدن دفتر نشریه.

۲. برادر وی مرتضی قلی‌خان طباطبایی‌نایینی، از متولیان آستان‌قدس و رجال سیاسی و بانفوذ قاجار و نمایندهٔ مجلس دورهٔ اول و دوم بود که میرزارضا زیر سایهٔ وی تربیت شد (گلبن، ۱۳۶۶: ۵).

بودند[۱]. مطلب دوم ملاحظات و ظرایفی است که میرزا در نگارش نمایشنامهٔ خود به‌کار برده است. نمایشنامه در هفت پرده، مبتنی بر وقایع تاریخی سال‌های انقلاب مشروطه و دوران زمامداری مظفرالدین‌شاه و محمدعلی‌شاه قاجار است. نویسنده برای فرار از تیغ سانسور، حوادث نمایشنامه را به گذشتهٔ دورتر (دوران حکومت فتحعلی‌شاه) برده است؛ از این‌رو هستهٔ مرکزی رخدادهای داستان براساس اشارات داخل متن سال‌های ۱۲۸۰ تا ۱۲۸۵ش است، اما غالب رخدادهای نمایشنامه به دوران زمامداری شیخعلی‌میرزا فرزند نهم فتحعلی‌شاه باز می‌گردد که به مدت ۲۶ سال حکومت ملایر و تویسرکان را بر عهده داشت. انتقاد از سوءعملکرد شاه و عناصرداخلی دربار و همراهی برخی از علما و خیانت به حرکات مردمی، زمینهٔ طرح گفتمان اقتدارطلب در این نمایشنامه است. تاریخ روایت سال ۱۲۱۰.ش، چهارسال پس‌از عقد قرارداد ترکمنچای و فضای جغرافیایی نمایشنامه غرب ایران است که در این دوران صحنهٔ زدوخورد شاهزادگان حاکم بود. حوادثی چون «بحران اقتصادی ناشی از ورشکستگی دولت، تورم به شدت فزاینده، ناتوانی مظفرالدین‌شاه از تامین هزینه‌های دولت بین سال‌های ۸۴ـ۱۲۸۳ش [و پیرو آن] تهدیداتی نظیر افزایش مالیات زمین، عدم بازپرداخت وام‌های دریافتی از طلبکاران داخلی» (نک. آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۸۴ و ۸۵)، تعدی حکام بر مال تجار، به چوب بستن بازاریان، بی‌حرمتی نسبت به مجتهدین و توطئه‌های داخل دربار جهت رسیدن به تخت سلطنت و...، در قالب ماجراهای پیرامون زمامداری شیخعلی‌میرزا چون: سیر قهقهرایی اقتصادکشور در زمان فتحعلی‌شاه، فشار حداکثری شاهزاده بر مردم منطقه جهت دریافت خراج هشتاد هزار تومانی سالیانهٔ دربار، عدم پرداخت دیون و بدهی‌های داخلی، عادات خاص شاهزاده در برپایی مجالس عیش و طرب، هتک حرمت شیخ‌الاسلام شهر در یکی از همین مجالس و در نهایت قیام او با سپاه اندک جهت دست‌یابی به تخت سلطنت و شکست در مقابل محمدشاه (نک. رضاقلی میرزا، ۱۳۴۶: ۱۹ و ۳۷) مطرح شده است. به همین نسبت شخصیت‌های نمایشنامه نیز بازتاب اشخاص حقیقی معاصر نویسنده هستند، به‌ویژه آن‌که میرزارضاخان شخصیت‌ها را با القابشان مورد خطاب قرار می‌دهد، برای مثال زمانی که در متن به عبداله امین‌الدوله (صدراعظم فتحعلی‌شاه) اشاره می‌کند در حقیقت اشاره به علی‌خان امین‌الدوله (صدراعظم مظفرالدین شاه) دارد؛ و زمانیکه از علی‌میرزا ظل‌السلطان (فرزند فتحعلی‌شاه) نام می‌برد در اذهان مسعودمیرزا ظل‌السلطان (پسر ارشد ناصرالدین‌شاه و حاکم اصفهان) تداعی می‌شود و نهایتاً زمانی‌که سخن از محمدعلی‌میرزا دولتشاه (پسر ارشد فتحعلی‌شاه) است؛ بی‌اختیار محمدعلی‌میرزا (ولیعهد مظفرالدین‌شاه) به‌ذهن خطور می‌کند. اثر با رویکردی سیاسی و با استفاده از استعاره‌های معنادار، تلاش می‌کند با نمایش سرگشتگی و ناامیدی مردم در مقابل ظلم و جهل عوامل حکومت، تصویرگر فضای مغشوش و آشفتهٔ کشور در دوران استبداد باشد؛ به این امید که با بازنمود دوران استبداد در جهت تقویت پایه‌های مشروطه گامی برداشته باشد. این پژوهش به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی، برمبنای ساختار گفتمان انتقادی، با استفاده از تحلیل بافتاری و تحلیل بینامتنی نمایشنامه، نخست به چگونگی بازنمود گفتمان مشروطه‌خواهی و حوادث پیرامون آن و سپس چگونگی رابطهٔ میان زبان با ایدئولوژی نویسنده و تجلی آن در متن موردنظر می پردازد. همچنین نشان می‌دهد چگونه تحلیل‌صوری متن می‌تواند با بازنمایی رابطهٔ قدرت و ایدئولوژی در تولید یک اثر نوشتاری به شفاف‌سازی فرایندهای موثر در تولید متن و درک بهتر آن در زمان تحلیل یاری رساند.

چهارچوب نظری

«گفتمان عبارت است از کاربرد زبان در رابطه با صورت‌بندی های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ـ زبانی که بازتاب دهندهٔ نظم اجتماعی است و در عین حال به نظم اجتماعی و کنش متقابل افراد با جامعه شکل می دهد» (نک. فاضلی ۱۳۸۳: ۸۳)، زیرا هر گفتمان با توجه به رابطهٔ خود با گفتمان مخالف دیگر، جایگاه و موضع خود را می سازد. گفتمان، زبان ورای جمله و عبارت است

۱. با آغاز نخستین زمزمه‌های مشروطه‌خواهی...هنر تیاتر آنچنان مورد توجه روشنفکران و تجددخواهان قرارگرفت که بعد از روزنامه‌نویسی می‌توان آن‌را مشغلهٔ دوم قشر روشنفکر و متجدد مشروطه‌خواه دانست (ملک پور، ۱۳۸۵: ۲۷).

و هماهنگ‌کنندهٔ زبان با شیوهٔ عمل، تعامل، ارزش‌گذاری، باورداشتن، احساس، بدن‌ها، لباس‌ها، نمادهای غیرزبانی، اشیا، ابزارها، تکنولوژی‌ها، زمان و مکان است. فرکلاف گفتمان را ترکیبی از سه عنصر می‌داند: کردار اجتماعی به‌معنای ساختن عنصری از فرایند اجتماعی، عمل گفتمانی به‌معنای آنچه در تولید، توزیع و مصرف زبان در یک حوزهٔ مشخص عمل‌می‌کند، مانند «گفتمان سیاسی» و در آخر راهی برای تفسیر. « تحلیل یک گفتمان خاص، تحلیل هریک از این سه بعد و روابط میان آن‌ها را طلب می‌کند. فرضیهٔ ما این است که پیوندی معنادار میان ویژگی‌های خاص متون، شیوه‌هایی که متون با یکدیگر پیوند می‌یابند و تعبیر می‌شوند و ماهیت عمل اجتماعی وجود دارد» (محسنی، ۱۳۹۱: ۶۶). از این‌رو زبان در این نظام پدیده‌ای اجتماعی است که در آن نهادها و دسته‌بندی‌های مختلف اجتماعی مفاهیم و ارزش‌های خاصی دارند که به شکل نظام‌مندی در زبان آنها منعکس می‌شود. عمده‌ترین هدف تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف کشف راهبردها و ابزارهای گفتمان‌مداری است که منجر به ایجاد سلطه، نابرابری و تبعیض علیه گروه‌های مختلف مردم در جامعه و تبلور این نابرابری در زبان می‌شود. از منظر فرکلاف تحلیل اجتماعی انتقادی، نقد هنجاری و تبیینی است. این نقد هنجاری است، زیرا صرفاً واقعیت‌های موجود را توصیف نمی‌کند، بلکه میزان تطابق آن‌ها با ارزش‌هایی را ارزیابی می‌کند که (به‌طور مشروط) برای جوامع عادلانه یا شایسته و اساسی تلقی می‌شوند. همچنین تبیینی است، زیرا با نشان دادن واقعیت‌ها به‌عنوان تأثیرات ساختارها یا مکانیسم‌ها یا نیروهایی که تحلیل‌گر فرض می‌کند و می‌خواهد واقعیت آن‌ها را آزمایش کند. برای مثال به نابرابری در ثروت، درآمد و و دسترسی به کالاهای اجتماعی مختلف به عنوان اثر مکانیسم‌ها و نیروهای مرتبط با سرمایه‌داری یا انواع خاصی از سرمایه‌داری می‌پردازد» (فرکلاف، ۲۰۱۳: ۱۷۸). به این ترتیب زبان از سوی کنشگران فقط در خدمت برقراری ارتباط نیست، بلکه جهت ساختن مقولاتی از قبیل هویت، قدرت، سلطه و تبعیض و ... نیز به کار گرفته می‌شود. هدف تحلیل گفتمان انتقادی، روشن کردن کاربرد زبان و متن در رابطه با کردار اجتماعی و بیان علت شیوه‌هایی است که در آن‌ها کنش‌های‌گفتمانی، متون و رخدادهای ارتباطی در بقا یا تغییر جهان اجتماعی موثر است. برای این منظور فرکلاف دو شیوهٔ تحلیل زبان‌شناختی و تحلیل بینامتنی جهت تحلیل متون را معرفی می‌کند. «تحلیل زبان‌شناختی دامنه‌ای بسیار گسترده دارد که علاوه بر سطوح متعارف آن (نظیر واج‌شناسی، دستور زبان تا حد تحلیل جمله و واژگان و معناشناسی)، مسائلی همچون انسجام بین‌جمله‌ای و جنبه‌های گوناگون ساختار متون را نیز تحلیل می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه متون از نظام‌های زبانی به‌نحو گزینش‌گرایانه بهره می‌گیرند، حال آنکه تحلیل بینامتنی نشان می‌دهد که متون چگونه از نظم‌های گفتمان – یعنی ترکیب خاصی از روش‌های قراردادی شده (نظیر ژانرادبی یا هنری، گفتمان‌ها، روایت‌ها و...) که در شرایط خاص اجتماعی در دسترس تولید کنندگان و مفسران متون قرار دارد – به نحوی گزینش‌گرایانه استفاده می‌کنند» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۲۰). بر این مبنا تحلیل گفتمان انتقادی به سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین تقسیم می‌شود.

