

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۷/۱۲

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۱/۰۹/۰۸

کامران سپهران^۱، بهزاد آقاجمالی^۲

بررسی رابطه دولت-ملت با ظهور نهاد درام در دوره پهلوی اول در جستجوی جایی میان رمان ایرانی و درام مشروطه

چکیده

نیمه دوم سده سیزدهم شمسی در تاریخ ایران معاصر حائز اهمیت ویژه‌ای است. موج تغییرات گسترده اجتماعی-سیاسی آرام آرام جریان یافت و به پا خاست و مشروطیت شکل گرفت که پس از استقرار و ثبات نسبی به برافتادن دودمان قاجار و ظهور حکومت پهلوی منجر شد. این تغییر از آن رو اهمیت دارد که قدرت سیاسی حکومت نیز - با وجود حفظ نظام سلطنتی - تغییرات نسبی ساختاری را پذیرفت و دولت مدرن یا دولت-ملت با تلفیقی از استبداد پا گرفت؛ پهلوی اول. این وضعیت در لایه‌های مختلف اجتماع اثر کرد و بالطبع ادبیات آن دوره را نیز از آن متأثر بود. در این میان درام ایرانی [که پیشتر در دوره مشروطه ظهوری سیاست‌گون داشت] هم چهره جدیدی گرفت و رنگ عوض کرد. ولی دلایلی موجود بود که نتواند بازتاب مناسبی برای دولت-ملت در عصر رضاخان باشد. اگرچه از نظر کارکرد هنری یا فرهنگی باری را به دوش گرفت و حتی توسعه یافت ماهیت و ساختاری عاریه‌ای بروز داد. تغییر استبداد سنتی به دولت-ملت استبدادی موجب ساختاری اجتماعی-سیاسی شد که نیاز به ظهور گونه‌ای به مثابه واسطه یا میانجی داشت. بررسی ارتباط درام با ساختار اجتماعی-سیاسی جدید شناخت بهتری از ماهیت آن ارائه می‌کند.

کلیدواژه: درام مشروطه، درام دوره رضاخان، دولت-ملت، رمان دوره رضاخان، مشروطه.

^۱ استادیار گروه نمایش دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)

E-mail: sepehran@art.ac.ir

^۲ دانش‌آموخته کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران

E-mail: behzad.jamali@gmail.com

مقدمه

درام دوره رضاخان. چیزی که شاید به درستی حدومرز واضحی ندارد. هم می‌توان دو دهه اول قرن ۱۴ش را در نظر گرفت، هم تاج‌گذاری او و هم محاصره تهران به دست قشون قزاق را مبدا فرض کرد. علاوه بر این، هرکدام را مبدا فرض کنیم عملا حیات بعضی پدیده‌ها را به دو قسمت تقسیم کرده‌ایم و یکی از این پدیده‌ها می‌تواند کارنامه یک درام‌نویس باشد که بخشی از آثارش را پیش و بخشی را پس از آن نگاشته است. با این وصف بازه خیلی دقیق و مشخصی برای این دوره متصور نیستیم و بالطبع دقیقا نمی‌توان گفت که درام این دوره آغاز و فرجامش کجاست. این درباره مشروطه هم می‌تواند صادق باشد. به‌هرحال، سال‌هایی در این میان شاید سال‌های گذار باشند. هم‌زمان با رنگی از هر دو و پراکندگی از هرکدام؛ از یکی ارزشی پررنگ‌تر است و درست همان زمان شاخصی قوی از آن یکی.

پس درواقع، ما از موج‌ها حرف می‌زنیم. و نه صرفا تاریخ ثبت شده در روزنامه رسمی تاریخ. اگر از مشروطه می‌گوئیم صرفا آن اعتراضات چند ماه قبل از فرمان مشروطه به امضای مظفردالدین‌شاه در مرداد ۱۲۸۵ نیست. ردی از آن شاید تا دهه اول قرن بعد هم کشیده شده باشد. منظور روح غالب هر دوره است. ما مشخصا سراغ دوره‌ای خواهیم رفت که با استیلائی نسبی سردار سپه آغاز می‌شود و سپس پادشاه (رضاشاه) می‌شود. دوره‌ای که همراه با خود، پدیده‌های جدیدی هم آشکار می‌شود، مانند دولت-ملت. این بحث درباره درام این دوره است. و برای این منظور سعی می‌شود شرایط شکل‌گیری نهاد درام یا ظهور اجتماعی آن بررسی شود. از دنیای متن نمایشنامه‌ها فاصله می‌گیریم و آن را با پدیده‌های دیگر رصد می‌کنیم تا شاید صورت جدیدی در این مشاهده فلک تاریخی از راه دور هویدا شود. این کار ممکن نیست مگر با نیم‌نگاهی به ۱- همتای دیگر درام آن دوره یعنی «رمان ایرانی»؛ و ۲- همتای با اهمیت خود آن دوره که پیش از آن ظاهر شده بود یعنی «مشروطه».

چرا رمان. چون نهاد مسلط زاده‌شده از تغییرات ساخت قدرت در دوره رضاخان بود و قصد این نوشته بررسی رابطه یا عدم رابطه درام آن دوره با همان ساختار قدرت یا آرایش سیاسی جدید است. و مشروطه؛ چرا که تحولات اجتماعی-سیاسی‌اش باعث شد درام ایرانی متولد شود. بنابراین، شاید از همین ابتدا چندان وضع درام رضاخانی به‌عنوان یک پدیده دست اول جالب نباشد. زیرا به‌هرحال، این یک تحلیل نظری بر نمایشنامه‌های یک بازه زمانی نیست. بررسی‌ای است وابسته به ساختار اجتماعی که متأثر از ساختارهای حکومت است. نگارنده تاکید مضاعفی دارد که این پژوهش صرف‌نظر از کیفیت و تاثیر هنری درام رضاخانی عمل می‌کند. پس با دوگانه درام-رمان و مشروطه-رضاخان پیش می‌رویم تا ببینیم درام آغاز قرن ایرانی چگونه ماهیتی از نظر شکل‌گیری و تناسب با جامعه دارد؛ و نه چگونه کیفیتی.

از ممالک محروسه به کشور

در اوایل شکل‌گیری دوره‌ای که بعدها به نام مشروطه و انقلاب آن از آن یاد می‌شود، می‌توان اهداف و علایق متعددی را ردیابی کرد که جمع‌کنندگی از معترضین و ناراضیان حکومت قاجار طراحی و ابراز می‌کردند. با این حال، و در میان این همه شاید بتوان روی چند هدف و آرمان مشترک میان این گروه‌ها انگشت گذاشت و به‌عنوان مشترکات از آن نام برد. یرواند آبراهامیان از سه مفهوم اصلی به‌عنوان هدف مشترک مشروطه‌خواهان یاد می‌کند. «... طبقه روشنفکر، مشروطیت، سکولاریسم

و ناسیونالیسم را سه ابزار کلیدی برای ساختن جامعه‌ای نوین، قدرت‌مند و توسعه‌یافته به شمار می‌آورد... مشروطیت، سلطنت ارتجاعی را از بین خواهد برد، سکولاریسم نفوذ محافظه‌کارانه روحانیون را نابود خواهد کرد و ناسیونالیسم نیز ریشه‌های استثمار کننده امپریالیست‌ها را می‌خشکاند.» (آبراهامیان، ۱۳۸۵: ۸۰) این سه ترم یا مفهوم کلیدی مشروطه‌خواهان، در تاریخ پیش روی ایران پیوندی محکم با بستر جامعه و نیز حاکمیت بازی کرده است. و شاید هر سه در روند و شکل‌گیری ادبیات و هنر آتی ایران نیز تاثیرگذار بوده است. حال چه با تفوق این اهداف، یا با واکنش محکم از سوی نهادی دیگر با هدفی کاملاً متضاد که به شکست یا محاق رفتن آن منجر شده است. نقب به بارقه‌های اولیه مشروطه برای فتح باب دوره رضاخان، در اینجا بیشتر برای تاکید بر ملی‌گرایی وصله‌خورده به سیاست از بالا و البته ادبیات داستانی و نمایشی است.

