تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۵/۱۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۰۱
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۰۱

حامد شکوری[۱]

# تحلیل جامعه‌شناختی شیوه‌های نظم و نثر در نمایشنامه‌ی *جیجک‌علیشاه* بر پایه‌ی نظریات باختین

## چکیده

براساس نگاه نقادانه‌ی باختین هیچ گفته‌ای در زبان معنایی به‌تمامی معین و یگانه ندارد، بلکه گرایش‌های تاریخیِ باقی‌مانده از پیش، در زبان، منجر به امکان تعدد برداشت‌های انضمامی می‌شود. نظام‌های زبانی پیش از نویسندگان وجود دارند و درون خود، بازتاب‌دهنده‌ی کشمکش‌های تاریخی طبقات و گروه‌ها هستند. آثار ادبی برجسته همیشه در کارِ نقد زبان ادبی و استفاده از گفتار روزمره‌ی مردم زمانه‌ی خودشان هستند. در مقابل بخش‌هایی از جامعه که در خدمت قدرت حاکمه هستند می‌کوشند نشانه‌های زبان را تک‌آوایی کرده و امکان برداشت‌های متفاوت را از میان ببرند؛ اما هرگز به‌کلی در این کار موفق نمی‌شوند و ازاین‌رو کشمکش میان جنبه‌های مرکزگرا و مرکزگریز زبان همواره ادامه دارد. در دوره‌ی مشروطه، ایران شرایط حساس اجتماعی- تاریخی و یک گسست مهم تاریخی را تجربه کرد که منجر به نوشته‌شدن آثار سیاسی، ادبی و نمایشی بسیاری شد. آثاری که منعکس‌کننده‌ی شرایط خاص اجتماعی بود. تأثیر این تحول اجتماعی چنان بزرگ بود که حتی پس‌ازآن نیز ادامه یافت. نمایشنامه‌ی جیجک‌علیشاه نوشته‌ی ذبیح بهروز با آنکه پس از روزگار مشروطه و در آغاز دوران پهلوی اول نوشته شده اما به خاطر ویژگی‌های مشترکِ بسیاری که با آثار سیاسی و اجتماعی پیشین دارد می‌تواند در سنت نمایشنامه‌نویسی اجتماعی- سیاسی دوران مشروطه و بسیار متأثر از آن بررسی شود. این نمایشنامه‌ها قصدها و گرایش‌های بسیاری از گروه‌ها و طبقات اجتماعی را در خود نهفته دارند. این متون دنباله‌روِ خیزش نوین ایران هم در سنگر نثر یعنی ستیز با زبان حاکمان و هم در سنگر اجتماعی یعنی ستیز با برتری ناعادلانه و رفتار استبدادی آن‌ها برای رسیدن به انقلاب و برقراری قانون مشروطه هستند. برای این هدف نمایشنامه‌ی جیجک‌علیشاه به شیوه‌ی چندآوایی نوشته شده و در این تحقیق تحلیل صداها و لحن‌های مختلف آن به شیوه‌ی کتابخانه‌ای انجام شده است. این پژوهش در پایان به این نتیجه رسیده که در جیجک‌علیشاه زبان ساده‌نویسانه و طنزآمیز طبقات پایین جامعه در کنار زبان کهنه و فرسوده‌ی ادبیات سنتی ایران در نظم و نثر قرار گرفته و با شکستن چیرگی کاملِ آن، یک متن چندآوایی را پدید آورده که در آن نگاه نقادانه‌ی طبقه‌ی روشنفکر ایرانی به شیوه‌ی حکمرانی و زیست طبقه‌ی حاکمه نوید انواع تازه‌ای از سیاست و نظم اجتماعی را می‌دهد.

**واژگان کلیدی:** جیجک‌علیشاه، باختین، نقد جامعه‌شناسانه، چندصدایی.

[۱] دکتری پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

Email: Sayeh66@gmail.com

## مقدمه

## خاستگاه طبقاتی زبان آثار ادبی و هنری در روزگار مشروطه بر اساس نظرات باختین

از نظر باختین منتقد و اندیشمند روسی، زبان در موقعیت‌های اجتماعی مشخص موجودیت دارد و با توجه به بعد اجتماعی‌اش، پیوسته در کار بازتاب‌دادن و دگرگون‌ساختن علایق طبقاتی، نهادی، ملی و گروهی است. در این نگاه، هیچ سخن یا گفته‌ای هرگز خنثی نیست. معنای گفته‌ها می‌تواند یکه باشد، اما این گفته‌ها خود از الگوهای معناییِ پیش‌ساخته‌ای برمی‌آیند که خوانندگان توان شناختن آن‌ها را داشته و گویندگان خود را با آن‌ها هماهنگ می‌کنند. این الگوها نشان‌گر شیوه‌ای هستند که زبان از رهگذر آن مجسم‌کننده‌ی ارزش‌ها و اوضاعِ همواره دگرگون‌شونده‌ی اجتماعی می‌شود.

نظریات میخاییل باختین در حوزه‌ی تشریح جهان‌نگری‌های گوناگون در گونه‌های متنوع سخن است و از این راه گونه‌های ادبی را در دو دسته‌ی تک‌آوایی و چندآوایی جای می‌دهد. در گونه‌ی چندآوایی آواهای دیگرسان به‌هم می‌آمیزند و اثری پدید می‌آید که ریخت‌های زبانی و سبک‌های دیگرسان در آن به چشم می‌خورد که به نظام‌های گوناگونِ زبانِ ادبی تعلق دارند، هیچ‌چیز به گونه‌ی سرراست از زبان نویسنده گفته نمی‌شود بلکه اثر ادبی دربردارنده‌ی سامانِ گفت‌وگوها و بازنمودِ «گویش‌ها»، سبک‌ها، برداشت‌های پیوستاری (انضمامی) و جدایی‌ناپذیر از زبان است. در نگر باختین آثار ادبیِ برجسته همواره در کارِ انتقاد از خودِ زبان ادبی زمانه‌ی خویش‌اند و آثار ادبی در دلِ گونه‌های شفاهی متداول زبان گفتارِ مردم پرورده می‌شوند و تاریخی دراز دارند که در آن می‌توان رودررویِ کهن میان دودمان‌ها، فرهنگ‌ها و زبان‌ها را بازیافت. به‌گفته‌ی باختین جنبه‌ی مکالمه‌ایِ زبان، برجسته‌کننده‌ی تعارض‌ها، تفکیک‌ها، و پایگاه طبقاتی، ایدئولوژیک و جز آن در میان جامعه است و جامعه‌ی متجلی در قدرت حکومتی و آن عناصری از جامعه که در خدمت قدرت حکومتی‌اند، همواره در تلاش برای سرپوش‌گذاشتن بر چنین جنبه‌هایی خواهند بود. گاه، طبقه‌ی حاکم می‌کوشد نبرد میان داوری‌های ارزشی اجتماعی‌ای را که در نشانه‌ها رخ می‌دهد نابود کرده یا به درون بکشاند، تا با آن نشانه را تک‌آوایی کند. همواره میان نیروهای مرکزگرا و مرکزگریزِ زبان نبرد بی‌امانی در کار است که نمادهای آن را می‌توان در تقابل میانِ سخنِ تک‌گویانه و سخنِ گفت‌وگویی دید (ر. ک. تودوروف، ۱۳۹۱؛ پوینده، ۱۳۷۳؛ آدورنو، ایوتادیه و دیگران، ۱۳۷۷؛ گلدمن، ۱۳۷۶؛ لوکاچ، ۱۳۸۸ و ۱۳۹۲)

ادبیاتی که در دوران مشروطه در ایران پدید آمد نیز بازتاب خواست‌های طبقات و گروه‌های مختلف متعارضی بود که امکان‌های آن از پیش‌ازاین دوره فراهم آمده بود. در زمان پیش از مشروطه یعنی ابتدای سده‌ی سیزدهم خورشیدی مردم ایران را می‌توانیم بر اساس نظریات سنتی جامعه‌شناسی به سه طبقه‌ی بالا، متوسط و پایین تقسیم کنیم (ر. ک. کوئن، ۱۳۷۲): طبقه بالا از اعضای حکومت قاجار شامل شاهزادگان، وزیران، درباریان و مقامات محلی که به هیئت حاکمه معروف بودند، طبقه‌ی متوسط از بازرگانان و صنعت‌گران و طبقه‌ی فرودست از کارگران روزمرد، شاگردان صنعتگران و رعایا و دهقانان تشکیل می‌شد. در آغاز که در ایران راه‌های مواصلاتی مناسب و جریان اطلاعات وجود نداشت، طبقه‌ی متوسط از هویت طبقاتی خودآگاه نبود، اما با ورود مظاهر مدرن در ایران مانند کارخانه‌های بزرگ و راه‌سازی‌ها، خودکفایی جوامع روستایی ایران برای تولید مایحتاج خود از میان رفت. از طرفی با کشیدن خطوط تلگراف و تلفن به همه‌ی شهرها، طبقه‌ی متوسط ایران به یک کل یکپارچه تبدیل شد که با همدیگر منافع مشترک داشتند و در نسبت با سیاست‌ها و تصمیمات اعضای طبقه حاکمه که همان حکومت مرکزی بودند موضع‌گیری می‌کردند، چراکه

