Archive of SID

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 4, Vol. 9, Winter, 2021

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"...
University of Tehran

Comparative Study of the Themes of Dramatic Opuses of Eshqi, Iraj and Aref

Ali Mohammad Moazzeni[1] & Teymoor Malmir[2] & Masoome Ebadi[3]

(159-181)

Received: August, 28, 2019 ; Accepted: October, 15, 2020

10.22059/jlcr.2019.288198.1330
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Abstract

The modernism contents of the modernity concepts such as "home country, the law and the liberty are galore in literature" can be seen in most opuses. As other eras, the origin of these literary contents should be investigated in other fields rather than literature. These factors are those which affect the nation awareness and create the important opuses. By profound thinking on these opuses, we can perceive the unique and particular worldviews of their authors. The political and social conditions of that era and the criticism against them are the main points of modern opuses. Though these concepts cry out for the human rights in the first place, getting involved in intellectual (isms) such as Nationalism, Nihilism, Chauvinism, etc reminds us of a more special meaning of modernity. Studying some of the literary works, indulgence in modernist thoughts, has caused some kind of contradiction in modernist viewpoints. Though the political and social conditions of that era and the criticism against them are the main points of modern opuses. But not all the critics have the same view on the problems. Tendency to plays and writing them was increased in this era and theatres became places for social-political criticism. Poets like Eshqi, Iraj Mirza and Aref Qazvini wrote dramatic literary works with a critical viewpoint. Each one of these poets started to fight through their writings with their own ideology and for the purpose of political-social betterment. Therefor this research contains the main points, the differences and similarities of dramatic opuses and their creator's ideas with considering of being in same time, same society, same conditions and also historical incidents and etc. to recognize the essential factors which could effect on the three writers orientations. Eshqi and Aref had a completely political point of view while Iraj – as an aristocrat – worked on social criticism in a more artistic way.

Keyword: Theme, Dramatic works, Modernity era poetry, Dramatic poetry, Modernity.

1. Email of the author: moazzeni@ut.ir.
Professor of Persian Language and Literature University of Tehran, Tehran, Iran.
2. Professor of Persian Language and Literature University of Kurdistan, Sanandaj, Iran.
3. Ph. D. Candidate of literature department of University of Tehran, Tehran, Iran.

www.SID.ir

Archive of SID

بررسی تطبیقی درون‌مایه‌های آثار نمایشی عشقی، ایرج و عارف

علی‌محمد مؤذنی[۱]
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
تیمور مالمیر
استاد گروه زبان و ادبیات دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.
معصومه عبادی
دانشجوی دکتری دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران، تهران، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۶/۰۹؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۰۷/۲۴
علمی ـ پژوهشی

چکیده

مضامین نوگرایی عصر مشروطه در آثار بیشتر شاعران و نویسندگان این دوره دیده می‌شود. منشاء این محتواهای ادبی متأثر از عوامل بیداری ملت بودند و موجد آثار مهم این عصر شدند. تعمق در برخی از این آثار، نگرش خاص و منحصربه‌فرد صاحبان خود را بر ما روشن می‌کند و با مقایسهٔ دیدگاه‌های آنان می‌توان به تفاوت‌ها یا اشتراکاتی دست یافت. بعضی از آن‌ها همچون وطن، قانون و آزادی در ادبیات، بیانگر دفاع حقیقی از ملتی ستمدیده و جامعه‌ای گرفتار استبداد است، اما گرفتاری در ایسم‌های (Ism) روشنفکرانه، همچون ناسیونالیسم، نیهیلیسم و شووینیسم یادآور تجدد به معنی خاص‌تری است. تعمق در برخی آثار نشان می‌دهد که افراط در افکار نوگرایانه سبب نوعی تناقض در دیدگاه‌های متجددانه شده‌است. هرچند مسائل سیاسی‌ـ اجتماعی و انتقاد از آن‌ها، محور اصلی درون‌مایه‌های آثار این دوره است، اما لزوماً همهٔ منتقدان از یک زاویهٔ مشخص به مسائل نگاه نمی‌کنند. در این عصر، گرایش به نمایش و نمایشنامه‌نویسی رواج یافت و به لحاظ مردمی بودن، جایگاه عرضهٔ تمایلات و نقدهای سیاسی‌ـ اجتماعی شد. شعرای برجسته‌ای نظیر میرزادهٔ عشقی، ایرج‌میرزا و عارف قزوینی به خلق آثار نمایشی با رویکرد متجددانه و نگاه انتقادی به اوضاع سنّتی ایران پرداختند. هر یک از این ادبا با اندیشه و ایدئولوژی خود و با هدف اصلاح اوضاع سیاسی و اجتماعی به مبارزهٔ قلمی روی آوردند. پژوهش حاضر با روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی مضامین برجستهٔ مظاهر تجدد در آثار نمایشی عشقی، ایرج‌میرزا و عارف، وجوه اشتراک، افتراق و تناقض‌های درون‌مایهٔ آثار نمایشی آنان در حوادث تاریخی پرداخته‌است و عوامل و مقتضای احتمالی که در گرایش هر کدام از شاعران سه‌گانهٔ مورد بحث مؤثر بوده‌است و در آثارشان نمود عینی یافته، شناخته می‌شوند. نگاه عشقی و عارف به حوادث کاملاً سیاسی بود و ایرج‌میرزا ـ نمایندهٔ طبقهٔ اشراف ــ با افکار مترقی به نقدهای تند اجتماعی می‌پرداخت و شگردهای هنری در آثار وی پررنگ‌تر بود.

واژه‌های کلیدی: درون‌مایه، آثار نمایشی، شعر دورهٔ مشروطه، اشعار دراماتیک، تجدد.

۱. مقدمه

محققان بسیاری به بررسی درون‌مایهٔ آثار ادبی عصر مشروطه و تجدد پرداخته‌اند و همهٔ آنان بر مفهوم «تجدد» یا واژگان مترادف آن اتفاق نظر دارند، اما با نگاهی دقیق‌تر می‌توان به برداشت‌های متمایز شاعران این دوره از مفهوم «تجدد» پی برد؛ مثلاً در آثار میرزادهٔ

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: moazzeni@ut.ir

www.SID.ir

Archive of SID

عشقی، ایرج‌میرزا و عارف قزوینی مفهوم «تجدد» در قالب مظاهر بیداری مردم نمود می‌یابد، اما این نمودهای نوگرایی در جزئیات با هم تفاوت‌های بنیادین دارند و گاهی در بعضی از جزئیات، طرز تلقی آنان از نوگرایی منحصربه‌فرد است. افکار متجددانهٔ هر یک از این شاعران در بستر عبارات، گونه‌ها و قالب‌های شعری متفاوت سروده می‌شود. نمایشنامه‌ها، اُپراها، اُپِرت‌ها و اشعار نمایشی شیوه‌های گوناگون آن‌ها در انتقال مفهوم «تجدد» است.

جنبش مشروطه‌خواهی در نتیجهٔ آشنایی ایرانیان با اروپا و با ایدئولوژی ملت رخ داد. به دنبال بیداری مردم، مفاهیم آزادی، وطن، قانون و... شعارهای عمومی انقلابیون متجدد گشت. در این میان، تظاهر به نوگرایی منجر به تناقض آرای فردی، خاصه در مسئلهٔ آزادی و دموکراسی شد. در برخی موارد، تضاد سنّت و مدرنیسم تأمل‌برانگیز و موضوع چالشی بود. شاعران مشروطه‌خواه و آزادی‌خواه برای بازگویی افکار و اندیشه‌های خود به ادبیات ساده و زبان رسا متوسل شدند. آن‌ها به قالب‌های ساده‌تر و شیوه‌هایی روی آوردند که در اروپا با اقبال و توفیق همراه بودند؛ به عنوان مثال، انتخاب برخی قالب‌ها نظیر نمایشنامه و اشعار نمایشی، تعمدی و برای بیان انتقادات، به زبان ساده و گاه طنز با هدف آگاهی‌بخشی، تهییج و تحریک صورت می‌گرفت و اغلب از طریق مطبوعات یا میتینگ‌ها و نمایش‌ها به مخاطب عرضه می‌شد.

پژوهش حاضر به بررسی مظاهر تجدد و بیداری در آثار نمایشی سه شاعر مشروطه، یعنی میرزاده عشقی، ایرج‌میرزا و عارف قزوینی می‌پردازد؛ چراکه این سه، برجسته‌ترین آثار دراماتیک این دوره را دارند و مسئلهٔ بنیادی تحقیق، بررسی و مقایسهٔ مظاهر تجدد در آثار نمایشی سه شاعر نامبرده و تبیین درون‌مایه‌های هنری آن‌هاست. اهمیت این پژوهش از آن روست که این سه شاعر در حوزهٔ ادب نمایشی با شیوه‌های متفاوت و منحصربه‌فرد به خلق مضامین سیاسی‌ـ اجتماعی پرداخته‌اند و هر یک در شیوهٔ خود سرآمد و موفق بوده‌است. عارف با تصانیف، میرزادهٔ عشقی با نمایشنامه‌ها و اُپراها، و ایرج‌میرزا با نمایشنامه‌های عموماً اقتباسی به آفرینش آثار وطنی و مضامین نوگرایانه کوشیده‌اند. نقطهٔ اشتراک این سه شاعر، آثار نمایشی آن‌هاست که تاکنون این ویژگی مشترک آن‌ها نقد و بررسی نشده‌است.

www.SID.ir

Archive of SID

۲. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های متعددی در حوزهٔ ادبیات مشروطه و عصر بیداری انجام شده‌است؛ مثل: *از صبا تا نیما* اثر آرین‌پور (۱۳۵۰)، *ادوار شعر فارسی؛ از مشروطیت تا سقوط سلطنت* نوشتهٔ شفیعی کدکنی (۱۳۵۹)، *یا مرگ یا تجدد* اثر آجودانی (۱۳۸۲) و مقالاتی همچون «نگاهی گذرا به ادبیات در دورهٔ مشروطه» از درویش (۱۳۸۷)، «پیوند سیاست با شعر عصر مشروطه» از عبدالله (۱۳۹۱)، «تحلیل مفهوم وطن در شعر و اندیشهٔ میرزاده عشقی» از شمعی و بی‌طرفان (۱۳۹۳)، «ادبیات در عصر مشروطیت و بزرگ‌ترین گویندگان این عهد» از وحیدزادهٔ دستگردی (۱۳۴۱) و... . اما تاکنون پژوهش مستقلی در حوزهٔ درونمایه‌های نوگرایی در آثار نمایشی شاعران دورهٔ مشروطه انجام نشده‌است.

