

نقش خاطره در برساخت تاریخ و شکل دهی جامعه در درام تاریخی دوران پهلوی اول بر اساس آرای پل ریکور^۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۲/۲۶

احسان آجورلو^۲

کامران سپهران^۳

چکیده

تاریخ ماحصل بازنمایی خاطره‌هاست. پل ریکور خاطره را به دو دسته خاطره فردی و خاطره جمعی تقسیم می‌کند که به امر بازنمایی گذشته می‌پردازند. اما همواره بخشی از گذشته دیگر در دسترس نیست. این امر ناشی از فراموشی بخش‌هایی از خاطره است که باعث ایجاد اختلال در بازنمایی گذشته می‌شود. بنابراین تاریخ همواره با واقعه تاریخی اختلاف دارد. نهادهای اجتماعی و سیاسی نیز از این اختلال استفاده کرده و جوامع را با ایدئولوژی مدنظر خود کنترل و هدایت می‌کنند. نحوه چگونگی ارائه خاطره و تاریخ نیز وابسته به سیاست نهاد ارائه دهنده است. در دوران پهلوی اول حاکمیت با استفاده از همین سیاست خاطره توانست یک تاریخ برساخت شده را از ایران باستان ایجاد کند که این امر به مدد هنر تئاتر در جامعه شکل گرفت. پژوهش حاضر با استناد به داده‌های کتابخانه‌ای و با روش توصیفی-تحلیلی بر آن است با بررسی برخی درام‌های تاریخی مهم این دوره چگونگی انجام سیاست خاطره و تزریق ایدئولوژی برای برساخت تاریخ را در دوران پهلوی اول از طریق تئاترها را بررسی کند. در این مسیر نقش پررنگ دستگاه‌های سیاسی و چگونگی دستکاری خاطره و تاریخ مورد بررسی قرار خواهد گرفت. همچنین این پژوهش به دنبال پاسخ به این پرسش است که چگونه حاکمیت از وجوه تئاتری جامعه برای رسیدن به این هدف استفاده کرده و روشنفکران نیز-خواسته یا ناخواسته- در این ایدئولوژی نقشی یاری دهنده داشتند. کلیدواژگان: خاطره، برساخت تاریخ، جامعه، پهلوی اول، درام تاریخی.

۱. مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول تحت عنوان «نقش "خاطره" در برساخت تاریخ در درام دوران پهلوی اول بر اساس آرای پل ریکور» به راهنمایی نگارنده دوم است که در تاریخ بهمن‌ماه ۱۳۹۹ در دانشکده هنر دانشگاه سوره دفاع شده است.

۲. کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران. ehsan.ajorlooea@gmail.com

۳. دانشیار دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران. (نویسنده مسئول) sepehran@art.ac.ir

مقدمه

در نظر روانشناسان به یاد آوردن شبیه باستان شناسی است. باستان شناسان یک فسیل را از دل زمین بیرون می‌کشند؛ انسان قطعه‌ای از یک واقعه را از دل ذهن بیرون می‌کشد، غبارروبی می‌کند، و در چارچوب امکانات، منافع، شادی‌ها و رنج‌هایش آن قطعه را به یاد می‌آورد: باز-می‌سازد. به یاد نیابردن/ فراموش کردن هم اتفاقی پیچیده است. فراموش کردن به مرور زمان ساده‌ترین نوع فراموش کردن است. انسان به دلیل دانسته‌ها و ندانسته‌ها و منافع و امیدها، از همان لحظه وقوع واقعه چیزهایی را فراموش می‌کند. به همین علت نیز می‌تواند مورد خطا واقع شود و بعد از گذشت مدتی تغییر کند. این تغییر شکل در بازنمایی خاطره می‌تواند نگره‌ای جدید از گذشته در اختیار گذارد. تفسیری که منجر به دریافت و شناخت هویت خود شود. تمام این تغییرات از نحوه یادآوری خاطره سرچشمه می‌گیرد. بنابراین مطالعه درباره خاطره امری بااهمیت درباره گذشته و هویت انسان می‌نماید. دوره اداره کشور و حکومت پهلوی اول در ایران که ۲۰ سال به طول انجامید را می‌توان دوران پر فراز و نشیب فرهنگ و هنر در ایران نامید. ناسیونالیسم مد نظر دربار رضاشاه با نگاهی حسرت‌وار به تاریخ ایران باستان برای فراموشی سرخوردگی و عقب‌ماندگی ایران در دوران قاجار بنیان سیاست‌های فرهنگی و هنری پهلوی اول را شکل می‌داد. رضاشاه با بنا نهادن این سیاست به دنبال زنده کردن دوران باشکوه تاریخی ایران و برساخت^۴ نوعی هویت ملی بود. در این دوران روشنفکران تجدد خواه نیز تا حدودی با حکومت پهلوی همراه و همدل شدند؛ در این بین ادبیات نمایشی و تئاتر جایگاهی ویژه در این دوران داشتند. تئاتر به مثابه یک رسانه و مدیوم در خدمت تزریق ایدئولوژی حاکمیت بر جامعه عمل می‌کرد. تئاتر و ادبیات نمایشی در این دوران از چنان جایگاهی برخوردار بودند که اغلب روشنفکران کشور خود را با نگارش متون وارد آن می‌کردند. پژوهش حاضر با تاکید بر این امر که روشنفکران حوزه ادبی و نمایشی دوران پهلوی اول در یک اتحاد (خواسته یا ناخواسته) با حکومت به برساخت یک هویت ملی بدون پشتوانه کمک کرده‌اند، قصد در بررسی روند چگونگی این برساخت هویت ملی در جامعه دارد. همچنین نشان خواهد

داد که چگونه سیاست پهلوی اول باعث فراموشی خاطرات دوران قاجار شده و با دستکاری و تفسیر در خاطرات جمعی عمل تاریخ‌نگاری دوران ایران باستان را نیز به نفع آرمان‌ها و ایدئولوژی خود ثبت کرده است. برای چگونگی نحوه سازوکار این امر برخی متون نمایشی تاریخی این دوره نظیر «انوشیروان عادل و مزدک»، «داریوش سوم» و «مازیار» که کمتر تاکنون مورد پژوهش قرار گرفته‌اند از نویسندگان متفاوت اعم از نمایشی و ادبی بررسی خواهد شد و چگونگی این تاریخ‌نگاری مورد مطالعه قرار خواهد گرفت.

پیشینه پژوهش

موضوع خاطره جمعی و تاثیر آن در برساخت تاریخ از نظر پل ریکور^۵ در حوزه ادبیات نمایشی از سابقه پژوهشی برخوردار نیست. پژوهش‌گران حوزه علوم انسانی در انجام پژوهش‌های خود، بعضاً به موضوع هرمنوتیک تاریخی از نظر پل ریکور پرداخته‌اند. در زیر به پژوهشی که نزدیک به این حیطه انجام شده است اشاره می‌شود.

الف) خسروی محمدحسین (۱۳۹۵) "خوانش پل ریکور از میمسیس" پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر. دانشکده مطالعات نظری هنر. به بحث در مورد نظر پل ریکور درباره میمسیس^۶ و نقش بازنمایی می‌پردازد. در این پژوهش بیان می‌شود که پل ریکور نسبت به روایت میمسیس یک موضع هرمنوتیکی دارد و روایت را دارای یک دور هرمنوتیکی می‌داند که باعث فهم روایی متفاوت و متکثر می‌شود. آنچه در این پژوهش نسبت به موضوع پژوهش حاضر مغفول مانده است، نمود وجه تاریخی میمسیس است. به این معنا که بحث به صورت انتزاعی و ذهنی باقی می‌ماند.

رویکرد تاریخی به ادبیات نمایشی دوران پهلوی اول از سابقه پژوهشی پررنگی برخوردار است، هرچند بسیاری از این موضوعات ارتباطی به پژوهش حاضر ندارد، اما چند موضوع نزدیک به وجه تاریخی درام دوران پهلوی اول در ادامه به اختصار شرح داد خواهد شد.

