Research Article Volume 30, No. 1, Spring 2025

The Emergence of Romantic Drama and Its First Self-Conscious Manifestation in Iranian Theater: A Study of *The Fate of Parviz* by Ali Mohammad Khan Oveysi and *Shiudosh and Naheed* by Mirza Abu al-Hassan Khan Foroughi*

Abstract

This article aims to elucidate the emergence of romantic drama in the history of Iranian theater and to identify its earliest components. Historically, this phenomenon first manifested in the play *The Fate of Parviz* (1324 AH/1284 SH), but despite elements such as lyricism, the imaginative, the fragmented individual, and themes like patriotism, historicism, love, the Iranian spirit, and the ideals of equality evident in the works of later playwrights like Abdol Rahim Khalkhali, Hussein Kazemzadeh Iran-shahr, and Mohammad Reza Kordestani, known as Mirzadeh-e-Eshghi, the term "romantic" was not commonly used for these works, and there was no self-awareness of this style. It was not until Mirza Abu al-Hasan Khan Foroughi used the term "romantic style" in the preface to his play *Shiudosh and Naheed* (1335 AH/1295 SH) that this work was categorized under romanticism as a manifestation of literary modernity, addressing themes such as peace and its connection to the state and nation. Based on historical data and documents, the authors' primary hypothesis is that the presence of these elements in both *The Fate of Parviz* and "Shiudosh and Naheed" allows these two works to be considered the first romantic dramas and the first instances of self-awareness of the "romantic style" in Iranian theater. Their secondary hypothesis is that prior to the plays of Oveysi and Foroughi, there were signs of romantic drama in Iran, but these signs were limited to minor aspects of romanticism in the plays of writers such as Mirza Fath Ali Akhundzadeh, Nariman Narimanov, and Morteza Gholi Khan Fekri, known as Fekri-e-Ershad. To explain and formulate their subject, the authors therefore begin by examining the aspects of romanticism in the works of Mirza Fath Ali Akhundzadeh. Examining these individuals is important to demonstrate that at the beginning of Iranian theater, examples of romantic thought appeared in the works. To explain these points, the authors will utilize the theoretical framework of early romanticisms as formulated by Friedrich Beiser, in order to define the boundaries of romanticism in Iran. Based on this theoretical framework, it becomes clear that romanticism in Iranian theater was not in opposition to rationalism and modernity, but rather contributed to the continuation of modernity. It is worth noting that the necessity of this research lies in gaining an understanding of the intellectual foundations of the formation of Iranian theater. It addresses a phenomenon such as romanticism, which is considered one of the most important literary schools and intellectual movements of the modern era worldwide, and aims to show that this phenomenon manifested differently in Iran and underwent its own transformation, resulting in a romanticism that became the experience and awareness of Iranian playwrights.

Received: 28 Aug 2024
Received in revised form: 4 Oct 2024
Accepted: 6 Nov 2024

Niloofar Zare[1] iD
PhD Candidate of Theater, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: Niloofar.zaare@gmail.com

Behrooz Mahmoodi-Bakhtiari[2] iD (Corresponding Author)
Associate Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: mbakhtiari@ut.ac.ir

Majid Sarsangi[3] iD
Associate Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran
E-mail: msarsangi@ut.ac.ir

Maryam Dadkhah Tehrani[4] iD
Assistant Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: maryam.dadkhah@ut.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.381633.615932

Keywords
Romantic drama, Ali Mohammad Khan Oveysi, *The Fate of Parviz*, Mirza Abu al-Hasan Khan Foroughi, *Shiudosh and Naheed*

Citation: Zare, Niloofar; Mahmoudi Bakhtiari, Behrouz; Sarsangi, Majid, & Dadkhah Tehrani, Maryam (2025). The emergence of romantic drama and its first self-conscious manifestation in iranian theater: a study of *The Fate of Parviz* by Ali Mohammad Khan Oveysi and *Shiudosh and Naheed* by Mirza Abu al-Hassan Khan Foroughi, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, *30*(1), 7-18. (*In Persian*)

© **The Author(s).** **Publisher: University of Tehran Press.**

*This article is extracted from the first author's doctoral dissertation, entiteled: "Romanticism in Iranian drama: the emergence and transformation of romantic drama from 1871 to 1941 AD", under the supervision of the second and the third authors and the advised of the fourth author at the University of Tehran.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۳۰، شماره ۱، بهار ۱۴۰۴

پیدایش درام رمانتیک و نخستین جلوهٔ خودآگاهی به آن در ادبیات نمایشی ایران: *سرنوشت پرویز* از علی‌محمدخان اویسی و *شیدوش و ناهید* از میرزا ابوالحسن‌خان فروغی*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۶/۰۷
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۷/۱۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۸/۱۶

نیلوفر زارع[۱]: دانشجوی دکترای تئاتر، گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. E-mail: niloofar.zaare@gmail.com

بهروز محمودی بختیاری (نویسنده مسئول)[۲]: دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. E-mail: mbakhtiari@ut.ac.ir

مجید سرسنگی[۳]: دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. E-mail: msarsangi@ut.ac.ir

مریم دادخواه تهرانی[۴]: استادیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. E-mail: maryam.dadkhah@ut.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.381633.615932

چکیده

موضوع این مقاله تبیین پیدایش درام رمانتیک در تاریخ ادبیات نمایشی ایران و شناخت نخستین مؤلفه‌های آن است که به لحاظ تاریخی، ابتدا در نمایشنامه *سرنوشت پرویز* علی محمدخان اویسی بروز و ظهور پیدا کرد؛ اما با وجود مؤلفه‌هایی 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 کاررفتن لفظ رمانتیک برای این آثار مرسوم نبود و یا خودآگاهی نسبت به آن وجود نداشت تا اینکه نخستین‌بار ابوالحسن‌خان فروغی در دیباچهٔ اثر خود با نام *شیدوش و ناهید* از لفظ «سبک رمانتیک» استفاده می‌کند و اثر خود را ذیل رمانتیسم به مثابه نمودی از تجدد ادبی صورت‌بندی می‌نماید. قابل ذکر است که ضرورت این پژوهش، در دستیابی به شناخت بنیان‌های فکری در جهت شکل‌گیری ادبیات نمایشی در ایران نهفته است. زیرا مسئله این است که نشان دهیم مهم‌ترین پدیدهٔ ادبی در جنبش‌های فکری دوران مدرن، در ایران چگونه آشکار گشت و سیر دگرگونی خود را پیش برد. برای تبیین موارد یادشده، از مبانی نظری رمانتیسم‌های اولیه که فردریک بیزر آن را صورت‌بندی کرده است، بهره خواهیم برد، تا بتوانیم از طریق آن حدود رمانتیسم در ایران را مشخص نماییم.

واژه‌های کلیدی

درام رمانتیک، علی محمدخان اویسی، *سرنوشت پرویز*، میرزا ابوالحسن‌خان فروغی، *شیدوش و ناهید*

استناد: زارع، نیلوفر؛ محمودی بختیاری، بهروز؛ سرسنگی، مجید و دادخواه تهرانی، مریم (۱۴۰۴)، پیدایش درام رمانتیک و نخستین جلوهٔ خودآگاهی به آن در ادبیات نمایشی ایران: *سرنوشت پرویز* از علی‌محمدخان اویسی و *شیدوش و ناهید* از میرزا ابوالحسن خان فروغی، *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۳۰(۱)، ۷–۱۸.

© نگارنده(گان).
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

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

مقدمه

مقاله پیشرو، همان‌طور که از عنوانش پیدا است، متمرکز بر «پیدایش درام رمانتیک در ایران» است؛ درواقع 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. درواقع 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 مبانی نظری برگرفته از جریان رمانتیسم اولیه، که توسط فردریک بیزر[1] 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 این گونه 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، نریمانوف، عبدالرحیم خلخالی، فکری‌ارشاد به‌وجود آمده بود؛ اما در آثار اویسی و پس از او فروغی، به دلیل وجود مؤلفه‌هایی چون عشق، ادبیات غنایی، امر خیال‌انگیز، مهین‌دوستی و دوپارگی سوژه که درواقع به مضامین اصلی نمایشنامه‌ها بدل شده بودند، موجب شد که درام رمانتیک در ایران هویت و تشخص 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 مؤلفه‌هایی به وجود 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 به وجود 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 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 مؤلفه‌های درام رمانتیک بپردازد. مبانی نظری مطرح شده در این مقاله مبتنی بر نظریهٔ فردریک بیزر در خصوص جریان رمانتیسم اولیه در آلمان خواهد بود. دلیل انتخاب این مبانی 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، خودتحقق‌بخشی، 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[2] 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, p. 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 مبانی نظری بیشتر به آن خواهیم پرداخت.