۳. روش پژوهش

روش تحقیق، توصیفی ـ تحلیلی و از نوع کتابخانه‌ای است. در این پژوهش، با بررسی اوضاع سیاسی ـ اجتماعی ایران در روزگار مورد بحث و شناخت هنر شعری و نمایشی شاعران این دوره، تمایلات سیاسی، اجتماعی در مبارزات قلمی و تراوش‌های فکری میرزاده عشقی، ایرج‌میرزا و عارف قزوینی در آثار نمایشی بررسی و مقایسه می‌شود.

۴. مبانی پژوهش

نمایش به معنی عام آن در میان تمام ملل از زمان‌های کهن رایج بوده‌است و در ایران نیز گونه‌هایی از نمایش اجرا می‌شد، اما نمایش (Drama) با مفهوم اروپایی و بر اساس تعریف ارسطویی آن دربارهٔ تراژدی، در ایران از عصر مشروطه مطرح شد. ارسطو در تعریف خود می‌گوید تراژدی، تقلید و محاکات است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازی و اندازه‌ای معلوم و معیّن، به وسیلهٔ کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها هر یک به حسب اختلاف اجزا، مختلف، و این تقلید و محاکات به وسیلهٔ کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه اینکه به واسطهٔ نقل روایت انجام پذیرد. او توضیح می‌دهد که قصد من از «کلامی به انواع زینت‌ها آراسته» این سخن است که در آن، ایقاع، آهنگ و آواز باشد و مرادم از اینکه گفتم «آن زینت‌ها هر یک به حسب اختلاف اجزا مختلف باشد»، این است که بعضی اجزاء فقط به وسیلهٔ وزن ساخته شود و بعضی دیگر به وسیلهٔ آواز (ر.ک؛ ارسطو، ۱۳۶۹: ۳۶ ـ ۳۷). درام در مفهوم ساده، «نمایشنامه‌ای است که غم و شادی در آن در کنار هم وجود دارد» (رادفر، ۱۳۶۶: ۱۲۷). بولتون عقیده دارد که به دلایل تاریخی و روان‌شناختی، اولین آثار ادبی به نظم خلق شده‌اند و اولین نمایشنامه‌های ادبیات انگلیسی هم منظوم

www.SID.ir

Archive of SID

بوده‌اند، اما آثار جدیدتر به‌ندرت شکل منظوم دارند و بیشتر به نثر موزون نوشته شده‌اند. درام‌نویسانی که طبع شعر دارند، برایشان شعر به عنوان قفل جادویی است و اندیشه‌ها و احساساتی را که در نثر نمی‌گنجد، به شعر روی صفحه می‌ریزند (ر.ک؛ بولتون، ۱۳۸۶: ۱۲۸ــ ۱۳۱). یوجین ویل در کتاب *فنّ سناریونویسی*، در ساده‌ترین شکل و مفهوم، ساختار دراماتیک را شیوهٔ بیان داستان می‌داند. او اشاره می‌کند که ساختار دراماتیک فقط مختص نمایش نیست، بلکه هر جا داستانی بیان می‌شود، به ساختار دراماتیک هم نیاز است. او از جمله به اُپرا، سمفونی یا شعر اشاره می‌کند (ر.ک؛ معافی غفاری، ۱۳۸۰: ۵۸). از این رو، برخی اشعار ایرج با زمینهٔ داستانی و تصنیف‌های عارف که روی صحنهٔ نمایش اجرا شده‌اند، در این پژوهش جای می‌گیرند. همچنین، شفیعی کدکنی بحثی در باب «شعر نمایشی» دارد که با اشاره به «نمایش‌نامهٔ خواندنی» که وجه شعری بسیاری در آن وجود دارد، می‌گوید:

> «به مرور زمان در نمایشنامه‌های منظوم عبارات ادبی بیشتری استفاده شدند و آن‌ها شکل ادبی‌تری به خود گرفتند. بعد از کوشش‌های اولیه در زمینهٔ نمایش‌نامهٔ منظوم، سرانجام، از اختلاط ساختار و عناصر نمایشنامه با عناصر شعری "شعر نمایشی نو" پدید آمد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۴۱۲).

بنابراین، آنچه این گونه اشعار را در زمرهٔ متون نمایشی می‌آورد، وجود عناصر مشترک در بین آن‌هاست.

موضوع (Subject) نیز مفهومی است که داستان دربارهٔ آن نوشته می‌شود و رخدادهای داستان به طور مستقیم و غیرمستقیم به آن مربوط است؛ چنان‌که مفاهیمی همچون جنگ، عشق، تنهایی، فقر، مرگ و... موضوع‌هایی داستانی هستند (ر.ک؛ بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۵۰). اما مضمون یا درونمایه (Theme) با موضوع متفاوت است:

> «گورکی می‌نویسد: مضمون، عبارت از اندیشه‌ای است که از تجربهٔ مؤلف اخذ می‌شود؛ اندیشه‌ای که خودِ زندگی در اختیار او نهاده‌است، ولی در انبان تأثرات او به صورت خام شکل گرفته، او را برمی‌انگیزد که بکوشد تا آن را به شکلی نو درآورد» (میرصادقی، ۱۳۷۶:۱۷۷).

مضمون شعر مشروطه نیز برخاسته از متن جامعه است. اما تجدد یا نوگرایی که به طور گسترده‌ای در مقطعی از تاریخ ایران طرح شد، عبارت است از: «سلسلهٔ به‌هم‌پیوسته‌ای از تحولات اقتصادی، فرهنگی، مذهبی، شناختی، معماری، اخلاقی، شناخت‌شناسی و سیاسی» (میلانی، ۱۳۸۳: ۲۱۳). این تجدد در ایران با انقلاب مشروطه بیشتر شناخته می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

۵. بستر تاریخی ادبیات سیاسی ـ اجتماعی

مشروطه با تجدد گره خورده‌است و می‌توان آن را حاصل گرایش نوگرایی دانست. این اصطلاح بعدها مستقل از انقلاب مشروطه به صورت عام‌تری در دسترس روشنفکران قرار گرفت و کارکردهای آن از دیدگاه‌های زیادی، از جمله دیدگاه ادبی، اجتماعی و هنری ارزیابی شد. در ادبیات نیز دوره‌ای به نام «بیداری و تجدد» در تاریخ ادبیات پدید آمد که به دورهٔ معاصر پیوست؛ دوره‌ای که مقدمات آن در ایدئولوژی افرادی همچون ملکم و آخوندزاده ظاهر شد و بعدها تکامل یافت و در عرصه‌های مختلف عرضه شد. قانون «تنها راه نجات»، تئوری میرزا ملکم‌خان بود و تغییر الفبا و خط اسلام[۱] تئوری آخوندزاده که سال‌ها برای تحقق آن تلاش‌کرد. بدین ترتیب، زمزمه‌های مدرنیته در ایران از پایان عهد ناصری شنیده شد و در فریادهای مشروطه‌خواهان به اوج رسید و بعد از این انقلاب ناقص، مظاهر تجدد با انتقاد از انقلاب بیش از پیش نمودار شد. تحولات این عصر و عوامل دخیل در آن‌ها، رواج گونه‌ها و قوالبی را در ادبیات سبب شد که نمی‌توان بدون آگاهی از چند و چونی آن‌ها آثار این دوره را بررسی کرد. پدیده‌های روزنامه‌نگاری، داستان‌نویسی، نمایش و... در ادبیات جا باز کرد و از آن زمان تاکنون به رشد چشمگیری رسیده‌است. بی‌شک هماهنگی بالندگی در هر کدام از این گونه‌ها تصادفی نیست و منشأ، محتوا و چرایی این پیوستگی همه به یک نقطه می‌رسند. سال‌های آغازین قرن چهاردهم، نقطهٔ عطف تحولات ادبی است. انتشار منظومهٔ *افسانه* به عنوان سرآغاز شعر نو، انتشار *یکی بود، یکی نبود* به عنوان سرآغاز داستان‌نویسی نوین، و انتشار *جعفرخان از فرنگ آمده* به عنوان اولین اثر نمایشی شاخص، مقصد نهایی گام‌هایی بودند که از یک جا برداشته شدند و همزمان در تاریخ ادبیات ایران ثبت گردیدند و بدین ترتیب، موج نوگرایی در ادب فارسی با محتوای مشترک، هماهنگ با تحولات اجتماعی و سیاسی ـ اما نه به همان پررنگی ـ زاده شد و بالید.

