



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

Ali Mohammad Moazzeni¹ & Teymoor Malmir² & Masoome Ebadi³
(159-181)

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. Therefore 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.

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

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

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.

بررسی تطبیقی درون‌مایه‌های آثار نمایشی عشقی، ایرج و عارف

علی محمد مؤذنی^۱

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

تیمور مال میر

استاد گروه زبان و ادبیات دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.

معصومه عبادی

دانشجوی دکتری دانشکده ادبیات دانشگاه تهران، تهران، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۶/۰۹؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۰۷/۲۴

علمی - 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 منحصر به فرد صاحبان خود را بر ما روشن می‌کند و با مقایسه دیدگاه‌های آنان می‌توان به تفاوت‌ها یا اشتراکاتی دست یافت. بعضی از آن‌ها همچون وطن، قانون و آزادی در ادبیات، بیانگر دفاع حقیقی از ملت‌ستمدیده 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 سیاسی - اجتماعی و انتقاد از آن‌ها، محور اصلی درون‌مایه‌های آثار این دوره است، اما لزوماً همه منتقدان از یک زاویه مشخص به مسائل نگاه نمی‌کنند. در این عصر، گرایش به نمایش و نمایشنامه‌نویسی رواج یافت و به لحاظ مردمی بودن، جایگاه عرضه تمایلات و ندهای سیاسی - اجتماعی شد. شعرای برجسته‌ای نظیر میرزاده عشقی، ایرج میرزا و عارف قزوینی به خلق آثار نمایشی با رویکرد متجددانه و نگاه انتقادی به اوضاع سنتی ایران پرداختند. هر یک از این ادبا با اندیشه و ایدئولوژی خود و با هدف اصلاح اوضاع سیاسی و اجتماعی به مبارزه قلمی روی آوردند. پژوهش حاضر با روش توصیفی - تحلیلی به بررسی مضامین برجسته مظاهر تجدد در آثار نمایشی عشقی، ایرج میرزا و عارف، وجوه اشتراک، افتراق و تناقض‌های درون‌مایه آثار نمایشی آنان در حوادث تاریخی پرداخته‌است و عوامل و مقتضای احتمالی که در گرایش هر کدام از شاعران سه‌گانه مورد بحث مؤثر بوده‌است و در آثارشان نمود عینی یافته، شناخته می‌شوند. نگاه عشقی و عارف به حوادث کاملاً سیاسی بود و ایرج میرزا - نماینده طبقه اشراف - با افکار مترقی به ندهای تند اجتماعی می‌پرداخت و شگردهای هنری در آثار وی پررنگ‌تر بود.

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

۱. مقدمه

محققان بسیاری به بررسی درون‌مایه آثار ادبی عصر مشروطه و تجدد پرداخته‌اند و همه 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 میرزاده

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

جنبش مشروطه‌خواهی در نتیجه 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 مسئله آزادی و دموکراسی شد. در برخی موارد، تضاد سنت 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 مسئله بنیادی تحقیق، بررسی و مقایسه مظاهر تجدد در آثار نمایشی سه شاعر نامبرده و تبیین درون‌مایه‌های هنری آن‌هاست. اهمیت این پژوهش از آن روست که این سه شاعر در حوزه ادب نمایشی با شیوه‌های متفاوت و منحصر به فرد به خلق مضامین سیاسی-اجتماعی پرداخته‌اند و هر یک در شیوه خود سرآمد و موفق بوده‌است. عارف با تصانیف، میرزاده عشقی با نمایشنامه‌ها و اپراها، و ایرج‌میرزا با نمایشنامه‌های عموماً اقتباسی به آفرینش آثار وطنی و مضامین نوگرایانه کوشیده‌اند. نقطه اشتراک این سه شاعر، آثار نمایشی آن‌هاست که تاکنون این ویژگی مشترک آن‌ها نقد و بررسی نشده‌است.