روش پژوهش

در این پژوهش ابتدا کوشیده شده است که با معرفی رمانتیک‌های اولیه به‌عنوان جریان رمانتیسمی که در نسبت انتقادی با مدرنیتهٔ اروپا بوده‌اند و می‌کوشیدند میان جهان سوبژکتیو و ابژکتیو وحدتی به‌وجود آورند، چارچوبی از مفاهیم مهم رمانتیک ارائه شود، اما باید متذکر شد که این مقاله به دلیل بررسی تاریخی رمانتیسم در ادبیات نمایشی ایران، قصد ندارد که به تمامی از آن چارچوب 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 ببرد. به همین دلیل پژوهش حاضر در پردازش‌داده‌ها و اطلاعات موجود در نمایشنامه‌های ایرانی به لحاظ روشی، از تاریخ‌گرایی بهره می‌برد که البته این روش نیز ریشه در اندیشهٔ رمانتیک‌هایی چون یوهان گوتفرید فون هردر[3] 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 دراندازد. اگر این فرض را که مبتنی بر مشاهدهٔ 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 تأثیر می‌گذارند. به همین دلیل پردازش‌داده‌ها و اطلاعات این مقاله مبتنی بر روش تاریخ‌گرایی است تا بتوان به تبیین و تعریف رمانتیسم در ادبیات‌نمایشی 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 جلوهٔ خودآگاهی به آن در ادبیات نمایشی ایران پژوهشی صورت نگرفته است؛ همچنین در مورد نمایشنامه *سرنوشت پرویز* علی‌محمدخان اویسی و نمایشنامه *شیدوش و ناهید* ابوالحسن‌خان فروغی به طور کل و در حوزهٔ درام رمانتیک پژوهشی یافت نشد. تنها در دو اثر به شیدوش و ناهید اشاره شده است:

ملک‌پور در جلد دوم *ادبیات نمایشی در ایران (دوران انقلاب مشروطه)* به نمایشنامه *سرنوشت پرویز* علی‌محمدخان اویسی پرداخته است (ملک‌پور، ۱۳۹۸). 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 ملک پور در این جلد بخش‌هایی از نمایشنامه *شیدوش و ناهید* میرزا ابوالحسن‌خان فروغی را به همراه مشخصات کلی اثر آورده است (ملک‌پور، ۱۳۹۸).

حسن ذوالفقاری نیز در کتاب یکصد *منظومهٔ عاشقانهٔ فارسی* که

گردآوری و گزارشی از منظومه‌های فارسی است به منظومهٔ 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 (ذوالفقاری، ۱۳۹۲).

اما در حیطهٔ رمانتیسم و جست‌وجوی مضامین رمانتیک در مورد میرزادهٔ عشقی چندین پژوهش انجام شده است. از آخرین مقالات علمی که موضوع آن‌ها به صورت مشخص دربارهٔ رمانتیسم در ادبیات نمایشی ایران است، مقاله «جلوه‌های رمانتیک در "سه تابلو مریم" میرزادهٔ عشقی و "مرتا البانیهٔ" جبران خلیل جبران» را می‌توان نام برد که توسط علی سهامی، وحید سبزیان‌پور و موسی پرنیان نوشته شده است. موضوع این مقاله «واکاوی و بازیابی نحوهٔ به کارگیری اصول و مبانی مکتب رمانتیسم» و «بیان تفاوت‌ها و شباهت‌های آن» در دو اثر یادشده از عشقی و خلیل جبران است (سهامی و همکاران، ۱۳۹۸، ۵۸).

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

در مقاله «تأثیر رمانتیسم در آثار میرزادهٔ عشقی» که توسط فاطمه مدرسی و علی صمدی نوشته شده است نیز آثار عشقی به‌عنوان مهم‌ترین شاعر و نمایشنامه‌نویس مکتب رمانتیسم در ایران، مورد بررسی قرار می‌گیرد (مدرسی و صمدی، ۱۳۹۱).

مسعود جعفری‌جزی در کتاب *سیر رمانتیسم در ایران از مشروطه تا نیما* به مکتب‌بندی کردن شعر شاعرانی چون عشقی، عارف قزوینی و نیما پرداخته است؛ پیش از این کتاب نیز جعفری در مقاله‌ای با عنوان «میرزاده‌ی عشقی و رمانتیسم انقلابی» با ارجاع به مقالات عشقی در *روزنامه قرن بیستم* کوشیده که انقلابی گری عشقی را نه تنها در شعر او بلکه در اندیشهٔ او نیز نشان دهد. جعفری به لحاظ روش‌شناسی، ابتدا به اندیشهٔ اجتماعی و سیاسی عشقی اشاره می‌کند و سپس به آثار هنری او ورود می‌نماید. در ادامه نیز نویسندهٔ مقاله می‌کوشد تا ویژگی‌های رمانتیک عشقی را از راه تطبیق نظرات و رویکرد شاعر با شاعر رمانتیکی چون ویکتور هوگو، برجسته سازد (جعفری، ۱۳۸۳). روش تطبیقی برای جعفری راهگشا است زیرا در این روش با نظر به شرایط اجتماعی‌سیاسی ایران و فرانسه، می‌توان شباهت‌هایی در اندیشه و کارکرد آن در شکل اثر هنری یافت؛ پس جست‌وجوی شباهت‌ها معیاری برای فهم رمانتیسم عشقی می‌شود. اما اتکای صرف به شباهت و نادیده گرفتن تفاوت‌ها، از جمله اشکالات روش شناسی جعفری است. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، عدم توجه به تفاوت‌ها در بررسی‌های تاریخی موجب می‌شود که در روایت تاریخی از یک پدیده، نتوانیم تا جای ممکن و بر اساس شواهد و قراین روشن، امر مورد نظر پژوهش را مورد شناسایی قرار دهیم. پس می‌توانیم بگوییم ساختاری که جعفری در این مقاله برای تعریف رمانتیسم عشقی بنا کرد، و سه مقاله پیشین را نیز متاثر ساخت، دارای یکجانبه گرایی و برتری‌دادن تشابه به تفاوت است. توجه بیش از اندازه به تشابه میان عشقی با شاعران رمانتیکی چون هوگو، که نسبت به اندیشهٔ رمانتیک خودآگاهی داشتند و برای تبیین آن بیانیه نوشتند، نشان می‌دهد که در بینشِ جعفری نیز نوعی جهانی‌سازی و یکسان‌انگاری میان «اینجا» و «آنجا» وجود دارد و به همین دلیل می‌توانیم بگوییم او نیز رمانتیسم عشقی را دارای هویتی تاریخی نمی‌داند.

مبانی نظری پژوهش

شعر و درام رمانتیک

رمانتیسم، ابتدا در قلمرو ادبیات و در سال ۱۷۹۸ بود که توسط حلقهٔ برادران شلگل[۴] و در نشریه‌ای به نام *آتنئوم*[۵] نام برده و صورت‌بندی شد؛ آنان که بیزر رمانتیک‌های اولیه می‌نامدشان، برای نخستین‌بار از اصطلاحی به نام رمانتیشه پوئزیه[۶] استفاده کردند که دلالت بر یک فرم ادبی در شعر داشت. اصطلاح پوئزیه تنها به ادبیات منظوم اشاره نداشت؛ بلکه رمانتیک‌ها این واژه را برای آثار منثور نیز به‌کار بردند؛ علاوه بر این پوئزیه به ژانر یا سبک خاصی از نثر یا شعر ارجاع ندارد، زیرا شعر رمانتیک تلفیق یا ترکیبی از سبک‌ها است؛ یعنی اثری است که قادر است چندین ژانر را در یک‌جا گردآورد و درواقع سبکی التقاطی[۷] دارد (بیزر، ۱۴۰۰). فریدریش شلگل نیز این ویژگی شعر رمانتیک را در خواست تبدیل یک امر به امری دیگر چنین بیان می‌کند که: «[اثر] رمانتیک، اختلاطی از همهٔ 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, p. 20).