تصمیمات این طبقه، مانند فروختن امتیاز استفاده از منابع ایران، به بیگانگان، بر منافع طبقه‌ی متوسط تأثیر ژرفی داشت. این گروه جدید که منافع خود را از ناحیه‌ی حاکمان بی‌کفایت همیشه در معرض خطر می‌دید به زبانی متفاوت از گروه حاکمه سخن می‌گفت و در گفته‌ها و نوشته‌های خود به‌جای حق الهی پادشاهان قائل به حقوق واگذارنشدنی فردی و اصول برابری و آزادی بود. آنان نه‌تنها واژه‌های غربی بسیاری را به فرهنگِ سیاسیِ جامعه وارد کردند بلکه به بیشترِ عباراتِ قدیمی نیز معانیِ تازه‌ای بخشیدند (ر. ک. شکوری و پوررضاییان، ۱۳۹۹).

یکی از عرصه‌های ابراز این طبقه، تئاتر به شیوه‌ی اروپایی در ایران است که در آن زبانی متفاوت با آثار ادبی سنتی نمود می‌یابد. در دوره‌ی مشروطه آثار نمایشی بسیاری با مضامین سیاسی و انتقادی نوشته می‌شود که در آن‌ها دلالت‌های زبانی و نشانگان زبان به‌کلی متفاوت از آثار شعر و نثر ادبیات سنتی پیش از خود است. با بررسی این آثار می‌توان به تقابل زبان نوین که می‌تواند منجر به فتح‌باب‌های تازه‌ای در آفرینش آثار هنری شود و نظام‌های این زبان پی برد. این پژوهش به تحلیل یکی از این آثار به نام جیجک‌علیشاه می‌پردازد. برای تحلیل این اثر شیوه‌ی تحلیلی- توصیفی به‌کار گرفته شده و شیوه‌ی گردآوری اطلاعات در آن کتابخانه‌ای بوده است. از سوی دیگر با استفاده از جداول، مقایسه‌ی تحلیلی میان دستگاه‌های سخن در اجتماع ایران در زمانه‌ی مشروطه انجام شده است. محدودیتی که این تحقیق با آن مواجه بوده، نبود منابع مکتوب کافی از آثار دوران مشروطه و نیز زندگی نگارنده‌ی نمایشنامه است. بااین‌وجود از طریق نگرش‌های باختین و با چارچوب نظری اندیشه‌ی وی کوشش شد به یک تفسیر منسجم و روشمند از انگیزه‌های اجتماعی نمایشنامه و نیز حضور تفکرات طبقات و گروه‌های اجتماعی در آن پرداخته شود.

در بررسی پیشینه‌ی تحقیق اولین و شاید هنوز، مهم‌ترین کتاب تاریخی ایران درباره‌ی انقلاب مشروطه اثر گرانسنگ احمد کسروی تاریخ مشروطه‌ی ایران و جلد دوم آن تاریخ هجده‌ساله‌ی آذربایجان است (کسروی، ۱۳۸۸ و ۱۳۹۰). آبراهامیان (۱۳۸۸)، آجودانی (۱۳۸۲) و میلانی (۱۳۷۸) هریک با دیدگاهی ویژه‌ی خود به تاریخ‌نگاری و ریشه‌یابی وقوع انقلاب مشروطه در ایران می‌پردازند و اگرچه به دیدگاه هر سه‌ی آن‌ها نقدهایی وارد است اما در این تحقیق از برخی از مستندات کتاب‌های آن‌ها استفاده شده است. از نخستین کتاب‌های ارزشمندی که به آثار ادبی و نمایشی معاصر ایران پرداخته کتاب از صبا تا نیما نوشته‌ی آریان‌پور (۱۳۸۷) است که با تحلیل عمیق و منابع گسترده‌ای در تلاش است تا جریان کلی ادبیات و ادبیات نمایشی معاصر ایران را شناسایی و بررسی کند. مشابه این کتاب دو کتاب یا مرگ یا تجدد و دفتری در شعر و ادب مشروطه در روزگاران معاصرتر نوشته شده است (آجودانی، ۱۳۸۲ و ۱۳۸۶). اما کتاب ادبیات نمایشی ایران نوشته‌ی ملک‌پور (۱۳۸۵) به طور ویژه روی آثار نمایشی و تئاتر در ایران پرداخته و سعی کرده همه‌ی حرکت‌های نوگرایانه‌ی گروه‌های مختلف تئاتر ایرانی را معرفی و تحلیل کند. امجد (۱۳۸۰) در کتاب تیارت قرن سیزدهم به زندگی سه تن از نمایشنامه‌نویسان برجسته‌ی دوران قاجار و مشروطه در ایران می‌پردازد و بیضایی (۱۳۴۴) با نمایش در ایران پس از گونه‌های نمایش سنتی در ایران، تئاتر معاصر ایران را نیز به طور مختصر معرفی می‌کند. مکتوبات دیگری مانند کتاب سه‌جلدی تاریخچه‌ی تئاتر در ایران، بنیاد نمایش در ایران، تاریخ اجتماعی سیاسی تئاتر در ایران، گزیده‌ی اسناد نمایش و درباره‌ی تئاتر و تعزیه در ایران بیشتر به تاریخ‌نگاری یا معرفی منابع و اسناد به‌جامانده از آثار نمایش ایران در روزگار معاصر می‌پردازند (اسناد نمایش در ایران، ۱۳۸۱؛ جنتی عطایی، ۱۳۳۳؛ تقیان، ۱۳۷۴؛ تقی‌پور، ۱۳۸۱؛ فلاح‌زاده، ۱۳۸۳).

## گفت‌وگوی شیوه‌های متفاوت نظم و نثر در آواهای چندگانه‌ی آثار ادبی و هنری دوره‌ی مشروطه

گفت‌وگویی بودن در برابرِ تک‌صدایی بودن است و ما را به این واقعیت بازمی‌گرداند که طبقه‌ی حاکمه یا «ایدئولوژی مسلط در جامعه، همواره استدلال می‌کند که تنها یک زبان واحد و وحدت‌بخش وجود دارد، بنابراین جنبه‌های مکالمه‌ای و دگرآوایی زبان اساساً برای هر برداشت یگانه، اقتدارطلب، و پایگانی از جامعه تهدیدکننده محسوب می‌شود.» (آلن، ۱۳۸۹، ۵۱) از آغاز سده‌ی هفتم و برافتادنِ خوارزمشاهیان به دست مغول تا آغاز سده‌ی دهم و برآمدن شاه اسماعیل صفوی، که مغولان، تیموریان و جانشینان آن‌ها بر ایران حکومت می‌کردند، زبان و نثر فارسی که پیش از آن با چیرگیِ اعراب، با واژگان تازی آمیخته شده بود، با واژگان و اصطلاحات ترکی مغولی و جغتایی درآمیخته و حتی عبارات و تغییراتی نیز از زبان مغولی به زبان فارسی درآمده بودند. آثار این دوره پر از ناله و شکایت، بی‌اعتنایی به دنیا و زیستِ دنیوی، اندیشه‌های عرفانی و جهان‌های روحانی پیچیده و تاریک است. نثر فارسی از صفا و سادگی و ناب‌بودن دور شده و آرایه‌های ادبی بسیار بر دوش آن سنگینی می‌کند.