ملی‌گرایی ریشه در آرمان‌های مشروطه داشت اما تیترا اصلی حکومت پهلوی اول [نه تنها در شعارهای حکومتی، بلکه در ظهور برخی رویکردهای اجتماعی] شد. رضاخان با وجود شنا برخلاف جریان مشروطه که ظاهراً شیب کند و ملایمی برای نظامی چکمه‌پوش داشت، عملاً مشروطیت پادشاهی را متزلزل و بی‌اثر کرد و جنبه نمایشی-تشریفاتی به آن داد که ویتزاش در واقع، پارلمان و مجلس تازه‌تاسیس موسسان بود. (همان) پس یک هدف اصلی اولین انقلابیون تاریخ جدید ایران را برچید. اما از آن سو بر طبل ناسیونالیسم کوبید تا دست‌کم برای مدتی سردرگمی میان روشنفکران ایجاد شود. فقط سکولاریسم تاحدودی بالاتکلیف بود. از طرفی با اعمال آن از بالا و با مرخص کردن روحانیون نامدار از ساختار قدرت و نیز از دنیای فانی سکولار بودن خود را زیر نام خرافه‌زدائی آشکار کرد. اما از دیگر سو تاریخ کوتاه مدت بعد از آن نشان می‌دهد که این پالایش آمرانه تاثیری در لایه‌های پائین و حتی متوسط و خرده فئودال‌های باقی‌مانده نکرده بود و تنها چند سال بعد بزرگ‌ترین خیزش مذهبی در تاریخ دست‌کم شیعی ایران رخ داد. پس سکولاریزه کردن رضاخان نتیجه دیگری داشت که باز هم مغایر با جنبش مشروطه بود: قوی‌شدن نهاد مرجعیت و پی‌ریزی محکم حوزه: میراثی ناخوشایند برای پسرش و سلطنت. جلوتر با بررسی ناسیونالیسم او احتمالاً متوجه تفاوت‌های ماهوی آن با آنچه در دوره مشروطه مد نظر بود خواهیم شد. با این اوصاف دوره مشروطه با متجددین مطلع و با تحصیلات، بیشتر با پادشاهی مشروط و پارلمان گره خورده است و دوره رضاخان با ناسیونالیسم. آن هم فراتر از سیاست‌های حکومت و حتی منعکس‌شده در پدیده‌های وارداتی که پیش از آن نقش مهمی در سیاست بازی کرده بود: تئاتر و درام. در روایت‌های متعارف از درام این دوره ملی‌گرایی و گرایش به آن ترجیح‌بند رایج همه راویان است. تیترا اصلی برای درام و تئاتر بومی دو دهه طلّیعه قرن ششمی همین مفهوم ناسیونالیسم است. برای مثال ملک‌پور مبنای اصلی حکومت رضاخان را مبتنی بر همین ملی‌گرایی و ناسیونالیسم می‌داند:

... و در این راه از عوامل و عناصری سود جست که از جمله مهم‌ترین آن‌ها یکی «رجعت به گذشته باشکوه باستانی» و دیگری تحریک «احساسات ملی» بود که همه در راستای ایجاد نوعی ناسیونالیسم نقش به‌سزائی داشتند.» (ملک‌پور، ۱۳۸۶: ۱۷)

علاوه‌براین، مورخ پیشتر رفته و عنوان ملی‌گرایی در نمایش را برای کتاب برگزیده است. پس ظاهراً این مفهوم برچسب پذیرفته شده در نه تنها درام دوره خود بلکه کلیت مفهومی جدید به نام ایران است.

دولت - ملت

تغییرات سیاسی و اجتماعی البته فراتر از روی آوردن به یک رمانتیسم ملی بود. تغییرات اصلی لاقلاً به‌طور ناقص در ساختار قدرت رخ داد و آن بروز پدیده دولت-ملت یا دولت ملی بود که برنده سیاسی قرن نوزدهم در اروپا بود. شکل جدیدی از حکومت که دولت درباری تودرتو و کبر را کنار زد. دولت-ملت تنها به همبستگی ملت واحد و دولت محدود نمی‌شود بلکه موجب تغییرات فرمال در نظام سیاسی و قدرت حاکمیت است به‌نحوی که در برابر ظهور برخی امواج تمکین می‌کند و باعث خلق نهادهائی می‌شود که شاکله جامعه مدرن را می‌سازند. و این نهادها علی‌رغم ظاهر یا معنای بی‌میل‌شان به برخی پدیده‌ها [همچون ادبیات]، از قضا به‌طور مستقیم بر آن‌ها اثر می‌گذارند و گاه موجب تولد آن می‌شوند. اگر دولت در قاجاریه نقشی نمادین داشت و در واقع، حکومت مجمع‌الجزایری از ولایات با قدرت‌های نامساوی مقید [و طبیعتاً نه به یک اندازه مقید] به حکومت مرکزی بود، در دولت مدرن شرایط تغییر می‌کند. ماکس وبر از سه شرط نام می‌برد؛ سرزمین، انحصار آن با ابزارهای فیزیکی و مشروعیت. (McLean, 1998)

در دوره مورد بحث ما اولی با تاکید بر مفهوم کشور و مرز و اصرار برای نام واحد ایران در عرصه بین‌المللی، بعدی با تقویت ارتش و نظامی‌گری و سومی تاکید بر وحدت ملی و تکرار آن دیده می‌شود. شرایط حداقلی برای تحقق این نوع دولت از این نگاه با فاصله دور هم پیدا است. هرچند شاید نقش عمده این پذیرش دولت جدید را در کنار ماجراجوئی‌های سردار سپه و نقش خارجی باید در جنگ‌های جدید عالمگیر دانست. جنگ جهانی اول ایران را در معرض دولت‌های اروپائی قرار داد. برای ورود به بازی آن‌ها [تمکین از عده‌ای و مخالفت با عده‌ای دیگر] باید قواعد را کپی کرد. اما گفته شد که برخلاف حکومت با ساختار درباری کهنه، این دولت-ملت جدید همزادهائی هم در اشکال دیگر اجتماعی دارد که قبل از آن رابطه‌شان همچون ارباب و رعیت بود. نوعی قیمومت که این بار موازی با دولت رشد یا ظاهر می‌شود. مثلاً خلق هنری و ادبی با تثبیت دولت-ملت تغییر می‌کند. در بحث ما می‌توان به رمان ایرانی اشاره کرد.

اما دولت-ملت کجا قرار دارد؟ چه شکلی است؟ چگونه می‌توان آن را دید؟ شهر، دره، کیهان را می‌توان با تصویر بازتاب داد... اما دولت-ملت؟ خب، دولت-ملت رمان را پیدا کرد. و برعکس: رمان دولت-ملت را پیدا کرد و یگانه شکل نمادینی شد که می‌توانست آن را بازنمائی کند... (سپهران، ۱۳۸۱: ۱۳)

پس می‌بینیم این شکل جدید از ساختار سیاسی تنها سروکارش با اعمال قدرت و رعایا نیست. خواسته و ناخواسته چیزهائی رو می‌کند که شاید با سلیقه و خوی صاحب آن دولت [که چکمه‌هایش با ادعای مدرنیت‌اش در تعارض است] جور در نمی‌آید؛ رمان ممکن است از مشتقات دولت مدرن تازه‌تاسیس شده به رهبری او باشد اما بالقوه و بعد بالفعل صداهائی را هم به گوش می‌رساند که دلچسب نیست؛ بنابراین «سانسور». قبلاً چنین نبود، قدرت ملوکانه تصمیم می‌گرفت که یک پدیده با چه مختصاتی هستی بیابد یا اصلاً سقط شود. آنچه مسلم است تغییر ساختار قدرت در این دوره است ولی یک اشتراک مهم نیز با حکومت قاجار دارد و آن استبداد است. دولت-ملت برگزیده شده بود و مورد پسند روشنفکران نیز بود اما استبداد قبلی سر جایش بود. قوی‌تر و ارگانیک‌تر. اما تناقض‌هائی هم به همراه می‌آورد؛ دولت-ملت موجب زایش نهادهای دیگری هم می‌شود که استبداد آن را بر نمی‌تابد. پس این دولت جدید ما ناقص‌الخلقه بود و از سندرمی رنج می‌برد. از طرفی ذاتاً به دنبال شکل نمادین خود در عرصه‌های مختلف