۲. پیشینه پژوهش

پژوهش‌های متعددی در حوزه ادبیات مشروطه و عصر بیداری انجام شده‌است؛ مثل: /از صبا تا نیما اثر آراین پور (۱۳۵۰)، /دوار شعر فارسی؛ از مشروطیت تا سقوط سلطنت نوشته شفیع کدکنی (۱۳۵۹)، یا مرگ یا تجدد اثر آجودانی (۱۳۸۲) و مقالاتی همچون «نگاهی گذرا به ادبیات در دوره مشروطه» از درویش (۱۳۸۷)، «پیوند سیاست با شعر عصر مشروطه» از عبدالله (۱۳۹۱)، «تحلیل مفهوم وطن در شعر و اندیشه میرزاده عشقی» از شمعی و بی‌طرفان (۱۳۹۳)، «ادبیات در عصر مشروطیت و بزرگ‌ترین گویندگان این عهد» از وحیدزاده دستگردی (۱۳۴۱) و... اما تاکنون پژوهش مستقلی در حوزه درون‌مایه‌های نوگرایی در آثار نمایشی شاعران دوره مشروطه انجام نشده‌است.

۳. روش پژوهش

روش تحقیق، توصیفی - تحلیلی و از نوع کتابخانه‌ای است. در این پژوهش، با بررسی اوضاع سیاسی - 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، ایرج میرزا 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 درباره 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 معین، به وسیله کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها هر یک به حسب اختلاف اجزا، مختلف، و این تقلید و محاکات به وسیله کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه اینکه به واسطه 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 وسیله وزن ساخته شود و بعضی دیگر به وسیله آواز (ر.ک؛ ارسطو، ۱۳۶۹: ۳۶ - 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

بوده‌اند، اما آثار جدیدتر به ندرت 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: ۱۲۸-۱۳۱). یوحین ویل در کتاب *فن سناریونویسی*، در ساده‌ترین شکل و مفهوم، ساختار دراماتیک را شیوه 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 اپرا، سمفونی یا شعر اشاره می‌کند (ر.ک؛ معافی غفاری، ۱۳۸۰: ۵۸). از این رو، برخی اشعار ایرج با زمینه داستانی و تصنیف‌های عارف که روی صحنه نمایش اجرا شده‌اند، در این پژوهش جای می‌گیرند. همچنین، شفيعی کدکني بحثی در باب «شعر نمایشی» دارد که با اشاره به «نمایش‌نامه 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 زمینه نمایش‌نامه منظوم، سرانجام، از اختلاط ساختار و عناصر نمایشنامه با عناصر شعری "شعر نمایشی نو" پدید آمد» (شفيعی کدکني، ۱۳۹۰: ۴۱۲).

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

موضوع (Subject) نیز مفهومی است که داستان درباره آن نوشته می‌شود و رخ داده‌های 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 تجربه مؤلف اخذ می‌شود؛ اندیشه‌ای که خود 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: «سلسله 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.

۵. بستر تاریخی ادبیات سیاسی - 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 دوره 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 تلاش کرد. بدین ترتیب، زمره‌های 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 چون 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، نقطه عطف تحولات ادبی است. انتشار منظومه/فسانه 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 - اما نه به همان پررنگی - زاده شد و بالید.

منشاء تفکرات انقلابی این عصر را باید در جریان‌های تاریخی ایران و جهان و نیز آغاز رابطه ایران با اروپا جست. عوامل داخلی و خارجی متعددی در ایجاد بیداری ملت تأثیر داشت. ایرانیان با ارتباط با غرب از طرق مختلف و مقایسه اوضاع اجتماعی - سیاسی مملکت، تمام نارسایی‌ها را در اجرای دموکراسی غربی و مبارزه با کهنگی و سنت‌ها می‌جستند و در حوزه 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

مشروطیت، همچون دهخدا، بهار، ایرج میرزا، عشقی، ادیب‌الممالک فراهانی، لاهوتی، رشید یاسمی، پروین اعتصامی، نیما یوشیج و... به انگیزه نوجویی و نفس زدن در هوای تازه و رهایی از بن‌بست تقلید و تکرار که شعر دوران قاجار بدان مبتلا بود، به ترجمه 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، احتمالاً از متن اصلی بهره بردند (ر.ک؛ درودیان، ۱۳۸۰: ۸) و ماهیت نوگرایی در ادبیات به دو شکل محتوایی و فنی - زبانی به سرعت خود را نشان می‌دهد. در قلمرو فکری، علاوه بر ساختارهای اجتماعی-سیاسی، تمایلات فردی نوگرایانه، شاعران متجدد را متوجه خود می‌کرد. بیشتر شاعران این دوره به هر دو وجه نظر داشتند و عده‌ای هم دامنه 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 مشروطه‌قلابی، وکلای فرمایشی، ریاکاری دولتمردان و... می‌پردازند. بدین ترتیب، کسانی که داعیه 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 عامه مردم با سهولت انجام شود. از بین شاعران نوگرا، عارف با اجرای «تصنیف»، عشقی با اجرای نمایش، «اُپرا»^۲ (Opera) و «اُپرت»^۳ (Operetta) (ر.ک؛ گوران، ۱۳۶۰: ۱۶۰) و ایرج با سرودن اشعار نمایشی و بعضاً اقتباسی، مضامین متجددانه 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

