صفحات ۵۹ - ۶۸ (علمی-پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۷، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۱

تمایز ناسیونالیسمِ میرزاده‌ی عشقی با گفتمان غالبِ ناسیونالیستی زمانه‌اش

محمد هاشمی[۱]، رفیق نصرتی[۲*]

[۱] دکترای تخصصی فلسفه‌ی هنر، گروه فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
[۲] استادیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۷/۱۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۳/۲۴)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

بر مبنای دیدگاه‌های برخی از مهم‌ترین پژوهشگران و مورخان که به پژوهش در دوره‌ی تاریخی رضا پهلوی پرداخته‌اند، هم‌چون همایون کاتوزیان یا ماشاءالله آجودانی، پهلوی اول در دوران صدرالوزرایی و سپس پادشاهی‌اش، تمام تلاش خود را مصروف به گسترش نوعی ناسیونالیسم رمانتیک باستان‌گرای فاشیستی و شوونیستی در کشور می‌کند. شبه‌مدرنیسمی که رضا پهلوی به دنبالش است، قرار است ایران را به وضعیتی شبیه به دوران پر از شکوه و افتخار باستانی بازگرداند؛ بنابراین قدرت گفتمانی در طلب این مقصود به کار گرفته می‌شود. میرزاده‌ی عشقی نیز، که در همین دوران نمایشنامه می‌نویسد، در نمایشنامه‌هایی چون *رستاخیز شهریاران ایران* و *ایدئال دهگانی* معتقد به‌نوعی ناسیونالیسم رمانتیک مبتنی بر بازگشت به شکوه و افتخار گذشته است اما عشقی ناسیونالیسم بسیار متفاوتی را نسبت به رضا پهلوی و گفتمان غالب زمانه‌اش طلب می‌کند که هم‌چون مقاومتی گفتمانی در برابر قدرت گفتمان مسلط ناسیونالیسم رضا پهلوی قد علم می‌کند. این پژوهش براساس یک گزاره‌ی کلیدی که ناسیونالیسم عشقی رمانتیک است در پی پاسخ به این پرسش است که اولاً ناسیونالیسم رمانتیک ویژه‌ی عشقی در نمایشنامه‌هایش چه ویژگی‌هایی دارد و ثانیاً چگونه ناسیونالیسم رمانتیک ویژه‌ی عشقی هم‌چون مقاومتی گفتمانی در مقابل قدرت گفتمان مسلط رضا پهلوی قد علم می‌کند.

واژه‌های کلیدی

ناسیونالیسم باستان‌گرا، میرزاده عشقی، رضا پهلوی، *ایدئال دهگانی*، *رستاخیز شهریاران ایران*.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۰۸۱۷۸۶۵۴۰، نمابر: ۳۲۲۹۲۸۶۷-۰۷۱، E-mail: r_nosrati@shirazartu.ac.ir.

مقدمه

درام تاریخی، گونه یا ژانری از درام است که درام را به تاریخ مقید، یا تاریخ را دراماتیک یا نمایشی می‌کند؛ بنابراین میان درام و تاریخ، در درام تاریخی، نسبتی ویژه برقرار می‌شود. درام تاریخی از دوران رمانتیک رضا پهلوی در تاریخ ادبیات نمایشی ایران رونق می‌گیرد. رویکرد عمده‌ی نمایشنامه‌نویسی تاریخی در این دوره توجه رمانتیک به دوره‌های پرافتخار گذشته و به‌خصوص، ایران باستان است. در این دوره‌ی تاریخی از سوی نظام قدرت، باستان‌گرایی به‌عنوان شاخصی مهم از ناسیونالیسم، ترویج می‌شود تا از لحاظ فرهنگی راه برای مدرنیزاسیون پهلوی اول بازگردد. توجه به ایران باستان می‌توانست زمینه‌ای فراهم آورد تا مردم متوجه شکوه باستانی خود شوند و مدرنیزاسیون رضا پهلوی نوید آن را می‌داد که بازگشت به آن گذشته‌ی پرشکوه و افتخار ممکن است. از نظر رضا پهلوی، تاریخ همان راه‌حلی بود که می‌توانست راه خروج از رنج‌ها و تلخ‌کامی‌ها را نشان دهد. شاپور بهیان می‌نویسد:

> *با شروع سلطنت رضاشاه که خیلی سریع به دیکتاتوری رضاشاه بدل شد، گفتمانی در ایران شکل گرفت که این‌بار نه نیروهای کنشگر اجتماعی و انقلابی که نیروهای واکنشگر قهر و سرکوب یک حکومت استبدادی پشت آن ایستاده بود. حکومتی که برای تحکیم و تداوم خود همه‌ی ابزارهای ممکن، از جمله فشار، سرکوب و مجازات گسترده استفاده می‌کرد، اما نیروی قهریه فقط ابزاری بود که برای تجسم تصویری که رفته‌رفته مؤلفه‌های آن در کارگاه‌های ایدئولوژی دستگاه فکری نظام استبدادی رضا پهلوی ساخته می‌شود به‌کار می‌رفت. این مؤلفه‌ها عبارت‌اند از باستان‌گرایی، عرب‌ستیزی، ملت‌سازی. مؤلفه‌هایی که در واقع یک پیکره‌ی منسجم می‌ساختند و فقط به لحاظ نظری است که می‌توان قائل به اجزایی برای این پیکره شد. گفتمان عصر رضاشاه تا حد زیادی همان مؤلفه‌های گفتمان عصر مشروطه را مطرح می‌کند؛ یعنی مؤلفه‌های به محاق‌رفته و کم‌رنگ‌شده آن را به سطح می‌آورد و پررنگ می‌کند.* (بهیان،۱۳۹۲، ۳۷)

به نظر می‌رسد مسئله‌ی ملت در این دوره، اصلی‌ترین مسئله‌ی ذهن ایرانی است که صورت‌بندی‌های متفاوتی می‌یابد اما بخش اعظم این صورت‌بندی‌های روشنفکرانه را شاید بتوان ذیل گفتمان «ناسیونالیسم تجددطلبی آمرانه[1]» رضا پهلوی قرار داد اما آنچه در نمایشنامه‌های عشقی وجود دارد به نظر از لونی دیگر است.

روش پژوهش

این تحقیق، توصیفی-تاریخی است که ابتدا با تبیین بنیان‌های نظری براساس مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای سعی در خوانش دقیق گزیدهٔ مشخص‌شدهٔ آثار میرزادهٔ عشقی براساس چارچوب نظری تبیین‌شده دارد. تحلیل داده‌های استخراج‌شده از آثار میرزادهٔ عشقی براساس نوعی هرمنوتیک مدرن زمینهٔ تاریخی تفسیر را نادیده نگرفته است و تلاش داشته این آثار را در گفتمان فرهنگی زمانهٔ تولید آن بخواند و در این راستا رویکرد نوتاریخی‌گرایی را هم‌چون زمینهٔ مطالعاتی و نظریهٔ پشتیبان در نظر داشته است بدون اینکه بخشی را به توضیح این نظریه اختصاص دهد چراکه به باور نگارندگان، توضیح مختصر این نظریه فاقد توان استفهامی لازم است و در صورت شرح مفصل، اطالهٔ کلام مخل درک ایدهٔ اصلی مقاله می‌گردید، بنابراین؛ در عین رعایت مبانی نظری این رویکرد، بخشی بدان اختصاص نداده است.

پیشینه پژوهش

مفهوم ناسیونالیسم رمانتیک از آثار ژان‌ژاک روسوی فرانسوی (۱۷۱۲-۱۷۸۸) و یوهان گوتفرید هردر (۱۷۴۴-۱۸۰۳) نضج گرفته است. هردر معتقد بود ناسیونالیسم رمانتیک بیش از ژنتیک، به جغرافیا، آب‌وهوا و بیش از هرچیز، به زبان، تمایلات ویژگی‌های شخصیتی مرتبط است (کینگ، ۲۰۱۶، ۱۱۲). ناسیونالیسم رمانتیک بر این اساس، بیش از ژنتیک، بر یک فرهنگ قومی استوار گردید و امر فولکلور به مثابه نوعی میراث قومی مقوّم ناسیونالیسم رمانتیک شد چنان‌که برادران گریم مجموعه‌ای از افسانه‌های عامیانهٔ آلمانی را تحت عنوان آلمانی اصیل مؤثر از آرای هردر گردآوری کردند.

بعدتر، ناسیونالیسم رمانتیک به یکی از کلیدواژه‌های اصلی اندیشهٔ هگل(۱۷۷۰-۱۸۳۱) بدل شد که با مفهوم «روح زمانه»[2] که از مفاهیم بنیادی وی بود گره خورد. در اروپای قاره‌ای، رمانتیسیسم که همراه انقلاب فرانسه بود بعد از تفوق ناپلئون و امپراطوری‌گرایی فراملّی‌اش، عملاً به بنیانی برای مقاومت در برابر اشرافی‌گری فراملی ناپلئون بدل شد، مقاومتی که ریشه در خودآگاهی ملی و ناسیونالیسم رمانتیک داشت و این مقاومت در آلمان به‌نوعی ایستادگی در برابر هژمونی فرهنگی فرانسوی تلقی شد که یوهان گوتلیب فیخته (۱۷۶۲-۱۸۱۴) با ابزار فولکلور سعی در تقویت آن نموده بود. سخنرانی‌های پرشور فیخته و درام‌های ناسیونالیستی هنریش فون کلایست روح ملّی‌گرایانه‌ی آلمانی را تقویت کردند و بنای ملّی‌گرایی آلمانی در قرن بعدی شدند. در قرن نوزدهم، مفهوم ناسیونالیسم رمانتیک وجهی عوام‌پسندانه پیدا کرد و لااقل در آلمان با پیوند با نازیسم، منجر به فجایع آتی شد.