منشاء تفکرات انقلابی این عصر را باید در جریان‌های تاریخی ایران و جهان و نیز آغاز رابطهٔ ایران با اروپا جست. عوامل داخلی و خارجی متعددی در ایجاد بیداری ملت تأثیر داشت. ایرانیان با ارتباط با غرب از طرق مختلف و مقایسهٔ اوضاع اجتماعی ــ سیاسی مملکت، تمام نارسایی‌ها را در اجرای دموکراسی غربی و مبارزه با کهنگی و سنت‌ها می‌جستند و در حوزهٔ ادبیات، جریان نوگرایی ناشی از بیزاری از تکرار و تقلید، تحولات ادبی را پدید آورد. در یک نگاه کلی، می‌توان گفت که تمام شاعران مطرح دوران

www.SID.ir

Archive of SID

مشروطیت، همچون دهخدا، بهار، ایرج‌میرزا، عشقی، ادیب‌الممالک فراهانی، لاهوتی، رشید یاسمی، پروین اعتصامی، نیما یوشیج و... به انگیزهٔ نوجویی و نَفَس زدن در هوای تازه و رهایی از بن‌بست تقلید و تکرار که شعر دوران قاجار بدان مبتلا بود، به ترجمهٔ شعر و ادب غربی که در نشریه‌های این دوران به فراوانی آمده، عنایت داشته‌اند و از آنجا که خود با زبان فرانسوی یا انگلیسی آشنا بودند، محتملاً از متن اصلی بهره بردند (ر.ک؛ درودیان، ۱۳۸۰: ۸) و ماهیت نوگرایی در ادبیات به دو شکل محتوایی و فنی ـ زبانی به‌سرعت خود را نشان می‌دهد. در قلمرو فکری، علاوه بر ساختارهای اجتماعی‌ـ سیاسی، تمایلات فردی نوگرایانه، شاعران متجدد را متوجه خود می‌کرد. بیشتر شاعران این دوره به هر دو وجه نظر داشتند و عده‌ای هم دامنهٔ تجدد را فراتر از امور فردی نمی‌دیدند، ولی مسلماً از موضوعاتی سخن می‌گفتند که با آن زندگی می‌کردند.

۶. نمودهای نوگرایی در قالب‌های نو

هدف انقلاب مشروطه مانند سایر انقلاب‌ها، تغییرات بنیادی در نظام سلطنت مستبدانه و به دنبال آن، تحول اجتماعی مردمی (Democracy) بود، اما واقعیت‌های تاریخی بیانگر یک حقیقت است و آن، به اذعان صاحب‌نظران، ابتر و ناقص بودن انقلاب است. بنابراین، شاعران، نویسندگان و هنرمندان این عصر که با مردم در جریان مشروطه‌خواهی بودند، در این دوره، منتقدان مشروطه می‌شوند و به انتقاد از مشروطهٔ قلابی، وکلای فرمایشی، ریاکاری دولتمردان و... می‌پردازند. بدین ترتیب، کسانی که داعیهٔ انقلاب داشتند، در صف اول منتقدان قرار گرفتند و برخی از آنان کشته، تبعید، زندانی و... شدند.

آثار ادبی عصر تجدد، گاهی به صورت نمایشی در انتقاد از اوضاع عرضه می‌شد، تا آگاهی‌بخشی به عامهٔ مردم با سهولت انجام شود. از بین شاعران نوگرا، عارف با اجرای «تصنیف»، عشقی با اجرای نمایش، «اُپرا»[۲] (Opera) و «اُپرِت»[۳] (Operetta) (ر.ک؛ گوران،۱۳۶۰: ۱۶۰) و ایرج با سرودن اشعار نمایشی و بعضاً اقتباسی، مضامین متجددانهٔ خویش را بیان می‌کردند. عارف و عشقی هر دو عملاً در هنرهای نمایشی نیز فعالیت‌هایی چشمگیر داشتند و از آن برای بیان مقاصد خود بسیار بهره می‌بردند. عشقی با ورود به «کمدی ایران»، فعالیت‌های تئاتری خود را آغاز کرد و نمایشنامه‌های منظوم نوشت و در آن‌ها بازی کرد که «نمایشنامه‌های او از نظر فن نویسندگی ضعیف، ولی از نظر مضمون و محتوا بسیار ارزشمندند» (فنائیان، ۱۳۸۶: ۵۹). در این دوره، یکی از طرق بیان مسائل مهم

www.SID.ir

Archive of SID

جامعه، ورود به دنیای نمایش بود و استقبال مردم از آن‌ها، به‌ویژه عشقی را کـه شخصـی باهوش بود، به این سمت سوق می‌داد. عارف نیـز در زنـدگی‌نامـه‌ای کـه بـه قلـم خـود نوشته‌است، اشاره می‌کند که بعد از سفر به استانبول و دیدن «دارالألحانِ» ترک، به آرزوی آن بوده که پس از بازگشت، یک مدرسهٔ موسیقی فراهم آورد، ولـی مقدمـهٔ آن را شـروع نکرده، موضوعش از میان رفت. او اضافه می‌کند: «پیش خودم خیال می‌کردم که اُپـرا یـا اُپرِت‌ها ترتیب داده، به واسطهٔ همان شاگردان مدرسهٔ موسـیقی بـه صـحنهٔ تماشـا آورده باشیم که گمان دارم اگر به حیّز فعلیت می‌آمد، از "آرشین‌مال‌آلان" بدتر نمی‌شـد» (عـارف قزوینی، ۱۳۴۷: ۳۳۴). ایرج در مقایسه با عشقی و عارف، ادیبی تمام‌عیار است و هنر شعر او، هنر محض است و از دیدگاه فکری، آثار او تفاوت‌های اساسی با آثار آن دو دارد.

۷. دیدگاه‌های متضاد نسبت به جمهوری

دو شاعر آزادی‌خواه، یعنی عشقی و عارف، به جز مسائل عمومی جامعه بعد از هـر تحـول اجتماعی ـ سیاسی، شعر، تصنیف، نمایشنامه و یا اُپرایی به مناسبت می‌پرداختند و شـرایط موجود را نقد می‌کردند. انتقاد از جمهوری رضاخانی ایـن دوره در اشـعار نمایشـی عشـقی بسیار پررنگ است و مجموعهٔ اشعاری با عنوان *جمهوری‌نامه* دارد که دلیل اصلی ترور وی شد. تحولات بعد از انقلاب و عدم دستیابی به آرمان مشروطه به جنبش جمهوری‌خـواهی پیوند خورد و آن‌ها مواضع متفاوتی در برابر جمهوری داشتند. برخی ماننـد عـارف هـوادار جمهوری و برخی دیگر همچون عشقی منتقد آن شـدند. بنـابراین، پـس از آنکـه آرمـان مشروطه‌خواهی در ادبیات سیاسی ایران طرح شد، ظهور سـردار سـپه در صـحنهٔ سیاسـی کشور، او را در کانون توجه متجددان مشتاق اصلاحات قرار داد و خوش‌بینانـه او را نـاجی دموکراسی پنداشتند. در نتیجه، به رهبری دست‌های پنهان بیگانگان، روزنامه‌ها و محافل فرهنگی و سیاسی به اشاعهٔ اندیشهٔ جمهوری‌خواهی و نکوهش قاجار پرداختند و با انجـام گردهمایی‌ها، تظاهرات و یا حتّی با کنسـرت‌هـا، نمـایش‌هـا و... در سـتایش جمهوریـت، خواهان برپایی ساختار سیاسی جمهوری در ایران شـدند. ایـن تـلاش‌هـا آگاهانـه هـدف تضعیف هرچه بیشتر دولت قاجار را هم دنبال می‌کرد که از استبداد صغیر محمدعلی‌شاه و به توپ بستن مجلس شروع شده بود و این گونه مقدمات جمهوری‌طلبی فراهم شـد و بـا استفاده از ایجاد بحران روانی، زمینه‌های روی کار آمدن پهلوی فراهم گردید. بهار دربـارهٔ این دو دوره چنین می‌گوید:

www.SID.ir

Archive of SID

«تفاوتی که بین جمهوری با مشروطه بود، آن است که مشروطه، ضدّ دولتی فاسد و درباری تباه و پادشاهی برپا شد و علمای مملکت که نفوذ بسیار شدیدی در مردم داشتند، از آن فکر حمایت کردند... اما جمهوری، ضدّ حکومت مشروطه و قانون اساسی برپا شد» (بهار، ۱۳۵۷: ۴۱).

عشقی عاقبتِ جمهوری را درک کرد و ردّ پای انگلستان را در تثبیت آن می‌دید. آژند عقیده دارد که هیچ شاعر دورهٔ مشروطه به اندازهٔ عشقی سربه‌سرِ جمهوریت رضاخانی نگذاشته‌است (ر.ک؛ آژند، ۱۳۸۴: ۲۷۲). او در یکی از اشعار نمایشی خود که با عنوان «جمهوری سوار، تفصیل جناب جمبول» سروده، آن را تمثیل دخالت بیگانه و غارت ایران دانسته‌است و هر کدام از عناصر و کاراکترهای داستان، نماد عامل استعمار ایران است. عشقی برای تبیین بهتر مطالب منتشرهٔ *جمهوری‌نامه*، کاریکاتورهای مناسبی به آن‌ها می‌افزاید و در پایان داستان، نتیجه را هم به عهده می‌گیرد و می‌گوید:

«هرکه اندر خانه دارد مایه‌ای — هم چو یاسی دارد او همسایه‌ای
یاسی ما هست ای یار عزیز — حضرت جمبول، یعنی انگلیز
آن که دائم کار یاسی می‌کند — وَز طریق دیپلماسی می‌کند
او گمان دارد که ایران بردنی است — همچو شیره، سرزمینی خوردنی است!
با وثوق‌الدّوله بست اول قرار — دید از آن حاصلی نامد به کار...»

(میرزاده عشقی، ۱۳۵۷: ۲۷۹).