جامعه، ورود به دنیای نمایش بود و استقبال مردم از آن‌ها، به‌ویژه عشقی را که شخصی باهوش بود، به این سمت سوق می‌داد. عارف نیز در زندگی‌نامه‌ای که به قلم خود نوشته‌است، اشاره می‌کند که بعد از سفر به استانبول و دیدن «دارالآلحان» ترک، به آرزوی آن بوده که پس از بازگشت، یک مدرسه موسیقی فراهم آورد، ولی مقدمه آن را شروع نکرده، موضوعش از میان رفت. او اضافه می‌کند: «پیش خودم خیال می‌کردم که اپرا یا اپرت‌ها ترتیب داده، به واسطه همان شاگردان مدرسه موسیقی به صحنه تماشا آورده باشیم که گمان دارم اگر به حیز فعلیت می‌آمد، از "آرشین‌مال‌آلان" بدتر نمی‌شد» (عارف 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 هر تحول اجتماعی - سیاسی، شعر، تصنیف، نمایشنامه و یا اپرایی به مناسبت می‌پرداختند و شرایط موجود را نقد می‌کردند. انتقاد از جمهوری رضاخانی این دوره در اشعار نمایشی عشقی بسیار پررنگ است و مجموعه اشعاری با عنوان *جمهوری‌نامه* دارد که دلیل اصلی ترور وی شد. تحولات بعد از انقلاب و عدم دستیابی به آرمان مشروطه به جنبش جمهوری‌خواهی پیوند خورد و آن‌ها مواضع متفاوتی در برابر جمهوری داشتند. برخی مانند عارف هوادار جمهوری و برخی دیگر همچون عشقی منتقد آن شدند. بنابراین، پس از آنکه آرمان مشروطه‌خواهی در ادبیات سیاسی ایران طرح شد، ظهور سردار سپه در صحنه سیاسی کشور، او را در کانون توجه متجددان مشتاق اصلاحات قرار داد و خوش‌بینانه او را ناجی دموکراسی پنداشتند. در نتیجه، به رهبری دست‌های پنهان بیگانگان، روزنامه‌ها و محافل فرهنگی و سیاسی به اشاعه اندیشه جمهوری‌خواهی و نکوهش قاجار پرداختند و با انجام گردهمایی‌ها، تظاهرات و یا حتی با کنسرت‌ها، نمایش‌ها و... در ستایش جمهوری‌یت، خواهان برپایی ساختار سیاسی جمهوری در ایران شدند. این تلاش‌ها آگاهانه هدف 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 شد و با استفاده از ایجاد بحران روانی، زمینه‌های روی کار آمدن پهلوی فراهم گردید. بهار درباره این دو دوره چنین می‌گوید:

«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 دوره مشروطه به اندازه 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 منتشره جمهوری‌نامه، کاریکاتورهای مناسبی به آن‌ها می‌افزاید و در پایان داستان، نتیجه را هم به عهده می‌گیرد و می‌گوید:

هم چو یاسی دارد او همسایه‌ای	«هرکه اندر خانه دارد مایه‌ای
حضرت جمبول، یعنی انگلیز	یاسی ما هست ای یار عزیز
وز طریق دیپلماسی می‌کند	آن که دائم کار یاسی می‌کند
همچو شیر، سرزمینی خوردنی است!	او گمان دارد که ایران بردنی است
دید از آن حاصلی نامد به کار...»	با وثوق الدوله بست اول قرار
(میرزاده عشقی، ۱۳۵۷: ۲۷۹).	