بنا بر آنچه آجودانی (۱۳۸۷) در کتاب *مشروطه‌ی ایرانی* آورده، اندیشه‌ی ناسیونالیسم رمانتیک در ایران، از دوره‌ی مشروطه آغاز می‌شود که در آن ابتدا عناصر «ملت»، «دولت» و «مذهب» در هم آمیخته است، اما به‌تدریج این سه عنصر از هم جدایی می‌پذیرند و عنصر «ملت» برتری می‌یابد. کاتوزیان (۱۳۸۹) در کتاب *دولت و جامعه در ایران: انقراض قاجار و استقرار پهلوی* معتقد است که پهلوی اول این اندیشه‌ی ناسیونالیستی رمانتیک را به‌گونه‌ای طرح و اجرا می‌کند که با در پیش‌گرفتن نوعی شبه‌مدرنیسم از طریق یک حکومت دیکتاتوری مرکزگرا، بتواند امکان بازگشت به وضعیتی شبیه به گذشته‌ی پرشکوه و افتخار باستانی را برای ایران فراهم کند که البته موفق نمی‌شود. از نظر کاتوزیان می‌توان در اندیشه‌ی ناسیونالیستی رمانتیک رضا پهلوی عناصری فاشیستی و شوونیستی را تشخیص داد زیرا در آن نوعی احساس برتری ملی‌گرایانه‌ی افراطی وجود دارد. مسعود جعفری (۱۳۸۶) در کتاب *سیر رمانتیسم در ایران*، ریشه‌های رمانتیسم در

ادبیات ایران را در ادبیات مشروطه یافته و این ادبیات رمانتیک را علاوه بر آثار نیما، در آثار میرزاده عشقی، از جمله نمایشنامه‌هایش بررسی کرده است. آجودانی (۱۳۸۵) نیز، در کتاب *هدایت، بوف کور و ناسیونالیسم* ویژگی‌های ناسیونالیسم رمانتیک باستان‌گرا را در آثار صادق هدایت، به‌خصوص در *بوف کور* بررسی کرده است که به نظر می‌رسد گفتمانی متفاوت (و حتی متضاد) از گفتمان پهلوی اول را شکل می‌دهد. آجودانی هم‌چنین در مقاله‌ای با عنوان «هدایت و ناسیونالیسم» همین موضوع را در نمایشنامه‌های *پروین دختر ساسان* و *مازیار* نیز مورد مطالعه قرار داده است.

مبانی نظری پژوهش

ناسیونالیسم رمانتیک

به تعبیر آیزایا برلین[۳] در کتاب *ریشه‌های رمانتیسم*، پیدایش جنبش رمانتیک در کشور آلمان به خاطر خدشه‌دارشدن غرور ملی در این کشور است. آلمانی که در قرن شانزدهم یکی از بزرگ‌ترین و پیشرفته‌ترین ملل دنیاست، در دو قرن بعد، چیزی از آن شکوه و افتخار نمی‌بیند و پیامد این غرور زخم‌خورده و این حس هولناک حقارت ملی، پناه‌آوردن به دامان اندیشه‌ی رمانتیک است؛ بنابراین، اصلاً یکی از مهم‌ترین ریشه‌های پیدایش جنبش رمانتیسم، با احساسات ناسیونالیستی ارتباط تنگاتنگ می‌یابد. شلگل نیز بر این نکته تأکید کرده است که احساسات جریحه‌دارشده‌ی ناسیونالیستی در آلمان پس از انقلاب فرانسه و پیامد آن، جنگ‌های ناپلئون، یکی از عوامل بسیار مهم نیروبخشیدن به جنبش رمانتیک بوده است. اما اولین نظریه‌پرداز رمانتیک، که آرا و عقایدش به آنچه ناسیونالیسم مورد نظر ماست، نزدیک می‌شود، هردر است. دو اصل در نظریه‌ی رمانتیک هردر وجود دارد که ما را به‌نوعی اندیشه‌ی ناسیونالیستی می‌رساند: ۱. اکسپرسیونیسم یا بیانگرایی[۴]، و ۲. تعلق[۵]. هردر معتقد است که هر فرد برای ارتباط برقرارکردن با دیگران، باید بتواند خود را برای آنها بیان کند اما برای اینکه این امکان به وجود آید، یعنی کسی بتواند خود را بیان کند، به‌گونه‌ای که دیگران این بیانگری او را درک کنند، نیاز است که شخص بیانگر، وجوهی مشترک با مخاطبان بیانش داشته باشد: [به عقیده‌ی هردر] هر انسانی که می‌خواهد خود را بیان کند از کلمات بهره می‌جوید. این کلمات ساخته‌ی خود او نیستند، همراه با جریانی از تصاویر سنتی موروثی به او رسیده‌اند. این جریان به‌نوبه‌ی خود از دیگر انسان‌هایی که خود را بیان کرده‌اند مایه گرفته است. وجه مشترک -چیزهای نامحسوس مشترک- انسان با کسانی که طبیعت او را با ایشان همجوار کرده بیشتر است تا کسانی که از او دور افتاده‌اند (به نقل از برلین، ۱۳۸۸، ۱۰۹).

البته آیزایا برلین تأکید می‌کند که هرچند هردر در آلمان قرن هجدهم کلمه‌ی *Nation* را در اینجا به‌کار می‌برد، منظورش آن بار معنایی نیست که از این واژه، در قرن نوزدهم و دوره‌های بعد مراد می‌شود. هردر از خاک وطن بیشتر به‌عنوان یک رشته‌ی پیوند سخن وجه مشترکی میان انسان‌ها، سخن می‌گوید. ناسیونالیسم، به آن مفهومی که اکنون می‌شناسیم، بیشتر ریشه در اندیشه‌ی رمانتیک فیخته دارد. به روایت آیزایا برلین، فیخته انسان آرمانی خود را همان انسان آغازین یا *Urvo*، یعنی انسان آلمانی می‌داند و غیر از آن را نیز طرد و رد می‌کند:

همه‌ی کسانی که تن به ریزه‌خواری از خوان دیگران داده‌اند و به جامه‌ی نیم‌دار این و آن خرسند مانده‌اند، کسانی که خود را چنین می‌بینند سرانجام چنین خواهند شد و سزای این باور را خواهند دید. اینان هیچ نیستند مگر زائده‌ای بر زندگی. آن چشمه‌های نابی که پیش از ایشان جوشیده و بسا که هنوز بر گردشان بجوشد، از آن اینان نیست. اینان تنها پژواک صدایی هستند که از صخره‌های دوردست برمی‌خیزد، پژواک صدایی هستند که دیگر خاموش شده است. اینان از جمع *Urvlk* رانده شده‌اند، اینان بیگانه‌اند، غریبه‌اند. ملتی که تا امروز نام ژرمن را پاس داشته هنوز هم می‌تواند نشانه‌های تلاشی خلاق و اصیل را در عرصه‌های گوناگون به دیگران بنمایاند[۶] (فیخته به نقل از برلین، ۱۳۸۸، ۱۵۹).

البته، چنان‌که آیزایا برلین نوشته، منظور فیخته باز هم نوع ناسیونالیسم شوونیستی نیست؛ یعنی ناسیونالیسمی که تنها به آلمانی و خاکی که در آن می‌زید متوجه است. بلکه منظور وی از نژاد ژرمن، فرانسوی‌ها، انگلیسی‌ها، همه‌ی ملت‌های شمال اروپا و ملت‌های مدیترانه‌ای است. بااین‌حال، «فیخته آخر کار تبدیل به یک آلمانی ناسیونالیست و میهن‌پرست متعصب می‌شود» (همان، ۱۵۳)؛ و این همان جنس از ناسیونالیسمی است که با بزرگداشت گذشته‌ی پرافتخار ارتباط می‌یابد. یک نوع وطن‌پرستی که در نوع ایرانیاش، ریشه در اندیشه‌ی روشنفکران دوره‌ی ناصرالدین‌شاه و سپس نهضت مشروطه دارد و در نوع افراطی و شوونیستی‌اش به ناسیونالیسم باستان‌گرای پهلوی اول می‌انجامد.

به عقیده‌ی کاتوزیان تا پیش از قرن بیستم از پان‌ایرانیسم نظری و عملی، که کیش رسمی دوران پهلوی شد، اثری نبود. قبل از آن، در سرآغاز انقلاب مشروطه این نوع ناسیونالیسم، ناگهان روشنی‌بخش دل‌های جوانان تحصیل‌کرده‌ی آشنا با اروپا شد. ناسیونالیسم به مفهوم جدید در افکار اولین منادی‌اش در ایران، فتحعلی آخوندزاده، در این عناصر خلاصه می‌شد: «گرامیداشت شورانگیز ایران باستان، شوق یک‌شبه‌ی اروپایی‌شدن، احساسات تند ضدعربی و ضداسلامی، استهزای ادبیات قدیم فارسی و غیره» (کاتوزیان، ۱۳۸۹، ۱۱۳)؛ اما حتی افکار و احساسات ضداسلامی و ضدعربی آخوندزاده هم بعد از جنگ جهانی اول خود را به تمامی نشان دادند. به عقیده‌ی کاتوزیان: «طلایه‌داران ناسیونالیسم جدید در دوران انقلاب مشروطه ضد اسلام نبودند، ولی عقیده داشتند که خیلی از ملاهای بزرگ و صاحب نفوذ اسلام را تحریف کرده‌اند» (همانجا). در دیدگاه کاتوزیان، حضور ناسیونالیسم جدید در ایران با اندیشه‌ی رمانتیک احساس برتری ملی همراه است که دیدیم در اروپا، فیخته‌ی آلمانی منادی‌اش بود. به عقیده‌ی کاتوزیان، این احساس رمانتیک، که به‌صورت فکر برتری نژاد آریایی در ایران رخ می‌دهد، دستاویز اصلی ناسیونالیسم جدید ایرانی و پان‌ایرانیسم می‌شود.