سه منظومهٔ *جمهوری‌نامه* با ساختاری نمایشی، کوبنده‌ترین انتقادات عشقی بر جمهوری استعماری است و از بردن نام اشخاص و رجال در آن‌ها ابایی ندارد، اما عارف موضع دیگری دربارهٔ جمهوری دارد. این شاعر آزادی‌خواه غافل از کنه ماجرا در حمایت از جمهوری، نمایش‌های مهمی در گراندهتل ترتیب می‌دهد و از فواید جمهوری می‌گوید. او ابتدا به سردار سپه علاقه داشت و به او لقب «کاوهٔ حدّاد» داده بود و او را با اسطوره‌های ایرانی هم‌سنگ می‌دانست، اما بعدها او نیز از جمهوری روی‌گردان شد. موافقت بی‌پردهٔ سردار سپه با جمهوری، هاله‌ای از ابهام و تردید برای صاحبان اندیشه ایجاد کرد و همین عامل، بازتاب گسترده‌ای در جامعهٔ آن عصر به وجود آورد: «شماری از شاعران مشروطه در برخورد با وقایع زمان خود، گاه دچار تردید بوده‌اند و بعضاً موضع موافق با جوّ حاکمیت ــ به‌رغم میل باطنی‌ـ داشته‌اند و یا با هنرمندی خاصی، طرفداری خود را به اثبات رساندند»

www.SID.ir

Archive of SID

(بهار، ۱۳۵۷: ۴۳). عارف در قسمتی از تصنیفی که در کنسرت معروف جمهوری اجرا نمود، می‌گوید:

«سلطنت کو رفت گو رو نام جمهوریت از نو...
...سلطنت را همچو بهرام
زنده باید کرد در گور
دور شاهی را چو دجال واژگون گشته‌است احوال
سر زد اقبال، سر زد اقبال از رایت فتح
آیت مهدی جمهوریت عصر منصور»

(عارف قزوینی، ۱۳۴۷: ۴۱۷).

اما عشقی با او مخالف بود. در منظومهٔ نمایشی *نوحهٔ جمهوری* که انتقاد از دولت و دخالت انگلیس برای استثمار است، در مخالفت خود با این شاعر جمهوری‌طلب می‌سراید:

«نمایش می‌دهد این هفته عارف به همراهی اعضای معارف
شود معلوم با جزئی مصارف که جمهوری ندارد یک مخالف
مدلّل می‌شود با ضرب و با تار که مشروطه ندارد یک طرفدار»

(میرزاده عشقی، ۱۳۵۰: ۲۸۸).

اختلاف بر سَرِ جمهوری در بین تمام جناح‌های سیاسی آن دوره کمابیش وجود دارد[۴].

۸. تضاد سنت‌گریزی در مفهوم شووینیستی

از بین شعرای مشروطه، شاعری وطنی‌تر از عارف نمی‌یابیم. علاقهٔ او به وطن فراتر از وطن‌دوستی است و رنگ وطن‌پرستی[۵] (Nationalism) دارد. در «نالهٔ مرغ» می‌سراید:

«جامه‌ای کاو نشود غرقه به خون بهر وطن بِدَر آن جامه که ننگ تن و کم از کفن است»

(عارف قزوینی، ۱۳۴۷: ۲۰۲).

او دربارهٔ وطن به کنایه می‌گوید خدا را شکر که بعد از مشروطه، معنی وطن فهمیده شد! محل‌های فایدهٔ شخصی، دوائر وکیل‌تراشی، حکومت فارس و... . سپس می‌سراید:

«اندر لحد کسی که بدرّد کفن به تن از بهر آن وطن که نشد آنِ من منم...»

(همان: ۳۷۴).

وی می‌افزاید: «منِ بی‌وطن آن روز که شعر و سرودهای وطنی ساختم، دیگران در فکر خودسازی بودند و کار شعر و شاعری به افتضاح کشیده شده بود» (ر.ک؛ همان: ۳۳۵). ناگفته پیداست که او در این ادعا مبالغه نموده‌است؛ آن هم در دوره‌ای که شعر او در مذاق

www.SID.ir

Archive of SID

مخالفانش شعر شمرده نمی‌شد. نگرش وطن‌دوستانه در این عهد فراتر از عقیدهٔ عمومی دینی دربارهٔ وطن بود و آن زمان در این معنی تحولی ایجاد شده بود:

> «وطنی که عشقی از آن سخن می‌گوید، با وطنی که شاعرانی مثل نسیم شمال از آن سخن می‌گویند، متفاوت است. سید اشرف‌الدّین از وطنی سخن می‌راند که خصوصیات کامل اسلامی و شیعی دارد، در حالی که عشقی وقتی از وطن سخن می‌گوید، در جستجوی ایران در ناب‌ترین معنی آن است و همانند همهٔ ترقی‌خواهان رمانتیک، آن را در روزگاران ساسانیان و پیش از غلبهٔ عرب می‌جوید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۷۴).

عشقی و عارف در مضامین وطنی خود از روزگار گذشتهٔ ایران با حسرت یاد می‌کنند. بنابراین، حب وطن در این دوره رنگ نژادی و قومی به خود می‌گیرد و بی‌راه نیست اگر بگوییم که نهال تفکر شوونیستی[۶] (Chauvinism) از همان دوران به‌سرعت رویید؛ نهالی که بذر آن قبلاً کاشته شده بود و «شاید قدیمی‌ترین کسی که از قومیت ایرانی در مفهوم اروپایی قومیت سخن گفته‌است، میرزا فتحعلی آخوندزاده باشد» (همان، ۱۳۹۰: ۶۳۴). باید توجه داشت که شعار وطن در بین اقشار مختلف این دوره، معانی متفاوتی می‌گیرد[۷].

منظومهٔ نمایشی *کفن سیاه* و «منظومهٔ *مدائن* عشقی سراسر ستایش اغراق‌آمیز و بی‌چون و چرای گذشتهٔ باستانی ایران است. ناسیونالیسم عشقی در گذشتهٔ ایران هیچ چیز بدی نمی‌بیند. هرچه هست، پیروزی است و اقتدار، شکوه، عظمت و درخور ستایش» (آجودانی، ۱۳۸۲: ۲۴۰). عشقی گذشتهٔ ایران را سفید مطلق و دوران استیلای اعراب را سیاه می‌داند:

«اجداد من از تاجوران کی و ساسان — ریزند به سر خاک غم از ماتم یاران...
...داریوش برسرزنان است — در عزا نوشیروان است
این خرابه قبرستان نه ایران ماست — این خرابه ایران نیست، ایران کجاست؟»
(میرزاده عشقی، ۱۳۵۰: ۲۳۵).

نمونهٔ گرایش‌های شوونیستی را در نمایش‌های عشقی، به‌ویژه دربارهٔ اعراب می‌بینیم. او در *کفن سیاه* با عباراتی شبیه مونولوگ (Monologue) و به صورت راوی (Narrator) می‌گوید:

«دیدم آن مهدِ بسی سلسله شاهان عجم — بامْش بس خورده لگد، طاقش برآورده شکم
بالش خسرو و آرامگه کلّهٔ جم — دست ایام فروریختشان بر سر هم...
جای پای عرب برهنه‌پایی دیدم — نسبت تاج شه و پای عرب سنجیدم!»
(همان: ۲۱۱).

www.SID.ir

Archive of SID

یکی از منظومه‌های نمایشی عشقی که می‌توان ادعا کرد درون‌مایهٔ شووینیستی یا دست‌کم ناسیونالیسم افراطی دارد، اُپرای «رستاخیز شهریاران ایران» است و موضوع آن، افتخار به سرزمین اجدادی و شاهان ایران باستان است. این منظومه به گفتهٔ او، اولین نمایشنامهٔ منظوم (اُپرا) است که در زبان پارسی سروده شده، به نمایش درآمده‌است. وی با دیدن کاخ مدائن، پادشاهان ایران را در خواب می‌بیند که بر اوضاع ایران می‌گریند. کوروش، خسرو، شیرین و... از آنچه بر ایران رفته‌است، شِکوه می‌کنند و در پایان، زرتشت روی صحنه می‌آید و دلیل این مصیبت را نافرمانی ایرانیان از فرمان‌های خود می‌داند. خود عشقی یکی از اشخاص صحنه و راوی است و در پایان به روش معمول خود (مونولوگ) از اندوه پادشاهان ایران باستان می‌گوید (ر.ک؛ همان: ۲۴۱). اصولاً در این دوره، «شاعران غالباً برای تهییج و تحریک خواننده به شعر نوعی چاشنی حماسی می‌زنند؛ نوعی فکر حماسی و ملّی. فخر به گذشته و بیان افتخارات گذشتهٔ ایران مایهٔ غرور شاعر می‌شود» (زرین‌کوب، ۱۳۵۸: ۳۱).

عارف نیز معتقد است:

«تا که شد پای عرب باز در ایران، زآن روز　　خبر خرّمی از کشور ساسان نرسد»

(عارف قزوینی، ۱۳۴۷: ۲۶۲).

او هنگام قیام آذربایجان در زمان ریاست وزرایی وثوق‌الدّوله که گفته بود آذربایجان عضو فلج ایران است، تصنیفی پرشور اجرا نمود و در آن، ایران را «مهد زردشت» می‌نامد و بدخواهان را در آن نفرین می‌کند:

«جان برخیِ آذربایجان باد　　این مهد زردشت، مهد امان باد

(مهد امان باد)

هر ناکست کاو، عضو فلج گفت　　عضوش فلج گو، لالش زبان باد

(لالش زبان باد)

کلید ایران تو

شهید ایران تو

امید ایران تو...»

(همان: ۳۸۹).

