تصویرپردازی و «رای‌العین» در نمایش‌نامه سه تابلوی مریم از میرزاده عشقی*

جواد علی‌محمدی اردکانی**[۱] فراز یاوری[۲]

[۱] استادیار گروه نقاشی دانشکده هنر دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران.
[۲] کارشناسی ارشدپژوهش هنر، دانشکده هنر دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران.
[تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۰۵/۱۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۰۹/۰۱]

چکیده

پژوهش حاضر در پی بررسیِ ویژگی‌های تصویرپردازیِ نمایش‌نامۀ سه تابلوی مریم اثر میرزاده عشقی بوده است. از اهداف پژوهش تحلیل و بازشناسیِ این نمایش‌نامه در بستر انتشار، و هم‌چنین تطبیقِ مشخّصاتِ صوری آن با آگاهیِ گروه‌های اجتماعیِ حاضر در عرصۀ سیاست در قاجار متاخّر بوده است. این پژوهش به دنبال پاسخ‌گویی به این سوالات بوده است: ادبیات، به مثابه نوشتاری تکثیر یافته با ابزارِ نوینِ مکانیکی، چگونه به عنوان ابزاری سیاسی در دستِ نویسندگان و روشنفکران از جمله میرزاده عشقی قرار می‌گیرد؟ این نویسندگان (از جمله میرزاده عشقی) چگونه آگاهیِ خویش را (و گروهِ اجتماعی خویش را) علاوه بر مضمون و درون‌مایه، در جنبه‌های صوریِ آثارشان (خصوصا سه تابلوی مریم) بازمی‌نمایانند؟ در نهایت این نتیجه حاصل شد که رجوع به عینیّت، به‌مثابه ایمان به علم و ارزش‌های نوینِ ترجمه‌یافته، در آثار مختلف در جنبه‌های گوناگونی از آثارِ هنری سرایت می‌کند. در این میان سه تابلوی مریم میرزاده عشقی این ایمان به «رای‌العین» را، در حدِّ اعلای آن اعمال می‌کند و برای اوّلین بار زاویۀ دید، راوی، و در نهایت گونه‌ای تصویرپردازی را پیش می‌کشد که تماما بازتابندۀ این رجعتِ معرفت‌شناختی است. پژوهشِ بنیادی حاضر، با رویکردِ توصیفی-تحلیلی و روشِ جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و با اتّخاذِ روشِ ساخت‌گراییِ تکوینی صورت پذیرفته است.

واژه‌های کلیدی

میرزاده عشقی، ساخت‌گرایی تکوینی، سه تابلوی مریم، شعر مشروطه، رای‌العین.

*مقالۀ حاضر مستخرج از پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد نویسنده دوم، تحت عنوان «تحلیل گونه‌شناختی مضامین تصویری شعر مشروطه در ارتباط مخاطب و میانجی ارائه اشعار» است که با راهنمایی نویسندۀ اول در دانشکده هنر دانشگاه علم و فرهنگ انجام گرفته است.

**نویسنده مسئول، تلفن: ۰۹۱۲۱۷۶۲۷۳۵، E-mail : jalimohammadi@yahoo.com

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

مقدمه

تاریخِ مشروطه‌خواهی و دورانِ متاخّرِ قاجار به نحوی می‌تواند نقطهٔ آغازی بر تاریخِ معاصرِ ایران باشد و بررسی و مطالعه و تعمّق در آن می‌تواند در درکِ شرایط و بن‌بست‌های موجود راه‌گشا و مفید واقع گردد. در این میان، شعر در این دوران به عنوانِ ابزاری برای بیان صریحِ سیاسی هویّت می‌یابد. این متون می‌توانند با خوانشی جامع و فراگیر، شمایی کلّی را از تعارض و تضادِّ نیروهای اجتماعی فراهم آورند و در درکِ چیستیِ این نیروها ثمربخش باشند.

در این بین، نقدِ ادبیِ مسلّط، با وجودِ پژوهش‌های بسیاری که در این موضوع صورت پذیرفته، هنوز هم از توصیفِ اختلافاتِ صوری و فنّی میانِ شعرِ مشروطه و شعرِ پیش از آن فراتر نرفته و از درکِ چگونگی و چراییِ تحوّلاتِ بنیادین و ناگهانی شعر در دورانِ مشروطه عاجز است. پژوهش حاضر در نظر دارد از خلالِ صورت‌بندیِ نیروهای اجتماعی و بررسی و تحلیلِ چرخش‌های گفتمانیِ این دوران به تحلیلِ تحوّلاتِ رخ داده در شعرِ این دوران بپردازد.

در این میان، با پذیرفتنِ دسته‌بندی عدّه‌ای از شاعران ذیلِ عنوانِ شعر مشروطه (که خود می‌تواند در پژوهشی جداگانه موردِ بحث قرار گیرد) شعرِ میرزاده عشقی (همان‌طور که در طول پژوهش نشان داده می‌شود) از خصوصیاتی متفاوت برخوردار است. هم‌چنین در آثارِ عشقی نیز، آخرین «نمایش‌نامهٔ» او (سه تابلوی مریم) جایگاهی ویژه دارد. به اعتقادِ پژوهش حاضر، این اثر در راستای نیل به روایت عینی و رئالیسمِ رادیکال، و در یک کلام دستیابی به «رای‌العین» رهیافت‌ها و دستاوردهای ویژه‌ای دارد، چنان که عشقی نیز در مقدّمهٔ این اثر، این نمایش‌نامه را «انقلابی» در ادبیات می‌نامد. نوشتارِ حاضر تلاشی است برای توضیح، درک و چگونگی امکان این «انقلاب».

این پژوهش به دنبال پاسخ‌گویی به این سوالات بوده است: ادبیات، به مثابه نوشتاری تکثیر یافته با ابزارِ نوینِ مکانیکی، چگونه به ابزاری سیاسی در دستِ نویسندگان و روشنفکران از جمله میرزاده عشقی قرار می‌گیرد؟ این نویسندگان (از جمله میرزاده عشقی) چگونه آگاهیِ خویش را (و گروهِ اجتماعی خویش را) علاوه بر مضمون و درونمایه، در جنبه‌های صوریِ آثارشان (خصوصا سه تابلوی مریم) بازمی‌نمایانند؟

روش پژوهش

این پژوهشِ از منظر هدف، بنیادی و با رویکردِ توصیفی-تحلیلی انجام شده و روشِ جمع‌آوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای و با اتّخاذِ روشِ ساخت‌گراییِ تکوینی صورت پذیرفته است.

پیشینه پژوهش

- آجودانی ماشاءالله، (۱۳۸۳)، یا مرگ یا تجدّد، تهران: اختران. این کتاب مجموعه مقالاتی است که در آن مولف سعی دارد با تشریح وضعیت سیاسی و فرهنگی ایران دوران مشروطه شعر آن عصر را مورد بررسی قرار دهد. این مقالات بیشتر به تحول مضامین شعر مشروطه می‌پردازد و تحول تصویرپردازی از موضوعات بررسی شده در این مقالات نیست.

- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۵)، صور خیال در شعر فارسی، تهران: آگه. این رساله به سیر تحول صور خیال در شعر فارسی می‌پردازد. نگاه این رساله به این تحولات نگاهی زیبایی‌شناختی است و در آن کمتر به مسائل و ضرورت‌های اجتماعی و سیاسی پرداخته شده است.

- علی‌محمدی‌اردکانی، جواد، (۱۳۹۲)، همگامی ادبیات و نقاشی قاجار، تهران: یساولی. این رساله به بررسی رابطهٔ ادبیات و نقاشی نیمهٔ ابتدایی دوران قاجار می‌پردازد و تحولات ادبیات و نقاشی را در ارتباط با مولفه‌های گوناگون فرهنگی-سیاسی مورد تحقیق قرار می‌دهد. این پژوهش با تکیه بر ادبیات نیمهٔ ابتدایی قاجار و پیش‌تر از آن و عوامل فرهنگی سیاسی، روند تحولات نقاشی را توضیح می‌دهد.

- فتوحی، محمود، (۱۳۹۵)، بلاغت تصویر، تهران: سخن. این کتاب به دسته‌بندی انواع تصویر در شعر می‌پردازد و سپس این انواع را در انواع ادبی غربی توضیح می‌دهد و در نهایت خط و ربط ایجاد شده را با ادبیات ایران در اعصار مختلف تطبیق می‌دهد. نگاه این پژوهش به ادبیات زیبایی‌شناختی است و در آن به مسائل و ضرورت‌های اجتماعی و سیاسی پرداخته نمی‌شود.

-سپهران، کامران، (۱۳۸۸)، تئاتر کراسی در عصر مشروطه، تهران: نیلوفر. نویسنده در فصلی از این کتاب، به طور مشخّص به تحلیلِ نمونهٔ آماریِ پژوهشِ حاضر (ایده‌آلِ پیرمرد دهگانی) می‌پردازد. اختلافِ نگاهِ سپهران و پژوهش حاضر علاوه بر اختلافاتِ روش‌شناختی (رانسیر و گلدمن) و موضوعِ موردِ بررسی (تصویرپردازی) اختلاف در پیش‌فرض‌های گوناگون نیز است.