بنابراین، ناسیونالیسم جدید در اندیشه‌ی روشنفکر ایرانی، علاوه بر آریایی‌گری، با دو عنصر مهم گره خورده است:

۱. شیفتگی نسبت به تمدن جدید اروپا و حسرت‌خواری نسبت به اینکه ایرانیانی که هم‌نژاد اروپایی است، عقب‌مانده است و نتوانسته به همان پیشرفتگی غربی دست یابد؛

۲. مقصریابی دیگری در تکاپوی یافتن ریشه‌ها و سرچشمه‌های این عقب‌افتادگی خود، که از همه بیشتر نوک تیز پیکان انتقادش را به‌سوی نژاد عرب و دین اسلام نشانه می‌رود. به همین دلیل است که پیروزی‌های آلمانی‌ها در ابتدای جنگ دوم جهانی برای ایرانیان متجددی که خود را با

آلمان‌ها از یک نژاد می‌دانستند، مایه‌ی مباهات بود. اما ناسیونالیسم رسمی رضا پهلوی، از نظر کاتوزیان، به راه دیگری رفت. این ناسیونالیسم دیگر به معنای وسیع و متداول عشق به میهن و فرهنگ خودی و آرزوی استقلال و آبادانی آن، و یا حتی به معنی افتخار به دستاوردهای تاریخی آن نیست، بلکه در شاخه‌ای از بینش رمانتیک ریشه دارد که به ناسیونالسیم فاشیستی ختم می‌شود. ویژگی‌های نظری و پیامدهای عملی این ناسیونالیسم رسمی از این قرار بود:

۱. این ناسیونالیسم در بُعد فرهنگی ادعا می‌کرد که ملت ایران قوم واحد یکدستی است و زبان واحدی دارد؛

۲. این ناسیونالیسم روایت حق‌به‌جانبی از تاریخ ایران را نشر می‌داد که صریحاً و مؤکداً ضدعرب و ضدترک بود.

به عقیده‌ی کاتوزیان، این طرز فکر، دچار خلل‌ها و ضعف‌های بسیاری بود. مثلاً اینکه، در زمان رضا پهلوی مردم زیادی از جمله قبایل عشایر و ترک‌زبانان به زبان فارسی تکلم نمی‌کردند و بنابراین ایرانی‌بودن آنها برابر با فارسی‌زبان‌بودن آنها نبود. این یک‌دست‌سازی رسمی موجب شد که ظلم شدیدی به این غیرفارسی‌زبانان شود. هم‌چنین در روایتی که این طرز فکر از تاریخ ایران ارائه می‌دهد، جز در مورد قاجاریه، از ظلم و ستم حکومت استبدادی پادشاهان دیگر، از جمله پادشاهان صفوی، سخنی به میان نمی‌آید. سیاست تشکیل دولتی متمرکز براساس ملتی واحد که رضا پهلوی دنبال می‌کرد، در کشورهای اروپایی با پاسداری از قومیت‌ها و نژادهای متکثر انجام شد، مثلاً ویلزی‌های انگلستان به خاطر طرز سخن‌گفتن یا نوشتن به زبان خود مورد آزار قرار نگرفتند؛ اما ماهیت استبدادی ناسیونالیسم رسمی پهلوی اول چنان عوارضی به بار آورد که به تفرقه‌ی بیشتر به‌جای اتحاد ملی و شورش‌های گاه‌به‌گاه محلی و عشایری انجامید. این پیامد آن چیزی است که کاتوزیان هدف اصلی رضا پهلوی می‌نامد: شبه‌مدرن‌سازی به‌جای خواست اصیل تجددی که در غرب پدید آمده و موجب تمدنی پیشرفته گشته است.

گرایش‌های مختلفی را در مواجهه با گفتمان باستان‌گرایی پهلوی اول، می‌توان در میان نمایشنامه نویسان این عصر مشاهده کرد. مثلاً صادق هدایت در دو نمایشنامه‌ی *پروین دختر ساسان* و *مازیار* و رمان *بوف کور*، به‌سوی گفتمان ناسیونالیسم رمانتیک اعتزالی[۷] می‌گراید که از وجوهی مخالف با گفتمان ناسیونالیستی رضا پهلوی است. به نظر هدایت در این آثار، گذشته‌ی پرشکوه و افتخار باستانی ایرانی، پس از سلطه‌ی اعراب بر ایران از میان رفته و بازگشت به آن شکوه و افتخار توسط انسان مسخ‌شده‌ی ایرانی در طبع و خوی پست و پلید عرب، دیگر میسر نیست.

از سوی دیگر ذبیح بهروز، به‌طور متعصبانه‌ای در نمایشنامه‌هایش به سوی گفتمان باستان‌گرایی پهلوی اول گرایش داشت. سه نمایشنامه‌ی تاریخی وی با نام‌های *شب فردوسی*، *در راه مهر*، و *شاه ایران و بانوی ارمن*، نگرانی‌هایی را در مورد از دست‌رفتن شکوه و افتخار ایران باستانی در زمان حاضر مطرح می‌کنند که آنها را حاوی ارزش زیادی در تاریخ ادبیات نمایشی ایران ندانسته‌اند. حتی بعضی صاحب‌نظران به خاطر این‌که در این نمایشنامه‌های باستان‌گرای به روز کنش نمایشی چندانی رخ نمی‌دهد، آنها را درام ندانسته و آثار ادبی منثوری پنداشته‌اند که به‌صورت گفت‌وگویی نوشته شده است. این موضوع، در پیوند با علاقه‌ی افراطی به‌روز به نوشتن به زبان فارسی سره او را در زمره‌ی حامیان باستان‌گرایی فاشیستی رضا پهلوی قرار می‌دهد.

تجلیل از زمان گذشته در اندیشه‌ی رمانتیک

بنیان جهان‌بینی رمانتیک نارضایتی از زمان اکنون و مکان اینجا است؛ بنابراین عواطف تند در رد این واقعیت دست در کار می‌شوند و عصیان علیه زمان و مکانی را که هنرمند در آن می‌زید، موجب می‌شوند. از دیدگاه رمانتیک‌ها واقعیت حال حاضر، از بسیاری جهات، ارزش‌های انسانی ندارد و انسانِ اینجا و اکنون، به انسانی تبعیدشده می‌ماند، انگار که از اصل خویش و از روزگار وصل خویش به دور افتاده است:

شلگل در تعریف احساس رمانتیک می‌گوید: «روح در زیر بیدبنان گریان تبعید است». روح که جایگاه معنویت در انسان است در هم‌اکنون و هم‌اینجا زندگی می‌کند به دور از خانه و کاشانه‌ی پدری واقعی‌اش. از نظر آرنولد هاوزر «احساس بی‌خانمانی و انزوا، احساس اصلی» رمانتیک‌های اوایل قرن نوزدهم بود (به نقل از سه‌یر و لووی، ۱۳۸۶، ۱۳۱).

موضوع این نوستالژیا برای گذشته‌ی رمانتیک معمولاً مکانی است در زمانی افسانه‌ای یا اسطوره‌ای. متفکر رمانتیک در گذشته به دنبال یک بهشت گمشده می‌گردد که اکنون از آن اثری باقی نمانده است. گذشته، می‌تواند واقعی هم باشد، یک حقیقت تاریخی که اکنون به شکل آرمانی درآمده است. گذشته‌ای هم که به رنگ آرمان درآمده، معمولاً با آینده پیوندهای محکمی برقرار می‌کند. به این ترتیب، بینش رمانتیک رؤیای آن را در سر می‌پروراند که امکان استقرار دوباره‌ی آن گذشته‌ی آرمانی، اگرکه در زمان حال میسر نیست، بار دیگر در زمان آینده امکان‌پذیر شود. استقرار شرایط گذشته هم ممکن نمی‌شود مگر با پیدا کردن آنچه از آن فردوس گذشته گم شده یا از دست رفته است. بینش رمانتیک همواره ناآرام، پرسشگر، فعال و در حال کوشش و جست‌وجو مبارزه برای این است که اولاً: بهشت گم‌شده‌ی گذشته را بازکشف کند و ثانیاً: این بهشت گم‌شده را در زمان حال بازخلق کند و یا شرایطی را پدید آورد که در آینده امکان این بازخلق فرخنده به وجود آید.

از نظر سه یر و لووی هنرمند رمانتیک، این تکاپو جست‌وجوی پرشورش را به چند روش می‌تواند به انجام برساند:

۱. آرمانی‌کردن زمان حال: یک روش این است که رمانتیسم با هنری و تغزلی‌کردن زمان حاضر، بهشتی را که درگذشته موجود بود، اکنون و در خیال، از نو خلق می‌کند. از نظر نووالیس[۸]: «جهان از رهگذر شدت‌بخشیدن به واقعیت مبتذل و عادی باید رمانتیزه شود» (سه‌یر و لووی، ۱۳۳)؛

۲. سفر به مکان آرمانی در زمان حال: روش دیگر این است که بهشت گم‌شده را این بار در همین جهان واقعیِ اکنون کشف می‌کند. در این گرایش باید به سرزمین‌های غریب سفر کرد. یک جای دیگر که گذشته‌ی آرمانی را در زمان حاضر عرضه می‌کند؛ بنابراین در این گرایش برای رسیدن به زمان گذشته‌ی آرمانی، نیاز به سفری به‌جایی دور در زمان حال است. به این روش رمانتیسم، غریب‌گرایی یا اکزوتیسم[۹] نیز می‌گویند؛

۳. آینده‌گرایی: این روش تلاش دارد که فردوس آرمانی را در زمان آینده بسازد. یک شعر مشهور ویلیام بلیک[۱۰]، نمونه‌ای از این نوع رمانتیسم است:

> *شاعر نخست در بحر قداستی فرو می‌رود که در ایامی کهن*
> *قبل از آنکه بر تپه‌های انگلستان آسیاب‌های شیطانی ظلمانی*
> *بروید زمانی در آنجا متجلی شده بود، بعد درخواست سلاح*

می‌کند و اعلام می‌دارد: «هرگز نه فکرم در سر/ و نه شمشیرم در دست آرام خواهد گرفت/ تا که اورشلیم را دوباره بسازیم/ در سرزمین سبز و خرم انگلیس». در این نوع رمانتیسم هدف ساختن اورشلیمی در آینده است. (به نقل از سه‌یر و لووی، ۱۳۳)

بدنهٔ مقاله: ناسیونالیسم رمانتیک عشقی

در این بخش از مقاله، دو نمایشنامه از میرزاده عشقی را از دیدگاه تاریخ‌گرایی جدید بازخوانی می‌شود. نمایشنامه‌ی *ایدئال دهِگانی* میرزاده عشقی در اصل در پاسخ به یک پرسش نوشته شده که فرج‌الله بهرامی (ف. برزگر- دبیر اعظم) در روزنامه‌ی *شفق سرخ* مطرح کرده و از نویسندگان هم‌عصرش خواسته که ایدئال خود را بنویسند. داستان این نمایشنامه در سه پرده رخ می‌دهد: در پرده‌ی اول، راوی در حال گشت وگذار در کوه‌های شمیران شاهد معاشقه دختر و پسری جوان می‌شود. در پرده‌ی دوم، راوی گذرش دوباره به همانجا می‌افتد و متوجه می‌شود که دختر از آن رابطه باردار شده، پسر زیر بار ازدواج با او نرفته و دختر هم خودکشی کرده است. در پرده‌ی سوم راوی با پیرمردی که پدر دختر خودکشی کرده است، روبه‌رو می‌شود و پیرمرد، که خود، قبلاً یک مشروطه‌طلب راستین بوده، از ریاکاری استبدادیون و فرصت‌طلبی آنان در پیوستن به صف مشروطه‌خواهان می‌گوید. در پایان هم عشقی ایدئال خود را که همان عید خون است، عنوان می‌کند.