سه منظومه 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 درباره جمهوری دارد. این شاعر آزادی‌خواه غافل از کنه ماجرا در حمایت از جمهوری، نمایش‌های مهمی در گراند هتل ترتیب می‌دهد و از فواید جمهوری می‌گوید. او ابتدا به سردار سپه علاقه داشت و به او لقب «کاوه حدّاد» داده بود و او را با اسطوره‌های ایرانی هم‌سنگ می‌دانست، اما بعدها او نیز از جمهوری روی‌گردان شد. موافقت بی‌پرده سردار سپه با جمهوری، هاله‌ای از ابهام و تردید برای صاحبان اندیشه ایجاد کرد و همین عامل، بازتاب گسترده‌ای در جامعه 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 — به‌رغم میل باطنی — داشته‌اند و یا با هنرمندی خاصی، طرفداری خود را به اثبات رساندند»

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

«سلطنت کو رفت گو رو نام جمهوریست 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 جمهوریست عصر منصور»

(عارف قزوینی، ۱۳۴۷: ۴۱۷).

اما عشقی با او مخالف بود. در منظومه نمایشی نوحه جمهوری که انتقاد از دولت و دخالت انگلیس برای استثمار است، در مخالفت خود با این شاعر جمهوری طلب می‌سراید:

«نمایش می‌دهد این هفته عارف به همراهی اعضای معارف
 شود معلوم با جزئی مصارف که جمهوری ندارد یک مخالف
 مدلل می‌شود با ضرب و با تار که مشروطه ندارد یک طرفدار»
 (میرزاده عشقی، ۱۳۵۰: ۲۸۸).

اختلاف بر سر جمهوری در بین تمام جناح‌های سیاسی آن دوره کمابیش وجود دارد.^۴

۸. تضاد سنت‌گریزی در مفهوم شووینستی

از بین شعرای مشروطه، شاعری وطنی‌تر از عارف نمی‌یابیم. علاقه او به وطن فراتر از وطن دوستی است و رنگ وطن پرستی^۵ (Nationalism) دارد. در «ناله مرغ» می‌سراید:
 «جامه‌ای کاو نشود غرقه به خون بهر وطن بدر آن جامه که ننگ تن و کم از کفن است»
 (عارف قزوینی، ۱۳۴۷: ۲۰۲).

او درباره وطن به کنایه می‌گوید خدا را شکر که بعد از مشروطه، معنی وطن فهمیده شد! محل‌های فایده شخصی، دوائر وکیل تراشی، حکومت فارس و... سپس می‌سراید:
 «اندر لحد کسی که بدر کفن به تن از بهر آن وطن که نشد آن من منم...»
 (همان: ۳۷۴).

وی می‌افزاید: «من 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

مخالفانش شعر شمرده نمی‌شد. نگرش وطن‌دوستانه در این عهد فراتر از عقیده عمومی دینی درباره 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 اشرف‌الدین 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 همه ترقی‌خواهان رمانتیک، آن را در روزگاران ساسانیان و پیش از غلبه عرب می‌جوید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۷۴).

عشقی و عارف در مضامین وطنی خود از روزگار گذشته 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 به سرعت روید؛ نهالی که بدر 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

منظومه نمایشی کفن سیاه و «منظومه مل‌ائن عشقی سراسر ستایش اغراق آمیز و بی‌چون و چرای گذشته باستانی ایران است. ناسیونالیسم عشقی در گذشته ایران هیچ چیز بدی نمی‌بیند. هرچه هست، پیروزی است و اقتدار، شکوه، عظمت و درخور ستایش» (آجودانی، ۱۳۸۲: ۲۴۰). عشقی گذشته 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 برسوزنان است	در عزا نوشیروان است
این خرابه قبرستان نه ایران ماست	این خرابه ایران نیست، ایران کجاست؟»

(میرزاده عشقی، ۱۳۵۰: ۲۳۵).

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

«دیدم آن مهد بسی سلسله شاهان عجم	بامش بس خورده لگد، طاقش برآورده شکم
بالش خسرو و آرامگه کله جوم	دست ایام فروریختشان بر سر هم...
جای پای عرب برهنه‌پایی دیدم	نسبت تاج شه و پای عرب سنجیدم!»

(همان: ۲۱۱).