- مسکوب، شاهرخ، (۱۳۸۴)، داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع، تهران: فرزان روز. مسکوب در فصلی جداگانه از این کتاب به بررسیِ نمونهٔ آماری پژوهشِ حاضر (ایده‌آل پیرمرد دهگانی) می‌پردازد. این بررسی از خلالِ قیاسِ بی‌واسطهٔ میانِ مریمِ ایده‌آل

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

و عشقِ کامروای خواجو و نظامی می‌پردازد. در نظر آوردنِ مدیوم و مخاطب و واسطه‌گری تعیین‌کنندهٔ این مقوله در پژوهش حاضر به نتایجی کاملا دیگرگون می‌انجامد.

۱.ساخت‌گرایی تکوینی

تفاوت نگاه لوکاچ[۱] و پیروان او، (و هم‌چنین دسته‌ای دیگر از تحلیل‌های هنریِ دیالکتیکی مانند آرنولد هاوزر[۲] و ...) و دسته‌ای دیگر که تحلیل آن‌ها مکانیکی نامیده می‌شود، در آن است که دستهٔ اول بر خلاف دستهٔ دوم، به جای تطبیق و بررسی محتوای آگاهیِ جمعی و اثرِ هنری، به بررسی هم‌خوانیِ ساختارهای معنادارِ اثرِ هنری و ساختارهایِ ذهنیِ گروه‌های اجتماعی می‌پردازد. همان‌طور که گلدمن[۳] می‌نویسد: «در این کتاب [تاریخ و آگاهی طبقاتی] لوکاچ ساختارهای ذهنی را به صورت واقعیّت‌های تجربی در نظر می‌گیرد، واقعیّت‌هایی که گروه‌های اجتماعی و به ویژه طبقات اجتماعی آن‌ها را در جریانِ تحوّل تاریخی پرورده‌اند» (پوینده، ۱۳۹۶، ۶۱). این ساختارها نه محتوایِ آگاهی، بلکه آن الگوهایی هستند که گروه‌های اجتماعی خواسته یا ناخواسته، دانسته یا نادانسته، ذیل آن به تولیدات عینی و ذهنی می‌پردازند، هر روز آن را بازتولید می‌کنند و مورد جرح و تعدیل قرار می‌دهند.

در بطنِ کنشگریِ گروه‌ها تنها می‌توان گرایشی ساختاری را یافت که با در نظر آوردنِ آن به عنوان واسطه‌ای روش‌شناختی، حرکت و جهت حرکتِ نظری و عملیِ این گروه‌ها قابلِ درک می‌گردد و برای آن‌ها یافتنِ معنایی مشخّص ممکن می‌شود. البته باید در نظر داشت که این گرایش، بالقوّگی‌های ساختاری است و عموماً از انسجام کافی برای تعیّن دقیقِ نظری برخوردار نیست. اثر هنری است که این «گرایش‌های بالقوهٔ آگاهی جمعی را به بالاترین درجهٔ انسجام می‌رساند و آن‌ها را در قالب جهانی تخیّلی بیان می‌کند [گلدمن]» (پوینده، ۱۳۹۶، ۶۲).

«ساختار معنادار، آن ساخت‌بندیِ مفروضی است، که می‌تواند کلیّت یک اثر هنری را، در وحدتِ عناصر آن توضیح دهد. این ساختار مفروض، به مثابه اصلی بنیادین در دل اثر است، که وحدت و ارتباطِ اجزایِ اثر حول آن قابل درک می‌گردد. گلدمن در فصلِ اولِ بخشِ نخستِ خدای پنهان، آن معنایی را در اثر هنری معتبر می‌داند که "بازیافتنِ انسجام تمامِ اثر را ممکن کند"» (پوینده، ۱۳۸۱، ۲۰۰).

در نظرگاهِ ساخت‌گرایی تکوینی، پژوهشگر متن را در دو مرحله مورد بررسی قرار می‌دهد: مرحلهٔ دریافت و مرحلهٔ تشریح. مرحلهٔ دریافت، خواندنِ درونی متن، یافتنِ ساختارهای معنادار آن و تقطیع و گزینش آن دسته از عناصری است که حولِ ساختارهای معنادار، وحدت متن را تشکیل و توضیح می‌دهند. پس از تبیینِ ساختارِ معنادار، باید غنای آن آزموده شود: باید توضیح داده شود که ساختار معنادار معرفی شده، چگونه می‌تواند وحدتِ متن را توضیح دهد.

تبیین این مرحله، به عنوان بخشی مجزا از فرایند تحلیل متن، تاکیدی دوباره بر وحدت و انسجام اثر، و ویژه بودنِ آن است. یادآوری می‌گردد که در ساخت‌گرایی تکوینی وحدتِ هنریِ اثر هنری، به عنوان مرزی مشخص میان درون و بیرون متن و یکی از عناصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ آن است. گذارِ بی‌واسطه از عناصر درونی به واقعیت اجتماعی، به معنایِ نادیده گرفتنِ این وحدت است. این مرز همان مفهومی است که درصدد است از طرفی بیان و روبه‌روئی ادبی را از انواع دیگر جدا کند، و از طرفی دیگر آن را در دلِ کلیت توضیح دهد. همان‌گونه که باختین[۴] در «مسئلهٔ محتوا، مصالح و صورت در آثارِ ادبی» می‌نویسد: «بدونِ برداشتی نظام‌مند از عرصهٔ زیبایی‌شناسی، هم در مورد آن‌چه این عرصه را از عرصهٔ شناخت و علم جدا می‌کند و هم در مورد آن‌چه زیبایی‌شناسی را به این دو عرصه در دل وحدت فرهنگ پیوند می‌دهد، حتی نمی‌توان موضوع بررسی بوطیقا- در این جا اثر هنر ادبی[۵] را- از انبوه آثار کلامی یک نوعِ دیگر بیرون کشید» (پوینده، ۱۳۹۶، ۴۵۴).

مرحلهٔ تشریح بررسی هم‌خوانیِ ساختارهای معنادارِ تعیّن یافته در دریافت، و ساختارهای ذهنیِ گروه‌های اجتماعی است. تشریح در واقع توضیح چرایی و چگونگی امکان یافتن ساختارهای معنایی درونی اثر، و از طرفی بررسی تاثیر و تاثّرِ این ساختارهای معنادار، در تنِ کلیّت (که متن عنصری فعّال از آن است) است.

۲.پیش‌زمینه‌ها

عارف قزوینی در مقدمّه‌ای که بر تصنیفات خود نوشته این‌گونه می‌نویسد: «اگر من هیچ خدمتی دیگر به موسیقی و ادبیات ایران نکرده باشم وقتی تصنیف وطنی ساخته‌ام که ایرانی از ده هزار نفر یک نفرش نمی‌دانست وطن یعنی چه؟ تنها تصور می‌کردند وطن شهر یا دهی است که انسان در آن‌جا زائیده شده باشد؛ چنان‌که اگر مثلا یک کرمانی به اصفهان می‌رفت و در آن‌جا بر وی خوش نمی‌گذشت با کمال دلتنگی می‌خواند:

نه در غربت دمُ شاد و نه رویی در وطن دارم
الهی بخت برگردد از این طالع که من دارم.

جنگ حیدری و نعمتی هم از میان نرفته است و اهل یک محله با اهل محله دیگر مانند آلمان و فرانسه در سر (آلزاس لرن) در جنگند» (قزوینی، ۱۳۹۵، ۲۹۵).

البته می‌توان به سادگی اغراق قزوینی در تاثیر خویش در شکل‌گیری

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

این شکل از آگاهی را رد کرد، امّا در صداقتِ این نوشتار هیچ شکی نیست. عارف قزوینی، متولّدِ حدودِ ۱۳۰۰ قمری و متوفی ۱۳۵۲ قمری است و دورهٔ زندگانی او مصادف است با شکل‌گیریِ نظامِ اجتماعیِ جدید و برساختنِ وطن به مثابه یک جغرافیای سیاسی. همان‌طور که عارف نیز در این پاراگراف می‌اندیشد، در این دوران شکل‌یابیِ مفهومِ وطن در مقابلِ شکل‌بندی‌های اجتماعیِ قومی و قبیله‌ای قرار می‌گیرد. البتّه باید در نظر داشت که وطن نیز در این دوره مفهومی طبقاتی است. طبقهٔ متوسّطِ نوظهور در کنارِ طبقهٔ متوسّطِ سنّتی با تجربهٔ جدیدِ خویش از مکان، منافع و امرِ جمعی، مفهومِ وطن را برمی‌سازد و در ادامه برای مقابله با فسادِ داخلی و استعمارِ خارجی آن را بازتولید می‌کند. در این زمان وطن، نه موطنِ دهقانان، بلکه در عمل، موطنِ طبقهٔ متوسطِ شهریِ نوظهور است.

عدمِ حضورِ دهقانان در روندِ انقلاب و مغایر آن، حضورِ فعّالِ طبقهٔ متوسّطِ شهری (تجّار و بازاریان، دیوانیان، گروهِ منوّرالفکر و تحصیل‌کردگانِ مدارسِ جدید از جمله دارالفنون) و هم‌چنین روحانیون، نتایجِ آن را نیز تعیین نمود. در متنِ انقلاب مشروطه وضعیّتِ مالکیّتِ زمین‌های کشاورزی موردِ حمله قرار نگرفت و تنها جهان‌نگری طبقهٔ متوسّطِ جدید، به شکلی محدود، به قانونِ اساسی راه یافت.