ب) آقاجمالی، بهزاد (۱۳۹۱) "بررسی جامعه‌شناختی درام ایران در سال‌های ۱۳۰۰-۱۳۲۰" پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر. دانشکده سینما و تئاتر. به بحث درباره عوامل جامعه‌شناسی درام در این دوره می‌پردازد. آقا جمالی

5. Paul Ricoeur

6. Mimesis

4. To construct

باور دارد که ممکن است دانش تاریخی عینی‌ای باشد که شایستگی حقیقت‌نمیده شدن را داشته باشد» (داونهاور و پلاور، ۱۳۹۴: ۵۴). این امکان حقیقی بودن تنها برخواسته از ذات و ریشه اصل واقعه است که همواره در بین تفسیرهای متعدد و ارتباط‌های حکایات تاریخی از بین می‌رود. زمانی که واقعه تاریخی در قالب یک فرم روایتی قرار می‌گیرد، حکایت تاریخی پدیدار می‌شود. زمانی که از گذشته و تاریخ سخن به میان می‌آید، به صورت تلویحی در مورد حافظه یا خاطره صحبت می‌شود. خاطره به نوعی حلقه اتصال و نخ نامرئی است که انسان را به تاریخ و گذشته می‌رساند. «ریکور در سراسر سیر خویش به دنبال فهم گذشته و درگیری مداوم ما با آن بود. بی‌تردید جنبه‌ای از گذشته دیگر در دسترس ما نیست. اما ردهایی از گذشته برجا می‌ماند. ما از طریق این ردهاها می‌کوشیم گذشته را در حال بازنمایی کنیم و این کار را از طریق خاطره و همچنین از طریق خواندن و نوشتن تاریخ انجام می‌دهیم» (داونهاور و پلاور، ۱۳۹۴: ۵۳). البته باید در نظر داشت که حقایق واقعی در مرحله به یاد آوردن دچار اخلاص خواهند شد. حتی به همین دلیل است که نیچه^۷ به بار آگاهی تاریخی که هگل^۸ مطرح می‌کند بدبین است. زیرا عمل خاطره و یادآوری می‌تواند دچار عدم اعتبار شود. «در هر حال این جنجال‌ها، پرسش‌هایی را بر سر چستی خاطره و همچنین چگونگی و صور گوناگون این یادآوری طرح می‌کند. مسئله نه تنها مضمون، بلکه ذات حقیقتاً آشفته بازنمایی امر گذشته نیز هست» (آدورنو، هابزام، سعید و دیگران ۱۳۹۶: ۸۴).

تاریخ یا گذشته از طریق خاطرات با ضریب خطا اکنون در اختیار قرار می‌گیرند. به همین دلیل است که ریکور می‌گوید: «وقتی خاطره‌ای در کار نباشد، تاریخی هم که دربرگیرنده مردمانی باشد امکان نخواهد داشت» (داونهاور و پلاور، ۱۳۹۴: ۵۴). ریکور از دو نوع خاطره سخن به میان می‌آورد. خاطره فردی^۹ و خاطره جمعی^{۱۰}. خاطره به صورت کلی امری فردی محسوب می‌شود. هر فرد بنا به موقعیت، اتمسفر و احوال خود از وقایعی که بر او می‌گذرد یا با آن مواجه می‌شود بخشی را به یاد می‌سپارد. از این رو خاطره در

در این پژوهش به این بحث قائل است که ساختارهای جامعه‌شناسانه می‌توانند وضعیت ادبیات و درام را شکل دهند. به همین سبب درام دوران پهلوی اول بازنمایی از ساختارهای اجتماعی است که در این دوران شکل یافته‌اند. این پژوهش هر چند به بحث مورد نظر پژوهش پیش‌رو نزدیک است، اما چرایی برپایی این ساختارهای اجتماعی را مورد بررسی قرار نداده و تنها به نحوه و چگونگی ساخته شدن دولت-ملت در این دوران اشاره دارد. همچنین از سوی دیگر تنها رابطه جامعه و درام را یک سویه می‌انگارد. (ج. شهبازی‌رامتین (۱۳۹۱) "مطالعه ترجمه فرهنگی در تناثر دوران پهلوی (۱۳۳۰-۱۳۰۰ ه.ش.) با نگاهی به آثار فکری و حالتی" پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه سوره. دانشکده هنر. به مقوله نشانه‌شناسی فرهنگی و موضوع «خود» و «دیگری» در این زمینه می‌پردازد. شهبازی در این پژوهش به این بحث قائل است که در دوران پهلوی اول برخی متون نمایشی ترجمه و پس از اعمال برخی افزونه‌ها و معادل‌های فرهنگ داخلی و حذف بسیاری از واژه‌ها و کنش‌هایی که معادل فرهنگی برای آن وجود نداشته، اجرا می‌شدند. این سیکل بعضاً باعث ورود فرهنگ دیگری به خزانه فرهنگی «خود»ی شده و مابقی از خزانه فرهنگی حذف می‌شدند. این پژوهش هر چند به بحث درباره درام‌های تالیفی/ترجمه در دوران پهلوی اول می‌پردازد، اما متونی که وجه تاریخی ایرانی را مدنظر داشته باشند اشاره نمی‌کند.

تاریخ و خاطره

تاریخ همواره برابر است با ثبت وقایعی که در گذشته روی داده است. این امر نشان می‌دهد تاریخ بیش از اینکه وقایعی حقیقی باشند، یک روایت از آنچه در پیش رخ داده است و تلاشی برای بازنمایی آن از طریق واژه‌ها و کلمات است. «تاریخ عبارت است از آنچه که اتفاق می‌افتد، یعنی تسلسل اتفاقات، از سوی دیگر تاریخ به معنای گفتار در مورد این اتفاقات است» (ریکور، ۱۳۷۴: ۵۳). بنابراین تاریخ را می‌توان یک روایت بازنمایی شده دانست. «تاریخ از آنجا که به شرح آن چه گذشته است می‌پردازد تابع الگوهای روایت است» (نجومیان، ۱۳۸۵: ۳۰۶).

پل ریکور نیز همین امر روایت‌پردازانه را عامل پی‌گیری تاریخ می‌داند. با این حال تاریخ همواره در زیر سایه ایدئولوژی‌ها نگارنده گرفتار است. «با این همه ریکور

7. Friedrich Wilhelm Nietzsche

8. Georg Wilhelm Friedrich Hegel

9. Personal memory

10. Collective memory

فردی یک عمل یا کنش اجتماعی است. هر چه خاطره فردی امری شخصی است اما زمانی که آن را به دیگران به اشتراک می‌گذاریم وجه اجتماعی پیدا می‌کند. «خاطره به افراد کمک می‌کند معنایی برای زندگی خود پیدا کنند و با دیگر مردم پیوند برقرار کنند. اما خاطره جمعی هسته اصلی اجتماعات را تشکیل می‌دهد» (لیبو، ۲۰۰۶: ۱۲). به همین منظور نام دیگر خاطره را تجربه می‌گذارند. زمانی که فرد خاطره خود را بازگو می‌کند آن را با دیگران به اشتراک می‌گذارد و این امکان را فراهم می‌آورد تا آنان نیز در این خاطره شریک شوند و آن را تجربه کنند. زمانی که بازگو کردن‌های خاطره در یک جمع صورت گیرد. مجموعه‌ای از خاطرات وجود دارد که خاطره شخصی بسیاری از افراد نیستند اما جمع به عنوان یک حکایت تاریخی در آن شریک شده است. به مانند اغلب آیین‌ها و تاریخ‌هایی که بر ساخت می‌شوند. در چنین موقعیتی خاطره مجموعه‌ای از نظام اجتماعی را شکل می‌دهد. خاطره جمعی امری فراگیر نسبت به خاطره فردی است. زیرا فرد در محیط‌هایی رشد می‌کند که دائما با خاطره جمعی مواجه است. هر انسان در خانواده‌ای با خاطرات جمعی و آیین برخوردار است از آن خاطرات رشد می‌کند، در سطح کلان‌تر اجتماع محلی، جامعه ملی و غیره هر کدام خاطرات جمعی کلانی دارند که فرد در آن رشد می‌کند. بنابراین خاطره فردی وی در متن و دامان خاطره جمعی شکل می‌گیرد. از این رو اینگونه به نظر می‌رسد که خاطره جمعی بر خاطره فردی مقدم است. «خاطره جمعی تصویری از گذشته ارائه می‌دهد که بر سپهر عمومی حاکمیت دارد، خواه از کاربرد آن در رسانه‌های جمعی و مکتوب و چه از طریق آیین‌های سنتی» (مارکوزه، ۱۹۹۳: ۱). اما پرسش این است که چگونه می‌توان یک خاطره جمعی را از سواستفاده گروهی که منافعی مشترک دارند حفظ کرد؟ در این لحظه می‌توان گفت رابطه دو سویه آزمایش خاطره فردی و جمعی خود را نمایان می‌کند. خاطره جمعی نیازمند یک گزارش یا شاهد است. این گزارش یا شاهد همان خاطره فردی است. «این شخص به واقع شهادت می‌دهد که من شاهد بودم که فلان اتفاق افتاد. اگر حرفم را باور ندارید از فلانی که ان جا بود پرسید. چنین شهادتی اعم از اینکه گفته یا شنیده شود بنیان خاطره جمعی گروه یا همان دانش مشترک آن را تشکیل می‌دهد» (داونهور و پلاور، ۱۳۹۴: ۵۵). این امر در نظام‌های اجتماعی توسط مورخ صورت می‌گیرد. این چنین ریکور برای تعیین جایگاه نهادهای اجتماعی موجود آنان را بر پایه خاطره فردی معرفی می‌کند و

ذات خود امری یکه، واحد و فردی است. «خاطره هر فردی با خاطره فرد دیگر تفاوت دارد. فیلسوفی مانند لاک، حتی هویت شخصی را از طریق خاطره تبیین می‌کند. خاطره یک وجدان را نمی‌توان به وجدان دیگری منتقل کرد و به این معنا خاطره دارای سوییهای کاملاً شخصی است» (ریکور، ۱۳۷۴: ۴۸). خاطره فردی این امکان را در اختیار می‌گذارد تا شخص به تنهایی به عمق زمان سفر کند. بنابراین بازنمایی خاطره فردی همواره در معرض خطر راست‌گویی قرار دارد (۱) به همین منظور ریکور آن را اینگونه بیان می‌کند. «خواست وفادار بودن را به این قصد که خاطره، نگهبان عمق زمان و فاصله است می‌بینیم. با احترام به این حالت، باید پرسید آیا احتمال دارد تحول خاطره در جاه طلبی آن برای راست‌گویی تاثیر دارد؟ در یک کلام خاطره امکان دستیابی به عمق زمان است. با این حال در استفاده از آن احتمال سو استفاده نیز وجود دارد. بین استفاده و سواستفاده را ممکن است آشفتگی یا بازنمایی بد صورت گیرد. از زاویه دید سو استفاده است که هدف راست‌گویی به صورت جدی در خطر است.» (ریکور، ۲۰۰۶: ۵۷).

