نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۷(۹۳)، ۸۳-۹۲ / اسفند ۱۳۹۹
DOI: 10.22034/BAGH.2020.185038.4108

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Sociological Reading of the Play New Governors, Written by Moayed-Ol-Mamalek Fekri Ershad
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

خوانشِ جامعه‌شناختیِ نمایشنامهٔ «حکام جدید»، نوشتهٔ «مؤیدالمَمالکِ فکری ارشاد»*

حامد شکوری[۱]، مهدی پوررضائیان[۲]**

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
۲. استادیار پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۲/۲۲ تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۷/۰۷ تاریخ انتشار: ۹۹/۱۲/۰۱

چکیده

بیانِ مسئله: ارزیابی جامعه‌شناختی آثارِ ادبی و هنری، از طریق نیل به بیشینهٔ آگاهیِ ممکن و جهان‌نگری گروهی، ساختارهای فکریِ طبقات اجتماعیِ جامعه‌ای را که هنرمند عضو آن است روشن می‌سازد. «حکام جدید» از آثاری است که در محیط پرتب‌وتابِ دورهٔ مشروطه نگاشته شده و این متن نه تنها دربرگیرندهٔ نوشته‌ها و اندیشه‌های نویسندهٔ آن، بلکه بازتاب‌دهندهٔ جهان‌نگریِ طبقهٔ اجتماعیِ خاصی است.

هدف پژوهش: این پژوهش بنا دارد با بررسی نمایشنامهٔ «حکام جدید» به نوع جهان‌نگری در دوران مشروطه و در پیِ آن به نظام فکری و اجتماعی غالب در آن زمان راه ببرد، و از این طریق خودِ انقلاب را نیز ژرف‌تر از هرگونه بررسیِ صرفاً تاریخی بنگرد؛ این‌گونه می‌توان اندیشه‌های فراگیری را که در آن روزگار، دوره‌های پس از آن، و تا امروز سبب‌سازِ دگرگونی‌های تاریخ‌ساز و آفرینشِ آثار هنری برجسته شده‌اند، دریافت.

روش پژوهش: این پژوهش در نگاه جامعه‌شناختی خود از روش کتابخانه‌ای بهره گرفته و متنِ نمایشنامه را در چارچوب نظریه‌های اساسیِ نقد جامعه‌شناختی، با نگاه به نوشته‌های «لوسین گلدمن» و در نظرِ گرفتنِ نظام‌های طبقاتی و اقتصادیِ دورهٔ مشروطه، بازخوانی کرده است.

نتیجه‌گیری: جهان‌نگری و شیوهٔ معنادهی در دیدگاه طبقهٔ روشنفکر ایرانْ دیدنِ نقایص و بیماری‌های بسیارِ ایران، و راه نجات، از نظر ایشان، اتحاد و آگاهیِ همگان است. با توصیف و دریافتِ ساختارِ نمایشنامهٔ فوق، به ازای هر یک از طبقه‌ها نماینده‌ای یافته شد؛ در مبارزهٔ این نماینده‌ها در بطن داستانی برساخته، هریک از گروه‌های رودررو کنش و واکنش‌های خود را انجام می‌دهند، اما سرانجام کفهٔ ترازو به سود پشتیبانانِ قانون سنگین نمی‌شود و از این رو خطرِ پایان مشروطه و پایان طبقهٔ روشن‌فکر هشدار داده می‌شود. در این اثر، مفاهیم، واژگان و سازه‌های معناییِ نوآیین مانند آزادی یا تئاتر از اندیشه‌ها و نوشته‌های روشنفکران قبلی وام گرفته شده، ولی هنوز در تاریخ اجتماعیِ ایران نهادینه نشده‌اند و در نمایی شکننده، همچون خودِ طبقه روشنفکر که رو به انزوا رفته، به‌زودی در آستانهٔ نابودی قرار می‌گیرند. در پایان این پژوهش، دیگر پژوهشگرانِ ارزیابی آثار ادبی و هنری را به بازاندیشی در بنیان‌های فرهنگی و تاریخی ایرانِ معاصر فراخوانده‌ایم تا، در بررسیِ آثار هنری مختلف، ساختارهای اندیشهٔ اجتماعیِ دوره‌های بعدی تا امروز آشکار شوند.

واژگان کلیدی: *تئاتر مشروطه، نقد جامعه‌شناختی، نقدِ نمایش، نقد هنری، حکام جدید، مؤیدالممالک فکری ارشاد.*

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری «حامد شکوری» تحت عنوان «داد و ستد انقلاب و تئاتر در دورهٔ مشروطه» است که به راهنمایی دکتر «مهدی پوررضائیان» در دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد نوشته شده است.

** نویسندهٔ مسئول، purrezaian@shahed.ac.ir، ۰۹۱۲۱۷۵۶۱۴۵

بیان مسئله

«حکام جدید» از نمایشنامه‌های ارزندهٔ دورهٔ مشروطهٔ ایران (۱۲۸۵-۱۳۰۴ ه.ش.) است که آن را مؤیدالممالک فکری ارشاد، شایسته‌ترین نمایشنامه‌نویس آن دوران، نوشته است؛ کسی که خود سال‌ها در انقلاب مشروطه هم مبارزی سیاسی بود، هم دارندهٔ روزنامه و هم سازندهٔ تئاتر. «حکام جدید»، از حیث درون‌مایه، متنی سیاسی-اجتماعی است و، از حیث تاریخی، در دل گسل بزرگ سیاسی-اجتماعی تاریخ ایران، یعنی دورهٔ مشروطه، نگاشته شده و رویکرد بنیادین آن به زمانی ویژه یعنی به انقلاب معطوف است. در انقلاب‌ها همواره اندیشه و روایتی از انسجامی فراگیر مد نظر گروه‌های انقلابی است. باآنکه سالیان درازی از انقلاب مشروطه می‌گذرد و به‌تبع مستندات به‌جامانده وجوه عینی آن ثبت و تحلیل شده، اما ساختارهای ذهنی ویژه‌ای که به این انقلاب انجامید بررسی نشده است. یکی از موقعیت‌های مهمی که انسجام فراگیر و جهان‌نگری می‌تواند در آن ظهور یابد آثار برجستهٔ هنری یک دوران است؛ علاوه بر کاوشگری در ساختار اثر هنری، می‌توان کیفیت اجتماعی آن اثر را هم تحلیل و بررسی کرد و ساختارهای ذهنی گروه‌های کنشگر اجتماعی را روشن ساخت. در این راستا، پرسش‌های بنیادین این پژوهش عبارت است از:

۱. نمایشنامهٔ «حکام جدید» چه پیوندی با پیرامون و بستر اجتماعی و تاریخی‌ای که در آن نوشته شده دارد و چگونه به محیط پیرامون و شرایط اجتماعی زمان خود پاسخ می‌دهد؟

۲. بنیان‌های جامعه‌شناختی برگرفته از شرایط آن روزگار ایران، مانند فاعل فرافردی، آگاهی طبقاتی و بیشینهٔ آگاهی ممکن، چگونه در این نمایشنامه نمایان می‌شوند؟

اهداف پژوهش نیز به شرح زیر است:

۱. با توجه به روش نقد جامعه‌شناختی، در مرحلهٔ یکم، دریافت و توصیف مؤلفه‌های ساختاری مستقل «حکام جدید»؛ و در مرحلهٔ دوم، تشریح این نمایشنامه با گذاشتن ساختار کلی آن در ساختارهای بزرگ‌تر جامعه و اندیشه‌های اجتماعی آن دوران.

۲. تشریح و تفسیر کلمات، گفتارها، سازه‌ها و دستگاه‌های معنایی در خلال گفتگوها، شخصیت‌ها و خواست‌های طبقاتی، اندیشه‌ها و نیروهای اجتماعی گروهای مختلف درگیر در کشمکش‌های اجتماعی.