آجودانی در کتاب *یا مرگ یا تجدد؛ دفتری در شعر و ادب مشروطه*، نمایشنامه‌ی *ایدئال دهِگانی عشقی* را سندی بر انحراف و شکست انقلاب مشروطه می‌داند. او به دنیا آمدن دختر را که مقارن با آغاز مشروطه است، نمادی بر آغاز انقلاب مشروطه و خودکشی دختر به خاطر تجاوز پسر به او را که با پایان دوران مشروطیت همراه است، نمادی بر شکست نهضت مشروطیت می‌داند (آجودانی، ۱۳۸۷، ۲۵۵-۲۶۸). سپهران، در مخالفت با نظر آجودانی، استدلال می‌کند که هیچ نشانه‌ای بر تجاوز پسر به دختر در پرده‌ی اول موجود نیست. بلکه همه چیز نشان از معاشقه‌ای پاکبازانه دارد که با انقلاب طبیعت نیز همراه است و انقلاب ادبی عشقی، که خود داعیه‌اش را دارد (سپهران، ۱۳۸۸، ۱۵۰) در همین پرده رخ می‌دهد. پسر هم یک پسر شهری نیست که هم‌چون حکایات عمده‌ی رمانتیک، دختری را فریب داده باشد. روستایی‌بودن دختر در مقابل شهری‌بودن پسر را آجودانی به‌مثابه‌ی تحریف متن، در تحلیل خود آورده است. در نمایشنامه، تنها یک بار از سوی یک پیرزن می‌شنویم که او جوان فکلی بوده است. هم‌چنین خبر خودکشی دختر توسط شایعه‌ای از سوی همین پیرزن عنوان می‌شود که یک روایت دست اول نیست. از همه مهم‌تر اینکه آجودانی در تحلیل خود از این نمایشنامه پایان آن را که همان موضوع عید خون است، کاملاً فراموش می‌کند یا نادیده‌اش می‌گیرد. البته عشقی، در عین اینکه موضوعش در این نمایشنامه کتمان انقلاب مشروطیت نیست، به حرکت انقلابی-آنارشیستی دیگری نظر دارد که با آرمان‌های انقلاب مشروطه همساز است. آن‌چنان‌که خود عشقی در دو مقاله‌اش عنوان کرده است، عید خون عشقی چیزی شبیه یک جشن، نمایش یا اجرا و یک کارناوال است. کارناوالی شبیه به میر نوروزی یا مراسم مغ‌کشی. عشقی مقاله‌ی عید خون را در سال ۱۳۰۱ ه.ش یعنی یک سال قبل از *ایدئال* در *شفق سرخ* به چاپ رساند. پیشنهاد عشقی برای اجرای *عید خون* به شرح زیر است:

نخستین روز ماه اول تابستان تا پنج روز عموم طبقات مردم هرکس در هر اقلیم و مملکت و شهر و قصبه و عشیره به دنیا آمده و سکنی دارد با لباس نسبتاً نوین خود با قید یک علامت سرخ از خانه بیرون آمده و در میدان عمومی که عامه جمع می‌شوند رجوع نمایند و از آنجا جمعیت با خواندن سرودهایی که برای (*عید خون*) مخصوصاً مهیا خواهد شد مبادرت به رفتن خانه‌های اشخاصی که در طی سال گذشته مصدر امور و امین قوانین جامعه بوده و به جمعیت خیانت کرده‌اند و محاکم قضایی در جلب و مجازات آنها یا به‌واسطه‌ی فقدان اقتدار و یا به‌واسطه خصوصیت مسامحه نموده است خانه آنها را با خاک یکسان کرده و خود آنها را قطعه‌قطعه نمایند.

بسم‌الله- چه تفریحی بهتر از این؟!
به همین دستور پنج روز عید خون من مرتباً عمل نمایند روز ششم هرکه نجار است برود پی نجاری، هرکه بقال است برود پی بقالی، هرکه عطار است برود پی عطاری و بالاخره هرکه هرکاره است برود سر کارش و مطمئن باشد تا عید خون سال دیگر قوانین و نوامیس اجتماعی او جامعه او از هر تعرض و خیانت و بلیه‌ای مصون خواهد بود. (عشقی به نقل از مشیر سلیمی، ۱۳۵۰، ۱۲۵-۱۲۶)

رونلد نولز[11]، جشن‌های کارناوالی را در تقابل با جشن‌های رسمی می‌داند و معتقد است به خاطر همین تقابل آزادی و رهایی موقت از حقایق و نظم تثبیت‌شده‌ی حاکم جشن گرفته می‌شد: ویژگی برجسته‌ی کارناوال تعلیق همه سلسله‌مراتب، امتیازها، هنجارها و محدودیت‌هاست. کارناوال جشن زمان، صیرورت، تغییر و نوسازی است و با همه‌ی مقولاتی که نسبت ابدیت، تمامیت و کمال به آنها داده شده، سر خصومت دارد. در کارناوال‌ها مردم ارتباطی خودمانی با یکدیگر برقرار می‌کنند. این ارتباط انسانی ناب که موانع شغل، سن، موقعیت اجتماعی و مانند اینها را پشت سر می‌گذارد بیرون از کارناوال فقط به شکلی تخیلی مفروض است، اما در کارناوال همه آن را تجربه می‌کند و بدین ترتیب کارناوال عرصه‌ی پیوند واقعیت و آرمان‌شهر می‌شود. فقط در کارناوال امکان تجربه‌ی جسمانی آرمان‌شهر با حضور جسم انسان در دنیایی بالقوه دیگر وجود دارد.

به دنبال تعلیق موقت سلسله‌مراتب که هم واقعی و هم آرمانی است، زمینه برقراری نوع خاصی از ارتباطات فراهم می‌شود که در زندگی روزمره امکانپذیر نیست. در پی همین امر، اشکال خاص گفتار و ژست‌های کوچه‌بازاری پدید آمدند که با صراحت و بی‌بندوباری‌شان فاصله بین افراد را از بین می‌بردند و آنها را از هنجارهای آداب‌دانی و نزاکت متداول رها می‌کردند (نولز،۱۳۹۱، ۱۱ و ۱۲).

پس کارناوال عشقی، نوعی نمایش آیینی مقاومت در برابر قدرت پدیدآورنده‌ی نظم مسلط و مستقر است. به پرسشی بازمی‌گردیم که دبیر اعظم رئیس کابینه‌ی وزارت جنگ سردار سپه، در روزنامه‌ی شفق سرخ، از نویسندگان می‌پرسد. گفته شد که پاسخ عشقی، نمایشنامه‌ی *ایدئال دهِگانی* و ایدئال وی عید خون است؛ اما آنچه که از منظر تاریخ‌گرایی جدید اهمیت دارد، این است که عشقی در مقدمه‌ی این نمایشنامه، که ظاهراً پس از چاپ‌شدن آن در روزنامه‌ی شفق سرخ نوشته، به‌صراحت از این سخن می‌گوید که این پیشنهادش هم‌چون مقاومتی است در مقابل

قدرتی که به‌مرور در حال مسلط‌شدن است. این قدرت در حال سلطه، دیکتاتوری رضا پهلوی است: از قراری که بعضی‌ها حدس می‌زدند نظر آقای دبیر اعظم این بود که غالب نویسندگان ایدئال خودشان را برای ایجاد یک حکومت دیکتاتوری به دست سردارسپه بیان نمایند و بعد هم در روزنامه‌ی *شفق سرخ* تحت عنوان ایدئال مقالاتی به همین مضمون‌ها دیده شد. از بنده هم خواستند، و بنده سه تابلو ایدئال ذیل را که مطالعه می‌فرمایید ساختم و البته تصدیق خواهید کرد که مفاد ایدئال بنده با منظور آنها مخالفت دارد، همه‌ی نویسندگان به نثر نوشتند. تنها این گوینده به نظم سرودم و در روزنامه شفق سرخ سال سوم هم درج گردید (عشقی،۱۳۵۰، ۱۷۲). به عقیده‌ی میشل پشو[۱۲]، افراد هر جامعه به سه شکل به مواجهه با گفتمان قدرت مسلط می‌پردازند که موجب تقسیم آنها به سه دسته می‌شود:

۱. **بنده‌ی خوب**، کسی است که با **آغوش باز** و در یک عمل **همانندسازی**[۱۳] کامل، تصویر خویش را که به‌وسیله‌ی گفتمان مورد بحث هم‌چون جامه‌ای به تن او دوخته شده است می‌پذیرد (سرانجام من خود حقیقی خویش را بازیافته‌ام).

۲. **بنده‌ی بد** کسی است که در یک عمل **ضد-همانندساز**[۱۴] هویتی را که به‌وسیله‌ی گفتمان ارائه‌شده، نمی‌پذیرد (متأسفم، من به این چیزها اعتقادی ندارم).