«در قانونِ اساسی، مصونیّتِ افراد، احترام به مالکیّتِ فردی، مصونیّتِ منزل و هم‌چنین عدمِ سانسور مکاتباتِ خصوصی اعلام شده بود؛ هم‌چنین پیش‌بینی شده بود که در کنار محاکمِ شرعی، دادگاه‌های عرفی نیز تشکیل گردد. به‌موجبِ قانونِ اساسی، آزادیِ مطبوعات و تشکیلِ مجامع و اتحادیه‌ها با این شرطِ محدودکننده که با دینِ اسلام مغایرتی نداشته باشد، اعطا شده بود» (ایوانف، ۲۵۳۷، ۳۲). نظام‌نامهٔ انتخاباتِ مجلسِ اوّل، و تعداد کرسی‌های گروه‌های مختلف می‌تواند گویای این مسئله باشد: «این نظام‌نامه مردم را به شش گروه تقسیم می‌کرد، بدین‌سان: شاهزادگان و قاجاریان (۴ تن)، علماء و طلبه‌ها (۴ تن)، اعیان و بازرگانان (۱۰ تن)، زمین‌داران و کشاورزان (۱۰ تن)، پیشه‌وران (۳۲ تن) که هر یک جداگانه نمایندگانِ خود را انتخاب می‌کردند و در مجموع ۶۰ نماینده انتخاب می‌شد» (جزنی، ۱۳۹۳، ۹۲). یک ششمِ نمایندگان را زمین‌داران و کشاورزان تشکیل می‌دادند، درحالی‌که جمعیّتِ کشاورزان بیش از نصفِ جمعیّت را تشکیل می‌داد[۶]. ضمنا هیچ مرزبندیِ روشنی میانِ زمین‌داران و کشاورزان صورت نپذیرفته و هر دو ذیلِ یک گروه گنجانده شده‌اند. این امر مویّدِ عدمِ مداخلهٔ آگاهیِ طبقاتیِ دهقانان است.

خلاصه آن‌که قیامِ مشروطه را باید قیامِ اتحادِ طبقهٔ متوسّطِ شهری (تجّار و کسبه، پیشه‌وران، دیوانیان و اداریان، گروهِ «منوّرالفکر») و روحانیون در نظر آورد. صورت یافتنِ این اتحاد را می‌توان به وضوح در جنبشِ موسوم به توتون و تنباکو مشاهده نمود.

قطعا روبه‌رویِ جامعهٔ ایران با غرب، از زمانِ قاجار آغاز نگشته، امّا تاثیرِ این روبه‌رویی، چه به دلائل و ضرورتِ داخلی و چه خارجی، از ابتدای قرنِ نوزدهم است که در ریشه‌های اقتصادی و فرهنگیِ این جغرافیا ریشه دوانیده است. این روبه‌رویی را نباید به مثابه استعمارِ محض یا گشوده شدنِ درهای تمدّن در نظر آورد. این روبه‌رویی با تغییراتِ اساسی در نظامِ تجاری و وارد ساختنِ مفاهیم و ابزارِ جدید به جغرافیای ایران، تغییراتی اساسی را در تمامِ وجوهِ زندگیِ فردی و اجتماعی موجب شد. گاه این واردات به معنایِ ورودِ ماشینِ چاپ، راه‌آهن و قطار است، و گاه به معنای ورودِ کلمه‌ای مانندِ ملّت یا قانون. قطعا نظرگاهی که اولی را از دومی مهم‌تر بداند، یا برعکس، دچارِ شتاب‌زدگی است؛ تمامِ این‌ها در کنارِ یکدیگر، و هم‌بستهٔ یکدیگرند. دیگر آن‌که مفصل‌بندیِ بسیاری از مفاهیمِ اساسی در گفتمانِ سیاسی و ادبی در این دوران تحتِ نگاهِ غالبِ غربی صورت می‌پذیرد. این نگاه تاریخی ازپیش‌ناموجود را، بر مبنایِ نظامِ ارزشیِ معیّنی تولید می‌کند و سوژهٔ ایرانی (که خود دیگریِ نگاهِ غربی است) برای بازنویسیِ خویش به همان نگاهِ غربی رجوع می‌کند. تیموتی میچل[۷] در *The World as Exhibition* این نگاهِ غربی را این‌گونه توضیح می‌دهد: «آن‌چه آن‌ها [نویسندگانِ عربِ سفرکرده به اروپا] در غرب دریافتند، نه تنها نمایشگاه‌هایی از جهان، بلکه سامان دادنِ خودِ جهان به مثابه یک نمایشگاهِ بی‌پایان است»[۸] (Mitchell, 1989, 218).

روندِ دست‌یابی به فنّ‌آوری غربی بسیاری از وجوهِ نظام دیوانی و لشکری و آموزشی را متحوّل می‌سازد. افزایشِ میزانِ تجارت و در ادامه شکل‌گیریِ شبکهٔ ابتداییِ تجارتِ ملّی و هم‌چنین احداثِ تلگراف و خطوطِ راه‌آهن و راه‌های ارتباطیِ میان شهرها و روستاها و تغییرِ نظام کشوری و دیوانی (خصوصا در زمانِ ناصرالدّین شاه) باعثِ به وجود آمدنِ طبقهٔ متوسط جدیدی می‌گردد که نیازهایی جدید، انتظاراتی جدید، و شیوهٔ زندگی جدیدی دارد و چرخه‌های اقتصادی نوینی را در بدنهٔ جامعه ایجاد می‌کند. این طبقه در کنارِ طبقهٔ متوسّطِ سنّتی و از پیش موجودِ رو به رشد (در بسترِ گسترشِ شبکهٔ تجاریِ ملّیِ ابتدایی) قرار می‌گیرد. از طرفِ دیگر، گرایشِ به منظومهٔ مفاهیمِ حاکمِ غربی و ابزارِ نوینِ آن‌ها به مثابه تنها راهِ نجات (در عمومِ فضایِ فکری، چه میانِ منوّرالفکران و چه در دربار)[۹] اساسی‌ترین وجوهِ درک را موردِ تغییر و تحوّل قرار می‌دهد.

۳.«رای‌العین»، کمالِ مطلوبِ نظامِ تصویرپردازیِ شعرِ مشروطه

تئاتر را می‌توان در عرصهٔ انقلاب در بلاغت و انقلابِ ساده‌نویسی

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

بر زمینه‌های دیگر مقدم دانست. البته در اینجا مفهومِ تئاتر به اجرا محدود نیست، بلکه مقصود از آن نمایش‌نامه‌ها (که تا سال‌ها اوّلین جلوه‌های این هنر بودند) به مثابه متن نیز هست.

دیگر آن‌که مقصود ما از تئاتر همان مفهومِ مورد نظر آخوندزاده است نه نمایش‌های ازپیش‌موجود. قطعا باید تمایزی آشکار میانِ این دو وجود می‌داشته (گذشته از موضوع یا زبانِ اجرای نمایش‌ها) که لزومِ ورودِ کلمه و مفهومِ تئاتر به گفتمان عمومی را به وجود آورده است. برای رسمِ تمایزی مشخص میانِ شکل‌های ازپیش‌موجود نمایش در ایران و تئاتر می‌توان به ارزشِ عینیّت در این دو وادی توجه کرد. در تعزیه (و دیگر اشکالِ نمایشِ ازپیش‌موجود) شخصیّت‌ها، مکان‌ها، گذر زمان و ... همه تنها به شکلی نمادین و استعاری حضورِ عینی می‌یافتند. یک دور به دورِ صحنه چرخیدن می‌توانست از شهری به شهر دیگر رفتن و گذشتن ساعت‌ها زمان را نمایندگی کند. اما تئاتر تمامِ محیط‌ها و شخصیت‌ها را به عینی‌ترین شکل ممکن نمایش می‌داد و امرِ ذهنی (مثلا گذر چند روز) تنها میانِ پرده‌ها (یا به تعبیری خارج از صحنهٔ نمایش) وقوع می‌یافت. این مدیومِ عینیت‌گرا، که سرشت‌نمای تفکرِ طبقهٔ متوسطِ مشروطه‌خواه است، ظرفِ مدت کوتاهی به شدت مورد توجه عمومِ شهری قرار می‌گیرد. به‌نظر می‌رسد همین عینیت‌گرایی (به صورتِ عام و نه تنها در بطنِ مقولهٔ تئاتر) است که ساده‌سازیِ متنِ نوشتاری و نزدیک کردنِ آن به زبانِ عینیِ جامعه (گفتمان عمومی) را سبب می‌شود.

قراچه‌داغی، مترجم «تمثیلاتِ» آخوندزاده، در مقدمهٔ خویش بر این کتاب این‌گونه می‌نویسد: «به عرض کاتب و ناقل می‌رساند، مقصود از تحریر فن تیاتر، بیان هیئت متکلمین است به‌طور مکالمه، و اظهار بعضی صداهاست که حین تکلم به خلاف املاءِ تحریری آن لفظ از دهن بیرون می‌آید، از قبیل لفظ واسطه که واسه، و بردار وردار، و باز واز و غیره و غیره گفته می‌شود. پس کاتب این فن شریف هر چه از این قبیل الفاظ را حین کتابت مراعات کند و صداهایی که هرگز رسم نیست در کتاب‌ها بنویسد، جمیع آن‌ها را به‌رشتهٔ تحریر بکشد، مطلوب‌تر خواهد شد. مثل: واه، په، ایه، آخ، اوخ. و هم‌چنین ناقل باید بداند که این تمثیلات عبارت از وضع بیان و طرح تشبیه گزارشی است که در میان چند نفر اشخاص واقع شده است» (آخوندزاده، ۱۳۵۶، ۲۵).