پیشینهٔ پژوهش

یکی از نخستین کتاب‌هایی که به بررسی آثار ادبی و هنری دورهٔ مشروطه، و چشم‌انداز انقلاب ادبی در پایان قرن سیزدهم، پرداخته کتاب «از صبا تا نیما» است (آریان‌پور، ۱۳۸۷). پس از آن در کتاب سه‌جلدی «ادبیات نمایشی در ایران» (ملک‌پور، ۱۳۸۵) صرفاً تاریخ نمایش و نمایشنامه‌نویسی در ایران به میان می‌آید. امجد (۱۳۷۸)، در کتاب «تیاتر قرن سیزدهم»، به زندگی و آثار سه نمایشنامه‌نویس برجستهٔ این قرن، «میرزاآقا تبریزی»، مؤیدالممالک فکری ارشاد و «کمال‌الوزارهٔ محمودی»، می‌پردازد. امجد سپس کتاب «حکام قدیم، حکام جدید: سه تیاتر» (فکری ارشاد، ۱۳۷۹) را آماده و منتشر می‌کند و در مقدمهٔ آن یافته‌های خود دربارهٔ چگونگی زندگی فکری ارشاد و نیز نسخه‌های نمایشنامه‌های او به‌ویژه «حکام جدید» را گزارش می‌دهد. سپهران (۱۳۸۸) با انتشار «تئاترکراسی در عصر مشروطه» برای نخستین بار آثار نمایشی دوره مشروطه را از نگاهی ویژه و در نوعی چارچوب نظری روشن به شیوهٔ پژوهش‌های نوین می‌کاود. ولی هیچ‌کدام از این آثار بررسی ساختاری و موشکافانه و جزءبه‌جزء روی متن را پی نمی‌گیرند. بسیاری از آثار گلدمن در سال‌های مختلف ترجمه و چاپ شده و مقالات و کتاب‌های بسیاری نیز پیرامون نظریات او نگاشته یا ترجمه شده است؛ از این جمله‌اند: «جامعه، هنر و ادبیات: لوسین گلدمن» (گلدمن، ۱۳۷۶) ترجمهٔ زنده‌یاد «پوینده»، «نقد تکوینی» (گلدمن، ۱۳۸۲) ترجمهٔ «م.ت. غیاثی» و «نقد جامعه‌شناختی و لوسی‌ین گلدمن» (کهنمویی‌پور، ۱۳۹۰) و ... که هر یک به بخش‌های مهمی از اندیشه‌های گلدمن پرداخته‌اند. در این پژوهش، که بالطبع وامدار همهٔ آثار پیشین است، در بررسی گامی پیش‌تر می‌گذاریم و یک نمایشنامه را مشخصاً از حیث جامعه‌شناختی ارزیابی می‌کنیم.

روش پژوهش

در این نوشتار، روش پژوهش تحلیلی-توصیفی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است؛ و بزرگ‌ترین محدودیت این کار کمبود منابع مکتوب بود: از نبود اطلاعات مکفی از زندگانی مؤلف گرفته تا از میان رفتن دیگر آثار او، همچنین کمبود نمونه‌هایی تحلیلی به این شیوه در زبان فارسی؛ با این همه، در این پژوهش وجوه گوناگون نمایش «حکام جدید» در چارچوب اندیشه‌های جامعه‌شناختی لوسین گلدمن و دیگر منتقدان هنری ساماندهی شده تا جنبه‌های گوناگون این آثار روشن شوند.

مبانی نظری

• مقدمه

رویکرد سنتی و اولیهٔ نقد و بررسی جامعه‌شناختی آثار را می‌توان «جامعه‌شناسی تجربی هنر» یا «جامعه‌شناسی

محتوایی هنر» نامید. آغاز بررسی جامعه‌شناختی با جنبش علوم جدید اجتماعی و کاوش واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی پیوند دارد. با آغاز قرن بیستم، رویکرد جامعه‌شناختی به نقد و بررسی هنری روی آورد و وجه غالب این حرکت متأثر از مارکسیسم بود. مارکسیسم خواهان آشکارسازی قوانین تاریخ و جامعه، جریان عمدهٔ تضاد اجتماعی، و آیندهٔ بشریت بود. «مارکس» که خود فیلسوفی هگلی بود اعتقاد داشت که هنر، همچون هر پدیدهٔ فرهنگی دیگری، بازتابی از ساختار اساسی اقتصاد جامعه است؛ همان نیروهایی که طبقات اجتماعی را به وجود می‌آورند، باعث خلق آثار حماسی، شعر و نمایش می‌شوند و نمی‌توان بدون در نظر آوردن این نیروها آثار هنری را شناخت. اندیشمندان این مکتب آثار هنری را نه پرداخته از الهامی آسمانی، بلکه محصول «تولید» و مانند دیگر انواع کارها می‌دانند (رامین، ۱۳۹۰، ۱۱۶).

پس از مارکس، «لوکاچ»[1]، برجسته‌ترین پژوهشگر جامعه‌شناسی هنر و ادبیات در سدهٔ بیستم، معتقد است هر فردی جهان هنری ویژهٔ خود را می‌آفریند؛ بر این اساس، شیوه‌های گوناگون زندگی افراد باعث می‌شود که آن‌ها درون‌مایه‌های هنری خاص خود را خلق کنند و بین ساختار اثر و ساختار ذهنی خالق آن رابطهٔ دیالکتیکی وجود دارد.

برجسته‌ترین شاگرد لوکاچ، لوسین گلدمن[2]، روش «ساخت‌گرایی تکوینی» را در نقد پایه‌گذاری کرد و آن را بر این فرض بنا نهاد که «هر رفتار انسانی تلاشی است برای پاسخگویی معنادار به وضعیتی خاص، و از این رو گرایش به آن دارد تا میان فاعل عمل و موضوعی که عمل بدان مربوط می‌شود (جهان پیرامون آدمی) تعادل برقرار کند» (آدورنو، ۱۳۷۷، ۳۱۱). از همین راه گلدمن توانست با بهره‌گیری از آموزه‌های «هگل» و لوکاچ نظام منسجم و منظمی برای نقد جامعه‌شناختی بنا نهد که در ادامه به معرفی و تحلیل آن و سپس از آن طریق به تحلیل وضعیت اجتماعی- اقتصادی حاکم بر ایران در دورهٔ مشروطه می‌پردازیم؛ سپس، برای دریافت و تشریح آثار هنری آن دوران، گروه‌ها و طبقات اجتماعی و امکان‌های اندیشه‌ورزی و رسیدن به آگاهی در گروه‌ها و طبقات ایران را بررسی می‌کنیم.

• بنیان‌های نقد جامعه‌شناختی در هنر

در نقد جامعه‌شناسی، معنا یا هدف اثر رسیدن به ساختاری منسجم یا کلیتی معنادار است؛ این گرایش انسانی به تحقق «انسجامی فراگیر» در مجموعهٔ بخش‌های جزئی ساختارمند تا بخش‌های بزرگ‌تر در نزد همهٔ افراد و گروه‌ها وجود دارد، گرچه این ساختار منسجم را تنها فیلسوف یا هنرمندی بزرگ در لحظهٔ رسیدن به بیشینهٔ آگاهی ممکن می‌تواند ارائه دهد. این امر برای اکثریت قابل دسترسی نیست، مگر به هنگام جنگ در مورد آگاهی ملی، و به هنگام انقلاب در مورد آگاهی طبقاتی؛ زیرا تنها در هنگام تکوین، آفرینش و شدن است که آگاهی، انسجام و ساختارمندی ذهنی به کران بیشینه‌اش می‌رسد (برای همین است که لوسین گلدمن این نوع تحلیل را «ساخت‌گرایی تکوینی» نام می‌نهد).

