

پیدایش درام رمانتیک و نخستین جلوه خودآگاهی به آن در ادبیات نمایشی ایران: سرنوشت پرویز از علی محمدخان اویسی و شیدوش و ناهید از میرزا ابوالحسن خان فروغی

#### چکیده:

موضوع این مقاله تبیین پیدایش درام رمانتیک در تاریخ ادبیات نمایشی ایران و شناخت نخستین مولفه‌های آن است که به لحاظ تاریخی، ابتدا در نمایشنامه سرنوشت پرویز ۱۳۲۴ق/ ۱۲۸۴ش بروز و ظهور پیدا کرد؛ اما با وجود مولفه‌هایی چون ادبیات غنایی، امر خیال‌انگیز، دوپارگی سوژه و میهن دوستی در نخستین نمایشنامه رمانتیک نام برده و همچنین در آثار نمایشنامه‌نویسان پس از اویسی، به کار رفتن لفظ رمانتیک برای این آثار مرسوم نبود و یا خودآگاهی نسبت به آن وجود نداشت تا اینکه نخستین بار ابوالحسن خان فروغی در دیباچه اثر خود با نام شیدوش و ناهید ۱۳۳۵ق/ ۱۲۹۵ش از لفظ «سبک رمانتیک» استفاده می‌کند و اثر خود را ذیل رمانتیسم به مثابه نمودی از تجدد ادبی صورت بندی می‌نماید. قابل ذکر است که ضرورت این پژوهش، در دستیابی به شناخت بنیادهای فکری در جهت شکل‌گیری ادبیات نمایشی در ایران نهفته است. زیرا مسئله این است که نشان دهیم مهمترین پدیده ادبی در جنبش‌های فکری دوران مدرن، در ایران چگونه آشکار گشت و سردرگونی خود را پیش برد. برای تبیین موارد یاد شده، از چهارچوب نظری رمانتیسم‌های اولیه که فردریک بیزر آن را صورت بندی کرده است، بهره خواهیم برد، تا بتوانیم از طریق آن حدود رمانتیسم در ایران را مشخص نماییم.

#### کلیدواژه

درام رمانتیک، علی محمدخان اویسی، سرنوشت پرویز، میرزا ابوالحسن خان فروغی، شیدوش و ناهید

۱. نیلوفر زارع: دانشجوی دکترای تئاتر، گروه هنرهای نمایشی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

Orcid: 0009-0004-5544-4159

E-mail: Niloofar.zaare@gmail.com

\* مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول (نیلوفر زارع) با عنوان «رمانتیسم در ادبیات نمایشی ایران: پیدایش و دگرگونی درام رمانتیک از ۱۲۵۰ تا ۱۳۲۰ شمسی» است که با راهنمایی نگارنده دوم و سوم و مشاوره نگارنده چهارم در دانشگاه تهران ارائه شده است.

بهروز محمودی بختیاری (نویسنده مسئول): دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

E-mail: mbakhtiari@ut.ac.ir

مجید سرسنگی: دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

Orcid: 0000-0001-8746-661X

E-mail: m.sarsangi@hotmail.com

مریم دادخواه تهرانی: استادیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

E-mail: mrym.dadkhah@ut.ac.ir

این مقاله، همان‌طور که از عنوانش پیدا است، متمرکز بر «پیدایش درام رمانتیک در ایران» است؛ در واقع پژوهش حاضر تلاش دارد که با آگاهی از تاریخ ادبیات نمایشی در ایران و همچنین معرفی دو اثر تاریخی در این زمینه، اقدام به صورت‌بندی کردن و استدلال دربارهٔ شکلی از درام در ایران نمایند، که به لحاظ تاریخ‌نگاری ادبیات نمایشی و رویکردی مبتنی بر مکتب‌بندی کردن نمایشنامه‌ها، چندان مورد توجه قرار نگرفته‌اند. در واقع موضوع مقاله تبیین پیدایش درام رمانتیک در ایران با نگاه به دو نمایشنامهٔ سرنوشت پرویز اثر علی‌محمدخان اویسی و شیدوش و ناهید اثر ابوالحسن‌خان فروغی است که بر اساس یافته‌ها و مبتنی بر تحلیل آن‌ها در چهارچوب نظری برگرفته از جریان رمانتیسم اولیه، که توسط فردریک بیزر صورت‌بندی شده است، انجام خواهد گرفت. تلاش برای تبیین این موضوع منتج از این فرضیه است که پیش از نمایشنامه‌های اویسی و فروغی، نشانه‌هایی از درام رمانتیک در ایران وجود داشت؛ به عبارتی دیگر در رابطه با تاریخ رمانتیسم در ادبیات نمایشی ایران، می‌توان گفت که اینگونه نبود که رمانتیسم به یک‌باره در نمایشنامه نویسی ایران متجلی شود، بلکه پیش از آن نشانه‌های محدود و اندک‌سویه‌هایی از رمانتیسم در نمایشنامه‌های نویسندگانی چون آخوندزاده، نریمانف، عبدالرحیم خلیجالی، فکری‌ارشاد به‌وجود آمده بود؛ اما در آثار اویسی و پس از او فروغی، به دلیل وجود مولفه‌هایی چون عشق، ادبیات غنایی، امر خیال‌انگیز، مهین‌دوستی و دوپارگی سوژه \_ که در واقع به مضامین اصلی نمایشنامه‌ها بدل شده بودند\_ موجب شد که درام رمانتیک در ایران هویت و مشخص خود را پیدا کند. بر همین اساس، این پرسش‌ها برای اثبات و بسط فرضیه می‌توانند مطرح شوند که درام رمانتیک در ایران چه زمان و، به لحاظ مضمون، بر اساس چه مولفه‌هایی به‌وجود آمد؟ در این راستا، ضروری است که به این پرسش نیز پاسخ داده شود که خودآگاهی نسبت به لفظ و اندیشهٔ رمانتیک در درام چه زمانی به‌وجود آمد و چگونه در درام تحقق یافت؟ پاسخ به این پرسش‌ها وابسته به یک بررسی تاریخی است؛ اما وجه دوم پرسش نیز مبتنی بر فهم خودآگاهی نسبت به اندیشهٔ رمانتیک است. بر همین اساس، مقاله حاضر برای پیش‌برد بحث خود از یک سو ناگزیر بوده که گزارشی تاریخی از وجود مهم‌ترین سویه‌های رمانتیک در دوران آغازین ادبیات نمایشی ایران ارائه دهد تا بتواند به علل و چگونگی شکل‌گیری مولفه‌های درام رمانتیک بپردازد. چهارچوب نظری مطرح شده در این مقاله مبتنی بر نظریهٔ فردریک بیزر در خصوص جریان رمانتیسم اولیه در آلمان خواهد بود. دلیل انتخاب این چهارچوب نظری این است که از نظر بیزر در رمانتیسم اولیه، ضدیت با عقل‌گرایی دورهٔ روشنگری وجود نداشت، بلکه تلاش بر این بود که در کنار عقلانیت، و با اذعان بر اهمیت موضوعاتی چون تعلیم و تربیت، خودانتقادی، خودتحقیق‌بخشی، به رسمیت شناختن امور خیال‌انگیز و حسانی، از طریق ادبیات، وجوه غیرعقلانی انسانی را موضوعیت ببخشند و میان عقل و احساس، منطق و خیال، خود و دیگری، تعادلی برقرار سازند که نمود وجود وحدت در عالم متکثر باشد. به گفتهٔ فردریک بورویک نیز درام رمانتیک در صدد بوده است که با پیش کشیدن گونه‌های متفاوت کردار، به گونه‌ای از هستی برسد که «کثرتی سرشار از وحدت» باشد (Burwick, 2009, 47)؛ یعنی کنش‌های گوناگون و تشویش نفس شخصیت‌ها موجب می‌شود که، به لحاظ زیباشناسی، کثرتی از احساسات و خواست‌ها آشکار شوند و در فرم نمایشنامه به وحدتی دوباره دست یابند. چنین مواردی را با تاسی از نظر بیزر می‌توان جزوی از فرایند حس‌پذیری در آثار رمانتیک به‌شمار آورد، که در بخش چهارچوب نظری بیشتر به آن خواهیم پرداخت.

## روش پژوهش

در این پژوهش ابتدا کوشیده شده است که با معرفی رمانتیک‌های اولیه به عنوان جریان رمانتیسمی که در نسبت انتقادی بامدرنیته اروپا بوده‌اند و می‌کوشیدند میان جهان سوئیژکتیو و ابژکتیو وحدتی به وجود آورند، چهارچوبی از مفاهیم مهم رمانتیک ارائه شود و در عین حال مقاله حاضر بر دیگر نظرات پژوهشگران درباره تعاریف، مضامین و انواع رمانتیسم در ادبیات و درام رمانتیک اتکاء خواهد کرد اما باید متذکر شد که این مقاله به دلیل بررسی تاریخی رمانتیسم در ادبیات نمایشی ایران، قصد ندارد که به تمامی از آن چهارچوب مفهومی و مضامین مندرج در آن بدون توجه به تفاوت‌های تاریخی که میان قرن هجدهم آلمان با قرن نوزدهم و بیستم ایران وجود دارد بهره برد. به همین دلیل پژوهش حاضر در پردازش داده‌ها و اطلاعات موجود در نمایشنامه‌های ایرانی به لحاظ روشی، از تاریخ‌گرایی بهره می‌برد که البته این روش نیز ریشه در اندیشه رمانتیک‌هایی چون یوهان گوتفرد فون هردر دارد (نوذری، ۱۳۹۸). مطابق این روش هر پدیده‌ای در درون تاریخ به وجود می‌آید و حامل ارزش‌های موجود در تاریخ می‌شود و یا می‌تواند آنان را تغییر دهد و طرح دیگری در اندازد. اگر این فرض را که مبتنی بر مشاهده یک پدیده در تاریخ است در نظر بگیریم آن‌گاه باید به این نکته نیز توجه نماییم که تاریخ هر کشوری به طور کامل مانند تاریخ کشورهای دیگر نیست، در نتیجه پدیده‌ای که در ایران به وجود می‌آید و دگرگونی خود را سپری می‌کند به تمامی مانند همان پدیده در کشوری چون آلمان نخواهد بود. وضعیت‌های تاریخی، ارزش‌های فرهنگی، سنت‌ها و آرمان‌های افراد بر پیدایی و سیر دگرگونی آن پدیده تاثیر می‌گذارند. به همین دلیل پردازش داده‌ها و اطلاعات این مقاله مبتنی بر روش تاریخ‌گرایی است تا بتوان به تبیین و تعریف رمانتیسم در ادبیات نمایشی ایران پرداخت و شاید بتوان گفت که از این طریق می‌توان رمانتیسم ایرانی را در ادبیات نمایشی ایران تعریف کرد.