توصیف

توصیف کاوشی در روساخت متن و شناخت متن در چهارچوب بافت متن و بررسی ارزش‌های تجربی، رابطه‌ای و بیانی کلمات است. «ارزش‌های تجربی، تجربهٔ تولیدکنندهٔ متن از جهان طبیعی یا اجتماعی را بازنمایی می‌کند، ارزش تجربی با محتوا، دانش و اعتقادات سروکار دارد، ارزش رابطه‌ای، از طریق متن در گفتمان مورد اجرا درمی‌آید، ارزش رابطه‌ای با رابطه‌ها و روابط اجتماعی سروکار دارد. سرانجام ارزش بیانی، ارزشیابی تولیدکننده از بخشی از واقعیت را ارائه می‌دهد که مرتبط با این ویژگی است، ارزش بیانی با فاعل‌ها و هویت‌های اجتماعی سروکار دارد» (نک. فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۷۰ و ۱۷۱). برای این منظور با تحلیل داده‌ها از منظر نوع روابط میان واژگان متن، شامل هم‌معنایی، تضادمعنایی، کاربرد ضمایر، افعال معلوم و مجهول، افعال مثبت و منفی و بررسی وجوه خبری، پرسشی و امری، قصد داریم به روابط قدرت و فرایندهای ایدئولوژیک گفتمان متن پی‌ببریم، زیرا این

ویژگی‌های صوری از منظر فرکلاف، انتخاب‌های خاصی از میان گزینه‌های موجود در گفتمان‌هایی است که متن از آن استفاده می‌کند و از این جهت حائز معناست.

تفسیر

ویژگی‌های صوری متن در مرحلهٔ توصیف، به‌منزلهٔ سرنخ‌هایی هستند که عناصر دانش زمینه‌ای ذهن مفسر را فعال می‌سازند و تفسیر محصول ارتباط متقابل این سرنخ ها و دانش زمینه ای مفسر (ایدئولوژی و ذهنیت مفسر) خواهد بود. همچنین تفسیر رابطهٔ تحلیل‌گر با گفتمان مورد بررسی است، زیرا اساساً نوع ارتباط متن و ساختارهای اجتماعی رابطه‌ای غیرمستقیم است که بیش از هر چیز توسط گفتمان، که متن خود بخشی از آن است، برقرار می‌شود، زیرا ارزش ویژگی‌های متنی تنها با واقع شدن در تعامل اجتماعی است که جنبهٔ واقعی می‌یابد (نک. فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۱۴ ـ ۲۱۷). مفاهیم کلیدی فرکلاف برای تحلیل این فرایند عبارتند از «بینامتنیت» و «بیناگفتمانیت». «بینامتنیت یعنی حضور عناصری از متون دیگر در متنی مشخص» اما «بیناگفتمانیت گونه‌ای از بینامتنیت است و زمانی رخ می‌دهد که گفتمان‌ها و ژانرهای مختلف با هم در یک متن مفصل‌بندی می‌شوند.». روابط بیناگفتمانی به ساختار و نحوهٔ مفصل‌بندی شکل‌های گفتمانی یا همان نظم‌های نهادی و اجتماعی گفتمان توجه دارد یعنی مجموعه گفتمان‌ها و ژانرهایی که در یک نهاد یا قلمرو مشخص اجتماعی به‌کار گرفته شده است (نک. سجودی، ۱۳۹۳: ۷۸). بدین منظور در بخش تفسیر به ارزیابی بافت موقعیتی (ماجرا چیست؟ چه کسانی درگیر آن هستند؟ روابط بین آن‌ها چیست؟ نقش زبان چیست؟)؛ بافت بینامتنی و کنش‌های گفتاری متن خواهیم پرداخت.

تبیین

در مرحله تبیین، دانش زمینه‌ای که در پردازش اطلاعات در توصیف و تفسیر به کار رفته است، این مراحل را به یکدیگر پیوند داده و مجدد بازتولید می‌شود و نشان می‌دهد که گفتمان‌ها چه تاثیرات بازتولیدی می‌توانند بر ساختارها بگذارند، تاثیراتی که منجر به حفظ یا تغییر آن ساختارها می‌شوند، زیرا ساختارهای اجتماعی به دانش زمینه‌ای شکل می‌دهند و دانش‌زمینه‌ای شکل دهندهٔ گفتمان‌هاست، از طرفی گفتمان‌ها دانش زمینه‌ای را حفظ می‌کنند یا آن را تغییر می‌دهند و دانش زمینه‌ای نیز باز به نوبهٔ خود حافظ یا تغییردهندهٔ ساختارهاست. در بخش تبیین، گفتمان را جزئی از مبارزهٔ اجتماعی قلمداد می‌کنیم و نشان می‌دهیم که کدامیک از روابط قدرت تعیین‌کنندهٔ گفتمان‌هاست و اینکه روابط مذکور خود نتیجه مبارزهٔ اجتماعی‌اند و توسط کسانی که خود در قدرت هستند ایجاد می‌شوند (نک.فرکلاف، ۱۳۷۹ :۲۴۶).

روش تحقیق

پژوهش حاضر در چهارچوب نظریه تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف انجام پذیرفته و جامعهٔ آماری این پژوهش کلیهٔ شماره‌های به‌جا مانده از نشریهٔ تیاتر، متعلق به بایگانی کتابخانهٔ مجلس از سال ۱۲۸۶ تا ۱۲۸۷ش. است. پژوهشگر در آغاز با مراجعه به مقالات و مطالب یادشده در نشریه که مشتمل بر ۹ شماره بود، به داده‌های پژوهش دست یافته است. این داده‌ها شامل کلیدواژه‌های مربوط به ارجاعات تاریخی متن، تطابق ارجاعات با فضای تاریخی – سیاسی زمان نویسنده، نامگذاری‌ها، نوع کنش شخصیت‌ها، توصیفات، ساختار نحوی جملات، عنصر تکرار در متن و کلیدواژه‌های شاخص متن متضمن معنا به‌نفع اهداف سیاسی نویسنده می‌شود. پس از استخراج و تحلیل داده‌های جامعهٔ آماری، شیوهٔ بازنمایی ایران در زمان حکومت محمدعلی‌شاه از منظر نویسنده به‌عنوان عضوی از جنبش مشروطه، نمایان می‌شود. نویسنده وقایع نمایشنامه را با توجه به وقایع سیاسی روز بازنویسی می‌کند، چرخش رخدادهای داخل نمایش متناسب با آمال، یاس‌ها و تفکرات حزبی نویسنده است، از این جهت به‌تدریج

که از پیروزی حزب مشروطه ناامید می‌شود دو پردهٔ دیگر[۱] به نمایشنامه اضافه کرده و شکست حزب مشروطه را نشان‌می‌دهد. در ادامه شیوهٔ این بازنمایی مورد بررسی قرارمی‌گیرد.

خلاصهٔ نمایشنامه

وقایع نمایش در غرب ایران، درون دربار شاهزاده شیخعلی میرزا، حاکم تویسرکان و ملایر و حول محور شخصیت شاهزاده و خواست‌های وی می‌گذرد. آنچه ذهن و ضمیر شاهزاده را تسخیرکرده از یکسو تقویت خزانهٔ خالی دربارش و از سوی دیگر کنار زدن پدر و برادران و رسیدن به مسند پادشاهی است. پردهٔ اول ناظر بر مرام و مسلک وی در قتل و غارت و چپاول اموال مردم منطقه است. شاهزاده راضی نیست، اموال مردم به انتها رسیده و چیزی برای پرکردن خزانه باقی نمانده، این درحالیست که برادرهای او «نایب‌السلطنه و محمدعلی‌میرزا و فرمانفرما و ملک‌آراء و سایرین» همه روزه «شمشیر و مرصع و خلعت و حکومت است» که می‌گیرند. شاهزاده فشار را بر مردم بیشتر کرده و به دلیل ندادن مالیات و سایر رسوم مردم را به توپ می‌بندد و حتی همسر یکی از افراد ولایت را که به دادخواهی شوهرش برای عرض حال می‌رود، به‌دست کشیک‌چی‌باشی می‌سپارد. شیخعلی میرزا پس از دریافت نامه‌ای از جانب پدر، «شاه بابا»، و امتناع او از دادن کمک‌های مالی بیشتر، عزم خود را برای رسیدن به پادشاهی جزم می‌کند. آنچه او را در این تصمیم‌گیری مصمم کرده تفال به دیوان‌خواجه و رویت این بیت است: «عزیز مصر به‌رغم برادران غیور/ ز قعر چاه برآمد به اوج ماه رسید». شاهزاده در جلسه‌ای موضوع را با امنای دربار در میان گذاشته برای جبران کسری بودجه و نیروی نظامی از درباریان که به‌زعم خود «در ایران به‌عقل و هوش نظیر ندارند» مسئلت می‌جوید. آقابالاخان پیشخدمت نورچشمی و معشوق شاهزاده پیشنهاد می‌دهد با اسباب سحر و جادو این معضل را حل‌کنند و فقط باید به سراغ شیخ جادوگر بروند که در باب قدرت و توانایی او افسانه‌ها روایت می‌شود. این پیشنهاد نظر مساعد شاهزاده را جلب می‌کند. شیخ که گوشه‌چشمی به آقابالاخان دارد این امر خطیر را پذیرفته، با شیادی اطمینان شاهزاده را جلب می‌کند، به طوری‌که شاهزاده خود را به «کل مطیع اراده و میل شیخ می‌داند». شیخ به بهانهٔ مذاکره با پادشاهان جن و پری اموال شاهزاده را از او گرفته، به‌تدریج خزانه را خالی می‌کند و در نهایت اشیاء قیمتی را جمع کرده، همراه با آقابالاخان فرار می‌کند. شاهزاده متوجه شیادی شیخ و آقابالاخان می‌شود، ولی نمی‌خواهد حقیقت را بپذیرد، از طرفی خزانه خالی‌شده، برای جبران مال از دست رفته مردم ولایت را دو برابر تحت فشار می‌گذارد، به‌حدی که عده‌ای برای شکایت به‌تهران گسیل می‌شوند. شاهزاده که موقعیت خود را در خطر دیده و همچنین به واسطهٔ ماجرای شیخ در معرض استهزاء پدر و برادران است، برای دفاع از خود به‌سمت تهران حرکت می‌کند. شکایت مردم بالا گرفته به کنسولگری روسیه پناه می‌برند، شاه که مایل به درگیری با کنسولگری نیست ضمانت می‌کند، دو نفر ناظر مورد تایید کنسولگری را جهت نظارت بر اعمال شاهزاده با او روانه کند و در صورت هرگونه تخطی و تعرض شاهزاده بر ساکنین ولایت، او را از مقام خود عزل کند. ولیکن بار دیگر فساد دربار مانع از اجرای عدالت شده، دو نفر از فاسدین و رشوه‌گیرهای دربار به عنوان ناظر انتخاب شده همراه با شاهزاده به ملایر روانه می‌شوند.