به گفته‌ی ادوارد براون وصاف الحضره، مؤلف کتاب تجزیه الامصار و تزجیه الاعصار که به طور خلاصه تاریخ وصاف نامیده می‌شود، نخستین ویران‌گر بزرگ زبان است: «تاریخ در دست این مرد جز دستاویزی برای سخن‌سازی و سجع‌پردازی نبوده و خود او معترف است که قصدش نه تاریخ‌نویسی، بلکه نشان دادن فصاحت و بلاغت بوده است» (براون، ۱۳۸۹: ۲۸۸) چنان‌که خودش می‌گوید: «نظر بر آن است که این کتاب، مجموعه‌ی صنایع علوم و فهرست بدایع فضایل و دستور اسالیب بلاغت و قانون قوالیب براعت باشد و اخبار و احوال که موضوع علم تاریخ است، مضامین آن بالعرض معلوم گردد» (آریان پور، ۱۳۷۸: ۲۳۷). این مرد بنای بدی نهاد و بعدها بدبختانه گروهِ بسیاری، پیرو او شدند. مانند شرف‌الدین علی یزدی، وحید قزوینی و بعدها میرزا مهدی‌خان، نویسنده‌ی تاریخ جهانگشای نادری و دره‌ی نادره. در روزگار پادشاهی صفوی تا آغازِ قاجاریه نثر فارسی هم مانندِ شعر دچار خرابی و فروافتادن بود. نثر این زمان چنان پیچیده از کنایه‌ها و استعاره‌ها و تشبیه‌های فراوان و عبارت‌پردازی‌های سنگین و خسته‌کننده و واژگانِ دشوارِ عربی است که زبان فارسی را دگرگون کرده و دریافت آن را حتی برای دبیران و نویسندگان صاحب‌قلم، سخت دشوار ساخته است، تا جایی که در کتاب دره‌ی نادره در ترکیب واژه‌های پیچیده و ناهنجار عربی و آوردن آیات قرآنی و تظاهر به دانشمندی چنان زیاده‌روی شده که مطلب اصلی در پوشش مقامه‌نویسی و فضل‌فروشی گم شده است، چنان‌که اگر همه‌ی آرایه‌ها را برداریم، بیش از چند صفحه از آن نخواهد ماند.

در اواخر زمانه‌ی افشاریه، در شعر فارسی، که دیگر در لفظ و وزن و معنی اشباع شده بود، جنبشی به وجود آمد که بر پایه‌ی آن، «شاعران به سبک‌های کهن شعر فارسی چون خراسانی و عراقی روی آوردند و شیوه‌ی متقدمین را در پیش گرفتند و به استقبال آثار آنان رفتند.» (شمیسا، ۱۳۸۰: ۲۳۸) اما بازگشت ادبی به سخنِ منثور کمتر توجه دارد و این جنبش در نثر نه‌تنها دیرتر به وقوع می‌پیوندد، بلکه خیلی آهسته و کند و تدریجی است. غالب نثر دوره‌ی قاجار عبارت از آثاری است که به همان سبک و روش پیشین نوشته شده است. دبیران و منشیان نه‌تنها در نامه‌ها و نوشته‌های خصوصی بلکه حتی در مکاتبه‌ی دیپلماتیک با سران دیگر کشورها به عبارت‌پردازی و سجع‌سازی سرگرم و دلخوش‌اند، برای نمونه نامه‌ای که میرزا عبدالوهاب نشاط از زبانِ فتحعلی‌شاه به ناپلئون امپراتور فرانسه نوشته این‌گونه آغاز می‌شود:

«بعد از شکر و منت خداوندی... پادشاه مکرم، خسرو معظم، خدیو اکرم، امپراتور اعظم، مالک ممالک فرانسه و ایتالیا، روانش شاد و جان بر مراد باد! شهریارا، کامگارا، از روزی که مابین این دو دولت جاویدمدت عهد یگانگی بسته و شاخ‌های گلبن یکرنگی به‌هم‌پیوسته است، تاکنون به میامین بخت‌های فیروز، روی نرفت که رشته‌ی دوستی در دست الفت تابی نبیند و گلشن یک‌جهتی از مشرب صفوت آبی. خصوصاً در این اوان که عالیجاه... بریدان معتمدان این دولت در آن حضرت، نسر آسا و بخت‌سان سایر و عاکف‌اند و ایلچیان و افیچالان دولت فلک‌نشان اقبال‌مثال دایر و واقف و در خدمات حضرتین فلک بسطت ثابت و مستقیم‌اند و در عین استقامت گاه راجع و گاه مقیم، والسلام» (شمیسا، ۱۳۷۲، ۴۶).

ولی در همین زمانِ فتحعلی‌شاه، کسی به نام میرزا ابوالقاسم فراهانی معروف به قائم‌مقام، وزیر آذربایجان و سپس وزیر ولی‌عهدِ ایران عباس‌میرزا و سرانجام صدراعظم محمدشاه شد. او وارونه‌ی دیگر وزیران یا منشیان دربار قاجار مردی فرزانه و باهوش و اندیشمند و «یک دیپلمات صحیح و بامعنی ایرانی بود که آن‌چنان روح بلند و طبع مغروری داشت که گاهی از اوامری که به صلاح کشور نمی‌دانست سرپیچی می‌کرد و محال بود از او امتیازاتی که به ضرر دولت ایران باشد به دست آورد. این مرد در نویسندگی خود نیز با دیگران دوری بسیار داشت، نویسندگی او به ایجاب ضرورت کار بود، نه از راه تفنن یا هنرنمایی.» (شمیسا، ۱۳۷۲، ۴۹) او نوشتارِ خود را از آرایه‌های بیهوده پیراسته بود و راه‌گونه‌ای از نثر را پیش گرفته بود که ساده و روشن، و جملاتِ آن کوتاه بود:

«هزار افسوس و صدهزار دریغ که مرا چونان‌که بایست دستی در انشاء نثر و انشاد نظم تازی نیست که آن‌همه عبارت‌پردازی را روده‌درازی و اسب‌تازی کنم.» (فراهانی، ۱۳۷۳، ۳۰).

نثر او وارونه‌ی گذشتگان از جمله‌های کوتاه درست شده است و از آوردنِ القاب و تعریف‌های چاپلوسانه دوری می‌کند، گاهی از آوردن اصطلاحات تازه‌ی کوچه‌بازار که به‌کاربردن آن‌ها برای منشیان و نویسندگان محافظه‌کار بسیار سخت و دشوار بود، پروا نمی‌کند و سرانجام نامه‌های او از نامه‌های معمولِ آن زمان بسیار جامع‌تر و فشرده‌تر است برای نمونه نامه‌ای که به زن جان مک‌دنالد و خواهر سرجان ملکم نوشته این‌گونه است:

«علیاجاه خواهر خجسته‌اختر مهربان، بی‌بی صاحب، امید از رأفت و رحمت خداوند یگانه دارم که هرجا باشید به خوشوقتی و کامیابی بگذرانید. از رفتن شما بسیار ملالت و دلتنگی دارم... سخت اندیشه‌ناکم که از الم تنهایی و مفارقت شما خدانخواسته بر او ناخوش بگذرد، از آب‌وهوای این مملکت دلگیر شود. حق این است که هرگز راضی به رفتن شما نبودیم...»(آریان‌پور، ۱۳۷۸: ۶۲-۶۹).

پس در زمان مشروطه و پیش از آن دست‌کم به دو گونه نثر یا دستگاه سخن برمی‌خوریم. همان‌گونه که اگر به نوشتار روزگار پیش از مشروطه بنگریم می‌بینیم، قائم‌مقام، همان کسی که با گفتمان چیره‌ی سیاسی که بر نادانی، تنبلی و سستی در برابر بیگانه استوار بوده سرِ ستیز دارد در گونه‌ی نوشتار و زبانی هم که می‌گزیند سراسر از دیگران دور است. هم اوست که در هنگامه‌ی نیرومندیِ بیدادگران، که یک‌صدا ایران را به‌سوی نابودی می‌برند صدایی تازه و دیگرگونه پدید می‌آورد. همین صدا که از نامه‌های ساده‌ی قائم‌مقام آغاز می‌شود سپس در روزنامه‌های ایران گسترده می‌شود و بازپس، در نوشتارها، نامه‌ها و کتاب‌های ستیزندگانِ نوآیین با سامانِ تباهِ پیشینیان، می‌شود صدای بلند و کشورگسترِ انقلاب.