## پیشینه پژوهش

مشخصاً در مورد پیدایش درام رمانتیک و همچنین نخستین جلوه خودآگاهی به آن در ادبیات نمایشی ایران پژوهشی صورت نگرفته است؛ همچنین در مورد نمایشنامه سرنوشت پرویز علی محمدخان اویسی و نمایشنامه شیدوش و ناهید ابوالحسن خان فروغی به طور کل و در حوزه درام رمانتیک پژوهشی یافت نشد. اما در حیطه رمانتیسم و جستجوی مضامین رمانتیک در مورد میرزاده عشقی چندین پژوهش انجام شده است. در ادامه به معرفی کلی این آثار خواهیم پرداخت.

از آخرین مقالات علمی - پژوهشی که موضوع آن‌ها به صورت مشخص درباره رمانتیسم در ادبیات نمایشی ایران است، مقاله «جلوه‌های رمانتیک در "سه تابلو مریم" میرزاده عشقی و "مرتا البانیة" جبران خلیل جبران» (۱۳۹۸) را می‌توان نام برد که توسط دکتر علی سهامی، وحید سبزیان‌پور و موسی پرنیان نوشته شده است. موضوع این مقاله «واکاوی و بازیابی نحوه بکارگیری اصول و مبانی مکتب رمانتیسم» و «بیان تفاوت‌ها و شباهت‌های آن» در دو اثر یادشده از عشقی و خلیل جبران است (سهامی و...، ۱۳۹۸، ۵۸)؛

مقاله دیگری که به موضوع رمانتیسم در ادبیات نمایشی ایران می‌پردازد، «رویکرد رمانتیسم و رئالیسم انقلابی در عصر مشروطه (با تأملی در اشعار میرزاده و فرخی)» نام دارد. نویسندگان، پروانه رضانی، رضا فرصتی جویباری و مهرعلی یزدان‌پناه، بیش از آنکه به ادبیات نمایشی یا دراماتیک بپردازند، بر اشعار عشقی و فرخی متمرکز هستند؛ (رضانی و...، ۱۳۹۶، ۷۴).

در مقاله «تأثیر رمانتیسم در آثار میرزاده عشقی» که توسط دکتر فاطمه مدرسی و علی صمدی نوشته و در سال ۱۳۹۱ در نشریه علمی - پژوهشی فنون ادبی دانشگاه اصفهان چاپ شده است، نیز آثار عشقی به عنوان مهمترین شاعر و نمایشنامه نویس مکتب رمانتیسم در ایران، مورد بررسی قرار می‌گیرد (مدرسی و صمدی، ۱۳۹۱، ۲۰).

مسعود جعفری جزی در کتاب سیر رمانتیسم در ایران به مکتب‌بندی کردن شعر شاعرانی چون عشقی، عارف قزوینی و نیما پرداخته است؛ پیش از این کتاب نیز جعفری در مقاله‌ای با عنوان «میرزاده‌ی عشق و رمانتیسم انقلابی» با ارجاع به مقالات عشقی در روزنامه‌ی قرن بیستم کوشیده که انقلابی‌گری عشقی را نه تنها در شعر او بلکه در اندیشه او نیز نشان دهد. جعفری به لحاظ روش‌شناسی، ابتدا به اندیشه‌ی اجتماعی و سیاسی عشقی

اشاره می‌کند و سپس به آثار هنری او ورود می‌نماید. در ادامه نیز نویسنده مقاله می‌کوشد تا ویژگی‌های رمانتیک عشقی را از راه تطبیق نظرات و رویکرد شاعر با شاعر رمانتیکی چون ویکتور هوگو، برجسته سازد (جعفری، ۱۳۸۳، ۹۲).

ملک‌پور نیز در جلد دوم ادبیات نمایشی در ایران (دوران انقلاب مشروطه) به نمایشنامه سرنوشت پرویز علی محمدخان اویسی پرداخته است (ملک‌پور، ۱۳۹۸، ۲۳۴). بحث او محدود به معرفی نویسنده و نمایشنامه یادشده است و تنها ساختار نمایشنامه را تحلیل کرده است؛ اما در مورد ویژگی‌های رمانتیک اثر اویسی سخن و یا بحثی به میان نیامده است. همچنین ملک‌پور در این جلد بخش‌هایی از نمایشنامه شیدوش و ناهید میرزا ابوالحسن خان فروغی را به همراه مشخصات کلی اثر آورده است (همان، ۲۴۴).

دکتر حسن ذوالفقاری نیز در کتاب یکصد منظومه عاشقانه فارسی که گردآوری و گزارشی از منظومه‌های فارسی است به منظومه شیدوش و ناهید نیز اشاره کرده است و تنها گزارش و خلاصه‌ای از آن را ارائه داده‌اند و در خصوص ابعاد دراماتیک و رمانتیک آن بحثی صورت نگرفته است. دکتر ذوالفقاری این اثر را با ارجاع به جنتی عطایی در بنیاد نمایش در ایران نخستین درام منظوم ایران ذکر کرده است (ذوالفقاری، ۱۳۹۲، ۵۹۳).

### ۱. چهارچوب نظری: شعر و درام رمانتیک

رمانتیسم، ابتدا، در قلمرو ادبیات و در سال ۱۷۹۸ بود که توسط حلقه برادران شلگل و در نشریه‌ای به نام آتنوم نام برده و صورت‌بندی شد؛ آنان<sup>۹</sup> برای نخستین بار از اصطلاحی به نام رمانتیسمه پونزیه استفاده کردند که دلالت بر یک فرم ادبی در شعر داشت. اصطلاح پونزیه تنها به ادبیات منظوم اشاره نداشت؛ بلکه رمانتیک‌ها این واژه را برای آثار مثنوی نیز به کار بردند؛ علاوه بر این پونزیه به ژانر یا سبک خاصی از شعر یا نثر همچون شعر غنایی، شعر حماسی یا چکامه کوتاه هم ارجاع دارد، زیرا شعر رمانتیک تلفیق یا ترکیبی از سبک‌ها است؛ یعنی اثری است که قادر است چندین ژانر را در یک جا گردآورد و در واقع سبکی التقاطی دارد (بیزر، ۱۴۰۰، ۵۲-۴۵). فریدریش شلگل نیز این ویژگی شعر رمانتیک را در خواست تبدیل یک امر به امری دیگر چنین بیان می‌کند که: «[اثر] رمانتیک، اختلاطی از همه ژانرها است. تمام طبیعت و علم باید به هنر تبدیل شود و هنر نیز باید به طبیعت و علم بدل شود. شعر باید اخلاقی شود و اخلاق شاعرانه» (Nassar, 2014, 20).

این ویژگی اخیر از نظر شلگل محدود به رمانتیسمه پونزیه نبود بلکه مشخصه‌ی بارز ادبیات اوایل دوره مدرن به شمار می‌آمد و رمانتیسم را در تضاد با ادبیات کلاسیک هویت می‌بخشید؛ زیرا به عقیده او رسالت عصر مدرن بازآفرینی کلیت و وحدت جهان باستان، یعنی وحدت با خویش، دیگران و طبیعت است. ادبیات مدرن با بهره‌گیری خلاقانه از سبک‌های گوناگون، خود وحدت را نشان نمی‌دهد بلکه ماهیت تلاش و تقلا برای بازیافتن یکپارچگی و تمامیت را نمایان می‌کند (بیزر، ۱۴۰۰، ۴۸-۴۲). بر اساس پژوهش بیزر، شلگل در قطعه ۱۱۶ آتنوم به سه عنصری که هدف رمانتیسمه پونزیه را فراهم می‌آوردند چنین اشاره می‌کند: «۱- عنصر خیال‌پردازانه؛ ۲- عنصر تقلید؛ ۳- عنصر احساساتی بودن» (همان).

در این سلسله مراتب، خیال‌پردازی، آزادی فرد برای فراتر رفتن از چهارچوب‌های مرسوم را فراهم می‌آورد و امکان می‌دهد که فرد به دور از هر گونه قانونی، مواد گوناگون را با یکدیگر درهم آمیزد؛ با وجود این عنصر است که تقلید می‌تواند بر مبنای خیال‌پردازی، یعنی پیوند یافتن یک امر به امور دیگر، برملاکننده این اصل باشد که من با جهانی که در آن زیست می‌کنم دارای پیوندی ذاتی هستم؛ به لحاظ زیباشناختی نیز عالی‌ترین بیان این فراروی و پیوند یافتن، در عشق که اصلی بنیادی در قلمرو احساسات است، موجودیت پیدا می‌کند. رمانتیک‌ها مقام و منزلتی را که کانت به عقل داده بود را به عشق عطا کردند. عشق منشا و ضمانت اجرایی قانون اخلاقی را فراهم می‌آورد؛ به گفته شلگل رابطه عشق و قانون به سان روح قانون و متن قانون است: عشق آن امری را می‌آفریند و قانون تنها آن را مدون می‌سازد. بر این اساس عشق است که فرد را به اجتماع و دولت ربط می‌دهد؛ در آن شورمندی‌ها و امیال منحصر به فرد «من» به سوی پیوندی یگانه میان «من» و «دیگری» حرکت می‌کند (بیزر، ۱۴۰۰، ۲۰۳)؛ به میانجی عشق است که خویش را در طبیعت و دیگران می‌بینیم و مجدداً با جهان یکی شویم (Beiser, 1949, 85). در ذیل اهمیت عشق به عنوان عالی‌ترین تجلی وحدت امور متکثر بود که نوالیس گفت: «عشق هدف نهایی تاریخ جهان است» (Gay, 2015, 2).