می‌گشت [ظهور رژیم متفاوتی از عرضه زیبایی که همان هنرها یا ادبیات است]، و از دیگر سو، با پدیدار شدن آن استبدادش را در خطر می‌دید. این تناقض البته شاید سندرم شایع همه دولت‌های حاشیه‌ای باشد که با نوسازی و گسترش نو شدن در جهان به مدرن شدن سیاسی- حکومتی روی آوردند. اما مراد از اشاره به این تناقض در دولت مدرن استبدادی دوره مورد بحث چیست؟ «ظهور ایدئولوژی دولتی با اعوجاج». یعنی این بیماری مادرزادی دولت به دلیل داشتن نیروی مقتدر مرکزی، به جای اینکه به خود ضربه برساند و ضعیف شود، عواقب بدی برای جامعه دارد؛ و شاید مهم‌ترین آن تأثیرش بر همان نظام توزیع امر زیبا [به معنای تعریف عمومی و نظام‌مند زیبایی یا هنر در دوره‌ای خاص] باشد که ترکیبی نامتجانس از حکومت سنتی مستبد و دولت جدید مستبد است؛ و این اتفاق بیشتر ادبیات و هنرهای غیر سنتی را مخدوش می‌کند. مثلاً شعر می‌تواند تاحدزیادی جان سالم به در برد. چرا که نماد بازنمایانه دولت مدرن نیست. دولت مدرن برای بازنمایی خود در عرصه نمادین جامعه نیاز به واسطه دیگری دارد. به این معنا که نماد متناسب با دولت-ملت پیدا می‌شود اما لایه یا پوسته‌ای ظاهری دارد که کاملاً در درون تعارض دارد. مثل خود دولت جدید رضاخان. درون به معنای آنچه باید نشست کند و فرم یا همان پوسته را بسازد. معنای دوگانه واژه صوری شاید برای فرم در آن دوره بی ربط نباشد. ظاهر و شکل و صورت دارد اما بررسی محتوایش نشان‌دهنده تناقض است. تشریفاتی است. تفننی است. گیریم که این تناقض خیلی گریبان رمان را نگرفت؛

دولت-ملت استبدادی که هیچ‌گونه شباهتی با دستگاه‌های قدرت پیش از خود نداشت؛ قدرتی عریض و طولی‌تر، انتزاعی‌تر و پیچیده‌تر [که] برای فهمیده شدن محتاج شکل نمادین جدید بود: رمان فارسی. (همان: ۱۸).

رمان فارسی نماد مناسبی برای عرضه این پدیده در طلیعه نو شدن ایران بود اما بحث ما درباره درام است که نتوانست انعکاس این آرایش جدید سیاسی باشد.

از درام به رمان

برای تمرکز بر این مسئله باید درام دوره رضاخان را به‌طور نسبی تعریف و بررسی کرد. نسبی به معنای قرار دادن اش کنار موقعیت‌های مشابه. اشاره شد که شاید مهم‌ترین خیزش ادبی این دوره تولد رمان فارسی بود. به دیگر بیان رمان فارسی تابعی بود از متغیری به نام دولت جدید که برای اولین بار در تاریخ ایران مستقر شده بود. از طرفی دیگر، این دوره بعد از طوفان پُرتاثر مشروطه می‌آید. به‌نوعی در ادامه آن و متأثر از آن. گاهی بر زیر پا گذاشتن ارزش‌های مشروطه و گاهی با دمیدن در بادبان کشتی بی‌حرکت‌اش.

پس دو دوره داریم و دو گونه: «مشروطه و دولت-ملت»؛ «درام و رمان». و ترکیبی از این‌ها؛ رمان فارسی در دوره رضاخان، و درام مشروطه. مقایسه این‌ها، آن‌ها را تعریف هم می‌کند و تعریف هرکدام می‌تواند مختصات آن یکی را هم بارزتر کند و به یک سوال اساسی می‌رسیم که بعد از توضیحاتی با کمی تأخیر مطرح‌اش می‌کنیم. ابتدا ببینیم که اصولاً درام و دولت-ملت رابطه‌ای اندام‌وار آن‌چنان که رمان از آن بهره گرفته دارند یا نه. فرانکو مورتی که نظریه‌اش مبنای پژوهش «رد پای زلزله» درباره پیدایش رمان فارسی است ترجمه دن‌کیشوت به‌عنوان نماد نهاد رمان را مثالی برای توافق و انطباق دولت-ملت با رمان می‌داند. این اثر هرگاه در کشوری ترجمه شده همراه با پیدایش دولت-ملت در آن است.

... نخستین موج در اوایل قرن هفدهم محدوده‌ای از لندن تا ونیز را در بر می‌گیرد... موج دوم در سی سال آخر قرن هجدهم، در کشورهای دانمارک، سوئد، روسیه، لهستان و پرتغال. موج سوم از دهه دوم قرن ۱۹ از امپراتوری هابسبورگ آغاز و در سی سال آخر قرن کشورهای حاشیه شمال اروپا، ترکیه، مصر، ایران و بسیاری از کشورهای دیگر از جمله ژاپن را در بر می‌گیرد. بدین ترتیب موج ترجمه دن‌کیشوت گونه‌ای هماهنگی را با روند دولت-ملت سازی در اطلس جهانی نشان می‌دهد. (همان: ۱۹)

اما آیا یک مثال کافی است؟ مورتی در جای دیگری دلایل دیگری می‌آورد و نقش بازار و گسترش سواد عمومی را در خانواده‌ها به تبع گسترش طبقه متوسط که خود ناشی از دولت-ملت است بیان می‌کند. بازار در شکل جدید خود تبدیل به نهادی شد که وامدار دولت-ملت بود پس یک فرهنگ مصرفی شکل گرفت که رمان بسیار برای خیزش و یا ظهور خود مدیون آن بود. تولد یک جامعه مصرفی چه چیزی برای رمان اروپایی داشت؟ رمان‌های بیشتر و دقت کمتر. این رمان‌های بازاری بودند که لحن جدید خواندن را تنظیم می‌کردند... قرض‌گرفتن جلد دوم سفرهای کالیور و نه جلد اول... مصرف رمان، بیش از مصرف چای افزایش یافت. (Moretti, 2008)

آری، دولت-ملت در ایران نیز به ظهور برخی نهادها از جمله بازار میدان داد و طبیعتاً رمان فارسی فرم ایده‌آلی برای آن بود. ولی درباره درام بازار نه تنها کافی نیست بلکه سد راه هم می‌تواند باشد. سد راه چون با مصرف‌گرایی پیوندی صمیمی و ماهوی ندارد و شیوع فرهنگ مصرفی تاحدزیادی به گسترش نهاد بازار وابسته است. گسترشی که معمولاً اجتناب‌ناپذیر است و به فاصله کمی از پی همه دولت-ملت‌ها آمده است. اما درام را چگونه می‌توان مصرف کرد؟ نمی‌توان. یا دست‌کم به شکل کالائی مصرفی قابل عرضه نیست. به‌ویژه در ایران که سنت انتشار و چاپ همسنگ با مرکز اروپا نبوده است. برای مصرف شدن باید عرضه شد و عرضه درام برخلاف رمان مفهومی انتزاعی است. چرا که هر عرضه‌داشت مشروط به تبدیل شدن مدیوم مورد نظر به کالا است و ماهیت درام معارض با عرضه شدن کالاگونه است. درام برای ارائه شدن همچون حلقه‌ای به زنجیر کلی تئاتر و اجرا چسبیده است. رمان را تنها در قالب یک جلد کتاب می‌توان تمام و معرفی کرد اما درام گوئی نقشه‌ای بوده است برای متخصصی که آن را به عینیت برساند. پس مصرف شدن‌اش نیازمند چیزی فراتر از کالا شدن و خرید و فروش است. حالا دیگر دیگرگرانی هم برای دیده شدن درام لازم‌اند. و نیازی فراتر: معماری. و باز هم فراتر: عده‌ای تماشاگر. و همین دور هم جمع شدن و اجتماع گرفتاری‌هایی هم ایجاد می‌کند که دست‌کم مصرف درام را به تعویق می‌اندازد یا کندتر می‌کند. مصرف جای خود را به ارتباط می‌دهد. بی‌دلیل نیست که رمان به آشپرخانه‌ها هم رسید، حتی در کشورهای توسعه‌نیافته. اما درام محدود به قشر خاصی بود. این نحوه ارائه یا عرضه در مورد کسی مانند شکسپیر هم صادق است. تقریباً همه نمایشنامه‌هایش بعد از اجرا و توفیق اثر و گاه حتی پس از مرگش به چاپ رسیدند. هملت: اجرا ۱۵۹۹، چاپ ۱۶۰۱، مکبث: اجرا ۱۶۰۲، چاپ ۱۶۲۳، اتللو: اجرا ۱۶۰۲، چاپ ۱۶۲۲، شاه‌لیر: اجرا ۱۶۰۵، چاپ ۱۶۰۸، رویای شب نیمه تابستان: اجرا ۱۵۹۶، چاپ ۱۶۰۰، و ... (Patterson, 2007). این یعنی عرضه درامی که سال‌ها پیش خلق شده است جایش در بازار نیست. در عوض رمان در همان جامعه و فقط با فاصله دو، سه دهه وضعی متفاوت دارد. دانیل دفو^۱ رابینسون کروزوئه