میرزافتحعلی آخوندزاده، که از پیش‌گامان این تحوّلات است، در رسالهٔ ایراد که در سال ۱۲۷۹ ه.ق بر «روضه الصفای ناصریه» رضاقلی‌خان هدایت نوشت، بر اساسِ لزومِ اجتماعیِ ساده‌نویسیِ ادبی به نقد آن پرداخت و صریحا نوشت که اگر «این قاعده به‌واسطهٔ روزنامهٔ "تهران" در ایران نیز متداول شود» زمینه‌ای تازه فراهم خواهد شد که «در نثر از قافیه و اغراقات کودکانه و تشبیهات ابلهانه بالکلیه اجتناب نموده» به «مضمون مرغوب» روی آورند (آجودانی، ۱۳۸۳، ۹۲).

وی در نقد شعرِ بازگشت، در توضیح حسن مضمون این گونه می‌نویسد: «حسن مضمون عبارت است از حکایت یا از شکایت، و حکایت و شکایت نیز باید موافق واقع باشد و در مضمون امری بیان نگردد که وجود خارجی نداشته باشد، بلکه جمیع بیانات باید مطابق احوال و اطوار و خیالات جنس بشر یا جنس حیوان یا مطابق اوضاع نباتات یا جمادات یا اقالیم بوده باشد، پس هر شعری که مضمونش مخالف این شروط است یعنی بر خلاف واقع است و وجود خارجی ندارد، شعر نیست» (همان، ۹۴).

توجه به مضمون مرغوب، و تاکید بر لزوم فعالیت روزنامه‌ها در ترویج این شیوهٔ نگارش، تاکید بر لزوم اجتماعی شدن و کارکردگراییِ سیاسیِ نوشتار و شعر است. وی در مقدمهٔ خویش بر تمثیلات می‌نویسد که «وضع انشاء» باید «موافق واقع» و «مطابق طبع انسانی باشد» (همان، ۹۲).

امّا کمالِ مطلوبِ «موافقِ واقع» برای آخوندزاده تا کجا ادامه می‌یابد و تا کجا می‌تواند رادیکالیسمِ خویش را حفظ کند؟ پرداختنِ تمام و کمال به این مسئله خود موضوعِ پژوهشی دیگر است، امّا با استفاده از مکاتباتِ میانِ میرزاآقا تبریزی و آخوندزاده، از طرفی می‌توان تا حدّی به مقصودِ آخوندزاده (و بسیاری دیگر) از «موافقِ واقع» پی برد و از طرفِ دیگر، در خلالِ یافتنِ نیروهایِ متضادِ تفسیر او و میرزاآقا تبریزی، وجوهِ قابلِ تامّلی از واقع‌گراییِ ادبیاتِ مشروطه را برجسته ساخت.

آخوندزاده در نقدِ نمایش‌نامهٔ سرگذشتِ اشرف خانِ میرزاآقا تبریزی می‌نویسد: «[...] به جهت آقاهاشم نیز فکری باید کرد که از فقر نجات یابد. مثلا برای عروسی او مجلس طوی برپا سازید و جمعی را از آشنایان و خویشاوندان او در مجلس طوی حاضر بکنید، در اثنای عیش، فراشی را از طرف حاکم به نزد او بفرستید که بگوید آقاهاشم، مژده باد» (تبریزی، ۱۳۵۴، ۲۰۹) .

این تذکّرِ آخوندزاده به تبریزی بسیار در خورِ توجّه است. مسئله نه بر سرِ شکلِ نمایش‌نامه و نه اصول و قواعدِ صوریِ نمایش‌نامه‌نویسی، بلکه دربارهٔ مضمون و ارزش‌هایی است که آخوندزاده بر نمایش‌نامه پیشین می‌داند. وی (همان‌گونه که در نمایش‌نامه‌های خود چنین رویکردی دارد) از تبریزی می‌خواهد برای آقاهاشم پایانی خوش رقم بزند. جدایِ از تحلیل‌های ممکن دربارهٔ چنین فرضِ مسلّمی دربارهٔ نمایش‌نامه، که ممکن است

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

مسئله را تنها به آشناییِ آخوندزاده با کمدی‌های اجرا شده در قفقاز تقلیل دهند، می‌توان از زاویه‌ای دیگر به این اظهار نظر پرداخت. این زاویهٔ دیگر دقیقا همان نظرگاهی است که میرزاآقا تبریزی در آن پاسخ می‌دهد. وی در موخّرهٔ خلّاقانهٔ خویش سوال و جوابی خیالی را ترتیب داده و تلاش می‌کند تمامِ وجوهِ آن‌چه را که می‌کند، روشن سازد. سوال، مطرح‌کنندهٔ فرضیِ ایراد و جواب، خودِ میرزاآقا تبریزی است. بخشِ زیر از این موخّره در این بحث می‌تواند راه‌گشا باشد:

«سوال: بسیار خوب، اگر بنا بر این بود، پیشینیان بهتر و مربوط‌تر از این زیاد نوشته بودند. شما زحمت بی‌جا چرا کشیده‌اید؟

جواب: فرمایش شما درست است. لیکن اینهایی که بنده عرض کرده‌ام معمول فیه این زمان است. ناقل و منقول هر دو حاضر و موجود، به رأي‌العین دیده می‌شود و جای تاویل و تردید باقی نمی‌ماند.

سوال: این عمل به نظر من خوب نمی‌آید و معایب چندی دارد که می‌تواند ضرر آن به تو راجع شود.

جواب: از چه راه و به چه جهت؟

سوال: آخر عیوب مردم را گفتن و قبایح اعمال ایشان را صریحه شمردن و به دیگران نمودن نتایج بد دارد و تولید عداوت و خصومت می‌نماید [...]» (تبریزی، ۱۳۵۴، ۲۱۹).

رای‌العین را اداکنندهٔ ایراد به خوبی بازمی‌نماید: «عیوبِ مردم را گفتن، قبایحِ اعمالِ ایشان را صریحه شمردن و به دیگران نمودن» رادیکالیسمِ میرزاآقا را باید در همین مسئله جست. خودِ میرزاآقا نیز از خطراتِ نشرِ این نمایش‌نامه‌ها آگاه بود. او «از ترسِ جان، از آخوندزاده هم تقاضا می‌کند آن‌ها را –حتّی در قفقاز- از نظرها پوشیده نگه دارد» (امجد، ۱۳۸۷، ۱۱۵).

این ایمان به بازنماییِ « العینِ» آثارِ میرزاآقا تبریزی، حتّی با گذشتِ ۲۰ سال از مشروطه نیز مرکزیّتِ قدرت را علیه خود برمی‌انگیزد[۱۰]: مومنی در مقدمهٔ چهار نمایش‌نامه از A.Eingron نقل می‌کند که در سال ۱۹۲۶ «در تهران و هم‌چنین چند شهر ایران - اصفهان، تبریز و رشت - کوشش‌هایی برای به صحنه آوردن کمدی‌ها به‌عمل آمد ولی به علت تضییقات حکومت‌های محلی موفقیتی دست نداد» (تبریزی، ۱۳۳۵، نه).

از طرفی با شرایطی روبه‌رو هستیم که امکانِ تحقّقِ چنین رئالیسمِ رادیکالی را فراهم می‌کند و از طرفِ دیگر این رئالیسم چنان رادیکال است که تا دهه‌ها بعد امکانِ نشر یا اجرا نمی‌یابد. این صورتِ رئالیسم (عیوبِ مردم را گفتن، قبایحِ اعمالِ ایشان را صریحه شمردن و به دیگران نمودن) به شهادتِ متونِ نظریِ پیشروانِ دیگرِ نوشتارِ دورانِ مشروطه، آخوندزاده و میرزارضا کرمانی، کمالِ مطلوبی است که هر یک از هنرمندانِ این دوران (عارفِ قزوینی، آخوندزاده، فرّخی‌یزدی، نیما یوشیج، میرزاده عشقی و...) خوانشِ خاصِّ خویش از آن را ارائه دادند، و به طرقی گوناگون و گاه حتّی متضاد، بدان پرداختند.

۴. تحلیل ایده‌آل پیرمرد دهگانی

ایده‌آلِ پیرمردِ دهگانی در فروردینِ ۱۳۰۳، تنها چند ماه پیش از مرگِ میرزاده عشقی سروده شد. خودِ عشقی مدیومِ این شعر را این‌گونه توضیح می‌دهد: «باید دانست که در اواسط سنه ۱۳۴۲ قمری، دبیر اعظم (فرج‌الله بهرامی) رئیس کابینه وزارت جنگ بنام مسابقهٔ مهم از عموم متفکران ایران سؤال کرده هر کس ایده‌آل خود را خوبست بنویسد و در جریده شفق سرخ که معتبرترین روزنامه آن عهد بوده، چاپ نماید.

از قراری که بعضی‌ها حدس می‌زدند نظر آقای دبیر اعظم این بود که غالب نویسندگان ایده‌آل خودشان را برای ایجاد يك حکومت مرکزی مقتدر به‌دست سردار سپه بیان نمایند و بعد هم در روزنامه شفق سرخ تحت عنوان «ایده‌آل» مقالاتی به همین مضمون‌ها دیده شد. از بنده هم خواستند، و بنده سه تابلو ایده‌آل ذیل را که مطالعه می‌فرمائید ساختم و البته تصدیق خواهید کرد که مفاد ایده‌آل بنده با منظور آن‌ها مخالفت دارد، همه نویسندگان به نثر نوشتند: تنها این گوینده بنه ظم سرودم و در روزنامه شفق سرخ سال سوم هم درج گردید» (عشقی، ۱۳۵۷، ۱۷۲).