عامل اساسی دیگری که در رمانتیسیم نقش دارد به زعم افرادی چون شلگل و نووالیس- تعلیم و تربیت احساس و میل فرد است؛ تعلیم و تربیت (بیلدونگ) در زبان آلمانی به معنای ساختن است و دلالت بر پیشرفت امری بالقوه، نوین‌یاد و به‌سامان‌شده دارد. معنای ضمنی دیگر آن نیز به فرآیند آموزشی، فرآورده فرهنگ‌پذیری، روند اخلاقی و یا خودتحقق‌بخشی اشاره می‌کند. با نگاه به معناهای گفته شده آشکار می‌شود که بیلدونگ نه تنها در پی پروراندن قوای نوع انسان بلکه در پی پروراندن قوای یگانه فردی است و در جهت تعالی انسان و تحقق او به مثابه جان زیبا تعریف می‌شود که فرد بدون داشتن آزادی نمی‌تواند به آن دست یابد. آزادی نیز در این چهارچوب یعنی انتخاب آزاد فرد به دور از هرگونه مطابقت با هنجارهای فرهنگی کلی و سنت؛ بنابراین بیلدونگ نمی‌تواند نتیجه فرآیندهای تعلیم و تربیت یا شایسته‌سازی تحمیلی فرهنگ یا دولت باشد (بیزر، ۱۴۰۱، ۵۹-۷۱). می‌توان گفت که تحقق آن سلسله مراتب پیش‌گفته و رسیدن به وحدت غایی، فرد می‌بایست تعلیم و تربیت (بیلدونگ) یابد؛ و این امر معطوف به دستیابی به خودتحقق‌بخشی است که جز از طریق آزادی میسر نمی‌شود.

از نظر رنه ولک نیز شعر رمانتیک واحد ویژگی‌های دیگری چون نمادین بودن، جدلی (دیالکتیکی) بودن و تاریخی بودن است. جورج اشتاینر نیز این ویژگی‌ها را نشانه‌ای از «میل ذاتی ادبیات رمانتیک به درام» تعبیر می‌کند (اشتاینر، ۱۳۸۰، ۱۰۸). در واقع در درام است که نماد، جدل و تاریخ در روایتی که توسط اشخاص گوناگون و متکثر، به صورت کنش‌مند انجام می‌گیرد، تحقق می‌یابند؛ به‌زعم ولک درام در نظر رمانتیک‌ها همچون «تابلو نقاشی بزرگی» است که تصویرگر سیلان و زایش‌های پی‌درپی است تا بتواند «راز عالم وجود» را تجسد بخشد (ولک، ۱۳۷۴، ۷۷). این ایدئالیسمی که ولک در درون رمانتیسیم شناسایی می‌کند و آن را در استعاره‌ی «تابلو نقاشی» بیان می‌دارد، از نظر شلگل بیرون آوردن رمز و رازهای مکتوم از امور طبیعی بود؛ در این رخداد، امر طبیعی برای رمانتیک‌ها دیگر طبیعی جلوه نخواهد کرد زیرا بر اساس ایدئالیسم هر پدیده طبیعی دارای امری استعلایی و فراطبیعی است که کنش رمانتیک می‌بایست آن را عیان سازد؛ این رویکرد به ایدئالیسم از نظر لوکاج قدرت «اسطوره آفرین» رمانتیسیم نامیده می‌شود که در تضاد با امر طبیعی و طبیعی‌سازی پدیده‌های در عالم است (لوکاج، ۱۳۷۳، ۵). این رویکرد به امور طبیعی، از نظر ابرامز سبب بروز نوعی دوگانگی دراماتیک می‌شود؛ زیرا نوعی «از خود به در شدن» است که موجب به وجود آمدن دید حماسی به زندگی می‌شود و منیت فرد را دوگانه می‌سازد (Abrams, 1953, 334). به عبارتی دیگر رخداد دراماتیک در جایی بین برخورد من ذهنی فرد و جهان عینی قرار دارد؛ در این شیوه انسان «از خود به در شده» با غربت و از خودبیگانگی، کثرت و کشمکش مدام در زمینه‌ی منافع فردی و جمعی در سیلان است؛ و یا به تعبیر دیگر انسان برای یافتن سوژگی به آینه محذب می‌نگرد و با چهره چندپاره خود روبه‌رو می‌شود و خواهان فرا روی از کثرت و پیوند یافتن با وحدت است.

## ۲- تحلیل داده‌ها

### ۲-۱. سویه‌های رمانتیک در ادبیات نمایشی ایران: پیش از پیدایش درام رمانتیک

آشکار است که هیچ پدیده‌ای به یکباره در تاریخ هویدا نمی‌شود و برای به وجود آمدنش نیاز به مقدماتی است که شرایط به وجود آمدن آن پدیده را فراهم سازند. توجه و تدقیق در مورد سویه‌های رمانتیک در آثار نمایشی میرزا فتحعلی آخوندزاده و نریمان نریمانوف دلالت بر وجود همین مقدمات دارد؛ به عبارت دیگر اصطلاح سویه در اینجا نشان دهنده نشانه‌های کوچکی است که بعدها در آثار رمانتیک‌های ایرانی به موضوع اصلی نمایشنامه‌های آنان بدل می‌شود.

### ۲-۱-۱. میرزا فتحعلی آخوندزاده

میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۲۲۷ق/ ۱۱۹۰ش - ۱۲۹۵ق/ ۱۲۵۶ش) نخستین نمایشنامه‌نویس ایرانی است که قرار دادن او در زمره رمانتیک‌ها در ابتدا ناممکن به نظر می‌رسد چرا که در مجموع بیشتر او را روشنگری عقل‌گرا می‌شناسیم که هدف نمایشنامه‌نویسی را ایجاد «تهذیب اخلاق» از طریق «کریستیکا» می‌دانست (آخوندزاده، ۱۳۵۷، ۱۰۹). این دو عامل، یعنی روش و هدف، به جهت تبیین ضرورت وجودی تعلیم و تربیت، خود انتقادی، توجه به فردیت، عشق و دولت‌گرایی برای تحقق مدرنیته در ایران و گسستن از آن بخش از سنت و فرهنگ ایران بود که انسان را در خرافات و عادات ناپسندی چون دزدی و استبداد گرفتار کرده بود. برای مثال آخوندزاده در نمایشنامه ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر نشان می‌دهد که باور به خرافات ضررهای اقتصادی به مردم وارد کرده و همچنین آن‌ها را از سوژگی خودشان دور می‌کند (آخوندزاده، ۱۳۴۹، ۸۱). ستیز او با چنین افکار و کنش‌هایی هدف

مشخصی دارد؛ تأکید بر «تهذیب اخلاق» که می‌توان آن را معادل مفهوم بیلدونگ در نظر رمانتیک‌های اولیه به‌شمار آورد؛ زیرا در آن‌ها ویژگی‌هایی چون آزادی فردی و فرا روی فرد از تکثر به سوی وحدت حائز اهمیت هستند؛ برای مثال آخوندزاده در نمایشنامه خرس قلدور باسان نشان می‌دهد که آزادی فردی زمانی ضرورت می‌یابد که بتوان از طریق آن در درون دولت جدید قرار گرفت و به نوعی خود را از وضعیت طبیعی به سوی وحدتی متعالی که مصداقش دولت است، حرکت داد. در این وحدت است که شخصیت اصلی نمایشنامه، می‌تواند به عشق خود نیز برسد و تمامی موانع پیشین را کنار گذارد (همان، ۲۸۶).

## ۲-۱-۲. نیمان نریمانوف

از نیمان نریمانوف سه نمایشنامه به جای مانده که به ترتیب عبارتند از نادانی (۱۳۱۱ق/۱۲۷۲ش)، نادر شاه (۱۳۱۶ق/۱۲۷۷ش) که به زبان فارسی نوشته و نمایشنامه شامدان بک (۱۳۳۱ق/۱۲۷۲ش) که به زبان ترکی نگاشته و در باکو به چاپ رسیده است. از نظر نگارنده مهمترین نمایشنامه نریمانوف که سویه‌ای رمانتیک دارد، نادر شاه است. موضوع این اثر درباره موسس سلسله پادشاهی افشار و زندگی او پس از کور کردن پسرش و ندامتی است که پس از این واقعه دهشتبار روان شاه را فرامی‌گیرد. تاریخ از منظرگاه رمانتیک‌ها عرصه روایت صرف نیست، بلکه باید به پرسش کشید. به عبارت دیگر «بازجویی از تاریخ» یکی از ویژگی‌های درام رمانتیک است، در این رویکرد رمانتیک‌ها در صدد بوده‌اند که در روایت تاریخ نگاه منفعلی نداشته باشند (قادری، ۱۳۹۹، ۴۲۲). نریمانوف در این اثر تنها با پروراندن بعد ندامت و گوشه‌گزینی تا حدودی تلاش کرده است که از نگاه منفعلانه به گذشته دوری جوید. شاهی که پس از آن همه فتوحات گسترده به ابعاد شخصی زندگی خویش بازگشته و با بازخوانی دوباره اعمالش متوجه می‌شود که برای خود، جز کور کردن فرزندش و ندامت درونی، دستاورد دیگری نداشته است. اگر در رمانتیسیم فرد با خویشتن مواجه می‌شود و می‌کوشد که تکثر موجود در گذشته‌اش را به وحدتی سوق دهد که دلالت بر هماهنگی درون و بیرون داشته باشد، می‌توان گفت که در نمایشنامه نادرشاه، شاه ایران در تمنای این وحدت است و آرزو می‌کند که امر از دست رفته را دوباره بازیابد؛ این امر تنها از طریق به یادآوردن عشق او به فرزندش نمایان می‌شود. در نادرشاه این خلوت‌گزینی و دوری از سیاست، یادآور میل رمانتیک‌ها به ایجاد وحدت و فرارفتن از تکثر در عالم است تا در نهایت با حقیقت خویش مواجه می‌شود.