اما این دیدگاه منسجم نمی‌تواند تنها حاصل اندیشه و ذهنیات فردی نویسنده باشد، زیرا با نگرگاه همیشه تغییرپذیر فرد تفاوت دارد و باید ارائه‌دهندهٔ دستگاه فکری گروهی از انسان‌ها باشد که در اوضاع اقتصادی و اجتماعی واحدی به سر می‌برند.

• دریافت و تشریح در نقد جامعه‌شناختی

نقد جامعه‌شناختی در دو مرحله می‌کوشد که به معنای اثر برسد؛ مرحلهٔ یکم دریافت است، به این ترتیب که ساختار خود اثر هنری یا اندیشهٔ نوشته‌شدهٔ مؤلف را توصیف کنیم؛ مرحلهٔ دوم تشریح است، یعنی این ساختار را در ساختاری بزرگ‌تر بگنجانیم. برای مثال، اگر محتوای کل نمایشنامهٔ «حکام جدید» را گویای اندیشه‌های تجددگرایانه و مشروطه‌خواهانه دریافت کنیم، تک‌تک اندیشه‌های جزئی مطرح در صفحات گوناگون این نمایشنامه را (که می‌توانیم هر یک را جداگانه دریافت و توصیف کنیم) تشریح کرده‌ایم.

• جهان‌نگری

هر اثر بزرگ ادبی یا هنری در نهایت بیان نوعی «جهان‌نگری» است. جهان‌نگری پدیده‌ای از جنس آگاهی جمعی است که در ذهن اندیشه‌گر یا هنرمند به «بیشینهٔ روشنایی مفهومی» رسیده است. هر گروهی نمی‌تواند دارای اندیشه یا جهان‌نگری مخصوص به خود باشد تا با قراردادن نویسنده در آن بتوانیم به مرحلهٔ تشریح و رسیدن به کلیت و ساختاری منسجم برسیم. فقط گروه دارندهٔ آگاهی طبقاتی می‌تواند به مرحلهٔ جهان‌بینی برسد، و «آگاهی طبقاتی» عبارت است از گرایش مشترک در احساسات، تمایلات و اندیشه‌های اعضای طبقه، گرایشی که دقیقاً براساس وضعیت اقتصادی و اجتماعی‌ای شکل می‌گیرد که زایندهٔ فعالیتی است که فاعل جمعی‌اش جمع واقعی یا بالقوه تشکیل‌شده از طبقهٔ اجتماعی است.

• کلیت منسجم و معناداری اثر در نقد جامعه‌شناختی

برای درک بهتر نظریه‌های جامعه‌شناسی گلدمن در هنر، باید به بعضی اصول و مفاهیم فلسفهٔ نظام‌مند هگل و تفسیر لوکاچ از آن‌ها توجه کنیم که گلدمن از همگی آن‌ها وام گرفته است. یکی از اندیشه‌های اساسی فلسفهٔ

هگل این است که واقعیت را جز به‌صورت «کلی منسجم» و «کلیتی معنادار» نمی‌توان درک کرد. به نظر هگل، وظیفهٔ فیلسوف درکِ جهان به‌صورت نوعی کل معنادارِ تحول‌پذیر و کلیتی تاریخی است. کلیتْ «ذات» یا گوهر است که در شدن (صیرورت) تحقق می‌یابد. به نظر هگل هنر، درست همانندِ فلسفه، کارکردی شناخت‌بخش دارد و باید درک بهترِ واقعیت را تضمین کند. اثر هنری، مانند فلسفه، باید «ذات» را در پسِ پدیدارها آشکار سازد؛ با این تفاوت که اثر هنری قانونِ عام را که فلسفه با اندیشهٔ مفهومی بدان دست می‌یابد در پدیده‌ای خاص آشکار می‌سازد که در دسترسِ حواس انسان قرار دارد و به این ترتیب آفرینش هنری از سخن مفهومیِ فلسفه پیروی می‌کند (همان). از این رو، لوکاچ به‌عنوان منتقد و متفکری هگلی معتقد است: فقط هنگامی که امر جزئیْ خصلتی سرشت‌نما و «ذاتی» می‌یابد و ذاتیتی را آشکار می‌سازد، موضوع (یا واقعیت عینی)، به‌عنوان کلیتی که ساختمانی عقلانی دارد و بر پایهٔ مناسبات عقلانی قرار گرفته است، به سطح امر خاص و نوعی ارتقا می‌یابد.

گلدمن، در راستای تکمیل اندیشه‌های هگل و لوکاچ، و برای سازمان‌مندی آن‌ها در راه رسیدن به اسلوب نقد ساختگرای تکوینی، همهٔ رفتارهای انسانی را دارای «معنا» و عقلانیت می‌داند. این عقلانیت نه عقلانیت دکارتی یا منطقی بلکه دایر بر آن است که رفتارِ انسانی همواره پاسخی به مسائلِ برخاسته از محیطِ پیرامونِ آدمی است، و معناداری و عقلانیتِ پاسخ انسانی موثرترینِ امکانِ «بقا» و پیشرفت را برای فرد یا گروه فراهم می‌آورد.

• مفهوم فاعل فرافردی در نقد

در مقایسهٔ ساخت‌گرایی تکوینی با ساخت‌گرایی غیرتکوینی در نسبت با مؤلف یا هنرمند، می‌توان گفت که ساخت‌گرایی غیرتکوینی «فاعل» یا هنرمند در اثر هنری را رد می‌کند و ساختارهای زبانی، ذهنی، اجتماعی و مانندِ آن‌ها را جایگزین آن می‌سازد و برای انسان‌ها و رفتارشان صرفاً نقش و کارکردی را در درون ساختارهایی باقی می‌گذارد که نقطهٔ نهاییِ پژوهش یا تشریح به حساب می‌آیند. ولی ساخت‌گرایی تکوینی، با وجود آنکه مانند غیرتکوینی‌ها فاعلِ فردی را در عرصهٔ تاریخ و فرهنگ رد می‌کند، اما مفهوم فاعل را حذف نمی‌کند، بلکه مفهوم «فاعل فرافردی» را جایگزینِ آن می‌سازد. از دیدگاهِ این مکتب، «ساختارها» خصوصیتِ عام هر عمل و هر واقعیت انسانی هستند. «هیچ پدیدهٔ انسانی‌ای نیست که ساختارمند نباشد و هیچ ساختاری نیست که "معنادار" نباشد، یعنی به‌عنوان خصوصیتِ روان و رفتارِ انسانْ کارکردی را انجام ندهد» (گلدمن، ۱۳۷۶، ۲۷۳).

• طبقات اجتماعی- اقتصادی ایران از زمانِ پیش از مشروطه تا روزگار انقلاب

بررسی جامعه‌شناختیِ هنر ابتدا نیازمند تمرکز بر واقعیات تجربی دربارهٔ رابطه‌های ساختار اجتماعی-اقتصادی و عاملیت هنری و سپس نیازمند «تمرکز بر سنجش گستره‌ای است که این رابطه‌ها در محدودهٔ آن زمینه‌ای را به وجود می‌آوردند تا آثار هنری بتوانند تجسم‌بخش "ایدئولوژی" باشند» (رامین، ۱۳۹۰، ۱۱۶). برای بررسیِ جامعه‌شناختیِ آثار هنری در روزگار مشروطه، ناگزیریم شناختی از سامانِ طبقاتی مردم ایران در آن زمان داشته باشیم. در روزگارانِ پیش از مشروطه، یعنی سال‌های آغازینِ سدهٔ سیزدهم خورشیدی، مردم ایران به چهار طبقهٔ عمده تقسیم می‌شدند: یکم، طبقهٔ ملوک‌الطوایف، شاملِ نخبگانِ مرکزی که عبارت بودند از سلسلهٔ قاجار، شاهزادگان، درباریان، تیول‌داران، مستوفیان، وزرا، فرمانفرمایان و مقامات و نخبگان محلی که بعدها به هیئت حاکمه یا طبقهٔ حاکمه معروف شدند. دوم، طبقهٔ متوسطِ مرفه، متشکل از تجار و پیشه‌وران. سوم، طبقهٔ مزدبگیرانِ شهری، به‌ویژه صنعت‌گرانِ اجیر، شاگردان،کارگران مزدور و ... . سرانجام چهارمینِ طبقه شامل رعایا، ایلات و دهقانان بود (آبراهامیان، ۱۳۸۸).