۳. کسی که در یک عمل **ناهمانندسازی**[۱۵]، با تبدیل موضع بندگی ارائه‌شده، نوعی **حالت سوم** را می‌پذیرد (من به این‌طور خدا اعتقادی ندارم) (به نقل از سلدن، ویدوسون، ۱۳۸۷، ۲۱۱).

اگر بخواهیم بر مبنای الگوی سه گانه ی میشل پشو عشقی را بر اساس ایده‌ی *عید خون*‌اش توصیف کنیم، او را یک بنده‌ی ضدهمانندساز می‌یابیم. او هویتی را که به‌وسیله‌ی گفتمان مسلط ارائه‌شده نمی‌پذیرد و می‌گوید: «متأسفم، من به حاکمیت سردارسپه، به‌عنوان دیکتاتور اعتقادی ندارم». او حتی یک بنده‌ی ناهمانندساز است که می‌گوید: «من به هیچ نوع حکومت دیکتاتوری اعتقادی ندارم». کارناوال او فرهنگ رسمی را که قرار است همان دیکتاتوری سردار سپه باشد، رد می‌کند و نوعی فرهنگ دوم را در مقابل آن پیشنهاد می‌دهد. این فرهنگ دوم همان، عید خون پیشنهادی وی است. نوعی ورزش تفریحی یا کارناوال که به شکل نمایشی طی پنج روز تمام مقامات مسئول دولتی را که به‌خوبی مسئولیت خود را انجام نداده و از زیر بار مجازات قانونی هم فرار کرده‌اند، خانه‌خراب می‌کند؛ اما این تنها یک نمایش و آیین است. ماهیتی ساختگی دارد و لاجرم، انتهای باز معنایی دارد و دچار عدم قطعیت است. همان‌گونه که پایان نمایشنامه‌ی *ایدئال دهگانی* چنین ویژگی‌هایی دارد. بنا به نوشته‌ی بریستول[۱۶]:

باختین در کتاب *رابله و جهان او* می‌نویسد: «در تضاد با جشن رسمی، کارناوال رهایی موقتی از حقیقت حکم‌فرما و نظم مستقر را به تجلیل می‌گذارد؛ هرگونه سلسله‌مراتب، برتری، هنجار و منعی را به حال تعلیق درمی‌آورد. کارناوال، جشن حقیقی زمان است. جشن تغییر و تحول و نو شدن. کارناوال در تخاصم است با هر آنچه جاودانی و کامل است». یا این تعریف مایکل بریستول از کارناوال که خیلی سرراست عید خون عشقی را هم شامل می‌شود: «کارناوال عبارت است از انکار عام فهم هرگونه توزیع ثابت و غایی اقتدار» (به نقل از سپهران، ۱۳۸۸، ۲۱۰).

عید خون عشقی هم با هرج‌ومرج گرایی و آنارشیسم ذاتی‌اش، از نظم و قانون اجتماعی تقدس‌زدایی می‌کند. این کنش آنارشیستی عشقی نه‌تنها جنبه‌ی سیاسی دارد، که جنبه‌ی ادبی هم دارد: او برخلاف دیگران نمایشنامه‌ای به نظم می‌نویسد، درحالی‌که گفتمان مسلط ادبی در این مورد خاص به نثر نوشتن است. خود به نظم نوشتن نمایشنامه هم، که معمولاً به نثرش می‌نویسند، مقاومت دیگری در مقابل گفتمان قدرت را به نمایش می‌گذارد. پس عشقی در ایدئال دِهگانی به یک آنارشیسم ادبی- سیاسی نیز دست زده است.

آن چنانکه عشقی در مقدمه‌ی نمایشنامه‌ی *ایدئال دِهگانی*‌خود می‌نویسد، دبیر اعظم (فرج‌الله بهرامی) رئیس کابینه‌ی وزارت جنگ به نام مسابقه از عموم متفکرین ایران می‌خواهد که هرکس ایدئال خود را بنویسد و در روزنامه *شفق سرخ* چاپ شود. بهرامی در واقع علاقه‌مند است که نویسندگان در تأیید و تحسین حکومت آینده‌ی دیکتاتوری سردارسپه بنویسند. به این ترتیب، بهرامی سلسله‌مراتب خود و سردارسپه و هنجارها و محدودیت‌هایی را که در این رابطه وجود دارد یادآور می‌شود. او از متفکران انتظار دارد درباره ابدیت، تمامیت و کمالی که در حکومت دیکتاتوری آینده وجود دارد بنویسند، اما عشقی از عید خون سخن می‌گوید و بدین‌وسیله، یادآوری می‌کند که دیکتاتوری آینده چنین تمامیت، کمال و ابدیتی در خود ندارد بلکه برای رسیدن به چنین آرمان‌هایی باید در برابر تمام کسانی که مسئولیت برقراری این آرمان‌ها را در جامعه داشته‌اند و از مسئولیت‌های خود تخطی کرده‌اند، بازخواست کرد و بدین‌وسیله به آنان و همه‌ی مردم لزوم چنین آرمان‌هایی را یادآوری کرد. عشقی در قالب پیشنهاد عید خون نمایشی کارناوالی از نوعی آنارشیسم انقلابی را وعده می‌دهد تا براندازنده‌ی نظم مسلطی باشد که چنان آرمان‌هایی را در خود نمی‌پرورد. او این کارناوال را در قالب ارتباط خودمانی مردم، در هر شغل و سن و موقعیت اجتماعی پیشنهاد می‌دهد و به این ترتیب وعده می‌دهد که آرمان‌شهر تخیلی و مفروضش، امکان تجلی در جهان واقعیت را دارد و تجربه آن را در واقعیت برای مردم ممکن می‌کند. با خراب‌کردن خانه و قطعه‌قطعه‌کردن نمایشی و کارناوالی و جشنواره‌ای مسئولان مملکتی که در انجام مسئولیت قصور کرده‌اند، مردم از هنجارهای نزاکت و آداب‌دانی متداول نسبت به صاحبان نظم مسلط رها می‌شوند و رفتاری بی‌بندوبارانه در برابر آنان در پیش می‌گیرند. به این ترتیب عشقی، با پیشنهاد کارناوال عید خون در نمایشنامه‌ی *ایدئال دِهگانی*، مقاومتی گفتمانی را در برابر گفتمان مسلط دیکتاتوری آینده رضا پهلوی ارائه می‌دهد و در آن گفتمان، گسست می‌افکند و این گسست گفتمانی در نسبت میان درام تاریخی میرزاده عشقی و سیاست، تاریخ، فرهنگ و اجتماع دوره خودش اتفاق می‌افتد؛ اما گفتمان باستان‌گرایی ناسیونالیستی- رمانتیک عشقی بیش از همه، در نمایشنامه *رستاخیز شهریاران ایران* رخ می‌دهد. میرزاده عشقی در سال ۱۲۹۵ ه.ش هنگام مسافرت از بغداد به موصل، با مشاهده‌ی ویرانه‌های شهر بزرگ مدائن (تیسفون) به یاد گذشته‌ی پرشکوه ایران می‌افتد و اپرت *رستاخیز شهریاران ایران در ویرانه‌های مداین* را در سال ۱۲۹۹ می‌سراید. در ابتدای این اپرت، خود عشقی شعرهایی در غم ضعف و جهل ایران می‌خواند و به خواب می‌رود. سپس به ترتیب، خسرودخت، کوروش، داریوش و انوشیروان از پشت خرابه‌ها ظاهر می‌شوند و هر یک در سوگ شکوه از دست‌رفته‌ی ایران باستان قطعاتی را می‌خوانند. در

صحنه‌ی بعد خسرو شیرین ظاهر می‌شوند و پس از سوگواری شیرین، همه‌ی پادشاهان از زرتشت یاری می‌خواهند. روح زرتشت ظاهر می‌شود و به همه وعده‌ی آینده‌ای بهتر را می‌دهد. سپس گهوارهای با پرچم ایران از سقف پایین می‌آید:

در همین گهواره خفته، نطفه‌ی آیندگان نطفه‌ی این مردگانی
را که بینی زندگان
از همین گهواره، تا چند دگر فرزند چند سر برآرد سر بسر،
ایران از ایشان سربلند
بعد ازین اقبال ایران را، دگر افسوس نیست لک‌های در
سرنوشت کشور سیروس نیست
من ابر اهریمن ایرانیان غالب شدم حافظ ایران بود یزدان و
من غایب شدم. (عشقی، ۱۳۵۰، ۲۴۰-۲۴۱)

زرتشت و سایر شخصیت‌ها محو می‌شوند و عشقی از خواب بیدار شده، آرزو می‌کند که وعده‌ی زرتشت به آینده‌ای پرشکوه، هم‌چون گذشته‌ی باستانی، در دنیای واقعی محقق شود. رمانتیسم این نمایشنامه مانند سایر آثار عشقی، رمانتیسم اتوپیایی[۱۷] است: «دیدگاه عشقی دقیقاً با رمانتیسم انقلابی و اتوپیایی هم‌خوانی دارد و گاه به قلمرو آنارشیسم وارد می‌شود» (جعفری، ۱۳۸۶، ۱۰۳).

تفاوتی مهم میان رمانتیسم اتوپیایی عشقی در *رستاخیز شهریاران ایران* و رمانتیسم مشابه اروپایی‌اش وجود دارد. بنا به نوشته‌ی بهزاد قادری، درام‌نویسان رمانتیک اروپایی قرن نوزدهم به مقوله‌ی سفر بسیار اهمیت می‌دادند و علاوه بر اینکه خودشان در زندگی‌های شخصی خود بسیار اهل سفر بودند، تلاش می‌کردند که درام‌های تاریخی خود را در دنیاهایی شکل دهند که حین سفرهای شخصیت‌هایشان برساخته می‌شدند؛ اما این رمانتیک‌ها از این پرسه در ویرانه‌های باستانی قصد نمایش جهانی در حال گذر از مرحله‌ای به مرحله‌ی دیگر را داشتند. آنها در این ویرانه‌ها *بازی* می‌کردند تا با کژو کوژنمایی تاریخ، بُعد مخیّل آن را به نمایش درآورند:

رمانتیسیسم تنها از سفر به‌عنوان نمادی برای نسبی‌کردن منظر و دیدگاه استفاده نمی‌کرد. شهرهای باستانی ویران، قصرهای مخروبه‌ی روزگاران گذشته، شهرها و مکان‌هایی که در حال حاضر دستخوش دگرگونی‌هایی چون زلزله، جنگ، سیل و یا آتش‌سوزی‌اند برای آنها به‌عنوان نمادهایی برای نشان دادن جهانی در حال شدن و گذر از مرحله‌ای به مرحله‌ی دیگر بود. پس ***بازی*** در ویرانه‌های کاخ‌ها و شهرها و تمدنها برای آنان گریزناپذیر بود، زیرا به قول وایدن هایت، تنها با «کژو کوژنمایی [داستان] تاریخ است که بُعد مخیل آن رو می‌آید (قادری، ۱۳۸۴، ۳۸۳).