## ۲-۲. پیدایش درام رمانتیک در ادبیات نمایشی ایران: سرنوشت پرویز

در تاریخ ادبیات نمایشی ایران، پس از وجود این نشانه‌های اندک از رمانتیسیم، با علی محمدخان اویسی و نمایشنامه‌ای روبه‌رو می‌شویم که یک سال سال پیش از امضای فرمان پادشاهی مشروطه در ۱۲۸۵ش، نخستین نمایشنامه رمانتیک در ایران را پدید آورد. علی محمدخان اویسی، در تاریخ ۱۳۲۴ق/ ۱۲۸۴ش، اولین نمایشنامه منظوم را به نام سرنوشت پرویز می‌نویسد و آن را در سال ۱۳۳۰ق/ ۱۲۹۰ش در استانبول منتشر می‌کند. از جمله کارهای مهم علی محمدخان اویسی \_ در ادامه تلاش‌های ملک‌خان و آخوندزاده \_ چاپ الفبای خط نو، در ۱۳۳۰ق/ ۱۲۹۰ش برای نوآموزان پارسی را در «چاپخانه شمس» اسلامبول است. بر جلد الفبای خط نو، اویسی اینگونه معرفی شده است: «میرزا علیمحمدخان اویسی مامور مالیه در سفارت کبرای دولت علیه ایران در اسلامبول، فارغ التحصیل مدرسه مبارکه علوم سیاسی و اداری و صاحب نشان طلای درجه اول علمی و نشان درجه دوم شیر و خورشید»؛ و زیر آن نقلی از ملک‌خان آورده شده است: «باید ترقی پرست شد و این ترقی را از الفبا شروع کرد» (اویسی، ۱۳۳۰). از اویسی در شماره‌های ۱۴، ۱۵، ۱۸، ۱۹، ۲۳، ۲۸ و ۲۹ سال ۱۳۰۵ و ۱۳۰۶مجله‌ی تعلیم و تربیت نوشته‌هایی در خصوص تربیت ملی منتشر شده است. به‌طور کلی اویسی در این مقالات به نقد و تصحیح و پیشنهاد در باب شیوه‌ها و نگرش‌های تعلیمی و تربیتی در دبستان‌ها و مدارس تحصیلات عالی پرداخته است. عمده خصیصه تفکر اویسی ترقی‌خواهی و تجددطلبی است؛ چه در الفبای خط نو که می‌گوید «ترقی منوط به علم است و علم مربوط به خط» (اویسی، ۱۳۳۱، ۲۸)؛ چه در شعری که ضمیمه‌ی الفبای خط نو سروده است:

«راه نوگیر و شو ترقی خواه  
پی اصلاح کوش و سهلی کار

از تجدد مترس و دل مخربش  
بهر تعمیم علم و فضل و هنر» (اویسی، ۱۳۳۱، ۵۰).

و چه در سرنوشت پرویز، که شخصیت شیرین می‌گوید:

شیرین: «ره دیرین رها کن راه نوگیر  
ترقی خواه باش و مرد تدبیر» (اویسی، ۱۳۳۰، ۱۶).

روی جلد نمایشنامه اویسی، بعد از نام نمایشنامه نوشته شده است «نمایش تاریخی در دو پرده منظوم و مصور»؛ تصویری بودن نمایشنامه اویسی تلاشی بود برای ارائه صورت دقیق از وقایع در حال رخ دادن در درام که این نوع از تولید درام را «تماشاهای شعری» می‌نامد. از نظر اویسی هدف تماشاهای شعری این بوده است که:

«ادبای اروپا برای اینکه ملت خود را از گرداب ذلت خلاص نمایند حسن و قبح، شرف و ننگ، راستی و کجی، مدنیت و وحشت و ای بسا افکار با حقیقت را بانواع و اقسام و اشکال نوشته و تشبیه آن‌ها را مجسم به نظر مردم می‌رسانند. یکی از آثار همین صنعت تشبیه‌نویسی است با شعر که چون با وزن و موسیقی درآید اوپرا نامیده می‌شود. از این نوع تماشاهای شعری در خزینه ادبی ما بسیار و هرگاه مشوق و طالب داشته باشد هزاران هزار نمایش‌های تاریخی اخلاقی و اجتماعی ممکن است از آنها اقتباس کرد. یک نمونه از آن نمایش‌ها همین قطعه مختصر می‌باشد که نامیده شده است به سرنوشت پرویز» (اویسی، ۱۳۳۰، ۴).

روشن است که از نظر اویسی خلق تماشاهای شعری تجسد بخشیدن به امور خیر و نیک برای تاثیرگذاری بر مردم است. هدف این شعر نیز پندآموزی و تعلیم و تربیت است و اویسی نیز از «کنجینه نظامی» بهره می‌برد تا بتواند با «تشبیه حقایق تاریخی و اخلاقی و تقلید وقایع جهان‌زدگانی در عقول و افهام» تاثیر گذارد و «مولد حسن نتیجه» شود (اویسی، ۱۳۳۰، دیباچه).

در آغاز نمایشنامه، اویسی نشان می‌دهد که خسرو پرویز پس از خواندن نامه پیامبر اسلام، مبنی بر اینکه به دین جدید بگردد، دچار حالات تشویش درونی و روانی می‌شود. در واقع اویسی در آغاز اثر، بر ابعاد روان‌شناختی شخصیت خود تأکید می‌کند و از این طریق در نمایشنامه مضمونی فلسفی نیز مطرح می‌گردد. نامه در نمایشنامه تاریخی و منظوم سرنوشت پرویز، بخش قابل توجهی از رویدادهای درام را رقم می‌زند چرا که با باز شدن نامه، چهره‌های دیگری از خسرو بازنمایی می‌شود. در واقع، نامه به مثابه آینه‌ای است که رویاروی خسرو قرار می‌گیرد، تصویر ذهنی او را می‌شکند و او را به خود واقف می‌سازد. کارکرد نامه پیامبر برای خسرو پرویز به سان آینه محذب رمانتیک‌ها است که چهره‌ی خسرو را می‌شکند و خسرو در تکه‌های مختلف این آینه با چهره چندگانه و مواج خود مواجه می‌شود و در این مواج‌گونگی و تعدد چهره با ابعاد مختلفی از شخصیت خود و به بیان بهتر با «من»های متفاوتی از خود رو به رو می‌گردد. نامه این‌گونه شروع می‌شود و ادامه می‌یابد:

«بزرگ‌امید:

ز مکه از محمد سوی پرویز	شه ایران زمین خاک هنر خیز
[...] به نام نامی آن پادشاهی	که بی جا است و بی او نیست جایی
[...] بهر دعوی که بنماید اله اوست	به هر معنی که جوئی پادشاه اوست
[...] تویی عاجز که خسرو نام داری	چو کیخسرو اگر صد جام داری

[...] مبین در خود، که خودبین را بصر نیست هنربین شو، که خود دیدن هنر نیست» (اویسی، ۱۳۳۰، ۲۰-۱۹).

محتوای نامه همچون آینه‌ای رویاروی خسرو گشوده می‌شود تا خسرو با چهره دیگری از خود روبه‌رو شود. خسرویی که دیگر شاه نیست؛ پادشاهی از آن خداوند است و خسرو تنها بنده خداوند است. در واقع شاه در این نامه تصویری از خود در جایگاه بنده می‌بیند. در این دوگانگی؛ یک «من» او خسرویی است که پاسخ «عرب» را می‌دهد:

«خسرو: عرب بین تا چه حد گستاخ گشته به من شاهی چنین کاغذ نوشته

که را زهره که با این احترامم نویسد نام خود بالای نامم» (اویسی، ۱۳۳۰، ۲۱).

و «من» دیگر او «من»ی جدید است که لرزان و ترسان در خود فرو می‌رود. اویسی این ساحت از شخصیت خسرو پرویز را در تنهایی خسرو و در توضیح صحنه چنین شرح می‌دهد: «در وقت گفتن این کلمات حالت خسرو ابتدا در غضب است بعد اندک اندک ملایم شده هراس و آرامی او را فراگرفته در حال تضرع می‌گوید: بار الها خدا یا جهان بانا (در ضمن بزرگ امید برخاسته عرب را بیرون می‌برد و خود هم می‌رود)» (همان، ۲۲).



سومین «من» خسرو در «مجلس چهارم از پرده اول» آشکار می‌شود؛ خسرو تنها است و با خود چنین گفتگو می‌کند:

«من از کردار زشت خویش یکسان پشیمانم، پشیمانم پشیمان» (همان، ۳۰).

اویسی چهره چندگانه‌ای از خسرو را آشکار می‌سازد که نشان از شکافی درونی و فردی در تلقی رمانتیک‌ها از هویت‌های ناپایدار و یا به بیان بهتر بحران شناسا دارد. در اصل من مطلق که خسرو در مورد خود تصور می‌کرد، شکسته می‌شود و سپس با ممزوج شدن این بحران شناسا با مفاهیمی ایدئولوژیک، از یک سو به آئین جدید و راه و رسم تازه دعوت می‌شود و رویاروی توصیه معشوق خود نیز قرار می‌گیرد:

«شیرین: ره دیرین رها کن راه نو گیر ترقی خواه باش و مرد تدبیر» (همان، ۱۶).