## ذبیح بهروز و جیجک‌علیشاه

ذبیح‌الله بهروز فرزند میرزا ابوالفضل ساوجی در سال ۱۲۶۹ در تهران متولد شد. وی تحصیلات خود را در مدارس قدیمه آغاز کرد. سپس به ادامه‌ی تحصیل در مدرسه‌ی آمریکایی پرداخت. پس‌ازآن برای تکمیل علوم ادبی و عربی به قاهره رفت و مدت ده سال در آنجا ماند. سپس به انگلستان رفت و در آنجا دستیار ادوارد براون و رنالد نیکلسن شد و به تدریس پرداخت. پس از چندی به آلمان رفت و از آنجا به ایتالیا و سپس به ایران بازگشت. از سال ۱۳۰۲ در دارالفنون، دانشکده افسری و مدرسه عالی بازرگانی تدریس می‌کرد. او در سال ۱۳۴۴ بازنشسته شد و در ۱۳۵۰ درگذشت.

حسین کاظم‌زاده‌ی ایرانشهر در مقدمه کتاب جیجک‌علیشاه که به کوشش خود او در برلین چاپ شده می‌نویسد: «این تئاتر جیجک‌علیشاه که ریخته قلم و چکیده‌ی افکار یکی از جوانان با فضل حقیقت‌پرور ایران آقای ذبیح بهروز است یکی از شاهکارهای ادبی عصر اخیر ما شمرده می‌شود.... ما این کتاب را در ردیف کتاب حاجی‌بابا اصفهانی و یکی بود و یکی نبود آقای جمال‌زاده می‌شماریم. چنانکه این دو کتاب، از نفیس‌ترین آثار منثور زبان فارسی بوده و با یک اسلوب ادبی و دلربا و با اصطلاحات و امثال زبانزد مخصوص به هر طبقه از مردم، حقایق امور و اخلاق جمهور را نشان داده‌اند.» (بهروز، ۱۳۶۷: ۳). با آنکه این نمایشنامه پس از انقلاب مشروطه و در دوره‌ی آغازین پهلوی اول نوشته شده، اما بسیار متأثر از نمایشنامه‌های اجتماعی- سیاسی دوران مشروطه مانند «حکام قدیم، حکام جدید» نوشته‌ی مؤیدالممالک فکری ارشاد یا «تئاتر شیخعلی میرزای حاکم ملایر و تویسرگان و عروسی با دختر پادشاه پریان» نوشته‌ی میرزارضاخان طباطبایی نایینی بوده و در همان سنت فکری و ادبی نوشته شده است.

جیجک‌علیشاه، نامی طنزآمیز است که نویسنده برای یک پادشاه از طبقه‌ی حاکمه گذاشته و از همین نام‌گذاری می‌توان به نگاه انتقادی او پی برد. جیجک احتمالاً برگرفته از نام روستایی از توابع بیرجند است که شاعر دربار مفتخرالشعرا در بیت تخلصِ شعرش، خود را جیجکی (اهل جیجک) می‌خواند. اما وزیر دوآب، مسئول تشریفات دربار که مردی عامی است از آن برداشت طنزآمیز جِک‌جِک مرغ را می‌کند. ازاین‌رو «جیجک» یک نام بی‌معنا و برساخته‌ی نویسنده است (نویسنده در هیچ‌جای نمایشنامه به نام واقعی پادشاه اشاره نمی‌کند) که آوای آن اسباب‌بازی‌های کودکانه مانند جغجغه را فرایاد می‌آورد. این نمایشنامه روزگارِ پیش از مشروطه را یاد می‌کند و درون دربار قاجار را نشان می‌دهد و به‌جز پیش‌پرده سراسرِ آن در دربار می‌گذرد. شخصیت‌ها همه از طبقه‌ی حاکمه و درباریان هستند.

آغاز نمایش یک پیش‌پرده می‌بینم که در آن یک حاکم محلی بار داده است. مردم فرودست که برای دادخواهی به سویش آمده‌اند، هر دم ناله می‌کنند ولی حاکم به‌جای گوش‌سپردن به آنان به شاعری رو می‌کند که می‌آید و مدیحه‌ی بلندی برای حاکم می‌خواند؛ مردم به تنگ می‌آیند و سخن شاعر را می‌برند و دردشان را به حاکم می‌گویند ولی حاکم برایشان کاری که نمی‌کند، هیچ، دستور می‌دهد فراش‌ها با کتک بیرونشان کنند. پرده‌ی دوم دستگاه پادشاه ایران را نشان می‌دهد در آن‌جا کسانی گرد شاه آمده‌اند؛ وزیر دوآب، پیشکار و مهمان‌دارِ دربار می‌خواهد با پادشاه سخن گوید ولی پادشاه یکسره سرگرمِ شاعر است که ستایش‌نامه‌ی بلندی برایش می‌خواند و دیگران همه آفرین می‌گویند و پس از او مورخ که یک روز از زندگی پادشاه را با درازگویی و چاپلوسی بسیار گزارش می‌کند، پس از مورخ هم اقیانوس‌العلوم خرافات گوناگون را به نام علم به خورد پادشاه و دیگران می‌دهد و آن‌ها را وامی‌دارد خرما یا تربتِ متبرکِ او را بخورند تا از آن‌ها بهره‌های گوناگون

گیرند. کریم شیره‌ای هم که آن‌جاست که با لودگی‌ها پادشاه را بخنداند، وزیر دوآب را می‌رنجاند. وزیر دوآب از پادشاه پوزش می‌خواهد و می‌گوید دیگر به آنجا بازنخواهد گشت و بیرون می‌رود. پس‌ازآن وزیر دوآب از میرزابزرگ، منشی خودش می‌خواهد شعری بگوید تا او هم در بارگاه شاه شعر بخواند بلکه به چشم پادشاه بیاید. میرزا شعر را می‌گوید و وزیر دوآب آن را برای شاه می‌برد و می‌خواند ولی چون درست خواندن بلد نیست کلمه‌ها را کج و بیراه می‌خواند، بازهم پادشاه و همراهانش وزیر دوآب را ریشخند می‌کنند، وزیر دوآب گمان می‌کند کوتاهی از میرزا بوده که شعر خوبی نگفته و بر آن می‌شود که او را کیفر سختی دهد. همان‌جا شاه از وزیر دوآب می‌خواهد که برای عصرِ آن روز که سفیر بلژیک مهمان شاه است، سرسرا را برای پذیرایی آماده کند. وزیر دوآب پس از رفتن شاه هنگام انجام‌دادن کارها با کارکنانِ دربار بگومگوی بسیار می‌کند و سرانجام دستور می‌دهد میرزابزرگ را بیاورند تا همان‌جا کیفرش کند. میرزا را می‌اندازد وسط میزی و پارچه‌ی قلمکار را رویش می‌اندازد تا کتکش بزنند که در همین هنگام شاه و سفیر سر می‌رسند و هنگامه‌ای که به‌پا شده را می‌بینند و شاه دستور می‌دهد وزیر دوآب را کیفر کنند و نمایش تمام می‌شود.

## طبقات اجتماعی در جیجک*علیشاه*

در پیش‌پرده بیگلربیگی حاکم شهر از طبقه‌ی حاکمه را می‌بینیم که معادل پادشاه، در پرده‌های بعدی است و حاجی‌علی اصفهانی از طبقه‌ی سنتی که در راه دارایی او راهزنان برده‌اند و برای دادخواهی نزد حاکم آمده.

> «حاج علی: آخ آقای بیگلر بیگی بدادم برس، مالم رفتس، جونم رفتس، آخ هر چه بود رفتس، پولام رفتس، گوشه‌ی جگرم رفتس.» (بهروز، ۱۳۶۷: ۸).

حاجی‌فاضل ناصح، مشاور و شاعرِ حاکم از طبقه‌ی حاکمه است که مدیحه‌ای سروده و نزد حاکم آورده است.