را هنوز ننوشته بود که قرارداد انتشارش را با ناشر معروف تیلور بست، و اصولاً معروف شد به پذیرش سفارش از ناشر و تحویل فوری اثر. یا ساموئل ریچاردسون^۲ هنوز جلد دوم را تمام نکرده بود تبلیغ جلد‌های بعدی در انتهای جلد اول دیده می‌شد. (Carter and McRae, 2002) مقایسه رمان و درام و شکل و قابلیت عرضه آن تفاوتشان را نشان می‌دهد. چه برسد به ایران که تقریباً اکثریت مطلق نمایشنامه‌های دوره رضاخان سال‌ها بعد و بیشتر با انگیزه‌های پژوهشی و بزرگداشت و نظیر آن در قالب کتاب برای عرضه منتشر شدند. اولین انتشارشان یا در مجلات بوده یا دست‌نویس‌اش خاک می‌خورده و حتی سال‌ها بعد اجرا شده است. پس بیراه نیست که مورتی رمان را شکل مطلوب دولت-ملت برای بازنمایی آن می‌داند. چیزی که وقت تلف نمی‌کند، قابل نفوذ به خانه‌هاست، قابل تولید انبوه است و در یک کلام قابل مصرف است. و اتفاقاً تاریخ مصرف هم دارد. مناسب برای خلق و خوی بازار. بازاری که به لحاظ شکلی مدیون دولت-ملت است و از آن‌سو، تغذیه‌اش می‌کند: به آن مالیات می‌دهد. پس در واقع، ظهور دولت جدید در ایران علی‌رغم پیدایش رمان فارسی آن‌چنان به درام فارسی کمکی نکرد. می‌گویم «آنچنان» کمک نکرد. اما واقعا نکرد؟ یک جواب ارجاع دادن به مشروطه است. یعنی می‌توان درام ایرانی را در دوره مشروطه حدود سه دهه پیش از ظهور دولت-ملت دید. دست‌کم پیش‌تر از رمان ایرانی. اما پاسخی دیگر جهش کمی تعداد درام‌نویسان و آثارشان است. درام مشروطه و قاجار تاحدزیادی خلاصه در چند نام می‌شد. آخوندزاده، تبریزی، فکری ارشاد و کمال‌الوزاره محمودی. (بنگرید به امجد، ۱۳۷۸) برعکس، در دوره بعد از کودتا تعداد درام‌نویسان رشد چشمگیری داشت. پس آیا نظریه مورتی حاوی تناقض است یا در اینجا دولت-ملت عملکرد دوگانه‌ای داشته است؟ واقعیت این است که دولت-ملت بهترین واسطه برای عرضه زیباشناسانه خود را در رمان دید اما غیر مستقیم در تکان خوردن کمی کلیت متأثر هم تاثیر داشت. درام به دلایلی که اشاره شد نمی‌توانست نماد نظام زیباشناسانه دولت مدرن باشد اما از وجود آن سود برد: سواد عمومی بالا رفت و در نتیجه آشنائی با متأثر از حیطة صرف روشنفکران خارج شد. کم‌کم بارقه‌های شکل‌گیری طبقه متوسط دولتی یا با اغماض خرده فئودال‌های شهرنشین پیدا شد که تفریح را بخشی از این ارزش‌های شهری می‌دانستند و به متأثر نظری داشتند. نوسازی، معماری غربی را عمومی کرد که تالار متأثر بخشی از آن بود. تعداد زیادی از ادبا و دانشگاهیان برگشته از غرب جاذبه‌هایی در متأثر دیدند و دست‌کم برای تجربه هم شده دست به نگارش درام در کنار حرفه تخصصی خود زدند. از سلیمان حیم گرفته تا ذبیح بهروز و کاظم‌زاده ایرانشهر و سعید نفیسی و یقینان و علی‌اکبر سیاسی. البته لازم به یادآوری است که در این دوره رفته‌رفته تفکیکی میان فعالیت‌ها رخ می‌دهد و از فیلسوف-درام‌نویس-روشنفکر-فعال سیاسی دوره مشروطه به طلاق این تخصص‌ها یا مهارت‌ها از یکدیگر می‌رسیم.

در میان نویسندگان دوره رضاخان تجربه کردن نمایشنامه به‌عنوان تفنن یا کار غیر اصلی بیشتر به چشم می‌آید تا میان آن معدود نویسندگان انقلاب مشروطه. بحث فقط داشتن یک شغل یا حرفه اصلی نیست. مثلاً شهرزاد [که به معنایی شاید حرفه‌ای‌ترین آن‌ها تا دوره خود باشد] نیز کارمند دولت در وزارت جنگ بود. (جنتی عطائی، ۱۳۳۳) نویسنده حرفه‌ای بودن به معنای داشتن همان تک‌حرفه حتی تا زمان ما هم در ایران خیلی نمود ندارد که احتمالاً به دلایل اقتصادی بازمی‌گردد. همه دست‌کم شغل دومی دارند. پس نگارش نمایشنامه به‌عنوان کار دوم دلیلی بر تفنن نیست بلکه بحث انگیزه و هدفی است که محرک نویسندگان است. بلی، تبریزی قطعاً به قصد اجرا نمی‌نوشت اما برای تفریح هم نبوده است. این را از محصول و سمت‌وسوی آثارش می‌گوئیم که

اتفاقا کتاب تئاترکراسی در پی اثبات آن است. در عوض در دوره کودتا و استقرار پهلوی اول کم نبودند کسانی که یک یا دو درام نوشتند. منظور حتی هدایت و مقدم نیستند که به گمان نویسند «وسوسه» درام‌نویسی به جمعا چهار نمایشنامه از آنان منجر شد، بلکه کسانی همچون سعید نفیسی که ادیب و مورخ و مصحح و مترجم و مدرس [والبته باز کارمند وزارت فواید عامه و وزارت فرهنگ] می‌دانیم‌اش و نه دراماتیسست. یا حتی ذبیح بهروز که نمایشنامه‌های بیشتری دارد. به اضافه کلی تک نمایشنامه از نویسندگانی که وزیر و وکیل و ... بودند. تفنی شدن درام‌نویسی در دوره مشروطه هم‌معنا با آن در دوره رضاخان نیست. دلیل طرح این بحث: مظاهری که همراه با دولت - ملت در اجتماع پا گرفت غیر مستقیم به گسترش طول و عرض تئاتر مدد رساند و یکی هم همین مشق نوشتن صرفا برای تجربه یا تفنی سانتی‌مانتال و تشریفاتی.