در ادامه با ابزاری که پیش‌تر فراهم آمد به تحلیل چگونگیِ حرکتِ این عصر به سوی کمالِ مطلوبِ رای‌العین پرداخته می‌شود.

۱،۴. راوی[۱۱]، روایت‌گیر[۱۲] و زمانِ عینیِ روایت

در نمایش‌نامهٔ سه تابلو، راوی اوّل شخص، از فرازِ تپّه‌ای به منظره‌ای که داستان در آن اتّفاق می‌افتد، نگاه می‌کند. زاویهٔ دیدِ راوی مکانی مشخّص است که با نام و آدرسِ مناطقی خاص تعریف می‌شود:

«جوارِ درهٔ دربند و دامن کهسار
فضای شمران اندک ز قرب مغرب تار
هنوز بد اثر روز، بر فراز اوین» (عشقی، ۱۳۵۷، ۱۷۴).

نکتهٔ حائزِ اهمیّتِ دیگر آن‌که، بدن داشتنِ راوی در این شعر، در مقابلِ سنّتِ ادبی که دائما راویِ فرازمان-مکانی را، که آگاهیِ وی همیشه در حدّی ورای آگاهیِ انسانی سیر می‌کرد، حرکتی نوشتاری به سوی رئالیسمی است که البتّه مقدّماتِ آن از دهه‌ها قبل فراهم گشته بود. امّا این بدن‌یافته‌گیِ راوی را، باید اقدامی رادیکال در پایین کشیدنِ شعر به «جهانِ واقع» در نظر آورد. پس

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

زدنِ راویِ دانای کل، پس زدنِ کلان‌روایتِ مرکزیّت‌گرایی است که ارزش‌های خویش را، ارزش‌های بدیهیِ جهان می‌نمایاند.

تعیّن یافتنِ بدنِ راوی، مکان و زمان باید درهم‌تنیده باشند و در این شعر نیز این موضوع صادق است:

نموده در پس کُه آفتاب تازه غروب
سوادِ شهر ری از دور نیست پیدا خوب
جهان نه روز بود در شمر نه شب محسوب
شفق ز سرخی نیمیش بیرق آشوب
سپس ز زردی نیمیش، پردهٔ زرین (همان، ۱۷۴).

این راویِ صاحب‌بدن، بعد از هشت بند توصیفِ مناظرِ پیش روی خود، در بند نهم روایت‌گیر را نیز موردِ خطاب قرار می‌دهد:

به ابرِ پاره چو مه نورِ خویش افشاند
بسانِ پنبهٔ آتش‌گرفته می‌ماند
ز من مپرس که کبکم خروس می‌خواند
چو من ز حسنِ طبیعت که قدر می‌داند
مگر کسانِ چو من موشکاف و نازک‌بین (همان، ۱۷۵).

راوی در این بند و بندِ بعد دلیلِ توصیفاتِ طولانیِ ابتدای نمایش‌نامه را بیان می‌دارد. وجهِ دیگر آن‌که، راوی توصیفاتِ غنایی خود را، پیش از شروعِ روایتِ داستان، ابتدا از جانبِ روایت‌گیر به شکلی از بی‌بندوباری نسبت می‌دهد و سپس به آن پاسخی می‌گوید. اوّلین پاسخ، نازک‌بینی در توصیفِ این مناظر است. نازک‌بینیِ عشقی (همان‌طور که در بخشِ بعد توضیح داده خواهد شد) در این توصیفات، تماما در مقابلِ سنّتِ ادبی قرار می‌گیرد و از نظرگاهی تماما رئالیستی بیان می‌گردد.

دیگر آن‌که خطاب قرار دادنِ خواننده، در وسطِ بند اتّفاق می‌افتد، پس از ۴۲ مصرعی که همه توصیفاتی «نازک‌بینانه» از جهانِ واقعِ پیشِ روی راوی بود. چنین اقدامی، شکستنِ قالب‌های سنّتیِ شعر و آشنایی‌زدایی از آن‌هاست[۱۳]. این تخاطب از آن جهت قابلِ توجّه است که روایت‌گیر در این‌جا صاحبِ آگاهیِ مشخّص و مسئله‌مند است. او می‌پرسد و پاسخی که دریافت می‌دارد، احتمال مجاب ساختنِ او را در خود دارد، در غیرِ این صورت این ابیات اساسا بیان نمی‌شدند. این شکل از در نظر آوردنِ مخاطبِ زمان‌مند و صاحبِ آگاهیِ محدود، به معنای پس زدنِ مخاطبِ آرمانیِ سنّتِ ادبی است.

این شکل از در نظر آوردنِ راوی و روایت‌گیر، بیان‌گرِ این موضوع است که عشقی، ادبیات را موجودیّتی عینی می‌داند و آن را تماما در وضعیّتِ روبه‌رویِ ادبی در نظر می‌آورد. این موضوع پیامدِ همان رئالیسمی است که موضوعِ ادبیّات را نیز از ارزش‌های ازلی-ابدی به جهانِ واقع تغییر می‌دهد. عشقی در مقدمهٔ منظومهٔ کلاه‌نمدی‌ها که در اعتراض به قوام‌السلطنه در شمارهٔ سوم قرن بیستم به انتشار رسانید، این‌گونه می‌نویسد: «از اشخاصی که فرصت دارند استدعا می‌شود این ابیات را در قهوه‌خانه‌ها و گذرگاه‌های عمومی بخوانند تا مخاطبین ابیات مستحضر شوند» (همان، ۳۱۷). عشقی در پی انتشارِ پیام خویش به «رنجبران» از مردمی که سواد خواندن و نوشتن دارند می‌خواهد که این شعر را به گوش طبقهٔ «کلاه‌نمدی‌ها» برسانند.

شهر فرنگ است ای کلاه‌نمدی‌ها
موقع جنگ است ای کلاه‌نمدی‌ها
خصم که از رو نمی‌رود، تو ببین روش
آهن و سنگ است ای کلاه‌نمدی‌ها
بنده قلم دستم است و دست شماها
تیشه و سنگ است، ای کلاه‌نمدی‌ها
زور بیارید ای کلاه‌نمدی‌ها
دست درآرید ای کلاه‌نمدی‌ها (همان، ۳۱۷).

عشقی با آگاهی از روایت‌گیرِ بالفعل روزنامه، و مخاطبِ ضمنی و روایت‌گیرِ اصلیِ متن، و شکافِ عینیِ میانِ آن‌ها از خوانندگانِ روزنامه می‌خواهد با تمهیدی این شکاف را پر کنند. این شکل از در نظر آوردنِ مدیوم و وضعیّتِ عینیِ روبه‌رویِ ادبی، با دیگر جنبه‌های حرکتِ عشقی به سمتِ کمالِ مطلوبِ «رای‌العین» هم‌خوان و موازی است.

آگاهیِ راوی در سه تابلو محدود و انسانی است. بر خلافِ دیگر آثارِ شعرِ پیش از خود. مثلا در افسانهٔ نیما نیز (که از پیش‌روترین آثارِ شعرِ نوین و هم‌چنین مقدّم بر سه تابلو است) شعر از زبانِ افسانه آغاز می‌شود که پیش از برقراریِ گفتگو با «عاشق» از حالِ او می‌گوید.

افسانه: در شب تیره، دیوانه‌ای کو
دل به رنگی گریزان سپرده،
در درهٔ سرد و خلوت نشسته
همچو ساقهٔ گیاهی فسرده
می‌کند داستانی غم‌آور
در میانه بس آشفته مانده،
قصّهٔ دانه‌اش هست و دامی،
و ز همه گفته ناگفته مانده
از دلی رفته دارد پیامی
داستان از خیالی پریشان (یوشیج، ۱۳۹۵، ۴۹).

افسانه، که خود یکی از دو شخصیّتِ «نمایشِ» افسانه است، پیش از هر گفت‌وگویی با عاشق (دیگر شخصیّتِ افسانه) از دنیای درونِ

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

او می‌گوید. این آگاهیِ غیرِعینی در شعر، میراثِ همان سنّتی است که شاعر را با عالمی دیگر، با عالمِ بالا، مرتبط می‌داند و به همین ترتیب راویِ او نیز در موقعیّتی غیرِانسانی و فراواقعی قرار می‌گیرد[۱۴]. امّا آگاهیِ راویِ سه تابلو هم‌زمان با مخاطب پیش می‌رود. پیش از آن‌که «جوانِ فکلی» نامِ مریم را صدا بزند، عشقی او را این‌گونه معرفی می‌کند:

چو زین سیاحتِ من یک دو ساعتی بگذشت
ز دور دخترِ دهقانه‌ئی هویدا گشت
قدم بناز (بکافوروش) زمین میهشت
نظرکنان همه‌سو، بیمناک بر در و دشت
چو فکر از همه مظنون مردمان ظنین (عشقی، ۱۳۵۷، ۱۷۵).