و از سوی دیگر با ظاهر شدن روح زرتشت و گوشزد کردن عاقبت دست شستن از دین پیشین، با آیین نیاکان روبرو می‌شود:

«شهنشاهان خود را خوار پنداشت ز آئین نیاکان دست برداشت

کنون کیفر کشد زین کفر نعمت شود زین پس اسیر رنج و زحمت» (اویسی، ۱۳۳۰، ۳۷).

زین پس خسرو میان دو چهره یا «من» خود سرگردان می‌شود؛ وحدت پیشین او از میان می‌رود و نه تنها در عالم بیرون بلکه در عالم درون خود نیز کثرت بر وحدت چیره می‌شود؛ این امر سیلان شخصیت را نشان می‌دهد که میان امر جدید (اسلام) و قدیم (زرتشت) سرگردان است و حال باید بکوشد با عمل متهورانه خود از این کثرت فرا رود و وحدتی را در خود و در عالم نمایان سازد.

علاوه بر این، وجه دیگری از رمانتیسم در نمایشنامه اویسی مشهود است؛ ظاهر شدن روح زرتشت در نمایشنامه. به طور کلی احضار روح در درام یکی از شیوه‌های نمایشنامه‌نویسان رمانتیک است که در اصطلاح به «درام پنهان» یا «تئاتر ذهن» معروف است؛ به این معنا که به امور پنهان عینیت بخشیده می‌شود. نمایشنامه‌نویس رمانتیک شیفته امور غیر منطقی، خرافاتی، مرموز، جنون‌آمیز و ماجراجویانه است؛ جوآنا بایلی نیز به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین نمایشنامه‌نویسان رمانتیک بر این ویژگی درام رمانتیک تأکید می‌کند و معتقد است که شیفتگی به امور ماوراءطبیعی و یا داستان‌هایی که در آن مردی یک روح را دیده است و حال آن را برای دیگران روایت می‌کند، از ویژگی‌های این نوع از درام است (Sharon, 2000, 61-59).

علاوه بر این نشانه‌های رمانتیک، سرنوشت پرویز دارای وجوه دیگری از رمانتیسم نیز است؛ در انتهای نمایشنامه خسرو با تردیدی بسیار، در برابر انتخاب میان امر قدیم و امر جدید قرار می‌گیرد و در این تردید به انزوا و گوشه‌گیری پناه می‌برد (اویسی، ۱۳۳۰، ۲۴). در اینجا دیگر از اهمیت ماهیت فردیت در چهره یک شخصیت رمانتیک خبری به میان نیست؛ بلکه خسرو، همچون سرنوشت خود در تاریخ، با خنجر فرزندش شیرویه از پای درمی‌آید. چنان که پیش‌تر نیز اشاره شد، خسرو در سرنوشت پرویز قرار است چهره‌های مختلفی از خود را نمایان سازد. چهره نخستین خسرو، چهره‌ای است خودشیفته و یکدست از غرور و فخر و خودبینی پادشاهی که عرب را برای اینکه به پادشاه کاغذ نوشته است، گستاخ قلمداد کرده و مدعی است بالاتر از نام من نام دیگری نباید نوشته شود؛ بعد از این با چهره‌ها و ابعاد درونی و ذهنی او که گاه به شکل حدیث نفس ظاهر می‌شود، مواجه می‌شویم. جالب توجه است که ذهنی‌گرایی یکی از خصایص بارز رمانتیک‌ها در وهله اول در دوره کودکی، یعنی دوره خودشیفتگی، آغاز می‌شود. «من خودشیفته» سپس تصویر خویش را شکسته می‌بیند و از این رخداد گاه به خود می‌لرزد و گاه خشنود می‌شود. در درام رمانتیک، توجه به خودشیفتگی موجب دراماتیک کردن «من» می‌شود که به لحاظ تاریخی گام تازه‌ای در عالم شعر و درام رمانتیک به‌شمار می‌رفت.

در اینجا این نکته نیز قابل ذکر است که وقتی خسرو قرار است وارد یک فرآیند دیالکتیکی تفکر، شناخت و ارائه تصاویر جدیدی از خود بشود، در این فرآیند دیگر زبان تغزلی در حالت غیردراماتیک به‌شمار نمی‌آید؛ زیرا که زبان به فرآیندی تبدیل شده است که پیرو شخصیت‌ها و پیرنگ داستان است. در این وضعیت از یک طرف امور طبیعی به نمایش درمی‌آیند و از طرف دیگر سر درون شخصیت آشکار می‌شود؛ در واقع نوعی دوگانگی بر اثر حاکم است که موجب بعد دراماتیک می‌شود. خسرو در سرنوشت پرویز نمایانگر حیرانی انسان اوایل عصر جدید است؛ انسانی که در میان



دگرگونی‌ها و تعدد نگرش‌ها نیازمند به‌کارگیری سوژگی خود در پی وحدت بخشیدن به فردیت و انتخاب خود است؛ تلاش برای فرارفتن از دوگانگی‌ها را می‌توان در زمینه تاریخی نمایشنامه در دوره مشروطه نیز مشاهده کرد؛ یعنی در زمانه‌ای که شاه می‌بایست با امضای فرمان مشروطه از بخشی از امر قدیم یا سنت عبور کند و خود و جامعه تحت فرمان خود را در وضعیتی جدید قرار دهد. اگرچه مظفرالدین شاه با امضای فرمان مشروطه، گذر از قدیم (سنت) به جدید (تجدد) را به لحاظ قانونی و نمادین تثبیت کرد، اما خسرو پرویز نتوانست میان قدیم و جدید انتخابی کند و در لحظات آخر این تردید با خنجر شیرویه از پای درآمد.

## ۲-۳. پیش از خودآگاهی به «سبک رمانتیک»

پس از پیدایش نخستین درام رمانتیک در ایران در تاریخ ۱۳۲۴ ق/ ۱۲۸۴ ش و پیش از آن که نخستین جلوه خودآگاهی به «سبک رمانتیک» در تاریخ ادبیات نمایشی ایران به وجود آید، با نمایشنامه‌نویسانی رمانتیکی چون خلخال، ایرانشهر و عشقی روبه‌رو می‌شویم. ارائه گزارشی از روند رمانتیسیم در حد فاصل میان اوپسی و فروغی نشان خواهد که هر چه آثار بیشتر واجد ویژگی‌های رمانتیسیم شدند، خودآگاهی به این مفهوم نیز بیشتر شد و در نتیجه گسترش یافتن ویژگی‌های رمانتیسیم در ادبیات نمایشی بود که به کار رفتن لفظ «سبک رمانتیک» ضرورت پیدا کرد.

## ۲-۳-۱. عبدالرحیم خلخال

نمایشنامه داستان خونین یا سرگذشت برمکیان در سال ۱۳۲۹ ق/ ۱۲۹۰ ش توسط خلخال نوشته شد. خلخال در مقدمه اثر نوشته است که این نمایشنامه «با اقتباس از کتب تاریخی مختلف صورت گرفته و حاوی اطلاعاتی تاریخی است» (خلخال، ۱۳۰۴، ۷-۶). کتاب‌های جرجی زیدان یکی از آن منابع اصلی است که خلخال از آن‌ها بهره جست. در این نمایشنامه دوگانه‌ای میان ایرانیان و دستگاه خلافت اعراب حاکم بر ایران به وجود می‌آید؛ ایرانیان مانند جعفر برمکی با مضامینی چون اصلاحات اساسی، ترقی، علم و معرفت و تمدن‌سازی معرفی می‌شوند و اعراب با مضامینی چون غیرعقلانیت، تعصبات قومی و دینی. در این دوگانگی، قهرمان داستان؛ جعفر برمکی فردیت خود را قربانی ایران می‌نماید؛ چنین کنشی یادآور عمل تهورآمیز قهرمانان رمانتیک است که با مرگ خود به امری چون ایران تداوم می‌بخشند و اگرچه در صدد بودند دولتی متمدن و دارای وحدتی در کثرت پدید آورند و در برابر نیروهای شر قربانی می‌شوند تا آن ایده‌ی والا بتواند تداوم یابد.

## ۲-۳-۲. حسین کاظم‌زاده ایرانشهر

ایرانشهر نمایشنامه منظوم رستم و سهراب را در سال ۱۹۱۴م/ ۱۲۹۲ ش/ ۱۳۳۱ ق در پاریس نوشت و دوازده سال بعد به همراه مقدمه‌ای در برلین به چاپ رساند. موضوع نمایشنامه همان مواجهه مشهور میان رستم و سهراب است که در شاهنامه فردوسی نیز روایت شده است. ایرانشهر در مقدمه نمایشنامه در راستای اعتقاد به اصل وحدت و روح کلی می‌گوید «در هریک از ذرات عالم یک روح و یا قوه‌ای است که آن را به طرف جمال و کمال می‌کشد و سوق می‌دهد یعنی هر ذی‌روحی می‌کوشد و دست و پا می‌زند تا زندگی خود را ادامه دهد و به درجه کاملتر و زیباتر برساند» (ایرانشهر، ۱۳۰۲، ۲). به عبارت دیگر غایت درجه کامل تر و زیباتر، رسیدن به روح کلی و یا همان فرآیند تقلا برای رسیدن به وحدت است. ایرانشهر این میل و کوشش برای رسیدن به مرتبه بالاتر و روح کلی را عشق می‌نامد. بر همین مبنا است که در نمایشنامه رستم و سهراب بر عشق به عنوان اصل وحدت تأکید می‌کند و در بعد سیاسی به مخالفت با ابعادی مادی برمی‌خیزد که منجر به عدم رشد روحی و معنوی حاصل از عشق می‌شوند. به عبارتی دیگر روح حاکم بر اثر ایرانشهر، سراسر رمانتیک است و عبور از کثرت و دستیابی به وحدت از طریق عشق را والاترین کنش انسانی می‌داند که «جان زیبا» را می‌جوید.