به‌هرحال، آشنائی طیف وسیع‌تری از افراد جامعه با برخی نشانه‌های زندگی غربی در گسترش لااقل کمی تئاتر تاثیرگذار بود و این [درست است که در ادامه سنت مشروطه بود اما] مرهون دولت - ملت و محصولاتش همچون دانشگاه، اداره، کارمند، سازمان‌ها و نهادهای فرهنگی، و نیز از همه ریشه‌های‌تر پیدایش مرز و هویت نزد جوامع بین‌المللی بود که بالذات تبادل فرهنگی را از سطح دربار [اگرچه نه به عوام بلکه] به طبقه‌ای جدا از دربار گسترش داد. پس یک گسترش کمی در برخی نهادها دیده شد هرچند الزاما به شکل منحصربه‌فرد یا با کیفیتی منجر نشد. در نتیجه دولت - ملت در شکل ناقص خود هم در ایران رمان را یافت، شکلی ادبی که پیش از آن باب نبود اما درام در همان دولت سنتی و سلطنت کهنه قاجار ظاهر شده بود. می‌دانیم درام با شناخت غرب و ترجمه در دوره مشروطه پدیده‌ای آشنا شد و نیز می‌دانیم که در همان دوره مشروطه رمان هم در غرب دست بالا را در تولیدات ادبی داشته است. با این حساب به نظر می‌رسد روشنفکران و مترجمان مشروطه به رمان بی‌توجه و بی‌تفاوت بوده‌اند. (فارغ از استثنائات و در قیاس با درام) بنابراین، سوالی که پیش‌تر وعده داده بودیم: چرا درام کمی صبر نکرد تا با مدرن شدن دولت ظاهر شود؟ و چرا رمان همچون درام پیش‌دستی نکرد و با مشروطه همراه نشد؟ به بیان دیگر چرا در ترکیب‌هایی که از این دو گونه و دو دوره ارائه کردیم از درام رضاخان و رمان قاجار گذشتیم.

ثبات رمان‌گون و انقلاب دراماتیک

به سوال بالا بازگردیم. در مورد دومی به مورتی اکتفا می‌کنیم: رمان واجد شرایطی است که با دولت - ملت گره خورده است. نه تنها خلق و پدیدار شدن‌اش، بلکه ترجمه و خوانده شدن‌اش. دلیل اصلی و ماهوی آن شاید پیچیده‌تر و بی‌ارتباط با بحث فعلی باشد که مورتی هم ظاهرا اشاره‌ای به آن نمی‌کند، اما سوا از ذکر دلایلی همچون مسئله بازار، بد نیست به مفهوم واسطه نیز اشاره‌ای شود. امر زیبا برای درک شدن و انتقال به جامعه همواره نیاز به یک واسطه یا میانجی دارد. دیگر فرد مانند دوره پیشاسطوره به‌تنهایی و مجزا از جامعه از ابره‌ای لذت نمی‌برد. در طول تاریخ زیبایی و تعابیر مختلف از آن، امر زیبا به‌طور انضمامی معنا می‌شود. مجموعه‌ای از قواعد و تعاریف تعیین‌کننده زیبایی هستند. ترکیب پیچیده‌ای از سوپراگوها (به منزله بایدها و نبایدهایی که در ناخودآگاه جا گرفته‌اند و متاثر از جامعه‌اند) و نظام‌های تصمیم‌گیری برای پدیده‌ها. این واسطه یا میانجی گاه در هیئت همان نظریه‌ها ظاهر می‌شوند. «هنر به مثابه بازنمائی»، «هنر همچون بیان» و ... اما گاه پیچیده‌تر عمل می‌کنند و به‌جای تئوری یا دستورالعملی تالین حد صریح و واضح عملا تبدیل به سیستم ناواضحی می‌شوند که برای درک هنر یا امر زیبا نمی‌توان مشخصا به آن پناه

برد و به بروز گفتمان‌های زیباشناسانه منجر می‌شوند که گاه حتی حاوی تناقضاتی است. مثلاً در دوره کهن، این اسطوره و آئین بود که تبدیل به میانجی می‌شد. هرچه در تاریخ زیبایی به دوره معاصر نزدیک می‌شویم این نقش را دولت به عهده می‌گیرد. دولت به معنای نظام صاحب قدرت که توانائی کنترل عمومی را داراست. دولت-ملت به نسبت حکومت‌های پیشین خود چند ویژگی دارد که می‌تواند بهترین نامزد برای تبدیل شدن به بدیل این میانجی یا واسطه باشد. معتقدیم می‌توان آن را با رمان مقایسه کرد: عریض و طویل است و قابل مشاهده. محتوای قابل تغییر، برگشت‌ناپذیر و رو به جلو دارد. برخلاف حکومت سنتی که فاقد این هاست: درباری که جمع‌وجور اما ناواضح و مکتوم است (مفهوم حرم در دربار را به یاد بیاوریم. جایی که هرگز در معرض دید نیست)، زمانی ایستا دارد و قدرت در ذات حال حاضر سکونت دارد. محتوایش قابل تغییر نیست. و رو به جلو ندارد. قرار نیست تغییر کند. چرا که قدرت با باوری اعتقادی به شاه گره خورده است. اگر برای رمان ساختاری مناسب با این تعاریف متصور شویم خواهیم دید که به دولت مدرن شبیه تر است. مورتی اشاره می‌کند که

متن منشور [در رمان] جهت‌گیری دارد، به جلو متمایل است، ... معنایش بسته به چیزی است که جلوتر می‌آید: شوالیه داشت از خودش دفاع می‌کرد، آنقدر شجاعانه که مهاجمانش نمی‌توانستند او را از پا در آورند؛ ... بیایید کمی عقب‌نشینی کنیم، تا آن‌ها مرا نشناسند؛ ... من آن شوالیه را نمی‌شناسم، ولی او آنقدر شجاع است که من با تمام وجود عشقم را نثارش می‌کنم؛ ... معنا به شدت وابسته به چیزی است که جلوتر می‌آید و هر جمله به معنای واقعی کلمه در جمله بعدی فرو می‌رود. (Moretti, 2008)

و این استدلال را در توضیح اینکه نثر از دلایل اصلی بروز رمان است مطرح می‌کند. حکومت سنتی چنین نیست. معنایش به زمان حال وابسته است. آینده‌عاری از اهمیت است. ثبات آنچه در حال حاضر وجود دارد مهم است. بی دلیل نیست که تقریباً همه حکومت‌های سنتی رهبری مادام‌العمر داشته‌اند؛ قرار نیست در آینده اتفاقی بیفتد. درست مانند نظم که رمان از آن دوری کرد؛

...نظم Verse، برگرفته از Versus، به معنی موقعیتی که دو چیز در برابر هم قرار می‌گیرند، قالبی که دور می‌زند و بر می‌گردد. (همان)

می‌توان گفت دولت-ملت همچون یک ساختار است. امری ناگهانی یا در لحظه نیست. همچون یک فرایند رو به جلو است. برخلاف حکومت سنتی که در لحظه است و بُعدی متافیزیکی دارد. و باز مورتی در تقابل نثر/رمان با نظم/حماسه: «اتفاقی نیست که اسطوره «الهام» تقریباً هیچ‌گاه برای نثر فراخوانده نشده: الهام ناگهانی‌تر از آن است که در نثر معنا بدهد، الهام یک موهبت آنی است؛ و نثر موهبت نیست؛ ... حاصل، بیشتر از جمع جبری قسمت‌های آن است، زیرا تبعیت و پیروی موجب ایجاد یک سلسله‌مراتب بین عبارات می‌شود، معنا به روشنی بیان می‌شود و جنبه‌هایی ظاهر می‌شود که پیش‌تر وجود نداشتند...» (همان)

دولت-ملت ویژگی‌ای همچون نثر دارد و آیا راه یافتن نثر به حتی شعر فارسی در دوره رضاخان را می‌توان این طور دید؟ البته همه این‌ها باز به قول مورتی که از یاکوبسن استعاره‌ای می‌آورد ممکن‌ترین یا تمکین‌پذیرترین احتمالات برای فرضیه مورد نظر ماست نه اینکه حقیقتی مطلق باشد. با این اوصاف می‌بینیم که اقبال رمان غربی و نیز پیدایش یا به عبارت دیگر، خیزش رمان فارسی در زوال قاجار و اسقرار دولت مدرن دلیلی جامعه‌شناختی دارد و طبیعتاً رمان در

دوره قاجار و پیشامشروطه نمی‌توانست گزینه مورد اطمینانی برای واسطه شدن میان قدرت و جامعه برای انتقال امر زیبا (یا تجربه امر محسوس) باشد. رمان با جامعه‌ای که قرن‌ها متأثر از ساخت حکومت سنتی قرار داشت و شبیه آن شده بود جور نبود. رمان نیاز به طبقه داشت و طبقه در زمان مشروطه هنوز پشت ممالک محروسه مانده بود تا بعدتر با رسیدن دولت-ملت و تبدیل مملکت به کشور و سرحدات به مرز، به بافت اجتماعی سروشکل جدید بدهد.