> «حاجی فاضل: تا جهان است آن چنان باشی زنده و خوشدل و جوان باشی» (بهروز، ۱۳۶۷: ۱۰)

در پرده‌ی دوم شخصیت‌های اصلی، پادشاه، کریم‌شیره‌ای، وزیر دوآب، مفخرالشعرا، مورخ‌السلطان، اقیانوس‌العلوم و دیگر همراهان و دستیاران پادشاه، همگی از طبقه‌ی حاکمه به صحنه می‌آیند.
مفخرالشعرا شاعری است که به شیوه‌ی کهن شعر می‌گوید. نام او دوپهلو است و دو معنی دارد از یک سو معنای افتخارِ شاعران را دارد و از سوی دیگر واژه‌ی مفتخور را فرایاد می‌آورد. وزیر دوآب با گویش فارسی آمیخته به ترکی که متفاوت از زبان مرکزنشینان است، او را «مفخورالشعرا» می‌خواند. او در گفتار خود با زبان کهن شعر فارسی ستایشِ پادشاه را می‌گوید:

> «مفخرالشعرا: شها تو شاهی و گیتی سراسراند اسیر نه مثل داری و مانند و نی شبیه و نظیر» (بهروز، ۱۳۶۷: ۱۸)

مورخ‌السطان، مورخِ دربار است و در روزنوشت‌های زندگی سلطان را می‌نگارد، ولی آنچه می‌نویسد به شیوه‌ی زبانِ ساختگی و پیچیده‌ی نثرِ فارسی پس از قرنِ هفتم پر از آرایه‌های ادبیِ بیهوده است. او نه چیزهای مهم و رخدادهای تاریخ را که بر پادشاه و حکومت او می‌گذرد، که تنها هر حرکت جزیی و

کوچکِ روزمره‌ی پادشاه را می‌نویسد:

«مورخ السلطان: بامدادان که خدنگ زرین خورشید از کمان کران خاور به‌سوی گنبد نیلی‌رنگ پرتاب شد پادشاه جم‌جاه اسلام‌پناه لب از لب شیرین نگار و دست از زیر توده‌ی زلف پرچین دلدار برداشته و برحسب فرمان مطاع اغتسلوا بسوی گرمابه شتافتند و در آن جایگه دلپسند که آب گرمش از چشمه‌ی حیوان گوی پیشی بردی و عطر گلابش...» (بهروز، ۱۳۶۷: ۲۰)

اقیانوس العلوم، به‌جای دانشمند و پزشک دربار است، اما مغزش پر از خرافات و اراجیف است:

«اقیانوس‌العلوم: ای‌ها الملک بسلامت باشند یک قلیلی آب تربت آورده‌ام برای ملک عظیم، حینی که می‌آمدم در بحر طوفان شد همه سکان مرکب خوف الغرق داشتند، یک خرده در آب مجعول کردم علی‌الفور طوفان مرفوع شد. کلما طوفان می‌شد رئیس المرکب افرنجی می‌آمد می‌گفت تراب تراب، خلاصه شفا باشد جمیع علل را!» (بهروز، ۱۳۶۷: ۲۶)

در این نمایشنامه طبقات مردمی به‌ظاهر حضور بسیار اندکی دارند. تنها در پیش‌پرده یک دم کسانی از طبقه‌ی سنتی و توده‌های فرودست نمایشی کم‌رنگ می‌دهند و زود می‌گذرند. پس‌ازآن، همه‌ی گفت‌وگو از طبقه‌ی حاکمه است که در روزگارِ قاجار آشکارا بر همگان چیره بودند بی‌هیچ انباز. فقط همان چند دمِ نخست پیش‌پرده بازرگان و زن دادخواهی می‌کنند و کوچک‌ترین پاسخی از حاکم نمی‌بینند زیرا او کمترین چیزی از سخن‌ها و زبانِ فرودستان درنمی‌یابد و در پایان با تیپا می‌راندشان.
نگارنده در جیجک‌علیشاه از روزگار گذشته که هنوز هیچ بویی از مشروطه نیست داستان می‌گوید. زمانی که هنوز هیچ‌کس واژه‌ها و سازه‌های زبانی نوین را به‌کار نمی‌برد. اما آنچه گفته می‌شود در پژوهشی ژرف‌تر، از دیدگاهی بسیار نقادانه است. در نگاهِ او در این زمان زبان هم در کنار دیگر چیزهای ارزشمند برای رسیدن به لذت‌ها و سرگرمی‌های پوچ تباه می‌شود. تصویر کلی، یک شاه بیکاره‌ی خودکامه است که مشتی چاپلوسِ فریبکار او را فراگرفته‌اند و همگی می‌خواهند با استفاده از یک زبان فرسوده، تباه و بی‌معنی گزاره‌هایی بسازند که بیشتر در شاه اثر کند:

«مفخر الشعرا: تویی که چوبه تیرت بشد ز پای فلک  تویی که تیغ تو برید ابر را چو پنیر
حاضرین: احسنت، احسنت، به‌به! جمیع فنون عروض و بدیع، استعاره، کنایه، تشبیه، تجنیس همه در این یک بیت جمع‌اند به به!
صدراعظم: به به، درواقع ایجاد کلام کرده، ابر، پنیر، تیغ!»( بهروز، ۱۳۶۷: ۱۹)

اما حتی همین زبان در کنار معنای معین و تک‌گویانه‌ای که خواست‌های شخصیت‌های درباری را بازتاب می‌دهد، در بافت متن و با تضادهای میان شخصیت‌ها به یک لایه‌ی آوایی محدود نمی‌ماند و چندآوایی می‌شود. آواهای ثانویه که به گزاره‌های این زبان کهنه منظم می‌شوند و در نمایی نقادانه و هم‌زمان با روایت، ارزش‌های حاکم بر جامعه‌ی پیشین را به چالش می‌کشند.

## تحلیل نمایشنامه از دیدِ گونه‌های اندیشه در دیگرسانیِ نوشتار

جیجک‌علیشاه، با نشان دادن نوع گفتار طبقه‌ی حاکمه به بازتاب دادن و با پیام‌های فرامتنی به دگرگون‌ساختن علایق طبقاتی ملی و گروهی می‌پردازد. این‌گونه بازتاب دادن و دگرگون‌ساختن رفتارهای اجتماعی در

جیجک علیشاه توأمان انجام می‌شود.

در این نمایشنامه شاه و پیرامونیان او، با چنان دقتی به شعرهای مفخرالشعرا یا نثرهای مورخ السلطان گوش می‌سپرند که گویی می‌خواهند یک واژه از این یاوه‌ها را هم از دست ندهند، آن اندازه که وزیر دوآب ساده و دانش نیاموخته، به تنگ می‌آید و هرآن می‌خواهد که سخن گوینده را ببُرد ولی شاه و دیگران با تشر او را بازمی‌دارند. او ناخواسته به ناهماهنگی در بازتاب‌دادنِ سامانِ گذشته دامن می‌زند و ازاین‌رو این سامانِ را دگرگون کرده و به نقد می‌کشد. ازاین‌رو اندیشه‌ی چیره رقیبی می‌یابد و انقطاع‌های گاه‌به‌گاه باعث می‌شود بر بیننده غالب نشده، بلکه سرزنش و نقادیِ او را برانگیزد:

«مفخرالشعرا: تویی که آشپز درگهت ز دیگ سیاه  میان قاب به شب روز می‌کند کفگیر
شاه و حاضرین: احسنت! احسنت!! بارک‌الله به به!..
وزیر دوآب: (به خود با اوقات تلخ) این مردکه تمام نمی‌کند... گوربا[1]...
شاه: هس!»

## پاسخ‌های تازه‌ی به الگوهای معنایی ازپیش‌دانسته در *جیجک‌علیشاه*

این نمایشنامه به‌مانند هر نوشتار دیگر، به الگوهای معنایی ازپیش‌دانسته برای خواننده پاسخ می‌دهد. شعر اصلی که در این متن آورده می‌شود به همان شیوه‌ی شعر کهن ایران پر از آرایه‌ها و بزرگ‌نمایی (مبالغه) ها با اندک چاشنی خنده‌آوری است ولی این اشعار برای خواننده‌ی فارسی‌زبان که به شعر کهن خو کرده هیچ ناآشنا نیست:

«توئی که چوبه‌ی تیرت بشد ز پای فلک توئی که تیغ تو برید ابر را چو پنیر
توئی که آشپز درگهت ز دیگ سیاه میان قاب به شب روز می‌کند کفگیر
توئی که در حرمت فرش‌های قالی هست ولی شهان دگر خود نداشتند حصیر
که بود جیجکی آن خود که مدحتت گوید  کتاب وصف تو را وصف کی کند تفسیر»
(بهروز، ۱۳۶۷: ۲۱)

همه‌ی این نوشته‌ها را خواننده‌ی فارسی‌زبان آشنا به شعر کهنِ ایران با اندکی اندیشه می‌تواند دریابد ولی نمایشنامه می‌کوشد افزون بر تکیه کردن به این از پیش دانسته‌ها و پاسخ‌های دانسته، چالش‌های تازه‌ای هم بسازد و پاسخ‌های تازه از خواننده و از اجتماع زمانه‌ی خود بخواهد: در گفتارِ وزیر دوآب درباره شعرها که گویا از سر بی‌دانشی اوست اما در نهان نماینده‌ی صدایی تازه است که شعرهای منسوخ و تک‌صدایی را به پرسش می‌گیرد:

«وزیر دوآب: میرزا بوزورگ تو هم باید هر روز یک شیر مثل مفت‌خور الشعرا بگویی که برای شاه بخوانم... خوشش بیاید
میرزا بزرگ: چشم قربان... چشم! خوب مضمونش چه باشد؟
وزیر دوآب: (قدری فکر می‌کند) خوب... اولش این‌طور باشد. همه نوکر شاه هستند شاه آب را مثل پنیر می‌برد.. پلو شب توی قاب می‌کند همه خمیر هستند... پایش را در فلک می‌گذارند چوب می‌زنند... مرغ جک می‌کند... همه‌جا قالی فرش کرده‌اند.
میرزا بزرگ: (در حین شنیدن این حرف‌ها سرش را تکان می‌دهد. با حالت تعجب) قربان مفخرالشعرا همچو چیزها در پیش شاه نخواهد گفت.
وزیر دوآب: (با تغیر) پس من دروغ می‌گویم؟
میرزا بزرگ: خیر! خیر قربان بنده همچو جسارت نکردم. مقصود این بود که شاید یک‌جور دیگر

گفته، حضرت اشرف خاطرتان نیست.
وزیر دوآب: مرتکه گفتم همین‌طور گفت! شاه هم خوشش آمد.. همه نیم ساعت گفتند به به. حالا تو می‌گویی این‌طور نبود؟
میرزا بزرگ: (قدری فکر می‌کند) قربان این‌گونه حرف‌ها معنی ندارد.
وزیر دوآب: (باتغیر) پس مرتکه من دروغ می‌گویم؟ بزنید توی ...
میرزا بزرگ: چشم!.. چشم قربان درست می‌فرمایید.. الان عرض می‌کنم
وزیر دوآب: ها.. پدرسوخته اول گفتی نمی‌توانم... حالا می‌گویی بله!.. ها کتک ... مردم را آدم می‌کند. خوب بگو ... زود بگو! ... پدرت را درمی‌آورم.
میرزا بزرگ: (به خودش) خدایا چه گیر افتادم...این چه نوکری شد... آب را مثل پنیر می‌برد.. مرغ جک جک می‌کند... که معنی ندارد. (به وزیر دوآب) قربان بنده در راه نمک‌خوارگی عرض می‌کنم... این حرف‌ها خنده‌داره... شاید شاه اوقاتش تلخ بشه... غضب بکنه.
وزیر دوآب: مرتکه من اوقاتم تلخ است تو هم حرف مف می‌زنی.. بزنید تو سرش! مرتکه من خودم آنجا بودم مف‌خورالشعرا همین‌طور گفت...
میرزا بزرگ: (در حین کتک خوردن) آخ... آخ قربان! هر چه می‌خواهید عرض می‌کنم... چشم به من چه ... اختیار با خودتان است... خودتان می‌دانید.»( بهروز، ۱۳۶۷: ۳۱ و ۳۲)

در این بخش از نمایشنامه می‌بینیم که آن ابیات از مفخرالشعرا که بر بنیان‌های شعر کهن فارسی استوار شده در زبان دیگرگون وزیر دوآب این‌همه خنده‌آور، نادرست و بی‌راه می‌شود. از این رهگذر نمایشنامه که در پرده‌ی دوم با شعر فارسی کهن همراهی کرده و از شیوه‌های این گفتار وام گرفته و حتی دیگران را به ستایش آن واداشته، این‌جا از همان واژه‌ها و از همان گونه‌های چینش و اندیشه‌ی شاعرانگی پرسش می‌کند. صدای تازه‌ای که در این بخش به ادبیات تک‌گویانه‌ی پیش‌ازاین غالب، اضافه می‌شود و آن را چندصدایی می‌کند. در جدول ۱ این خوانش خاص وزیر دوآب از شعر مفخرالشعرا را می‌بینیم.

**جدول ۱. مقایسه‌ی خوانش رسمی مفخرالشعرا و خوانش عامیانه‌ی وزیر دوآب از شعر. مأخذ: نگارنده.**

| شعر مفخرالشعرا (زبان تک‌صدایی طبقه حاکمه) | خوانش عوامانه‌ی وزیر دوآب (زبان ساده‌نویسانه‌ی مردم عامی) |
|---|---|
| توئیکه **چوبه‌ی** تیرت بشد ز **پای فلک**<br>توئیکه تیغ تو برّید **ابر** را چو **پنیر** | **پایش** را در **فلک** می‌گذارند **چوب** می‌زنند<br>همه نوکر شاه هستند، شاه **آب** را مثل **پنیر** می‌بُرد، |
| توئیکه آشپز درگهت ز دیگ سیاه<br>میان **قاب**[۲] به شب روز می‌کند کفگیر | **پلو** شب توی **قاب** می‌کند همه خمیر هستند |
| تویی که در حرمت فرش‌های قالی هست<br>ولی شهان دگر خود نداشتند حصیر | همه‌جا قالی فرش کرده‌اند |
| که بود **جیجکی** آن خود که مدحتت گوید<br>کتاب وصف تو را وصف کی کند تفسیر | مرغ **جک جک** می‌کند |

این خوانش در پی آن است که نظام مسلط زبان حاکمان را درهم بشکند و بگوید که زبان پدیده‌ای چندوجهی است که بر اساس خاستگاه طبقاتی و اجتماعی مخاطبان و گویندگان می‌تواند تفسیرها و خوانش‌های متنوع داشته باشد و تنها یک برداشت نداریم، حتی اگر حاکمان مستبد بخواهند به‌هرترتیب، اعلام کنند که فقط یک زبان غالب وجود دارد و بقیه‌ی خوانش‌ها را انکار و سرکوب کنند.
زمینه‌های تهی از معنای زبان‌شناسی که در موقعیت گفت‌وگو معنادار می‌شوند

از دید باختین رویه‌های زبان گفتاری، مانند آهنگ سخن، تکواژهایی چون «خوب» یا «پس»، یا اصواتی چون «اوه»، که فاقد معنایی برای دیگر گونه‌های زبان‌شناسی‌اند، می‌توانند در موقعیت گفت‌وگو میان گوینده و شنونده، معناهای ویژه‌ی بسیاری بیابند. «یک سخن می‌تواند خود را به‌عنوان یک ذات مستقل و تک‌گویانه (دارای معنا و منطقی واحد) عرضه کند، اما خود از تاریخ پیچیده‌ای از آثار پیشین نشأت گرفته، خود را مخاطب یک بستر اجتماعی و نهادی پیچیده ساخته، درپی دریافت پاسخی فعالانه از سوی آن‌هاست.» (آلن، ۱۳۸۹: ۳۸).

در جیجک‌علیشاه زمینه‌هایی از زبان که برای دیگر انواع زبان‌شناسی تهی از معنایند ولی می‌توانند در موقعیت گفت‌وگو میان گوینده و شنونده، معناهای ویژه‌ی بسیاری بیابند، به‌کار گرفته می‌شود، این نمایشنامه پر از گفت‌وگوهای کوتاه و نام آوا و شبه‌جمله‌هایی است که با آمیختن با گویش ترکی، کج یا شکسته شده‌اند.