پیش از نفوذ غرب، با وجود آنکه بازارها، بازاریان، پیشه‌وران و بازرگانان (طبقهٔ دوم) کارکردهای اقتصادی-اجتماعی مهم و حساسی داشتند نفوذِ سیاسی چندانی نداشتند، زیرا عوامل جغرافیایی باعث می‌شد بیشترِ روستاها، قبایل و شهرها کاملاً جداافتاده و از نظر اقتصادی مستقل باشند و بخش عمدهٔ صنایع دستی و کالاهای کشاورزی را خودشان تولید و مصرف کنند. اما، با نفوذ و فشارِ غرب در آغاز سدهٔ ۲۰ م.، این طبقه به نوعی نیروی هم‌بستهٔ ملی تبدیل شد که برای نخستین بار از شخصیت و هویت سیاسیِ مشترکِ خود آگاهی داشت. ایجاد خطوط تلگراف، ساختنِ راه‌های جدید، انتشار روزنامه و ایجاد نظام پستی در دههٔ ۱۲۵۰ ه.ش.، ارتباطات را آسان کرد، وارداتِ محصولات کارخانه‌ای حجمِ تجارت داخلی را افزایش داد و خودکفاییِ جوامع بومی را از بین برد. از این رو، توجه بسیاری از شهرهای ایالات به تصمیمات مهم اقتصادیِ پایتخت، مانند امتیازفروشی به بیگانگان یا تأسیس ضرابخانهٔ مرکزی در سال ۱۲۵۶ ه.ش.، جلب شد. بنابراین یکی از رویکردها به انقلاب مشروطه می‌تواند آن را برآشوبیدن اقتصادیِ طبقهٔ متوسط بر طبقهٔ حاکمه بداند، زیرا با امتیازفروشی‌های طبقهٔ بالاتر که باعث از دست رفتنِ انواع منابع و منافع اقتصادی کشور می‌شد طبقهٔ دوم بیش از همه آسیب می‌دید.

از سوی دیگر، برخورد و ارتباط با غرب، به‌ویژه تماس فکری و ایدئولوژیکی از طریق نهادهای نوین آموزشی، زمینهٔ رواج اندیشه‌های جدید و مشاغل نوینی را فراهم ساخت که منجر به پدید آمدن طبقهٔ متوسطِ حرفه‌ایِ جدیدی به نام «طبقهٔ روشنفکر» شدند که نویسندهٔ نمایشنامهٔ «حکام جدید» عضو مهمی از این طبقه بود. جهان‌بینی این روشنفکران جدید با اندیشهٔ قدما بسیار تفاوت داشت؛ آنان نه به حق الهی پادشاهان بلکه به حقوق واگذارناشدنیِ فرد معتقد بودند، اصول برابری، آزادی و برادری را می‌ستودند و در نوشته‌های سیاسی یا آثار هنری خود، نه تنها واژه‌های غربی بسیاری را به فرهنگ سیاسیِ جامعه وارد کردند بلکه به بیشترِ عبارات قدیمی نیز معانی تازه‌ای بخشیدند. «آنان تحت تأثیر روشنگری در فرانسه، پیشرفت بشری را در صورت پاره کردنِ سه زنجیرِ استبداد سلطنتی، جزم‌اندیشی مذهبی و امپریالیسم خارجی، ممکن می‌دانستند و مشروطیت، سکولاریسم و ناسیونالیسم را سه ابزار کلیدی برای ساختن جامعه‌ای نوین، قدرتمند و توسعه‌یافته به شمار می‌آوردند، و زمانی با شاه علیه علما، زمانی با علما علیه شاه، زمانی با شاه علیه قدرت‌های امپریالیست و زمانی نیز، مانند انقلاب مشروطه، با علما علیه شاه و قدرت‌های امپریالیست متحد می‌شدند» (همان، ۷۹-۸۰).

با بهره‌گیری از نظریه‌های نقد جامعه‌شناختی، و نیز آگاهی از سازمان اجتماعی و طبقاتیِ ایران در روزگار مشروطه، می‌توان نمایشنامهٔ «حکام جدید» را روایت کنش و واکنش‌های طبقات اجتماعیِ گوناگونِ جامعه دانست که خودِ این روایت نگاهِ نقادانهٔ نویسنده‌ای از اعضای طبقهٔ روشنفکر آن روزگار با پیش‌فرض‌ها و چشمداشت‌های ویژهٔ طبقهٔ خود را نشان می‌دهد.

بحث و بررسی

• مؤیدالممالک فکری ارشاد و نمایشنامهٔ «حکام جدید»

مرتضی قلی خانِ مؤیدالممالک فکری ارشاد در سال ۱۲۴۸ ه.ش. زاده شد، در دارالفنون حقوق و زبان فرانسه آموخت و سپس از سوی دولت مرکزی، به‌عنوان حاکم، راهیِ ولایات مازندارن، عراق عجم (اراک) و گلپایگان، شد. وقتی فرمان مشروطیت صادر شد او کار دولتی را برای همیشه رها و در تهران روزنامهٔ «صبح صادق» را با جانب‌داریِ آشکار از مشروطه، آزادی و تجدد منتشر کرد که تا روزی که قوای استبداد مجلس را به توپ بستند برجا بود. مؤیدالممالک پس از کودتا به قفقاز گریخت و یک سال در قفقاز، شام و عثمانی آواره بود تا اینکه در ۱۲۸۸ ه.ش. به تهران بازگشت و روزنامه‌نگاری را از سر گرفت. او در کنار روزنامه، که خود آن را از مظاهر اساسیِ تمدن جدید می‌شمرد، به تئاتر نیز به‌عنوان «تالیِ تلوِ یکِ روزنامهٔ مهم» علاقه داشت و نه تنها در همهٔ نوشته‌هایش هر دو را می‌ستود، بلکه با اقدامی بی‌سابقه گروه نمایشی به نام «گروه نمایش عالیِ ارشاد» به راه انداخت و سال‌های واپسینِ عمرِ خود را میان تئاتر و روزنامه تقسیم کرد. او در سال ۱۲۹۵ ه.ش. بر اثر بیماری حصبه در تهران درگذشت (فکری ارشاد، ۱۳۷۹، ۶-۷).