عارف عقاید افراطی وطن‌دوستانه‌اش را با یادکرد پادشاهان ایران کهن و پهلوانانی همچون گیو و رستم بیان می‌کند. همچنین، وی به یاد فدائیان راه آزادی، ستارخان و باقرخان، تصنیفی با مضمون وطن می‌سازد و در تبریز اجرا می‌کند:

«چه آذرها به جان از عشق آذربایجان دارم　　من این آتش خریدارش به جانم تا که جان دارم...»

(عارف قزوینی، ۱۳۴۷: ۴۲۶).

www.SID.ir

Archive of SID

در حس وطن‌دوستی عشقی نیز تناقضاتی دیده می‌شود و گاهی رنگ غربگرایی و اروپایی‌مآبی می‌گیرد، تا آنجا که حفظ ایران را در گروی تقسیم آن بین بیگانگان می‌بیند:

«بِه که تقسیمش کنند این ملک صاحب‌مرده را تا بَرَد آن کس که بهتر پاسبانی می‌کند»

(میرزاده عشقی، ۱۳۵۰: ۳۱۱).

او در جایی مانند گروهی از مبارزان، وحدت اسلامی را مطرح می‌کند (ر.ک؛ همان: ۲۷۰ـ۲۷۱) و تناقضی دیگر در آرای او دیده می‌شود. شفیعی کدکنی در این زمینه عقیده دارد که در این شعر، عشقی روی تعصب‌های دینی تکیه ندارد و صرفاً به برخی عناصر، از قبیل خانهٔ کعبه اشاره کرده‌است و بیشتر به نوعی اندیشهٔ جهان‌وطنی دعوت می‌کند تا به انترناسیونالیسم اسلامی (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۵).

وطن‌دوستی ایرج‌میرزا از رنگی دیگر و بدون افراطی‌گری است. تعلق او به طبقهٔ اشراف در کشوری که عوام، شاهان را سایهٔ خدا بر مردم می‌دانستند، دغدغه‌ای به نام وطن برایش نمی‌گذارد. او شعری دارد که برای کودکان دبستانی با مضمون وطن‌دوستی سروده‌است و فضای حاکم بر آن تعلیمی است. این شعر فاقد روح عاطفی است و بیشتر شبیه متون مناسبتی و سفارشی است (ر.ک؛ ایرج‌میرزا، ۱۳۵۳: ۱۹۴).

با مقایسهٔ ابیات شعر مذکور با بیت عارف در «نالهٔ مرغ»، می‌توان ادعا کرد که ایرج در برابر وطن‌پرستان افراطی، جهان‌گرا (انترناسیونالیست) است و دیدگاه «جهان‌وطنی» دارد. او در مثنوی «انقلاب ادبی» می‌گوید:

«صحبت دین و وطن، یعنی چه؟ دین تو موطن من، یعنی چه؟

همه عالم همه کس را وطن است همه جا موطن هر مرد و زن است»

(همان: ۱۲۷).

ایرج اساساً مرد سیاست نیست و کناره‌گیری او در جوانی از دربار مظفرالدّین‌شاه این ادعا را تأیید می‌کند. او در بحبوحهٔ جمهوری رضاخانی که شاعران موافق و مخالف دَم از سیاست می‌زنند، قریحهٔ خود را در موضوعی دیگر متمرکز کرده‌است و مشغول سرودن منظومهٔ عاشقانهٔ *زهره و منوچهر* است. او حتّی در *عارف‌نامه*، عارف و سیاسی‌کاری او را نکوهش می‌کند و سیاست‌پیشگان را مستعد تغییر شکل به مشروطه و استبداد می‌داند (ر.ک؛ ایرج‌میرزا، ۱۳۵۳: ۹۳ ـ ۹۴). در کل، تفکرات ایرج رنگ تعصب ندارد و به عنوان یک ایرانی میانه‌رو برای مسائل کشورش اهمیت قائل است؛ مثلاً در کشته شدن کُلنل، اشاراتی انتقادی در چند جای دیوان خود دارد. در یک «مربع ترکیب» که تنها شعر او با ساختار

www.SID.ir

Archive of SID

کاملاً نمایشی است، شخصیت‌ها یکی‌یکی سخن می‌گویند و وضعیت اجتماعی را نقد می‌کنند. نام شعر «انتقاد از اوضاع مملکت» است و بی‌نظمی، ارتشا، نابسامانی نظمیه و... برخی از مضامین آن است. همچنین، مستقیماً از اعتمادالسّلطنه انتقاد می‌کند. بند اول این مربع نمایشی به صورت زیر است:

«داش غلم مرگ تو حظ کردم از اشعار تو من — متلذذ شدم از لذت گفتار تو من
آفرین گفتم بر طبع گهربار تو من — به خدا مات شدم در تو و در کار تو من
وصف مرکز را کس مثل تو بی‌پرده نگفت — رفته و دیده و سنجیده و بی‌برده نگفت...
این رئیس‌الوزرا قابل فراشی نیست — لایق آنکه تو دل‌بستهٔ او باشی، نیست
همتش جز پی اخاذی و کلاشی نیست — در بساطش بجز از مرتشی و راشی نیست
گر جهان را بسپاریش، جهان را بخورد — وَر وطن لقمهٔ نانی شود، آن را بخورد...

****

...خیز و هر جای فرنگستان خواهی که برو — بیش از این باعث خون ریختن خلق مشو
آتش فتنه زِ هر گوشه برافروخته شد — خرمن هستی مسکین و غنی سوخته شد»

(همان: ۲۱۴).

در مقایسهٔ روش شعری ایرج و اشعار دراماتیک او با تصانیف عارف و نمایشنامه‌های منظوم عشقی، بهار بهترین تعریف را دارد (ر.ک؛ بهار، ۱۳۶۸: ۱۰۳۰).

۹. حقوق زنان

زن و مسائلی چون کشف حجاب، علل عقب‌ماندگی فرهنگی و اجتماعی زنان، لزوم تعلیم و تربیت زن و به رسمیت شناختن برخی حقوق اجتماعی برای زنان در آثار بعد از مشروطه به شکل گسترده‌ای مطرح می‌شود. عشقی، ایرج و عارف نیز هر سه مدعیان آزادی زنان هستند و عمدتاً حجاب را مهم‌ترین قید برای آنان می‌دانند و در اشعار نمایشی خود نیز آن‌ها را مطرح می‌کنند. ایرج در منظومهٔ نمایشی *عارف‌نامه*، در داستانی از گرایش به کشف حجاب، نگرش خاص خود را دربارهٔ زنان چنین بیان می‌کند:

«من و تو هر دو انسانیم آخر — به خلقت هر دو یکسانیم آخر
بگو بشنو، ببین، برخیز، بنشین — تو هم مثل منی ای جان شیرین...»

(ایرج‌میرزا، ۱۳۵۳: ۸۲ـ۸۳).

در پایان داستان و بیان دیدگاه متجددانهٔ خود علیه چادر، ضمن دادن پندی در داشتن حیا و آزرم زنانه، چنین ابراز می‌دارد:

«چو زن تعلیم دید و دانش آموخت — رواق جان به نور بینش افروخت
به هیچ افسون زِ عصمت برنگردد — به دریا گر بیفتد، تر نگردد»

(همان: ۸۲ـ۸۳).

www.SID.ir

Archive of SID

همچنین، در قطعه‌ای نمایشی به نام «تصویر زن»، وی داستانی می‌آورد که در آن بـه طنز از حجاب، مدعیان شریعت و پاسبانان حجاب زنان انتقاد می‌کند (ر.ک؛ همـان: ۱۷۷). او در *عارف‌نامه*، ضمن بیان داستانی نمایشی گفته‌است:

«خدایا تا کی این مـردان بـه خوابنـد زنـان تـا کـی گرفتـار حجابنـد»

(همان: ۷۹).

در این دوره، منتقدان حجاب تنها راه سعادت زنـان را آزادی از قیـد چـادر مـی‌داننـد. عشقی در پایان منظومهٔ نمایشی *کفن سیاه (چادر)* که با هدف انتقاد از حجاب سروده‌است و با روش معمول خود به عنوان راوی و شخص نمایش، این پیام را می‌دهد:

«با همین زمزمه‌ها روی زنـان بـاز شـود زن کند جامـهٔ شـرم آر و سـرافراز شـود

لذت زندگی از جامعه احراز شود

ورنـه تـا زن بـه کفـن سـر بـرده نیمـی از ملـت ایـران مـرده»

(میرزاده عشقی، ۱۳۵۰: ۲۱۹).

عارف نیز می‌گوید:

«بِدَر این حجاب و بـه درآ زِ ابـر چـون خـور که تمدن اَر نیایی تو بـه نـیم راه مانـد»

(عارف قزوینی، ۱۳۴۷: ۲۳۰).