یکی از منظومه‌های نمایشی عشقی که می‌توان ادعا کرد درون‌مایه شوونیستی یا دست‌کم ناسیونالیسم افراطی دارد، اپرای «رستاخیز شه‌یاران ایران» است و موضوع آن، افتخار به سرزمین اجدادی و شاهان ایران باستان است. این منظومه به گفته او، اولین نمایشنامه منظوم (اپرا) است که در زبان پارسی سروده شده، به نمایش درآمده است. وی با دیدن کاخ مدائن، پادشاهان ایران را در خواب می‌بیند که بر اوضاع ایران می‌گریند. کوروش، خسرو، شیرین و... از آنچه بر ایران رفته است، شکوه 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: ۳۴۱). اصولاً در این دوره، «شاعران غالباً برای تهییج و تحریک خواننده به شعر نوعی چاشنی حماسی می‌زنند؛ نوعی فکر حماسی و ملی. فخر به گذشته و بیان افتخارات گذشته ایران مایه غرور شاعر می‌شود» (زرین‌کوب، ۱۳۵۸: ۳۱).

عارف نیز معتقد است:

«تا که شد پای عرب باز در ایران، زان روز
خبر خرمی از کشور ساسان نرسد»
(عارف قزوینی، ۱۳۴۷: ۲۶۲).

او هنگام قیام آذربایجان در زمان ریاست وزرایی وثوق‌الدوله 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 برخی 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).

در حس وطن دوستی عشقی نیز تناقضاتی دیده می‌شود و گاهی رنگ غرب‌گرایی و اروپایی‌مآبی می‌گیرد، تا آنجا که حفظ ایران را در گروهی تقسیم آن بین بیگانگان می‌بیند: «به که تقسیمش کنند این ملک صاحب‌مرده را تا برد 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: ۲۷۰-۲۷۱) 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 خانه کعبه اشاره کرده‌است و بیشتر به نوعی اندیشه جهان‌وطنی دعوت می‌کند تا به انترناسیونالیسم اسلامی (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۵).

وطن دوستی ایرج‌میرزا از رنگی دیگر و بدون افراطی‌گری است. تعلق او به طبقه اشراف در کشوری که عوام، شاهان را سایه خدا بر مردم می‌دانستند، دغدغه‌ای به نام وطن برایش نمی‌گذارد. او شعری دارد که برای کودکان دبستانی با مضمون وطن دوستی 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 مقایسه ابیات شعر مذکور با بیت عارف در «نالۀ مرغ»، می‌توان ادعا کرد که ایرج در برابر وطن پرستان 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 مظفرالدین‌شاه این ادعا را تأیید می‌کند. او در بحبوحه جمهوری رضاخانی که شاعران موافق و مخالف دم از سیاست می‌زدند، قریحه خود را در موضوعی دیگر متمرکز کرده‌است و مشغول سرودن منظومه عاشقانه زهره و منوچهر است. او حتی 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 - ۹۴). در کل، تفکرات ایرج رنگ تعصب ندارد و به عنوان یک ایرانی میانه‌رو برای مسائل کشورش اهمیت قائل است؛ مثلاً در کشته شدن گلنل، اشاراتی انتقادی در چند جای دیوان خود دارد. در یک «مربع ترکیب» که تنها شعر او با ساختار

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 اعتمادالسلطنه انتقاد می‌کند. بند اول این مربع نمایشی به صورت زیر است:

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

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

(همان: ۲۱۴).

در مقایسه 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 منظومه نمایشی *عارف‌نامه*، در داستانی از گرایش به کشف حجاب، نگرش خاص خود را درباره 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: ۸۲-۸۳).

در پایان داستان و بیان دیدگاه متجددانه خود علیه چادر، ضمن دادن پندی در داشتن حیا و آزر زبانه، چنین ابراز می‌دارد:

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

(همان: ۸۲-۸۳).

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

«خدایا تا کی این مردان به خوابند زنان تا کی گرفتار حجابند»
(همان: ۷۹).

در این دوره، منتقدان حجاب تنها راه سعادت زنان را آزادی از قید چادر می‌دانند. عشقی در پایان منظومه 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 زنان باز شود زن کند جامه شرم آر و سرافراز شود
لذت زندگی از جامعه احراز شود
ورنه تا زن به کفن سر برده نیمی از ملت ایران مرده»
(میرزاده عشقی، ۱۳۵۰: ۲۱۹).