توصیفاتِ او به همین نحو ادامه می‌یابد تا زمانی که جوانِ شهری نامِ مریم را صدا می‌زند:

(جوان) سلام مریم مهپاره (مریم): کیست ایوائی!
(جوان): منم نترس عزیز، از چه وقت این‌جائی؟
(مریم): توئی عزیز دلم، به چه دیر می‌آئی
سپس در آن شب مه، آن شب تماشائی!
شد آن جوان برآن ماه‌پاره جایگزین (همان، ۱۷۶).

یا در تابلوی دوّم، راوی تنها بعد از شنیدنِ جریان از زبانِ پیرزن، می‌فهمد که جنازهٔ در کفن پوشیده همان مریم است. در بند دهمِ تابلوی دوم، صحنهٔ عزاداریِ پدرِ مریم این‌گونه توصیف می‌شود:

بگور، خاک همی ریزد، او ولی کم‌کم
تو گو که میل ندارد، بزیرِ گل مریم
نهان شود، پدرِ مریم است این آدم
بعید نیست تو نشناسی‌اش، اگر منهم!
گرفته‌ام همی الساعه زین قضیه خبر:
خمیده پشت، زنی پیر، لندلندکنان
دو سه دقیقهٔ پیش آمد و نمود فغان
که صدهزاران لعنت به مردم تهران
سپس نگاهی بر من نمود و گشت روان
بدو گفتم از من چه دیده‌ای مادر (همان، ۱۸۰).

سپس پیرزن داستان را برای راوی تعریف می‌کند و راوی از هویّتِ جنازه و داستانِ رخ داده، آگاهی می‌یابد. نکتهٔ دیگر در بندِ «خمیده‌پشت...» آن‌که، راوی نیز خود از گروهِ اجتماعیِ مشخّصی است. هنگامی که پیرزن مردمِ تهران را نفرین می‌کند، راوی از او می‌پرسد: «از من چه دیده‌ای مادر؟» این‌که راوی خود را متعلّق به گروهی خاص بداند، در توازی با همان «رای‌العین» است که بارها ذکرِ آن رفت.

این راوی و روایت‌گیرِ صاحبِ آگاهیِ محدود، زمان‌مند نیز هستند. جدای از موضوعِ هم‌زمانی و عینیِ سه تابلو و قرارگیریِ آن در کنارِ دیگر مقالاتِ سیاسی، روایتِ سه تابلو نیز در بطنِ مکان و زمانی «این‌جهانی» رخ می‌دهد. این اتفاق در ادامهٔ تغییرِ موضوعِ شعر از وجه استعاری و قلمرو دیگر، به قلمرو حاضر و سپس، هم‌نشینیِ چندین سالهٔ اشعار و مقالاتِ سیاسی ممکن شده. البته نباید این هم‌نشینی را مانندِ رخدادی اتفاقی جلوه داد. این هم‌نشینی بنا به ضرورتی اجتماعی رخ می‌دهد.

مصرعِ آغازینِ این شعر از این حیث قابلِ تامّل است: «اوائل گل سرخ است و انتهای بهار» بر هم زدنِ هم‌جواریِ «گلِ سرخ» و «بهار» نویدِ رجعت از ساحتِ ازلی-ابدیِ ارزش‌های مترتب بر (به تعبیرِ امروز) جهانِ شعرِ «کلاسیک» به جهانِ «رای‌العین» است. تمامِ اتّقاتِ این شعر در ادامه در همین زمانِ عینی روایت می‌شود.

۲.۴. تصویرپردازی و رای‌العین

رجوعِ عشقی به «رای‌العین» بیش از همه در توصیفات و تصویرپردازی‌های او مشهود است. پرداختن به موضوعی عینی و هم‌زمان در این شعر، ساحتِ تصویرپردازی را نیز دربرمی‌گیرد و به این ترتیب کیفیّاتی دیگرگون را سبب می‌شود که در ادامه موردِ توضیح قرار خواهد گرفت.

برای توضیحی روشن‌تر، ابتدا به قطبِ مقابلِ نگرشِ عشقی رجوع می‌شود. نگرشِ شفیعی‌کدکنی در «صور خیال در شعر فارسی» می‌تواند این قطب را نمایندگی کند. وی ابتدا از قولِ صاحب‌الطراز می‌نویسد: «مشبه‌به، هر قدر دورتر از واقع و حقیقت باشد، تشبیه حاصل از آن شگفت‌آورتر است و به مبالغه نزدیک‌تر» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵، ۷۴).

و در ادامه، خودِ مولّف نظرِ خویش را این‌گونه ابراز می‌دارد: «این سخن صاحب‌الطراز بدین معنی است که هر هنرمند هر قدر در تشبیه خود از زمینه واقعیت به دورتر رود، توانایی او بر خلق خیال و پیوند تصویرها بیشتر خواهد بود و در مواردی که عناصر خیال، واقعی یا نزدیك به واقعیت باشند، بی‌گمان آن خیال‌ها به زودی مبتذل می‌شود و به نظر نگارنده می‌رسد که علتش این است که پیوندهای ممکن میان عناصر عادی و ساده طبیعت بدون تصرف خیال در اجزای عناصر سازنده، پیوندهایی است که به ذهن اغلب شاعران و شاید مردم عادی می‌رسد و این امر باعث آن می‌شود که هر گاه آن عنصر در زمینه ذهنی شاعری قرار گرفت، آن نوع خاص تداعی، آن شیوه مخصوص ایجاد ارتباط با اختلافاتی بسیار جزیی - که اغلب به شیوهٔ تقریر وابستگی دارد و نه به نوع تخیل ـ در همه شاعران و همه ذهن‌های شاعر یکسان باشد»

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵، ۷۵).

«پیوندهای ممکن میانِ عناصرِ عادّی طبیعت»، دقیقا همان نظرگاهی است که عشقی، در تقریبا تمامِ توصیفاتِ سه تابلو به کار می‌برد. در ادامه برای توضیح به بندِ دهمِ تابلوی اول پرداخته خواهد شد. همان‌طور که در بخشِ پیش توضیح داده شد، شاعر در توضیحِ چراییِ اطناب در پرداختن به توصیفِ طبیعتِ پیشِ روی خود، ابتدا از روایت‌گیر می‌خواهد او را متهم نکند، و سپس برای خویش صفتِ نازک‌بینی را استفاده می‌کند. امّا این «نازک‌بینی» چیست؟ در ادامه با ذکرِ چند مثال به توضیحِ این مسئله پرداخته می‌شود.

تصویرسازی‌های سه تابلو را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد:
دستهٔ نخست، که اکثرِ توصیفاتِ تمامِ «نمایش‌نامه» را تشکیل می‌دهد، توصیفاتِ کاملا عینی که در آن از هیچ‌یک از تمهیداتِ مشخّصا ادبی استفاده نشده. تمامِ مثال‌های زیر از ۱۰ بندِ نخستِ شعر آورده شده:

اوائل گل سرخ است و انتهای بهار
نشسته‌ام سر سنگی کنار یک دیوار
جوار درهٔ دربند و دامن کهسار
فضای شمران اندک ز قرب مغرب تار
هنوز بد اثر روز بر فراز «اوین» (عشقی، ۱۳۵۷، ۱۷۴)
نموده در پسِ کُه آفتاب تازه غروب
سواد شهر ری از دور نیست پیدا خوب
جهان نه روز بود در شمر نه شب محسوب .... (همان)
چو آفتاب پس کوهسار، پنهان شد
ز شرق از پس اشجار، مه نمایان شد... (همان)
نشسته‌ام به بلندی و پیش چشمم باز
به هرکجا که کند چشم کار چشم‌انداز (همان)
فکنده نور مه از لابلای شاخهٔ بید
به جویبار و چمنزار خالهای سفید (همان)
درون بیشه سیاه و سپید دشت و دمن
تمام خطهٔ تجریش سایه و روشن (همان، ۱۷۵)

در مثالِ دوم و سوم، تمهیدِ جان‌بخشی وجود دارد، امّا از آن‌جا که این شکل از جان‌بخشی‌ها در زبانِ معیار نیز معمول و مرسوم است و در این نوشتار، تمهید عدول از زبانِ معیار است، آن را نه به عنوانِ تمهیدی ادبی (تمهیدی درونِ ادبیات)، بلکه تمهیدی مرسوم می‌دانیم (همان‌طور که هیچ‌یک از دیگر تمهیداتِ ادبی نیز تنها محدود به حیطهٔ ادبیات نیستند).