این ویژگی اخیر از نظر شلگل محدود به رمانتیشه پوئزیه نبود، بلکه مشخصهٔ بارز ادبیات اوایل دورهٔ مدرن به‌شمار می‌آمد و رمانتیسم را در تضاد با ادبیات کلاسیک هویت می‌بخشید؛ زیرا به عقیدهٔ او رسالت عصر مدرن بازآفرینی کلیت و وحدت جهان باستان، یعنی وحدت با خویشتن، دیگران و طبیعت است. ادبیات مدرن با بهره‌گیری خلاقانه از سبک‌های گوناگون، خودِ وحدت را نشان نمی‌دهد بلکه ماهیت تلاش و تقلا برای بازیافتن یکپارچگی و تمامیت را نمایان می‌کند (۱۴۰۰/۲۰۰۳). بر اساس پژوهش بیزر، شلگل در قطعهٔ ۱۱۶ *آتنئوم* به سه عنصری که هدف رمانتیشه پوئزیه را فراهم می‌آورند چنین اشاره می‌کند: «۱. عنصر خیالپردازانه، ۲. عنصر تقلید[۸] و ۳. عنصر احساساتی‌بودن[۹]» (بیزر، ۱۴۰۰/۲۰۰۳، ۴۲).

در این سلسله‌مراتب، خیال‌پردازی، آزادی فرد برای فراتررفتن از چارچوب‌های 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 پیوندیافتن یک امر به امور دیگر، برملا کنندهٔ 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 پیوندیافتن، 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 منشأ و ضمانت اجرایی قانون اخلاقی را فراهم می‌آورد؛ به گفتهٔ شلگل رابطه عشق و قانون به‌سان روح قانون و متن قانون است: عشق آن امری را می‌آفریند که 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 منحصربه‌فرد «من» به سوی پیوندی یگانه با «دیگری» حرکت می‌کند (۱۴۰۰/۲۰۰۳)؛ به میانجی عشق است که خویشتن را در طبیعت و دیگران می‌بینیم و مجددا با جهان یکی می‌شویم (Beiser, 1949).

در ذیل اهمیت عشق به‌عنوان عالی‌ترین تجلی وحدت امور متکثر بود که نووالیس گفت: «عشق هدف نهایی تاریخ جهان است» (Gay, 2015, p. 2).

عامل اساسی دیگری که در رمانتیسم نقش دارد _به زعم افرادی چون شلگل و نووالیس_ تعلیم و تربیت احساس و میل فرد است؛ تعلیم و تربیت (بیلدونگ)[۱۰] در زبان آلمانی به معنای ساختن[۱۱] است و دلالت بر پیشرفت امری بالقوه، نوبنیاد[۱۲] و به‌سامان‌شده[۱۳] دارد. معنای ضمنی دیگر آن نیز به فرآیند آموزشی، فرآوردهٔ فرهنگ‌پذیری، روند اخلاقی و یا خودتحقق‌بخشی[۱۴] اشاره می‌کند. با نگاه به معناهای گفته‌شده آشکار می‌شود که بیلدونگ نه تنها در پی پروراندن قوای نوع انسان بلکه در پی پروراندن قوای یگانهٔ فردی است و در جهت تعالی انسان و تحقق او به مثابه جان زیبا[۱۵] تعریف می‌شود که فرد بدون داشتن آزادی نمی‌تواند به آن دست یابد. آزادی نیز در این چارچوب یعنی انتخاب آزاد فرد به دور از هر گونه مطابقت با هنجارهای فرهنگی کلی و سنت؛ بنابراین بیلدونگ نمی‌تواند نتیجهٔ فرآیندهای تعلیم و تربیت یا شایسته‌سازی تحمیلی فرهنگ یا دولت باشد (بیزر، ۲۰۰۳/۱۴۰۰). می‌توان گفت که برای تحقق آن سلسله مراتب پیش‌گفته و رسیدن به وحدت غایی، فرد می‌بایست تعلیم و تربیت (بیلدونگ) یابد؛ و این امر معطوف به دستیابی به خودتحقق بخشی است که جز از طریق آزادی میسر نمی‌شود.

از نظر رنه ولک نیز شعر رمانتیک واجد ویژگی‌های دیگری چون نمادین‌بودن، جدلی(دیالکتیکی)بودن و تاریخی‌بودن است. جورج اشتاینر (۱۹۶۰/۱۳۸۰) نیز این ویژگی‌ها را نشانه‌ای از «میل ذاتی ادبیات رمانتیک به درام» تعبیر می‌کند (ص. ۱۰۸). درواقع در درام است که نماد، جدل و تاریخ در روایتی که توسط اشخاص گوناگون و متکثر، به‌صورت کنش‌مند انجام می‌گیرد، تحقق می‌یابند؛ به‌زعم ولک (۱۹۶۶/۱۳۷۴) درام در نظر رمانتیک‌ها همچون «تابلو نقاشی بزرگی» است که تصویرگر سیلان و زایش‌های پی‌درپی است تا بتواند «راز عالم وجود» را تجسد بخشد (ص. ۷۷). این ایدئالیسمی که ولک در درون رمانتیسم شناسایی می‌کند و آن را در استعارهٔ تابلوی نقاشی بیان می‌دارد، از نظر شلگل بیرون‌آوردن 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 پدیدهٔ طبیعی دارای امری استعلایی و فراطبیعی است که کنش رمانتیک می‌بایست آن را عیان سازد؛ این رویکرد به ایدئالیسم از نظر لوکاچ (۱۹۷۴/۱۳۷۳) قدرت «اسطوره‌آفرین» رمانتیسم نامیده می‌شود که در تضاد با امر طبیعی و طبیعی‌سازی پدیده‌های در عالم است (ص. ۵). این رویکرد به امور طبیعی، از نظر ابرامز[۱۶] سبب بروز نوعی دوگانگی دراماتیک می‌شود؛ زیرا نوعی «از خود به در شدن» است که موجب به پدیدآمدن دید حماسی به زندگی می‌شود و منیت فرد را دوگانه می‌سازد (Abrams,1953, p. 334). به عبارتی دیگر رخداد دراماتیک در جایی بین برخورد منِ ذهنی فرد و جهان عینی قرار دارد؛ در این شیوه، انسان «از خود به در شَده» با غربت و از خودبیگانگی، کثرت و کشمکش مدام در زمینهٔ منافع فردی و جمعی در سیلان است؛ و با چهرهٔ چندپارهٔ خود روبه‌رو می‌شود و خواهان فرا روی از کثرت و پیوند یافتن با وحدت است.

تحلیل داده‌ها

سویه‌های رمانتیک در ادبیات نمایشی ایران: پیش از پیدایش درام رمانتیک

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

میرزا فتحعلی آخوندزاده

میرزا فتحعلی آخوندزاده(۱۲۲۷ه.ق/۱۱۹۰ه.ش؛ ۱۲۹۵ه.ق/۱۲۵۶ ه.ش) نخستین نمایشنامه‌نویس ایرانی است که قراردادن او در زمرهٔ رمانتیک‌ها در ابتدا ناممکن به نظر می‌رسد چرا که در مجموع بیشتر او را روشنگری عقل‌گرا می‌شناسیم[۱۷] که هدف نمایشنامه‌نویسی را ایجاد «تهذیب اخلاق» از طریق «کریتیکا» 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). 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 فراروی فرد از تکثر به سوی وحدت حائز اهمیت هستند؛ برای مثال آخوندزاده در نمایشنامهٔ *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 (آخوندزاده، ۱۳۴۹، ۲۸۶).

نریمان نریمانوف

از نریمان نریمانوف سه نمایشنامه به‌جای مانده که به ترتیب عبارت‌اند از *نادانی* (۱۳۱۱ ه.ق/۷۲ ه.ش)، *نادرشاه* (۱۳۱۶ ه.ق/۱۲۷۷ ه.ش) که به زبان فارسی نوشته و نمایشنامه *شامدان بک* (۱۳۳۱ ه.ق/ ۱۲۷۲ ه.ش) 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 دربارهٔ مؤسس سلسلهٔ پادشاهی افشار و زندگی او پس از کورکردن پسرش و ندامتی است که پس از این واقعهٔ دهشتبار روان شاه را فرامی‌گیرد. تاریخ از منظرگاه رمانتیک‌ها عرصهٔ روایت صرف نیست، بلکه باید آن را 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). نریمانوف در این اثر تنها با پروراندن بُعد ندامت در نادرشاه 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 دوبارهٔ

اعمالش متوجه می‌شود که برای خود، جز کور کردن فرزندش و ندامت درونی، دستاورد دیگری نداشته است. اگر در رمانتیسم، 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.

