صفحات ۹۳ - ۱۰۳

نشریه هنرهای زیبا - معماری و شهرسازی • شماره ۳۸ • تابستان ۱۳۸۸

نووارگی، نوآوری و نوپردازی سال‌های نخستین قرن چهارده هـ.ش*

میرزاده عشقی سه تابلو و آرمانشهر

دکترسید محسن حبیبی**[۱] ، محمدصالح شکوهی بیدهندی[۲]

[۱] استاد دانشکده شهرسازی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

[۲] دانشجوی دکترای شهرسازی، دانشکده شهرسازی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۱۲/۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۲/۵)

چکیده:

نووارگی(مدرنیته)و تحولات ناشی از آن در شهرسازی و تغییر ماهیت و مفهوم شهر که در ایران از دوران قاجار آغاز گردید(ر.ک. به حبیبی، ۱۳۷۳، الف)، در دولت پهلوی(۱۳۲۰-۱۳۰۰) در مرحله حساسی قرار می گیرد. در این مقطع می توان شاهد مفهوم نوگرایی(مدرنیسم) به مثابه یک الگو در شهرها (به ویژه شهر تهران) بود که در تمامی ابعاد اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، کالبدی، مدیریتی و برنامه ریزی شهری به شدت اثر می گذارد(ر.ک. به حبیبی، ۱۳۷۳، ب). اما سؤال اصلی در این میان کشف نکات پنهان در تحول و دگرگونی شهر است، نکاتی که می تواند چگونگی نووارگی و نوگرایی ایرانی در این سال ها را طرح کند. نکاتی که در لابلای سطور رمان ها، اشعار و یا داستان های کوتاه مشاهده می گردد. در این دوران نوشته های ادبی چه آنها که از زبان نویسندگان مخالف، و چه آنها که از سوی بی طرفان یا طرفداران حکومت و دولت شنیده می شوند، می توانند بخش هایی از واقعیت تحول شهر را رویارو قرار دهند و اگر پذیرفته شود که: "ادبیات آینه ای تمام نما در برابر حوادث و رخدادهای جاری و تاریخ ملت هاست"(اکبری شلدره ای، ۱۳۸۲، ۱۱) می توان آنچه در این روزگاران به قلم آمده است را محملی برای تحلیل و تفسیر شهر قرار داد.

واژه های کلیدی:

میرزاده عشقی، قصه شهر، آرمانشهر، توسعه، تراژدی توسعه.

* این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی (بررسی تاریخ شهر و شهر نشینی بر اساس متون ادبی در فاصله دو کودتای ۱۲۹۹ - ۱۳۳۲ ش. با تمرکز بر الگوی تهران) مصوب معاونت پژوهشی دانشگاه تهران است که بدینوسیله تشکر خود را از این معاونت اعلام می‌دارد.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۶۶۴۶۲۱۳۴-۰۲۱ ، نمابر: ۶۶۴۶۱۵۰۴-۰۲۱ ، E-mail: smhabibi@ut.ac.ir.

مقدمه

مقاله حاضر برگرفته از پژوهشی است که بر مبنای آنچه در فوق آمد، ساماندهی شده است. این مقاله تنها به یکی از نوشته های این روزگاران می پردازد و قصه شهر، نووارگی و نوگرایی ایرانی را در آن جستجو می کند: شعر بلند "سه تابلو" اثر یادگاری محمدرضا میرزاده عشقی. در نخستین سال های تشکیل دولت پهلوی، فرج الله بهرامی، وزیر جنگ وقت، با برگزاری مسابقه ای از همه روشنفکران و متفکران خواست تا دیدگاه های خود را در توصیف "آرمانشهر" مورد تصور خود بیان نمایند. در این زمان با توجه به آشفتگی هایی که در اواخر دوران قاجار سراسر ایران را فراگرفته بود، بسیاری از روشنفکران با کودتای ۱۲۹۹ به روی کار آمدن حکومتی مقتدر امیدوار بودند. بنابراین برگزاری چنین مسابقه ای به نوعی تلاشی برای اقدامی تبلیغاتی برای دولت پهلوی به حساب می آمد.

میرزاده عشقی بعدها در این خصوص می گوید: "باید دانست که در اواسط سنه ۱۳۴۲ قمری [۱۳۰۲ ه.ش/۱۹۲۴م.]، دبیر اعظم (فرج الله بهرامی) رئیس کابینه وزارت جنگ به نام مسابقه مهم از عموم متفکرین ایران سوال کرد که هر کس ایده آل خود را خوب است بنویسد و در جریده شفق سرخ که معتبرترین روزنامه آن عهد بود چاپ نماید. از قراری که بعضی ها حدس می زدند نظر آقای دبیر اعظم این بود که نویسندگان ایده آل خودشان را برای ایجاد یک حکومت مرکزی مقتدر به دست سردار سپه بیان نمایند و بعد هم در روزنامه شفق سرخ تحت عنوان "ایده آل" مقالاتی به همین مضمون ها دیده شد. از بنده هم خواستند و بنده سه تابلو ایده آل ذیل را که مطالعه می فرمایید ساختم و البته تصدق خواهید کرد که مفاد ایده آل بنده با منظور آنها مخالفت دارد. همه نویسندگان به نثر نوشتند، تنها این گوینده به نظم سرودم و در روزنامه شفق سرخ سال سوم هم درج گردید" (عشقی، ۱۳۵۰، ۱۷۲).

دلایل انتخاب مقطع تاریخی

چه قبل و چه بعد از انقلاب مشروطه، جامعه ایرانی با جنبش ترجمه، پیدایی روزنامه ها و نوشتن کتاب ها و شرح ها مواجه است و به ناگزیر جامعه با آثاری روبرو می گردد که در ادبیات کهن ایران بی‌پیشینه بود. "نویسندگان به نوشتن رمان اقدام کردند. نخست رمان‌های تاریخی و سپس رمان های اجتماعی را آفریدند که هر یک به گونه ای چگونگی حال های روزگار و اهل زمانه را به نمایش گذاشتند و دردهای مردم بی نوا و ستم دیده و پریشان روز و آشفته دل را به نمود در آوردند" (اکبری شلدره ای، ۱۳۸۲، ۳۹). شاید بتوان گفت که "رمان بهترین آیینه است برای نمایاندن تحولات اخلاقی و سجایای مخصوصه ملل و اقوام" (جمالزاده، ۱۳۸۴، ۱۸). پیدایش این گونه از ادبیات، داستان های کوتاه و اشعار نو با مفاهیم و مضامین عامه فهم، تأثیر و تأثر عمیقی را در جامعه در حال تحول ایرانی و از آن ره شهر به جای می‌گذارد و از این رو شاید بتوان نوشتن رمان، داستان کوتاه نویسی و سرودن شعر نو را از نشانه های عصر جدید تاریخ ایران دانست. عصری که می خواهد نووارگی و دگردیسی ایران و ایرانی را رقم زند و شهری بسازد که مبشر این امر باشد.

هم از این ره است که این دوران، سرآغازی بر طرح های جدید شهری و دخالت ها و اقدامات دولتی در بافت شهرها نیز بوده است. تحولات بطئی و عمیق جامعه با دگرگونی های سریع و سطحی شهر همراه می شود، شهر به گونه ای حیرت انگیز چهره خود را دگرگون می‌کند، روی به خیابان می گشاید، چهره خود را به گونه ای روزآمد می‌آراید و عملکردها و شکل های جدید را در خود جای می دهد تا بتواند فضایی نو را عرضه کند و بنیان های کهن را در هم کوبد تا به این قول بزرگ علوی رسید که خیابان ها "بنیان محله ها را بر می‌انداختند" (علوی، ۱۳۸۳، ۷). بناهای جدید همچون دانشگاه، راه آهن و ... احداث می گردند، "خانه های پست و بلند، به شکل های هندسی، مخروطی، مخروط ناقص با پنجره های باریک و کج" (هدایت، بی تا، ۳۲) ساخته می شوند، و بازار نوگرایی رونق می یابد و طرفه این که، بازار نیز همراه با نوپردازی(مدرنیزاسیون) می شود و از آنچه سلیقه روز بروز می دهد پیروی می کند، سلیقه ای که می تواند فردا منسوخ گردد و هر آن چه تدارک دیده است را به دور اندازد.

نوگرایی (مدرنیسم) در ادبیات و شهرسازی در دهه اول ۱۳۰۰ هـ.ش.