«یساول‌ها: برید! برید! بایست! بیا!
(شاه یواش‌یواش به اطراف نگاه می‌کند و وارد می‌شود. همه چند مرتبه تعظیم می‌کنند)
شاه: وزیر دوآب باز امروز هم اوقاتت گه‌مرغی است؟
وزیر دوآب (تعظیم می‌کند): گوربان این مرتکه نمی‌گوزا.... (اشاره می‌کند به کریم شیره‌ای)
شاه: (با تغیر و تندی): می‌دانم... می‌دانم، خوب!(شاه می‌نشیند روی صندلی)
وزیر دوآب: گوربانت گردم ...
شاه: می‌دانم، حالا بسه (به صدراعظم) صدراعظم اخبار مملکت چیست؟
وزیر دوآب: گور...
شاه (با اخم): هس! ...» (آلن، ۱۳۸۹: ۱۷)

این زبان ویژه با آوای دیگرسان و رقیب، با واژه‌های شکسته و استوار شدن بر پیش‌دانسته‌های خواننده می‌تواند به گزارش‌کردنِ بهتر چگونگیِ ریختِ پیرامونی و گونه‌ی گفت‌وگو و بده‌بستان‌ها میان کسان، در دربارِ شاه کمک کند. شاه و دیگران با زبانِ ساختگی خود در پی آن‌اند که بگویند کسانِ بسیار باشکوه و بزرگی هستند و آنچه می‌پرسند یا چندوچون می‌کنند، چیزهایی بس ارجمند است تا آن‌اندازه که دیگر کسانِ کوچک و فرودست را برای دیدن آن بزرگ‌تر، زیرپا می‌گذارند، ولی یک صدای حداقلی، اما متفاوت که از جملات بریده و واژه‌های ناقص و نام‌آواها (مانند هس!...) ساخته شده، آن مناسبات را از درون خودشان ریشخند می‌کند. در پرده‌ی چهارم، این بهره‌گیری از گویش ترکی و کج‌ساختن زبان و گریز از مرکزِ زبان (زبانِ معیار پایتخت‌نشینان) تا آنجا می‌رود که وزیر دوآب شعرِ میرزا بزرگ (که میرزا بزرگ آن را بر پایه‌ی وصف‌های خنده‌دار وزیر دوآب از شعر مفخرالشعرا سروده) را این‌همه وارونه و خنده‌آور برای شاه می‌خواند:

«وزیر دوآب: گرشه سرگین باشد، سزا طرمیش بورده.....در گربه می‌افتند سگان ملااغلی....
طباخ توای خَر پسر فلکش، زردک با قابِ پلو و آرد آن پیش همه شب‌ها بول بول بر درخت رید
اندر قفس آخوند...
(همه می‌خندند)
شاه: به به عجب شعری گفتی!.. به به
صدراعظم (با تبسم پیش می‌آید): آقای وزیر دوآب بس است.
وزیر دوآب (با تغیر): باز همه می‌خندند... بگذار تمام شود.
شاه (با حالت خنده): صدراعظم این کاغذ را بگیر بخوان چه نوشته.
وزیر دوآب: من خودم می‌خوانم.

صدراعظم: خوب التفات بفرمایید.. (کاغذ را به‌زور از دست وزیر دوآب می‌گیرد.)
گر شه سر کین باشد سر ابر منش برَّد در گریه همی افتند سکان ملأ اعلی...
من بنده‌ی این شاهم جز شاه نمی‌خواهم هرچند که گویندم از خسرو شروانها» (آلن، ۱۳۸۹: ۴۱)

در این‌جا هم‌آوای دیگرسان با خوانش کج‌ومعوج وزیر دوآب از شعر میرزابزرگ پدید می‌آید و وجهی دیگر به زبان فرسوده‌ی پیشین می‌دهد. در جدول ۲ مقایسه‌ای دیگر میان دو گونه‌ی سخن (سخن حاکمان و عوام) می‌بینیم.

**جدول ۲. مقایسه‌ی خوانش رسمی میرزابزرگ و خوانش عوامانه‌ی وزیر دوآب از شعر. مأخذ: نگارنده.**

| شعر میرزا بزرگ (زبان تک‌صدایی طبقه حاکمه) | خوانش عوامانه‌ی وزیر دوآب (زبان ساده‌نویسانه‌ی مردم عامی) |
|---|---|
| گر شه سر **کین** باشد سر، ابر منش بِّرد<br>در گریه همی افتند **سکان ملأ** اعلی | گر شه **سرگین** باشد سزا طرمیش بورده<br>در گربه می‌افتند **سگان ملأ اغلی** |
| طباخ توای خسرو **نسر**[۳] فلکش **در دیگ**<br>با قاب پلو آرَد آن نسر همه شب‌ها | طباخ توای **خر پسر** فلکش **زردک**<br>با قاب پلو و **آرد** آن پیش هم شب‌ها |
| **بلبل** چو رخت **دیدی** اندر قفس **او خواندی** گوئی که تو<br>گل هستی‌ای شاه جهان‌آرا | **بول بول** بر درخت **رید** اندر قفس **آخوند** |

در جای‌جای این نوشته ما هر دو صدا را در کنار هم می‌بینیم و ناهمسانی و دوری بسیارشان را نیک می‌فهمیم. زبان رسمیِ پیرامونیان پادشاه که صدایش را از صدراعظم، مفخرالشعرا، مورخ السلطان و اقیانوس العلوم می‌شنویم:

«صدراعظم: قربان خاک پای جواهر آسایت گردم ... اخبار و اوضاع ممالک محروسه از شرق تا غرب و از شمال تا جنوب همه برحسب مرام و آیات انتظام و رفاهیت در اطراف‌واکناف حکم‌فرماست... هرکجا شهری است چون روی عروسان آراسته، هرکجای بنده‌ای است از همگنان در آیین بندگی گوی سبقت برده...»(بهروز، ۱۳۶۷: ۱۷)

این زبان ساختگی (مصنوعی) و ناکارآمد چنان قواعد استواری دارد و به آن پای‌بند است که حتی زبان ساده و عوامانه را هم با همین خوانش تفسیر کرده و تغییر می‌دهد، آنجا که میرزا بزرگ از گفته‌های ساده و پریشان‌گویانه‌ی وزیر دوآب شعری می‌سازد که به‌ظاهر بسیار مطنطن و باشکوه است و قواعد زبان منسوخ را چنان به‌کار بسته که بازهم درباریان و اطرافیان شاه را به حیرت و تحسین وامی‌دارد. در جدول ۳ چگونگی برآمدن این شعر و پرداختن توصیف‌ها و آرایه‌های آن را می‌بینم و نفس همین ساخته‌شدنِ شعر از آن مهملات و طامات نشان می‌دهد که زبان منسوخ به حدی از ابتذال رسیده و فرم آن آن‌قدر ساختگی و با جهان اطرافش بی‌ارتباط شده که هرچیزی را می‌تواند تبدیل به شعر کند.

**جدول ۳. خوانش عوامانه‌ی وزیر دوآب از شعر رسمی میرزابزرگ. مأخذ: نگارنده.**

| گفته‌های عوامانه‌ی وزیر دوآب (زبان ساده‌نویسانه‌ی مردم عامی) | شعر میرزا بزرگ (زبان تک‌صدایی طبقه حاکمه) |
|---|---|
| **پایش** را در **فلک** می‌گذارند **چوب** می‌زنند<br>همه نوکر شاه هستند، شاه **آب** را مثل **پنیر** می‌برد، | گر شه سر **کین** باشد سر، ابر منش بِّرد<br>در گریه همی افتند **سکان ملأ** اعلی |

| | |
|---|---|
| **پلو** شب توی **قاب** می‌کند همه خمیر هستند | طباخ توای خسرو **نسر** فلکش در دیگ<br>با قاب پلو آرد آن نسر همه شب‌ها |
| مرغ جک جک می‌کند | **بلبل** چو رخت دیدی اندر قفس او **خواندی** گوئی که تو<br>گل هستی‌ای شاه جهان‌آرا |

برعکس، زبان ساده‌ی تازه که کریم شیره‌ای و وزیر دوآب و دیگران آن را به کار می‌برند و پیروِ گونه‌ی سخنِ قائم‌مقام است، صدای دومی است در گفتار تک‌آوایی گذشته طنین انداخته. این زبان از کوچک‌ترین اجزا مانند واژگان و جمله‌های کوتاه و صمیمانه در برخی گفت‌وگوهای شاه و دیگران یا دستور صحنه‌های ساده تا کل روایت را دربر گرفته است و خواننده را بی‌هیچ آرایه و تشریفات و خیلی زود از چگونگیِ داستان می‌آگاهاند:

«کریم شیره‌ای: آقای وزیر دوآب! آقای وزیر دوآب! (وزیر دوآب نگاه به او نمی‌کند.) آقای وزیر دوآب! (وزیر دوآب با صدراعظم حرف می‌زند.) آقای امیر: آقای وزیر دوآب عرضی داشتم!
وزیر دوآب (روی را به‌طرف کریم شیره‌ای می‌کند با تشر و تغیر): بله؟
کریم شیره‌ای: با تخ چه طورین؟
وزیر دوآب (با تغیر و تشر): مرتکه باز امروز آمدی اینجا؟ اگر با من حرف بزنی پدرت را می‌سوزانم... به من دیگر حرف نزن! خفه شو!
(کریم شیره‌ای بلند می‌خندد. دیگران هم غیر از صدراعظم و ندیم دربار پوزخند می‌زنند.)
کریم شیره‌ای: آهن! آهن! هه!
ندیم دربار (خیلی یواش معقولانه): آقای حاج کریم، خواهش دارم به سرکار وزیر دوآب جسارت نکنید. ایشان اوقاتشان زود تلخ می‌شود، آن‌وقت اوقات همه تلخ خواهد شد. کام شیرین بزم تلخ مکن، غره‌ی[۴] ماه وجد سلخ[۵] مکن.»(بهروز، ۱۳۶۷: ۳۹).