۱۰. نوگرایی با اقتباس‌های ادبی

بنا بر آنچه تاکنون گفته شد، بیشتر اشعار نمایشی ایرج در مقایسه با دو شاعر دیگر، رنگ و روی سیاسی ندارند؛ گویی او در هوایی آکنده از لطافت نَفَس می‌کشد. منظومهٔ نمایشـی و زیبای *زهره و منوچهر* مملو از این احساسات اوست. این منظومـه کـه ترجمـه و اقتبـاس دقیقی از *ونوس و آدونیس* اثر شکسپیر است و بارها روی صحنه رفته، به‌حـق اوج هنـر و یکی از مظاهر نوگرایی شـعری اوسـت. ایـرج در «نقـل داسـتان بـه فارسـی، هنرمنـدی کرده‌است، به طوری که خواننده احساس نمی‌کند مضمون داستان از اثری خارجی ترجمه یا اقتباس شده‌است» (درودیان، ۱۳۸۰: ۱۲ ـ ۱۳) و «هر کسی اصل داستان را خوانده باشد، به هنر او بیشتر آفرین خواهدگفت» (شاهین‌دژی، ۱۳۹۰: ۲۳۵). چند بیت از ابتدای ایـن منظومـهٔ زیبا در ادامه ذکر می‌شود:

«صـبح نتابیـده هنـوز آفتـاب وانشـده دیـدهٔ نـرگس زِ خـواب

تـازه‌گـل آتشـی مشـک‌بـوی شسته زِ شبنم بـه چمـن دسـت و روی

منتظـر هولـهٔ بـاد سـحر تـا کـه کنـد خشـک بـدان روی تـر»

(ایرج‌میرزا، ۱۳۵۳: ۹۷).

www.SID.ir

Archive of SID

او بیشتر مضامین اشعار نمایشی خود را از ادبیات فرانسوی و روسی اقتباس کرده‌است و گاهی گریزی به توصیف اوضاع اجتماعی ایران عصر مشروطه زده‌است. در آثار او، به‌ویژه اشعار دراماتیک، از مضامین انسانی همچون عشق، رعایت ادب، احترام به پدر و مادر و... سخن به میان آمده‌است. او طنز و تغزل را در شعرش آمیخته‌است و با روش خاص و هنرمندانهٔ خود، زبان به نقد وضعیت موجود گشوده‌است. از اشعار دراماتیک ایرج که بسیار معروف و مورد توجه است، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: «هدیهٔ عاشق» با موضوع عشق و درونمایهٔ ایثار، «قلب مادر» که ترجمهٔ شعری آلمانی با مضمون مهر مادری و پسر بی‌ادب با مضمون تربیت فرزند است و... . همچنین، در دیوان او، به اشعاری نمایشی برمی‌خوریم که در موجزترین کلام، مضمونی عمیق دارند که «دزدان نادان» در انتقاد از جهل مردم، نمونه‌ای از آن‌هاست:

«دو نفر دزد خری دزدیدند — سَرِ تقسیم به هم جنگیدند
آن دو بودند چو گرم زد و خورد — دزد سوم خرشان را زد و بُرد»

(ایرج‌میرزا، ۱۳۵۳: ۱۵۹).

وی گاهی با فصاحت و بهره‌گیری از عوامل بلاغی، زبان به هجو و هزل می‌گشاید؛ لذا می‌توان او را پیرو نظریهٔ «هنر برای هنرِ» «تئوفیل گوتیه» (نویسندهٔ شهیر فرانسوی) دانست که رسالت اجتماعی و اخلاقی برای هنر قائل نیست و به همین دلیل، شعر او در مقایسه با اشعار سیاسی معاصران وی، ماندگارتر و هنری‌تر است.

۱۱. خرافه‌ستیزی تا الحادگرایی

بعد از مشروطه و آشنایی ایرانیان با فرهنگ غرب، بعضی سنّت‌های ایرانی که بخشی از آن‌ها به شکل خرافه و پوسته‌های زاید فرهنگی بودند، مورد انتقاد قرار گرفتند. اصولاً «مبارزه با سنّت، سازوکار طبیعی جریان تجددگرایی است، فارغ از اینکه در چه زمان و مکانی به وقوع می‌پیوندد» (ثمینی، ۱۳۸۷: ۱۹۷). نمایش پیشرفت تکنولوژی و دانش غرب، ایرانیان را به سمت نقد سنّت‌ها، باورهای عامیانه و بدون پشتوانهٔ علم و منطق سوق داد. عشقی دعا و ختم اذکار را با افسون و جادو یکی می‌داند:

«ملتی کاو باز قرن بیستم بر دردِ خود — چاره با ختم و دعا و ذکر و افسون می‌کند
ملتی کالودهٔ تریاک باشد صبح و شام — دایم آگنده دماغ از گندِ افیون می‌کند...»

(میرزاده عشقی، ۱۳۵۰: ۲۳۵).

همچنین، وی نمایشنامه‌ای طنزآمیز منثور و تک‌پرده دارد که انتقاد از تسلط فکری صوفیانه است و یادآور «حکایت ملاّ ابراهیم خلیل کیمیاگر[۸]» اثر آخوندزاده است. در هر دو

www.SID.ir

Archive of SID

اثر نمایشی، عده‌ای فریبکار با استفاده از جهل دیگران در باورهای خرافی، از آن‌ها سوءاستفاده می‌کنند. اسامی اشخاص نمایش نیز به طنز و مناسب موضوع آن است: «حلواءالفقرا» و «گرفتارخان» و... (ر.ک؛ همان: ۲۲۰). در این اثر، او قصد نشان دادن تضاد و تقابل میان افکار نو و باورهای کهنهٔ زمان خود را دارد. نظیر این مضامین را در دیوان ایرج هم سراغ داریم. وی در انتقاد از مرام صوفیانه و اعمال دراویش در قطعه‌ای نمایشی به نام «درویش» گفته‌است:

«کیست آن بی‌شعوردرویشی — که همیشه به لب بُوَد خاموش
نه کند هیچ گفتگو با کس — نه به حرف کسی نماید گوش
کارهایی کند سفیهانه — خارق عادت و مخالف هوش»
(ایرج‌میرزا، ۱۳۵۳: ۱۹۱).

ایرج در یکی از اشعار خود به نام «بهشت و دوزخ» در بروز این عقاید افراط می‌کند و آنچه در *قرآن* به‌صراحت آمده‌است، از جمله قرائت نماز به عربی را نفی می‌کند (ر.ک؛ همان: ۱۷۹). عارف نیز جهل مردم ایران را خواب غفلت می‌داند و در تصنیف‌های خود به این موضوع اشاره می‌کند.

آسیب تقلید صِرف و استحالهٔ فرهنگی با نام زیبای تجدد، سنت‌های پسندیدهٔ جامعه را نیز متأثر کرد. بیضایی در این زمینه می‌گوید: «روشنفکران ـ بدون داشتن شناخت درستی ـ به نفی ارزش‌های گذشته پرداختند و برخی واسطه‌ها مظاهر فرهنگ غرب را ـ بدون درک عمیق مبانی آن‌ها ـ تبلیغ کردند» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۲۰۷). طبیعی است که سطحی‌نگری در این تقلیدها پیامدهایی از جمله وجود تناقض در گرایش‌های نوجویانه نیز در پی دارد که توجه به نوستالوژی‌ها از آن جمله است. این تناقض زمانی پررنگ می‌شود که سنّت فقط در بعد از اسلام خلاصه می‌شود و انتقاد از سنّت‌های دینی رواج می‌یابد و گاهی به آنجا می‌رسد که شاعر احساسات الحادی از خود بروز می‌دهد:

«الحادی که در شعر دورهٔ مشروطه راه یافته‌است، چیزی نیست که حاصل تفکر سنتی ادبا باشد. این‌ها نتیجهٔ قاطع تماس فکری با غرب است و یا حتّی تأثیر مستقیم متفکران غربی را در این شیوهٔ تفکر به نام و نشان می‌توان دید:

«به پندار دانای مغرب‌زمین — پدیدآور پند نو، دارویین
زمانه ز میمون دُمی کم نمود — سپس ناسزانامش آدم نمود»
(آجودانی، ۱۳۸۲: ۲۵۹).

www.SID.ir

Archive of SID

او در جایی دیگر، ضمن ردّ معاد می‌گوید:

«منکرم من که جهانی به جز این باز آید — چه کنم درک نموده‌است چنین ادراکم
قصهٔ آدم و حوا دروغ است، دروغ — نسل میمونم و افسانه بُوَد از خاکم»

(میرزاده عشقی، ۱۳۵۰: ۳۶۹).

به نظر می‌رسد که بعضی شرایط روحی شاعر، گاهی زبان شعر را به سوی بی‌اعتقادی می‌کشاند. در دیوان ایرج، با فاصله‌ای که بین او و اجتماع ایجاد شده، چنین گریزهای الحادی وجود دارد (ر.ک؛ ایرج‌میرزا، ۱۳۵۳: ۸۵). همچنین، وی در جایی دیگر از عجز انسان از شناخت خدا سخن می‌گوید (ر.ک؛ همان: ۲۲۳). شایستهٔ توجه است که مضامین الحادی در آثار نمایشی سه شاعر کمتر دیده می‌شود. یکی از علل آن می‌تواند با توجه به عمومیت اشعار نمایشی، منع ذاتی شاعر در برجسته کردن اعتقادات مخالفِ آحاد مردم باشد و از طرفی، در این عصر، زبان شعر برای بهره‌مندی مردم از این آثار به سمت سادگی رفته‌است، به‌ویژه متون دراماتیک که تعمداً از بقیهٔ اشعار به سبب سازگاری با درک همهٔ اقشار جامعه ساده‌ترند.

۱۲. عید خون (ایده‌آل عشقی) و تناقض عقیدتی

در آثار عشقی، تناقض‌های فاحشی از نظر درون‌مایه دیده‌می‌شود. او که مبارزی آزادی‌خواه و منتقد است، اصولی متناقض با آرمان‌خواهی خود طرح کرده، دست‌نشاندگان معروف امپریالیسم انگلیس را رسوا می‌کند و اصول انقلاب خود را که «پنج روز عید خون» می‌نامد، شرح می‌دهد. عشقی اعلام می‌کند که مردم ایران باید با گذشت سیصدوشصت روز از هر سال، پنج روز را عید خون اعلام کنند و به حساب امنای قانون برسند تا خائنان مجازات شوند. او پنج روز اول تابستان را انتخاب کرده، می‌خواهد مردم خانهٔ خائنان را ویران و آنان را قطعه‌قطعه کنند و بقیهٔ روزهای سال را با خیال آسوده زندگانی کنند (ر.ک؛ عشقی، ۱۳۵۰: ۱۲۴ـ۱۲۵). او می‌گوید: «زن‌ها اغلب به عوض مهریه، از شوهرشان ریختن خون یک پلید و خائنی را بخواهند!» (همان: ۱۳۹).