با توجه به پیش گامی جریان های ادبی ایران معاصر در امر نوگرایی (مدرنیسم) و نوپردازی (مدرنیزاسیون)، چگونگی توجه این جریان ها به شهر و شهرسازی را امری جدی باید تلقی کرد. چون که نوگرایی و نوپردازی در شهرسازی، امری است که با تأخیر زمانی- گواینکه اندک- صورت می پذیرد. ظهور و بروز اندیشه های نو سبب می‌گردد تا تصویری دیگر از شهر و بنا در ذهن پیشگامان معماری و شهرسازی کشور شکل گیرد و اقداماتی - چه موجه و غیر موجه - در بافت و بستر موجود شهر رخ دهد. اقداماتی که از دیگر سوی خود محملی می شود برای ذهن حساس نویسندگان و شاعرانی که در درون فضاها و کالبدهای نوپردازانه و نوگرا می زیند. نویسندگان و شاعران و به عبارتی عمومی تر هنرمندانی که همگی سودای نوگرایی را در سر داشتند، گو اینکه گروهی امر نو شدن را بر گسست و انقطاع می دانستند و دیگرانی آن را در تداوم و دگردیسی سنت ها جستجو می کردند.

تغییر ساختار ادب فارسی در دو گستره نظم و نثر این سال ها، همسو و همنوا با دگرگونی ساختاری در شهرهاست، و از این سبب دگردیسی محتوا در حال رخ دادن است. سرعت دگرگونی ها که ریشه در تغییرات ساختار اجتماعی و نیز سیاسی دارد، شکل های ادبی، هنری و شهری را در هم می شکند. گرچه تحولات در هر دو عرصه، در

اندیشه های سال های مشروطه قالب خورده است، ولی حضور قدرتمند نوگرایی (مدرنیسم) در سال های ۱۳۲۰-۱۳۰۰ سبب غلبه نگاه انقطاع و گسست با گذشته می گردد و نشان از حضور دیدگاه‌های جدید و جهان بینی های متفاوتی است که در قالب مکتب نوگرایی (مدرنیسم) جهانی چهره نمایانده است.

در ادبیات و در نظم، نیما یوشیج پیامبر شعر نو است. منظومه "افسانه" نیما، بر خلاف نام خود مبشر نگاه به آینده و گسست از گذشته است. به همین ترتیب جمال زاده با خلق داستان های کوتاه فارسی در "یکی بود یکی نبود"، تحولی عمیق را در نثر این دوران جلوه گر می سازد. ضمن آن که "نخستین نمونه های رمان اجتماعی و فرهنگی نیز در این دوران پدید می آید" (میرعابدینی، ۱۳۸۳).

در زبان فارسی در سال ۱۳۰۳ انجمنی متشکل از نمایندگان دو وزارت خانه جنگ و فرهنگ به دستور سردار سپه به وضع لغات و تثبیت معانی آنها به فارسی می پردازند. روش انجمن در وضع و تدوین لغات عبارت بود از رعایت دستور زبان، ملاحظه سادگی و اختصار، انتخاب لغات بین المللی در جایی که نتوان معادل فارسی آن راپیدا کرد، و حفظ اصطلاحات معمول به استثنای آنچه که نادرست باشد و لغت مناسب تری برای آن به نظر برسد. به علاوه فرهنگستان ایران (آکادمی زبان و ادبیات) که برای "حفظ و توسعه و ترقی زبان فارسی" ایجاد شده در اوایل سال ۱۳۱۴ به دست محمدعلی فروغی، رئیس دولت، و به سرپرستی او، تأسیس شد (آرین پور، ۱۳۸۲، ۲۰-۱۹).

دولت تجدد طلب که در عین نگاه به اروپا، نیم نگاهی نیز به ترکیه و اصلاحاتی که در این کشور به عمل آمده بود نیز داشت، حتی بر آن شد که با تأسی از این کشور نگارش، خط فارسی و الفبای زبان را نیز اصلاح کند و از همین رو دستور داد تا از اقدامات دیگران و تجاربی که در این زمینه به دست آورده اند اطلاعات درستی گردآورند (همان، ۳۳).

از همین روست که این سال ها شاهد گرایش شدید به دگرگونی عمیق در همه بخش های ادب و زبان فارسی است. این تغییرات، با توجه به افزایش سواد عمومی و تفکر عملگرا و شاید واقع گرا در آن دوران سبب می شود که نویسندگان به نوشتن از درد، رنج، فقر و تیره روزی روزگار خود روی آورند و از قصه های آرمان گرایانه گذشته فاصله گیرند و به شرح فضای اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و تبلور کالبدی آن در فضا، یعنی "شهر" بپردازند.

شهر از سویی بستر روایت های جدید و قصه های نو می شود، و از دیگر سوی خود بدل به شخصیتی در قصه ای نو می گردد. مفهوم شهر دگرگون می شود و دگردیسی شهر آغاز. شهر چه به لحاظ شکل کالبدی، و چه از حیث عملکردی به گسستی تاریخی با آنچه تاکنون بوده است میل می کند. طراحی شبکه های معابر جدید که با پررنگ شدن نقش عنصر اتومبیل در شهر آغاز می شود به انضمام پیدایش عناصری جدید در صحنه شهر نظیر سینما و کافه و همچنین ظهور محله های جدید ناشی از رفتارها و هنجارهای تازه شهری (محله های شهر نو و لختی ها)، شهر را از آنچه تا کنون بوده است متمایز می‌سازد. علاوه بر این با تغییر جایگاه انسان و پیدایی "فرد مدرن"، تحولاتی در خاطره های فردی و جمعی، تعاملات میان شهروندان و نیز ارتباطات جدید رخ می دهد، امری که در اثر دگردیسی شهر و پیدایی نقوش و عملکردهای جدید شهری حادث می شود و میل آن را دارد که فضایی نو را برای "فرد نو" تدارک ببیند.

با گسترش شهر جدید به پیرامون خود و در این میان تهران به عنوان الگوی اصلی، نخستین جوامعی که تحت تأثیر این الگوی جدید قرار می گیرند جوامع سنتی روستایی اطراف شهر است. در تهران بسیاری از روستاهای شمالی در منطقه شمیرانات در حوزه نفوذ این گسترش قرار می گیرند و دگرگونی دیه های قدیمی آغاز می شود. این دگردیسی همراه با تخریب، پیش از آن که در فرم کالبدی خود نمود یابد، در شکل تخریب ارزش ها و هنجارهای جامعه سنتی و بسته روستایی چهره می نماید. امری که در نوشته های به جای مانده از آن روزگاران به عنوان "تراژدی" تلقی می گردد و به بررسی زمینه های تغییر هنجارها و کمرنگ شدن قیود و تعلقات گذشته می انجامد. منظومه بلند سه تابلو میرزاده عشقی شرحی است بر "تراژدی توسعه تهران"، شرحی است بر شهر.

سه تابلو میرزاده عشقی: تراژدی توسعه

شعر "سه تابلو" میرزاده عشقی را می توان تراژدی تجدد و توسعه در ایران دانست. عشقی این شعر را در سال های آخر زندگی خود در تهران سروده است و در واقع این اثر تاریخچه ای از دوره ای که شاعر می زیست می باشد (مشیرسلیمی، ۱۳۵۰، ۶). این شعر در قالب و محتوا نمایش دهنده حرکت از شکل سنتی به شیوه جدید در هنر، زندگی، سیاست و شهرنشینی است. به لحاظ ادبی این شعر را می توان نقطه عطفی در تغییر قالب های ادبی دانست. همانطور که عشقی خود در خصوص این شعر چنین می نویسد: "من شروع کردم به یک شکل نوظهوری افکار شاعرانه را به نظم در آوردم و پیش خود خیال کردم که انقلاب ادبیات زبان فارسی با این اقدام انجام خواهد گرفت... انشاالله شعرای آینده دنباله این طرز گفتار را گرفته تکمیل خواهند کرد" (عشقی، ۱۳۵۰، ۱۷۳). با توجه به آنکه علی اسفندیاری (نیما یوشیج) از شاگردان میرزاده عشقی بوده است، می‌توان تأثیر این شعر را در پیدایش شعر نوی فارسی و منظومه افسانه نیما یوشیج نیز دنبال نمود (مسرت، ۱۳۸۵، ۹۶). علی اکبر مشیر سلیمی در خصوص میرزاده عشقی می نویسد: "شاعری که مبتکر بوده، پیشوای انقلاب ادبی و آورنده یک سبک نوین در شعر و شاعری شناخته خواهد شد" (مشیرسلیمی، ۱۳۵۰، ۱).