پیدایش درام رمانتیک در ادبیات نمایشی ایران: *سرنوشت پرویز*

در تاریخ ادبیات نمایشی ایران، پس از وجود این نشانه‌های اندک از رمانتیسم، با نخستین نمایشنامه منظوم به نام *سرنوشت پرویز* روبه‌رو می‌شویم که علی‌محمدخان اویسی این اثر را یک سال پیش از امضای فرمان پادشاهی مشروطه در سال ۱۳۲۴ ه.ق/ ۱۲۸۴ ه.ش، پدید آورد و آن را در سال ۱۳۳۰ ه.ق/ ۱۲۹۰ ه.ش در استانبول منتشر کرد.[۱۸] از جمله کارهای مهم علی‌محمدخان اویسی _ در ادامهٔ تلاش‌های ملکم‌خان و آخوندزاده_ نگارش *الفبای خط نو*[۱۹]، در ۱۳۳۰ ه.ق/ ۱۲۹۰ ه.ش برای نوآموزان پارسی را در «چاپخانهٔ شمس» اسلامبول است. بر جلد *الفبای خط نو*، اویسی این گونه معرفی شده است: «میرزا علیمحمدخان اویسی مأمور مالیه در سفارت کبرای دولت علیه ایران در اسلامبول، فارغ التحصیل مدرسه مبارکه علوم سیاسی و اداری و صاحب نشان طلای درجهٔ اول علمی و نشان درجهٔ دوم شیر و خورشید»؛ و زیر آن نقلی از ملکم‌خان آورده شده است: «باید ترقی‌پرست 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 ۱۳۰۶ *مجله تعلیم و تربیت* نوشته‌هایی در خصوص تربیت ملی منتشر شده است. به طور کلی اویسی در این مقالات به نقد و تصحیح و پیشنهاد در باب شیوه‌ها و نگرش‌های تعلیمی و تربیتی در دبستان‌ها و مدارس تحصیلات عالیه پرداخته است.[۲۰] عمدهٔ خصیصهٔ 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 ضمیمهٔ الفبای خط نو سروده است؛

راه نو گیر و شو ترقی خواه
پی اصلاح کوش و سهلی کار
از تجدد مترس و دل مخریش
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 نو گیر
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»؛ تصویری‌بودن نمایشنامه اویسی تلاشی بود برای ارائهٔ صورت دقیق از وقایع در حال رخ‌دادن در درام که این نوع از تولید درام را تماشاهای شعری[۲۱] 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 آن آثار همین صنعت تشبیه‌نویسی است با شعر که چون با وزان و موسیقی درآید اوپرا نامیده می‌شود. از این نوع تماشاهای شعری در خزینه ادبی ما بسیار و هرگاه مشوق و طالب داشته باشد هزاران‌هزار نمایش‌های تاریخی اخلاقی و اجتماعی ممکن است از آن‌ها اقتباس کرد. یک نمونه از آن نمایش‌ها همین قطعهٔ 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 تأثیرگذاری بر مردم است. هدف این شعر نیز پندآموزی و تعلیم و تربیت است و اویسی نیز از «گنجینهٔ نظامی» بهره می‌برد تا بتواند با «تشبیه حقایق تاریخی و اخلاقی و تقلید وقایع جهان زندگانی در عقول و افهام» تأثیر گذارد و «مولد حسن نتیجه» شود (اویسی، ۱۳۳۰، دیباچه). در واقع اویسی در این اثر با رویکردی رمانتیک به تاریخ می‌نگرد چرا که تاریخ را به جای روایتِ بی‌دخل و تصرف به پرسش می‌گیرد، در آن تردید می‌کند و به «حالات درونی» شخصیت‌های مهم تاریخی با زبان تغزلی می‌پردازد. در این اثر با تردیدها و پریشانی‌های خسرو پرویز از شاهان دوران ساسانی بعد از دریافت نامهٔ پیامبر اسلام مبنی بر گرویدن به دین اسلام روبه‌رو هستیم. خسروپرویز برخلاف *منظومه* نظامی گنجوی در نمایشنامه *سرنوشت پرویز* در کنارگذاردن دین زرتشت و پذیرش دین اسلام تردید می‌کند و تجربه‌هایی از گسست از خویش، از مقام شاهی و از دین را از سر می‌گذراند. بر اساس این لحظهٔ سرآغازین رمانتیسم در ادبیات نمایشی ایران، می‌توان گفت که رمانتیسم در ادبیات نمایشی ایران زمانی پدیدار شد که نمایشنامه‌نویس از توجه به واقعیت روزمره دور شد و وقایعی که در گذشتهٔ تاریخی ایران به وجود آمده بود را با تخیل کردن در آن مورد توجه قرار داد.

در آغاز نمایشنامه، اویسی نشان می‌دهد که خسرو پرویز پس از خواندن نامهٔ پیامبر اسلام، مبنی بر اینکه به دین جدید بگرود، دچار حالات تشویش درونی و روانی می‌شود. درواقع 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 بازشدن نامه، چهره‌های دیگری از خسرو بازنمایی می‌شود. در واقع، نامه به مثابهٔ آینه‌ای است که رویاروی خسرو قرار می‌گیرد، تصویر ذهنی او را می‌شکند و او را به خود واقف می‌سازد. کارکرد نامهٔ پیامبر برای خسرو پرویز به‌سان آینهٔ محدب[۲۲] رمانتیک‌ها است که چهرهٔ خسرو را می‌شکند و خسرو در تکه‌های مختلف این آینه با چهرهٔ چندگانه و مواج خود مواجه می‌شود و در این مواج گونگی و تعدد چهره با ابعاد مختلفی از شخصیت خود و به بیان بهتر با «من»های متفاوتی از خود رو به رو می‌گردد. نامه این گونه 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، ۱۹-۲۰)

محتوای نامه همچون آینه‌ای رویاروی خسرو گشوده می‌شود تا خسرو با چهرهٔ دیگری از خود روبه‌رو شود. خسرویی که دیگر شاه نیست؛ پادشاهی از آن خداوند است و خسرو تنها بندهٔ خداوند است. درواقع 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 زَهره که با این احترام
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 خدایا جهان بانا" (در ضمن بزرگ‌امید برخاسته عرب را بیرون می‌برد و خود هم می رود)» (اویسی، ۱۳۳۰، ۲۲).

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

من از کردار زشت خویش یکسان
پشیمانم، پشیمانم پشیمان
(اویسی، ۱۳۳۰، ۳۰)

اویسی چهرهٔ 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» مطلقی که خسرو در مورد خود تصور می‌کرد، شکسته می‌شود و سپس با ممزوج‌شدن این بحران شناسا با مفاهیمی ایدئولوژیک، از یک‌سو به آئین جدید و راه و رسم تازه دعوت می‌شود و رویاروی توصیهٔ معشوق خود نیز قرار می‌گیرد؛

شیرین
ره دیرین رها کن راه نو گیر
ترقی خواه باش و مرد تدبیر
(اویسی، ۱۳۳۰، ۱۶)

و از سوی دیگر با ظاهرشدن روح زرتشت و گوشزدکردن عاقبت دست شستن از دین پیشین، با آیین نیاکان روبه‌رو 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 متهورانهٔ خود از این کثرت فرا رود و وحدتی را در خود و در عالم نمایان سازد.

علاوه بر این، وجه دیگری از درام رمانتیک در نمایشنامه اویسی مشهود است؛ ظاهرشدن روح زرتشت در نمایشنامه. به‌طورکلی احضار روح در درام یکی از شیوه‌های نمایشنامه‌نویسان رمانتیک است که در اصطلاح به درام پنهان[۲۳] یا تئاتر ذهن[۲۴] معروف است؛ به این معنا که به امور پنهان عینیت بخشیده می‌شود. نمایشنامه‌نویس رمانتیک شیفتهٔ امور غیرمنطقی، خرافاتی، مرموز، جنون‌آمیز و ماجراجویانه است؛ جوآنا بایلی[۲۵] 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).

چنان که پیش‌تر نیز اشاره شد، خسرو در *سرنوشت پرویز* قرار است چهره‌های مختلفی از خود را نمایان سازد. چهرهٔ 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 وهلهٔ اول در دورهٔ کودکی، یعنی دورهٔ خودشیفتگی[۲۶]، آغاز می‌شود. «منِ 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.[۲۷]

در اینجا این نکته نیز قابل ذکر است که وقتی خسرو قرار است وارد یک فرآیند دیالکتیکی تفکر، شناخت و ارائهٔ 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 سِر درون شخصیت آشکار می‌شود؛ درواقع نوعی دوگانگی بر اثر حاکم است که موجب بعد دراماتیک می‌شود. خسرو در *سرنوشت پرویز* نمایانگر انسانی است که در میان دگرگونی‌ها و تعدد نگرش‌ها نیازمند به کارگیری سوژگی خود در پی وحدت‌بخشیدن به فردیت و انتخاب خود است؛ تلاش برای فرارفتن از دوگانگی‌ها را می‌توان در زمینهٔ تاریخی نمایشنامه در دورهٔ 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 جامعهٔ 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.