به عبارتی فرد به شکلی درونی به دنبال سواستفاده^{۱۱} و سو برداشت از گذشته به نفع موقعیت اکتونی خود است. در این حال فرد همواره در یک ارتباط منقطع شده با گذشته خود قرار دارد. «برخی روانشناسان پی برده‌اند که افراد نسبت به موقعیتی که در آن هستند، گنجینه تفسیری خود را برای تفسیر یک موقعیت یا رویداد به کار می‌گیرند» (وترل و پاتر، ۱۹۹۲: ۹۲). بنابراین در این لحظه است که خاطره فردی امکان بسیاری از سواستفاده و مخدوش کردن گذشته را ممکن می‌سازد. حال که خاطره فردی می‌تواند به آسانی امکان سواستفاده را بر اساس منافع فرد فراهم آورد تا چه میزان مجاز است در بازنمایی تاریخ یا گذشته نقش ایفا کند؟ «ایده یک خاطره فردی که به صورت واحد و جدا از خاطره جمعی باشد، انتزاعی و بدون معناست» (کانتون، ۱۹۸۹: ۳۷). برای راستی‌آزمایی خاطره فردی و به حداقل رساندن سواستفاده خاطره فردی را باید در بوطه آزمایش خاطره جمعی قرار داد. هر چند این آزمایش در یک ترفند دو سویه قرار می‌گیرد. خاطره جمعی بر خلاف خاطره

11. Abuse

بنیادی‌تر که اساساً چگونه می‌توانیم اعضای اجتماع، نفعی مشترک در یک خیر جمعی تعریف کنیم» (میر، ۱۳۹۹: ۲۶).

مسئله کنش جمعی در وهله نخست رسیدن به خیر جمعی عنوان می‌شود. اما این خیر جمعی بیش از آن که نفع و خیری برای اعضای گروه باشد، منفعت نهادهای اجتماعی را تامین می‌کند. به همین دلیل ایجاد کنش جمعی به خاطر جمعی وابسته است. این همان امری است که در دوران حاکمیت پهلوی اول رخ می‌دهد. حس ناسیونالیستی برای بازسازی ایران و بازگشت به دوران باشکوه ایران باستان خیر جمعی است که برای کنش جمعی تجددگرایی معرفی می‌شود. کنش‌های جمعی اغلب به وسیله روایت ایجاد می‌شوند. روایت مهم‌ترین ابزار انسانی برای کنش جمعی است. روایت، یک بازنمایی از گذشته را به اعضای گروه ارائه می‌دهد و سپس به وسیله آن آینده که خیر جمعی در آن رخ می‌دهد را نیز تصویر می‌کند. این روایت به وسیله خاطر جمعی صورت می‌گیرد. مشخص است که خاطر جمعی مورد استفاده یک خاطر سواستفاده شده و مملو از فراموشی است. این امر در دوران پهلوی اول به طریق دقیقی صورت گرفت. ایدئولوژی حاکم می‌دانست برای زدودن خاطر عهد قاجار نیازمند خاطر جمعی است که بتواند آن را جانشین گذشته خود کند. ناسیونالیسم شکل گرفته در مشروطیت که ادامه آن به دوران پهلوی اول نیز کشیده شد

«موج نوپایی بود که تکیه‌گاه عاطفی محکمی در میان روشنفکران متجدد ناراضی داشت. انگیزه آن احساس خشم و شرمساری از بابت افول فرهنگی و عقب مانده‌گی اقتصادی و ناتوانی سیاسی بود و قوه محرکه آن، دستاوردهای واقعی و خیالی ایران باستان» (کاتوزیان، ۱۳۹۹: ۲۳۶).

از این رو ناسیونالیسم توان ساخت یک تاریخ باشکوه را برای آنان فراهم می‌کرد تا در کنار فراموشی عهد قاجار آینده‌ای روشن را برای کشور بسازند.

به نوعی در همین حین که خاطر جمعی حقارت‌بار گذشته به دست فراموشی سپرده می‌شد، تاریخی باشکوه به جای آن بر ساخت می‌شد. این تاریخ برساخته نه تنها عزت نفس کشور را به آن برمی‌گرداند بلکه راهگشای شبه مدرنیزاسیونی بود که کشور را بتواند به آن روزگار پیشین پیوند زند. البته

رابطه دو سویه برای خاطر فردی و جمعی متصور می‌شود. «همیشه باید به یاد داشته باشیم که اگر نهادهای اجتماعی وجود دارند، به این دلیل است که خاطرهای فردی مقدم بر آنها وجود داشته‌اند و به تبادل با یکدیگر پرداخته‌اند تا این خاطرات جمعی از انسجام برخوردار شوند» (ریکور، ۱۳۷۴: ۵۱). فراموشی خاطر اما اغلب در اتفاقات ملت‌هت که موجب رنج می‌شود رخ می‌دهد. جنگ جهانی دوم و مسئله یهودی‌ستیزی روشن‌ترین نمونه برای بیان فراموشی خاطرهای فردی و جمعی است. ریکور خود را نیز قربانی این فراموشی می‌داند. وی در سخنرانی خود با عنوان خاطر، تاریخ و فراموشی در پژوهشگاه حکمت و ادیان در ایران (۲) این موضوع را اینگونه مطرح می‌کند «من به نسلی تعلق دارم که شاهد فجیع‌ترین جنایات تاریخ بشر بوده است. جنایاتی که در اروپا در سال‌های ۱۹۳۲ تا ۱۹۴۵ به وقوع پیوست. [...] گاهی بیش از حد خاطر داریم، یعنی بیش از حد خفت‌ها و ضعف‌ها را به یاد می‌آوریم؛ و گاهی نیز به طور مثال در کشور خودم فرانسه، با کمبود خاطر و افراط در فراموشی روبرو هستیم» (همان: ۴۸-۴۷). این مهم به وسیله کنش جمعی اتفاق می‌افتد.

کنش جمعی و سیاست اجتماعی

کنش جمعی^{۱۲} ایده‌ای نسبتاً جدید برای علوم اجتماعی تلقی می‌شود. کنش جمعی یک حرکت و سوق عمومی برای رسیدن به منفعتی است که برای تمام اعضای یک گروه سود دارد. البته باید به این نکته اذعان داشت که هر چه تعداد افراد گروه بیشتر شود امر ایجاد انگیزه برای کنش جمعی دشوارتر می‌شود. بنابراین ایجاد وحدت و اتفاق آرا در یک گروه برای رسیدن به هدف معین امری پیچیده و دارای ظرافت است. خیر جمعی^{۱۳} سودی است که تمام افراد حاضر در گروه از آن سهم خواهند برد. به همین دلیل ایجاد چنین خیری برای جلب نظر افراد مهم‌ترین اصل کنش جمعی است. کنش جمعی به وسیله خیر جمعی این امکان را فراهم می‌آورد که افراد گروه یا اجتماع را به سمت اندیشه و ایدئولوژی مشخص هدایت کرد.

«مسائل کنش جمعی به دو دسته تقسیم می‌شوند: اول مسائل مربوط به کنش جمعی با هدف رسیدن به خیری جمعی و دوم، این مسئله

12. Collective action
13. Public good

«اشتباه گرفتن استقرار دولت مرکزی واحد به شیوه اروپایی [...] مشخصه تلقی شبه‌مدرنیستی عمومی است که اغلب با تجدد و نو(مدرن) سازی خلط می‌شد. این مختص رضاشاه تنها هم نبود. او مجری بینش نخبگان ناسیونالیست تجدد خواه شد که به آن گرویده بود» (کاتوزیان، ۱۳۹۷: ۳۴۸).