## ۲-۳-۳. میرزاده عشقی

پژوهشگرانی چون مسعود جعفری جزی در سیر رمانتیسیم در ایران (از مشروطه تا نیما) آثار عشقی، اعم از شعر و [نمایشنامه‌های] منظوم را سراسر رمانتیسیم نامگذاری می‌کند و به‌طور مشخص بر «رمانتیسیم انقلابی و اتوپیا» عشقی که گاه نیز به «آنارشیسیم» منجر می‌شود، تأکید می‌نماید

(جعفری، ۱۳۸۶، ۱۰۳). عشقی نخستین نمایشنامه‌نویسی است که تمامی آثارش واجد ویژگی‌های رمانتیک است. به طور مثال، عشقی در نمایشنامه‌هایی چون کفن سیاه و رستاخیز شه‌ریاران ایران به توصیف دو مکان - قلعه که مخروبه‌آبادی است و قبرستان که هتروتوپایی تاریخی است - می‌پردازد. در واقع مکان‌هایی که برآمده از حافظه تاریخی طبیعت‌اند. رمانتیک‌ها برای طبیعت حافظه تاریخی قائل می‌شوند (قادری، ۱۳۹۹، ۴۰۲)؛ طبیعت خام یعنی طبیعتی که اندیشه انسان به آن شکل نداده، در این حالت طبیعت حافظه‌ای ندارد. این حافظه وقتی جان می‌گیرد که اندیشه انسان در زمان بر طبیعت تاثیر بگذارد. رمانتیک‌ها تاریخ‌نگاری را بدون حضور طبیعت یا حافظه تاریخی غیرممکن می‌دانستند آنها همیشه تلاش می‌کردند در دو تاریخ سیر کنند، تاریخ اکنون و تاریخ گذشته(همان)؛ در نظر عشقی نیز طبیعت در جلوه مکان‌های ویران شده، در قامت شخصیت‌هایی چون زرتشت یا پادشاهان، جلوه می‌کند و به زبانی دیگر حافظه طبیعت به اکنون فراخوانده می‌شود؛ از این رو می‌توان گفت که اکنون آبتن حضور گذشته و بیان طبیعت مکتوم مانده است. در واقع این میسر نمی‌شود مگر آن که طبیعت دارای حافظه باشد و بتواند خود را به طریق گوناگون به سخن درآورد.

#### ۲-۴. نخستین جلوه خودآگاهی به «سبک رمانتیک» در ادبیات نمایشی ایران: شیدوش و ناهید

به نظر می‌رسد که واژه رمانتیک، نخستین بار، توسط ابوالحسن خان فروغی در «دیباچه‌ای برداستان شیدوش و ناهید» به کار رفته است. از نظر فروغی رمانتیک «سبکی» آلمانی بود که به جهت جدایی یافتن ادبیات آلمانی از کلاسیسم فرانسوی پدید آمد؛ یعنی آلمانی‌ها توانستند خود را از مقلد فرانسویان بودن رها کنند و «تجدد ادبی» خود را نه از راه تقلید بلکه از راه موازین فکری و فرهنگی خود پدید آورند. از نظر او تجدد ادبی «ظهور احساسات جدید از حس ملی و عقاید دینی و توجه به امور اخلاقی و انواع احساسات دیگر» به وسیله «انواع جدید کلام» بوده و در پی این است که «به مقتضای احتیاجات عصر بایجاد تعالی جدید و انواع و اقسام تازه از کلام منظوم و منثور» بپردازد. در ذیل این تجدد ادبی، «سبک رمانتیک» زمانی پدید آمد که «رجوع به مقتضیات زبان و طبیعت مملکت و فطرت اصلی خود» صورت گرفت (فروغی، ۱۳۳۵، ۳۱-۱۸). بر طبق نظر و گزارش فروغی، این نکته در این نخستین لحظه از تعریف ماهیت و کارکرد «سبک رمانتیک» آشکار می‌شود که رمانتیک دلالت بر تجدد ادبی دارد و تجدد ادبی نیز یعنی بیان احساسات جدید در باب ملت، دین، اخلاق، از طریق زبان، که در هر کشوری به صورت خاصی بروز و ظهور یافته است. پس سبک رمانتیک امری تقلیدی نبود بلکه برآمده از چنین تعریفی از تجدد ادبی بود. بر سیاق همین تعریف نیز فروغی در شیدوش و ناهید (۱۳۴۰ ق) کوشید که عشق را به عنوان نیرویی استعلابخش - که موجب ایجاد وحدت در کثرت می‌شود - بر عقل منفعت‌جو و قدرت‌طلب - که موجب کثرت و گسست می‌شود - برتری دهد و در تئاتر منظوم خود امر زیبا را بر دولت و جامعه چیره سازد. فروغی در دیباچه شیدوش و ناهید تئاتر منظوم را چنین معرفی می‌کند:

اما منظومه‌ای که این دیباچه را بر آن می‌نگارم و نام آن را داستا شیدوش و ناهید یا عشق و مردانگی می‌خوانم، نمونه‌ای است از آن نوع از تئاترهای منظوم که [...] اروپایی‌ها تراژدی می‌خوانند [...] موضوع تئاترهای موسوم به تراژدی بیان احساسات عالیه و کیفیات مردانگی و پیش آمدهای موثر حزن‌انگیز و عبرت‌آمیز است و از این جنبه عالی‌ترین نوع تئاتر بشمار می‌آید (فروغی، ۱۳۳۵ ق، ۳۵-۳۴).

عبرت‌انگیزی و یا به عبارت دیگر تهذیب و اصلاح اخلاق همان هدف عالیه در اخلاق‌شناسی رمانتیک‌های اولیه است که بیلدونگ یا تعلیم و تربیت را اصل کانونی اخلاق‌شناسی و زیبایی‌شناسی خویش قرار داده است و از سویی دیگر احساسات عالیه همان عنصر دوم و مهم در اخلاق‌شناسی و زیبایی‌شناسی رمانتیک‌های اولیه یعنی عشق است که اساسا تمایلی ذاتی برای تربیت احساس و میل دارد. فروغی در بیان عناصر انگیزشی این طرز نوشتن که آن را تئاتر منظوم می‌داند، نگرش و رویکردهای رمانتیک‌ها را دارد؛ نکته‌ی قابل توجه دیگر در فروغی اهمیت دادن او به مضمونی رمانتیک همچون احساسات ملی است. در دوره رمانتیسم ملی‌گرایی رمانتیک می‌توانست از رمان یا درام تاریخی برای تقویت حس قومی و ملی استفاده کند (قادری، ۱۳۹۹، ۴۳۲). فروغی حتی هدف خود را از آفرینش این داستا منظوم، نمایش «حس وطن‌خواهی در ایرانیان قدیم» می‌داند (همان: ۳۲) و

این حس را متجلی در شکلی از «شاهپرستی و کیفیات مردانگی و منش و اخلاقیات قدما» به‌شمار می‌آورد که برای کیفیات حسی و اخلاقی و بنابراین مسائل تعلیمی و تربیتی اهمیت ویژه‌ای قائل بودند. بر همین منوال است که او «حشمت دوره هخامنشی» و «آنهمه سعادت و اقبال در عصر ساسانی» ایران باستان را می‌ستاید (همان، ۳۳-۳۲) و این گذشته طلایی را موضوع درام منظوم و رمانتیک خود که دلالت بر تجدد ادبی دارد، قرار می‌دهد. در تئاتر منظوم فروغی، شیدوش پسر قارن در بند کافور، پادشاه «سرخ وژ» و حوالی ایران در زمان منوچهرشاه است. زمان واقعه هنگامی است که منوچهر از جنگ سلم و تور به ایران نزد فریدون جد خود مراجعت می‌کند. مکان واقعه قلعه سرخ وژ است در بین راه شام و ایران (فروغی، ۱۳۳۵، ۳۸). کافور، شیدوش را برای رسیدن به تخت شاهی ایران و دست یافتن به مقام «شاه شاهان» گروگان می‌گیرد (همان: ۶۵)؛ اما در مسیر قدرت‌طلبی کافور، دخترش ناهید با عشقی مثالین به شیدوش ظاهر می‌شود:

«ناهید: پدر چون خرد بر سر کین نهاد  
مرا شاید از مهر آئین نهاد» (فروغی، ۱۳۳۵، ۷۴).