میرزاده عشقی، اما از فضاهای مشابه در *رستاخیز شهریاران ایران* به منظوری دیگر استفاده می‌کند:

عشقی با وجود اینکه از این فضاها و توصیف‌ها استفاده
می‌کند، ولی نهایتاً در پی بیان اندیشه‌ای انتقادی و مسأله‌ای
اجتماعی است. این امر اصولاً یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های
رمانتیسم فارسی با رمانتیسم اروپایی است. عشقی این مجال
را در اختیار ندارد و شرایط اجتماعی دوران به‌گونه‌ای نیست
که او بتواند عنان تخیل خود را رها کند تا در عمق چنین
فضاهایی پیش‌روی کند. گویی که ضمیر هشیار و دغدغه‌های
اجتماعی شاعر دائماً او را از فرورفتن و غرقه شدن در این بحر
بیکران بازمی‌دارد وظایف و مسئولیت‌هایی را به او گوشزد
می‌کند که باید آگاهانه به آنها بپردازد و رسالت خود را ادا
کند. (جعفری، ۱۳۸۶، ۱۲۳)

در *رستاخیز شهریاران ایران* نیز نوعی کارناوال وجود دارد که پیشینیان باستانی ایران به راه می‌اندازند.[۱۸] آنان در برگزاری این آیین سوگوارانه که آرمان‌هایی جمعی را مد نظر دارند، خواسته‌های خود را در ساخت ایران آرمانی گذشته در زمان آینده، که اکنون جز ویرانه‌ای از آن نمانده است بیان می‌کنند که توسط عامه‌ی مردم در آینده رخ خواهد داد و بنابراین، برگزاری کارناوال سوگوارانه در زمان حال، که در عین حال، امیدوار به آینده است، انگار هم‌چون مقدمه‌ای است بر کارناوال شادوارانه‌ای در آینده که در آن مردم خانه‌ی سیاست‌مدارانی را که ایران را به چنین روزی انداخته‌اند، بر سرشان آوار می‌کنند و ایران ایدئال و اتوپیایی خود را می‌سازند. پس عدم قطعیت و انتهای معنایی باز که باختین در نظریه‌ی کارناوالی خود به آن معتقد است، در نمایشنامه‌ی *رستاخیز سلاطین ایران* هم اتفاق می‌افتد. زرتشت و سایر پیشینیان مربوط به دوران باشکوه گذشته ناپدید می‌شوند، عشقی از خواب می‌پرد و همه‌ی آن ویرانی‌ها و خرابی‌ها در زمان حال و در دنیای بیداری به‌جای خویش باقی است. تنها امکانی که برای عشقی باقی می‌ماند آرزوی رسیدن به شکوه و افتخاری همسان با گذشته در زمان آینده است و این یک پایان باز آنارشیستی است، درحالی‌که می‌دانیم، ساختار رسمی منظم همواره پایان بسته را می‌طلبد. عشقی در نمایشنامه‌ی *رستاخیز شهریاران ایران* در یک عمل ناهمانندسازی، نوعی حالت سوم را می‌پذیرد: من ناسیونالیسم باستانی‌گرا را می‌پذیرم، اما نه از آن نوع که رئیس‌الوزراء ما می‌پسندد. میرزاده عشقی در نمایشنامه‌ی رستاخیز شهریاران ایران با کارناوالی که از حضور پیشینیان باستانی ایران به راه می‌اندازد، در برابر ناسیونالیسم رمانتیک باستان‌گرای شوونیستی و فاشیستی رضا پهلوی، نوع دیگری از ناسیونالیسم را (ناسیونالیسم انقلابی و اتوپیایی) مطرح می‌کند و به این ترتیب، روایت خود را از این نوع ناسیونالیسم، روایت به حقی می‌بیند و نه روایت رضا پهلوی را. عشقی بدین ترتیب در سلسله‌مراتبش نسبت به پهلوی اول از نظر سیاسی خلل می‌افکند و هنجارها و محدودیت‌ها را در این مورد بنیان فکنی می‌کند. ادعای رضا پهلوی را درباره‌ی نسبت ناسیونالیسم شوونیستی‌اش با ابدیت، تمامیت و کمال زیر سؤال می‌برد و ناسیونالیسم انقلابی خود را واجد این شرایط می‌داند؛ یعنی ناسیونالیسم ویژه‌ی خود را حامل این می‌بیند که با گرامیداشت بزرگی‌های ایران باستانی می‌توان آن عزت و افتخار و شکوه باستانی را متناسب با روزگار حاضر، دوباره در آینده پدید آورد، هرچند که فعلاً نشانی از آن شکوه و افتخار، موجود نیست؛ بنابراین، عشقی با کارناوالی که بازیگرانش، بزرگان اعصار قدیم ایرانی هستند، بین واقعیت و آرمان‌شهر، به شکلی تخیلی و از طریق خواب عشقی، با محتوای سفر رمانتیکش به ویرانه‌های ایران باستان، پیوند ایجاد می‌کند و جسم خود و تماشاگرانش و بازیگرانش را به‌طور بالقوه در این دنیای دیگر حاضر می‌کند. دنیایی در میان ویرانه‌های سرزمین بزرگ باستانی در زمان حال، که روزگاری در آینده به‌وسیله‌ی مردمی که نمایش را تماشا می‌کنند، دوباره به روزگار عظمت و بزرگی‌اش بازخواهد گشت.

میرزاده عشقی در نمایشنامه‌ی *رستاخیز شهریاران ایران*، تضادی با جشن رسمی رضا پهلوی را به مناسبت ناسیونالیسم فاشیستی‌اش به نمایش

می‌گذارد و در عوض، سوگواری جمعی را از فقدان وضعیت شکوه و بزرگی گذشته‌ی باستانی ایران نمایش می‌دهد وعده‌ی این بزرگی را در آینده می‌دهد. آینده‌ای که این بار، حامل جشن کارناوالی ملتی خواهد بود که آرمان‌های انقلاب مشروطیت را در جلوه‌ی حضور اتوپیای بزرگی و عظمت باستانی زنده خواهند کرد؛ اما تلویحاً نشان می‌دهد که این بزرگی از راه ناسیونالیسم پهلوی اول میسر نخواهد شد. پس عشقی توزیع ثابت و غایی اقتداری را که از طریق ناسیونالیسم رضا پهلوی اعمال می‌شود، نفی می‌کند و نسبت به آنها بی‌نزاکت و غیرآداب‌دان است.[۱۹] پس کارناوال سوگواری عشقی در *رستاخیز شهریاران ایران* (که کارناوال شادکامانه‌ی آینده را وعده می‌دهد) در برابر فرهنگ مسلط ناسیونالیسم رضا پهلوی، نوعی فرهنگ دوم ارائه می‌دهد که مبتنی بر ناسیونالیسم انقلابی خودش است. این فرهنگ دوم، قطعیت فرهنگ ناشی از ناسیونالیسم پهلوی اول را از آن می‌گیرد و نوعی انتهای باز معنایی را وارد ساختار رسمی آن می‌کند و به این ترتیب، از ناسیونالیسم رضا پهلوی تقدس‌زدایی می‌کند. اگر نمایشنامه *رستاخیز شهریاران ایران*، در برابر قدرت گفتمانی ناسیونالیسم باستان‌گرای پهلوی اول مقاومت می‌کند و در آن گسست پدید می‌آورد، نمایشنامه‌های دیگری از همین دوران، در جهت این قدرت گفتمانی عمل می‌کنند و بنا بر روش تاریخ‌گرایی جدید و برای دیدن صورت‌بندی دانایی درام تاریخی این دوره ذیل گفتمان باستان‌گرایی ناسیونالیستی، باید به بررسی کوتاه آنها نیز بپردازیم. یکی از این نمایشنامه‌ها، *مادر وطن* ارباب افلاطون شاهرخ است. این نمایشنامه، هرچند از اپرت میرزاده عشقی سرمشق گرفته، اما برخلاف آن نمایشنامه، در جهت ناسیونالیسم رسمی رضا پهلوی قرار دارد: این نمایشنامه مادر وطن را در طول تاریخ نشان می‌دهد که در هر دوره‌ای مورد تاخت‌وتاز بیگانگان قرار می‌گیرد، اما پس از تحمل مدتی ظلم و ستم از سوی آن بیگانگان، توسط رادمردی از همان دوره‌ی تاریخی نجات می‌یابد. در پایان نمایشنامه وطن دوباره گرفتار هیولایی می‌شود که قصد اضمحلالش را دارد؛ اما این بار تابلویی از بالا به وسط صحنه پایین آمده که تاریخ حوت ۱۲۹۹ را نشان می‌دهد و هیولا و یاران او فرار را بر قرار ترجیح داده و مادر وطن اشاره به تابلو کرده و می‌خواند: «راحت جان من از همت جانانه اوست/ حافظ مام وطن بازوی مردانه اوست.»[۲۰]