پیش از خودآگاهی به «سبک رمانتیک»

پس از پیدایش نخستین درام رمانتیک در ایران در تاریخ ۱۳۲۴ ه.ق/۱۲۸۴ ه.ش و پیش از آن که نخستین جلوهٔ خودآگاهی به «سبک رمانتیک» در تاریخ ادبیات نمایشی ایران به وجود آید، با نمایشنامه–نویسان رمانتیکی چون خلخالی، ایرانشهر و عشقی روبه‌رو می‌شویم. ارائهٔ گزارشی از روند رمانتیسم در حد فاصل میان اویسی و فروغی نشان خواهد داد که هر چه آثار بیشتر واجد ویژگی‌های رمانتیسم شدند، خودآگاهی به این مفهوم نیز بیشتر شد و در نتیجهٔ گسترش یافتن ویژگی‌های رمانتیسم در ادبیات نمایشی بود که به کار رفتن لفظ «سبک رمانتیک» ضرورت پیدا کرد.

عبدالرحیم خلخالی

نمایشنامه *داستان خونین* یا *سرگذشت برمکیان* در سال ۱۳۲۹ ه.ق/ ۱۲۹۰ ه.ش توسط خلخالی نوشته شد. خلخالی در مقدمهٔ اثر نوشته است که این نمایشنامه «با اقتباس از کتب تاریخی مختلف صورت گرفته و حاوی اطلاعاتی تاریخی است» (خلخالی،۱۳۰۴، ۶–۷). کتاب‌های جرجی زیدان یکی از آن منابع اصلی است که خلخالی 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، 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 می‌نمایند؛ چنین کنشی یادآور عمل تهورآمیز قهرمانان رمانتیک است که با مرگ خود به امری چون ایران تداوم می‌بخشند. آن‌ها اگرچه در صدد بودند دولتی متمدن و دارای وحدتی در کثرت پدید آورند، اما در برابر نیروهای شر قربانی می‌شوند تا آن ایدهٔ والا بتواند تداوم یابد.

حسین کاظم‌زاده ایرانشهر

ایرانشهر نمایشنامه منظوم *رستم و سهراب* را در سال ۱۹۱۴م./ ۱۲۹۲ ه.ش/ ۱۳۳۱ ه.ق در پاریس نوشت و دوازده سال بعد به همراه مقدمه‌ای در برلین به چاپ رساند. موضوع نمایشنامه همان مواجههٔ مشهور میان رستم و سهراب است که در *شاهنامهٔ* فردوسی نیز روایت شده است. ایرانشهر در مقدمهٔ 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 درجهٔ کاملتر وزیباتر برساند» (ایرانشهر،۱۳۰۲، ۲). به عبارت دیگر غایت درجهٔ 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 مرتبهٔ بالاتر و روح کلی را عشق می‌نامد. بر همین مبنا است که در نمایشنامه *رستم و سهراب* بر عشق به‌عنوان 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.

میرزادهٔ عشقی

پژوهشگرانی چون مسعود جعفری جزی در *سیر رمانتیسم در ایران (از مشروطه تا نیما)* آثار عشقی، اعم از شعر و [نمایشنامه‌های] منظوم را سراسر رمانتیسم نامگذاری می‌کند و به طور مشخص بر «رمانتیسم انقلابی و اتوپیایی» عشقی که گاه نیز به «آنارشیسم» منجر می‌شود، تاکید 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 مخروبهٔ آبادی است و قبرستان که هتروتوپیایی[۲۸] تاریخی است– می‌پردازد. درواقع مکان‌هایی که برآمده از حافظهٔ تاریخی طبیعت‌اند. رمانتیک‌ها برای طبیعت حافظهٔ تاریخی قائل می‌شوند (قادری، ۱۳۹۹)؛ طبیعت خام یعنی طبیعتی که اندیشهٔ انسان به آن شکل نداده، در این حالت طبیعت حافظه‌ای ندارند. این حافظه وقتی مطرح می‌شود که اندیشهٔ انسان در زمان بر طبیعت تأثیر بگذارد. رمانتیک‌ها تاریخ‌نگاری را بدون حضور طبیعت یا حافظهٔ تاریخی غیرممکن می‌دانستند، آن‌ها همیشه تلاش می‌کردند در دو تاریخ سیر کنند، تاریخ اکنون و تاریخ گذشته (همان)؛ در نظر عشقی نیز طبیعت در جلوهٔ مکان‌های ویران شده، در قامت شخصیت‌هایی چون زرتشت یا پادشاهان، جلوه می‌کند و به زبانی دیگر حافظهٔ طبیعت به اکنون فراخوانده می‌شود؛ از این‌رو می‌توان گفت که اکنون آبستن حضور گذشته و بیان طبیعتِ مکتوم مانده است. درواقع این میسر نمی‌شود مگر آن که طبیعت دارای حافظه باشد و بتواند خود را به طریق گوناگون به سخن درآورد.

نخستین جلوهٔ خودآگاهی به «سبک رمانتیک» در ادبیات نمایشی ایران: *شیدوش و ناهید*

به نظر می‌رسد که در ادبیات نمایشی ایران واژهٔ رمانتیک، نخستین‌بار، توسط ابوالحسن‌خان فروغی در «دیباچه‌ای بر داستان شیدوش و ناهید» به کار رفته است. از نظر فروغی رمانتیک «سبکی» آلمانی بود که به جهت جدایی یافتن ادبیات آلمانی از کلاسیسیسم فرانسوی پدید آمد (فروغی، ۱۳۳۵ ه.ق، ۱۸)؛ یعنی آلمانی‌ها توانستند خود را از مقلد فرانسویان‌بودن 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 جدیده از حس ملی و عقاید دینی و توجه به امور اخلاقی و انواع احساسات دیگر» به‌وسیلهٔ «انواع جدیدهٔ کلام» بوده (فروغی، ۱۳۳۵ ه.ق،۱۹–۲۰) و در پی این است که «به مقتضای احتیاجات عصر بایجاد تعالی جدیده و انواع و اقسام تازه از کلام منظوم و منثور» بپردازد. در ذیل این تجدد ادبی، «سبک رمانتیک» (فروغی، ۱۳۳۵ ه.ق، ۲۹) زمانی پدید آمد که «رجوع به مقتضیات زبان و طبیعت مملکت و فطرت اصلی خود» صورت گرفت (همان). بر طبق نظر و گزارش فروغی، این نکته در این نخستین‌لحظه 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 ه.ق) کوشید که عشق را به‌عنوان 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 دیباچهٔ *شیدوش و ناهید* تئاتر منظوم را چنین معرفی می‌کند؛

> *اما منظومه‌ای که این دیباچه را بر آن می‌نگارم و نام آن را داستان 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 پیش‌آمدهای مؤثر حزن‌انگیز و عبرت‌آمیز است و از این جنبه عالی‌ترین نوع تئاتر به‌شمار می‌آید.* (فروغی، ۱۳۳۵ ه.ق، ۳۱-۳۲)

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؛ نکتهٔ قابل توجه دیگر در فروغی اهمیت‌دادن 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). فروغی حتی هدف خود را از آفرینش این داستان منظوم، نمایش «حس وطن‌خواهی در ایرانیان قدیم» می‌داند (فروغی، ۱۳۳۵ ه.ق، ۴۲) 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 دورهٔ هخامنشی» و «آنهمه سعادت و اقبال در عصر ساسانی» ایران باستان را می‌ستاید (فروغی، ۱۳۳۵ ه.ق، ۳۲- ۳۳) و این گذشتهٔ 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 «سرخ‌وژ» وحوالی 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 قلعهٔ سرخ‌وَژ است در بین راه شام و ایران (فروغی، ۱۳۳۵ ه.ق، ۳۸). کافور، شیدوش را برای رسیدن به تخت شاهی ایران و دست یافتن به مقام «شاه شاهان» گروگان می‌گیرد (فروغی، ۱۳۳۵ ه.ق، س ۶۵)؛ اما در مسیر قدرت‌طلبیِ 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 ه.ق، ۷۴)

فروغی هوس و میل قدرت‌طلبی با مکر کافور را _که نمایندهٔ 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 وسوبژکتیو 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 منحصربه‌فرد «من» برخاسته و دربردارندهٔ پیوندی منحصربه‌فرد میان «من» و «دیگری» است (Beiser, 1949)؛ در واقع با عشق به قوای متضاد خویش وحدت می‌بخشیم و عقل را با حسانیت آشتی می‌دهیم. اولین مواجههٔ ناهید با شیدوش در همان پردهٔ اول رخ می‌دهد، چرا که تئاتر منظوم فروغی با زاری‌های شیدوش به درگاه امر قدسی و خیراعلی آغاز می‌شود و ناهید 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 ه.ق)؛ در اصل ناهید آمده تا شیدوش را به عشق و مردانگی _ که در تاریخ ادبیات غرب از مضامین عمدهٔ رمانس‌های قرون وسطایی است_ دعوت کند (Childs and Fowler, 2005, p. 192). ناهید زنی فاعل و فردیت یافته است که آمده تا با نیروی عشق رمانتیک در پهنهٔ اقتباس از شخصیت‌های یک قصهٔ 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 برملاکردن 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
نپذرفت شاها تو چون او مباش
پذیر این سخن هیچ بدخو نباش
(فروغی، ۱۳۳۵ ه.ق، 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