علاوه بر آنچه عشقی تحت عنوان انقلاب ادبی در این شعر دنبال می کند، نوع دیگری از انقلاب نیز به صورت انقلابی اجتماعی و سیاسی مورد نظر اوست که آن را "پنج روز عید خون" می نامد. پنج روز عید خون پیشنهادی است که عشقی پیش تر و برای اولین بار در مقاله ای تحت عنوان "در این مقاله به ذکر علاج می پردازیم" به منظور اصلاح ساختار سیاسی "برای جهانیان" طرح می کند. با توجه به بدبینی ای که عشقی در نتیجه اندیشه های تجددگرایانه خود به جهان کوچک دارد، تنها راه حل را در کشتار حاکمان و تخریب می داند. عید

خون مراسمی است که عشقی پیشنهاد می دهد تا مردم شهرها هرساله پنج روز را به خارج از خانه های خود بروند و به تفریح و تفرج بپردازند و سپس در روز پنجم به خانه سیاستمدارانی که در طول سال خیانت کرده اند بروند، خانه هایشان را تخریب کنند و آنها را به خاک و خون بکشند تا مایه عبرتی برای دیگران گردند. چنین نگرش افراطی و انقلابی ای که عشقی ارائه می دهد - و بی شباهت به تفکرات جوانان هم عصر او در ایتالیا نیست[۱] - را می توان ناشی از نگاه او به انسان نو و جامعه نو دانست.

عشقی که در نگاهی مدرن، همچون ماکس وبر انسان را لایق "قفس آهنین" می داند، خواستار انقطاع و گسست این انسان از گذشته است و برای دستیابی به این گسست چاره ای نمی بیند مگر قتل، انقلاب، جنگ و تخریب. چنان که در مقاله عید خون می نویسد: "ای بشر! ای اشرف مخلوقات! ای جگر گوشه آدم و حوا! تو همانی که بوده و هستی- تو تغییر نکرده و نمی کنی، تو را اصول سوسیالیسم، کتاب مارکس و نصایح تولستوی تغییر نخواهد داد. ولی تو اصول سوسیالیسم و عقاید کارل مارکس را تغییر خواهی داد. برای تو موذی‌تر از حیوان موذی، برای تو درنده تر از حیوان درنده قلاده لازم است! برای تو قفس آهنین لازم است" (عشقی، ۱۳۵۰، ۱۲۶). گرچه این نگاه عمدتاً مربوط به حکام مستکبر است و نه توده مردم، با این وجود تقدس انسان در تفکر مدرن ایران به شدت از آنچه بوده پایین تر می آید. با چنین نگاهی است که میرزاده عشقی ایده آل خود را در شعر "سه تابلو" طرح می کند. انگاره ای که با نگرشی فاوست گونه، به تخریب به مثابه خلق و اصلاح می نگرد و از آن بالاتر این تخریب را تنها راه حل برای دوری جستن از گذشته می داند. عشقی در این شعر میکوشد تا آرمانشهر خود را در "سه تابلو" از زبان دهقانی پیرمرد ترسیم نماید. تابلوی اول "شب مهتاب"، تابلو دوم "روز مرگ مریم" و تابلو سوم "سرگذشت پدر مریم و ایده آل او" نام دارد. این سه تابلو تا حدود زیادی به بیان مشکلات مواجهه ی جهان گذشته با جهان نو در ایران می پردازند. برخوردی که به جهت گسست ناشی از فرآیند نوپردازی (مدرنیزاسیون) در آن روزگاران بیشتر از هر زمان دیگری به چشم می خورد. عشقی این برخورد را در قالب تقابل و تفاوت های میان شهر تهران و دهات شمیرانات به نمایش می گذارد. در این میان توصیف وی از شمیرانات به عنوان دهی که در حاشیه الگوی تهران و تحت تأثیر توسعه تهران است به ویژه در دو تابلوی نخست بسیار زیبا و بی بدیل است. توصیف شمیرانات به عنوان فضایی سنتی که تحت نفوذ الگوی تهران، به محل مواجهه "قدیم" و "جدید" بدل گردیده، پس از سه تابلوی میرزاده عشقی در آثار دیگری نیز مشاهده می شود که به عنوان مثال می توان به داستان کوتاه "دزاشوب" نوشته بزرگ علوی اشاره نمود[۲]. حضور شهرنشینان تهرانی با دیدگاه ها و نگرش هایی متفاوت از ارزش ها و هنجارهایی که در جهان سنتی و میان ساکنان شمیرانات رایج است موضوعی است که گوشه هایی از آن در سه تابلوی عشقی و دزاشوب علوی توصیف گشته است. نمونه های مشابهی برای توصیف نفوذ الگوی توسعه فاوستی و نوپردازی (مدرنیزاسیون) تهران در دهات اطراف را می توان برای دهکده ورامین نیز مشاهده نمود که در آثار صادق هدایت به ویژه در دو داستان "سگ ولگرد" و "شبهای ورامین" قابل بازخوانی است.

سه تابلو، به واقع توصیفی از تاریخ ایران از پیش از انقلاب مشروطه تا زمان سرودن این شعر است که از زبان پیرمرد دهگانی(پدر مریم) وصف می گردد. به ویژه در تابلو سوم این تاریخ مرور می شود و نهایتاً ایده آل عشقی از زبان همین پیرمرد بیان می‌گردد. عشقی در مقدمه و پیش از ترسیم نخستین تابلو خطاب به علی دشتی چنین می نویسد:

عزیز عشقی، دشتی، تو خوب حال مرا
شناختی و از آن خوب تر خیال مرا
تو بهتر از خود من دانی ایده آل مرا
تمام مایه بدبختـــی و ملال مـرا

که من به مـردم ایـن مملـکت نیـم خـوشبیـن
من ایده آل خود ایدر به آسمان گفتم
یک ایده آل نک از قول دیگران گفتم
هر آنچه را که بخواهد دل تو آن گفتم
که ایده آل یکی مرد مرزبان گفتم

خـدا نـصیـب کـنـد ایـده آل آن مـسـکـیـن

در ادامه به بازخوانی این سه تابلو و بازخوانی آن در شهر پرداخته می شود.

تابلو اول: شب مهتاب

نخستین تابلو که با توصیف بی نظیری از فصل بهار در شمیرانات آغاز می گردد، شباهت بسیاری به ماجرای عشق "فاوست و گرچن یا مارگریت" گوته دارد. این تابلو به ترسیم داستان عاشقی دختر شمرانی و جوان تهرانی می پردازد. دختری به نام مریم که در جامعه روستایی شمیرانات زندگی می کند و پسری تهرانی عاشق وی گردیده است. توصیف عشقی، از فضای دربند به عنوان نماد آنچه "مارشال برمن" با نام "جهان کوچک" می خواند، بیان زیبایی های دلکش طبیعت است که در این تابلو ترسیم شده اند. عشقی تابلو نخست را این گونه آغاز می کند:

اوائل گل سرخ است و انتهای بهار
نشسته ام سر سنگی کنار یک دیوار
جوار دره "دربند" و دامن کهسار
فضای "شمران" اندک زقرب مغرب تار

هنوز بد اثر روز بر فراز "اوین"

نمود در پس کُه آفتاب تازه غروب
سواد "شهر ری" از دور نیست پیدا خوب
جهان نه روز بود در شمر[۳]، نه شب محسوب
شفق ز سرخی نیمیش بیرق آشوب

سپس ز زردی نیمیش، پرده زرین

توصیف فوق بخشی از اوصاف بلندی است که عشقی برای صحنه غروب خورشید در یک روز بهاری سروده است. در بخش های مختلف این شعر اسامی دیگری نیز از محله ها و روستاهای شمیرانات به چشم می خورد. چنان که در ادامه آورده است:

درون بیشه سیاه و سپید دشت و دمن
تمام خطه تجریش سایه و روشن
ز سایه روشن عمرم رسید خاطر من
گذشته های سپید و سیه ز سوز محن

چنانکه مشاهده می شود، این اشعار توصیفی نقاشی گونه از شمیران آن روزگاران است که امروزه چون رویائی از گذشته در اذهان می ماند. توصیفی که فضای طبیعت بکر شمیرانات را به عنوان یکی از شخصیت های اصلی این داستان ترسیم می کند[۴]. این فضا محل زندگی "مریم" است. توصیف زیبای دره دربند در این تابلو در تقابل کامل با توصیف ارائه شده از همین فضا در تابلو دوم قرار دارد. فضای توصیف شده در این پرده هنوز یادآور جهان کوچک، بسته و سنتی شمیرانات است[۵]. جهانی که آرام آرام در ارتباط با توسعه گری تهران درحال فروپاشی است، جهانی که گوته آن را چنین می سراید:

چه حس آرامشی بر من مستولی است.
حسی از نظم و رضایتی صد چندان!
چه ثروتی در پس این فقر و بی پولی است.
و چه زیبایی دلکشی، در این زندان!

توصیف عشقی از این فضا نیز، بر خلاف آنچه در ادامه در تابلو دوم می بینیم، به گونه ای است که انسان را شیفته و مسحور معصومیت کودکانه و سادگی شهرستانی آن می نماید.