بحث

تئاتر به عنوان یک مديوم اجتماعی در دوره پهلوی اول به تزریق ایدئولوژی حکومت که همان برساخت تاریخ در اذهان عمومی است کمک شایانی می‌کند. تئاتر در این دوره به شدت به عنوان یک ارتباط اصلی بین حکومت و مردم است. به نوعی دارای وجوه تئاتریکال شده است. سالن تئاتر محلی برای کشاندن مردم به صحنه سیاست و استفاده از آنان است. تئاترهای این دوره در سه زمینه سیاست‌های حکومتی را به مردم منتقل می‌کنند. برساخت تاریخ و هویت ملی، کنایه و به سخره گرفتن سنت‌ها و مذهب و همچنین تبلیغ و ترویج سبک زندگی مترقی که مدنظر حاکمیت است. از خلال این تئاترها است که قشر متوسط بورژوا کم کم سربرمی‌آورد و نشانه‌ها و سبک زندگی خود را می‌یابد. این امور با نگاه به تاریخ ایران باستان و ایجاد یک خاطره جمعی پیشین رخ می‌دهد. منبع اقتباس تئاترها نیز نسخ تصحیح شده‌ای است که به وسیله روشنفکران ادبی و فرهنگی انجام می‌گیرد. (۳) به نوعی تئاتر این دوره نقشی جدی و پررنگ در ایجاد یک جامعه طبق خواست حاکمیت ایفا می‌کند.

تئاتر در بین دیگر هنرهای عصر پهلوی اول از بیشترین مواهب دولتی نیز برخوردار بود. هر چند که این هنر نیز با ممیزی و حتی حذف برخی از گونه‌های خود همراه بود، اما به دو دلیل همواره مورد عنایت قرار داشت. نخست اینکه تئاتر به گونه‌ای حلقه مفقوده قشر متوسط تازه شکل یافته و به نوعی بورژوازی این دوران بود، دوم نیز این فرصت را پدید می‌آورد که مستقیم مردم را تحت اندیشه و ایدئولوژی سیستم قرار دهد و بازنمایی دلخواه از جامعه و تاریخ داشته باشد. از این نظر تئاتر امکان ارتباط مستقیم حاکمیت با جامعه را فراهم می‌آورد. به عبارتی تئاتر به عنوان یک واسطه در حکم دستگاه شکل‌دهی و تزریق ایدئولوژی عمل می‌کرد. به این معنا که این جامعه نبود که تئاتر را شکل می‌داد، بلکه دقیقاً بالعکس تئاتر در شکل دادن

به جامعه تاثیر داشت. هر چند شاید در نگاه نخست این امر غیر منطقی به نظر برسد زیرا تئاتر خود جزیی از جامعه محسوب می‌شود، اما در زمانی که هنوز جامعه شکل مشخصی به خود نگرفته است و ملت هنوز شناخت دقیق و مشخصی از خود ندارد، تئاتر پهلوی اول نقش به‌سزایی در شناساندن ملت و برساخت هویت ملی برای آنان دارد. وجه روایت پردازانه علتی است که ریکور برای پیگیری تاریخ برمی‌شمارد. در این مسیر ریکور دلیل خود را بر نحوه نگارش تاریخ استوار می‌کند. او در این زمینه به نظر مینک اشاره می‌کند. «تاریخ نگارش نیست، بلکه بازنگاری رویدادهای تاریخی است». (مینک به نقل از ریکور، ۱۳۹۷: ۳۲۲). همان امری که در ادبیات نمایشی دوران پهلوی اول به‌شدت پی گرفته می‌شود.

تئاتر نیز در این دوران به مانند نهادهای فرهنگی و ادبی دیگر زیر سایه تاریخ قرار دارد. وجه تجددخواهی و فرهیخته بودن درون تئاتر از همان ایدئولوژی ناسیونالیستی نشئت می‌گرفت که مردم را از سنت و عقب‌ماندگی و مذهب جدا می‌کرد. به نوعی خود تئاتر جزیی از برساخت‌ها و خیر جمعی بود که حکومت با ظرافت برای شکل دادن به جامعه از آن بهره برد. حمایت از هنر تئاتر این اجازه را می‌داد تا افراد جامعه تئاتری بیشتر شوند و قشر متوسط جامعه گسترده‌تری بیابد. این قشر به نوعی در حکم مدافع حاکمیت در برابر قشر مذهبی و پایین جامعه بودند. همچنین این قشر و حوزه تئاتر یک شکاف بین سوسیالیست‌ها و مردم قشر پایین جامعه ایجاد می‌کرد. قشر مذهبی و عوام که با تئاتر میانه‌ای نداشتند کمتر جلب سوسیالیست‌هایی می‌شدند که می‌خواستند از مديوم تئاتر برای بیان اندیشه خود استفاده کنند. این سیاست تا پایان جنگ جهانی دوم و سقوط رضاشاه به صحیح‌ترین شکل ممکن پیاده شد و پس از آن بود سوسیالیست‌ها توانستند با تشکیل حزب توده مردم را به سوی خود جلب کنند.

تئاتر از این نظر در دوره پهلوی اول عنصری مهم در بین مردم بود که نخست موفق شد قشر متوسط جامعه را شکل دهد و دوم اینکه با تعدد اجراها نه تنها خود را به عنوان یک مديوم اندیشه و مهم اجتماعی تثبیت کرد بلکه مردم را نیز وارد صحنه سیاست کرد و به آنان وجهی تئاتریکال بخشید. به این معنا که مردم با حضور در سالن‌ها گویی در صحنه تئاتر حاضر می‌شدند. این حضور و کشش مردم به تئاتر خود امری تئاتریکال بود. حتی حضور نیافتن قشر مذهبی در سالن‌ها نیز یک امر تئاتریکال محسوب می‌شد. البته از

رفته است. به عبارت ساده حاکمیت با استفاده از درام تاریخی نه تنها تاریخ و خاطره جمعی را برساخت می‌کند بلکه از همان برای برساخت خیر جمعی نیز بهره می‌برد. بازسازی خاطره جمعی از طریق درام‌های تاریخی سبب ایجاد تاریخ می‌شود. ریکور در کتاب خود به نام خاطره، تاریخ، فراموشی^{۱۵} این نکته را مطرح می‌کند: «تا زمانی که خاطره‌ای وجود نداشته باشد، تاریخی هم وجود نخواهد داشت» (ریکور، ۲۰۰۶: ۱۴). این رویکرد مستقیماً خاطره فردی مردم را برای رسیدن به خیر جمعی تحریک می‌کند و باعث ایجاد یک انگیزه و هدف سراب‌گونه می‌شود.

درام تاریخی در این دوره نه تنها نسخه‌ای موثر برای حاکمیت است که مردم را به سمت ایدئولوژی اجتماعی خود جذب کند، بلکه باعث ترس آنان از بازگشت به دوران تلخ و شکست‌های عهد قاجار هم می‌شود. به نوعی درام تاریخی نسخه شفا بخش پهلوی اول برای ایجاد انگیزه و ارباب توأمان اجتماعی است. هم به آنان امید می‌بخشد که روزگار رویایی مانند گذشته از راه خواهد رسید، هم خوف ایجاد می‌کند که در صورت خیانت مجدد روزگار شکست‌های پیاپی عصر قاجار باز خواهند گشت. از این منظر درام تاریخی امن‌ترین و بُرنده‌ترین سلاح حکومت پهلوی اول برای تزریق ایدئولوژی تجددخواهی در بین مردم است.

«انوشیروان عادل و مزدک»

گریگور یقیکیان در متون خود دست به روی موضوعاتی می‌گذارد که به شدت جنبه اجتماعی-سیاسی دارند و این جنبه‌های اجتماعی-سیاسی نیز به صورت مستقیم به تقدیس نحوه سیاست‌گذاری اجتماعی پهلوی اول می‌پردازد. ۴ نمایشنامه تاریخی یقیکیان عبارت‌اند از: «انوشیروان عادل و مزدک»، «جنگ مشرق و مغرب یا داریوش سوم»، «دختر قشنگ قلعه‌ی محصور» و «شاپورثانی ذولا اکتاف و ژولین».

که مقاله حاضر به دو نمایشنامه نخست می‌پردازد. انوشیروان عادل و مزدک نمایشنامه‌ای است که دو نسخه از آن موجود است. دو نسخه نیز با یکدیگر اختلاف‌های فراوانی دارند. نحوه شخصیت‌پردازی‌ها به خصوص شخصیت مزدک بسیار متفاوت است. دیالوگ‌ها کاملاً

یاد نبریم که قشر مذهبی در مراسم‌های مخفی تعزیه حضور داشتند. (۴) بنابراین مردم همواره در صحنه بودند و دوقطبی ایجاد کردند که در کنار صحنه گذاشتن-فارغ از موافق یا مخالف بودن- بر تاریخ برساخت شده باعث ایجاد یک جامعه به معنای قرن بیستمی در کشور شدند. جامعه‌ای که در دوران مشروطه به علت نبود تاریخ غایی صحیح و به طور کامل نتوانست شکل گیرد در دوران پهلوی اول به واسطه تناثر و سیاست‌گذاری که در نمایش‌ها بود شکل گرفت.