کمالی‌ست 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 (فروغی، ۱۳۳۵ ه.ق، ۱۱۸)

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

کافور

کــه من خود بــه دل یک هوس داشــتم
ز نادانیــــش عشــــق پنداشــــتم
[...] هوس جســت راهــی و زو مرگ زاد
چــو عشــق آمــد او جــان جاویــد داد

(فروغی، ۱۳۳۵ ه.ق، ۱۱۸)

در *شیدوش و ناهید* عقل منفعت‌جو و قدرت‌طلب رویاروی صلح‌خواهی 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 عبارت دیگر، در رمانتیسم فروغی، عشق هم فردیت‌ساز است و هم دولت را در صلح، پایدار می‌سازد.

نتیجه‌گیری

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 مؤلفه‌هایی به وجود آمد؟ پیرو این پرسش، ضروری است که به این سؤال نیز پاسخ داده شود که خودآگاهی نسبت به لفظ و سبک رمانتیک در درام چه زمانی به‌وجود آمد و چگونه تحقق یافت؟ بر اساس یافته‌های مقاله حاضر به لحاظ تاریخی نخستین نمایشنامه‌ای که به‌طور کامل واجد مؤلفه‌های رمانتیک بود را می‌توان *سرنوشت* پرویز اثر علی‌محمدخان اویسی به‌شمار آورد که در تاریخ ۱۲۸۴ه.ش/ ۱۳۲۴ ه.ق نگاشته شده است. درواقع اویسی در این اثر با رویکردی رمانتیک به تاریخ می‌نگرد چرا که تاریخ را به جای روایتِ بی‌دخل و تصرف به پرسش می‌گیرد، در آن تردید می‌کند و به «حالاتِ درونی» شخصیت‌های مهم تاریخی با زبان تغزلی می‌پردازد. بنابراین می‌توان گفت که رمانتیسم در ادبیات نمایشی ایران زمانی پدیدار شد که نمایشنامه‌نویس از توجه به واقعیت روزمره دور شد و وقایعی که در گذشتهٔ تاریخی ایران به وجود آمده بود را مورد توجه قرار داد و با تخیل‌کردن در تاریخ و وقایع رخ داده به بازآفرینی آن پرداخت. در این نمایشنامه مؤلفه‌هایی 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 به‌عنوان خواست انسجام بخشیدن به «من»، وجود دارد. اما وجود این مؤلفه‌ها به معنای وجود خودآگاهی به لفظ و اندیشهٔ رمانتیک در ادبیات نمایشی ایران نبود؛ بلکه نخستین خودآگاهی به لفظ و اندیشهٔ یادشده در سال ۱۳۳۵ ه.ق/ ۱۲۹۵ ه.ش، در «دیباچه»‌ای که ابوالحسن‌خان 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 رمانتیسم 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. مؤلفه‌های درام رمانتیک او نیز شامل عشق فردی، برهم‌زدن موانع سیاسی به نفع عشق که تجلی وحدت نیروهای متضاد است، بیان احساسات به دور از هرگونه ملاحظه‌کاری، وطن‌خواهی، تعالی «من» ـ چه در حیطهٔ امر شخصی و چه در حیطهٔ امر سیاسی ـ، ایجاد صلح و رفع تضاد میان نیروهای متکثر است. بر اساس یافته‌های یادشده و به کمک مبانی نظری ارائه شده در مقاله، اکنون می‌توان دانست که در تاریخ ادبیات نمایشی ایران، ابتدا مؤلفه‌های رمانتیک به وجود آمد و اثر رمانتیک خلق شد و سپس با گسترش این مؤلفه‌ها در آثار نمایشنامه‌نویسانی چون عبدالرحیم خلخالی، کاظم‌زادهٔ ایرانشهر و میرزادهٔ عشقی و در نتیجه ابوالحسن‌خان فروغی، خودآگاهی به لفظ و اندیشهٔ رمانتیک نیز پدیدار و تثبیت شد.

پی‌نوشت‌ها

1. Frederick Beiser.
2. Fredrick Burdick.
3. Johann Gottfried von Herder.
4. Wilhelm and Friedrich Schlegel.
5. Das Athenaeum.
6. Die romantische Poesie.
7. Eclectic.
8. Mimesis.
9. Sentimental.
10. Education.
11. Formation.
12. Inchoate.
13. Organized.
14. Ethics of Self- Realization.

۱۵. The Beautiful Soul: بیلدونگ رمانتیک و یا تعلیم و تربیت زیبایی‌شناختی نزد شیلر از این قرار است که اگر انسان خویشتن را به کمال برساند آن گاه به اثری هنری بدل خواهد شد. شیلر در رساله‌ای با عنوان *وقار و ارجمندی* (Anmut und Wurde) معتقد است که جان زیبا عمل کردن مطابق با وظیفه است؛ این امر نتیجهٔ تعلیم و تربیت اخلاقی انسان بر مبنای فضیلت است (بیزر، ۲۰۰۳/ ۱۴۰۰، ۹۴).

16. M. H. Abrams.

۱۷. مراجعه کنید به:
آدمیت، فریدون (۱۳۴۹). *اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده* (صص. ۳۲–۴۰). تهران: انتشارات خوارزمی.
آجودانی، ماءشاالله (۱۳۸۲). یا مرگ یا تجدد (چاپ دوم) (صص. ۳۴–۳۸). تهران: اختران.
آجودانی، ماءشاالله (۱۳۹۸). *مشروطه ایرانی* (چاپ یازدهم) (۱۳، ۳۳–۴۴). تهران: نشر اختران.
آفاری، ژانت و کامران آفاری (۱۴۰۱). آخوندزاده چگونه در قفقاز جنوبی قرن نوزدهم نمایشنامه‌نویس شد، در: *طلایه‌دار مدرنیسم سیاسی در ایران: میرزافتحعلی آخوندزاده* (۱۷۲). دبیر مجموعه فرهاد سلیمان‌نژاد. تهران: نشر اگر.
سجادی، صادق (۱۴۰۱). آخوندزاده، ایران گرایی و ناسیونالیسم، در: *طلایه‌دار مدرنیسم سیاسی در ایران: میرزافتحعلی آخوندزاده* (۶۵). دبیر مجموعه فرهاد سلیمان‌نژاد. تهران: نشر اگر.

۱۸. نسخهٔ چاپ سنگی نمایشنامه.

۱۹. اویسی، میرزا علی‌محمدخان (۱۳۳۱ ه.ق). *الفبای خط نو*؛ برای نوآموزان پارسی، اسلامبول: چاپخانه شمس. بنابراین باید علی محمدخان اویسی را به تلاش کنندگان اصلاح خط (ملکم خان و آخوندزاده) افزود.

۲۰. اویسی در این نوشته‌ها به تربیت از منظرهای مختلف پرداخته است. به‌طور مثال «در باب تربیت کودکان» پیشنهاداتی داده است؛ مثلاً برای تربیت چشم کودکان باید آن‌ها را با معلم به دیدن مناظر مختلف برد تا در چیزها دقیق بنگرند و پرسش کنند. نک: اویسی، علی‌محمدخان (۱۳۰۵ ه.ق). در باب تربیت کودکان. *تربیت ملی*، ۱ (۱۸–۱۹).

۲۱. از دیگر تجربه‌های اویسی در معادل‌سازی لغت، مربوط است به لغت سینوموتگراف که معادل صور متحرکه را برای آن آورده است. قابل ذکر است که اویسی نخستین کسی است که در ایران در مورد سینما مقاله نوشته است، رجوع شود

به: اویسی، علی‌محمدخان (۱۳۳۵ ه.ق). سینوموتگراف (صور متحرکه)، بادکوبه: مجله حقایق، ۱(۱۴). تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.