مقایسه‌ی پایان‌های دو نمایشنامه‌ی *مادر وطن* و *رستاخیز شهریاران ایران*، اولی را در مقام قدرت در گفتمان باستان‌گرایی پهلوی اول قرار می‌دهد و دومی را در جایگاه مقاومت. در نظر اول هر دو نمایشنامه پایان مشابهی دارند. هر دو با یک ایزد منجنیقی[۲۱] تمام می‌شوند؛ اما پایان *رستاخیز شهریاران ایران* یک پایان باز و پایان *مادر وطن* یک پایان بسته است. *مادر وطن* به خاطر این پایان بسته دارد که در زمان حال داستانش با فرودآمدن ایزد منجنیقی که سال ۱۲۹۹ (سال افزایش جدی قدرت سیاسی رضا پهلوی) را حمل می‌کند، خیال همه را راحت می‌کند که مادر وطن با وجود او همواره دیگر آرام جان خواهد داشت. این در حالی است که ایزد منجنیقی پایان نمایشنامه‌ی عشقی نقشه‌ی ایرانی را پایین می‌آورد که عشقی امیدوار است در آینده جان آرامی پیدا کند. پس *مادر وطن* مبلغ فرهنگ رسمی است، اما *رستاخیز شهریاران ایران*، فرهنگ دومی را پیشنهاد می‌دهد. *مادر وطن* یک بنده‌ی خوب است. کسی است که با آغوش باز و در یک عمل همانندسازی کامل، تصویر خویش را که به‌وسیله‌ی گفتمان ناسیونالیسم باستانی‌گرای رسمی پهلوی اول هم‌چون جامه‌ای بر تن دوخته شده است می‌پذیرد: رضا پهلوی در قامت ایزد منجنیقی که بر صحنه نازل می‌شود، مادر وطن سرانجام خود حقیقی خویش را بازمی‌یابد؛ اما گفته شد که *رستاخیز شهریاران ایران* این‌گونه نیست. پس به‌زودی میرزاده عشقی از صحنه‌ی تئاتر و جامعه و دنیا حذف می‌شود، اما افلاطون شاهرخ چند درام تاریخی ناسیونالیستی و باستان‌گرا به سبک و سیاق مألوف می‌نویسد[۲۲]. واضح است که آینده‌ی او در دستگاه سیاست و اجتماعی که زیر سلطه‌ی دیکتاتوری مرکزگرای پهلوی اول قرار دارد نیز، روشن است، همچنان که آینده‌ی دیگرانی که چون او عمل نمی‌کنند، ظلمانی است؛ بنابراین پس از پایان حس‌پذیری برتری‌طلبانه‌ی قدرت رضا پهلوی بر صحنه‌ی تئاتر افلاطون شاهرخ: «پرده می‌افتد و صدالبته ارباب افلاطون شاهرخ به دنبال اجرای این نمایش به‌عنوان نماینده به مجلس شورای ملی می‌رود و هنرمند دیگری مثل میر سیف‌الدین کرمانشاهی به دلیل ایستادگی در مقابل دیکتاتوری به قعر گور» (ملک پور، ۱۳۸۵، ۱۸۴).

نتیجه

در این مقاله، دو نمایشنامه‌ی تاریخی شاخص از میرزاده عشقی با نام‌های *ایدئال دهگانی* و *رستاخیز شهریاران ایران*، با شیوه‌ی پساساخت‌گرای تاریخ‌گرایی جدید مورد مطالعه قرار گرفت. در این روش که در این مقاله برای بررسی درام‌های تاریخی پیش‌گفته از عشقی در پیش گرفتیم، رابطه‌ی درام و تاریخ، در دوره‌ی تاریخی نوشته شدن نمایشنامه‌ها (دوره‌های آغازین منتقل شدن حکومت قاجاریه به پهلوی اول) به شکل متعامل و بدون برتری یکی بر دیگری مورد بررسی قرار می‌گیرد تا قدرت‌ها و مقاومت‌های گفتمانی و گسست‌هایی که در این نسبت وجود دارد، ذیل صورت‌بندی دانایی درام و تاریخ دوره مطالعه شود و روایت‌های متکثر تاریخی که در مورد نسبت درام و تاریخ این دوره و در نسبت با درام‌های تاریخی عشقی وجود دارد، بررسی شود. در پایان این پژوهش می‌توان نتایج زیر را مشاهده کرد:

با کناررفتن تدریجی سلسله‌ی قاجار و روی کارآمدن رضا پهلوی شکلی از ناسیونالیسم رمانتیک باستان‌گرا از سوی پهلوی اول در ایران مطرح می‌شود. رضا پهلوی به‌نوعی شبه مدرن سازی توجه دارد که از طریق شکلی از حکومت دیکتاتوری مقتدر مرکزی و مرکزگرا می‌تواند امکان بازگشت به شرایط گذشته‌ی پرشکوه و افتخار باستانی ایران را میسر کند. رضا پهلوی از روشنفکران دوره‌ی خود انتظار دارد که با این دیدگاه وی همراه شوند و بنابراین خواهان آن است که آنان در تأیید این موضوع در روزنامه‌ی شفق سرخ بنویسند. میرزاده عشقی ازجمله‌ی این متفکران است اما وی در پاسخ، نمایشنامه‌ای منظوم بانام *ایدئال دهگانی* (۱۳۰۳) می‌نویسد و طی آن مدعی نوعی انقلاب ادبی- سیاسی می‌شود که با دیدگاه رضا پهلوی منافات دارد. او به‌جای تأیید آن دیدگاه، عید خون را پیشنهاد می‌کند که یک نوع کارناوال است که با نظریه‌ی باختین درباره‌ی کارناوال قابل تحلیل است. با پیشنهاد کارناوال عید خون، عشقی در برابر گفتمان در قدرت رضا پهلوی از دیکتاتوری مرکزگرایش، یک نوع مقاومت انقلابی و اتوپیایی را

پیشنهاد می‌کند. نوعی فرهنگ دوم ناهمانندساز و ضدهمانندساز در برابر فرهنگ رسمی پهلوی اول که در برابر کمال، تمامیت و ابدیت آن نظم مستقر، می‌ایستد و در آن گسست ایجاد می‌کند.

عشقی قبل از این نیز، در نمایشنامه‌ی *رستاخیز شهریاران ایران* (۱۲۹۵) با گفتمان ناسیونالیسم باستانی‌گرای رمانتیک انقلابی- اتوپیایی که ارائه می‌دهد، مقاومتی دیگر در گفتمان یک‌دست ناسیونالیسم آینده پهلوی اول ایجاد می‌کند و در آن خلل می‌افکند. در کارناوال سوگورانه‌ای که میرزاده عشقی در قالب یک خواب تخیلی با محتوای سفر به ویرانه‌های ایران باستان، در این نمایشنامه به راه می‌اندازد، پیشینیان ایران در دوران شکوه و عظمت باستانی‌اش، بر نبود این بزرگی و افتخار در دوره‌ی حاضر مویه و نوحه سر می‌کنند و سرانجام، وعده‌ی بازگشت این عظمت در دوره‌های آینده داده می‌شود؛ یعنی وعده‌ی جشن کارناوالی در آینده توسط توده‌ی مردم که طی آن شرایط شکوه باستانی به خاک ایران بازخواهد گشت. بدین ترتیب از ناسیونالیسم آینده‌ی پهلوی اول تقدس‌زدایی می‌شود. پایان قطعی و بسته‌ی آن را باز می‌کند، فرهنگ دوم ضدهمانندساز و ناهمانند ساز را در برابر فرهنگ رسمی ناسیونالیسم فاشیستی و شوونیستی رضا پهلوی ایجاد می‌کند و به این ترتیب مقاومت گسست‌زای دیگری را در برابر گفتمان آینده‌ی ناسیونالیسم پهلوی اول ایجاد می‌کند. این درحالی است که درام نویسان دیگری در این دوران، هم‌چون افلاطون شاهرخ و علی آذری با این گفتمان مسلط رضا پهلوی هم‌سو می‌شوند. اگر ایزد منجنیقی نمایش میرزاده عشقی نقشه‌ی ایران را بر صحنه پایین می‌آورد، ایزد منجنیقی همایون شاهرخ نمادی از قدرت‌گرفتن پهلوی اول را بر صحنه می‌آورد و آن را با گفتمان ناسیونالیستی رضا پهلوی پیوند می‌دهد و بنده‌ی خوب همانندسازبودن خود را یادآوری می‌شود؛ بنابراین همایون شاهرخ، بعدها در دستگاه سیاسی رضا پهلوی به مقام‌های بالادست می‌یابد اما میرزاده عشقی توسط همین دستگاه ترور می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. اصطلاح مورد استفادهٔ بهیان.

2. Zeitgeist. 3. Isaiah Berlin.
4. Expressionism. 5. Belonging.

۶. سه‌یر و لووی در تقسیم‌بندی خود از انواع دیدگاه‌های رمانتیک، این نوع رمانتیسم فیخته‌ای را رمانتیسم فاشیستی (Facist Romanticism) نامیده‌اند. برای مطالعه‌ی بیشتر ر.ک: سه‌یر و لووی، ۱۳۸۶، ۱۴۵-۱۴۹. رمانتیسم رسمی رضا پهلوی و بعضی از درام‌نویس‌های عصر وی، به رمانتیسم فاشیستی نزدیک می‌شود.

7. Resined Romanticism، به نوشته سه‌یر و لووی، این نوع رمانتیسم متأسف و متأثر از این است که گذشته‌ی آرمانی، بازگشت‌ناپذیر است و آدمی باید در مقابل واقعیت زمان حال، که رنگی از آرمان ندارد، سر تعظیم فرود آورد. این نوع رمانتیسم، گاهی به خاطر باورش به تضاد برطرف‌نشدنی میان ارزش‌ها و واقعیت، به جهان‌بینی تراژیک تبدیل می‌شود. در موارد دیگر، دیدگاه رمانتیسم اعتزالی با در پیش گرفتن روشی اصلاحی، تلاش می‌کند میان واقعیت حال حاضر و آن ارزش‌های انسانی مورد نظرش تعادلی به وجود آورد (سه‌یر، لووی، ۱۳۸۶، ۱۳۷).

8. Novalis. 9. Exoticim.
10. William Blake. 11. Ronald Nowles.
12. Michel Pécheux. 13. Identification.
14. Counter-Identification. 15. Disidentification.
16.Michael Bristol.