درام تاریخی

درام‌های تاریخی در دوران پهلوی اول پربسامدترین نمایش‌هایی هستند که به نگارش درمی‌آیند و رنگ اجرا به خود می‌بینند. حکایت تاریخی روایتی از تاریخ است که دارای فرم و ساختار روایی و محتوایی است. ریکور نیز همواره رویدادهای تاریخی را در قالب چهارچوب پیرنگی می‌نگرد و به همین دلیل نیز آن را حکایت می‌نامد. «نظریه‌ی من این است که رویدادهای تاریخی با رویدادهای سامان‌یافته در چهارچوب پیرنگ فرق قطعی ندارند» (ریکور، ۱۳۹۷: ۴۱۵). به عبارتی می‌توان ادعا کرد این درام‌های تاریخی هستند که باعث گسترش خاطره تاریخی می‌شوند. درام تاریخی در این دوره در حکم مجوزی برای اجراهای بعدی و فعالیت مداوم افراد و گروه‌ها در عرصه تناثر ایران نیز محسوب می‌شود. علت استقبال حکومت از این درام‌ها وجوه روایتی متعددی است که برای تاریخ ایران باستان تولید می‌شود. هر چه این متون بیشتر باشند سندیت تاریخی واقعه را بین مردم بیشتر می‌کنند. نباید از یاد برد که مردم ایران در آن دوران چه نگاهی به رمان‌های ترجمه شده الکساندر دوما^{۱۶} داشتند و آن را به نوعی دارای وجوه سند تاریخی می‌دانستند. (سپهران، ۱۳۸۸) دولت می‌دانست حال نمایشنامه‌های تاریخی نیز همان نفوذ و آرمان را برای مردم خواهند داشت. درام‌های تاریخی این دوره اغلب نگاهی که به گذشته دارند نگاهی نوستالژیک است. این امر دو نکته حائز اهمیت برای دستگاه سیاسی وقت داشت. نخست اینکه یادآور می‌شود که ایران توان بالقوه تبدیل شدن به قدرت جهانی را مانند گذشته دارد. دوم هم اینکه عمل بالفعل حاکمیت و تجددخواهی مسیری برای بازگشت به همان روزگار نوستالژیک از دست

15. Memory, history, forgetting

14. Alexandre Dumas

است. یقیناً این عقیده را داشت که عدالت و مساوات به یکباره رخ نمی‌دهد بلکه ماحصل اصلاحات گام به گام است. از این منظر صف نیروهای خیر و شر به راحتی از هم جدا می‌شود. در انتها پادشاه نوظهوری از راه می‌رسد و تاج و تخت را از آن خود می‌کند. همانگونه که رضا پهلوی از راه رسید. نباید از یاد برد که مشروطه‌خواهان در زمان قحطی بزرگ ایران چشم به راه یک منجی بودند. (ابراهامیان، ۱۳۹۸ : ۱۲۵) یقیناً نیز که در عرصه سیاست دوران مشروطه بود از دیگران تافته جدا بافته نبود. حال با آمدن پادشاه جدید آیین اجدادی احیا خواهد شد و کشور راه و رسمی متفاوت به خود خواهد گرفت. در جایی از نمایشنامه که قباد پادشاه ایران با انوشیروان مجادله می‌کند نکته جالبی درباره اوضاع کشور وجود دارد که بسیار مشابه به عصر قاجار است.

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

انوشیروان : اگر اجازه می‌فرمایی هر چرا که آگاهم به حضور مبارک معروض خواهم داشت. قباد : بگو.

انوشیروان : من ایران را دست دارم. من مللی را که در این مملکت شاهنشاهی زیست می‌کنند و خویش را امروز ندانسته و نسنجیده بی جهت به قول می‌سپارند، دوست دارم. دولت شاهنشاهی به جای اینکه بی طرفانه آتش فتنه را خاموش نماید و مملکت را به امنیت و رفاهیت سوق دهد به ضد مصالح مملکتی دامن زن آتش شده و از خزانه دولتی که باید برای برانداختن اصول هرج و مرج، خرج شود، مبالغ هنگفتی را برای تقویت یک عده معین ارسال و تهیج به خون‌ریزی و اغتشاش می‌نماید. اگر من از دربار کناره گیری می‌کنم برای این است که چند نفر اشخاص منفعت‌پرست خود را ظاهراً طرفدار سلطان معرفی کرده و به نام حمایت از این

خط داستانی نمایشنامه را دارای تفاوت می‌کنند و کنش شخصیت‌ها باهم بسیار اختلاف دارد. این تفاوت‌ها بسیاری جدی به احتمال فراوان مربوط به تاریخ نگارش و اجرای نمایشنامه‌هاست. متن نخست در دوره پیش از سلطنت رضاشاه و حدود سال ۱۳۰۱ تا ۱۳۰۳ در رشت اجرا شده است و متن دوم در سال ۱۳۱۰ در دسترس قرار گرفته است. البته لازم به ذکر است که متن چاپی نخست نیز در سال ۱۳۰۹ در رشت چاپ شده و نسخه دوم با فاصله کمتر از یکسال منتشر شده است. البته یقیناً در مقدمه چاپ نخست نمایشنامه نوشته است اجرا این نمایشنامه در سنه ۱۳۰۳ در رشت انجام گرفته است. بنابراین احتمال وجود دارد که پس از چاپ نسخه اولی یقیناً بلافاصله نسخه دوم را که شعارها و آرمان‌های آن واضح‌تر و بیشتر با نظر حاکمیت سازگار است را منتشر می‌کند تا توسط وزارت معارف بازخواست نشود. البته که نسخه نخست نیز با ایدئولوژی حاکمیت کاملاً همسو است. اما نسخه دوم به صورت رسمی وابسته به حکومت است. داستان نمایشنامه درباره رابطه بین قباد پادشاه ایران و مزدک پیامبری جدید است. مزدک موفق می‌شود نظر قباد را به آیین خود جلب کند و در دربار شاهی به عنوان پیامبر جایگاهی کسب می‌کند. مزدک همچنین موفق می‌شود ملکه و آذرمدخت دختر موبد موبدان را در آیین جدید که عدالت و مساوات آرمان‌گایی آن است با خود همراه کند. انوشیروان ولیعهد کشور با مزدک مخالف است و همین امر سبب اختلاف و جدل بین پادشاه و ولیعهد می‌شود. پادشاه با نظر مزدک قصد در محبوس کردن انوشیروان دارد که انوشیروان از توطئه آگاه شده و از دربار می‌گریزد. سپس با همراهی اشراف و بوذرجمهر به دربار حمله می‌کند و قباد را از سلطنت خلع کرده و خود به تخت می‌نشیند. در نهایت در دادگاهی مزدک محکوم می‌شود و ملکه و آذرمدخت که از مزدک روی گردانده‌اند بخشیده می‌شوند. صحنه پایانی مزدک در محبس است و در برابر روح کسانی که مسئول مرگ‌شان است قرار می‌گیرد. امری که بسیاری از پژوهشگران را به اشتباه وامی‌دارد این است که دین مزدک آیین مساوات و عدالت است، بر چنین آیینی انتقاد بسیار سخت است. البته نباید از خاطر برد که یقیناً با انقلاب اکتبر روسیه مخالف بود. (همان) بنابراین از همان ابتدا می‌توان این گمان را داشت که شخصیت مزدک حتی با آنکه وجه منفی ندارد اما نیروی آنتاگونیست داستان

تاریخ است با این رویکرد که تاریخ مجدد تکرار می‌شود و این مقطع کنونی را می‌توان با مقطع عدالت انوشیروانی مقایسه کرد. در نسخه دوم این نمایشنامه شخصیت مزدک به وضوح شخصیتی مزور است. او به دنبال غارت خزانه و تسلط به کشور است. و در صحنه پایانی نیز تمام اتهامات را از ارواح سرگردان می‌پذیرد. این گونه به سطح آوردن داستان نشان از این دارد که در آن دوره نیز برخی خوانش‌های غیرناسیونالیستی از نسخه اول شده است که یقیناً برای عدم ایجاد مشکلی تمام آنچه که باید را به صورت واضح در نسخه دوم بیان کرده است. این نمایشنامه به صورت مشخص خاطره جمعی مد نظر حاکمیت را به قوی‌ترین شکل ممکن با چیدمان خاطرات فردی مخاطب (مردم) بر ساخت می‌کند. به نوعی با روایتی چند لایه و البته بسیار مهندسی شده که در زمان خود بسیار پیشرو است موفق به این امر می‌شود. انوشیروان عادل و مزدک از جمله نمایشنامه‌هایی است که به بهترین طریق تاریخ و هویت را در ذهن مردم سندیت می‌بخشد و پهلوی اول را منشأهایی و آزادی کشور از تزویر و دون مایگی می‌داند.