۲۲. رمانتیک‌ها در علم فیزیک و شیمی جست‌وجو می کردند و دو مبحث اپتیک (نور، بینایی و آینه‌ها) و انرژی در آثار آن‌ها نمود خاصی دارند. شیفتگی آن‌ها به مبحث آینه‌ها و ترجیح دادن آینهٔ محدب یا مقعر به آینهٔ تخت، خود پاسخی است به این که رمانتیک‌ها به آن من یگانه و یکدست و دانای کل چه در اشعار و چه در درام منظوم‌شان اعتقادی نداشتند؛ زیرا مدام در پی شکستن من خود بودند. کارتزی‌ها بر عقل‌سالاری تأکید داشتند و فکر می کردند شناسای مجهز به عَقل‌افزاری به شناختی روشن از خود و جهان دست می‌یابد و این من یگانه به جایگاه برتر شفافیت ذهنی و زبانی می‌رسد. رمانتیک‌ها اما در این یگانگی منِ کارتزی شک کردند و ذهن و زبان را هرگز برکه‌ای زلال و آرام نمی‌دانستند که بشود در آن از خود و جهان تصویر یکدستی ارائه داد (قادری، ۱۳۹۹، ۳۰).

23. Closet Drama. 24. Theatre of the Mind.
25. Joanna Baillie. 26. Narcissism.

۲۷. نگاه کنید به فصل یک کتاب که به بازشناسی رمانتیسم، بحران شناسا و صورتگری سبک می پردازد: قادری، بهزاد (۱۳۹۹). *با چراغ در آینه‌های قناس: بهار دوم در ادبیات نمایشی از انقلاب فرانسه تا رخداد ۱۹۶۸*. تهران: بیدگل.

۲۸. هتروتوپیا از ترکیبی مشابه واژه‌هایی چون اتوپیا و دیستوپیا پیروی می کند. فوکو از اصطلاح «هتروتوپیا» برای توصیف فضاهایی استفاده می کند که دارای لایه‌های مختلف معنا و رابطه با دیگر مکان‌ها هستند، هر چند در ابتدا چنین به‌نظر نرسند. به طور کلی هتروتوپیا بازنمایی مادی یا معادل‌سازی آرمان‌شهر یا فضای موازی‌ای (مثل زندان) است که با ترکیب بدن‌های نامطلوب‌ساختن یک فضای آرمان‌شهری واقعی را ممکن کرده است.

References

Abrams, M. H. (1971). *Natural supernaturalism: Tradition and revolution in romantic literature*. W. W. Norton & Company.

Adamiyat, F. (1960). *Thoughts of Mirza Fathali Akhundzadeh* [Andishehha-ye Mirza Fathali Akhundzadeh]. Tehran: Kharazmi. (In Persian)

Afari, J., & Afari, K. (2022). How Akhundzadeh became a playwright in the South Caucasus in the nineteenth century [Chegonegi namayeshname-nevisi-ye Akhundzadeh dar Ghafghaz-e jonubi dar ghorn-e nuzdahom]. In F. Soleymannejad (Ed.), *The pioneer of political modernism in Iran: Mirza Fathali Akhundzadeh* [Pishgam-e modernism-e siyasi dar Iran: Mirza Fathali Akhundzadeh] (p. 172). Agar. (In Persian)

Ajoudani, M. (2003). *Death or modernity* (2nd ed.) [Marg yā modernīteh]. Akhtaran. (In Persian)

Ajoudani, M. (2019). *Iranian constitution* (11th ed.) [Qānūn-e asāsī-ye Īrān]. Akhtaran. (In Persian)

Akhundzadeh, M. F. (1960). *Parables* [Tamthīlāt]. Andisheh. (In Persian)

Akhundzadeh, M. F. (1978). *Articles* [Maqālāt]. Ava. (In Persian) Baldick, C. (2001). *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford University Press..

Beiser, F. 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, F. C. (2003). *The romantic imperative: The concept of early german romanticism*. Harvard University Press: USA.

Beiser, F. C. (2021). *German romanticism: The concept of early German romanticism* [Romāntīsm-e Ālmānī: Mafhūm-e romā-ntīsm-e avvalīyeh-ye Ālmānī]. (S. M. Azarfam, Trans.). Qoqnos. (Original work published 2003)

Burwik, F. (2009). *Romantic drama: Acting and reacting*. Cambridge: Cambridge University Press.

Childs, P., & Fowler, R. (2005). *The Routledge dictionary of literary terms; based on a dictionary of modern critical terms* (R. Fowler, Ed.). Routledge.

Eshghi, M. (2007). *The plays of Mirzadeh Eshghi: Analysis of dramatic works, study of Eshghi's ability in creating plays, and an unpublished work by him* (A. Miransari, Ed.). Tahouri. (In Persian)

Fekri Ershad, M. A. M. (2000). *Three plays by Moayyad al-Mamalek Fekri Ershad* [Se namāyesh-nāmeh az Mo'ayyad al-Mamālek Fekrī Ershād]. (H. Amjad, Ed.). Nila. (In Persian)

Foroughi, M. A. K. (1921). *Shidush and Nahid in the collection of poems by Mr. Mirza Abolhassan Khan Foroughi*. [Publisher not specified]. (In Persian)

Gay, P. (2015). *Why the romantics matter*. Yale University Press: London.

Jafari Jazi, M. (2007). The course of romanticism in Iran from the Constitutional Revolution to Nima [Dar masir-e romantisim dar Iran az mashrute ta Nima]. Markaz. (In Persian)

Javadi, H. (2022). An Introduction to the Allegories of Mirza Fathali Akhundzadeh, in: *The Pioneer of Political Modernism in Iran: Mirza Fathali Akhundzadeh*, Collection Editor Farhad Soleymannejad. Tehran: Agar. (In Persian)

Jewett, W. (1997). *Fatal autonomy: Romantic drama and the rhetoric of agency*. Cornell University: New York.

Kazemzadeh Iranshahr, H. (1963). *Rostam and Sohrab* [Rostam va Sohrāb]. Iranshahr Printing House. (In Persian)

Khalkhali, A. (1886). *The bloody tale or the story of the Barmakids* [Dāstān-e khūnīn yā dāstān-e Barāmekeh]. Matbaèh-ye Majles. (In Persian)

Lukács, G. (1974). On the philosophy of romantic life; Novalis [Dar falsafeh-ye zendegi-ye romantik; Novalis]. (M. Farhadpour, Trans.). *Arghanoon: Romanticism, 1*(2). Center for Cultural Studies and Research, Deputy of Cultural Affairs, Ministry of Culture and Islamic Guidance. (In Persian)

Malekpour, J. (2019). *Dramatic literature in Iran* (Vol. 2) [Ada-bīyāt-e nemāyeshī dar Īrān]. Toos. (In Persian)

Mazzani, P., Forsati Jouybari Mehr, R., & Yazdanpanah, A. (2017). A romantic and revolutionary realist approach in the Constitutional Era (with a focus on the poetry of Mirzadeh Eshghi and Farrokhi) [Negāhī romāntīk-e vāqe'garāyāneh-ye engelābī dar dowreh-ye mashrūteh (bā takīyeh bar she'r-e Mīrzādeh Eshghī va Farrokhī)]. *Persian Language and Literature, 9*(30), 65-90. https://dorl.net/dor/20.1001.1.2008899.1396.9.30.4.3

Modarresi, F., & Samadi, A. (2012). The influence of romanticism in the works of Mirzadeh Eshghi: Literary techniques [Tāsīr-e romāntīsm dar āthār-e Mīrzādeh Eshghī: Fanūn-e adabī]. Literary Techniques, 2(7), 19-36. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.20088027.1391.4.2.4.2 (In Persian)

Narimanov, N. (1967). *Nader Shah* [Nader Shah]. (M. Hariri Akbari, Trans.). Didavar. (Original work published n.d.) (In Persian)

Nassar, D. (2014). *The relevance of romanticism; essays on german romantic philosophy*. Oxford University Press: USA.