فروغی هوس و میل قدرت‌طلبی با مکر کافور را - که نماینده اخلاقیات عاری از ایده‌ال‌های اخلاقی رمانتیک‌ها است - در مقابل میل به عشق پالوده در ناهید، دختر او قرار می‌دهد. عشق که به معنای تربیت حس و میل در نظرگاه رمانتیک بود به شیوه‌ای خودجوش و سوبژکتیو در ناهید بروز می‌کند؛ از نظر رمانتیک‌ها به میانجی عشق است که «من» تفرد خویش را به کمال می‌رسانم، چراکه عشق از ژرفنای شورمندی‌ها و امیال منحصر به فرد «من» برخاسته و در بردارنده پیوندی منحصر به فرد میان «من» و «دیگری» است (Beiser, 1949, 85)؛ در واقع به قوای متضاد خویش وحدت می‌بخشیم و عقل را با حسانیت آشتی می‌دهیم. اولین مواجهه ناهید با شیدوش در همان پرده اول رخ می‌دهد، چرا که تئاتر منظوم فروغی با زاری‌های شیدوش به درگاه امر قدسی و خیراعلی آغاز می‌شود و شیدوش با عشق مثالین خود در خلال زاری‌های شیدوش که در بند است، ظاهر می‌شود و می‌خواهد به یاری آئین مهر و عشق، میان قوای متضاد پیوند و وحدت ایجاد کند (فروغی، ۱۳۳۵، ۴۲)؛ در اصل ناهید آمده تا شیدوش را به عشق و مردانگی - که در تاریخ ادبیات غرب از مضامین عمده رمانس‌های قرون وسطایی است - دعوت کند (Childs and Fowler, 2005, 192). ناهید زنی فاعل و فردیت یافته است که آمده تا با نیروی عشق رمانتیک در پهنه اقتباس از شخصیت‌های یک قصه تاریخی و اسطوره‌ای، پایان دیگری را ایجاد کند. از نظر شلینگ چنین کنشی، که بعدی غنایی و حماسی دارد، از آگاهی ذهنی فراتر می‌رود و به توانایی دیگر آدمی، یعنی عمل می‌رسد؛ این فراروی از آگاهی ذهنی و تحقق عمل، «تصویر تاریخ» نامیده می‌شود (رنه ولک، ۱۳۷۴، ۹۸). ناهید با عشق مثالین خود به مثابه خیراعلی آمده است تا به تحقق امر زیبا در جامعه و دولت ممارست ورزد. رمانتیک‌ها همچون افلاطون، خودتحقق‌بخشی، یعنی پروراندن انسانیت را دارای ارزش‌های اخلاقیاتی و سیاسی می‌دانستند که جز در جامعه و دولت قابل تحقق نیست. ناهید، کمک می‌کند تا شیدوش از بند رهایی یابد. در این میان منوچهر شاه با کافور جنگیده و او را شکست می‌دهد و دربند رها باقی می‌گذارد. اما ناهید دوباره به میدان می‌آید و با برملا کردن عشق خود به شیدوش و فراری دادن او از بند در حضور منوچهر شاه، به او می‌گوید که پیش از این پدرم را به مهر پند دادم، اما او نپذیرفت و حالا از منوچهر شاه می‌خواهد که چون پدرش نباشد:

«ناهید: بسی سودم از عجز بر خاک چهر  
پدر را بسی پند گفتم به مهر

نپذیرفت شاهها تو چون او مباش پذیر این سخن هیچ بدخو نباش» (فروغی، ۱۳۳۵، ۱۰۶).

سخن‌های ناهید در منوچهر شاه اثر می‌کند و کافور آزاد می‌شود؛ ناهید به کافور میل و هوس قدرت‌طلبی‌اش را، که در این جهان راه به کمال مقصود ندارد، یادآور می‌شود:

«ناهید: کمالی ست مقصود هستی همه  
که بی او کشد سر به پستی همه

[...] چه شادی توان کرد در نیمه راه  
تو از عشق، شاهی چو خامان نخواه» (همان، ۱۱۸).

کافور نیز به هوس و امیال تربیت‌ناشده خود اعتراف می‌کند و تمایز میان عشق پاک را با امیال دیگر برجسته می‌سازد:

«کافور: که من خود به دل یک هوس داشتم  
زنادانش عشق پنداشتم

[...] هوس جست راهی و زو مرگ زاد چو عشق آمد او جان جاوید داد» (همان).

در شیدوش و ناهید عقل منفعت جو و قدرت طلب رویاروی صلح خواهی عشق در راستای تحقق خصایص انسانی و منافع جمعی قرار می‌گیرد و عشق پیروز می‌گردد. این عشق دارای سه سو است؛ یک سو، در نسبت با درونیات فرد است، سوی دیگر در نسبت با رابطه عاشق با معشوق و سوی سوم در نسبت با دولت. به عبارتی دیگر، در رمانتیسیم فروغی، عشق هم فردیت‌ساز است و هم دولت را در صلح، پایدار می‌سازد.

#### نتیجه

برای دستیابی به نتیجه‌گیری لازم است که باری دیگر پرسش‌های مقاله را یادآوری نماییم؛ پرسش‌های مقاله چنین بودند: درام رمانتیک در ایران چه هنگام و، به لحاظ مضمون، بر اساس چه مولفه‌هایی به وجود آمد؟ پیرو این پرسش، ضروری است که به این سوال نیز پاسخ داده شود که خودآگاهی نسبت به لفظ و اندیشه رمانتیک در درام چه زمانی به وجود آمد و چگونه در درام تحقق یافت؟ بر اساس یافته‌های مقاله حاضر به لحاظ تاریخی نخستین نمایشنامه‌ای که به طور کامل واجد مولفه‌های رمانتیک بود را می‌توان سرنوشت پرویز اثر علی محمدخان اویسی به شمار آورد که در تاریخ ۱۲۸۵ ش/ ۱۳۲۴ ق نگاشته و چاپ شده است. در این نمایشنامه مولفه‌هایی چون تعلیم و تربیت (بیلدونگ) به جهت وحدت یافتن با تاریخ، توجه به تشویش‌های درونی و بیرونی، ایجاد گسست در «من» و سیلان عقلی و عاطفی، سرگردانی فرد در میان جدال امر قدیم با امر جدید، تلاش برای گذر از تکثر به وحدت و مرگ به عنوان خواست انسجام بخشیدن به «من»، وجود دارد. اما وجود این مولفه‌ها به معنای وجود خودآگاهی به لفظ و اندیشه رمانتیک در ادبیات نمایشی ایران نبود؛ بلکه نخستین خودآگاهی به لفظ و اندیشه یادشده در سال ۱۳۳۵ ق/ ۱۲۹۵ ش، در «دیباچه» ای که ابوالحسن خان فروغی بر نمایشنامه خود، شیدوش و ناهید، نوشت، تثبیت شده است. برای فروغی رمانتیک ذیل تجدد ادبی است که در هر کشوری بر اساس ویژگی‌های تاریخی، فرهنگی و دینی به وجود می‌آید و رمانتیسیم مهمترین مظهر این نوع از تجلی است که نخستین بار در آلمان پدیدار گشت. او نیز در تلاش بود که به پیروی از این «سبک»، تجدد ادبی در ایران را مستقر سازد از همین رو داستانی برخاسته از سنت ادبی ایران را در قالبی نو، که درام منظوم بود، روایت کرد. مولفه‌های درام رمانتیک او نیز شامل عشق فردی، برهم زدن موانع سیاسی به نفع عشق که تجلی وحدت نیروهای متضاد است، بیان احساسات به دور از هرگونه ملاحظه‌کاری، وطن خواهی، تعالی من چه در حیطه امر شخصی و چه در حیطه امر سیاسی، ایجاد صلح و رفع تضاد میان نیروهای متکثر است. بر اساس یافته‌های یادشده و به کمک چهارچوب نظری ارائه شده در مقاله، اکنون می‌توان دانست که در تاریخ ادبیات نمایشی ایران، ابتدا مولفه‌های رمانتیک به وجود آمد و اثر رمانتیک خلق شد و سپس با گسترش این مولفه‌ها در آثار نمایشنامه‌نویسانی چون عبدالرحیم خلخالی، کاظم زاده ایرانشهر و میرزاده عشقی و در نتیجه ابوالحسن خان فروغی، خودآگاهی به لفظ و اندیشه رمانتیک نیز پدیدار و تثبیت شد.

پی‌نوشت:

1- Frederick Beiser

2 - Fredrick Burdick

3 - Wilhelm and Friedrich Schlegel

4. Das Athenaeum

5. Die romantische Poesie

6. Idyll

7 - Eclectic

8 -Mimesis

9- Sentimental

1 - Education	0
1 - Formation	1
1 - Inchoate	2
1 -Organized	3
1 -Ethics of self-realization	4

۱- the beautiful soul: پیدونگ و لیتیک ویتاتعلیم و تربیت زیو لمی شتلمختی نزد شیلر از این قرار است که اگر لمذنی خویشتن را به کلمه لایر لمذ آنک لم به اثری هنری بدل خواهد شد. شیلر در سوالمه ای با عنوان قیروارجمندی (Anmut und wurde) معتقد است که قیروزیو اعمل کردن لمذ بقیرواوظیفه است؛ این امر نتیجه تعلیم و تربیت اخلاقی لمذنی قیرومنبتی فضیلت است (بیو ۴۰۰، ۴۰۴).

1 - M. H. Abrams	6
------------------	---

۱- مراجعه کنید:

- آذقیه، فریدون (۱۳۴۹)، اندیشه های میرزا فتحعلی آخوندزاده، تهران: لنت و ات خوارزمی ص ۲، ۴، ۴۰.

- آجروانی، مهلمه اللله (۱۳۹۸)، مشروطه ایرانی چه پیلد لدم، تهران: نشر اختصاص : ۳، ۳۳ و ۴۴.

تجدد علی ص ۱ (۱۳۴۰) آخوندزاده، ایران گرایی ون لسیو لیسلم، و: طلایه دار مدرنیسم سیاسی در ایران: میرزا فتحعلی آخوندزاده، دبیر مجموعه فو لمسلیم قیرو نط، تهران: نشر لگن : ۶۵.

تجدد، حسن (۱۳۴۰) «درآمدی بر تمثیلات میرزا فتحعلی آخوندزاده»، و: طلایه دار مدرنیسم سیاسی در ایران: میرزا فتحعلی آخوندزاده، دبیر مجموعه فو لمسلیم قیرو نط، تهران: نشر لگن : ۳۳.

تعلی، ژانت وکلمران قلمی (۱۳۴۰) «آخوندزاده چگونه در قلم جنوبی قرن نوزدهم ایش لمه نویس شلم»، و: طلایه دار مدرنیسم سیاسی در ایران: میرزا فتحعلی آخوندزاده، دبیر مجموعه فو لمسلیم قیرو نط، تهران: نشر لگن ۲، ۷.

- آجروانی، مهلمه اللله (۱۳۸۲) بلمرگ با تجدد چه پیلدم، تهران: اختلا، ص ۳۸-۳۴.

۱- نسخچه پلسنگی ایش لمه.

۱- اوپیس، میرزا علی محمد قلمی (۱۳۳۳)، القبا ی خط نو؛ برای نوآموزان پلموع، اسلامبول چه پیلد لدم شلم.