«داریوش سوم»

یقیناً نمایشنامه جنگ مشرق و مغرب یا داریوش سوم را در سال ۱۳۰۴ در رشت به چاپ رساند. این نمایشنامه نسبت به نمایشنامه انوشیروان عادل و مزدک بسیار ساده‌تر است. دیگر خبری از طرح پیچیده داستانی و همچنین زیرمتنی عمیق در آن نیست. داستان درباره یک واقعه تاریخی است که یقیناً قصد دارد آن را مانند نمایشنامه قبلی خود با موضوعات روز همراه کند. در این نمایشنامه نیز شخصیت اصلی و خیر داستان یک زن است. همای دختر داریوش سوم و ولیعهد کشور که تا انتهای داستان قصد دارد کشور را از هر گونه گزند حفظ کند. این نمایشنامه در سال به سلطنت رسیدن رضاشاه نوشته شده است. از آنجا که دلبستگی یقیناً به رضاشاه و سیستم پهلوی اول قابل کتمان نیست موضوع اصلی نمایشنامه نیز تا حدود بسیار زیادی مرتبط به وفاداری به حاکمیت پهلوی اول است. البته یقیناً در این نمایشنامه نیز با آنکه طرحی ساده دارد آنچنان منظور خود را در سطح بیان نمی‌کند و با صنایع ادبی آن را می‌آمیزد. داستان درباره حمله اسکندر به ایران است. همای دختر پادشاه و موبد موبدان به دنبال راه حلی برای جلوگیری از لشگر

دین جدید خزانه مملکتی را تهی و چاییده و با حيله و نیرنگ کیسه‌های طمع خود را هر روز از عواید مملکتی که تحمیل بر فقرا می‌شود، مملو می‌سازند... اگر به همین منوال بگذرد، وطن و مملکت فراموش شود. جز حسرت و خجالت چه نتیجه برای ما باقی خواهد ماند؟» (یقیناً، ۱۳۰۹: ۲۸-۳۰).

وضعیت کشور در زمان پادشاهی قباد به وضوح با وضعیت کشور در دوران قاجار پیش از مشروطه برابر است. آیین جدید نه تنها در راستای اعتلای کشور نمی‌کوشد بلکه تنها دست و پا گیر امور سیاسی نیز شده است. همچنین آیین مزدک بسیار مشابه آیین و وعده‌های ادیان ابراهیمی است. این امر در صحنه پایانی نمایشنامه که مزدک در زندان با ارواح دیدار و گفت و گو می‌کند به وضوح خود را نمایان می‌کند.

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

اسکلت: بده آذوقه ما را، نانمان را مسترد کن. مزدک: آیا فراموش کرده‌ای ایامی را که من در اثر قحط و غلا انبار غله سلطنتی و ایلخان‌ها را شکسته و شما را سیر ساختم؟ اسکلت: قحط و غلا در زمان تسلط تو نبود. فراموش نکن که در زمان استیلای خود ما را به گرسنگی مبتلا ساختی. آه لعنت بر تو باد... [...]

روح اول: تو وعده سعادت‌مندی به ما داده بودی. کو خوشی و کامرانی؟ کو؟» (همان: قسمت دوم ۲۵-۲۶).

وعده سعادت اخروی در برابر سختی دنیوی یکی از ارکان ادیان ابراهیمی محسوب می‌شود که در نمایشنامه به آن اشاره می‌شود. نمایشنامه انوشیروان عادل و مزدک یک متن تاریخی بسیار حیاتی برای ایدئولوژی پهلوی اول محسوب می‌شود. زیرا با دستکاری و اعمال کردن گفتمان مسلط بر خاطرات در وهله نخست به سلطنت رسیدن رضاشاه را توجیه می‌کند، در مرحله دوم به دنبال برساخت

هم مطالب حقه را در حضور ملوکانه معروض می‌دارد. بله اعلیحضرتا، شاهنشاه، ملت بی چیز و فقیر، مملکت خراب، مامورین دولتی رشوه‌خوار، تمام ساتراپ‌ها و خوانین هر یک سیاست شخصی خود را تعقیب و در بین آن‌ها عده زیادی هستند که با ملتزمین رکاب اسکندر، مراودات مخفی دارند. خاطر شاهانه از این‌گونه امور هیچ اطلاعی ندارد. با وجود این نباید چیزی را توقع بفرمایند که از عهده ما خارج است.

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

ایروبارزان: انصاف و وجدان من [...] اراده‌ی نیرو و دست قوی باید تا دربار و قشون را از لوٹ وجود خائنین منزه سازد» (یقیکیان به نقل از ملک‌پور، ۱۳۸۶: ۳۷۰).

وضعیت کشور در دوران داریوش بی شباهت به اوضاع دوران قاجار نیست. دربار محل رفت و آمد بیگانه‌ها از سفارت‌های مختلف بود و هر کدام امتیازهایی از کشور می‌گرفتند که در نهایت همین امتیازها هم باعث خیزش مشروطه شد. به نوعی این امر حافظه تاریخی را تا حدودی زنده می‌کند. در حالی که سیاست نخستین رضاشاه سیاست فراموشی خاطره بود اما یقیکیان از آن برای هراس و بازگشت به آن دوران استفاده می‌کند و به مانند حکومت اشرافیان پس از جباران در یونان باستان تهدید می‌کند که در صورت رفتن حاکمیت جدید مجدداً آن دوران از راه می‌رسد. البته وعده روزگار خوش و برقراری شکوه را نیز در صحنه‌ای که منجم در معبد است می‌دهد.

« منجم: از ساحل دجله به این طرف ... هیچ قشونی نیست ... یونانی‌ها را درکارمانیا می‌بینم ... ملکه در نینوا ... ایروبارزان مجروح شده ... اسطخر صاحبش را عوض می‌کند ... داریوش کبیر در اکباتان ... اسکندر ... اتقاء ... ملت ایران بزرگ ... ایران وسیع‌تر ... اسکندر ... مرده ... دولتش منقرض ... پارت انتقام می‌کشد» (همان: ۳۶۰).

به نوعی این پیشگویی عظمت و شکوه ایران باستان را مجدد بازسازی و یادآوری می‌کند. این همان برساخت

و شکست اسکندر با کمک ایروبارزان فرمانده ارتش ایران هستند. داریوش نیز توسط دو وزیر بیگانه جانوسپار و ماهیار دائماً فریب داده می‌شود. همای که عاشق ایروبارزان است به همراهی موبد موبدان قصد دارند تا داریوش را نسبت به خیانت درباریان مطلع سازند، اما موفق به این کار نمی‌شوند. ایروبارزان در نخستین حمله موفق می‌شود اسکندر را شکست دهد اما این پیروزی را فریب دشمن می‌داند و داریوش را نسبت به این فریب و وضعیت آشفته کشور و ضعف حکومت آگاه می‌کند، داریوش تحت تاثیر جانوسپار و ماهیار با خشم ایروبارزان را از فرماندهی کنار می‌گذارد و همای را در کاخ حبس می‌کند. مملکت به جانوسپار سپرده می‌شود و داریوش در جنگ مقابل اسکندر شکست خورده و کشته می‌شود. در نهایت نیز اسکندر ماهیار و جانوسپار را به زندان می‌اندازد.

مقطع تاریخی که یقیکیان انتخاب کرده است مانند نمایشنامه پیشین او با مقطعی که نمایشنامه را نگارش کرده است تناظر جالبی دارد. رضاشاه تازه به تخت سلطنت نشسته است و حاکمیت سودای بازگشت به عصر هخامنشی را در سر دارد. یقیکیان در نمایشنامه خود به واپسین روزگار سلطنت هخامنشیان اشاره دارد. روزگاری که تمام آن عظمت و شکوه از دست می‌رود. اما نکته قابل تأمل این است که این عظمت شکوه نه به علت سستی عناصر داخلی بلکه با خیانت عوامل بیگانه به نابودی کشیده می‌شود. حال اگر خیانت پیشیگان در عصر پهلوی اول نیز حضور داشته باشند این حاکمیت و سلطنت علی‌رغم عناصر وطن پرست داخلی نظیر همای از دست خواهد رفت. به عبارتی یقیکیان در این تراژدی عقوبت خیانت به کشور و ایران را به مردم نشان می‌دهد. او از این نظر ایدئولوژی حاکمیت را به صورت معکوس و قهری به مردم منتقل می‌کند. خیانت برابر است با نابودی و شکست کشور. چه اینکه این خیانت در دوران قاجار صورت پذیرفت. حضور و سایه اتفاقات سیاسی دربار در دوره قاجار در این نمایشنامه نیز مانند نمایشنامه انوشیروان عادل و مزدک احساس می‌شود. در آن نمایشنامه دیالوگ بین ولیعهد و پادشاه دلالت بر آن داشت، در نمایشنامه جنگ مشرق و مغرب یا داریوش سوم در دیالوگ‌های بین داریوش و ایروبارزان به چشم می‌آید.