ب- آن دسته از تصویرسازی‌ها که به واسطهٔ تشبیه صورت می‌پذیرد. تشبیه از نظرِ ذکر یا عدمِ ذکرِ اداتِ تشبیه به دو دسته قابلِ تقسیم است. یکی تشبیهاتی که اداتِ تشبیه در آن حذف شده (تشبیهاتِ مضمر) و دیگری تشبیهاتی که ادات تشبیه در آن به کار رفته (تشبیهاتِ مظهر). قابلِ توجه آن‌که تقریبا تمامیِ تشبیهاتِ این شعر با ذکرِ کاملِ ادات تشبیه صورت پذیرفته:

... جهان ز پرتو مهتاب نور باران شد
چو نو عروس سفیداب کرد روی زمین (همان، ۱۷۴)
فکنده نور مه از لابلای شاخهٔ بید
به جویبار و چمنزار خال‌های سفید
بسان قلب پر از یاس و نقطه‌های امید... (همان)
چو روی سبزه لبِ جو نشست آهسته
بد او چو شاخِ گلی روی سبزه‌ها رسته (همان، ۱۷۵)
فکنده زلف ز دوسوی بر جبینِ سفید
تلالوئی به عذارش ز ماهتاب پدید
بسانِ آینه‌ای در مقابل خورشید ... (همان)

عشقی تاکیدِ خود را در این «نمایش‌نامه» از تمهیدات، به روایت و «رای‌العین» منتقل می‌کند. قطبِ مقابلِ این نظرگاهِ زیبایی‌شناختی نظرگاهِ شفیعی‌کدکنی است: «آن‌چه به ذهنِ نگارنده می‌رسد و تکاملِ ادبیات هر زبان گواه آن است، این است که حذف ادات، که اندک اندک تشبیه را به استعاره نزدیک می‌کند، عاملی است برای پر تاثیر کردن و نیرو بخشیدن به تشبیه. زیرا غرض اصلی از تشبیه "عینیت" بخشیدن به دو چیز مختلف است یا بهتر بگوییم عینیت بخشیدن به دو چیز مختلف است که "غیریت" دارند، و چون ادات حذف شود، عینیّت به‌صورت محسوس‌تر و دقیق‌تری نمایانده می‌شود در صورتی که آمدن ادات از قبیل "چون" و "مثل" و "مانند" خود عاملی است برای نشان دادن این‌که مشبه و مشبه‌به دو امر جدا از یکدیگرند و دارای غیریت. اثبات این غیریت از احساس آن وحدت، وحدتی که حاصل کوشش ذهن هنرمند و خیال شاعر است، می‌کاهد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵، ۶۶).

شفیعی‌کدکنی به درستی اشاره می‌کند که ذکرِ ادات تشبیه، اشاره‌ای مستقیم است به «غیریت» مشبه و مشبه‌به. امّا برای عشقی اشاره به این «غیریتِ» عینی، ایمان به «رای‌العین» است.
وجهِ دیگرِ این رَویه در شعرِ عشقی، جنسِ خودِ مشبه و مشبه‌به در تشبیهاتِ اوست.: نکتهٔ قابلِ توجّه در تشبیهاتِ عشقی، عینی‌بودن و محسوس‌بودنِ هر دو سوی تشبیه است. به عنوانِ مثال:

چو روی سبزه لبِ جو نشست آهسته
بد او چو شاخِ گلی روی سبزه‌ها رسته (عشقی، ۱۳۵۷، ۱۷۵)
فکنده زلف ز دو سوی بر جبینِ سفید
تلالوئی به عذارش ز ماهتاب پدید
بسانِ آینه‌ای در مقابل خورشید ... (همان)
جهان ز پرتو مهتاب نور باران شد

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

چو نو عروس سفیداب کرد روی زمین (همان، ۱۷۴)

عشقی برای توضیحِ جنسِ توصیفات و تصویرپردازی‌هایش صفتی درخور یافته. «نازک‌بینی» دقیقا توضیحِ تمامِ کیفیّاتی است که در بالا ذکر شد. دقیق و به عینه دیدن، و ایجادِ ارتباط میانِ یک عنصرِ عینی و عنصرِ عینیِ دیگر یا بیانِ دقیقِ آن‌چه که مشخّصا دیده می‌شود.

گواهِ آگاهیِ کاملِ عشقی در به کار بردنِ این جنس توصیفات و تشبیهات، در بند دهمِ تابلوی اوّل بیان می‌شود. در بند نهم (همان‌گونه که توضیح داده شد) عشقی در جوابِ اتّهامِ فرضی، می‌گوید هیچ‌کس مانندِ او و موشکافان و نازک‌بینان، قدرِ حسنِ طبیعت را نمی‌داند. سپس در بند بعد این نازک‌بینی را دقیقا با سوال و جواب توضیح می‌دهد:

حباب سبز چه رنگ است شب ز نور چراغ؟
فکنده است همان رنگ ماه به منظرِ باغ... (همان، ۱۷۵)

دو سویِ یک تشبیه، در وضعیّتی پیشاتشبیهی توضیح داده می‌شوند (پیشاتشبیهی از آن جهت که شباهتِ رنگِ میانِ حبابِ سبزِ چراغِ گردسوز و رنگِ باغ در شب مهتابی در یک جمله موردِ توضیحِ مستقیم قرار گرفته است). جالب آن‌که توصیفاتِ باغ و شمران و دربند، که مقدمهٔ «نمایش‌نامه» است، با همین بند پایان می‌پذیرد.

نتیجه‌گیری

با تولّدِ طبقهٔ متوسّطِ شهری در ایران، افقِ فکریِ نوینی نیز تولّد یافت. برساختِ ادبیّات (به معنای نوشتاری تکثیر شده) در واقع حاصل این دوره است. نویسندگان و روشنفکران از دورهٔ ناصری به دنبالِ یافتنِ شیوه‌ای بودند که بتوانند روایتی عینی از واقعیّت را ارائه دهند. این روند از آخوندزاده و تبریزی آغاز گشته و تا دهه‌ها بعد ادامه یافت. همین موافقِ واقع بودن به مرور به تصویرپردازی‌ها و اشکالِ ادبی نیز راه یافت و ایدآلِ پیرمردِ دهگانی یکی از موفّق‌ترین نمونه‌ها در این زمینه است که موافقت با امرِ عینی و «رای‌العین» را در جنبه‌های مختلف محقّق می‌گرداند. این پژوهش نشان داد که آگاهیِ گروه‌های اجتماعیِ تازه تولّدیافته در قاجار متاخّر، چگونه و با چه سازوکاری، علاوه بر مضمون و درون‌مایه، به جنبه‌های صوری، و از جمله تصویرپردازی راه می‌یابد و آن را بازتاب و بازتولید می‌کند. هم‌چنین از دیگر یافته‌های این پژوهش نشان دادنِ توازیِ تحوّلِ عناصرِ گوناگونِ اثرِ موردِ بررسی، از جمله راوی و روایت‌گیرِ صاحب‌بدن، زمانِ عینی روایت و آگاهیِ محدودِ راوی بود. یافتنِ سازوکارِ این توازی می‌تواند در مطالعهٔ تاریخِ ادبیّات بسیار راه‌گشا و زاینده باشد و در مطالعات و پژوهش‌های دیگری نیز موردِ استفاده قرار گیرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. György Lukács
۲. Arnold Hauser
۳. Lucien Goldmann
۴. Mikhail Bakhtin
۵. در زبان روسی واژهٔ هنر isskorstvo شامل تمامِ انواع هنری از جمله ادبیات می‌گردد.
۶. برای مطالعهٔ بیشتر در موردِ آمار و ارقامِ جمعیّتیِ ایرانِ قرنِ نوزدهم به مقالاتی در جامعه‌شناسی سیاسی ایران نوستهٔ ایروند آبراهامیان رجوع کنید.
۷. Timothy Mitchell
۸. مراد از نمایشگاه، رویدادها و نمایشگاه‌هایی است که در قرن نوزدهم توسّطِ حکومت‌های غربی برپا می‌شد و در آن‌ها فرهنگ، جغرافیا، ساختمان‌ها، شیوهٔ زندگی و حتّی خودِ انسان‌های «جهانِ خارج» به ابژه‌های نگاهِ خیره و مسلّطِ غربی تبدیل می‌شدند. نمایشگاه از مفاهیمِ اصلیِ نگرشِ میچل به مقولهٔ اورینتالیسم است و او لزوم و اهمیّتِ رجوع به این مفهوم را در نوشتارِ خویش نشان می‌دهد.
۹. البتّه در ادامه نشان داده خواهد شد که برخی نیز از این اکثریّت بیرون ایستاده‌اند، که از جملهٔ آن‌ها میرزاده عشقی است. این گروه در کنارِ درکِ ضرورتِ تغییرات در بنیادهای اقتصادی و فرهنگیِ جامعه، از خطرات و ناحقیقت بودنِ نگاهِ غربی نیز آگاهند و این مسئله را موضوعِ اصلیِ بسیاری از آثارِ خویش می‌کنند.
۱۰. «این اجرا در زمستان ۱۳۴۷ خورشیدی، به کارگردانی رکن‌الدین خسروی در تالار بیست و پنج شهریور [سنگلج فعلی] به صحنه آمد؛ با عنوان «کمدی تراژدی زمان خان، حاکم ولایت بهشت‌آباد و توابع در دوران قاجار». تغییر نام «بروجرد» به «بهشت‌آباد و توابع و ذکر قید زمانی دوران قاجار» به ظرافت نشان‌دهندهٔ آن است که «تضییقات حکومتی» حتا در زمان این اجرا نیز پابرجا بوده است» (امجد، ۱۳۸۷، ۱۱۵).
۱۱. Narrator
۱۲. Narratee
۱۳. البتّه عشقی پیش‌تر نیز در برخی آثارش به این کار دست زده، امّا در این شعر با شکلی درونی‌تر از این آشنایی‌زدایی مواجهیم.
۱۴. البته آن‌چه در این‌جا بیان شد به معنایِ نقد یا خرده گرفتن از افسانهٔ نیما نیست. موضوعِ این منظومه خود راویِ خویش را برمی‌سازد. مکالمهٔ عاشق و افسانهٔ افسانهٔ نیما را می‌توان گفت‌وگویِ شاعر با جهانی در حالِ زوال در نظر آورد. البته این مسئله خود موضوعِ پژوهشِ دیگری است.