چو زین سیاحت من یک دو ساعتی بگذشت
ز دور دختر دهقانه ای هویدا گشت
قدم به ناز (به کافوروش) بر زمین می هشت
نظرکنان همه‌سو بیمناک بر در و دشت

چو فکر از همه مظنون مردمان ظنین

مریم، نماد جهان کوچک و سنتی، نماد شهرستان شمیرانات و روستای تجریش، درحال گام برداشتن به سوی دگردیسی و توسعه برون از نفس، همچنان بیمناک و مظنون است، هم از توسعه و هم از توسعه گر، تراژدی توسعه آغاز می شود و مریم به عنوان نماد سنت وارد تراژدی می شود در تقابل با نووارگی (مدرنیته) شهر توسعه گر قرار می گیرد، نخستین صفتی که عشقی برای مریم می آورد نشان از تعلق او به جامعه روستایی و سنتی دارد. با این وجود نگاه بیمناک و ظنین مریم خبر از شکستن هنجارهای جهان سنتی به دست او می‌دهد. او ناخودآگاه ولی از سر میل وارد زمینه هنجارشکنی شده است. مریم را در سه تابلو عشقی می توان نماد گذار جامعه سنتی به جامعه مدرن دانست، که درگیر تقابل ارزش های این دو جهان است. چنان که در ادامه عشقی اشاره دارد:

برسم پوشش دوشیزگان شمرانی
ز حیث جامه نه شهری بد و نه دهقانی

مریم بازیگر اجتماعی جدیدی است که نه شهری است و نه روستایی، شکل ظاهری او نشان از آن دارد که در آمد و شد بین سنت و مدرنیته گرفتار آمده و نهایتاً در گیر و دار تقابل ارزش هاست و در این تقابل است که مریم قربانی جهان تضادها و دگردیسی ها می‌شود. عشقی با دقتی بی نظیراز رابطه وسوسه گر و اغوا کننده پسر شهری با دخترک روستایی سخن می گوید. شاید این توصیف را بتوان به رابطه تهران (شهر مدرن) با روستاهای پیرامون تعمیم داد. شهر اغواگر همه روستاهای پیرامونی خود را بی سیرت می کند و آنها را قربانی وسوسه توسعه گر خود می نماید. پیدایی پسر شهری، از حضور تهران در شمیران حکایت می کند. نوپردازی اعمال شده در تهران، در شکل و پیکره پسر شهری هویداست:

سیاهه ئی به همین دم ز دور پیدا بود
رسید پیش، جوانی بلند بالا بود
ز آب و رنگ همی بد نبود، زیبا بود
ز حیث جامه هم از مردمان حالا بود

کـلاه سـاده و شـلـوار و ژاکـت و پـوتـیـن

گفت و گوی پسر با دخترک روستایی، گفت‌وگوی شهر و روستا است که دیگر بر مبنای روابط سنتی صورت نمی‌گیرد، در این گفت‌وگو پسر نقشی تهاجمی دارد و دخترک در عین سادگی و معنویت، فریفته و دلداده این تهاجم، شهر مدرن همه سادگی های جهان گذشته را از هم می درد. علی‌رغم آنکه این رابطه ،کماکان از نظر سنت و جهان متعلق به آن مذموم باقی می ماند. توصیف عشقی که در مقام ناظر این ماجرا شعر را می سراید از ظاهر و سیمای جوان نشان می دهد که از جهان سنتی مریم فاصله دارد. مریم نیز اگر چه متعلق به جامعه ای سنتی است، ولی میل به شکستن حد و مرزهای سنتی دارد و با همه این موارد رابطه ای که میان آن دو وجود دارد رابطه ای است که مذموم جهان مریم می باشد. پسر بسان شهر مدرن، نماد ثروت، زیبایی، قدرت و اغواگری است. جهان بسته سنتی برای او جهانی است که باید درهم کوبیده شود و از بین برود. هر آنچه متعلق به سنت گذشته است، محکوم به نابودی است. شهر و پسر آنی را به روستا و دختر پیشنهاد می کنند که پذیرش آن یعنی عبور از مرزها و حریم ها و سنت های پایدار گذشته، یعنی گام گذاشتن در جهانی که گذشته در آن هیچ نقش و خاطره ای ندارد. هیچ چیز پایدار نمی ماند و همه چیز در تخریب و نوسازی دائمی قرار می گیرد. آنی که امروز دوست داشتنی است، ممکن است فردا دور انداخته شود و فراموش گردد.

تقابل دو جهان کوچک سنتی و جهان نو، پرماجرا و وسوسه انگیز به خوبی در شعر عشقی به تصویر کشیده شده است، روشن است که جهان ساده و بی پیرایه، در تقابل با جهان نو، ماجراجو و اغواگر تسلیم می شود. روستای تجریش با همه لطافت، ظرافت، سادگی و زیباییش خود را به تهران تسلیم می کند و خود از این امر مبهوت برجای می ماند و درهم می شکند.

کشید نعره که امشب بهشت دربند است
رسد به آرزویش، هرکه آرزومند است

عشقی ابیاتی را به توصیف این حال می پردازد و نهایتا می نویسد :

دگر زیاده بر این را نمی کنم تبیین[۷]

تجریش و دختر از ارزش ها و معیارهای جهان کوچک دور می‌شوند و پسر سرمست از ارضای نفس خود. تجریش و دختر، "بزرگ شدنی" ناگهانی را تجربه می کنند، بزرگ شدنی در گسست از سنت ها و باورها اما غافل از اینکه تغییرات ناشی از این "بزرگ شدن"، ناپایدار و پر خطر است. زیرا فاقد هر گونه مبنای اجتماعی است و غیر از خود فاوست، همدلی و تأیید هیچ کس را جلب نکرده است" (برمن، ۱۳۸۴، ۶۶). پذیرش هنجارشکنی توسط تجریش و دختر تنها از سوی شهر توسعه گر و جوان تهرانی مورد تائید است و مقبول، ولی مورد تأیید جامعه نیست و نهایتاً همین امر تراژدی توسعه را شکل‌می‌دهد. در انتهای تابلو نخست، توصیف دیگری را از طبیعت شمیرانات به دست داده می شود و با این توصیف، این تابلو به پایان می رسد :

صدای قهقه کبکی ز کوهسار آید
غریو ریختن آب از آبشار آید
... وزان ز جانب توچال بادی اندک سرد
که شاخه های درختان ازآن به هم می خورد

سردی ناشی از توسعه برون از نفس تجریش را در می نوردد و دخترک را نیز در خود می گیرد.

تابلو دوم: روز مرگ مریم

تابلو دوم با حضور دوباره شاعر در همان مکان پس از گذشت پنج ماه شکل می گیرد. این تابلو به توصیف مرگ مریم می پردازد که چنانکه اشاره شد می توان آن را راه حل برگزیده مریم در نتیجه تقابل ارزش های کهن با مدرنیته دانست. تابلو دوم نیز با توصیف طبیعت دربند آغاز می گردد. با این وجود این بار بر خلاف تابلو نخست به هیچ وجه تلاش نمی گردد که این طبیعت زیبا جلوه نماید. به عبارتی دیگر این بار جهان کوچک چهره ای سرد از خود به نمایش می گذارد[۸]. توصیف عشقی این بار فصل پاییز دربند را در قالب ابیات زیر بیان می‌کند :

دو ماه رفته ز پاییز و برگ ها همه زرد
فضای "شمران" از باد مهرگان پر گرد
هوای "دربند" از قرب ماه آذر سرد
پس از جوانی پیری بود چه باید کرد

بهار سبز به پاییز زرد شد منجر

چنانکه مشاهده می گردد این توصیف تأکید بر پیر شدن و بی‌رنگ و رو شدن جهان سنتی دارد و به نوعی می توان آن را حمل بر استحاله مفهوم کهن به کهنه نمود. فصل پاییز نمادی است برای از دست رفتن سبزی و ارزش های فضای شمیرانات که به صورت برائت استهلال در آغاز این تابلو توصیف گردیده است. پس از این ، شاهد بخش دوم تراژدی هستیم. جایی که راه جهان سنتی از جهان نو جدا می‌گردد، تجریش و دخترک راه نو را بر می گزینند و بر مسیر نابودی خود گام برمی دارند. در اینجا نیز، مریم قربانی گذار از جهان کوچک خود به جامعه مدرن می گردد و توسعه شهر تهران، تخریب تجریش و شمیران را به همراه دارد و به دیگر سخن تجریش و شمیران دل به توسعه و توسعه گر می بندند و نابودی راه و رسم سنتی خود را رقم می زنند.