پیشینهٔ تحقیق

تاکنون هیچ مقاله‌ای با ساختار پژوهشی در ارتباط با روزنامهٔ «تیاتر» به چاپ نرسیده است. آنچه از این نشریه به جای مانده ــ علاوه بر نه شماره از روزنامه، موجود در کتابخانهٔ مجلس ـ اشاراتی است که به شرح زیر در برخی کتب و روزنامه‌ها آمده است:

- پیش از همه جنتی‌عطایی در قسمتی از کتاب بنیاد نمایش در ایران، اشاره بسیار کوتاهی به روزنامه «تیاتر» داشته‌است (جنتی‌عطایی، ۱۳۳۶: ۸۷).

---

۱. نمایشنامه ابتدا مشتمل بر پنج پرده بوده، سپس به مرور دو پردهٔ دیگر بر آن اضافه شد.

- مطلب بعدی را آرین‌پور در دو قسمت از کتاب از صبا تا نیما آورده است (آرین‌پور، ۱۳۴۵: ۲۲ و ۲۹۱).
- صدرهاشمی در تاریخ جراید و مطبوعات ایران، ابتدا در دو صفحه به معرفی روزنامه و سپس به معرفی خود میرزارضاخان‌نائینی می‌پردازد. در این کتاب تصویری هم از صفحهٔ اول روزنامه چاپ شده است (صدرهاشمی، ۱۳۶۳: ۱۴۷).
- کامل‌ترین پژوهش، کتابی است نوشتهٔ محمدگلبن با نام «روزنامهٔ تیاتر» که در آن علاوه‌بر معرفی کامل شرح احوال میرزارضاخان و محتوای روزنامه، گلبن به تحلیل روزنامه نیز پرداخته است (گلبن، ۱۳۶۶: ۲۸).
- ملک‌پور در کتاب ادبیات نمایشی در ایران، گزارش نسبتاً جامعی در رابطه با نشریهٔ «تیاتر» و اهمیت نشر آن ارائه داده است (ملک‌پور، ۱۳۸۵: ۲۴۹).

۱. تحلیل گفتمان انتقادی نمایشنامه در سطح توصیف

۱-۱. عنوان نمایشنامه و ارزش‌های تجربی آن

از جمله مهم‌ترین ملاحظاتی که میرزارضاخان در اثر ادبی خود به‌کار گرفته و حاوی پیام‌هایی برای مخاطب است، گزینش عنوان نمایشنامه «تیاتر شیخعلی‌میرزای حاکم ملایر و تویسرکان و عروسی با دختر پادشاه پریان» به عنوان مجموعه ویژگی‌های صوری است که در حکم انتخاب‌های خاصی از میان انواع گفتمان‌هایی تلقی می‌شود که متن از آن‌ها استفاده کرده است. آنچه به لحاظ ایدئولوژیک در مورد عنوان اثر معنادار است، اقلام واژگانی آن به طور فی‌النفسه است، به طور مثال واژهٔ «تیاتر» در ابتدای عنوان (با در نظر گرفتن بازهٔ زمانی نگارش نمایشنامه)، تعلق به چهارچوب ایدئولوژی مشروطه‌طلب دارد که تئاتر را ابزاری برای روشنگری می‌دانست و در جهت ترویج آن می‌کوشید؛ از این‌رو نگارش آن در یک جریده (با همان نام) و با توجه به مقطع زمانی و پایگاه اجتماعی تئاتر، دلالت بر موضع ایدئولوژیک نویسنده دارد. در موارد دیگر، نحوهٔ هم‌آیی یا همنشینی کلمات است که جنبه‌های خاص واقعیت را به درجات مختلف در قالب کلمات عرضه می‌کند (نک. فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۷۶)، قرار گرفتن نام «شیخعلی‌میرزا حاکم‌ملایر...» در کنار اصطلاح عامیانهٔ «عروسی با دختر پادشاه پریان»، با ایجاد ساختار واژگانی ایدئولوژی-بنیاد، رویکردی کنایه‌آمیز و معنادار داشته، در وهلهٔ نخست با اشاره به خرافه‌گرایی رایج دستگاه حکومت قاجار، جهت تخریب حوزهٔ اقتدار شخصیت اصلی عمل می‌کند، اما در ابعاد کلان «روشی خاص برای نمایش جنبه‌ای از واقعیت است که بر بازنمایی ایدئولوژیک خاص آن واقعیت مبتنی است» (نک. همان). از این‌رو با کنایه به کل دستگاه حکومتی معاصر نویسنده و بازنمایی جهان‌بینی شاهان و شاهزادگان قاجار، در غالب واژگان رمزگذاری شده، طرحی به‌لحاظ ایدئولوژیک معنادار به متن داده است.

۱-۲. کاربرد ضمایر، جملات معلوم، هم‌نشینی، تضادمعنا، وجوه پرسشی و امری و ارزش‌های رابطه‌ای متن

در ارتباط با ارزش‌های رابطه‌ای متن، مصادیق ضمایر منفصل و متصل «ما، یم» که در معنای «مانع» و نه «جامع» آن به‌کار گرفته شده و استفادهٔ مکرر شیخعلی‌میرزا از وجه ناروشن ضمیر «ما» و ابهام در اینکه چه‌کسی مرجع آن است از حیث رابطه‌ای حائز اهمیت و معنادار است. استفادهٔ مانع از ضمیر«ما» که به‌دولت یا حکومت دلالت‌دارد، مخاطبان را بیرون از تعریف گذاشته، شاه را در مقام «ظل‌الله» مخیر به هر اندیشه و عملی قرار می‌دهد و درجهت ناهمسان‌سازی جایگاه شاه و مردم عمل می‌کند. این‌نکته درکنار نوع اظهارات شاهزاده دربارهٔ مردم با استفاده از ضمایر منفصل و متصل دوم شخص مفرد «توی» و سوم شخص جمع «آن‌ها، َند»، نشانهٔ رابطهٔ فرادست ـ فرودست است. «در برخوردهای فرادست با فرودست، افعال وجه‌امری و تاکیدی دارند و ضمایر جمع (فرادست) در برابر مفرد (فرودست) به‌کار می رود تا فرادستان به اهمیت جایگاه خود در برابر فرودستان اذعان داشته باشند» (قاسم زاده، ۱۳۹۰: ۴۸). این شیوهٔ سخن گفتن میان شاهزاده و مردم فاصله و سلسله مراتب ایجاد کرده، به او اقتدار ویژه‌ای بخشیده، وی را در منصب رهبری می‌نشاند.

شاهزاده: ...به‌جقهٔ شاه‌بابام سزاوار است که این ده‌کوره را بفرماییم قتل‌عام کنند و زن‌ها و دخترهاشان را به اسیری بگیریم...(گلبن، ۱۳۶۶ :۶۱).

این کاربرد در کنار انتخاب ضمایر جمع در خطاب شاهزاده به شیخ کیمیاگر، هنگام نخستین ملاقات شاهزاده با شیخ، دو رویهٔ متفاوت از صورت گفتمان غالب نمایشنامه است، یکی هنگامی‌که شاهزاده به حوزهٔ قدرت متصل‌است و دیگری هنگامی که تحت سلطهٔ گفتمانی دیگر، از پشتوانهٔ قدرت تهی می‌شود، به منظور ابراز بندگی و ارادت خود به شیخ، از ضمایر جمع جهت خطاب وی استفاده می‌کند:

شاهزاده (خطاب به شیخ): الان، اطاعت می‌کنم. می‌روم او را مرخص می‌کنم و برمی‌گردم. آیا اجازه می‌دهید که در مراجعت بگویم لقمه نانی بیاورند همینجا غذا میل فرمایید؟ اگر میل‌ندارید نوکرها – کسی بیاید، خودم و آقابالا با کمال‌شرف خدمت شما را می‌کنیم و افتخار داریم (گلبن، ۱۳۶۶: ۹۱).

«رسمی بودن موقعیت در اینجا چنین اقتضا می‌کند که روابط اجتماعی نیز رسمی باشد و این امر در واژگان آشکار است، به گونه‌ای که به‌طور یک دست از انتخاب‌های رسمی‌تری در عوض گزینه‌های موجود کم‌تر رسمی استفاده شده است (اطاعت - کردن، میل نکردن و کمال شرف به جای انجام دادن، نخوردن، با کمال میل) که بیانگر مودب بودن، ملاحظهٔ شاهزاده برای حفظ وجههٔ شیخ (میل به دوست داشته شدن و عدم تمایل به تحمیل نظرات خود بر وی) و احترام به شان و مقام او است» (نک. فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۸۰).

این مطلب با کاربرد وسیع وجوه پرسشیِ دستوری و امری در متن که ناظر بر سلسله مراتب و رابطهٔ فرادستی – فرودستی شاهزاده در ارتباط با درباریون و عموم ملت؛ و همچنین رابطهٔ امنای دربار در ارتباط با یکدیگر و در ارتباط با عامهٔ مردم است نیز تقویت می شود. «در مورد جملات امری، گوینده – نویسنده در جایگاه خواستن چیزی از مخاطب است (کنشی از جانب فرد اخیر)، در حالیکه مخاطب بازیگری مطیع و فرمانبردار است. در پرسشِ دستوری، گوینده – نویسنده بار دیگر چیزی را از مخاطب می‌خواهد که در این مورد اطلاعات مطرح است و مخاطب در جایگاه ارائه‌دهندهٔ اطلاعات قرار دارد. خواستن چه برای کنش از جانب دیگری و چه برای دریافت اطلاعات از دیگری، معمولاً از جایگاه قدرت صورت می‌گیرد» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۹۲). برمبنای تعداد جملات بندهای امری که نشان‌دهندهٔ قدرت گوینده است، می‌توان دریافت که از دیدگاه نویسندهٔ نمایشنامه کدام شخصیت با چه منصبی قدرت بیشتری دارد.