« ایروبارزان: فرمانده قشون شاهنشاهی همان طور که در میدان جنگ نیزه خود را بدون ترس و هراس به تارک دشمن می‌زند، همان طور

باشکوهی وجود داشته و می‌توان مجدداً به آن رسید و دوم که بسیار با اهمیت‌تر است سویه شوونیستی است که نمایشنامه نسبت به اعراب دارد. اعرابی که متجاوز به خاک و حریم کشور معرفی می‌شوند. البته این نفرت از اعراب و تمسخر سنت‌های مذهبی در دیگر آثار هدایت نیز به چشم می‌آید. بنابراین هدایت به صورت بالقوه یک دستگاه تبلیغ موثر برای اهداف و تجددخواهی پهلوی اول است. هیچ وجه انتقادی به ایدئولوژی تاریخی مدنظر حکومت ندارد و بالعکس در همان مسیر نیز گام برمی‌دارد.

هدایت نمایشنامه مازیار را در سال ۱۳۱۲ با همکاری محبتی مینوی ادیب و مصحح متون ادبی می‌نویسد. مینوی از اشخاصی است که در نهضت تصحیح نسخ ادبی و تاریخ نقشی فعال داشت. نوروزنامه، ویس و رامین و کلیله و دمنه از آثاری است که توسط او تصحیح شدند. به همین سبب مینوی ارتباطی نزدیک هم با فروغی و تقی‌زاده که از نزدیکان رضاشاه بودند داشت. ارتباط نزدیک هدایت و مینوی و نقش فعال مینوی در زمینه تاریخی نمایشنامه مازیار خود از عوامل پیرامتن نمایشنامه است که متن را به دستگاه حاکمیت وصل می‌کند. مقدمه طولانی مینوی در ابتدای نسخه چاپی نمایشنامه خود نشان از این امر دارد. نمایشنامه مازیار به شدت مشابه نمایشنامه جنگ مشرق و مغرب یا داریوش سوم یقیکیان است. مازیار قهرمان داستان است و شهرناز معشوق اوست که احساساتی وطن پرستانه دارد. خائنین نیز باعث دستگیری او و سقوط طبرستان می‌شوند. داستان در دوران خلفای عباسی می‌گذرد. مازیار سعی دارد جلو حمله اعراب گرفته و با کمک یارش خلیفه را بکشد. سیمرو و علی بن ربن دو خائن در منزل مازیار هستند که از این قصد اطلاع می‌یابند و آن را به حسن بن حسین فرستاده اعراب به نزد مازیار می‌گویند. شهرناز نیز نمی‌تواند جلوی خیانت آنان را بگیرد و در نهایت حسن در مستی از مازیار اعتراف می‌گیرد و او را به زندان می‌اندازد. در زندان شادان مقدمات فرار مازیار را فراهم می‌کند اما پیش از فرار شهرناز با لباس اعراب به دیدن مازیار می‌آید و چون قبل آن از ترس دستگیری زهر نوشیده همان جا می‌میرد. مازیار نیز از فرار منصرف می‌شود. داستان نمایشنامه با آنکه بر روزگار چیره‌گی اعراب بر ایران دلالت دارد اما همچنان بر عنصر خیانت تاکید می‌ورزد. و خیانت عوامل بیگانه را مسبب شکست ایران معرفی می‌کند. از طرفی سویه‌های هولناک نژادپرستانه به

تاریخی است که درام آن را نیز در کنار دیگر مسائل خود انجام می‌دهد. مسیر تجددخواهی نیز در صحنه پایانی از زبان اسکندر یا رضاشاه بیان می‌شود.

«اسکندر: [...] اسکندر پرچم ترقیات جدید را در دست داشته اسکندر می‌خواهد در روی خراب‌های سلطنت قدیم و کهنه و مندرس سلطنت تمدن نویی بنا نماید» (همان: ۴۰۷).

نمایشنامه داریوش سوم از لحاظ تاریخی مانند انوشیروان عادل از چند جبهه بر مدار خواست حاکمیت حرکت می‌کند. نخست تقبیح وضعیت دوران قاجار، دوم بحث خیانت به کشور و فروپاشی آن و سوم تناظر تاریخی که خاطره جمعی را برای تاریخ می‌سازد. همچنین یک عامل معکوس را برای تحقق خیر جمعی معرفی می‌کند. عدم خیانت مسیری است که باعث تحقق خیر جمعی می‌شود. از این نظر شاید خیر جمعی را بر ساخت نمی‌کند اما در مسیر تحقق آن گام برمی‌دارد و بر آن صحنه می‌گذارد.

مازیار

صادق هدایت بیش از آنکه در حوزه تئاتر و نمایشنامه‌نویسی نام و شهرتی داشته باشد در حوزه داستان‌نویسی شهره است. هدایت در کنار داستان‌های خود سه نمایشنامه تاریخی نیز دارد. «پروین دختر ساسان»، «افسانه‌ی آفرینش» که هرگز در تهران منتشر نشد و «مازیار» که با همراهی محبتی مینوی نوشته شده است. هدایت در سال ۱۳۰۵ که تاج‌گذاری رضاشاه در آن سال انجام گرفت، پس از تحصیلات دبیرستان راهی پاریس شد. سال ۱۳۰۹ به تهران بازگشت با چندی نوشته و داستان و یک نمایشنامه که پروین دختر ساسان نام داشت. نمایشنامه تاریخی که تفاوتی جالب با دیگر درام‌های تاریخی این دوران دارد. شخصیت‌های این نمایشنامه برعکس دیگر درام‌های تاریخی از بزرگان و اشراف ایران باستان نیستند، و موقعیت نمایشی در بین مردم عادی می‌گذرد. به این دلیل و اینکه برهه انتخابی از تاریخ توسط هدایت که به پایان دوران باشکوه ایران در عهد ساسانی اشاره دارد بسیاری این اثر را دارای وجوه انتقادی نسبت به ایدئولوژی ناسیونالیستی حکومت می‌دانند. اما دو نکته بسیار با اهمیت درباره این نمایشنامه وجود دارد. نخست اینکه تولید متن روایی در مورد تاریخ ایران باستان حتی در دوره شکست نیز صحنه بر این می‌گذارد چنین تاریخ

ایدئولوژی حاکمیت گام برمی‌دارد. البته این حرکت نسبت به متون تولیدی دیگر در همین عصر در زمینه نژادپرستی بسیار افراطی‌تر است.

نتیجه‌گیری

در مقاله حاضر با بازتعریف مفاهیم خاطره و تاریخ از منظر پل ریکور شیوه بر ساخت تاریخ و جامعه از طریق کنش جمعی و خیر جمعی را بررسی کردیم. در این روند اشاره کردیم که چگونه خاطره دچار اخلال و فراموشی می‌شود و نهادهای اجتماعی برای رسیدن به منافع خود با سواستفاده از اخلال ذاتی خاطره و حافظه در یادآوری آن ایدئولوژی خود را بر مردم حفته می‌کنند. همچنین اشاره کردیم که حکومت پهلوی اول چگونه این امر را به صورت دقیقی انجام می‌دهد تا خاطره دوران قاجار را از حافظه مردم پاک کند و با بر ساخت یک تاریخ مشخص یک جامعه با ایدئولوژی مدنظر خود را شکل دهد. این امر به مدد فضای فرهنگی و نهادهای هنری و ادبی احداث شده در این مقطع به ثمر نشست. تناثر در بین هنرهای این دوران رابطه‌ای بی‌واسطه با مردم داشت. از این رو توانست به عنوان یک مدیوم ایدئولوژی حاکمیت را به مردم منتقل کرده و در تشکیل طبقات و عرف‌های یک جامعه - آنچه تا پیش از آن به معنای عرف آن وجود نداشت - نقشی مهم داشته باشد. این مهم از طریق سیاست خاطره انجام گرفت. درام‌های تاریخی این دوران در راستای بر ساخت تاریخ و تقویت حس ناسیونالیستی و ایجاد هویت ملی بودند. اغلب نمایشنامه‌نویسان این دوران یک یا چند نمایشنامه تاریخی در کارنامه خود دارند. یقیناً یکی از نمایشنامه‌نویسان تاریخی این دوران است که به طریقی سعی در اشاعه اندیشه ناسیونالیستی داشت. نمایشنامه‌های تاریخی او همواره در روزگاری متلاطم می‌گذرد که کشور یا در آن با ظهور پادشاهی سامان می‌یابد، یا در غیر این صورت عوامل بیگانه خیانت می‌کنند. به عبارتی بیگانگان عاملی برای برهم خوردن نظم کشور می‌شوند. صادق هدایت دیگر شخص این دوران تلقی می‌شود که به زعم بسیاری به دلیل نحوه خاصی از درام‌های تاریخی که در بین مردم عادی روایت می‌شود، منتقد شیوه سیاست و ایدئولوژی حاکمیت است. اما در متون او نیز به شدت حس ناسیونالیستی مدنظر حاکمیت به چشم می‌آید و همچنین وجوه نژادپرستی ضد عرب بسیار پررنگ است. در این بین لازم به ذکر است که تولید هر متن و روایتی در زمان

شدت در نمایشنامه دیده می‌شود. احساسات نژادپرستانه هدایت به قدری زیاد است که در دیالوگ‌هایی نشان از رفتارهای نازی‌ها در جنگ جهانی دوم و برپایی گتوها دارد.