در ادامه وصف این طبیعت خزان زده عشقی چنین می نویسد :

به جای آنکه نشینند مرغ های قشنگ
به روی شاخه‌گل خفته اند بر سر سنگ
تمام "دره دربند" زعفرانی رنگ
ز قیل و قال بسی زاغ های زشت آهنگ

شده ست بیشه پر از بانگ غلغل منکر

نحیف و خشک شده سبزه های نو رسته
کلاغ روی درختان خشک بنشسته
ز هر درخت، بسی شاخه باد بشکسته
صفا ز خطه ییلاق رخت بربسته

ز کوهپایه همی خرمی نموده سفر

بهار هر چه نشاط آور و خوش و زیباست
بعکس پاییز افسرده‌است و غم‌افزاست
همین کتیبه از بی وفایی دنیاست
از این معامله نا پایداری اش پیداست

که هر چه سازد اول کند خراب آخر

که " هرچه سازد اول کند خراب آخر "، زیباتر از این نمی توان مدرنیته (نووارگی) را توصیف کرد، شهر ایده آل شهری است درحال تخریب و نوسازی دائمی. تخریب ساخته شده ها،که عشقی آن را راه و رسم دنیا می داند، امری است که نه تنها در طبیعت شمیران مشاهده گردیده است، بلکه در تخریب ارزش ها و هنجارهای گذشته - و حتی احتمالاً تخریب هنجارهای جاری در آینده- نیز مشاهده می گردد. گسست مدرن از سنت ها امری است که گوته در تراژدی فاوست آن را چنین می سراید :

من آن روحم که همه چیز را نفی می کند!
و به حق! زیرا هر آنچه آید به وجود
حقش آن است که به ذلت شود نابود...

هرآنچه امروز، زیباست و دلنشین، فردا زشت و دل‌گیر خواهد بود. تجریش و شمیران دردگرگونی و توسعه مدامی قرار گرفته اند که پایانی برای آن متصور نیست، تجریش دل داده به تهران، نابودی خود را رقم می زند.

عشقی، این بار نیز مریم را در همان جا خوابیده می بیند. اما این بار پیکر بی جان او را در حالی مشاهده می نماید که در گوری قرار داده شده است و پیرمردی زار (پدر مریم) بالای سر وی نشسته است و اشک می ریزد.

خمیده پشت زنی پیر لند لند کنان
دو سه دقیقه پیش آمد و نمود فغان
که صد هزاران لعنت به مردم تهران
سپس نگاهی بر من نمود و گشت روان

بدو بگفتم از من چه دیده ای مادر

تهران مدرن، نماد زشتی و پلشتی می گردد، برای جهان سنتی و کوچک تجریش درهم کوبیده شده، تهرانی ها نیز، نماد این زشتی و پلشتی هستند پیرزن شمیرانی از شکسته شدن ارزش های جهان خود توسط شهرنشینان تهرانی به شدت ناراضی است.

از این سوال من آن پیرزن به حرف آمد
که من ز مردم تهران ندیده ام جز بد
ز فرط خشم همی زد به روی خاک لگد
گهی پیاپی سیلی به روی خود می زد

همی بگفتم آخر بگو چه گشته مگر

جواب داد که : ما مردمان شمرانی
ز دست رفتیم آخر ز دست تهرانی
از این میان یکی آن پیرمرد دهقانی
ببین به گور نهد دخترش به پنهانی

تو مطلع نه ای از ماجرای این دختر!

و پس از آن تا اواخر تابلوی دوم ماجرای دختر از زبان پیرزن روایت می گردد. مریم که پیرزن او را "چراغ روشن دربند" می نامد، بر اثر حضور مدرنیته در تجریش به خاموشی گرائیده است. دربند که خود چراغ روشن تجریش است و تجریش نیز خود در چنین نسبتی با تهران قرار دارد، نیز درحال خاموشی قرار می گیرد.

بسان آنچه گوته در تراژدی فاوست بیان می کند، عشقی نیز سخن از تخریب ارزش های سنتی و از دست رفتن آنها دارد ولی آن را نه به سبب و فروپاشی ارزش های کهن که قضا و قدر نسبت می دهد. چون مارگاریت (گرچن) دخترک شمیرانی نیز در این دوران گذار قربانی می شود.

عشقی به گونه ای بس ظریف چهره روستایی را در مقابل چهره شهری درحال دگرگونی قرار می دهد، شهری که برای او نماد هرزگی می شود. تخریب ساختار قدیمی شمیرانات تحت تأثیر نوگرایی الگوی پر نفوذ تهران در تمامی عرصه ها به صورت تقابل ارزش ها و هنجارهای جهان نو شده با جهان کهن رخ می نماید. پیدایی محله "شهر نو" به عنوان محله بدنام شهر تهران رخدادی است که پیش از این و در شهر سنتی جایگاهی نداشته است. از نقاطی در شهر یاد می‌شود که قرار است از این پس مکان آنانی گردد که قربانی حضور سهمگین دگرگونی ها و بی ارزشی ها می شوند. نوپردازی از بالا، چارچوب ارزش های سنتی را درهم می شکند و آنها را به نابودی می کشاند. خودکشی مریم نیز خود مفهومی جدید در ارزش های نو پردازانه است، خودکشی در مفاهیم کهن و ارزش های آن امری مذموم است. تسلیم شدن روابط کهن به ارتباطات نو، مضمونی است که مارشال برمن در پردازش نوی از تراژدی فاوست چنین می گوید: "راه گرچن (مارگریت) بی شک زیباتر است، اما راه فاوست در نهایت ثمربخش تر است: این راه به بقای نفس یاری می رساند و به آن اجازه می دهد همراه با گذشت زمان به نحو موفق تری با جهان کهنه مقابله کند. قهرمان نهایی در تراژدی گرچن همین جهان کهن است". شیوه مردن مریم نیز همچون گرچن "آمیخته به نوعی خودسری و تعمد هولناک است: او خود مسبب مرگ خویش است. نابودی او به دست خویش احتمالاً عملی جنون آمیز است، ولی این عمل وی در عین حال آمیخته به نوع غریبی از قهرمان گری است. تعمد و جنبه فعل و خودخواسته مرگ گرچن [و به طریق مشابه مریم]، اثبات می کند که او چیزی بیش از قربانی بیچاره معشوق یا جامعه خویش است" (برمن، ۱۳۸۴، ۷۱ و ۷۲). بدین ترتیب مریم در تقابل دو دنیای کهنه و نو، مرگ را برای خود برمی گزیند.

مرگ مریم، همچون "نابودی گرچن به دست جهان کوچک، به‌نحوی طنزآمیز، بیانگر مرحله ای حیاتی در نابودی خود این جهان است. شهر بسته یا محصور که نمی خواهد یا نمی تواند همراه با فرزندانش توسعه و تحول یابد، نهایتاً به شهر اشباح بدل خواهد شد" (برمن، ۱۳۸۴، ۷۳). تغییر چهره شمیرانات و تحلیل رفتن بافت کهن آن تحت تأثیر نوپردازی الگوی توسعه تهران همسو با دگردیسی ارزش ها و هنجارهای سنتی رخ می نماید. به همین جهت ساکنان این دهات نیز، مقصر اصلی را در مشکلات و مسائل ناشی از تقابل کهنه و نو و گسست حالا از گذشته، از تهران و تهرانیان می دانند. قدرت نفوذ ارزش های نو تهران و ساکنان آن در دهات اطراف امری است که نسل پایبند به ارزش های سنتی را به سختی می آزارد. چنان که پیرزنی که ماجرا را برای میرزاده عشقی تعریف می نماید این چنین ادامه می دهد که:

غرض نکرد خبر، هیچ کس نه مرد نه زن
ز بانگ صبحدم، این پیرمرد با شیون
خودش بداد ورا غسل و هم نمود کفن
خودش برای وی آراست حجله مدفن

مگر به مردم تهران خدا دهد کیفر!

چه ما که زور نداریم و قادرند آنها
هر آنچه میل کنند آورند بر سر ما
دگر ز ناله و نفرین نماند هیچ به جا
که بهر مردم تهران، ورا نکرد ادا

به اختصار نوشتم من اندر این دفتر

تابلو دوم با خاکسپاری مریم و سوگواری پدر او بر سر آرامگاهش پایان می یابد. مرگی که می توان آن را نمادی از گسست و انقطاع ناشی از دگرگونی ارزش ها و دگردیسی نوع روابط دانست.