جدول شمارهٔ ۱: وجه بندها در گفتگوهای نمایشنامه

نام شخصیت	خبری	امری	پرسشی	تعجبی
شاهزاده	۶۹	۵۱	۶۷	۹
وزیر	۴۴	۷	۱۴	۴
آقابالاخان	۲۶	۱	۱۱	۴
شیخ	۲۴	۹	۷	
پرده دار	۳		۱	
فراش‌باشی	۴۷		۱۳	
ملاباشی	۳۵		۲	
کشیک‌چی‌باشی	۲			
ندیم‌باشی	۷			۱
منشی‌باشی	۱۴		۲	۱
فراش‌خلوت‌ها	۲		۱	
نسقچی‌باشی	۵		۳	۲

نام شخصیت	خبری	امری	پرسشی	تعجبی
میرآخور	۸		۲	۱
پیشخدمت‌وزیر	۷		۲	
خسروخان	۴			
ناظر	۱		۱	
شیخ‌الاسلام	۱۷		۷	
خانم	۱		۱	

همان‌گونه که در جدول دیده می‌شود، بیشترین بند امری متعلق به شاهزاده با ۵۱ بند است. از میان درباریان، وزیر با ۷ بند امری قابل توجه است (هر چند این جملات بیشتر در روابط او با پیشخدمت و اهل‌خانه ادا شده است)، نکتهٔ قابل توجه در اینجا فراوانی بند امری شیخ نسبت به سایرین است. این آمار برخلاف قاعدهٔ مربوط به طبقات اجتماعی است و نشان‌دهندهٔ جایگاه شیخ نزد شاهزاده است، به ویژه آنکه بندهای امری شیخ همه خطاب به شاهزاده است. سایر وجوه (خبری، پرسشی و تعجبی) هم در تحلیل پردازش شخصیت ها کارآمد است. وجه خبری بیانگر وقوع یا عدم وقوع قطعی یک رویداد است و بسامد بالای آن نشان دهندهٔ قطعیت بالا و موضع مقتدرانهٔ شاهزاده (و برای مثال وزیر و ...) در برابر مخاطبان خویش است. مثلاً تعداد زیاد جملات خبری شاهزاده و فراش‌باشی (به عنوان مجری بی‌واسطهٔ فرامین شاهزاده) و وزیر، نشان‌دهندهٔ آن است که این تعداد پرحرف‌تر از باقی شخصیت‌ها هستند و نیز دربارهٔ امور مختلف بیشتر اظهارنظر می‌کنند. وجه پرسشی بندها نیز می‌تواند تا حد زیادی تردیدها یا پرسش‌های مکرر شخصیت‌ها دربارهٔ امور را نشان دهد. این نکته در مورد شخصیت شاهزاده با ۶۷ بند پرسشی بسیار صادق است. شاهزاده در تمام طول نمایشنامه فردی جستجوگر و تاحدی سردرگم تصویر شده است. پس آنچه بیش از همه در تعاملات شاهزاده و درباریان مبادله شده است، اطلاعات است و نویسنده برای این منظور از دو وجه خبری و پرسشی بهره گرفته است. در نمایشنامه مجموع بندهای خبری و پرسشی ۳۶۷ بند است.

سنجش قدرت هر فرد، با توجه به‌توانایی او در رسیدن به خواسته‌هایش سنجیده می‌شود. شاخص‌های این توانایی در روابط دو قشر شامل توانایی تصمیم‌گیری و قدرت ستیزه‌کردن با دیگری است. این شاخص دربرگیرندهٔ طیفی از رفتارهای فردی همچون سکوت و اطاعت، مقاومت و اعمال خشونت و سرپیچی در جریان ستیزه با دیگری است. سلطه در اینجا توانایی اعمال قدرت بر دیگری و وادار کردن او به انجام برخی کارهاست. این حکمرانی و سلطه ممکن است از طریق پذیرش اجباری یا غیراجباری طرف مقابل اعمال شود (سجودی، ۱۳۸۸: ۱۲۱). براین اساس فراوانی وجه امری در گفتار شاهزاده از وجه خبری و پرسشی پایین‌تر است و مجدداً نشان‌دهندهٔ آن است که درباریان بیشتر در حال تبادل اطلاعات در تعاملات کلامی خویش هستند.

شاهزاده: آقابالا چه کردی؟ شام و وجوهات را بردی رساندی یا خیر؟ خدمت جناب شیخ رسیدی؟ درست عرض کن. مفصل و فصیح. میل دارم همه وقت مطلب را کامل عرض کنی و همچنین همهٔ شماها مطلب را مفصلاً عرض کنید. قدری طول بکشد بهتر است که مطلب ناقص باشد (گلبن، ۱۳۶۶: ۱۰۸).

نکتهٔ قابل تامل دیگر دیدگاه نویسنده نسبت به پایگاه اجتماعی مردم و میزان فاعلیت آن‌ها در اثر است. « نویسنده می‌خواهد از طریق بسامد استفاده از افعال معلوم، پیام نهفته در دل رخدادها و گفتگوها را به مخاطب برساند. مشخص بودن فاعل افعال و کنش‌ها، قدرت تصمیم‌گیری مخاطب را برای نتیجه‌گیری بیشتر کرده، مقدمات فهم متن را مهیا می‌سازد» (قاسم‌زاده، ۱۳۹۰: ۴۹)، در نتیجه بسامد واژگان و عبارات ناظر بر وضعیت مردم چون: «فرار کردند، عریضه دادند، به طهران رفته مدعی شدند، شکایت دارند، بنشیند گریه کند، دردسر درست می‌کنند، دو نفر بدبخت مقتول، هفت‌خانه را به یک دیگ محتاج کردی و...» و همنشینی و هم‌آیی آنان با عبارات ناظر بر منش دستگاه حاکمه چون: «شکم دریدن، طناب انداختن، چوب‌کاری کردن، گرفتن - اموال، داغ و درفش کردن، کشتن، سر بریدن، خون‌ریزی و ...» با بازنمایی زمینهٔ مشترکی برای گوینده و سایر مشارکین، به

نمایش فضای نارضایتی و تشویش و عدم وجود جایگاه فاعلی مردم می‌پردازد. «شمار زیادی از کلمات تقریباً هم‌معنا در عبارت-بندی نشان‌دهندهٔ شیفتگی به جنبه‌ای از واقعیت است که ممکن است نشانگر این باشد که اینجا کانون مبارزه‌ای ایدئولوژیک است» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۷۶). این مبارزهٔ ایدئولوژیک سپس با آوردن نام «بوذرجمهر»، «انوشیروان» و «اسکندر» به شکل تضاد معنایی تقویت می‌شود:

شاهزاده: خب آخر اذنش دادی برود یا خیر؟

وزیر : بله قربان برای اینکه لازم است بچه‌ها از همین سن و سال به خون‌ریزی عادت بکنند و چشم و گوششان باز شود.

شاهزاده: راست می‌گویی. در حقیقت تو مثل بوذرجمهر و افلاطونی، افسوس که من انوشیروان و اسکندر نیستم.

وزیر: خداوند سایهٔ حضرت والا را مستدام فرماید. اسکندر و انوشیروان قابل غلامی آستان ولی‌نعمت نیستند (گلبن، ۱۳۶۶: ۶۳).

چگونگی انتخاب کلمات متن به روابط اجتماعی بین مشارکین دلالت دارد، زیرا کلمات همزمان با ارزش‌های رابطه‌ای واجد ارزش های دیگری نیز هستند. از این‌رو آوردن نام «بوذرجمهر»، «انوشیروان» و «اسکندر» دارای ارزش های تجربی بر حسب یک بازنمایی از خرد، عدالت و اقتدار است، اما کاربرد آن همچنین دارای ارزش های رابطه ای نیز هست. با این فرض که ایدئولوژی مشروطیت پایه گذار حکومتی بر پایهٔ خرد، عدالت و اقتدار خواهد بود و این خواسته زمینهٔ مشترکی برای گوینده و مخاطب است.

۱-۳. کلمات و ارزش‌های‌بیانی متن

در نمایشنامهٔ فوق، ارزشیابی منفی نویسنده از اعمال توصیف شده، در واژگان مستتر است. همچنین از نظر بسیاری از خوانندگان مشروطه‌طلب احتمالاً در این اثر برخوردی میان ارزش‌های بیانی وجود دارد. برای مثال عباراتی نظیر «رعیت جری شده، پدرسوخته ها زبان‌درازی می کنند، پدرسوخته بدلعابی کرده، (رعیت) دردسر درست می کنند، (رعیت) به طهران رفته شکایت می کنند و....» که دال بر آزادی‌بیان و احقاق حقوق فردی و جمعی است، ارزش ها بیانی مثبت، و عباراتی چون«حکم قتل دادن، سیاست کردن، به دهان توپ بستن و ...» ارزش‌های منفی دارند. «گوینده به بیان ارزشیابی‌های خود از طریق طرح‌های طبقه‌بندی می‌پردازد که تا حدودی نظام‌های ارزشیابی به حساب می‌آیند و همچنین طرح‌های به‌لحاظ ایدئولوژیک متضادی وجود دارند که ارزش‌های متفاوت را در انواع گفتمان‌های مختلف متجسم می‌سازند» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۸۲). از این‌رو نمایشنامه را می توان برحسب برخورد ایدئولوژیک بین انواع گفتمان های مشروطه طلب و استبداد تفسیر کرد: در گفتمان مشروطه‌طلب «اعتراض، تمکین نکردن و احقاق حق» عناصر مثبتی در طرح‌های طبقه‌بندی مرتبط با سیاست تلقی می‌شوند، در حالیکه این امور در گفتمان استبدادی به «زبان‌درازی، بدلعابی و شکایت» تعبیر شده حاوی ارزش‌های منفی می‌باشد.