عارف نیز می‌گوید:

«بدر این حجاب و به درآ ز ابر چون خور که تمدن آر نیایی تو به نیم راه ماند»
(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 نفس می‌کشد. منظومه نمایشی و زیبایی زهره و منوچهر مملو از این احساسات اوست. این منظومه که ترجمه و اقتباس دقیقی از ونوس و آدونیس اثر شکسپیر است و بارها روی صحنه رفته، به حق اوج هنر و یکی از مظاهر نوگرایی شعری اوست. ایرج در «نقل داستان به فارسی، هنرمندی کرده‌است، به طوری که خواننده احساس نمی‌کند مضمون داستان از اثری خارجی ترجمه یا اقتباس شده‌است» (درویان، ۱۳۸۰: ۱۲ - ۱۳) و «هر کسی اصل داستان را خوانده باشد، به هنر او بیشتر آفرین خواهدگفت» (شاهین‌دژی، ۱۳۹۰: ۲۳۵). چند بیت از ابتدای این منظومه زیبا در ادامه ذکر می‌شود:

«صبح نتابیده هنوز آفتاب وانشده دیده نرگس ز خواب
تازه گل آتشی مشک‌بوی شسته ز شبنم به چمن دست و روی
منتظر هولاً باد سحر تا که کند خشک بدان روی تر»
(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۹۷).

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 هنرمندانه خود، زبان به نقد وضعیت موجود گشوده‌است. از اشعار دراماتیک ایرج که بسیار معروف و مورد توجه است، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: «هدیه عاشق» با موضوع عشق و درونمایه ایثار، «قلب مادر» که ترجمه 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 سر 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 نظریه «هنر برای هنر» «تئوفیل گوتیه» (نویسنده 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 سنت‌های ایرانی که بخشی از آن‌ها به شکل خرافه و پوسته‌های زاید فرهنگی بودند، مورد انتقاد قرار گرفتند. اصولاً «مبارزه با سنت، 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 سنت‌ها، باورهای عامیانه و بدون پشتوانه علم و منطق سوق داد. عشقی دعا و ختم اذکار را با افسون و جادو یکی می‌داند:

«ملتی کاو باز قرن بیستم بر درد خود چاره با ختم و دعا و ذکر و افسون می‌کند
ملتی کالوده تریاک باشد صبح و شام دایم آگنده دماغ از گند افیون می‌کند...»
(میرزاده عشقی، ۱۳۵۰: ۲۳۵).

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

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: «حلواءالفرقا» و «گرفتارخان» و... (ر.ک؛ همان: ۲۲۰). در این اثر، او قصد نشان دادن تضاد و تقابل میان افکار نو و باورهای کهنه‌ 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 بی‌شعور درویشی	که همیشه به لب بُود خاموش
نه کند هیچ گفتگو با کس	نه به حرف کسی نماید گوش
کارهایی کند سَفیهانه	خارق عادت و مخالف هوش»
	(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۱۹۱).

ایرج در یکی از اشعار خود به نام «بهشت و دوزخ» در بروز این عقاید افراط می‌کند و آنچه در قرآن به صراحت 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 صرف و استحاله فرهنگی با نام زیبای تجدد، سنت‌های پسندیده جامعه را نیز متأثر کرد. بیضایی در این زمینه می‌گوید: «روشنفکران - بدون داشتن شناخت درستی - به نفی ارزش‌های گذشته پرداختند و برخی واسطه‌ها مظاهر فرهنگ غرب را - بدون درک عمیق مبانی آن‌ها - 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 سنت فقط در بعد از اسلام خلاصه می‌شود و انتقاد از سنت‌های دینی رواج می‌یابد و گاهی به آنجا می‌رسد که شاعر احساسات الحادی از خود بروز می‌دهد:

«الحادی که در شعر دوره مشروطه راه یافته‌است، چیزی نیست که حاصل تفکر سنتی ادبا باشد. این‌ها نتیجه قاطع تماس فکری با غرب است و یا حتی تأثیر مستقیم متفکران غربی را در این شیوه تفکر به نام و نشان می‌توان دید:	
«به پندار دانای مغرب‌زمین	پدیدآور پند نو، داروین
زمانه ز میمون دمی کم نمود	سپس ناسزناش آدم نمود»
	(آجودانی، ۱۳۸۲: ۲۵۹).

او در جایی دیگر، ضمن ردّ معاد می‌گوید:

«منکرم من که جهانی به جز این باز آید
قصه آدم و حوا دروغ است، دروغ
چه کنم درک نموده‌است چنین ادراکم
نسل میمونم و افسانه بود 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). شایسته 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 مخالف 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 بقیه اشعار به سبب سازگاری با درک همه اقشار جامعه ساده‌ترند.