مؤیدالممالک نمایشنامه‌های «حکام قدیم، حکام جدید» را در سال ۱۲۹۴ ه.ش.، پس از نوشتن و اجرای دو نمایشنامهٔ موفقِ دیگر به نام‌های «سرگذشت یک روزنامه‌نگار» و «عشق در پیری»، نوشت. داستان «حکام جدید» از این قرار است که حاکم جدیدی به شهر می‌آید و، بااینکه کشور در دورهٔ حکومت قانونی قرار دارد، همهٔ مناسباتِ فرمانروایی شهر را به زمانِ پیش از قانون مشروطه، استبداد و زورگویی بازمی‌گرداند. او به اموال و حقوقِ مردم دست‌اندازی می‌کند، و رعایای ساده و مردمی که از طبقات پایین هستند هیچ توان و حقی برای دفاع از خود در برابر ستمگر نمی‌یابند. کم‌کم مردم همهٔ طبقات، از رعیت‌های ساده گرفته تا طبقهٔ متوسط بازاری و روشنفکران، هم‌داستان شده این رویه را برنمی‌تابند و رفتارِ حاکم را به پایتخت گزارش می‌کنند، آن‌گاه، حکومتِ مرکزی از بسیاریِ گزارش‌ها و گله‌گزاری‌ها حاکم را برکنار می‌کند و به مرکز فرامی‌خواند. پردهٔ دوم در پایتخت می‌گذرد؛ تاجری که به حقوقِ خود آگاه است و هویتِ طبقهٔ اجتماعی خود (طبقهٔ متوسط سنتی) را می‌شناسد، با امیدواری به قانون، وکیل می‌گیرد و می‌کوشد حق خود را از حاکم بستاند، اما همان مناسبات پیشین، گرچه نه به ظاهر، اما در پس پرده، همچنان برپا هستند و سرانجام او را از رسیدن به حق خود باز می‌دارند. در نهایت حاکم با رشوه دادن به قاضی و وکیل از کیفرِ کارهای خود می‌گریزد.

• دریافت و توصیف ساختار نمایشنامه با روش نقد جامعه‌شناختی

- توصیفِ شخصیت‌های «حکام جدید»

شخصیتِ اصلیِ این نمایشنامه «حاکم» شهر، نمایندهٔ طبقهٔ حاکمه، با ایدهٔ ستیز با قانون است:

*«**حاکم**: از این قرار که می‌فرمایید نظم شهر با نظمیه، عارضی و معروضی با عدلیه، مالیات با پیشکارِ مالیه، موقوفات هم یقیناً با این اوقاف است، آن هم اگر آقایان بگذارند. تلگراف‌خانه و پستخانه هم که به ما ربطی ندارد*

پس ما و شما حاکم خانهٔ خودمان هستیم و دیوان‌خانه. به‌راستی پس برای چه ما را فرستاده‌اند؟! ما را فرستاده‌اند اینجا که سرِ خرِ بوستان باشیم از صبح تا شب بنشینیم این را بپاییم آن را بپاییم؟ خیر آقای معاون! حاکم گفتند که صبح تا شب بگیرد، ببندد، با چوب و فلک سروکار داشته باشد، با عارض و معروض سروکار داشته باشد. مردم یک چیزی شنیده‌اند که گفته‌اند مشروطه، گفته‌اند قانون، یعنی باید افسارشان سر خودشان باشد هر کار دلشان می‌خواهد بکنند؟ هیچ کس نتواند بگوید بالای چشمت ابروست؟ خیر. همچو چیزی نیست. بنده تکلیف خودم را بهتر می‌دانم» (همان، ۱۶۸).

حاکم هوادارِ سامان کهنه، زورگویی و دست‌درازیِ حکومت به اَموالِ طبقات پایین‌تر و بازداشتنِ طبقاتِ دیگر از آمدن به صحنه و بهره بردن از حقوقِ قانونیِ خودشان است؛ و شخصیت اصلیِ رویاروی او، معاونِ حاکم، هوادار اجرای قانون، حقوقِ افراد، و خود از طبقهٔ روشنفکران حقوق‌بگیر است که از راه تحصیل در غرب با افکار آنان نزدیکی یافته است:

*«**معاون:** ... من از مجاری قانونی به هیچ وجه نمی‌توانم خارج شوم. من سال‌ها در بیرون زحمت کشیده، تحصیل نموده، دکتر در حقوق شده، به ایران آمده‌ام که خدمتی به مملکت نمایم. دزدی از من ساخته نیست. من مداخله‌ای به کارهای حقوقی نمی‌کنم. به مالیه کار ندارم. در وظایف نظمیه و بلدیه مشارکت نمی‌کنم. تکلیف من فقط نظارت در اَعمالِ دوایر دولتی و حفظِ انتظام شهر است و امضا در غیاب حکومت»* (همان، ۱۶۶).

و دیگر شخصیت‌های روشنفکر و رودرروی طبقهٔ حاکمه دو شخص «فکلی» هستند.
شخصیتِ برجستهٔ دیگر «حاجی محمدِ» تاجر است. او نمایندهٔ طبقهٔ متوسطِ سنتی ولی در رویارویی با حاکم همراه روشنفکران است:

*«**حاکم:** خوب آقایان باید از قبل دانسته باشید که شما را به طهران فراخوانده‌اند.*
***حاجی محمد:** بنده را، بنده را به طهران فراخوانده‌اند! مگر چه خبر است؟ من دزدم؟ مگر مالِ کسی را خورده‌ام؟ چه گناهی کرده‌ام؟ من مردی هستم کَاسب...*
***حاکم:** فراش‌باشی این دو نفر را باید از اینجا اخراج کنی و به پایتخت بفرستی.*
***حاجی محمد:** جناب حاکم! ما کسی نیستیم که ما را بی‌دلیل بتوان طهران فرستاد. ما اعتبار داریم، تاجریم. ما اگر اخراج شویم این شهر به هم می‌خورد...»* (همان، ۱۸۴).

توده‌های مردم، که طبقه‌های سوم و چهارم هستند، در این نمایشنامه (همان‌گونه که در جای‌جای تاریخ واقعیِ انقلاب مشروطه) در رویارویی با ستمگران با دو گروهِ بالاتر هم‌پیمان می‌شوند تا بتوانند حقوق ازدست‌رفتهٔ خود را به دست آورند:

*«**حاجی:** حضرت اشرف بنده سال‌به‌سال مالیات دیوان را دادم، هیچ سالی هم نگه نداشتم. رعیت جماعت مالیاتِ دیوان را از قرض بد و واجب‌تر می‌داند...»* (ملک‌پور، ۱۳۸۵، ۳۳۴).

- توصیف و تشریحِ کنش‌های شخصیت‌ها در برابر طبقات رودررو

کنش بنیادینِ حاکم شکستنِ همهٔ قانون‌ها و رفتار به همهٔ شیوه‌هایِ کهنه برای سود خود است. این کنش برگرفته از ساختاری است که حاکم و طبقهٔ او در آن زیست می‌کنند، و ستیزشان با طبقات دیگرْ پاسخ معنادارِ آن‌ها به هنگامه‌ای است که در آن همهٔ سودها و بهره‌هایِ بی‌کوششِ آن‌ها ازدست‌رفته می‌نماید و چه‌بسا وجودشان هم به سؤال گرفته شود.
کنش دوم رویاروییِ گروهِ هم‌پیمانان قانون‌مدار با حاکم و کوشش‌های آنان برابر او و سرانجام برکناریِ او از حکومت به رهبریِ روشنفکران است. این کنش در ساختار اندیشگیِ کوشش‌گران نمایندهٔ آرزوی آنان است برای رسیدن به آن عدالتِ همراه با آرامش که در روزهای آغازینِ پیروزی مشروطه نزدیک می‌نمود، ولی هرچه گذشتِ گویی دورازدست‌تر می‌شد، تا آنجا که این طبقهٔ تازه و تأثیرگذار پاسخ معنادارِ خود را در ماندن، کوشش بی‌درنگ و ایستادن و نگه‌داشتنِ مشروطه می‌دید.
کنش سوم کنشِ حاجی محمدِ تاجر و دادخواهی او از حاکم در دادگاهِ پایتخت برای رسیدن به حق خود است.
و کنش چهارم کنشِ حاکم و پیروزی او در دادگاه؛ او باز هم می‌تواند با قانون‌شکنی و دادنِ رشوه از کیفر کردارِ خود بگریزد.
اثر با کنشِ حاکم آغاز و با کنش دومِ حاکم پایان می‌یابد. کنشِ نخست حاکمْ «کنشی» و برای چیرگی و دست‌اندازی به اموال و حقوق دیگران ولی کنش دوم «واکنشی» و برای گریختن از کیفر است.
دو کنش هم از سوی طبقه‌های دیگر، که همگی در رویارویی با طبقهٔ حاکمه هم‌داستان‌اند، می‌بینیم؛