۱۷. Revolutionary (and or) Utopian Romanticism. به نقل از سه‌یر و لووی، رمانتیسم اتوپیایی یا انقلابی جامعه‌ی تهی از ارزش‌های آرمانی در زمان حال را به هیچ‌وجه نمی‌تواند بپذیرد. بلکه در آرزوی این است که در آینده ارزش‌های آرمانی گذشته‌ی پرافتخار، متناسب با نیازهای دوران جدید، بازتولید شود. پرسی بیش شلی، شاعر رمانتیک انگلیسی، این آرزوی انقلابی و اتوپیایی را چنین مطرح می‌کند: «تصویر عصری که می‌آید در گذشته منعکس است/ هم‌چون در آینه./ و عصر کبیر جهان دوباره آغاز می‌شود/ سال‌های طلایی بازمی‌گردند» (سه‌یر و لووی، ۱۳۸۶، ۱۵۶).

۱۸. البته چنان‌که گفته شد، کارناوال باختین یک جشن جمعی و طنازانه است. ما در اینجا به کارناوال، به شکل یک سوگواری جمعی نیز نظر می‌کنیم که می‌تواند به‌نوعی دیگر، اهداف کارناوالی را برانگیزد.

۱۹. این بی‌نزاکتی، غیر آداب‌دانی، گفتار و ژست کوچه‌بازاری را می‌توان در مقالاتی هم که عشقی در نفی سیاست‌های رضا پهلوی نوشته، مشاهده کرد، مثلاً در نقد وی به جمهوری‌خواهی که در سال۱۳۰۲ ه.ش توسط سردارسپه مطرح می‌شود. برای مطالعه‌ی بیشتر ر.ک: عشقی به نقل از مشیر سلیمی، ۱۳۵۰، ۱۴۰-۱۴۹.

۲۰. علی آذری هم در سال ۱۳۰۹، اپرتی بسیار مشابه این نمایشنامه افلاطون شاهرخ نوشته است. در پایان نمایشنامه آذری، دو فرشته سعادت از آسمان فرود می‌آیند و به روی عکس پهلوی اول سایه‌ی خود را می‌گسترانند. این فرشتگان هم در تمجید رضا پهلوی اشعاری را هم‌نوایی می‌کنند (ر.ک. آژند، ۱۳۷۳، ۱۸۰).

۲۱. Deus Ex Machina، به روایت ناظرزاده کرمانی در بسیاری از نمایشنامه‌های یونان باستان در بزنگاهی فروگشتاری، یکی از ایزدان که با دستگاهی مکانیکی (منجنیقی- ماشینی) از بالای صحنه پایین می‌آمده (هبوط)، با کارپرداخت (کنش) خود جریان رویدادهای نمایش را، به‌سوی پایان‌بندی، دگرگون می‌ساخته است. ر.ک. ۱۳۸۵، ۱۲۸. این اصطلاح را سیما داد، نقاله‌ی خدایان نامیده است (ر.ک.، ۲۹۱-۲۹۲).

۲۲. نمایشنامه‌های عشق و شرف در ایران باستان در ۱۳۰۶ (ر.ک. ملک‌پور (۱۳۸۵، ۱۶۷-۱۶۸) و نمایشنامه‌ی ابومسلم خراسانی در سال ۱۳۱۰ (ر.ک. همان، ۲۹۱- ۲۹۲).

فهرست منابع

آجودانی، ماشاءالله (۱۳۸۵)، *هدایت، بوف کور و ناسیونالیسم*، لندن، انتشارات فصل کتاب.

آجودانی، ماشاءالله (۱۳۸۷)، *مشروطه‌ی ایرانی*، چاپ نهم، تهران: نشر اختران.

آجودانی، ماشاءالله (۱۳۸۷)، *یا مرگ یا تجدد*، چاپ چهارم،تهران: نشر اختران.

آجودانی، ماشاءالله (۱۳۷۱)، هدایت و ناسیونالیسم، *ایران‌نامه*، شماره ۳۹.

آژند، یعقوب (۱۳۷۳)، *نمایشنامه‌نویسی در ایران (از آغاز تا ۱۳۲۰ ه.ش)*، چاپ اول، تهران: نشر قطره.

برلین، آیزایا (۱۳۸۸)، *ریشه‌های رمانتیسم*، ترجمه عبدالله کوثری، چاپ سوم، تهران: نشر ماهی.

بهیان، شاپور (۱۳۹۲)، ملت‌سازی در عصر رضاشاه، زنده‌رود، فصلنامهٔ *فرهنگ*، ادب و تاریخ، شماره ۵۶، صص ۳۹-۴۶.

جعفری، مسعود (۱۳۸۶)، *سیر رمانتیسم در ایران*، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

داد، سیما (۱۳۷۵)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ دوم، تهران: انتشارات نیلوفر.

سپهران، کامران (۱۳۸۸)، *تئاتر کراسی در عصر مشروطه (۱۲۸۵-۱۳۰۴)*، چاپ اول، انتشارات نیلوفر: تهران.

عشقی، رضا میرزاده (۱۳۵۰)، *کلیات مصور عشقی*، به کوشش علی‌اکبر مشیر سلیمی، چاپ ششم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

قادری، بهزاد (۱۳۸۴)، *با چراغ در آینه‌های قناس*، چاپ اول، تهران: نشر قطره.

کاتوزیان، محمدعلی همایون (۱۳۸۹)، *دولت و جامعه در ایران: انقراض قاجار و استقرار پهلوی*، چاپ پنجم، ترجمه حسن افشار، تهران: نشر مرکز.

ملک‌پور، جمشید (۱۳۸۵)، *ادبیات نمایشی در ایران*، چاپ اول، جلد سوم، تهران: نشر توس.

ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۵)، *درآمدی به نمایشنامه‌شناسی*، چاپ دوم، تهران: انتشارات سمت.

نولز، رونلد (۱۳۹۱)، *شکسپیر و کارناوال پس از باختین*، ترجمه رؤیاپورآذر، چاپ اول، تهران: نشر هرمس.

سه‌یر، رابرت؛ لووی، میشل (۱۳۸۶)، رمانتیسم و تفکر اجتماعی، ترجمه یوسف اباذری، مجموعه مقالات رمانتیسم، فصلنامه‌ی *ارغنون*، شماره‌ی ۲، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

King, Brian. (2016). Herder & Human Identity. *Philosophy Now*. Retrieved 2 September 2018, from https://philosophynow.org/issues/112/Herder_and_Human_Identity

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

The Distinction of Mirzadeh Eshghi Nationalism from the Dominant Nationalist Discourse of His Time

Mohammad Hashemi[1], Rafigh Nosrati[*2]

[1]Ph.D of Philosophy of Art, Department of Philosophy of Art, Faculty of Law, Theology and Political Science, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
[2]Assistant Professor, Department of Dramatic Literature, Faculty of Performing Arts, Shraz University of Art, Shiraz, Iran.

(Received: 4 Oct 2021, Accepted: 14 Jun 2022)

Based on the views of some of the most important researchers and historians who have studied the historical period of Reza Pahlavi, such as Homayoun Katozian or Mashaallah Ajoudan, during the first Pahlavi regime in Iran, tendency to pre-Islamic era of Iran was promoted by the regime as an important indicator of nationalism in order to culturally pave the way for Reza Pahalavi's modernization. Attention to ancient Iran could provide a basis for people to realize their ancient glory, and Reza Pahlavi's modernization promised that a return to that glorious past would be possible. Historical drama from the Pahlavi's romantic era flourishes in the history of Iranian dramatic literature. The main approach of historical playwriting in this period is romantic attention to the glorious periods of the past and especially Ancient Persian.

Writing in the same period, Mirzadeh Eshqi, in plays such as *Rastakhiz-e Shahriaran-e Iran* and *Ideal-e Dehgani*, emphasized a kind of romantic nationalism that relied on the glory of the past but was very different from that of Reza Pahlavi and the prevailing discourse of the time and as a form of discursive resistance challenged the dominant nationalism supported by the king Revolving around the key proposition that Mirzadeh Eshqi's nationalism is of a romantic type, the present study seeks to understand, first, the characteristics of Eshqi's nationalism in his plays and, then, the ways in which his romantic nationalism acts as a discursive discourse against Reza Pahlavi's nationalism. The First Pahlavi expected the intellectuals of his time to follow his views and therefore urged them to write in the Shafaq-e-Sorkh newspaper to confirm this. Mirzadeh Eshghi is one of these thinkers, but in response, he writes a poetic play called *Ideal-e Dehgani* (1924), in which he claims a kind of literary-political revolution that contradicts the Pahlavi's views. Instead of endorsing the king's views, he proposes Blood Feast, a type of carnival that can be analyzed with Bakhtin's theory of carnival. By proposing the Blood Feast carnival, Eshghi proposes a kind of revolutionary and utopian resistance to the discourse in Pahlavi's power from the dictatorship of the center-oriented. A second kind of dissimilar and antagonistic culture opposes the official culture which stands against the perfection, integrity and eternity of that established order and creates a rupture in it. Eshghi, before this, in the *Rastakhiz-e Shahriaran-e Iran* (1916) with the discourse of ancient nationalism-revolutionary romantic-utopian nationalism that he presents, creates another resistance in the uniform discourse of Reza Pahlavi's future nationalism and disrupts it. In the mournful carnival that Mirzadeh Eshghi launches in the form of an imaginary dream with the content of a trip to the ruins of ancient Iran, the predecessors of Iran in its ancient splendor, the lack of this greatness and pride in the present era; they mourn and finally, the promise of the return of this greatness is given in the future. The present study is a historical-descriptive study, with analyses conducted in the new historicist theoretical framework and data collected through the documentary research method.

Keywords

Archaist Nationalism, Mirzadeh Eshqi, Reza Pahlavi, *Ideal-e Dehgani*, *Rastakhiz-e Shahriaran-e Iran*.

[*]Corresponding Author: Tel: (+98-910) 8178654, Fax:(+98-71) 32292867, E-mail: r_nosrati@shirazartu.ac.ir