۱۲. عید خون (ایده‌آل عشقی) و تناقض عقیدتی

در آثار عشقی، تناقض‌های فاحشی از نظر درون‌مایه دیده می‌شود. او که مبارزی آزادی‌خواه و منتقد است، اصولی متناقض با آرمان‌خواهی خود طرح کرده، دست‌نشانگان 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 خانه خائنان را ویران و آنان را قطعه‌قطعه کنند و بقیه روزهای سال را با خیال آسوده زندگانی کنند (ر.ک: عشقی، ۱۳۵۰: ۱۲۴-۱۲۵). او می‌گوید: «زن‌ها اغلب به عوض مهریه، از شوهرشان ریختن خون یک پلید و خائنی را بخواهند!» (همان: ۱۳۹).

عشقی عقیده 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 منظومه *ایده‌آل*، مستقیماً به عید خون در پایان نمایشنامه می‌پردازد و از زبان پدر مریم می‌گوید که ایده‌آل مرد داغ‌دیده و خود شاعر (عشقی)، برگزارای این عید است و آن را روز کیفر و کین می‌نامد:

چه خوب روزی آن روز، روز کشتار است گر آن زمان برسد، مرده‌شوی بسیار است
حواله همه این رجال بر دار است برای خائن، چوب و طناب در کار است
سزای جمله شود داده از یسار و یمین»
(میرزاده عشقی، ۱۳۵۰: ۱۹۳).

او به جای رهنمون شدن به آزادی، سر از بن‌بست نیهیلیسم^۹ (Nihilism) و آنارشیزم^{۱۰} (Anarchism) درمی‌آورد و خواهان رسیدن به اصلاحات اساسی از رهگذر ویرانی و خونریزی است. به دلیل این شور سیاسی، او نتوانست به مرتبه دلخواه خود، «یعنی پیشگامی در ادبیات دست یابد» (بزرگ علوی، ۱۳۸۶: ۱۲۰). یکی از دلایلی که نشانه شور انقلابی مفرط عشقی است، همین تسامح در ابراز عقاید و وجود تناقض در آن هاست. او جز نمایشنامه‌های سیاسی، آپرتی منثور از عشقی به نام «بچه گدا و دکتر نیکوکار» به جا گذاشته است که مضمونی اخلاقی-اجتماعی دارد.

۱۳. نتیجه

در عصر بیداری، غالب شاعران روشنفکر با جریان انقلاب هم‌سو شدند. عارف قزوینی و میرزاده عشقی هنر خود را صرف مبارزه نمودند و درون مایه آثار آن‌ها، انتقاد از اوضاع سیاسی و اجتماعی است، اما مایه‌های سیاسی در آن‌ها بیشتر دیده می‌شود. میرزاده عشقی به ادبیات و نمایش علاقمند بود، ولی برخلاف ایرج و عارف، معلومات کافی در ادبیات 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 آن‌ها وارد شده، بستری برای تمایلات سیاسی ساخته است. عشقی افکاری انسان‌گرایانه، و در نمایش‌هایش به زندگی مردم عادی عصر خود توجه داشته است و ایده‌هایش را از آنان گرفته است. کلیت آثار او رنگ فردگرایی اجتماعی و متجددانه دارد. به طور کلی، سیاست، اجتماع و مردم در اشعار عشقی و عارف نمود تام دارند و با وجود نقاط اشتراکی که بین او و عارف در مبارزات قلمی دیده می‌شود، در مسئله جمهوری با هم اختلاف نظر دارند. 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 که در تصنیف‌های خود از درد مردم اجتماع و ناکارآمدی دولت‌مردان انتقاد می‌کند. عارف و عشقی مانند بسیاری از متجددان، خواهان آینده‌ای آرمانی هستند، اما مدام از گذشته‌ای باشکوه می‌گویند. این ویژگی در شعر ایرج کمتر دیده می‌شود. او افکار مترقی و مدنیت

غربی را مطرح می‌کند و جنبه فردی شعر او برجسته‌تر است. شعر او، هنر صرف است و اشعار نمایشی او از نظر روانی و استواری، از شعر همه شاعران خاص دوره 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 سنت‌گریزی و گرفتار شدن در ایسم‌های روشنفکرانه، همچون ناسیونالیسم، شووینیسم، نیهیلیسم و آنارشیزم از ویژگی‌های بارز فکری شاعران متجدد مورد بحث است.