اما آن سوال دیگرمان: درام و مشروطه: جنبش مشروطیت درام را برگزید و درام جنبش مشروطیت را؛ چرا؟ پاسخ این بار دولت-ملت نیست و شاید در نیمه‌جانی سخت‌جان باشد: انقلاب. که یعنی سیاست. پیشتر در اشاره به تفاوت‌های درام و رمان در نسبتش با جامعه مصرفی و بازار گفته شد که رمان به‌تنهایی قابلیت کالاشدن داشت و طبیعتاً قابل ارائه، اما درام را نیازی دیگر به همراه بود. معماری: تجمع تماشاگران. رمان را می‌شد به‌تنهایی در اتاق و به نجوا خواند اما درام برای جان یافتن نیاز به گروه و جمع داشت. تماشاگرانی که موجب می‌شدند امر فردی و خفیه‌گون از پستوها و خانه‌ها بیرون بیاید و به عرصه عمومی قدم بگذارد. شاید بد نباشد حرفی مهم را همین‌جا گفت و بعد ادامه توضیحات را ارائه کرد. خلاصه پاسخ به اینکه چطور درام از رمان پیشی گرفت و در دوره مشروطه به پا خاست «سیاست‌گرایی در دوره مشروطه و سیاست‌زدائی در عصر رضاخان»^۲ است. با شروع بارقه‌های اعتراض در دوره مشروطه و برای تحقق آن باید چیزی علنی می‌شد. این علنی شدن همه آن چیزی بود که به‌طور غیرمستقیم معترضان و ناراضیان در پی‌اش بودند. در واقع، همه در درون خود ممکن است از چیزی ناراضی باشند اما وقتی این ناراضی‌ای از چیز واحدی باشد که منشأ آن قدرت رسمی است حوزه عمومی تبدیل به خط قرمز می‌شود. تبدیل به جایی که باید در آن احتیاط کرد. سیاست در واقع، ابراز عمومی همین ناراضی‌ای است. تجمع و ازدحام در حوزه عمومی. موج مشروطیت با همین میل جمعی توافق نشده به عمومی شدن شکل گرفت. گیریم که دکمه‌اش با تنبیه یک تاجر قند فشرده شده است اما فراموش نکنیم که آن هم اتفاقی در حضور تماشاگران ناراضی بود که همذات‌پنداری جانانه‌ای کردند. از آن پس به دنبال کاتارسیس بودند و «بیرون» آمدند.

مغازده‌ها و کارگاه‌ها بسته شد؛ جمعیت در مسجد بازار گرد آمدند؛ و دوهزار تن از طلاب و تجار در حرم عبدالعظیم بست نشستند. (آبراهامیان، ۱۳۸۵: ۱۰۵)

گزارش سفارت بریتانیا مبنی بر تجمع ۱۴۰۰۰ نفر نیز ناظر به همین مسئله است. شاید برای اولین بار در تاریخ ایران بود که برای منظوری به‌جز مراسم سلطنتی مانند عزاداری‌ها و جشن‌ها و نیز اعزام سپاه برای جنگ که خود از اراده‌ای حکومتی ناشی می‌شود، این تعداد از مردم در عرصه عمومی حاضر بودند.

میل ناآرادی به ظاهر شدن در عرصه عمومی یا انتقال آن نابرابری از ذهن و حیطه خصوصی به عرصه‌ای که همواره چشم‌انداز قدرت است ناگهان بالفعل شد. خیابان، مساجد، بازار،... و تئاتر. اصلاً همه آن‌ها تبدیل به تئاتر شدند. رمان را چندان با این ازدحام کاری نیست. رمان فردی خوانده می‌شد و حتی اگر حمله به ساحت خاصی هم در آن بود، خواننده همراه دیگری با خود نمی‌دید که تجربه‌اش را با او سهیم شود (جالب است که حتی امروز هم شدت میزگی در تئاتر قابل قیاس با رمان نیست؛ بسیار سخت‌تر و حتی سبعانه‌تر. در تئاتر خیابانی شدیدتر). روح اجتماعی دوره مشروطه (منظور از پیدایش اولین اعتراض‌هاست و نه صرفاً پس از فرمان مظفرالدین‌شاه)، گرایش به آشکارگی و نمایش عمومی این اعتراض بود. این میل همان سیاست نام دارد. از این رو

مشروطیت با سیاست عجین شد. سیاست نه به معنای مهندسی شرایط و بیزینس موقعیت‌ها به دست رجال حکومتی، بلکه به معنای اشتراک حواس میان افراد و عمومی کردن آن.

این مسئله پیشتر با وام‌گیری از نظریات ژاک رانسیر به تفصیل بیان شده است و پیشتازی تئاتر در صدر سیاست‌گرایی دوره مشروطه با اصطلاح برساخته تئاترکراسی توضیح داده شده است. (سپهران، ۱۳۸۸) شاید بتوان کمی بازه زمانی ۱۲۸۵-۱۳۰۴، که مبنای پژوهش مذکور بوده است را به نفع هر فرضیه‌ای جابه‌جا کرد. چند تحصن و تعطیلی بازار از جمله بازار شیراز در دوره ناصری، اولین تلاش‌های متجددانی همچون ملک‌خان و جمال‌الدین اسدآبادی و اصلا خود ترور ناصرالدین‌شاه می‌تواند پرولوگ انقلاب مشروطه باشد. یعنی پیش از ۱۲۸۵ش و همه این‌ها به این منظور است که اهمیت یافتن حوزه عمومی، اجتماع، بیرونی‌شدن و مواردی از این دست گوشزد شود. نظریه رانسیر اصولاً بر همین مبنا و به عرصه آمدن تئاتریکال مردم بنا شده است که خود پایه نظریه «تئاترکراسی در عصر مشروطه» است اما فارغ از رانسیر نیز باید گفت شکی در روح این سال‌ها به‌عنوان روحی مشخصاً سیاسی نیست. و تکرار می‌کنیم که این سیاسی بودن از این جهت به درد پرسش‌مان «چرا درام در عصر مشروطه؟» می‌خورد که آن را به معنای مشارکتی جمعی خارج از اراده رسمی تعریف کردیم. چیزی که آن بدیو این‌طور توضیحش داده است؛

یک رخداد وقتی سیاسی است که ماده آن جمعی باشد، یعنی هنگامی که رخداد را تنها بتوان به کثرتی جمعی نسبت داد. جمعی در این‌جا مفهومی عددی نیست... جمعی یعنی بی‌واسطه کلیت‌بخش... (فرهادپور و دیگران، ۱۳۸۷: ۲۷۵)

پس همان‌قدر که رمان به چنین فضائی نمی‌آید احتمالاً درام تناسبش را با آن یافته است. این تجمع، این پیدا شدن مکان‌های جدید با ویژگی‌های جدید، این میل به تظاهر[ات] مردم، نیاز به یک فرم زیباشناسانه داشت و آن فرم تئاتر بود. خواننده نباید به دنبال یک فرمول سراسرست نه‌تنها برای این فرضیه بلکه برای هر فرضیه‌ای باشد. نظریه همچون یک وسوسه است که باید تجربه شود. اینجا هم تئاتر و درام به‌عنوان فرمول سراسرست و محصول مستقیم موج مشروطیت نیست بلکه تناسب بیشتری با آن دارد. مشروطه در اندرونی خانه‌های قاجار رخ نداد. خانه و مشروطه قرباتی با هم ندارند. گفتیم که مشروطه با مکان‌هایی سروکار دارد که پیش از آن در تملک حاکمیت یا آن اراده عمومی بود. به دیگر بیان انتزاعی بودند. مسجد، همان مسجد همیشگی بود. خیابان، میدان، بازار... اما این بار بُعد تازه‌ای یافتند. بُعدی که به مکان پیوست و آن را به عرصه عمومی تبدیل کرد. چیزی نزدیک به مفهوم کرونوتوپ از دید باختین.^۴