فهرست منابع

الف/فارسی

آخوندزاده، میرزافتحعلی، (۱۳۵۶)، **تمثیلات**، تهران: خوارزمی.
آرین‌پور، یحیی، (۱۳۵۱)، **از صبا تا نیما**، تهران: کتاب‌های جیبی.
امجد حمید، (۱۳۸۷)، **تیاتر قرن سیزدهم**، تهران: نیلا.
ایگلتون، تری، (۱۳۹۵)، **پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی**، ترجمه: عباس مخبر تهران: مرکز.
ایوانف، م.س، (۲۵۳۷)، **انقلاب مشروطیت ایران**، تهران: کتاب‌های جیبی.
پوینده، محمدجعفر، (۱۳۸۱)، **جامعه، فرهنگ، ادبیات - لوسین گلدمن**، تهران: چشمه.
----------، (۱۳۹۶)، **درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات**، تهران: چشمه.
تبریزی، میرزاآقا، (۱۳۳۵)، چهار نمایش‌نامه، تبریز: نیل.
----------، (۱۳۵۴)، **نمایش‌نامه‌های میرزاآقا تبریزی**، تهران: طهوری.
جزنی، بیژن، (۱۳۹۳)، **انقلاب مشروطیت ایران نیروها و هدف‌ها**، تهران: نیلوفر.
رحیمی، مرتضی، (۱۳۹۳)، «بررسی حدیث حب‌الوطن من‌الایمان»، دوفصلنامه علمی پژوهشی حدیث پژوهی، صص ۲۳۸-۲۱۵.
زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۱)، **نقد ادبی**، تهران: امیر کبیر.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۵)، **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: آگاه.
شمیسا، سیروس، (۱۳۸۲)، **سبک‌شناسی شعر**، تهران: فردوس.
طالبوف، عبدالرحیم، (۱۳۵۶)، **کتاب احمد**، تهران: شبگیر.
قزوینی، عارف، (۱۳۹۵)، **دیوان عارف قزوینی**، تهران: نگاه.

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

میرزاده عشقی، سیّد محمّدرضا، (۱۳۵۷)، **کلیات مصور میرزاده عشقی**، تهران: جاوید.
نجم‌آبادی، افسانه، (۱۳۹۶)، **زنانِ سبیلو و مردانِ بی‌ریش**، ترجمه: آتنا کامل و ایمان واقفی، تهران: تیسا.
یوشیج، نیما، (۱۳۹۵)، **مجموعهٔ اشعار نیما یوشیج**، تهران: نگاه.
ب/غیر فارسی
Meisami, Julie Scott, (1987), **Medieval Persian Court Poetry**. Princeton: Princeton University Press.
Najmabadi, Afsaneh, (2005), **Women with Mustaches and Men** Without Beards, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
Tavakoli-Targhi, Mohamad, (1990), "Refashioning Iran: Language and Culture during the Constitutional", *Iranian Studies* , p. 10-77.

میرزاده عشقی
(سید محمدرضا کردستانی)
(۱۲۷۳ همدان - ۱۳۰۳ تهران)

شاعر، روزنامه‌نگار، نویسنده و نمایشنامه‌نویس ایرانی دوره مشروطیّت و مدیر نشریه قرن بیستم بود؛ که در دوره نخست‌وزیری رضاخان، به دستور رئیس اداره تأمینات نظمیه (شهربانی) وقت، ترور شد. میرزاده عشقی از جمله پیشگامان شعر نو شناخته‌می‌شود و از نخستین ادبای معاصر ایران است که به مقوله شعر نو توجه نمود و، پیش از نیما یوشیج، اشعاری به سبک نو سرود. نخستین آثار نیما یوشیج برای نخستین بار در روزنامه قرن بیستم میرزاده عشقی چاپ شد.

این شعر بر کنار سنگ قبر میرزاده عشقی حک شده‌است:
خاکم به سر، ز غصه به سر خاک اگر کنم / خاک وطن که رفت، چه خاکی به سر کنم؟
من آن نیم به مرگ طبیعی شوم هلاک/ وین کاسه خون به بستر راحت هدر کنم
معشوق عشقی ای وطن ای مهد عشق پاک/ ای آن که ذکر عشق تو شام و سحر کنم

سه تابلوی مریم یا **ایدئال یک‌نفر پیرمرد دهگانی در سه تابلو** مهم‌ترین سرودهٔ میرزاده عشقی به سال ۱۳۴۲ هجری قمری است. این منظومه هم به واسطهٔ محتوایش که شکست انقلاب مشروطهٔ ایران را به نحو شاعرانه‌ای به تصویر می‌کشد و هم به واسطهٔ ساختارشکنی‌اش در اشکال و قوالب شعر سنتی فارسی اهمیت دارد.

عشقی منظومهٔ سه تابلوی مریم را در پی فراخوان فرج‌الله بهرامی، دبیر اعظم و رئیس وقت کابینهٔ جنگ ایران، سرود که از نویسندگان خواسته بود «ایدئال خودشان را برای ایجاد یک حکومت مرکزی مقتدر بدست سردار سپه» بنویسند و در روزنامه «شفق سرخ» که از مهم‌ترین روزنامه‌های آن دوران بود چاپ کنند. مفاد سه تابلوی ایدئالی که عشقی ساخت، به بیان خودش، «با منظور آن‌ها مخالفت» داشت: «از بنده هم خواستند، من هم سه تابلوی ایده آل را که مطالعه می فرمایید ساختم و البته تصدیق خواهید کرد که مفاد ایده آل بنده با منظور آن‌ها مخالفت دارد.»

منظومه از سه بخش تشکیل شده است که نامشان از قرار زیر است: **تابلو اول: شب مهتاب / تابلو دوم: روز مرگ مریم / تابلو سوم: سرگذشت پدر مریم و ایدئال او.**

مریم در این منظومه نمادی از انقلاب مشروطه ایران است که به شکستی بزرگ می‌انجامد. قهرمان داستان مردی ایرانی است که در کرمان شغل دولتی داشت ولی او را اخراج کردند و منصبش را به «مرده‌شویی» دادند که خواهر و دختر و زن و برادرش را برای کامجویی در اختیار حاکم کرمان قرار می‌داد. زن اولش از گرسنگی و خرابی اوضاع می‌میرد. مرد و دو پسرش به نائین می‌روند و مشروطه‌خواه می‌شوند. مرد مشروطه‌خواه زن دومی می‌گیرد و در همان روز صدور فرمان مشروطیت توسط مظفرالدین شاه صاحب دختری به نام مریم می‌شود. در پی به توپ بستن مجلس به دست محمدعلی شاه، مرد به تهران می‌رود و پس از مدتی حبس کشیدن، برای پیوستن به مشروطه‌خواهان به گیلان می‌رود. دو پسرش جزو اولین کشته‌شدگان جنبش مشروطه در قزوین بودند. اما پس از به ثمر رسیدن جنبش مشروطه، برای دادخواهی او و کسانی که برای مشروطه تلاش کرده بودند، ارزشی قائل نشدند. مرد مشروطه‌خواه به‌ناچار در شمران به دهقانی مشغول می‌شود. زن دومش دق‌مرگ می‌شود. جوانی اشراف زاده یا به تعبیری پسر «فکلی» تهرانی به دخترش تجاوز می‌کند ولی از ازدواج با او سر باز می‌زند و در نتیجه مریم خودکشی می‌کند. در تابلوی اول، مریم در یکی از باغ های شمیران و در پی عشق صمیمانه مورد فریب و بالاخره تجاوز یک جوانک جلف تهرانی که فکل دارد قرار می‌گیرد. نتیجه این تجاوز در تابلوی دوم با بیان خودکشی مریم به گونه‌ای شاعرانه و سرانجام به خاک‌سپردن جنازه مریم توسط پدرش به تصویر درمی آید. مرگ مریم نقطه پایان وحشتناکی بر دفتر مبارزه مشروطه و مشروطه‌خواهی و تمثیل یک شکست بزرگ است.

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

Imagery and Ray Al-eyn in Mirzadeh Eshghi's 'Seh Tabloe Maryam' Script

Javad Alimohammadi Ardakani
Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, University of Elm-o-Farhang (Science and Culture), Tehran, Iran
Faraz Yavari
Master of Art Research, Faculty of Art and Architecture, University of Elm-o-Farhang (Science and Culture), Tehran, Iran

(Received 03 August 2019, Accepted 01 December 2019)

Abstract
The current study sought to investigate the imagery characteristics of Mirzadeh Eshghi's 'Seh Tabloe Maryam' script. One of the purpose of this research has been to analyze and review this script, in the publication's context, and as well as to adapt its formal features to the social groups' consciousness in late Qajar era.
This research seeks to answer the following questions: how literature for writers and intellectuals (specifically Mirzadeh Eshghi), as a mechanical reproduced text, turns into a political instrument? How this writers (specifically Mirzadeh Eshghi) represent their consciousness (and their social group's consciousness) in their content and formal aspects of their artworks?
Ultimately, this result has been concluded: referring to objectivity, as believing to science and translated new values, permeates different aspects of artworks. Meanwhile, Mirzadeh Eshghi's 'seh tabloe maryam' exerts this believe in objectivity in many aspects, and for the first time presents a genre of point of view, narrator, and finally a genre of imagery, that altogether represents this epistemological shift.
The present fundamental research has been done with a descriptive – analytical approach and the method of collecting library information and adopting the genetic structuralism approach.

Keywords
Mirzadeh Eshghi, Genetic Structuralism, She Tabloe Maryam, Constitutional Poetry, Ray al-eyn.

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]