«برزین : من گمان می‌کنم این بیست هزار نفر مسلمانی که به اسم مالیات حبس کردید عرب‌ها را به مازندران راه دادند.

مازیار : مالیات را بهانه کردم، نقشه من بر همین بود که جهودها و این مسلمانان پست‌تر از عرب را از بین ببرم هر کس بجای من بود آن‌ها را کشته بود.» (هدایت، ۱۳۱۲: ۵۵).

این دیالوگ و نحوه رفتار مازیار که قهرمان داستان است بسیار مشابه رفتار نازی‌ها در اسارت گرفتن یهودی‌ها در جنگ جهانی دوم و برپایی گتوهاست. به نوعی نمایشنامه مازیار در کنار بر ساخت تاریخ به شیوه‌ای بسیار خطرناک‌تر خیر جمعی را هم وارد مرحله افراطی‌تری می‌کند. نمایشنامه‌های دیگر همواره بیگانه‌ها را نیروی منفی نشان دادند که ایران باستان را در یک جنگ شکست می‌دادند. اما چهره اعراب در نمایشنامه مازیار و پروین دختر ساسان بیشتر مشابه چهره متجاوزان و پلیدان داستان‌های حماسی اسکاندیناوی است که غیر از وایکینگ‌ها هیچ نژاد و قومی را نمی‌پذیرفتند. گویی باید برای پاک ماندن و زنده ماندن نژاد آریایی آنان را از بین برد. به عبارتی خیر جمعی که این متون معرفی می‌کنند تحریک عقده حقارت است. گفتگوی پایانی مازیار و شهرناز نیز سویه‌های دیگری از وجوه حکومتی متن را نمایان می‌کند.

«شهرناز : [...] به هر جا نگاه می‌کنم تهی است، مردم به نظرم دیو و اژدها می‌آیند [...] نه تو از سر این مردم زیاد بودی. تو را نشناختند» (همان : ۷۶).

دیالوگ پایانی شهرناز پیش از مرگ روحیه ضدعربی مازیار را ستایش می‌کند، روحیه‌ای که از ابتدا تنها به نژاد ایرانی اهمیت می‌دهد، همان امری که رضاشاه بارها بر آن تاکید داشت (ابراهامیان : ۱۳۸۹) و ایدئولوژی هویت ملی و پاکسازی زبان فارسی از واژه‌های عربی را بر آن استوار کرد. هدایت نیز مانند یقین‌کیان به رضاشاه نگاهی اسطوره‌ای دارد و چشم امید بسته که کشور را از دام سنت‌ها و مذهب برهاند. از این رو هدایت به عنوان شخصی که برچسب روشنفکر در ادبیات معاصر کشور دارد نه تنها دیدی انتقادی به حاکمیت ندارد بلکه به وضوح با تولید متون در راستای

یک خاطره جمعی در گذشته هستند و نویسندگان آن که اغلب از روشنفکران هستند-که در اتحادی خواسته یا ناخواسته- این مهم را برای حکومت انجام می دهند. به نوعی درام‌های تاریخی در این دوره برای امر تاریخ‌نگاری آرشیو و سند محسوب می شوند. این درام‌ها اغلب قشرهای مردم را در بر می گیرد تا گذشته آرمانی را برای آنان بسازد.

ایران باستان در درجه نخست صحنه گذاشتن و تایید تاریخ بر ساخت شده حکومت است حال چه در زمان شکوه، چه در زمان سقوط سلسله‌های حاکم در ایران باستان، که البته عامل این سقوط نیز همواره خیانت عوامل بیگانه در دربار ایران نشان داده می شود که اشاره به وضعیت دربار در دوران قاجار دارد. در کل درام‌های تاریخی این دوره کاملاً در خدمت بر ساخت تاریخ و جامعه و همچنین ایجاد هویت ملی از طریق ساخت

پی‌نوشت‌ها

۱. برای مطالعه بیشتر در زمینه سواستفاده شخصی از خاطره ر. ک ریکور، ۲۰۰۶: ۸۹
۲. این سخنرانی در سال ۱۳۷۴ برگزار شد و سپس متن سخنرانی ریکور به صورت پیاده‌سازی شده در مجله گفتگو منتشر شد.
۳. اغلب تصحیح‌گران متون ادبی مانند فروغی، تقی‌زاده، نفیسی و مینوی به صورت مشاور در کنار نویسندگان نمایشنامه‌ها حضور داشتند.
۴. تعزیه به شکل کلی مسیری را در پیش می‌گرفت که حاکمیت در نظر داشت. البته به صورتی کاملاً برعکس. تعزیه دقیقاً ایدئولوژی مذهبی و سنتی را مانند تجددخواهان بر ساخت می‌کرد. به این معنا که تاریخ و خاطره جمعی مذهبی را بر ساخت کرده و به عنوان خیر جمعی، سبک زندگی و هنجارهایی را معرفی می‌کرد که باب طبع سنت و مذهب بود. به همین دلیل حاکمیت به صورت جدی با آن برخورد و به کل اجرای هر گونه تعزیه را ممنوع اعلام کرد.

منابع

- ابراهامیان، یرواند. (۱۳۸۹)، *تاریخ ایران مدرن*، ترجمه محمد ابراهیم فتاحی، چاپ چهارم. تهران. نشر نی.
- آدورنو، تئودور. سعید، ادوارد. هابزآم، اریک. (۱۳۹۶)، *خاطره، تاریخ و تروما*، ترجمه سپیده برزو. تهران: نشر خرد سرخ.
- بهروز، ذبیح. (۱۳۳۷)، *شب فردوسی*. تهران: ایران کوده. اسناد سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران.
- داوניהور، برنارد و پلاور، دیوید. (۱۳۹۴)، *پل ریکور*، ترجمه ابوالفضل تولکی شاندیز، تهران: نشر ققنوس.
- ریکور، پل. (۱۳۹۷)، *زمان و حکایت (پیرنگ و حکایات تاریخی)*، ترجمه مهشید نونهالی. تهران: نشر نی.
- ریکور، پل. (۱۳۷۴)، *خاطره، تاریخ، فراموشی*، ترجمه ویکتوریا طهماسبی. مجله گفتگو، شماره ۸، ۴۷-۵۹.
- کاتوزیان، محمدعلی همایون. (۱۳۹۷)، *دولت و جامعه در ایران: انقراض قاجار و استقرار پهلوی*، ترجمه حسن افشار. چاپ دهم. تهران: نشر مرکز.
- کاتوزیان، محمدعلی همایون. (۱۳۹۹)، *تضاد دولت و ملت: نظریه تاریخ و سیاست در ایران*، ترجمه علیرضا طیب. چاپ شانزدهم. تهران: نشر نی.
- سپهران، کامران. (۱۳۸۸)، *تئاتر کراسی در عصر مشروطه*. تهران: نشر نیلوفر.
- ملک‌پور، جمشید (۱۳۸۶)، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد سوم. تهران: انتشارات توس.
- میر، فردریک دبلیو. (۱۳۹۹)، *روایت و کنش جمعی*، ترجمه الهام شوشتری‌زاده. تهران، نشر اطراف.
- نجویمان، امیرعلی. (۱۳۸۵)، *تاریخ، زبان و روایت*. پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۵۲، ۳۰۵-۳۱۸.
- هدایت، صادق، مینوی، مجتبی (۱۳۱۲)، *مازیار*. تهران: سازمان انتشارات جاویدان.
- یقینیان، گریگور. (۱۳۰۹)، *انوشیروان عادل و مزدک*. رشت: عروه‌الوثقی. اسناد سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران.

- Connerton, Paul (1989), *How Societies Remember*, New York: Cambridge University Press.

- Lebow, Richard Ned (2006), "The Memory of Politics in Postwar Europe" in *The Politics of Memory in Postwar Europe*, eds. Richard Ned Lebow, Wulf Kansteiner and Claudio Fogu, Durham: Duke University Press.

- Marcuse, Harold (1993), *Politics of Memory: Nazi Crimes and Identity in West Germany, 1945-1990*, Cam-

bridge: Center for European Studies.

- Ricoeur, Paul (2006). *Memory, history, forgetting*, trans. Kathleen Blamey & David Pellauer, London: Chicago press.

- Wetherell, M & Potter, J. (1992), *Mapping the Language of Racism: Discourse and the Legitimation of Exploitation*, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.