آشتیِ دو طبقهٔ میانی جامعه، طبقهٔ متوسط سنتی با روشنفکران، توده‌های مردم را هم با ایشان همراه می‌کند، پس می‌توانیم این گروه بزرگ را «هم‌پیمانان» بنامیم. هم‌پیمانان دو بار بر طبقهٔ حاکمه می‌آشوبند، یک بار همگانی و یک بار از طریق تاجر که به‌تنهایی به پایتخت رفته است. حاکم، در دو کنش خود، یک بار پیروز است و یک بار بازنده؛ آن‌گاه که باید رویاروی همگان بایستد شکست می‌خورد، ولی روبه‌روی تاجر برنده می‌شود، پس هیچ‌کدام از دو سویهٔ پیکار چیرگیِ کامل نمی‌یابد.

• تشریحِ روساخت/زیرساختِ و متن/مرجع در «حکام جدید»

مرحلهٔ دوم در نقد جامعه‌شناختی تشریح اثر یعنی گنجاندن ساختار اثر در ساختاری بزرگ‌تر برای رسیدن به معنای آن است. برای این کار باید به تجزیه و تحلیل کلام پرداخت، به این معنی که نظام یا شبکهٔ بیان و گفته‌ها، چه آشکار و چه پنهان، و رابطهٔ آن‌ها با زمان و مکانی که حوادث در آن رخ می‌دهد را کشف کرد. در رویکرد جامعه‌شناختی، ایدئولوژی فرد در تمام حرکات و اندیشه‌ها، کارهای اقتصادی و سیاسی، رفتارهای خانوادگی، مواجهه با دیگران، برداشت او از مفهوم کلی زندگی و در فرهنگ و اعتقادات او نمایان است. رفتار و کلام در موقعیت‌های متفاوت یکسان عمل می‌کنند. «نقد جامعه‌شناختی معتقد است که در تشریح، چنانکه در آفرینش اثر، امکانِ کاوش واژگان و حوزه‌های معنایی ساختارهای بزرگ‌تر اجتماعی و ارائهٔ ترکیبی از روساخت/ زیرساخت، ضمیر آگاه/ ناخودآگاه، متن/ مرجع و ... وجود دارد» (کهنمویی‌پور، ۱۳۹۰، ۲۴).

در اینجا نیز مفاهیم ناآشکار و نهفتهٔ آثارْ خود را در رفتارها و دیالوگ‌های نمایشنامه نشان می‌دهند؛ مؤیدالممالک، دانش‌آموختهٔ دارالفنون، همراه و هم‌داستانِ طبقهٔ روشنفکران در روزگار مشروطه، بی‌گمان از نگاهِ طبقهٔ خود به رویدادها و کشمکش‌های آن زمان می‌نگرد. شخصیت‌هایی که در نمایشنامه نمایندهٔ طبقهٔ روشنفکرند، اگرچه در روساخت به اندازهٔ مستبدانْ کمیک و فکاهی نیستند و مخاطب را کمتر به خود جلب می‌کنند، ولی در ژرف‌ساخت در مرکز و بنیانِ اثر قرار می‌گیرند و همهٔ مسائل از زاویهٔ دیدِ آن‌ها بیان می‌شود و نگاه انتقادیِ آن‌هاست که بازتاب می‌یابد. در این متن سراسر طنز و انتقاد، از نقد به گروه روشنفکران کمتر اثری هست، جز آنجا که هوشمندانه ظاهر فکلیِ دو جوان روشنفکر، به نام مشروطه‌خواهی ظاهرگرا، ریشخند می‌شود. نمایشنامه در واپسین سال‌های افراشتگیِ مشروطه نوشته شده و دستگیریِ فکلی‌ها نشانمان می‌دهد که این طبقه، که روزگاری نیرومند بود، کم‌کم گرفتارِ انزوا شده و با نابودیِ مشروطه خودبه‌خود به نابودی نزدیک می‌شود. تنها یک سال پس از «حکام جدید» است که حصبه به سراغ ارشاد می‌آید و کم‌کم پراکندگی، خودکشی و ترور به سراغ هم‌داستانان او. اگر امیدی برای ماندن هست در پاسخ معنادارِ آنان است به آنچه دارد چیره می‌شود، یعنی بازگشتِ خودکامگی.

این نمایشنامه در نمایاندن واقعیت به جایی می‌رسد که به گفتهٔ لوکاچ امر جزئی را سرشت‌نما می‌کند و کلیت و ذات را در آن نمودار می‌سازد، کلیتی که در اینجا کلان‌روایتِ تاریخ انقلاب مشروطه است و به‌گونه‌ای خرد در روایت این اَثر بازتاب می‌یابد. مشروطه‌ای که با اتحاد دو سید و همراهی طبقات گوناگون در بستن بازارها و بست‌نشینی به سرانجام رسید (۱۲۸۵ ه.ش.)، با ترس یاران از توپ‌های قزاقانِ لیاخوفِ روس و پراکندگی آنان (۱۲۸۷ ه.ش.) یا سستیِ در برابرِ التیماتوم روس (۱۲۹۰ ه.ش.)، پس نشست:

*«**حاکم**: اساساً مجلس بسته شد. کودتا شده شهرِ طهران نظامی است و به حکمِ هیئت دولت هر سرجنبانی در طهران بود، مثلِ وکلایِ مجلس، روسای فرق، گرفته، بردند قم، کاشان، بعضی که زرنگ بودند فرار کردند»* (فکری ارشاد، ۱۳۷۹، ۱۸۲).

از سوی دیگر جای‌جای نمایشنامه به متن قانون اساسیِ مشروطهٔ ایران ارجاع می‌دهد، که مرجع برجستهٔ اجتماعی-سیاسی‌ای برای این متن است:

*«**حاکم**: آقایان، دولت امر فرموده شما را به مرکز بفرستیم.*
***فکلی**: هیچ‌کس را نمی‌توان محکوم و مجبور به حرکت و سکون کرد مگر به حکم قانون.*
***حاکم**: من در آن موضوع قانون نمی‌دانم، دولت به من امر کرده و ناچار از اطاعتم.*
***فکلی**: هیچ مقصری را نمی‌توان در حبس نگاه داشت مگر اینکه تا بیست و چهار ساعت گناه را به او اعلام نمایند. با این ترتیب خوب است تقصیر ما را معین فرمایید تا بدانیم چه خلافی کرده‌ایم که موجب عقوبت شده‌ایم»* (همان، ۱۸۶).