عشقی عقیدهٔ آنارشیستی را بیان می‌کند که نوعی نفی حکومت است؛ یعنی مردم قدرتی از نوع قدرت حاکمه داشته باشند تا شورش کنند و بعد هم به سراغ زندگی خود بروند. این پیشنهاد در جای‌جای دیوان عشقی دیده می‌شود. او در قسمتی از منظومهٔ *ایده‌آل*، مستقیماً به عید خون در پایان نمایشنامه می‌پردازد و از زبان پدر مریم می‌گوید که ایده‌آل مرد داغدیده و خود شاعر (عشقی)، برگزاری این عید است و آن را روز کیفر و کین می‌نامد:

www.SID.ir

Archive of SID

چـه خـوب روزی آن روز، روز کشـتار اسـت　　گر آن زمان برسد، مرده‌شـوی بسـیار اسـت
حوالــهٔ همــهٔ ایــن رجــال بــر دار اســت　　بـرای خـائن، چـوب و طنـاب در کـار اسـت

سزای جمله شود داده از یسار و یمین»
(میرزاده عشقی، ۱۳۵۰: ۱۹۳).

او بـه جـای رهنمـون شـدن بـه آزادی، سـر از بـن‌بسـت نیهیلیسـم[۹] (Nihilism) و آنارشیسم[۱۰] (Anarchism) درمی‌آورد و خواهان رسیدن به اصـلاحات اساسـی از رهگـذر ویرانی و خونریزی است. به دلیل این شور سیاسی، او نتوانسـت بـه مرتبـهٔ دلخـواه خـود، «یعنی پیشگامی در ادبیات دست یابد» (بزرگ علوی، ۱۳۸۶: ۱۲۰). یکی از دلایلی کـه نشـانهٔ شور انقلابی مفرط عشقی است، همین تسامح در ابراز عقاید و وجود تناقض در آن‌هاست. او جز نمایشنامه‌های سیاسی، اُپِرتی منثور از عشقی به نام «بچهٔ گدا و دکتر نیکوکار» به جا گذاشته‌است که مضمونی اخلاقی ـ اجتماعی دارد.

۱۳. نتیجه

در عصر بیداری، غالب شاعران روشنفکر با جریان انقلاب هم‌سو شدند. عـارف قزوینـی و میرزادهٔ عشقی هنر خود را صَرف مبارزه نمودند و درون‌مایهٔ آثـار آن‌هـا، انتقـاد از اوضـاع سیاسی و اجتماعی است، اما مایه‌های سیاسی در آن‌ها بیشتر دیده می‌شود. میرزادهٔ عشقی به ادبیات و نمایش علاقمند بود، ولی برخلاف ایرج و عارف، معلومـات کـافی در ادبیـات نداشت و نمایشنامه‌هایش نیز از نظر فن نویسندگی ضعیف هستند و نه ارزش ادبی دارند و نه ارزش نمایشی. بر همین اساس، از این دو گرایش خود که ناشیانه در آن‌هـا وارد شـده، بسـتری بـرای تمـایلات سیاسـی سـاخته‌اسـت. عشـقی افکـاری انسـان‌گرایانـه، و در نمایش‌هایش به زندگی مردم عادی عصر خود توجه داشته‌است و ایـده‌هـایش را از آنـان گرفته‌است. کلیت آثار او رنگ فردگرایی اجتماعی و متجددانه دارد. به طور کلی، سیاست، اجتماع و مردم در اشعار عشقی و عارف نمودِ تام دارند و با وجود نقاط اشتراکی که بین او و عارف در مبارزات قلمی دیده می‌شود، در مسئلهٔ جمهوری با هم اخـتلاف‌نظـر دارنـد. او مخالف جمهوری رضاخانی بوده، اما عارف که از مشروطه سرخورده شده، به جمهوری دل می‌بندد و بعد از موضوع سلطنت، تغییر موضع می‌دهد. او شاعری است دردکشیده کـه در تصنیف‌های خود از درد مردم اجتماع و ناکارآمدی دولت‌مـردان انتقـاد مـی‌کنـد. عـارف و عشقی مانند بسیاری از متجددان، خواهان آینده‌ای آرمانی هستند، اما مـدام از گذشـته‌ای باشکوه می‌گویند. این ویژگی در شعر ایرج کمتر دیده می‌شود. او افکار مترقـی و مـدنیت

www.SID.ir

Archive of SID

غربی را مطرح می‌کند و جنبهٔ فردی شعر او برجسته‌تر است. شعر او، هنر صِرف است و اشعار نمایشی او از نظر روانی و استواری، از شعر همهٔ شاعران خاص دورهٔ مشروطه (نظیر عشقی و عارف) هنری‌تر است. با وجود این، گاهی ناهنجاری‌های اجتماعی که مردم به آن‌ها گرفتارند، او را می‌آزارد. تنها اثر کاملاً نمایشی او، «مربع ترکیبی» در نقد اوضاع جامعه و فساد رجال حکومتی است. در دیوان وی، مسائل تربیتی، اندرزی، عشق و... طرح می‌شوند. تناقض در سنّت‌گریزی و گرفتار شدن در ایسم‌های روشنفکرانه، همچون ناسیونالیسم، شووینیسم، نیهیلیسم و آنارشیسم از ویژگی‌های بارز فکری شاعران متجدد مورد بحث است.

۱۴. پی‌نوشت‌ها

۱. ر.ک؛ مقدمهٔ *تمثیلات* به قلم میرزا محمدجعفر قراجه‌داغی مترجم این اثر و نامهٔ آخوندزاده به او.

۲. نمایشنامه‌ای که همراه موسیقی و شعر اجرا می‌شود و موسیقی در آن جایگاه ویژه‌ای دارد و گاه بر سراسر نمایش حاکم است. شعر نیز در آن در مرحلهٔ دوم اهمیت قرار دارد (ر.ک؛ رادفر، ۱۳۶۶: ۲۰).

۳. اُپرای کوتاه *مسخره* (ر.ک؛ همان: ۶۰).

۴. بهار در این زمینه می‌گوید: «چنان‌که برای شمار دیگری از اقشار سنّت‌گرا و دین‌مدار جامعهٔ آن روزگار، جمهوری مساوی بود با ترویج بی‌دینی و حذف علما از صحنهٔ سیاست که نمودِ آشکار آن، سیلی خوردن آیت‌الله مدرس از طرفداران یقه‌دریدهٔ جمهوری بود» (بهار، ۱۳۵۷: ۴۳).

۵. ملی‌گرایی.

۶. میهن‌پرستی افراطی و ستیزه‌جو.

۷. «از آنجا که مخالفان مشروطه، وطن‌پرستی مشروطه‌خواهان و مفهوم جدید وطن را نوعی جمال‌پرستی و خارج از اسلام‌پرستی تعبیر می‌کردند، با طرح مفهوم وطن اسلامی یا نوع مخصوص از وطن به پاسخ برمی‌آمدند» (آجودانی، ۱۳۸۲: ۳۹).

۸. ر.ک؛ *تمثیلات* (نمایشنامه‌ها)، اثر فتحعلی آخوندزاده.

۹. هیچ‌انگاری که نهایت این گرایش به آشوب و خونریزی می‌انجامد.

۱۰. به معنای نظام اجتماعی بدون دولت و حکومت است.

منابع

آجودانی، ماشاءالله (۱۳۸۲)، *یا مرگ یا تجدد، دفتری در شعر و ادب مشروطه*، چ ۱، تهران، اختران.

آخوندزاده، فتحعلی (۱۳۵۶)، *تمثیلات*، ترجمهٔ میرزا محمدجعفر قراجه‌داغی، چ ۳، تهران، خوارزمی.

آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، *تجدد ادبی در دورهٔ مشروطه*، تهران، مؤسسهٔ تحقیقات و توسعهٔ علوم انسانی.

ایرج‌میرزا، جلال‌الممالک (۱۳۵۳)، *دیوان*، به اهتمام محمدجعفر محجوب، چ ۳، تهران، اندیشه.

بزرگ علوی، مجتبی (۱۳۸۶)، *تاریخ ادبیات معاصر فارسی*، ترجمهٔ سعید فیروزآبادی، چ ۱، تهران، جامی.