Oveysi, A. M. K. (1913). *The alphabet of new script; For Persian beginners* [Alifbā-yi khatt-i jadīd; barā-yi mubtadīyān-i fār-sī]. Shams Printing House. (In Persian)

Oveysi, A. M. K. (1917). Cinematograph (Moving pictures) [Sinematūgrāf (tasāvīr-e mutahharrik)]. *Haqayeq Magazine*, 1, 14. Tehran: National Library and Archives of the Islamic Republic of Iran (In

Persian)
Oveysi, A. M. K. (1887). On the education of children [Dar tarbīyat-e kudakān]. *National Education, 1*, 18-19. (In Persian)
Oveysi, A. M. K. (1911). *The fate of Parviz; A historical play in two acts* [Sarnevesht-e Parvīz; namāyesh-nāmeh-ye tārīkhī dar do pardeh]. Istanbul. (In Persian)
Qaderi, B. (2020). *With a lamp in distorted mirrors; The second spring in dramatic literature from the French Revolution to the 1968 event* [Bā cherāghī dar āyīnehā-ye kaj; bahār-e dovvom dar adabīyāt-e nemāyeshī az engelāb-e farānseh tā rūydād-e 1968]. Bidgol. (In Persian)
Qadimi Qeydari, A., & Chahian Noroujeni, A. A. (2017). *Science and freedom: A collection of articles by Mirza Abolhassan Khan Foroughi* [Dānesh va āzādī: majmū'eh-ye maqālāt-e Mīrzā Abolhasan Khān Forūghī]. Elm. (In Persian)
Ruston, Sharon (2007). *Romanticism*. Continuum: New York.
Sahami, A., Sabzianpour, V., & Parnian, M. (2019). Manifestations of romanticism in three tableaus by Maryam Mirzadeh Eshghi and Marta Al-Bania by Gibran Khalil Gibran [Tajallīhā-yi romāntīsm dar seh tablū-ye Maryam Mīrzādeh Eshghī va Marta al-Bāniyah-yi Jubrān Khalīl Jubrān]. *Comparative Literature Research Journal, 36*, 57-71. https://doi.org/10.22126/jccl.2019.833.2055 (In Persian)
Sajjadi, S. (2022). *Akhundzadeh, Iranianism, and nationalism* [Ākhūndzādeh, Īrānīgarāyī, va mellīgarāyī]. In F. Soleymannejad (Ed.), The pioneer of political modernism in Iran: Mirza Fathali Akhundzadeh [Pishgam-e modernism-e siyasi dar Iran: Mirza Fathali Akhundzadeh] (pp. [page numbers if available]). Agar. (In Persian)
Steiner, G. (2000). *The death of tragedy* [Marg-e trajedi]. (B. Ghaderi, Trans.). Namayesh. (Original work published 1961)
Wellek, R. (1995). *A history of modern criticism* (Vol. 2) [Tārīkh-e naqd-e jadīd] (S. Arbab Shirani, Trans.). Niloufar. (Original work published 1966)
Zolfaghari, H. (2022). *One hundred Persian love poems* [Sad ghazal-e āsheghāneh-ye fārsī]. Charkh. (In Persian)

آجودانی، ماشاءالله (۱۳۸۲). *یامرگ یا تجدد* (چاپ دوم). تهران: اختران.
آجودانی، ماشاءالله (۱۳۹۸). *مشروطه ایرانی* (چاپ یازدهم). تهران: نشر اختران.
آخوندزاده، میرزافتحعلی (۱۳۴۹). *تمثیلات*. تهران: اندیشه.
آخوندزاده، میرزافتحعلی (۱۳۵۱). *مقالات*. تهران: آوا.
آدمیت، فریدون (۱۳۴۹). *اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده*. تهران: انتشارات خوارزمی.
آفاری، ژانت و کامران آفاری (۱۴۰۱). *آخوندزاده چگونه در قفقاز جنوبی قرن نوزدهم نمایشنامه‌نویس شد*، در: *طلایه‌دار مدرنیسم سیاسی در ایران: میرزا فتحعلی آخوندزاده*. دبیر مجموعه فرهاد سلیمان‌نژاد، تهران: نشر اگر.
اشتاینر، جورج (۱۳۸۰). *مرگ تراژدی* (بهزاد قادری، مترجم). تهران: نمایش. (چاپ اصل اثر ۱۹۶۱)
اویسی، علی‌محمدخان (۱۳۰۵ ه.ق). *تربیت ملی*، ۱(۱۸-۱۹).
اویسی، علی‌محمدخان (۱۳۳۰ ه.ق). *سرنوشت پرویز؛ نمایش تاریخی در دو پرده*. اسلامبول.
اویسی، علی‌محمدخان (۱۳۳۱ ه.ق). *الفبای خط نو؛ برای نوآموزان پارسی*. اسلامبول: چاپخانه‌شمس.
اویسی، علی‌محمدخان (۱۳۳۵ ه.ق). سینوموتگراف (صور متحرکه)، بادکوبه: *مجله حقایق*، ۱ (۱۴). تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.
بیزر، فردریک (۱۳۹۸). *رمانتیسم آلمانی: مفهوم رمانتیسم آلمانی اولیه* (سید مسعود آذرفام، مترجم). تهران: ققنوس. (چاپ اصل اثر ۲۰۰۳)
سهامی، علی؛ سبزیان پور وحید و پرنیان، موسی (۱۳۹۸). جلوه‌های رمانتیک در *سه تابلو مریم* میرزاده عشقی و *مرتاالبانیه* جبران خلیل جبران. *کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی*، ۹(۴)، ۵۷ – ۷۱. https://doi.org/10.22126/jccl.2019.833.2055
جعفری جزی، مسعود (۱۳۸۶). *سیر رمانتیسم در ایران از مشروطه تا نیما*. تهران: مرکز.
جوادی، حسن (۱۴۰۱). *درآمدی بر تمثیلات میرزا فتحعلی آخوندزاده*، در: *طلایه دار مدرنیسم سیاسی در ایران: میرزافتحعلی آخوندزاده*، دبیر مجموعه فرهاد سلیمان‌نژاد. تهران: نشر اگر.
خلخالی، عبدالرحیم (۱۳۰۴). *داستان خونین یا سرگذشت برمکیان*. تهران: مطبعهٔ مجلس
ذوالفقاری، حسن (۱۴۰۱). *یکصد منظومهٔ عاشقانهٔ فارسی*. تهران: چرخ.
رمضانی، پروانه، فرصتی جویباری مهر، رضا و یزدان پناه، علی (۱۳۹۶)، رویکرد رمانتیسم و رئالیسم انقلابی در عصر مشروطه (با تامّلی در اشعار میرزاده و فرخّی)، *زبان و ادب فارسی*، ۹(۳۰) ، ۶۵– ۹۰. https://dorl.net/dor/20.1001.1.2008899.1396.9.30.4.3
سجادی، صادق (۱۴۰۱). آخوندزاده، ایران گرایی و ناسیونالیسم، در: *طلایه‌دار مدرنیسم سیاسی در ایران: میرزافتحعلی آخوندزاده*. دبیر مجموعه فرهاد سلیمان‌نژاد، تهران: نشر اگر.
عشقی، میرزاده (۱۳۸۶). *نمایشنامه‌های میرزاده‌ی عشقی: تحلیل آثار نمایشی، بررسی توانمندی عشقی در آفرینش نمایشنامه‌ها و اثری منتشر نشده از او* (علی میرانصاری، مترجم). تهران: انتشارات طهوری.
قادری، بهزاد (۱۳۹۹). *با چراغ در آینه‌های قناس؛ بهار دوم در ادبیات نمایشی از انقلاب فرانسه تا رخداد ۱۹۶۸؛ تئاتر: نظریه و اجرا*، تهران: بیدگل.
فروغی، میرزا ابوالحسن‌خان (۱۳۴۰ ه.ق). *شیدوش و ناهید* در مجموعه *اشعار آقای میرزاابوالحسن‌خان فروغی*، تهران.
فردوسی، حکیم ابوالقاسم (۱۳۸۲). *شاهنامه‌ی فردوسی: متن انتقادی از روی چاپ مسکو* (جلدهای ۱–۶) (سعید حمیدیان، ویراستار). تهران: نشر قطره.
قدیمی‌قیداری، عباس و چاهیان‌بروجنی، علی‌اصغر (۱۳۹۶). *علم و آزادی: مجموعه مقالات میرزا ابوالحسن‌خان فروغی*. تهران: نشر علم.
فکری ارشاد، مویدالممالک (۱۳۷۹). *سه تئاتر از مویدالممالک فکری ارشاد* (حمید امجد، ویراستار). تهران: نیلا.
کاظم‌زاده ایرانشهر، حسین (۱۳۴۲). *رستم و سهراب*. برلین: چاپخانهٔ ایرانشهر.
مدرسی، فاطمه و علی صمدی (۱۳۹۱)، تأثیر رمانتیسم در آثار میرزاده عشقی، *فنون ادبی*، ۲(۷)، ۱۹–۳۶. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.20088027.1391.4.2.4.2
ملک‌پور، جمشید (۱۳۹۸). *ادبیات نمایشی در ایران* (جلد دوم). تهران: توس.
نریمانوف، نریمان (۱۳۴۶). *نادرشاه* (محمد حریری اکبری، مترجم). تهران: دیدآور. (چاپ اصل اثر ۱۸۹۹)
ولک، رنه (۱۳۷۴). *تاریخ نقد جدید* (جلد دوم) (سعید ارباب شیرانی، مترجم). تهران: نیلوفر.