- تشریحِ واژگان و حوزه‌های معناییِ فاعلان فرافردی در «حکام جدید»

گفتیم در روش ساخت‌گرایی تکوینی نویسندهٔ یکتا نفی می‌شود و جای آن را طبقه‌ای از همفکران می‌گیرد که هرچه انجام می‌دهند در ساختاری می‌گنجد. ساختار

تازه‌ای مانند تئاتر از میراث آخوندزاده به دست آمد، نویسندهٔ روشنگری که آرای او در انقلاب مشروطه تأثیر بسزایی داشت و می‌کوشید مفاهیم نوآیین را به زبان اروپایی واردِ واژگان فارسی کند. او در نخستین صفحاتِ «مکتوبات کمال‌الدوله» در سببِ آوردنِ اصل فرانسه-روسیِ برخی اصطلاحات مهم توضیح داده است که «ترجمهٔ مطابق آن‌ها در زبان اسلام بسیار دشوار می‌نمود»؛ از این رو نویسندهٔ رساله همان اصطلاحات را «با حروف اسلام نقل نموده» و ناچار شرحی دربارهٔ آن‌ها افزوده است. او در آغازِ «مکتوبات ...» معنای نوزده واژهٔ مهمِ بیگانه را که در رسالهٔ خود آورده توضیح می‌دهد. این واژه‌ها عبارت است از: دیسپوت (پادشاه خودکامه)، سیویلزاسیون (متمدن‌شدن)، فاناتیک (سَلَفی)، فیلوسوف، رُوولُسیون (انقلاب)، پروقره (توسعه)، پوئیزی (شاعری)، پاتریوت (وطن‌پرست)، شانژمان (تغییر رژیم)، پولیتیک، پروتستان‌تیزم، لیبرال (روشنفکر)، الکتریسیت، پنزور (فیلسوف)، شارلاتان، پارلمان، پطارق و ولتر (فیلسوف فرانسوی)، شیمی (آخوندزاده، ۱۳۵۷، ۲۵-۲۷).

در نمایشنامهٔ «حکام جدید» نویسنده صرفاً ارشاد نیست بلکه گویی آخوندزاده و روشنفکرانِ پس از او در ناخودآگاهِ او حضور دارند و همین واژگان، مفاهیم و نشانگان را به کار می‌برند. او، مانند همهٔ بخش‌های پیشین، واژگان را نیز در دوگانه‌ای دوقطبی در رویارویی میان طبقهٔ حاکمه و هم‌پیمانان، دیگرسان و مخالفِ هم می‌آورد.

الف. واژگان پربسامد هم‌پیمانان:

ظلم، ملت، قانون، آزادی، انتظام، حقوق، عدلیه، مجلس، احزاب، مطبوعات، استبداد، رفرم

ب. واژگان و عبارت‌های پربسامدِ طبقهٔ حاکمه:

دخل، چَرچَره، رسوم، مواجب، رشوه، تعارف، خدمتانه، جریمه، جریمهٔ خریداری، «حاکم مظهر پادشاه است و پادشاه مظهر خداست» و ...

«آزادی» یکی از کلیدواژه‌های مهم گروه هم‌پیمانان است که به متنِ جامعه و متن اندیشهٔ اجتماعی انقلاب مشروطه ارجاع می‌دهد؛ برای مثال، آنجا که حاکم دستور می‌دهد مقصرانِ پلتیکی را تبعید کنند، معاون پاسخ می‌دهد:

*«**معاون:** موادِ قانون اساسی مصرح‌اند بر اینکه اشخاص در سکون و حرکت "آزادند" و هیچ چیز آن‌ها را نمی‌تواند مجبور به حرکت از محل کند، مگر قانون»* (فکری ارشاد، ۱۳۷۹، ۱۸۱).

آن‌طور که فرانس روزنتال[۳] در پژوهشِ خود نشان داده است، به‌طور کلی، تا سدهٔ نوزدهم میلادی، مفهوم «آزادی» ــ و معادل‌های آن در زبان‌های دنیای اسلام ــ مضمونی حقوقی داشت. مفهومِ آزادی، نخست، در سدهٔ نوزدهم و از راه ترجمهٔ نوشته‌هایِ اجتماعی- سیاسیِ اروپایی مضمونی سیاسی پیدا کرد، اگرچه ابهامی بنیادین در کاربرد آن وجود داشت (طباطبایی، ۱۳۹۵، ۱۰۶). آخوندزاده، در «مکتوبات کمال‌الدوله»، کلمهٔ آزادی را در معنای جدید آن آورده و به نقل از «کتب فرنگستانیان» آزادی یا «حریت» را به «حریت روحانیه» در ترجمهٔ "librte' morale" و «حریت جسمانیه» در ترجمهٔ "liberte' physique" تقسیم کرده و بر آن است که ایرانیان را در این هر دو ماده اختیارِ مداخله نیست: «ما در مادهٔ حریت روحانیه بندهٔ فرمان‌بردارِ اولیای دین بوده، از نعمت آزادی محرومیم و حریت جسمانیهٔ ما را فرمانروایان دیسپوتی از دست ما گرفته‌اند» (آخوندزاده، ۱۳۵۷، ۵۹).

و به همین گونه است واژهٔ «پولیتیک» که در اثرِ مد نظر ما آمده:

*«**حاکم:** خوب آقای معاون، حالا موضوعِ مهم‌تر دیگری هست؛ روزی که از طهران آمدیم، محرمانه به ما دستورالعمل دادند که بعضی اشخاصْ مقصرِ پولیتیکی هستند و باید آن‌ها را دستگیر کرده و به مرکز بفرستیم. اسامی آن‌ها هم به من داده شده، شما باید اقدام نمایید آن‌ها را به مرکز بفرستیم»* (فکری ارشاد، ۱۳۷۹، ۱۸۱).

آخوندزاده دربارهٔ این واژه می‌نویسد: «یازدهم: پولیتیک عبارت از همهٔ آن‌گونه امور و علوم است که به سلطنت و مملکت تعلق و مدخلیت داشته باشد، و صرفه و صلاحِ سلطنت و مملکت در آن منظور بشود» (آخوندزاده، ۱۳۵۷، ۱۶).

ولی سرنوشت مشروطه، تئاتر، آزادی، پولیتیک و همهٔ ساختارهایی که آخوندزاده و دیگران تا به ارشاد در آن می‌اندیشیدند و می‌زیستند چیست؟ جز آنکه مانند خود تئاتر، این پدیدهٔ نوآیین، که همگام تکوین اندیشه‌های نو در ذهن آخوندزاده تکمیل می‌شد، بسیار شکننده بود و دولتش مستعجل؟ تئاتری که ارشاد در جست‌وجوی آن است هنوز برای ساختارهای ایران همان پدیدهٔ دست‌نیافتنی‌ای است که آخوندزاده در روزهای تبعیدِ خودخواسته در روسیه صرفاً حق رؤیابافی درباره‌اش را داشت. و بعد از همهٔ این‌ها، سرنوشتِ خود طبقهٔ روشنفکر نیز همانند تئاتر است: از ابتدا بسیار ضعیف و شکننده به دنیا آمد بود و به‌سرعت به‌سمت روزگارِ نابودی خود پیش رفت.