## نتیجه‌گیری

با نزدیک شدن انقلاب مشروطه زبان تک‌صدایی و کهنه‌ی قدیم که پیش از آن یکه‌تاز و غالب بود صدای دیگری هم در کنار خود می‌شنود که همان واژه‌ها و ساختار را به‌گونه‌ای دیگر معنادهی می‌کند. نوشته‌شدن جیجک‌علیشاه حاصل کنار هم آمدن این دو صداست زیرا چندصدایی امکان وجود سخنِ داستانی و سخن نمایشی را فراهم می‌کند و در جهانی که تک‌صدایی باشد رمان و نمایشنامه توان پدیدآمدن ندارند. همان‌گونه که در شعرِ فارسی، پیش‌ازاین، تک‌صدایی به بن‌بست رسیده و گویندگان به سبک بازگشت رو آورده‌اند، در نثر نیز نویسندگان جدید زبان کهنه را به‌گونه‌ای دیگرسان به‌کار می‌برند. بدین‌سان از هم‌آوازی سخن‌های ناهمسان یک جهان چندگانه، تودرتو و شگفت ایجاد می‌شود. در گفتارِ جیجک‌علیشاه گوشه‌ای از تصویر ستیز طبقات اجتماعی ایران در دوره‌ی مشروطه در زبان بازنمایی می‌شود. شاه، یاران و درباریان او از طبقه‌ی حاکم به زبان کهن که زبان پیچیده و دشوار قدیم است سخن می‌گویند و می‌کوشند این زبان را تک‌آوایی و تنها دارای یک معنا بنمایانند؛ اما وزیر دوآب، کریم شیره‌ای و دیگران، همین زبان را به‌گونه‌ای دیگر تفسیر می‌کنند، گویی از درون آن صدایی متفاوت با مقصود گویندگان پیشین شنیده باشند. این صدای تازه طنین نهضت ساده‌نویسی قائم‌مقام و دیگر جنبش‌های نوجو است که در ایران پدید آمده و هم اندیشه و هم‌زبان مرکزگرایان را به نقد می‌کشد.

## پی‌نوشت‌ها

۱. گوربان (قربان)
۲. قاب: ظرف بزرگ بی‌دیواره از مس یا چینی و غیره برای پلو و مانند آن. دهخدا
۳. نسر: کرکس، و آن پرنده‌ای مردارخوار است که گویند اگر از مشرق پرواز کند و بلند شود در یک روز به مغرب رود و باز از مغرب پرواز کند و بلند شود و در همان روز به مشرق آید و این بسیار عجیب است. والله اعلم
۴. روزِ نخستِ ماه.
۵. روزِ پایانیِ ماه و روزی که در شامِ آن هلال ماه دیده شود.

## فهرست منابع


- امجد حمید. (۱۳۸۰). تئاتر قرن سیزدهم. تهران: نیلا.
- آبراهامیان، یرواند. (۱۳۸۸). ایران بین دو انقلاب. ت: احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی. تهران: نی.
- آجودانی، ماشاالله. (۱۳۸۲). مشروطه‌ی ایرانی. تهران: اختران.
- آجودانی، ماشاالله. (۱۳۸۶). یا مرگ یا تجدد، دفتری در شعر و ادب مشروطه. تهران: اختران.
- آدورنو، ایوتادیه و دیگران. (۱۳۷۷). درآمدی به جامعه‌شناسی ادبیات. ت: محمدجعفر پوینده. تهران: نقش جهان.
- آریان‌پور، یحیی (۱۳۸۷). از صبا تا نیما. تهران: زوار.
- آلن، گراهام (۱۳۸۹) بینامتنیت (ترجمه‌ی پیام یزدانجو). تهران: مرکز.
- براون، ادوارد (۱۳۹۵). تاریخ ادبیات ایران. تهران: مروارید.
- بهروز، ذبیح (۱۳۶۷). جیجک‌علیشاه. برلین: ایرانشهر.
- بیضایی، بهرام (۱۳۴۴). نمایش در ایران. تهران: روشنگران.
- پوینده، محمد (۱۳۷۳). سودای مکالمه، خنده، آزادی، میخاییل باختین. تهران: آرست.
- تقیان، لاله (۱۳۷۴). درباره‌ی تئاتر و تعزیه در ایران. تهران: مرکز.
- تقی‌پور، معصومه (۱۳۸۱) تاریخچه‌ی تئاتر در ایران (مجموعه‌ی اسناد و مدارک). تهران: روزبهان.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۹۱). منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین. ت: داریوش کریمی. تهران: مرکز.
- جنتی عطایی، ابوالقاسم (۱۳۳۳). بنیاد نمایش در ایران. تهران: کتاب‌فروشی ابن‌سینا.
- شکوری، حامد و پوررضائیان، مهدی (۱۳۹۹). خوانش جامعه‌شناختی حکام جدید نوشته‌ی مؤیدالممالک فکری ارشاد. باغ نظر، ۱۷(۹۳)، ۸۳-۹۲.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۰). نقد ادبی. تهران: فردوس.
- فلاح‌زاده، مجید (۱۳۸۳). تاریخ اجتماعی-سیاسی تئاتر در ایران. تهران: پژواک کیهان.
- کسروی، احمد (۱۳۸۸) تاریخ هجده‌ساله‌ی آذربایجان. تهران: هرمس.
- کسروی، احمد (۱۳۹۰). تاریخ مشروطه ایران. تهران: صدای معاصر.
- کوئن، بروس (۱۳۷۲). درآمدی به جامعه‌شناسی (ترجمه‌ی محسن ثلاثی). تهران: فرهنگ معاصر.
- کوهستانی‌نژاد، مسعود (۱۳۸۱)، اسناد نمایش در ایران، از انقلاب مشروطه تا ۱۳۰۴، تهران: سازمان اسناد ملی ایران.
- گلدمن، لوسین (۱۳۷۶). جامعه، فرهنگ، ادبیات (ترجمه‌ی محمدجعفر پوینده). تهران: چشمه.
- لوکاچ، گئورک (۱۳۸۸). رمان تاریخی. ترجمه‌ی شاپور بهیان. تهران: اختران.
- لوکاچ، گئورک (۱۳۹۲). جامعه‌شناسی ادبیات. ت: محمدجعفر پوینده. تهران: ماهی.
- ملک‌پور، جمشید (۱۳۸۵). ادبیات نمایشی در ایران، جلد دوم، دوران انقلاب مشروطه. تهران: توس.
- میلانی، عباس (۱۳۷۸). تجدد و تجددستیزی در ایران. تهران: اختران.

Received: 2023/11/21
Accepted: 2024/02/20
Published: 2024/05/21



# Sociological Analysis of Jijak Alishah Based on Bakhtin's Theories

**Hamed Shakouri,** Ph.D. in Art Studies, Shahed University, Tehran, Iran.

**Abstract**

According to Bakhtin's critical view, the language of literary and artistic works is not only a reflection of a meaning, but the group and class wishes of the people of the society have been deposited in them over the years. The plays of Iran's constitutional period, including Jijak Alishah, were written in the sensitive socio-historical conditions of Iran and in the heart of an important historical break, and therefore they contain the intentions and tendencies of many groups and classes. These texts follow Iran's new rise both in the prose stronghold, that is, the struggle with the language of the rulers, and in the social stronghold, that is, the struggle with their unjust supremacy and authoritarian behavior to achieve the revolution and establish the constitutional law. For this purpose, Jijak Alishah was written in polyphonic style, and in this research, the analysis of its different sounds and tones was done using library sources. In the end, this research has come to the conclusion that in Jijak Alishah, the simplistic and humorous language of the lower classes of the society is placed next to the old and worn-out language of traditional Iranian literature in prose and verse, and by breaking its complete dominance, he created a polyphonic text in which the criticism of the Iranian intellectual class of the way of governance and life of the ruling class promises new types of politics and social order.

**Keywords:** Jijak-Ali-Shah, Bakhtin, Sociological Criticism, Polyphonic.