بولتون، مارجوری (۱۳۸۶)، *کالبدشناسی درام*، ترجمهٔ رضا شیرمرد، چ ۲، تهران، نشر قطره.

www.SID.ir

Archive of SID

بهار، محمدتقی (۱۳۵۷)، *تاریخ مختصر احزاب سیاسی ایران*، ج ۱، چ ۲، تهران، امیرکبیر.
ـــــــــــ (۱۳۶۸)، *دیوان اشعار*، به کوشش مهرداد بهار، ج ۲، تهران، توس.
بیضایی، بهرام (۱۳۹۲)، *نمایش در ایران*، چ ۹، تهران، روشنفکران و مطالعات زنان.
بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۸)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، تهران، افراز.
ثمینی، نغمه (۱۳۸۷)، *تماشاخانهٔ اساطیر*، چ ۱، تهران، نی.
داد، سیما (۱۳۸۷)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی (واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی به شیوهٔ تطبیقی و توضیحی)*، چ ۴، تهران، مروارید.
دبیرسیاقی، محمد (۱۳۶۴)، *مقالات دهخدا*، ج ۲، چ ۱، تهران، تیراژه.
درودیان، ولی‌الله (۱۳۸۰)، *سرچشمه‌های مضامین شعر ایرج‌میرزا*، چ ۱، تهران، قطره.
درویش، پروانه (۱۳۸۷)، «نگاهی گذرا به ادبیات در دورهٔ مشروطه»، *کتاب ماه ادبیات*، ش ۱۳۰، صص ۵۵ ـ ۵۹.
رادفر، ابوالقاسم (۱۳۶۶)، *فرهنگ‌وارهٔ داستان و نمایش*، چ ۱، تهران، اطلاعات.
زرین‌کوب، حمید (۱۳۵۸)، *چشم‌انداز شعر نو فارسی، مقدمه‌ای بر شعر نو، مسائل و چهره‌های آن*، تهران، توس.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۸)، *ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما*، ترجمهٔ حجت‌الله اصیل، تهران، نشر نی.
ـــــــــــ (۱۳۸۳)، *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، چ ۲، تهران، سخن.
ـــــــــــ (۱۳۹۰)، *با چراغ و آینه، در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران*، چ ۲، تهران، سخن.
شمعی، میلاد و مینو بی‌طرفان (۱۳۹۳)، «تحلیل مفهوم وطن در شعر و اندیشهٔ میرزاده عشقی»، *شعرپژوهی*، ش ۱۹، صص ۱۳۷ ـ ۱۶۰.
عارف قزوینی، ابوالقاسم (۱۳۴۷)، *کلیات دیوان*، به کوشش عبدالرّحمن سیف‌آزاد، چ ۵، تهران، امیرکبیر.
عبدالله، عبدالمطلب (۱۳۹۱)، «پیوند سیاست با شعر مشروطه»، *مجلهٔ رهیافت انقلاب اسلامی*، ش ۲۰، صص ۷۷ ـ ۹۶.
فناییان، تاجبخش (۱۳۸۶)، *هنر نمایش در ایران*، چ ۱، تهران، دانشگاه تهران.
گوران، هیوا (۱۳۶۰)، *کوشش‌های نافرجام*، تهران، آگاه.
معافی غفاری، فرزاد (۱۳۸۰)، «ساختار دراماتیک» *ماهنامهٔ صحنه*، ش ۱۱، صص ۵۸ ـ ۶۰.
مکی، ابراهیم (۱۳۹۰)، *شناخت عوامل نمایش*، چ ۷، تهران، سروش.
میرزاده عشقی، محمدرضا (۱۳۵۰)، *کلیات مصور میرزاده عشقی*، به کوشش علی‌اکبر مشیر سلیمی، چ ۶، تهران، امیرکبیر.
میرصادقی، جمال (۱۳۹۰)، *عناصر داستان*، چ ۷، تهران، سخن.

www.SID.ir

Archive of SID

میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۸۸)، *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*، تهران، مهناز.

میلانی، عباس (۱۳۸۳)، *تجدد و تجددستیزی در ایران*، چ ۵، تهران، اختران.

وحیدزاده دستگردی، محمود (۱۳۴۱)، «ادبیات در عصر مشروطیت و بزرگ‌ترین گویندگان این عهد»، *مجلهٔ ارمغان*، د ۳۱، ش ۱۰، صص ۴۳۳ ـ ۴۴۰.

Aaref-Qazvini, A. (1968). *Kolliāt-e Divān (The Complete Poems)*, By A. Seyf-Azād, 5th Eds., Tehran, Amirkabir. [In Persian].

Abdollah, A. (2012), "The Connection Politics and Constitutional Poetry", *Journal of the Islamic Revolution Approach*, No. 20, Pp. 77-96. [In Persian].

Ajoudāni, M. (2003), *Yā Marg Yā Tajadod, Daftari Dar Sher Va Adab-e Mashrooteh, (Dead or Modernity)*, 1th Eds., Tehran, Akhtarān. [In Persian].

Akhondzāde, F. A. (1977), *Tamsilāt (Plays)*, 3th Eds., Tahran, Khārazmi. [In Persian].

Azhand, Y. (2005), *Tajadod-e Adabi Dar Dowre-ye Mashrooteh, (Literary Modernity in The Constitutionalism Period)*, Tehran, Institute of Research and Development of Arts.[In Persian].

Bahār, M. T. (1978), *Tārikh-e Mokhtasar-e Ahzāb-e Siāsi-e Iran (A Brief History of Iranian Political Parties)*, Vol. 1, 2th Eds., Tehran, Amirkabir. [In Persian].

———— (1989), *Deevān-e Ashār (The Complete Poems)*, By M. Bahār, Vol. 2, Tehran, Tous. [In Persian].

Beyzāyi, B. (2013), *Namāyesh Dar Iran (A Study on Iranian Theatre)*, 9th Eds., Tehran, Roshanfekrān va Motāleāt-e Zanān (Intellectuals and women Studies). [In Persian].

Biniāz, F. (2009), *Darāmadi bar Dāstān Nevisi va Revāyat Shenāsi (An Introduction to Fiction and Narrative Studies)*, Tehran, Afrāz. [In Persian].

Boulton, M. (2007), *The Anatomy of Drama*, 2th Eds., Tehran, Qatreh. [In Persian].

Bozorg-Alavi, M. (2007), *Tārikh-e Adabiāt-e Moāser-e Fārsi (History of Contemporary Persian Literature)*, 1th Eds., Tehran, Jāmi. [In Persian].

Daad, S. (2008). *Farhang-e Estelāhāt-e Adabi (Encyclopedia of Literary Terms)*, 4th Eds., Tehran, Morvarid.[In Persian].

Dabir-Siaqi, M. (1985), *Maqaaālāt-e Dehkhoda (Articles by Dehkhoda)*, Vol. 2, 1thEds., Tehran, Tirāzheh. [In Persian].

Darvish, P. (2008), "A Brief Look at the Literature in the Constitutional Period", *Ketāb-e Māh-e Adabiāt*, Vol. 130, Pp. 55-59. [In Persian].

Doroudiān, V. (2001), *Sar-Cheshmeh-hāye Mazāmin-e Sher-e Iraj Mirzā (Sources of Iraj Mirza's Poetry)*, 1thEds., Tehran, Qatreh. [In Persian].

Fanāeiyan, T. (2007), *Honar-e Namāyesh Dar Iran (Performing Arts in Iran)*, 1thEds., Tehran, University of Tehran. [In Persian].

Gourān, H. (1981), *Kooshesh hā-ye Nā Farjām (Unsuccessful Attempts)*, Tehran, Agāh. [In Persian].

www.SID.ir

Archive of SID

Iraj-Mirzā, J. (1974), *Deevān (The Complete Poems of Iraj Mirza)*, By M. J Mahjoob, 3thEds., Tehran, Andisheh. [In Persian].

Makki, E. (2011), *Shenākht-e Avāmel-e Namāyesh (Drama Factors Recognition)*, 7th Eds., Tehran, Soroush. [In Persian].

Milāni, A. (2004), *Tajaddod va Tajaddod Setizi Dar Iran (Modernity and anti-modernity in Iran)*, 5thEds., Tehran, Akhtarān. [In Persian].

Mirsādeqi, J. (2011), *Anāsor-e Dāstān (Story Elements)*, 7th Eds., Tehran, Sokhan. [In Persian].

Mirsādeqi, J & Mirsādeqi, M. (2009), *Vāzhe Nāme-ye Honar-e Dāstān Nevisi (Glossary of the Art of Storytelling)*, Tehran, Mahnāz. [In Persian].

Mirzāde-Eshqi, M. R. (1971), *Kolliāt-e Mosavvar-e Mirzāde-Eshqi (The Complete Illustrated Poems of Mirzade-Eshqi)*, By A. Moshir-Salimi, 6th Eds., Tehran, Amirkabir. [In Persian].

Moāfi-Qaffāri, F. (2001), "Dramatic Structure", Māhnāme-ye Sahne, Vol. 11, Pp. 58-60. [In Persian].

Rādfar, A. (1987), *Farhang-vāre-ye Dāstān va Namāyesh (Encyclopedia of Stories and Shows)*, 1th Eds., Tehran, Ettela'āt. [In Persian].

Samini, N. (2008), *Tamāshākhāne-ye Asātir*,1th Eds., Tehran, Ney. [In Persian].

Shafiei-Kadkani, M. R. (1999), *Adabiāt-e Fārsi az Asr-e Jāmi Tā Roozgār-e Mā (Persian Literature from Jami to our Time)*, Tehran, Ney. [In Persian].

——————— (2004), *Advār-e Sher-e Fārsi az Mashroutiat tā Soghoot-e Saltanat (Periods of Persian Poetry from Constitutionalism to the Fall of the Monarchy)*, 2th Eds., Tehran, Sokhan. [In Persian].

——————— (2011), *Bā Cherāq va Ayeneh (In Search of the Roots of the Evolution of Contemporary Iranian Poetry)*, 2th Eds., Tehran, Sokhan. [In Persian].

Shamei, M. & M. Bi-Tarafān (2014), "Analysis of the Concept of Homeland in the Poetry and Thought of Mirzadeh Eshghi", *Poetry Research*, No. 19, Pp. 137-160,. [In Persian].

Vahidzādeh-Dastgerdi, M. (1962), "Literature in the Age of Constitutionalism and the Greatest Speakers of this Era", *Armaqan Magazine*, No. 10, Pp. 433-440. [In Persian].

Zarrinkoob, H. (1979), *Cheshmandāz- e Sher-e No-e Fārsi*, Tehran, Tous. [In Persian].

www.SID.ir

Archive of SID

www.SID.ir