نتیجه‌گیری

«حکام جدید» نوشته‌ای هنرمندانه است که در بستر اجتماعی زمانهٔ خود یعنی انقلاب پدید آمده و با رسیدن به بیشینهٔ آگاهی ممکن به ساختاری منسجم دست یافته است. این ساختار منسجم یا کلیت معنادار نتیجهٔ جهان‌نگری گروهی از انسان‌هاست که به آگاهی طبقاتی رسیده‌اند، گروه روشنفکران ایرانی، طبقه‌ای نوپا که هم بقای اجتماعی، و هم وجودِ هستی‌شناختی خود، را در گرو بودنِ مشروطه، حقوق فردی، دیوان، اداره و نهادهای فرهنگیِ نو می‌داند و با از دست رفتن انقلاب این طبقه نیز سرنوشتی جز نابودی یا منحل‌شدن درونِ طبقات دیگر ندارد. جهان‌نگری صاحبانِ این دیدگاه گونه‌ای گزارش از وضعیتِ جامعه و طبقات اجتماعی است، وضعیتی که در آن رهبریِ انقلاب جز به دست گروه‌های روشنفکر نمی‌تواند باشد. در اثر مد نظر ما، جامعه از دریچهٔ ذهنِ معاون و دو جوان فکلی دیده و نقد می‌شود، زیرا آن‌ها کسانی هستند که به دورنمای کلی دست یافته‌اند و ساختار منسجم را درک می‌کنند. این نظام ذهنیْ واقعیت بیرونیِ طبقات را این‌گونه تشریح می‌کند که همهٔ طبقات به‌جز طبقهٔ حاکمه، به‌سبب نابرابری در نظام کهنه، به آستانهٔ انفجار رسیده‌اند؛ لیکن طبقه‌های فرودست گرچه زخم‌خورده‌اند و نیروی بسیار دارند، بدون داشتنِ رهبران اندیشمند، توانِ رویارویی با ستمکاران را ندارند؛ طبقهٔ متوسطِ مذهبی نیز، به‌رغم ناخشنودی‌هایش، جز از راه همدلی با روشنفکران و پیروی از آن‌ها نمی‌تواند بی‌عدالتی را تمام کند و جامعه را به نظام جدید رهنمون سازد. بنابراین این نمایشنامه خود پاسخ معنادارِ این گروه (روشنفکران) به گروه رویارو (خودکامگان) است، همان‌ها که با بودنِ مشروطه و سامانه‌های نوینِ آن همهٔ بهره‌ها و نیز وجودِ خود را رو به نابودی می‌بینند؛ از این رو، متنْ کشمکشی بی‌پایان میان دو دسته را روایت می‌کند و از واقعیت پیرامون، یعنی مردم سایر طبقات، انتظار دارد که سنگرِ او را یاری کنند وگرنه انزوا و نابودیْ نسخهٔ روشنفکران و انقلاب را در هم خواهد پیچید.

شخصیت‌های متن هر یک برای نمایندگیِ طبقه‌ای و اندیشه‌ای به میان می‌آیند و کنش و واکنش‌هایشان برای رسیدن به خواست‌های طبقهٔ خودشان انجام می‌شود. در تشریحِ متن شاهدیم که متن انگیزه‌های اجتماعیِ روشنفکرانِ زمانهٔ خود را نشان می‌دهد، بدین گونه که از نظام‌های معنایی و نشانگانیِ اندیشمندان متجدد وام می‌گیرد و می‌کوشد، با درونی‌تر کردنِ این نظام فکری، گروه‌ها و طبقاتِ نادیده‌گرفته و بازنده را از وضعیت ناهنجارشان آگاه کند و نیروهای اجتماعی‌شان را در راهی که بدان باور دارد رهبری کند.

پیرنگ داستانیِ «حکام جدید» همانندیِ بسیاری با اساسِ روایت تاریخیِ انقلاب مشروطه دارد و از این رو می‌توان آن را، به گفتهٔ لوکاچ، امر جزئیِ سرشت‌نما دانست که کلیت یا ذات، یعنی روح انقلاب، در آن آشکار شده است. ولی همان‌گونه که گفته شد، این روایت نه ساختهٔ یک فرد بلکه آفریدهٔ گروهی از انسان‌ها یعنی فاعل فرافردی است: طبقهٔ روشنفکر ایرانی که از آخوندزاده آغاز می‌شود (که آرزوی ساختن تئاتر در ایران را داشت ولی هرگز فرصت آن را نیافت) تا کوشندگانِ بعد از او که همگی سرنوشت‌هایی مانندِ آخوندزاده داشتند، و این سلسله تا ارشاد ادامه می‌یابد. «حکام جدید»، مانند تئاترِ آخوندزاده یا رسالهٔ «کمال‌الدولهٔ» او که دربردارندهٔ واژگان و اندیشگان نوین است، ناکام می‌ماند و مانند خودِ طبقهٔ روشنفکر ایرانی حیاتی بس کوتاه و تعادلی بسیار شکننده دارد. پس از «حکام جدید» هم روشنفکران و هم انقلاب مشروطه به‌زودی به‌سوی مرگ می‌روند، و شایسته است که پژوهشگرانی دیگر زوالِ بیشترِ این طبقه را در آثار هنری آیندهٔ ایرانی بررسی کنند تا روشن شود این آثار در چه بستر اجتماعی‌ای پدید آمدند و بازتاب‌دهندهٔ پیکارها و پیوندهای کدام طبقات اجتماعی بودند. از سوی دیگر، پژوهشگرانی که می‌خواهند بررسی و ارزیابی آثار ادبی و هنری معاصر را انجام دهند بهتر است از گذشتهٔ فرهنگی این سرزمین غفلت نورزند و بررسی کنند که پیکاری که از روزگار مشروطه آغاز شد اکنون به کجا رسیده، هر یک از گروه‌ها چه سرنوشتی یافته‌اند و چه اندیشه‌ها یا رده‌بندی‌های تازه‌ای میانشان برقرار شده است.

پی‌نوشت

۱. Georg lukacs
۲. Lucien Goldmann
۳. Franz Rosenthal

فهرست منابع

• آبراهامیان، یرواند. (۱۳۸۸). *ایران بین دو انقلاب* (ترجمهٔ احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی). تهران: نی.
• آخوندزاده، میرزا فتحعلی. (۱۳۵۷). *الفبای جدید و مکتوبات* (به کوشش حمید محمدزاده). تبریز: احیاء.
• آدورنو، تئودور و. (۱۳۷۷). سخنی پیرامون شعر غنایی و اجتماع. در: *درآمدی به جامعه‌شناسی ادبیات* (صص. ۲۲۳-۲۴۴) (ترجمهٔ محمدجعفر پوینده). تهران: نقش جهان.
• آریان‌پور، یحیی. (۱۳۸۷). *از صبا تا نیما*. تهران: زوار.
• امجد، حمید. (۱۳۷۸). *تیاتر قرن سیزدهم: نخستین نمایشنامه‌های*

ایرانی به‌عنوان آغازگر دوران جدید ادبی. تهران: نیلا.
• رامین، علی. (۱۳۹۰). *نظریه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر*. تهران: نی.
• سپهران، کامران. (۱۳۸۸). *تئاترکراسی در عصر مشروطه (۱۲۸۵-۱۳۰۴)*. تهران: نیلوفر.
• طباطبایی، سیدجواد. (۱۳۹۵). *تأملی دربارهٔ ایران* (جلد دوم، بخش دوم: مبانی نظریهٔ مشروطه‌خواهی). تهران: مینوی خرد.
• فکری ارشاد، مؤیدالممالک. (۱۳۷۹). *حکام قدیم ، حکام جدید: سه تیاتر* (به کوشش و ویرایشِ حمید امجد). تهران: نیلا.
• کهنموئی‌پور، ژاله. (۱۳۹۰). *نقد جامعه‌شناختی و لوسی‌ین گولدمن: از نقد جامعه‌شناختی تا زیبایی‌شناسی دریافت*. تهران: علمی و فرهنگی.
• گلدمن، لوسین. (۱۳۷۶). دربارهٔ میشل فوکو و ساختگرایی غیرتکوینی. در: *جامعه، فرهنگ، ادبیات: لوسین گلدمن* (ترجمهٔ محمدجعفر پوینده) (صص ۲۷۱-۲۷۶). تهران: چشمه.
• گلدمن، لوسین. (۱۳۸۲). *نقد تکوینی* (ترجمهٔ محمدتقی غیاثی). تهران: نگاه.
• ملک‌پور، جمشید. (۱۳۸۵). *ادبیات نمایشی در ایران* (جلد دوم: دوران انقلاب مشروطه). تهران: توس.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:

شکوری، حامد و پوررضائیان، مهدی. (۱۳۹۹). خوانشِ جامعه‌شناختیِ نمایشنامهٔ «حکام جدید»، نوشتهٔ «مؤیدالممالکِ فکری ارشاد». *باغ نظر*، ۱۷(۹۳)، ۸۳-۹۲.

DOI: 10.22034/BAGH.2020.185038.4108
URL: http://www.bagh-sj.com/article_108344.html