رمان برای چنین جامعه‌ای در الویت نبود. تحقق رمان شاید بتوان گفت مربوط به پس از این دوره است. سیاست‌گرایی به یک معنا دوره پیشارمان است. انقلاب مشروطه دوره نطفه‌گون رمان است. وقتی این سیاست مورد نظر محقق می‌شود و جامعه به سمت طبقه‌مند شدن پیش می‌رود رمان/نطفه‌ما، قوام می‌یابد. در عوض درام به‌عنوان ذات یا چاشنی تئاتر می‌تواند چنین مواجهه یا فضایی را محقق کند. حتی اگر امکانی برای اجرای آن هم متصور نبود باز به خاطر تخیل موقعیت و دراماتیک کردن وضعیت سیاسی، گرایش به آن محتمل است. به یاد بیاوریم که درام‌های اولیه این دوره متأثر از کمدی‌های مولیر نوشته شد. و خود مسئله کمدی با ایده عمومی شدن جامعه موافق است. کمدی همین عرصه عمومی را با خنده به چالش می‌کشد. اصولاً خنده موجب بی‌نظمی و شورشی است که چندان جریان رسمی و صلیبیت حکومت را خوش نمی‌آید. افسانه نابود کردن کتاب کمدی ارسطو به دست کلیسای قرون وسطی که اومبرتو اکو رنگی حقیقی به آن می‌زند نیز

بی‌ربط به این مساله نیست. پس درام ایرانی پیش از ظهور دولت مدرن و جامعه‌ای نسبتاً نو، متأثر از سیاست‌گرایی رایج و مسری در ایران دوره مشروطه هویدا شد.

اما اگر باز به دنبال دلیل دیگری باشیم باید گفت همه چیز فقط سیاست در عرصه عمومی و فرم مناسبی که برایش تصور کردیم یا همان درام نیست. بلکه اصولاً خود درام هم در ذات خود مسئله‌ای سیاسی است. مسئله‌ای که با ذات رمان مغایرت دارد. با این گفته محکم پاوپس که «هر تأثیری در ذات خود سیاسی است چرا که قهرمان آن در تقابل با محیط، جمع، طبیعت، شهر،... قرار می‌گیرد و تنش ایجاد می‌کند»، (Pavis, 1998) برای توضیح ایده‌مان اشاره‌ای گذرا می‌کنیم به ریشه‌های پیدایش درام.

درام متعلق به دوره‌ای است که عصر حماسه به پایان رسیده است. پایان یافتن حماسه یک معنی مشخص دارد: اوج قدرت حاکمیت. سیستمی که اعمال قدرت می‌کند به پیروزی رسیده و دیگری شکست خورده است. اصولاً حماسه محصول تقابل بی‌پایان خود و دیگری است. ما و آن‌ها. بی‌پایان، به شرطی که بخواهیم تاریخ را فقط حماسه بدانیم. پس با چرخش از این ژانر بزرگ به ژانر [شاید بزرگ‌تر] درام باید پایانی برای آن متصور شویم. زمانی که تقابل خود و دیگری به پایان رسیده است. حالا خود، در اوج اقتدار است و چیزی قادر به متزلزل کردن پایه‌هایش نیست. مثلاً بربرها شکست خورده و جامعه یونان برجای مانده اند. در این حالت دیگر حماسه نمادی از حاکمیت نیست. دشمنی در کار نیست که حماسه خلق شود.

حالا به فرم دیگری نیاز است که بازتاب مناسب این دولت باشد و آن درام است. چرا؟ جامعه یا سیستم مورد نظر ما به ثبات رسیده است و نیروهای اجتماعی در درون آن رفته‌رفته قوام می‌یابند و نطفه تشکیل نهاد بسته می‌شود. با تولد نهادها یک مرزبندی درونی در سیستم / جامعه هویدا می‌شود. این مرزها چندان محکم نیستند و تبدل‌اتی نیز با هم دارند. اما مشکل جایی پدیدار می‌شود که مسئله یا اتفاقی مورد توافق دو نهاد نباشد. از یک سو، چون هر نهاد مشروعیت خود را از جامعه می‌گیرد و به تحکیم کلیت ماهوی آن هم کمک می‌کند پس برحق است. ولی از دیگر سو، تعارضی با نهادی دیگر دارد که آن هم واجد همان مشروعیت است. پس تنش آغاز می‌شود. معنائی بی‌پاسخ. اینجا یادآوری هگل بیراه نیست که تراژدی را تقابل خیر با خیر می‌داند. نهادها به جان هم می‌افتند و کل را مخدوش می‌کنند. البته کم‌دی نیز همین تقابل خیر با خیر است اما با پایانی خوش. تعارضات میان نهادها چندان بی‌چاره نیست و فقط تعارض را یادآوری می‌کند. پس درام در ذات خود محصول شکل‌گیری جامعه‌ای با کلیت بی‌خداست که در آن نهادها کم‌کم تفکیک شدن خود را یادآوری می‌کنند و در پی تحقق خواسته‌های خود پیش می‌روند. پس با توجه به اینکه مرجع بیرونی‌ای به جز همان سیستم موجود نیست [چرا که به محض موجود بودن موقعیت حماسی می‌شود]، حق بر حق می‌تازد و پاسخی بر حقانیت یکی نمی‌توان یافت. همین بی‌پاسخی یا معمای بی‌جواب نظم مورد نظر سیستم را تهدید می‌کند. درام برخلاف حماسه، لیریک و رمان چنین ماهیتی دارد. اگر دقت کنیم می‌بینیم فقط در درام است که سبک یا قالب عرضه‌داشت فرم دیالوگیک دارد. فرمی که دو سوژه در برابر هم قرار دارند. و آیا می‌توان تا آنجا پیش رفت و گفت دلیل آن ناشی از همین تقابلی و تعارضی بودن نهادها است؟ به هر ترتیب، درام به‌طور انتزاعی و صرف‌نظر از محتوای داخلش ماهیتی چالش‌برانگیز و [اجازه بدهید بگویم] بحرانی دارد. و آیا «بحرانی» صفت مناسبی برای شرایط و اتمسفر اجتماعی دوره مشروطه، پیش و پس از انقلاب، نیست؟ بنابراین، درام و شرایط مشروطیت پیوندی ماهوی و ساختاری دارند. چیزی شبیه به رمان و دولت-ملت. پس حتی اگر نپذیریم که تأثیر دوره مشروطه به قصد سیاست‌ورزی پا گرفت و ارائه شد یا رانسپر

را رها کنیم و نگوئیم که عصر مشروطه تئاترکراتیک بود، باز هم می‌بینیم دلایل مختلفی برای ظهور درام در این دوره وجود دارد. می‌گوییم ظهور درام و منظورم مقایسه و ارجحیت آن نسبت به رمان است. مقایسه‌ای که مدام در پی اثبات این ایده صورت گرفت. هر چقدر درام مناسب سیاست‌ورزی و بحرانی شدن وضعیت بود، رمان از آن فاصله گرفت. شاید بررسی مختصری از این مسئله که پیش‌تر هم با محوریت دولت-ملت به آن اشاره کردیم برای شناخت بهتر درام رضاشاهی بد نباشد. برای این منظور باید کمی بی‌پروا بود و گفت اساساً رمان هیچگاه به مثابه یک نهاد، متأثر از امر سیاسی نبوده است. مثال‌های قرن بیستمی را فراموش کنید. آن‌ها صرفاً انتخاب نویسنده در محتوا و فرم بوده‌اند، منظور ما اینجا نهاد رمان و ماهیت تولد آن است. هیچگاه سیاست، پدر رمان نبوده است. رمان، دست‌کم در ظهور اروپائی خود [علاوه‌بر مدیومی برای دولت-ملت] محصول ثبات بوده است. محصول دوره‌ای مسلط از عقلانیت. اگر بخواهیم برایش یک اکت رادیکال بیابیم نهایتاً واکنشش به گونه‌هایی همچون رمانس است که با پیدایش‌اش نشان می‌دهد. خردگرایی هژمونیک بعد از روشنگری موجب خیزش و تثبیت نهاد رمان شد. رمان در اروپا ظهور کرد چون حتی در دوره‌ای به‌عنوان هنر هم دیده نمی‌شد: یعنی تا این حد عاری از انقلابی‌گری. ممکن است هزاران رمان بعدها با موضوع سیاست یا با موضعی به شدت رادیکال و حتی تاثیرگذار نوشته شده باشد اما باز این حرف مکرر که منظور ما پیدایش و ظهور نهاد آن است. همانطور که برخلاف سرشت زایش درام که مفصل به انقلابی بودن و سیاسی بودن‌اش پرداختیم، بعدها انواع درام‌های تقنی و سرگرم‌کننده بی‌ارتباط با امر اجتماعی و سیاسی تولید شد.