تابلو سوم: سرگذشت پدر مریم و ایده آل او

تابلو سوم تحت عنوان "سرگذشت پدر مریم و ایده آل او" به شکل بی نظیری تاریخ ایران را در طول دوران حیات عشقی توصیف می‌نماید و در پایان صورتگر آرمانشهر عشقی از زبان پیرمرد دهقان است. اگر نمایشنامه فاوست که گوته آن را در طول زندگی خود و در مدت شصت سال نوشته است، بازتابی از رویدادهای سال های پر تلاطم ۱۷۷۰ تا ۱۸۳۰ در اروپا به حساب می آید، نمایش نامه سه

تابلو نیز به گونه ای دیگر وقایع حادث شده در طول زندگی عشقی را به ویژه در تابلو سوم خود توصیف می نماید و تاریخچه ای از سال های پیش از انقلاب مشروطه تا زمان نگارش اثر را از پیش چشم می گذراند.

عشقی بر خلاف باورهای گذشته که بشر را اشرف مخلوقات می‌دانسته اند، او را نسل فاسد میمون، افعی با دست و پا و دد دون می‌خواند. وی همچنین در شعر "رخساره پاک" خود نیز، با اتکا بر منطق خردگرایانه (راسیونالیستی) و تأکید بر ادراک مستقیم و شهود تجربی، به دیدگاه های داروینیستی روی می آورد.

تقدس بشر در نگاه میرزاده عشقی تحت تأثیر این دیدگاه ها فرو می ریزد و جایگاه انسان نیز، همانند هر چیز سخت و استوار دیگری، در اثر اندیشه های نوگرایانه تخریب می شود. با وجود این، در کنار هم آوردن عبارت "نسل فاسد میمون" و تعبیر "بنی آدم" نشان از نوعی تزاحم دارد که ناشی از مرحله گذار در اندیشه های عشقی از باورهای دیرین به اعتقادات جدید است.

ماجرا از حضور جوان تهرانی دیگری آغاز می گردد. جوانی که به کرمان می رود و در ادامه در تقابل با ارزش های سنتی مرد کرمانی قرار می گیرد. امری که در سراسر این نمایشنامه به چشم می خورد: تقابل شهرستان ها و تهران، رویارویی سنت و تجدد. پس از این جوان تهرانی درخواستی خارج از عرف از پدر مریم دارد که وی به جهت قیودی که برای خود قائل است و به ویژه برای حفظ آبرو در میان در میان همشهریان، از انجام آن امتناع می ورزد.

از بین رفتن ارزش هایی نظیر شرافت و مردانگی، درمقابل هوس‌های زودگذر و لحظه ای رنگ می بازد، هرآنچه که معنای و مصداقی کهن دارد در مقابل نوپردازی از بالا رنگ می بازد، چارچوب و قواعد بازیها دگرگون می شود. تعریف ارزش های نظام جدید که برآنست تا طبقه ای جدید از مردمان شهری را تدارک ببیند. طبقه ای که از این پس برحسب شغل، رتبه و عنوان تعریف می شوند و نمایشی دیگر از تخریب های ارزش های کهن و دگردیسی های تجدد طلبانه ای دارند که در نظام اجتماعی این روزگار روی می دهد. نظام اخلاقی دگرگون می گردد و آن چه پیش از این معتبر و محترم محسوب می شد از این زمان کمرنگ و حتی نفی می شود[۹]. همچنان که مفیستوفلس در نمایش نامه فاوست می گوید: من آن روحم که همه چیز را نفی می کند.

باحضور مرده شوی در صحنه نمایش، عشقی، طنزی تلخ را بیان می دارد، مرده شوی کسی است که برایش فرق نمی کند چه جسدی را شستشو می دهد و بنابراین همه ارزش ها و هنجارهای مورد احترام مرد کرمانی را زیر پا می گذارد و جایگاه او را در دیوان و دولت اشغال می کند. ارزش های شغلی نه برمبنای شایستگی ها و دانایی ها که برپایه روابط و چاپلوسی ها شکل می گیرد.

با نخستین زمزمه های انقلاب مشروطه مرد کرمانی در اثر تحول برون از نفس که از ویژگی های جهان نو و مدرنیته است، به مشروطه خواهان می پیوندد و بی آنکه بخواهد، چون نیروهای خفته زیرزمینی در تراژدی فاوست، آزاد شده است و برآنست که جهانی نو را برپا دارد و استبداد کهن را برچیند. او خود موجد نوپردازی هایی می شود که بعدها دامن خود او را می گیرد و دخترش را از او می رباید. او کرمان را ترک می کند تا به تهران برود شهری که می خواهد از این پس نماد تجددگرایی و نوخواهی باشد و باز به سبب همین تجددطلبی است که پیرمرد مورد استقبال قرار می گیرد.

بدون سابقه و آشنایی روشن
باین دلیل که مشروطه خواه هستم من
یکی اعانه به من داد و آن دگر مسکن
خلاصه آخر از آن مردمان گرفتم زن

چو داد سر خط مشروطه، شه مظفر دین

تولد مریم - دختری که قرار است قربانی روابط ناشی از دنیای جدید شود - نیز بر اثر ازدواج مجدد صورت می گیرد که مبنای آن ظاهر شدن مرد در نقش تجدد طلبانه است.

مهاجرت و از این سوی بدان سوی شدن در نفس مدرنیته وجود دارد. جهان آرام و کم تغییر دوران کهن، جای خود را به جهان نو پرجوش و خروش و دگرگون شونده می دهد، دیگر نمی توان در جائی مستقر شد.

دوباره سلطنت خودسری بشد اعلان
مرا که بیم خطر بود، اندر آن دوران
بر آن شدم که به شهری روم شوم پنهان
شدم ز نائین بیرون، به جانب تهران

ولی نه از ره نیزار، از طریق خمین
به ری رسیدم و پنهان شدم دو روزی چند
ولی چه فایده، آخر فتادم اندر بند
پلیس مخفی آمد به محبسم افکند
چه محبسی؟! که هوایی نداشت غیر از گند

چه کلبه ای؟! که پلاسی نداشت جز سرگین

نیروهای اجتماعی رها شده از قید و بندهای جهان کهن دیگر نمی‌توانند به روال سابق بازگردند، خواست ها و طلب های اجتماعی آنان گو اینکه به گونه ای لحظه ای سرکوب می شوند و هر بار و به هر بهانه ای سهمگین تر رخ می گشایند، شهر مکان این رخدادها می گردد.

این که شهرها به عنوان فضا و عرصه ی اعتراضات توده های مردم بدل می گردند امری نو است، و حاکی از پیدایی انسان نو و روابط و تعاملات مدرن در شهر است. نمونه دیگری از چنین اعتراضاتی در آن عصر را می توان در داستان کوتاه "رجل سیاسی" نوشته محمدعلی جمالزاده مشاهده نمود[۱۰]. با شروع اعتراضات شهری، مرد کرمانی نیز مجددا به صف عدالت جویان و مشروطه خواهان می پیوندد. نیروهای زیرزمینی ناشی از خواست های تجددطلبانه و حضور مدرنیته، یعنی مردمان عادی، بر حکومت خروج می کنند و اسلحه برمی دارند پیرمرد کرمانی نیز به همراه دو پسرش به صف مبارزین می پیوندند و سلاح و اسب بر می دارند و به سوی تهران روانه می گردند.

انقلاب پس از نخستین پیروزی های خود، به سازمان دادن نظم جدیدی می پردازد و نیروهای خفته و بیدار شده را به مدارا می خواند.

مرد کنده شده از راه و رسم قدیم و جای گرفته در تهران، جایی را در پیرامون تهران می جوید و در شمیران ساکن می شود و به کشاورزی می پردازد.

دگر نمودم، از آن گاه فکر دهقانی
شدم دگر من، از آن دم ببعد "شمرانی"
بمن گذشت در اینجا، همانکه می دانی
غرض قناعت کردم بشغل بستانی

بسر ببردم در خانه خراب و گلین

از سوی دیگر، عشقی در ادامه از زبان پیرمرد، داستان مردهشویی را دنبال می نماید که هنجارها و ارزش های سنتی را شکسته بود و به عنوان نماد بی اخلاقی و بی آبرویی شناخته می‌شود: "شنو حکایت آن مرده شوی دل چرکین". با تغییر جریان و رویدادهای سیاسی، مرده شوی نیز تغییر جناح می دهد و با فرصت طلبی به جمع مشروطه خواهان می پیوندد:

همین که دید که از تخت گشته افکنده
هزار مرتبه مشروطه تر شد از بنده !
ز بس که گفت که مشروطه باد پاینده
فلان دوله شد، آن دل ز آبرو کنده

کنون شده ست ز اشراف نامدار مهین !

چو صحبت از لقب او بشد کشیدم آه
(من) شناختم چه کس است آن پلید نامه سیاه

عجب که خواندم در نامه ای تجدد خواه
"فلان که هست ز اشراف جدی و آگاه !

به حکمرانی شهر فلان شده تعیین !"