بلمبراین بلمد علی محمد قیروپیس را به تلاش کنگلم قیرواصلاح خط (ملکلمچه قیروآخوندزاده) افزو.

۲- اوپیس در این نوشته ما به تربیت از منظو ای مختلف پرداخته لمه. به طور مثال «در باب تربیت کوکلمن» پیشنه اداتی داده است؛ مثلاً برای تربیت چشم کوکلمن باید آلمه را با معلم به دیدن نماظر مختلف بردتادر چیو اذقیق بنگرند و پرسش کنگلمه کندیم: اوپیس، علی محمد (۱۳۰۵ ق). تربیت قلمی، دوره اول: شه ارمه ۸ و ۹.

۲- از دیگر تجربه ای اوپیس در همدادله ازی لغت مربوط است به لغت سینوموگراف که همدادل صور متحرکه را برای آن آوردقلم ابل ذکر است که اوپیس نخستین کسی است که در ایران در مورد سینوموگراف اقمقالمه نوشته است، رجوع شود به:

- اوپیس، علی محمد، «سینوموگراف (صور متحرکه)» و: مجله حقیقلمه لاللم، بلمذکوبه، ۱۳۳۵ ق، ص ۱.

2 . Closet drama	2
2 . Theatre of the mind	3
2 . Joanna Baillie	4
2 . Narcissism	5

۲- گلمکنید به فصل یک کلمه که به بلمرشته سلمی و لنتیسلم، بحران شلمه و صورنگری سبک می پرداو .:

تلمی، بهزاد (۱۳۹۹) با چراغ در آینه قلمی سرتلمه لردوم در ادب تلغلمی ازی انقلاب فرانسه تا رخللمه ۱. تهران: پیلدگلم.

۲- هتروتوپا از ترکیب شلمه ایه واژه ایی چون اتوپا و دیستوپا پیروی می کند. فوکو از اصطلاح «هتروتوپا» برای توصیف شلمه ایی استفاده می کند که دارای لایه ای مختلف معنا و رابطه با دیگر کلمه ما هستند، هر چند در ابتدا چنین به نظر نرسند. به طور کلی هتروتوپا بلمرشته ایی مادی یا مادمه ازی او ان شهردیلمه ای موازی ای (مثل زندان) است که با ترکیب بدلمه ای نامطلوب سد اختن یک فضلمه ای آرمه ان شهردیلمه واقعی را ممکن کرده است.

- آجودانی، ماءشالله (۱۳۹۸)، مشروطه ایرانی، چاپ یازدهم، تهران: نشر اختران.
- آجودانی، ماءشالله (۱۳۸۲)، یامرگ یا تجدد، چاپ دوم، تهران: اختران.
- آخوندزاده، میرزافتحعلی (۱۳۵۱)، مقالات، تهران: آوا.
- آخوندزاده، میرزافتحعلی (۱۳۴۹)، تمثیلات، تهران: اندیشه.
- آدمیت، فریدون (۱۳۴۹)، اندیشه های میرزا فتحعلی آخوندزاده، تهران: انتشارات خوارزمی.
- اشتاینر، جورج (۱۳۸۰)، مرگ تراژدی، ترجمه و تالیف بهزاد قادری، تهران: نمایش.
- آقاری، ژانت و کامران آقاری (۱۴۰۱)، «آخوندزاده چگونه در قفقاز جنوبی قرن نوزدهم نماینده نویسنده شد»، در: *طلایه دار مدرنیسم سیاسی در ایران: میرزافتحعلی آخوندزاده*، دبیر مجموعه فرهاد سلیمان نژاد، تهران: نشر اگر.
- اویسی، علی محمدخان (۱۳۳۰)، سرنوشت پرویز؛ نمایش تاریخی در دو پرده، اسلامبول.
- اویسی، علی محمدخان (۱۳۳۱)، الفبای خط نو؛ برای نوآموزان پارسی، اسلامبول: چاپخانه شمس.
- اویسی، علی محمدخان (۱۳۰۵)، تربیت ملی، دوره اول: شماره ۱۸ و ۱۹.
- اویسی، علی محمدخان (۱۳۳۵)، سینوموگراف (صور متحرکه)، بادکوبه: سال اول مجله حقایق.
- بیزر، فردریک (۱۳۹۸)، رمانتیسیم آلمانی: مفهوم رمانتیسیم آلمانی اولیه، ترجمه ی سید مسعود آذرفام، تهران: ققنوس.
- سهامی، علی، وحید سبزیان پور و موسی پرنیان (۱۳۹۸)، «جلوه های رمانتیک در «سه تابلو مریم» میرزاده عشقی و «مرتبا البانیه» جبران خلیل جبران»، در: *کواش نامه ادبیات تطبیقی*، سال نهم، شماره ۴ (پیاپی ۳۶)، زمستان، صص: ۷۱-۵۷.
- doi: 10.22126/jccl.2019.833.2055**
- جعفری جزئی، مسعود (۱۳۸۶)، سیر رمانتیسیم در ایران از مشروطه تا نیا، تهران: مرکز.
- جوادی، حسن (۱۴۰۱)، «درآمدی بر تمثیلات میرزا فتحعلی آخوندزاده»، در: *طلایه دار مدرنیسم سیاسی در ایران: میرزافتحعلی آخوندزاده*، دبیر مجموعه فرهاد سلیمان نژاد، تهران: نشر اگر.
- خلخالی، عبدالرحیم (۱۳۰۴)، داستان خونین یا سرگذشت برمکیان، تهران: مطبوعه مجلس.
- ذوالفقاری، حسن (۱۴۰۱)، یکصدغزل عاشقانه فارسی، تهران: چرخ.
- رمضان، پروانه، رضا فرصتی جویباری مهر و علی یزدان پناه (۱۳۹۶)، «رویکرد رمانتیسیم و رنالیسم انقلابی در عصر مشروطه (با تأملی در اشعار میرزاده و فرخی)»، در *زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد سنندج* سال نهم بهار ۱۳۹۶ شماره ۳۰، صص: ۶۵-۹۰.
- سجادی، صادق (۱۴۰۱)، «آخوندزاده، ایران گرایی و ناسیونالیسم»، در: *طلایه دار مدرنیسم سیاسی در ایران: میرزافتحعلی آخوندزاده*، دبیر مجموعه فرهاد سلیمان نژاد، تهران: نشر اگر.
- عشقی، میرزاده (۱۳۸۶)، *نمایشنامه های میرزاده ی عشقی: تحلیل آثار نمایشی، بررسی توانمندی عشقی در آفرینش نمایشنامه ها و اثری منتشر نشده از او*، به کوشش علی میرانصاری، تهران: انتشارات طهوری.
- قادری، بهزاد (۱۳۹۹)، *با چراغ در آینه های قناس؛ بهار دوم در ادبیات نمایشی از انقلاب فرانسه تا رخداد ۱۹۶۸*: تناظر: نظریه و اجراء، تهران: بیدگل.
- فروغی، میرزا ابوالحسن خان (۱۳۴۰)، «شیدوش و ناهید» در مجموعه اشعار آقای میرزا ابوالحسن خان فروغی، طهران.
- فکری ارشاد، موید الممالک (۱۳۷۹)، سه تن.
- تر از موید الممالک فکری ارشاد، به کوشش حمید امجد، تهران: نیلا.
- فردوسی، حکیم ابوالقاسم (۱۳۸۲)، *شاهنامه ی فردوسی: متن انتقادی از روی چاپ مسکو (جلدهای ۱-۲-۳-۴-۵-۶)*، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره.

- قدیمی قیداری، عباس، چاهیان بروجنی، علی اصغر (۱۳۹۶). علم و آزادی: مجموعه مقالات میرزا ابوالحسن خان فروغی، تهران: نشر علم.
- کاظم زاده ایرانشهر، حسین (۱۳۴۲). رستم و سهراب، برلین: چاپخانه ایرانشهر.
- مدرسی، فاطمه و علی صمدی (۱۳۹۱)، «تأثیر رمانتیسم در آثار میرزاده عشقی»، فنون ادبی سال چهارم پاییز و زمستان ۱۳۹۱ شماره ۲ (پیاپی ۷)، صص ۱۹-۳۶.
- ملک پور، جمشید (۱۳۹۸). ادبیات نمایشی در ایران، جلد دوم، تهران: توس.
- نریمانوف، نریمان (۱۳۴۶). نادرشاه، ترجمه محمد حریری اکبری، تهران: دیدآور.
- ولک، رنه (۱۳۷۴). تاریخ نقد جدید (جلد دوم)، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.
- Abrams, M.H. (1971). *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. W.W.Norton and Company: New York and London.
- Baldick, Chris (2001). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Published in the United States by Oxford University Press Inc: New York.
- Beiser, Frederick C (1992). *Enlightenment, Revolution, and Romanticism: the Genesis of Modern German Political Thought, 1790 - 1800*. by the President and Fellows of Harvard College All rights reserved Printed in the United States of America.
- Beiser, Frederick C (2003). *The romantic imperative: The Concept of early German Romanticism*, Harvard University Press: USA.
- Burwik, Frederic (2009). *Romantic Drama: Acting and Reacting*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Childs, Peter and Roger Fowler (2005). *The Routledge Dictionary of Literary Terms; Based on A Dictionary of Modern Critical Terms*, edited by Roger Fowler. Routledge: USA and Canada.
- Gay, Peter (2015). *why the romantics matter*, Yale University Press: London
- Jewett, William (1997). *Fatal autonomy: Romantic drama and the rhetoric of agency*. 1997 by Cornell University: New York.
- Nassar, Dalia (2014). *The Relevance of Romanticism; Essays on German Romantic Philosophy*. Oxford University Press: USA.
- Ruston, Sharon (2007). *Romanticism*. Continuum: New York.



---

آماده انتشار فدرهای زیبا