ظهور درام خصلتی بحرانی داشت و درام مدیوم مناسب برای وضعیت بحرانی-سیاسی-انقلابی تاریخ است.

ظهور رمان نیز نقطه مقابل آن است. تثبیت دولت-ملت: ظهور یک بازار و فرهنگ مصرف‌گرایی رو به رشد. مورتی می‌گوید در اروپا چرخ‌های مد سریع‌تر از جاهای دیگر می‌چرخید و رمان ظهور کرد.

یعنی نقطه مقابل درام.

نتیجه

دیدیم که در ایران نیز چنین وضعی را روی میز پژوهش داریم: *بحران دراماتیک مشروطه*؛ و ثبات *رمان‌گون رضاخان*.

حالا باید دید درام رضاخان چطور عمل کرد؟ پاسخ منتج از بحث تا اینجا: درام رضاخانی درامی یونیک به مثابه یک پدیده اجتماعی نیست. دیدیم که قبلاً مشروطه پیدایش را ریخته بود. از طرفی رقیب قدری هم برای دوره خود دارد که همانا رمان است. پس شاید پرسش جدیدی پیش رو باشد. پرسشی ناشی از این گزاره که درام دوره رضاخان هیچگاه فرم یا ساختار گمشده نظام رضاخانی نبود. اما از ظرفیت‌های آرایش تازه قدرت نیز بی‌بهره نماند و طول و عرض خود را گسترش داد. توسعه‌ای با چراغ خاموش. یک توسعه کمی. و در دل آن با رشد جنبه‌های فرهنگی-آموزشی و غیره. پرسش جدید شاید کشف دلایل تغییرات ژانری و محتوایی در این درام باشد. تغییراتی که گاه ضد ظاهر ژانری خود عمل می‌کرد و شاید بیشتر نمایانگر اعوجاج یا تشمت این دوره تاریخی ایران نو باشد. چیزی که شاید ویژگی هر دوره گذاری‌ست. پاسخ قطعی شاید در مطالعه‌ای دیگر آشکار شود. در بررسی ژانر مورد پسند درام این دوره. مثلاً درام تاریخی؛ که شاید در خفا ماهیت حقیقی‌تری از دوره بیست‌ساله رضاخان ارائه کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Daniel Defoe (1731-1659)
 2. Samuel Richardson (1761-1689)
۳. این ادعا قطعاً مخالفانی با دلایلی چون شکل‌گیری جریان چپ و مفهوم زندانی سیاسی و از این قبیل در دوره رضاخان، خواهد داشت. اما نگارنده معتقد است فضای امنیتی که البته در سال‌های اولیه پهلوی اول چندان یک‌دست و ملموس نبود دلیلی بر سیاسی بودن جامعه نیست. سیاسی بودن در قیاس با مشروطه به منظور انتخاب امر سیاسی به دست مردم مد نظر است. در دوره رضاخان حتی در سرکوب‌های امنیتی نیز نوعی سردرگمی و دست‌پاچگی از سوی قدرت مشاهده می‌شود. حتی ترور کسی همچون عشقی بیش از آنکه نشانه جامعه‌ای سیاسی باشد بیانگر نوعی هرج‌ومرج سیاسی است. بودند از عشقی تندتر و مخالف‌تر که در دوره پهلوی دوم تازه به چشم دستگاه‌های امنیتی آمدند. آزادی نسبی کنگره‌های سیاسی، فرمایشی شدن مجلس، تحرکات پیشا «توده»‌ای و فرقه دموکرات آذربایجان، استبداد شاه... همه تناقضاتی‌اند که جمع شده‌اند. بنگرید به (آبراهامیان، ۱۳۸۵: بخش دولت رضاشاه و جامعه ایران).
۴. کرونوتوپ Chronotop، یعنی پیوستاری میان زمانی خاص و مکانی خاص. پیش از آن این مکان‌ها چطور بودند؟ بازار جائی بود که افراد در آن به هیچ وجه در امر خصوصی خود شریک نمی‌شدند یا آن را عمومی نمی‌کردند. اگر همه برای منظوری هم‌سو می‌شدند معمولاً مشایعتی محافظه‌کارانه برای یک مراسم بود. زمان اهمیتی نداشت. ولی در طی اعتراضات مشروطه عده‌ای هم‌سو می‌شدند در چیزی که جایش عرصه عمومی نیست. پس مثلاً بازار دیگر فقط معماری نیست بلکه چیزی فراتر از جمع جبری افراد و بناها. موقعیتی که آریستن است. اینجا ناگهان زمان هم مهم می‌شود. درست در همان لحظه باید ماموران از راه برسند. پیش‌تر هم آنان بودند اما عرصه عمومی در معرض تغییر ماهیت نبود. آن‌ها بخشی از دکور جریان رسمی را می‌ساختند. حالا اگر هر کدام کمی دیرتر یا زودتر برسند اتفاقی نمی‌افتد. اما لحظه‌ای که درست سر همان وقت پیدایشان می‌شود آن موقعیت آریستن وضع حمل می‌کند و سیاست زاده می‌شود. نمایشی که اجرا و تماشایش به صلاح نیست. برخلاف همه آن نمایش‌های رسمی - آئینی مرسوم.
۵. تکه‌هایی از این بخش با نگاهی به (فرای، ۱۳۷۷) و (یگر، ۱۳۸۳) نگاشته شده است.

منابع

- آبراهامیان، پروانده (۱۳۸۵)، *ایران بین دو انقلاب*، ترجمه احمد گل‌محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، نی، تهران.
- امجد، حمید (۱۳۷۸)، *تیاتر قرن سیزدهم*، نیلا، تهران.
- جنتی عطائی، ابوالقاسم (۱۳۳۳)، *زندگانی و آثار رضاکمال شهرزاد*، امیرکبیر، تهران.
- سپهران، کامران (۱۳۸۱)، *رد پای تزلزل*، شیرازه، تهران.
- سپهران، کامران (۱۳۸۸)، *تئاترکراسی در عصر مشروطه ۱۲۸۵-۱۳۰۴*، نیلوفر، تهران.
- فرای، نورتروپ (۱۳۷۷)، *تحلیل نقد*، ترجمه صالح حسینی، نیلوفر، تهران.
- فرهادپور، مراد و نجفی، صالح و عباس‌بیگی علی (۱۳۸۷)، *آلن بدیو*، ترجمه پدیدآورندگان، فرهنگ صبا، تهران.
- ملک‌پور، جمشید (۱۳۸۶)، *ادبیات نمایشی در ایران*، ج ۳، توس، تهران.
- یگر، ورنر (۱۳۸۳)، *پایدیا*، ترجمه محمدحسین لطفی، خوارزمی، تهران.
- Carter, Ronald and McRae, John (2002), *The Routledge History of Literature in English*, Routledge Press.
- Mclean, Iain (1998), *Concise Dictionary of Politics*, Oxford University Press.
- Moretti, Franco (1999), *Atlas of The European Novel 1800-1900*, Verso Press.
- Moretti, Franco (2008), *The Novel: History and Theory*, New Left Review 52, July & Aug 2008.
- Patterson, Michael (2007), *The Oxford Guide to Plays*, Oxford University Plays. Oxford University Press.
- Pavis, Patrice (1998), *Dictionary of Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, Translated to English by Christine Shantz, University of Toronto Press.