اگر نمایشنامه را متناسب با ویژگی‌هایی که در سطح توصیف باید در نظر داشت، بررسی و تحلیل کنیم، به وضوح کاربرد هدفمند و دقیق واژگان، ضمایر، افعال و گزاره ها و... روبه‌رو می شویم. انتخاب دو دسته واژگان تقابلی مرتبط با دو گفتمان رایج در سطح داستان، همنشینی مناسب آن واژگان با جمله، تضاد در معنا، کاربرد ضمایر متناسب با هر گفتمان، استفاده از اسامی نمادین در کنار اسامی خاص تاریخی و کاربرد فراوان افعال معلوم، همه مبین تلاش نویسنده در جهت استقرار اندیشه‌های سیاسی خود و اثبات ضعف نظام پادشاهی است، تا با تضعیف گفتمان حاکم در جهت تقویت گفتمان مخالف آن یعنی مشروطه بکوشد.

۲. تحلیل گفتمان انتقادی نمایشنامه در سطح تفسیر

۲-۱. بافت موقعیتی

مشارکین

شخصیت‌های اصلی و فرعی نمایشنامه به قرار زیر هستند:

- **مردان:**

شاهزاده _ وزیر _ فراش‌باشی _ پرده‌دار _ ملاباشی _ کشیک‌چی‌باشی _ ندیم‌باشی _ منشی‌باشی _ فراش‌خلوت‌ها _ میرآخور _ نسقچی‌باشی _ پیشخدمت وزیر _ آقابالاخان _ خسروخان _ شیخ _ ناظر شاهزاده _ شیخ‌الاسلام.

- **زنان:**

خانم (همسر وزیر)

نمایشنامه توصیف یک جامعهٔ بیمار است که نویسنده به کمک شخصیت‌پردازی و با اشارات صریح به وقایع اجتماعی و سیاسی، آن را به چهار گروه تقسیم کرده است: نخست، درباریان حامی سلطنت و عمال دیوان (شاهزاده شیخعلی‌میرزا، وزیر، فراش‌باشی، منشی باشی و...)؛ دوم علمای حامی حکومت (حاج سیدمحمدباقر، ملامحمد نقنه‌ای، ملااحمد خراسانی و...) سوم اقشار مختلف مردم عادی که نادیده انگاشته می‌شوند (روستاییان، کدخدا، شیخ‌الاسلام) و چهارم منتقدین ــ سرکوب شدهٔ ــ به حکومت، در قالب شخصیت حاشیه‌ای دلقک (ندیم‌باشی) که در حکم سخنگو و زبان شخص نویسنده در اثر حضور دارد. از آنجاکه محل وقوع رویدادها در این نمایشنامه عمدتاً داخل دربار است، مردان بسیاری به عنوان امنا و عملهٔ دربار در نمایشنامه حضور دارند. زنان ولی نقش چشمگیری ندارند، حضور فیزیکی آن‌ها بسیار مختصر در حد یک جمله از زبان همسر وزیر و باقی همه نقل‌قول‌های مردانه است. درنتیجه تعداد شخصیت‌های زن و مرد را می‌توان متضمن معنایی‌خاص به نفع جنسیت مردانه دانست. داستان روایتی مردسالارانه است و اگر از زنان صحبتی می‌شود از دریچهٔ چشم مردان است، موجوداتی فاقد هویت و «رقیق‌القلب که انسان‌را از کار باز می دارند» (گلبن، ۱۳۶۶: ۶۲). در نقل قول شاهزاده دربارهٔ زن یکی از رعایا که برای دادخواهی از شوهرش آمده بود، زن به صورت تابعی از امیال مردان تصویر شده است، زن انسان تلقی نشده و بیشتر حکم اشیایی برای تسهیل و توجیه خواسته‌های مردان را دارد. مشابه همین دیدگاه در ارتباط با رعیت هم دیده می‌شود. در نمایشنامه سخنی از زبان رعیت نمی‌شنویم و همهٔ گفته‌ها به‌صورت نقل‌قول است، در این اثر زنان و رعیت عمدتاً «غیر» تلقی می‌شوند و اشیایی به شمار می‌روند که میزان اهمیت‌شان بستگی به این دارد که تا چه حد اهداف اشخاص اصلی را محقق می‌سازند و یا آن اهداف را نادیده می‌گیرند.

روابط

رابطهٔ دربار با عموم ملت یکی از اساسی‌ترین دغدغه‌های اجتماعی ایران در دورهٔ قاجار است. نویسنده به این موضوع پرداخته و آن را در نحوهٔ رفتار شاهزاده و امنای او با مردم نمایانده است. این مناسبات از همان دیالوگ‌های افتتاحیهٔ نمایشنامه تصویر شده است:

شاهزاده: با این پدرسوخته‌ها چه کردی؟حکم و فرمان ما را مجری داشتی یا نه؟

فراش‌باشی: بله قربانت گردم...فوراً همان قسم که فرمایش شد یکی را شکم دریدند و یکی را طناب انداختن....برادر کربلائی پنجشنبه گیر نیامد. از قراری که گفتند به بروجرد فرار کرده. اما پدر و برادرهای حسینعلی را گرفتیم چوبکاری قشنگی کردیم. اموال آن‌ها را تماماً آنچه ظاهر شد گرفتیم، تسلیم صندوق‌خانهٔ سرکاری شد (گلبن، ۱۳۶۶: ۵۸).

همچنین رابطهٔ شاهزاده با درباریان نیز تاحدی مخدوش و تحت‌تاثیر موقعیت فرادستی – فرودستی است. در پردهٔ دوم نمایشنامه، نویسنده گریزی به این امر می‌زند:

ملاباشی: ...جناب وزیر اقرار کنید که این ارباب ما عقلش خیلی سبک است.

فراش‌باشی: بدون شک رگ دماغش کوتاه است.

وزیر: بلی‌انف ولی‌نعمت ما معیوب و کله‌اش خشک است.....

وزیر:....حرف سر این‌است با این عقل و شعور و این حسن سلوک توقع دارد شاه هم بشود، خیال می‌کند شاه شدن آسان است.

فراش‌باشی: خدا پدرت را بیامرزد. خیال می‌کنی شاه چطور است؟ آن‌هم پدر این بزرگوار است و در تمام صفات می‌شود گفت اصل است (گلبن، ۱۳۶۶: ۷۱).

این فضا همراه است با کارشکنی و رقابت فرزندان فتحعلی‌شاه در کار یکدیگر، نویسنده در همان پردهٔ اول به این رقابت‌ها اشاره می‌کند:

شاهزاده: ...اگر من به قدر برادرها پول داشتم به همه معلوم می‌شد کی لایق است نایب‌السلطنه و ولیعهد بشود، من یا کسی که هر روزی با آن همه اسباب کار و لشکر و قشون و پول نقد که برایش می‌فرستند از فرنگی‌ها یکجور شکست می‌خورد. همه‌کس را مفتضح کرد. آبروی ایران را به باد داد. باز هم می‌خواهد یک‌روزی سلطنت بکند و از حالا حکم می‌نویسند و فرمان صادر می‌کند (گلبن، ۱۳۶۶: ۶۶).

زبان

زبان در این اثر، محاوره‌ای، عامیانه، به شکل مکالمه، در قالب یک کنش سیاسی و تنها در اختیار طبقه فرادست است. اگرچه نویسنده در چند مورد نقل‌قول‌های غیرمستقیمی از زبان مردم عادی آورده، اما تنها شیخ به عنوان فردی از طبقهٔ فرودست جامعه در یک پرده دارای کلام مستقیم است و موقعیت سخنگو بودن و مخاطب بودن مرتباً میان شاهزاده و امنای دربار جابه‌جا می‌شود. در این اثر همچنین صدای ضعیفی از مخالفان استبداد وجود دارد که در پس زمینهٔ صدای شخصیت‌های اصلی، در قالب دیالوگ‌های ندیم‌باشی به گوش می‌رسد. از سویی دیگر دستگاه حکومتی و بالاخص شخص شاهزاده به واسطهٔ در دست داشتن قدرت، همواره با احترام مورد خطاب یا اشاره قرار می‌گیرند و افراد دیگر، از آنجا که برای این دستگاه کار می‌کنند به گونه‌ای توهین‌آمیز مورد خطاب قرار می‌گیرند، این توهین ارتباط مستقیمی با سلسله مراتب موجود در دربار و همچنین جایگاه رعیت در ارتباط با دربار دارد. در طبقات فرودست‌تر به واسطهٔ وجود سلسله‌مراتب و برتری موقعیتی یا مالی یکی نسبت به دیگری نوعی سلطه و تخاطب سلسله‌مراتبی دیده می‌شود. مثلاً «شاهزاده» در راس هرم، در خطاب قرار دادن «نسقچی‌باشی» از الفاظ رکیک استفاده می‌کند، از طرفی «فراش‌باشی» (هم‌رتبه با نسقچی‌باشی) در ارتباط با «شیخ‌الاسلام» از الفاظ نامحترمانه استفاده می‌کند و به همین ترتیب «ناظر» در خطاب قرار دادن «کدخدای» یکی از روستاها الفاظ‌رکیک به کار می‌برد. این اعمال‌سلطه به شکل ناخودآگاه در خطاب‌هایی که برای زیردستان انتخاب می‌شود قابل مشاهده است که منحصر به طبقهٔ اجتماعی خاص هر فرد می‌باشد.

۲–۲. کنش‌های متن

کنش‌های اصلی نمایشنامه در اینجا فهرست می‌شوند.