عشقی در این قطعات از دگرگونی سهمگین اجتماعی سخن می گوید و از فرصت طلبی های ناشی از آن و این که چگونه روابط هنجارهای کهن نقابی از تجدد طلبی و نوخواهی بر چهره می زنند و در قالبی جدید بر همان روال قدیم می روند. عشقی اشاره بر این دارد که تمام رجال سیاسی روزگار همچون این مرده شوی، بی‌آبرو و به دور از فضایل اخلاقی هستند و در کسوتی جدید در تقابل با ارزش ها و هنجارهای مرسوم و فرهنگی قرار می گیرند. تخریب ارزش ها که در نظام اخلاقی جدید حادث می شود چنانکه اشاره شد تعبیری است بر مفاهیمی که کارل مارکس در مانیفست خویش بدان ها اشاره دارد. "هر آنچه مقدس است دنیوی می‌شود". دیگر هیچ کس و هیچ چیز مقدس نیست، تقدس از کل نگاه رخت بر بسته است. زنان و مردان مدرن، حالا که هیچ خوفی آنها را باز نمی دارد و نمی ترسند و نمی لرزند شاید مراعات هیچ چیز را نکنند و آزادانه اگر منافع فردی شان اقتضا کند، همه کس و همه چیز را زیر پا بگذارند. "بورژوازی هاله تقدس تمامی مشغله‌هایی را که سابقاً محترم بودند با خشیت نگریسته می‌شدند، زدوده است. بورژوازی پزشکان، وکلا، کشیش ها، شعرا و مردان اهل علم را به کارگران مزدگیر خویش تبدیل کرده است"(برمن، ۱۳۸۴، ۱۴۱ و ۱۴۰).

نتیجه

عشقی و آرمانشهر

عشقی پس از طرح قصه حضور مدرنیته و مدرنیسم در سه تابلو خود به بیان آرمانشهر می پردازد. اگر برمن در تحلیل شخصیت های نمایشنامه دکتر فاوست، برادر گرچن را نماد جامعه سنتی می داند که به مقابله با نوگرایی و نو شدن می‌پردازند، در این نمایشنامه، میرزاده عشقی توانی را برای مقابله با هجوم مدرنیسم و الگوی جدید ناشی از آن برای پدر مریم قائل نیست و آنگاه که این پیرمرد آرزوی مرگ خود را دارد، در حقیقت مفهوم تسلیم شدن جهان کوچک در مقابل امر نو است. امری که در تمامی عرصه ها روی می دهد و حتی در تخریب سیمای کالبدی و فضایی جوامع سنتی به سلطه بی چون وچرای ارزش‌های جدید منجر می گردد.

طرفه آن که عشقی خود، برای جلوگیری از جریان استحاله ارزش‌ها، راه حلی تخریب جویانه و انقلابی را ارائه می دهد. بدین مفهوم که تحقق آرمانشهر عشقی به معنای تکمیل روند نووارگی است که لازمه آن تخریب مجدد است.

راه حلی بدین حد انقلابی که عشقی به عنوان آرمانشهر و "ایده آل" خویش می نماید خود تبلوری دیگر از گسستی فاوستی است. "گسست یا شکاف موجود در شخصیت فاوست گوته در جامعه اروپایی امری فراگیر و در واقع یکی از سرچشمه های اصلی رمانتیسم بین المللی بود. اما این گسست در کشورهایی که به لحاظ اقتصادی، سیاسی و اجتماعی "توسعه نیافته" بودند، طنینی خاص داشت. روشنفکران آلمانی عصر گوته نخستین کسانی بودند که جامعه خود را اینگونه می دیدند، به ویژه به هنگام مقایسه آن با انگلستان، فرانسه و آمریکای رو به رشد. این هویت[یا منزلت] "توسعه نیافته" گاه موجب شرمساری و گاه (مثلاً از دید محافظه کاران رمانتیک آلمانی) مایه غرور و مباهات، و در بیشتر مواقع مخلوط جوشانی از هر دو بود. این مخلوط بار دوم در روسیه قرن نوزدهم ایجاد شد. در قرن بیستم، روشنفکران جهان سوم، این حاملان فرهنگ های پیش گام (آوانگارد) در جوامع

عقب افتاده، همین گسست فاوستی را با شدت و حدتی خاص تجربه کرده اند. تنش و عذاب درونی آنان غالباً الهام بخش خیالات، اعمال و خلاقیت های انقلابی بوده است" (برمن، ۱۳۸۴، ۵۲). براین اساس در تفکر میرزاده عشقی نیز می توان ریشه های اندیشه انقلاب طلبانه وی را نیز در نگرش او به جهان جستجو نمود که حتی به دنبال صدور این تفکر برای تمام جهانیان بوده است و آرمانشهر خویش را محدود به چارچوب سیاسی و جغرافیایی کشور خود نمی داند. هر چند که به تحقق آن در ایران بسیار خوش بین است: " یقین بدان تو که تعبیر می شود این خواب" زیرا معتقد است که اندیشه او در نهایت در میان تمام مردم تسری می‌یابد و حتی در صورت نبودن خود عشقی نیز زمینه‌ساز تحولی عمیق و انقلابی در ایران خواهد شد. زیرا به تعبیر وی: "چو گشت مُسری فکری زمانه ول کن نیست"!

آرمانشهر عشقی حاصل تجربه همزمان یأس و طغیان است. چنانکه فاوست گوته نیز در اواخر بخش دوم گسست و طغیان را تجربه می کند، اما در ابتدای داستان و در اعماق شب، این عذاب درونی نخست به بن بست یأس و بیهودگی منتهی می شود(همان مأخذ). عشقی در نهایت خطاب به برزگر (فرج الله بهرامی، دبیر اعظم) که مطرح کننده ایده آل است چنین می گوید:

جناب برزگر این ایده آل دهقان است
نه ایده آل دروغ و فلان و بهمان است
ز من هم ار که بپرسی تو ایده آل، آن است
همین مقدمه انقلاب ایران است
ولیک حیف که بر مرده می کنم تلقین !
در این محیط که بس مرده شوی دون دارد
وزین قبیل عناصر ز حد فزون دارد
عجب مدار اگر شاعری جنون دارد
به دل همیشه تقاضای عید خون دارد

چگونه شرح دهم ایده آل خود به از این!؟

عشقی همچنان که خود نیز اشاره می نماید آرمانشهر خودیش را به خوبی شرح نموده است. آرمانشهری که پیشنهادی است برای تخریب روند تخریب گر و در جریان همین تخریب های مکرر است که مفهوم نووارگی و نوگرایی تجلی می یابد، و در آن شهر در روند تخریب و نوسازی بی وقفه قرار می گیرد.

پی‌نوشت‌ها:

۱ گرایش دیگری که این شباهت را میان اندیشه های عشقی با فوتوریست ها نشان می دهد، جوان گرایی وی در سیاست است. عشقی با تمام احترامی که برای نهضت مشروطه ایران قائل است، در هنگام انتخابات مجلس پنجم صریحاً کسانی که سال ها سابقه مشروطه خواهی داشته اند ولی در این زمان کهنسال شده اند، را برای ورود به مجلس ناصالح می داند و در مقاله ای تحت عنوان "اسکلت های جنبنده: وکلاء پارلمان" می نویسد: ای اسکلت های جنبنده! ای استخوان های متحرک: ای هیکل های وصله وصله، دندان عاریه، عینک به چشم بسته، عصا به دست گرفته، کرسی های پارلمان تا عمر دارید در اجاره شما نیست. مدت کرسی نشینی شما مدتهاست که گذشته، شما حالا وظائف دیگری دارید. معطل نکنید، برخیزید از این به بعد دیگر نوبت ماست!