۱۴. پی‌نوشت‌ها

۱. ر.ک؛ مقدمه تمثیلات به قلم میرزا محمدجعفر قراجه‌داغی مترجم این اثر و نامه 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 مرحله دوم اهمیت قرار دارد (ر.ک؛ رادفر، ۱۳۶۶: ۲۰).
۳. اپرای کوتاه مسخره (ر.ک؛ همان: ۶۰).
۴. بهار در این زمینه می‌گوید: «چنان که برای شمار دیگری از اقشار سنت‌گرا و دین‌مدار جامعه آن روزگار، جمهوری مساوی بود با ترویج بی‌دینی و حذف علما از صحنه سیاست که نمود آشکار آن، سبلی خوردن آیت‌الله مدرس از طرفداران یقه‌دریده 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*، ترجمه میرزا محمدجعفر قراجه‌داغی، چ ۳، تهران، خوارزمی.
- آزند، یعقوب (۱۳۸۴)، *تجدد ادبی در دوره مشروطه*، تهران، مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.
- ایرج‌میرزا، جلال‌الممالک (۱۳۵۳)، *دیوان*، به اهتمام محمدجعفر محجوب، چ ۳، تهران، اندیشه.
- بزرگ علوی، مجتبی (۱۳۸۶)، *تاریخ ادبیات معاصر فارسی*، ترجمه سعید فیروزآبادی، چ ۱، تهران، جامی.
- بولتون، مارجوری (۱۳۸۶)، *کالبدشناسی درام*، ترجمه رضا شیرمرد، چ ۲، تهران، نشر قطره.

- بهار، محمدتقی (۱۳۵۷)، تاریخ مختصر احزاب سیاسی ایران، ج ۱، چ ۲، تهران، امیرکبیر.
- _____ (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)، تماشاخانه اساطیر، چ ۱، تهران، نی.
- داد، سیما (۱۳۸۷)، فرهنگ اصطلاحات ادبی (واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی به شیوه تطبیقی و توضیحی)، چ ۴، تهران، مروارید.
- دبیرسیاقی، محمد (۱۳۶۴)، مقالات دهخدا، ج ۲، چ ۱، تهران، تیرازه.
- درودیان، ولی‌الله (۱۳۸۰)، سرچشمه‌های مضامین شعر ایرج‌میرزا، چ ۱، تهران، قطره.
- درویش، پروانه (۱۳۸۷)، «نگاهی گذرا به ادبیات در دوره مشروطه»، کتاب ماه ادبیات، ش ۱۳۰، صص ۵۵ - ۵۹.
- رادفر، ابوالقاسم (۱۳۶۶)، فرهنگ‌واره 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، ترجمه حجت‌الله اصیل، تهران، نشر نی.
- _____ (۱۳۸۳)، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، چ ۲، تهران، سخن.
- _____ (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 اندیشه میرزاده عشقی»، شعرپژوهی، ش ۱۹، صص ۱۳۷ - ۱۶۰.
- عارف قزوینی، ابوالقاسم (۱۳۴۷)، کلیات دیوان، به کوشش عبدالرحمن سیف‌آزاد، چ ۵، تهران، امیرکبیر.
- عبدالله، عبدالمطلب (۱۳۹۱)، «پیوند سیاست با شعر مشروطه»، مجله رهیافت انقلاب اسلامی، ش ۲۰، صص ۷۷ - ۹۶.
- فناپیان، تاجبخش (۱۳۸۶)، هنر نمایش در ایران، چ ۱، تهران، دانشگاه تهران.
- گوران، هیوا (۱۳۶۰)، کوشش‌های نافرجام، تهران، آگاه.
- معافی غفاری، فرزاد (۱۳۸۰)، «ساختار دراماتیک» ماهنامه صحنه، ش ۱۱، صص ۵۸ - 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.

- میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۸۸)، *واژه‌نامه 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»، *مجله ارمغان*، د ۳۱، ش ۱۰، صص ۴۳۳ - 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].
- Ajouđāni, 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].

- 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”, *Armağan Magazine*, No. 10, Pp. 433-440. [In Persian].
- Zarrinkoob, H. (1979), *Cheshmandāz- e Sher-e No-e Fārsi*, Tehran, Tous. [In Persian].