جدول شمارهٔ ۲: درصد کنش‌های هر شخص

نام شخصیت	فراوانی کنش	درصد
شاهزاده	۲۴	۲۳,۷
وزیر	۹	۸,۹
آقابالاخان	۹	۸,۹
شیخ	۹	۸,۹

نام شخصیت	فراوانی کنش	درصد
پرده‌دار	۰	۰
فراش‌باشی	۱۷	۱۶,۸
ملاباشی	۵	۴,۹
کشیک‌چی‌باشی	۲	۱,۹
ندیم‌باشی	۰	۰
منشی‌باشی	۳	۲,۹
فراش‌خلوت‌ها	۵	۴,۹
نسقچی‌باشی	۲	۱,۹
پیشخدمت‌وزیر	۲	۱,۹
خسروخان	۱	۰,۹
ناظر	۶	۵,۹
شیخ‌الاسلام	۴	۳,۹
خانم	1	۰,۹
میرآخور	۲	۱,۹
جمع	**۱۰۱**	**۱۰۰**

شمار کنش‌های هر فرد نشان‌دهندهٔ میزان فعال بودن و اهمیت هر شخصیت را در نظر مولف تعیین می‌کند. شواهد نشان‌دهندهٔ این نکته است که میزان کنش‌های شاهزاده ٪۲۳,۷ است، شخصیت دیگری که بسیار فعال است، فراش‌باشی می‌باشد که مجری فرامین صادره از طرف شاهزاده با ٪۱۶,۸ کنش است که می‌توان با کنش فراش‌خلوت‌ها ٪۴,۹ و ناظر ٪۵,۹ که جایگاه مشابهی با وی دارند، جمع بست. کنش های وزیر، آقابالاخان و شیخ در یک سطح و باقی نسبتاً منفعل تر ترسیم شده‌اند. نکتهٔ مهم بعدی میزان کنش ندیم‌باشی به عنوان زبان نویسنده و نمایندهٔ منتقدین است که ٪۰ می‌باشد که بازتاب تصورات مولف از کنشگری منتقدین حکومت ارزیابی می‌شود. نقش ندیم‌باشی در نمایشنامه صرفاً سخن گفتن از زبان عموم مردم و منتقدین بود و به جز این هیچ فعلی توسط وی انجام نمی‌شود.

۲-۲-۱. انواع کنش‌های حاکمیت و رعیت

گفتمان حکومتی شبکه‌ای از نشانه‌ها، ویژگی‌ها و معانی حول دو محور قدرت و خشونت است. شبکهٔ گفتمان رعیت نیز به همین نسبت از نشانه‌ها و ویژگی‌هایی تشکیل شده است که برجسته‌ترین آن اطاعت و فرمانبرداری است و تمامی معانی در ارتباط با این دو ویژگی موجودیت می‌یابند. بر همین اساس می‌توان کنش‌های مختلف حاکمیت و رعیت نمایشنامه را براساس فضاها و گفتگوها برشمرد.

جدول شماره‌ی ۳: کنش‌های رعیت و حاکمیت

نوع کنش	حاکمیت	درصد	رعیت	درصد
شکنجه و قتل	۱۸	۴۱,۸	۰	۰
حکم‌دادن، صحه‌کردن	۵	۱۱,۶	۰	۰
فرارکردن	۲	۴,۶	۱	۶,۶
عریضه‌دادن	۰	۰	۱	۶,۶
مدعی‌شدن، شکایت کردن، دردسر درست‌کردن و..	۰	۰	۶	۴۰
گریه‌کردن	۳	۶,۹	۱	۶,۶

نوع کنش	حاکمیت	درصد	رعیت	درصد
شوخی‌کردن، گستاخی‌کردن	۲	۴٫۶	۱	۶٫۶
توسط‌کردن	۴	۹٫۳	۰	۰
ریاضت‌کشیدن، دعا نوشتن، رمل‌انداختن و...	۰	۰	۴	۲۶٫۶
ذکرگفتن	۱	۲٫۳	۰	۰
شراب نوشیدن	۱	۲٫۳	۱	۶٫۶
رشوه‌دادن	۷	۱۶٫۲	۰	۰
جمع	**۴۳**	**۱۰۰**	**۱۵**	**۱۰۰**

در ادامه به عنوان نمونه به کنش‌های مربوط به فریب دادن و انواع دسیسه‌چینی بیشتر پرداخته می‌شود. کنش‌هایی که عموماً متعلق به طبقهٔ حاکم است و شخصیت‌های درباری به مراتب بیشتر از عامهٔ مردم به شکل بیرونی آن را به نمایش میگذارند. دسیسه‌چینی در نمایشنامه به صورت زیر مشاهده می‌شود:

- شاهزاده: تهیهٔ مقدمات شورش جهت تصاحب مسند پادشاهی.
- وزیر: همراهی با شاهزاده و تلاش جهت مهیا کردن مقدمات شورش، رشوه دادن به مذهبیون جهت تبلیغ شاهزاده و گرفتن رضایت از مردم، گرفتن رضایت اجباری با ابزار فریب و تهدید جانی رعیت.
- فراش‌باشی: راضی کردن شاهزاده و اخذ حکم و صحه از وی جهت گرفتن رضایت اجباری از مدعیان و طلبکاران با توسط به زور، تبانی با شاهزاده جهت شکنجهٔ خانوادهٔ معترضین برای ایجاد ارعاب.
- منشی‌باشی: نوشتن عریضه دروغین به شاه جهت دستگیری و استرداد معترضان.
- ملاباشی: پرداخت رشوه به مذهبیون، پرداخت رشوه و همدستی با ناظرهای دولت روسیه.
- محمدباقر شفتی: گرفتن رشوه و شهادت و قسم دروغ.

ملاباشی: ترتیبی که قرار داده‌ایم این است که پانصد تومان برای جناب...که همه کارهٔ آقا است [منظور از آقا محمدباقرشفتی است]، حکم را او می‌دهد، سجل را او می‌نویسد، هرچه بنویسد آقا نخوانده مهر می‌کند، باید داد. دویست تومان برای آخوند ملامحمدنقنه، دویست تومان برای ملااحمد خراسانی، صد تومان هم برای محررباشی...صبح [محمدباقر شفتی] مدعی ها را می‌خواهند، می‌فرمایند استخاره کردم حکومت شیخعلی‌میرزا خوب آمد...آمد قسم خورد [شیخعلی] که بعد از این به عدالت و معقولیت راه برود...اگر خلاف قرارداد بیایید به من اطلاع بدهید تا حکم ارتدادش را بدهم و به دست خودم او را مثل هفتاد تن از مرتدین و قتله ولاطین که بدست خودم بقتل رسانیده‌ام بقتل برسانم و شرش را از سر مخلوق رفع نمایم» (گلبن، ۱۳۶۶: ۱۳۷).

بر این مبنا کنش‌های خشونت‌آمیز، سرکوب‌گرایانه، انواع توطئه و دسیسه‌چینی کنش‌های طبقهٔ‌حاکم بوده و در مقابل کنش‌های اعتراضی، سرکوب شدن و رضایت دادن کنشی متعلق به عموم مردم به شمار می‌رود.

۲-۳. بافت بینامتنی

میرزارضاخان به عنوان یک روزنامه‌نگار- سیاستمدار، با درنظرگرفتن بافت نهادی نمایشنامه به عنوان یک گفتمان سیاسی، نمایشنامهٔ خود را ابزاری در خدمت اهداف سیاسی می‌داند. اگرچه میرزا در متن به مخالفین مشروطه اشارهٔ صریحی نکرده اما به کرات شاهد اشارات کنایه‌آمیز وی به استبداد و دستگاه حکومتی محمدعلی‌شاه هستیم که در حکم اشاراتی به متون مخالف در زمینهٔ بینامتنی است. این اشارات در قالب جملات منفی و اظهارات تاکیدی در متن قابل تشخیص می‌باشد. نویسنده از جملات منفی به عنوان روشی غیرمستقیم، جهت ابراز مخالفت با جملات مثبت متناظر با اظهارات خود استفاده کرده است زیرا «یک جملهٔ منفی در زمینهٔ بینامتنی، جملهٔ مثبت نظیر خود را تداعی می‌کند و آن‌را نفی می‌کند» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۸۳).

شاهزاده:...تو رو به خدا تماشا کن...اصلا من رسم ندارم حکم به بی‌عدالتی کنم و غیر از مقصر با کسی کاری ندارم. در همین باب ناظر خلقش از دست اینها تنگ شده بود...(اصرارداشت) که برادر و اولاد آن‌ها را سیاست کنم ولی به تغیر فرمودیم گناه آن‌ها چه ربطی به برادر و اولاد آن‌ها دارد. گناه دگری بر تو نخواهند نوشت (گلبن، ۱۳۶۶: ۶۲).

«نکته این است که با اشاره به متن‌های مخالف در زمینهٔ بینامتنی، مولدان آن‌ها را دوباره تدوین می‌کنند و جمله‌بندی خاص خود را که به لحاظ ایدئولوژیکی در تقابل با جمله‌بندی متون مخالف قرار می‌گیرد، جایگزین جمله‌بندی آن متون مخالف می‌کنند» (همان). نویسنده خود این‌کار را در متن به دفعات انجام داده، از این‌رو بلافاصله پس از جملهٔ بالا از زبان شاهزاده می‌گوید:

شاهزاده: بالاخره همین‌قدر گفتم آن‌ها (برادر و اولاد) را بیاورند داغو درفش کنند که مال خود را بروز بدهند. بعد هم همین‌قدر که کسی از آن‌ها توسط کرد، مرخص خواهند شد (گلبن، ۱۳۶۶: ۶۲).

از جنبه‌های‌دیگر که به مشارکین مربوط می‌شود، می‌توان به سرسپردگی شاهزاده به عنوان یک مقام سیاسی نسبت به شیخ (شیاد)، در مقابل ترکیب متنوعی از مخاطبان سیاسی و اجتماعی (درباریان و علما) اشاره کرد. نویسنده فرض را بر آن داشته که تفسیر شاهزاده و درباریان از اهداف و موضوعات چندان از هم متفاوت نیست. از این‌رو کنش‌های متن تجسم بازنمود ایدئولوژیکی فاعلان و روابط اجتماعی آن‌هاست و نمایانگر عدم تجانس حقوق در پرسش و پاسخگویی، درخواست عمل و کنش، شکایت و توضیح اعمال موجود بین فاعلان می‌باشد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۳۸). این امر از منظر کاربرد واژگان قابل تفسیر است. به طور مثال موارد زیادی وجود دارد که شاهزاده و درباریان از واژگان نشان‌دار منفی برای توصیف مردم عادی استفاده کرده‌اند:

ملاباشی:....به مجرد اینکه این کلام از زبانش (کدخدا) خارج می‌شود ناظر متغیر شده می‌فرمود: بزنید قرمساق ریش‌دراز را...این جماعت رعیت بدترین اقسام خلق است، دروغ را پدرسوخته‌ها واجب می‌دانند، خیلی از ماها خوش‌گذران‌ترند، همین دیوث مبلغ‌ها اشرفی در خمره کرده، در زمین دفن دارد (گلبن، ۱۳۶۶: ۱۳۵).