۲ در داستان "دزاشوب"، تحت تأثیر قرار گرفتن تفکرات اهالی این دهکده، به عنوان منطقه ییلاقی تهرانیان، زیر نفوذ الگوی تهران به تصویر کشیده شده است. داستان، حکایت دختری است که فرزند فراشی در دزاشیب است و برای تحصیل در دانشکده پزشکی با هزار امید و آرزوی پدر، راهی تهران می شود؛ اما پس از بازگشت به دزاشیب، دختری کاملاً متفاوت با شخصیت سابق است. علوی در بخشی از این داستان از زبان یکی از اهالی دزاشیب می نویسد:

"در تابستان صدای رادیوی مستأجرین تازه به دوران رسیده ای که از تهران می آمدند نه صبح به من اجازه خواب راحت می داد و نه شب فرصت کار و مطالعه. در صورتی که در زمستان فقط صدای زوزه ی شغال و عوعوی سگ های ولگرد سکوت شب را می شکست.... در تابستان مناظر طبیعی مبتذل و یکنواخت است؛ سبزی است و درختان انبوه باغ ها و رنگ زرد مزارع گندم، در صورتی که در زمستان برفی که تپه های قیطریه را تا نزدیک چیذر می‌پوشاند، تمام این حول و حوش را تبدیل به سرزمین افسون زده افسانه میکند، به خصوص هنگام شب که سکوت خواب آوری تمام شمیرانات را فرا می گیرد و از ساعت هشت به بعد پرنده هم پر نمی زند، چه برسد به آدمیزاد. در تابستان، تازه هنگام شب، موقع پرسه زدن بازیگرانیست که نقش عشاق را بازی می کنند؛ هر گوشه ی صحرا را دو نفر اشغال کرده با هم ور می روند. در تابستان هیچ گونه ارتباطی بین من و اهالی دزاشوب نیست. شهری ها زندگانی این مردم را تحت الشعاع قرار می دهند و یک روز بدمستی ظفر چاقوکش، یکی از همسایه های من، عربده ی زن هایی که از شهر همراه او آمده‌اند، موضوعیست که زن های دهاتی آشنا با من در بازارچه و یا در تکیه برای یکدیگر تعریف می کنند. روز دیگر خبر می آورند که یکی از اعضای سفارت یک دولت خارجه با باغبان، سر این که چرا گوسفند را در باغچه ول کرده مرافعه شده است. باغبان با بیل می خواست نوکر سفارتخانه را بکشد و در عوض آن عضو سفارتخانه باغبان را به درخت بسته و او را له و لورده کرده است. روز دیگر مهمانی و شب نشینی یکی از وزرا که در آن نزدیکی باغ دارد ورد زبانهاست"(دزاشوب- گیله مرد، ۱۱۰ و ۱۱۱).

۳ مراد از شمر: شمیران یا شمیرانات.

۴ این فضا را می توان با اتاق گرچن (مارگریت) در تراژدی فاوست گوته مقایسه نمود.

۵ جهان کوچک که گوته فاوست را متعلق به آن می داند، نیز فضایی سنتی است و محدود.

۶ مریم در این تراژدی به نحوی حیرت انگیز با گرچن (مارگریت) در تراژدی فاوست گوته شبیه است، شاید عشقی فاوست را خوانده باشد و شاید به علت

حساس بودن روحیه شاعری خود به این کشف شهود نائل آمده باشد.

[۷] نمونه دیگری از شکستن هنجارهای سنتی و عشق بازی در طبیعت را علوی در رمان چشمهایش وصف نموده است.

[۸] آن چنان که در نمایش نامه فاوست گوته نیز، میان نخستین حضور "کلیسا" در داستان که فاوست را از مرگ نجات می دهد با دومین حضور آن که گرچن را به مرگ نزدیک می دارد تفاوت پررنگی مشاهده می گردد.

[۹] مارکس در سرمایه می گوید. .. سیلی بنیان کن جاری شد که در شدت و گستردگی مثل بهمن بود. همه مرزها و حدود اخلاقی و طبیعی، سنی و جنسی، روشنایی و تاریکی را در هم شکست. سرمایه پیروزی اش را جشن گرفت.

[۱۰] داستان "رجل سیاسی" تصویر دیگری است از شکست آرمان های مشروطیت و جایگزینی فرصت طلبان به جای انقلابیون راستین. این داستان حکایت مرد پنبه زنی عامی است که به نمایندگی مجلس می رسد. جمالزاده در بخشی از این داستان می نویسد: "نمی دانم چه اتفاقی افتاده بود که توی بازارها هو افتاده بود که دکان ها را ببندید و در مجلس اجتماع کنید. ما هم مثل خر وامانده که معطل هُش است مثل برق دکان را در و تخته کردیم و راه افتادیم توی بازارها و بنای داد و فریاد را گذاشتیم و علم صلاتی راه انداختیم که آن رویش پیدا نبود. پیش از آنها دیده بودم که در این جور موقع ها چه ها می گفتند و من هم بنای گفتن را گذاشتم و مثل اینکه توی خانه خلوت با زنم حرفمان شده باشد فریاد می زدم که دیگر بیا و تماشا کن. می گفتم: "ای ایرانیان! ای با غیرت ایرانی! وطن از دست رفت تا کی خاک تو سری؟ اتحاد! اتفاق! برادری! بیایید آخر کار را یکسره کنیم! یا می میریم و شهید شده و اسم با شرفی باقی می گذاریم و یا می مانیم و از این ذلت و خجالت می رهیم! یا الله غیرت، یا الله حمیت!" مردم همه دکان و بازار را می بستند و اگرچه حدت و حرارتی نشان نمی دادند و مثل این بود که آفتاب غروب کرده باشد و دکان ها را یواش یواش می بندند که نان و آبی خریده و به طرف خانه بروند ولی باز در ظاهر این بستن ناگهانی بازارها و خروش شاگرد مغازه ها که راه قهوه خانه را پیش گرفته بودند و به خودشان امیدواری می دادند که انشاء الله دکان و بازار چند روزی بسته بماند و فرصتی برای رفتن به امامزاده داوود پیدا شود بی اثر نبود و به من هم راستی راستی کار مشتبه شده بود و مثل اینکه همه اینها نتیجه داد و فریاد و جوش و خروش من است. مانند سماوری که آتشش پرزور شده باشد و هی بر صدا و جوش و غلغله خود بیفزاید کم کم یک گلوله آتش شده بودم و حرف های کلفتی می زدم که بعدها خودم را هم به تعجب در آورد. مخصوصاً وقتی که گفتم شاه هم اگر کمک نکند از تخت پایینش می‌کشیم اثر مخصوصی کرد. اول از گوشه و کنار دوست و آشناها چند باری پیش آمدند و تنگ گوشی گفتند: "شیخ جعفر، خدا بد ندهد! مگر عقل از سرت پریده هذیان می بافی! آدم حلاج را به این فضولی ها و ... چه کار؟ برو برو بده عقلت را عوض کنند!" ولی این حرف ها تو گوش شیخ جعفر نمی‌رفت و درد وطن کار را از این ها گذرانده هی صدا را بلندتر کرده و غلغله در زیر سقف بازار می انداختم و صدایم روی صدای بستنی فروش و خیار شمیرانی فروش را می گرفت. کم کم بیکارها و کور و کچل ها هم دور و ور ما افتادند و ما خودمان را صاحب حشم و سپاهی دیدیم و مثل کاوه آهنگر که قصه اش را پسرم حسنی توی مدرسه یاد گرفته و شب ها برایم نقل کرده بود مثل شتر مست راه مجلس را پیش گرفتیم و جمعیت مان هم هی زیادتر شد و همین که جلو در مجلس رسیدیم هزار نفری شده بودیم" (جمال زاده، ۱۳۸۴).

فهرست منابع :

آرین پور، یحیی (۱۳۸۲)، از نیما تا روزگار ما: تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی، ج۳، انتشارات زواره، تهران.
اکبری شلدره ای، فریدون (۱۳۸۲)، درآمدی بر ادبیات داستانی، انتشارات مرکز اسناد انقلاب اسلامی، تهران.
برمن، مارشال (۱۳۷۹)، تجربه مدرنیته، ترجمه ی مراد فرهادپور، نشر طرح نو، تهران.
جمالزاده، سیدمحمدعلی (۱۳۸۴)، یکی بود و یکی نبود، به کوشش علی دهباشی، انتشارات شهاب و نشر سخن، تهران.
حبیبی، سید محسن (۱۳۷۳)، تهران، پایتخت قاجار، گفتگو، شماره ۳، تهران، الف.
حبیبی، سید محسن (۱۳۷۳)، "مدرنیسم، شهر، دانشگاه"، گفتگو، شماره ۵، تهران، ب.
علوی، بزرگ (۱۳۸۳)، چشمهایش، مؤسسه انتشارات نگاه، چاپ مکرر، تهران.
علوی، بزرگ (۱۳۸۳)، گیله مرد، مؤسسه انتشارات نگاه، چاپ مکرر، تهران.
مسرت، حسین (۱۳۸۵)، نیما و عشقی پیشگامان شعر نو، فصل نامه گوهران، شماره ۱۳ و ۱۴، ۱۱۴-۹۶.
مشیرسلیمی، علی اکبر (۱۳۵۰)، دیباچه: کلیات مصور میرزاده عشقی، ۳-۱.
مشیرسلیمی، علی اکبر (۱۳۵۰)، سرگذشت عشقی، کلیات مصور میرزاده عشقی، ۱۲-۴.
میرزاده عشقی، محمدرضا (۱۳۵۰)، کلیات مصور میرزاده عشقی، به کوشش علی اکبر مشیرسلیمی، انتشارات امیرکبیر، تهران.
هدایت، صادق (بی تا)، بوف کور، بی نا.