همچنین در توصیف درباریان از واژگان نشان‌دار مثبت استفاده می‌کنند:

وزیر: (می‌خواند) قربان خاکپای جواهر آسای اقدس مبارکت گردم. عرضه داشت غلام بی‌مقدار بخاکپای مهر اعتلای فلک‌فرسای جواهر آسای کیوان انتمای مبارک بندگان.... (گلبن، ۱۳۶۶: ۱۲۵).

از منظر نظام دستوری و کاربرد صفت‌های عالی و تفضیلی، عناصر تاکیدی مانند مترادفات، تکرار، قیدهای تکرار و انحصار و قطعیت، وجه امری و التزامی نیز به دیدگاه‌های مشارکین اثر می‌توان دست یافت. استفاده از صفت‌های تفضیلی جهت معرفی و ستایش از شخصیت شیخ از پردهٔ دوم به بعد در اثر به چشم می‌خورد:

شیخ:... من شما را مطمئن می‌کنم که احتیاج شما به من زیادتر است تا احتیاج من به شما... (گلبن، ۱۳۶۶: ۸۸).

شیخ: به جان عزیزت هفتاد هزار باب جادو بلدم که هر بابی هفتاد هزار فصل دارد و هر فصلی هفتاد هزار قسم جادو ازش منشعب می‌شود و کوچکترین آن‌ها این است که این شهر را دریا کنم و مردمانش را ماهی تا روز قیامت... (گلبن، ۱۳۶۶: ۸۹).

همچنین نویسنده به کرات با استفاده از عناصری چون مترادفات و صنعت تکرار، به تقبیح خرافه‌گرایی و عوام‌فریبی منتشر در جامعهٔ ایرانی و دربار پادشاهان قاجاری می‌پردازد، نحوهٔ ادارهٔ امورات کشور و خط فکری پادشاهان و مقربین دربار را هدف قرار می‌دهد:

آقابالاخان:....شیخی است که خیلی نقل دارد. به قول خودش کیمیا، سیسیا، هیمیا، ریمیا، لیمیا، تسخیرجن، همه را دارد...تمام جن‌ها، پریان، دیوها، غول‌ها تحت فرمانند...غلام از چشم و گوش التزام می‌دهم که زودتر از ده روز به همراهی جن‌ها و کیمیا، هم لشگرتان را مرتب کند، هم خزانه را پر از جواهر تحویل بدهد (گلبن، ۱۳۶۶: ۷۹).

نیز نویسنده در اثر برای برجسته ساختن وجه مقتدرانه دربار هم از حیث توضیح وضعیت و هم از حیث توضیح اقدامی که باید انجام شود از جملات امری و التزامی بهره گرفته است.

شاهزاده: فراش‌باشی زود بگو صدنفر سپهسالار معین کند بروند اطراف بگردند این پدرسوخته‌ها را پیدا کنند. اگر آن‌ها را نیاورند سر تو و سپهسالار و این صد نفر را مثل سر سگ خواهم برید (گلبن، ۱۳۶۶: ۱۱۹).

شاهزاده:...دربارهٔ شیخ شما هرچه می خواهید تصور کنید ولی من اعتقادم هیچ تغییر نکرده، این شخص از اوتاد و ابدال بود...شاید کم و زیاد خوانده باشم (اوراد) یا دستورالعمل او را در باب باقی کارها درست به جا نیاورده باشم (گلبن، ۱۳۶۶: ۱۲۶).

نمایشنامه مربوط به دورانی است که امیدها و آمال مردم از جانب سلطنت قطع شده، از طرفی امید چندانی هم به پیروزی مشروطه باقی نمانده است. اثر انعکاس میزان این شکست روانی در جامعه است. متن همزمان و متاثر از فضای تاریخی ــ سیاسی روزگار نویسنده و برایند گفتمان های جامعهٔ ایرانی پس از امضای فرمان مشروطیت است. لذا طبیعی است اگر نمایشنامه به دلیل انتسابش به آن بافت و موقعیت در پیوندی بینامتنی با وقایع روز باشد، این پیوند بالاخص با اشاره به زدو بندهای سیاسی و مالی میان علما و دربار و اضافه شدن شخصیت سید محمدباقر شفتی[1] از علماء و مراجع متعصب اصفهان در دوران فتحعلیشاه دیده می‌شود، شخصیتی که انعکاسی از سیمای شیخ فضل‌الله می‌باشد. همچنین نویسنده تاثیر واقعهٔ اختلاف میان شیخ فضل‌الله نوری با لیبرال‌های حامی مشروطه و یاس بوجود آمدهٔ حاکم بر فضای کشور را به شکل شکست مردم در مقابل دستگاه حکومت نمایش داده شده است (نک.۲,۲,۱). نویسنده از طریق این ارجاعات قصد دارد مفهوم استبداد را به مخاطب زمان خود بشناساند تا از این طریق در جهت تقویت پایه‌های مشروطیت که مدعی عدالت و دموکراسی است اقدام کرده باشد. از این‌رو گفتمان ضداستبدادی حاکم بر نمایشنامه که متاثر از جنبش مشروطه خواهی است این ناامیدی را در جنس و روابط بین مشارکین، زبان و فراوانی و نوع کنش هریک از مشارکین و ارجاعات بینامتنی فراوان متن نمایش می‌دهد.

تبیین

نمایشنامه‌نویسی در جراید این دوره، ابزار آگاه کردن جامعه به حقوق از دست رفته است. القای بینشی تحت‌تاثیر قیاس وضعیت کشور با ممالک پیشرفته، در قالب گفتمان مشروطه خواهی، با داعیهٔ محدود کردن حوزهٔ اختیارات پادشاه، آزادی فردی، عدالت قضایی و حاکمیت قانون. از این‌رو با برجسته ساختن هر مفهوم مخالفی، می‌کوشد با ایجاد تضاد معنایی به تقویت پایه‌های خود بیافزاید. این روندی بود که از آن طریق ساختار سیاسی – اجتماعی وقت به گفتمان نمایشنامه جهت می داد، تا در مسیر تغییر ساختار حاکم حرکت کند. نمایشنامهٔ میرزارضا تصویر فضای فکری کشور در ماه‌های قبل از به توپ بسته شدن مجلس است. مولف لزوماً نمایشنامه را با پایانی خوش به نفع حزب مشروطه به پایان نرسانده، اما با تلاش جهت جلوگیری از طبیعی‌سازی رفتارهای نابرابر در نمایشنامه در جهت اهداف انتقادی حزب حرکت می کند. تاکید صریح میرزارضاخان بر یک یا چند کنش خاص متضمن این نکته است که شرایط مذکور طبیعی و مطابق با عقل سلیم نبوده است و اشارات مکرر متن به آن در جهت نامعقول نشان دادن آن انجام شده است. از طرف دیگر چنانکه در سطح توصیف مشخص شد، اثر عرصهٔ تقابل دو گفتمان مردمی و آزادی‌خواه و گفتمان استبدادی و اقتدارطلب است. تقابل اسارت و آزادی، جهل و دانش، سلطه و برابری، ستیز و انفعال، خدعه و شرافت و...که همگی فضای نمایشنامه را در تقابل فرو برده است. الگوی این کشمکش از تضاد میان جایگاه حکومت و مردم شکل می‌گیرد و در گفتگوهای شاهزاده و درباریان به صورت تنش‌های سیاسی برملا می‌شود. آنچه در این عرصهٔ رقابتی

---

۱. مجدالاسلام‌کرمانی در تاریخ انحطاط مجلس در توصیف محمدباقرشفتی می‌گوید:« جهت اشتهارش در ایران و افتخارش بر دیگران این‌بوده که در قتل نفوس که شرعاً محکوم به‌قتل بوده‌اند فوق‌العاده اهتمام می‌فرموده، عدد کسانی که ایشان را در دوره سلطه خود به‌تازیانه حدزده از حساب بیرون‌است و شمار کسانی که بدست خویش به‌عنوان اقامه حدود کشته تا یکصدوبیست نفر نوشته‌اند و سه‌تن از علمای‌مشهور را تکفیرنمود... از جمله بسیار مال‌دوست و حریص و جاهد در جمع‌اموال بود و در باب تمول و ثروت او روایات مختلف برسر زبان مردم هم‌عصر او جاری بوده‌است» (نک. کرمانی، ۱۳۵۱: ۲۰۳).

نمود دارد غلبهٔ گفتمان متکی بر قدرت بر گفتمان مردمی است که بخش اعظم آن به‌واسطهٔ همراهی جریان‌های موازی حکومت مانند روحانیت بدست می‌آید. ارعاب و فریب، ترفندی است که گفتمان حکومتی برای غلبه بر گفتمان مردمی به اجرا مـی‌گـذارد. تهدید رعیت برای همراهی با شاهزاده و ایجاد فریب با توسل به اعتقادات مذهبی ایشان در نهایت موجب بیزاری مـردم از نهـاد حاکمیت و گروه‌های وابسته به آن شد. گرچه اشاره به بیگانگان و به طور مشـخص روسـیه بـه عنـوان دادرس، شـائبهٔ گـرایش نویسنده به این قطب را ایجاد می‌کند ولی نوک حمله و انتقاد به سوی روحانیون افراطی به عنـوان نمـاد خـائنین و اصـل مقـام سلطنت یعنی پادشاه است. مسئلهٔ دیگر شخصیت‌های اصلی نمایشنامه است که به یکدیگر شباهت دارند به طوریکـه نمـی‌تـوان آن ها را جدای از دیگری دانست و موجدیت یکی به دیگری وابسته است. این تعامل مبتنـی بـر لازم و ملـزوم بـودن از عوامـل انسجام متنی نمایشنامه است، لازمهٔ حضور شاهزاده، پادشاه است، لازمهٔ حضور شـیخ کیمیـاگر، شـاهزاده اسـت، لازمـهٔ حضـور ملاباشی، محمدباقر شفتی است و... شخصیت‌های مشابهی که همگی در جامعهٔ نویسنده صورت حقیقـی دارنـد. ایـن نمایشـنامهٔ هفت پرده‌ای را باید از نمایشنامه‌های سیاسی ـ تاریخی به شمار آورد، زیرا میرزارضا در آن آشکارا نسبتِ حاکمیت و جریان‌هـای موازی آن را در ماجرای به توپ بستن مجلس نشان می‌دهد و داستان قربانی شدن مردم در جامعه‌ای را روایت می‌کند که اساس آن بر ارعاب، فریب و خیانت پایه‌ریزی شده است. در واقع او تاثیر استبداد در زندگی جامعهٔ معاصر خود را روایت می‌کند. بنابراین گفتمان غالب اثر، گفتمان سیاسی روشنفکران پیش و پس از امضای فرمان مشروطیت است. گفتمانی که بـا تـلاش موفـق شـد مقدمات مردم‌سالاری و تضعیف سلطهٔ استبدادی را مهیا سازد اما با دخالت بیگانگان و خیانت‌های داخلی نتوانست به آرمان‌هایش تحقق ببخشد.

نتیجه

شکاف میان گفتمان مشروطه متعلق به طبقهٔ متوسط و گفتمان قدرت متعلق به طبقهٔ حاکم و تفاوت‌های رفتاری و زبانی حاصـل از آن‌ها در تحلیل گفتمان انتقادی عنصری اساسی در استراتژی قدرت بود. گفتمان طبقهٔ حاکم مجموعه‌ای از صـفات و رفتارهـا، ساخته و پرداخته جامعه و یادآور این نکته بود که اصولاً گفتمان حاکمیت، «رعیت» و ماهیت خاص او را پدید آورده بود تا بتوانـد به سلطهٔ گفتمان خود تداوم ببخشد. با وجود تغییرات مهمی که جنبش مشروطه به لحاظ اجتماعی و سیاسی به خود دیـده بـود و نیز باتوجه به کوشش‌های موفق و ناموفقی که در این زمینه صورت گرفت هنوز بسیاری از گفتمان‌های قدرت حاکی از نـابرابری و سلطهٔ طبقهٔ حاکم بر عامه بود. عامه به دلیل سیطرهٔ دائمی گفتمان غالب به تدریج به گروهی تبدیل شده بود کـه خـود سـلطهٔ حاکمیت را بر خود اعمال می‌کرد. در چنین شرایطی مناسبات قدرت راه خود را به درون روان عموم بـاز مـی‌کـرد. رعیـت دیگـر کسی نبود که در مقابل قدرت قرار داشته باشد، بلکه او خود مناسبات قدرت را بازتولید می‌کرد و هم‌زمان به کسی کـه قـدرت را اعمال می‌کرد و کسی که قدرت را می‌پذیرفت تبدیل می‌شد. او هم‌زمان به فاعل قدرت و مفعول قدرت دگردیسی می‌یافـت. بـا تحلیل اثر به عنوان یک رخداد ارتباطی، دیدگاه ایدئولوژیک میرزارضاخان در لایه‌های واژگان قابـل بازیـابی اسـت. ایـن امـر در ساختار نحوی واژگان، به عنوان اصلی‌ترین ابزار گفتمان انتقادی ـ که مبـین انگیـزهٔ اصـلی تولیـد در هـر مـتن و نهایتـاً کشـف ایدئولوژی ورای آن است ـ صورت گرفته است و سبب شده تا تمامی سطوح و لایه‌های زبـانی و معنـایی نمایشـنامه در خـدمت گفتمان مشروطه و در برابر و در تخالف با گفتمان استبدادی قرار گیرد. در سطح توصیف، متن با گفتمان ضد اسـتبدادی همـراه می‌شود و از طریق به کارگرفتن شکل خاصی از زبان که بیش از آنکه دلالت بر حسن تعبیر داشته باشند، جهت تقبـیح مخالفـان به کار می‌رود، سعی در ارزش‌گذاری و برجسته‌سازی گفتمان خـود دارد. نویسـنده متـاثر از ایـن گـرایش سیاسـی، بـه گـزینش شخصیت‌ها، صفات و چینش آنان دست می‌زند و با نسبت دادن کنش‌های ضدمردمی و غیراخلاقی به گفتمان مخالف در جهـت به حاشیه راندن گفتمان استبدادی و ضد آزادی‌خواهی می‌کوشد. این امر در ارزش‌های تجربی، رابطه‌ای و بیانی واژگـان بـه کـار

رفته و انواع روابط معنایی استفاده شده در متن پیداست. در سطح تفسیر و تبیین می‌توان به این مهم رسید که نویسنده به عنوان یک روزنامه‌نگار- سیاستمدار، بافت نهادی نمایشنامه را یک گفتمان سیاسی درنظر گرفته، از آنجا که نمایشنامه در روزنامه و برای خواندن به چاپ می‌رسید، یک خوانندهٔ الگوسازی شده و ایده‌ال برای نمایشنامهٔ خود فرض کرده، جایگاه فاعلی «عموم ملت» را برای وی قرار می‌دهد ـ این از زبان نمایشنامه که عامیانه و عاری از هرگونه تکلف است پیداست، پس مخاطبان را گروهی از «مردم» و خود را در وهلهٔ نخست یک روشنگر سیاسی در نظر می‌گیرد. نویسنده از نگارش اثر هدف استراتژیک مشخصی دارد: تاثیر سیاسی مثبت بر گروهی از مردم در میان مخاطبان. این هدف سبب شده براساس ذهنیتی که از مخاطبان دارد، تصویری از زمامداران و مخاطبان و رابطهٔ این دو باهم ترسیم کند، به طوری‌که با هدف استراتژیک وی تطابق داشته باشد. همچنین در این انطباق‌پذیری تجربهٔ بینامتنی مخاطب نیز حائز اهمیت است. نویسنده منابعی از انواع گفتمان در اختیار دارد که پیش فرض‌هایی (به صورت ترکیبی از تصورات، عقاید و ارزش‌ها) در خصوص روابط اجتماعی میان مردم با زمامداران‌حکومتی در خود دارند. متن به شکل اجتناب‌ناپذیری آنچه دست‌کم اکثر مردم خود می‌دانند را برای آنان بازگو می‌کند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که نویسنده تا حدی از تجربهٔ بینامتنی خواننده مطلع است. این پیش‌فرض‌ها در اثر کارکرد ایدئولوژیک دارند و به صورت یک دستورالعمل کلی برای تمامی زمامداران حکومتی دورهٔ قاجار به‌ویژه دوران معاصر نویسنده درنظر گرفته شده است. محور ذهنی نویسنده ارائه تصویری از جامعهٔ خود است و با بازآفرینی آن، خوانندهٔ نمایشنامه را به عنوان نمایندگان مردم در جایگاه داوری می‌نشاند. هدف نهایی وی بازنمایی ارزش‌ها، ضدارزش‌ها و نگرش‌ها در ساختار شخصیت‌پردازی نمایشنامه است که می‌توان با تکیه بر گفتمان انتقادی برخی از این عناصر را در ساختمان نمایشنامه برای مخاطب بازیافت.

منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۷). *ایران بین دو انقلاب*، ترجمهٔ احمد گل‌محمدی. تهران: نی.

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۹). *تاریخ ایران مدرن*، ترجمهٔ محمدابراهیم فتاحی (چاپ ششم). تهران: نی.

آرین‌پور، یحیی (۱۳۵۴). *از صبا تا نیما*، جلد دوم (چاپ چهارم). تهران: فرانکلین.

جنتی‌عطایی، ابوالقاسم (۱۳۳۶). *بنیاد نمایش در ایران* (چاپ دوم). تهران: صفی‌علیشاه.

روزنامه ارمغان، سال چهارم، شماره ۸، ص ۳۴۶.

روزنامه ارمغان، سال پنجم، شماره ۲، ص ۹۸.

رضاقلی میرزا (۱۳۴۶). *سفرنامهٔ رضاقلی میرزا*. تهران: دانشگاه تهران.

سجودی، فرزان و احمدی، فاطمه (۱۳۸۸). «تحلیل انتقادی گفتمان فیلم روسری آبی». *پژوهشنامه فرهنگستان هنر* ۱۲: ۱۱۲ ـ ۱۲۸.

سجودی، فرزان و اکبری، زینب (۱۳۹۳). «تحلیل انتقادی گفتمان مقامات مشایخ صوفیه»، *کهن‌نامه ادب پارسی* ۴: ۷۳ـ ۹۸.

صدرهاشمی، محمد (۱۳۶۳). *تاریخ جراید و مطبوعات ایران*، جلد دوم (چاپ دوم). اصفهان: کمال.

فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹). *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمهٔ فاطمه شایسته‌پیران، تهران: فرهنگ.

فاضلی، محمد (۱۳۸۳). «گفتمان و تحلیل گفتمان انتقادی»، *پژوهشنامه علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه مازندران ۱۴: ۸۱ ـ ۱۰۵.*

قاسم‌زاده، سیدعلی و گرجی، مصطفی (۱۳۹۰). «تحلیل گفتمان انتقادی رمان دکتر *نون زنش را بیشتر از مصدق دوست داشت*»، *ادب پژوهی* ۱۷: ۳۳ ـ ۶۴.

کرمان، مجدالاسلام (۱۳۵۱). *تاریخ انحطاط مجلس*. اصفهان: دانشگاه اصفهان.

گلبن، محمد و طالبی، فرامرز (۱۳۶۶). *روزنامه تیاتر*. تهران: چشمه.

لاکلا، ارنستو؛ موف، شنتال و فرکلاف، نورمن (۱۳۹۵)، *تحلیل گفتمان سیاسی*، ترجمهٔ امیر رضائی‌پناه و سمیه شوکتی مقرب. تهران: تیسا.

مجله خواندنی‌ها (۱۳۲۴)، سال چهارم، ش۳۲، ص. ۲ و ۱۹.

محسنی، محمدجواد (۱۳۹۱). «جستاری در نظریه و روش تحقیق فرکلاف». *معرفت فرهنگی اجتماعی* ۱۱: ۶۳ ـ ۸۶.

میرزا صالح، غلامحسین (۱۳۸۴). *مذاکرات مجلس اول(متن کامل مذاکرات نخستین مجلس شورای ملی توسعه سیاسی ایران در ورطه سیاست بین الملل)*. تهران: مازیار.

نجم‌آبادی، افسانه (۱۴۰۱). *زنان سیبیلو و مردان بی‌ریش*. تهران: تیسا.

Fairclough, Norman, (1993), "Critical Discourse Analysis and the Marketization of Public Discourse: The Universities". *Discourse & Society* 4/2: 133-168.

Fairclough, Norman, (2013), "Critical Discourse Analysis and Critical Policy Studies", *www.tandfonline.com*, 7/2: 177-197.