theater | SCIENTIFIC QUARTERLY

The Meaning of Modernity in the Thought and Dramatic Works of Grigor Yeqhikian: An Interpretation Based on the Ideology of the Hunchakian Social Democratic Party

Erfan Nazer[1]

Receive Date: 13 May 2026, Accept Date: 15 July 2026
Doi: 10.22034/theater.2026.580219.1169

Abstract
This article investigates the historical semantics of the concept of modernity in the political thought and dramatic works of Grigor Yeqhikian by reconstructing its meaning through the ideological framework of the Hunchakian Social Democratic Party. Rather than adopting Reinhart Koselleck's Conceptual History (*Begriffsgeschichte*) as its theoretical framework, the study draws methodological inspiration from its historical-semantic perspective while reconstructing the concept of modernity on the basis of the Hunchakian Party's ideological principles, political documents, and historical experience. Modernity is therefore examined not as a fixed philosophical category but as a historically contingent political concept whose meaning is constituted through ideological discourse and political practice. Examining the concept of modernity and its successive interpretations within the history of Iranian dramatic literature is particularly significant because it constituted one of the conceptual foundations upon which modern Persian drama emerged. Consequently, every interpretation of modernity within this literary tradition simultaneously represents an interpretation of one of the constitutive concepts underlying the formation of modern Iranian dramatic literature. After arriving in Iran in 1910 as a representative of the Hunchakian Social Democratic Party, Grigor Yeqhikian became the first playwright in the history of Iranian drama to introduce socialist—and, more specifically, social democratic—thought into dramatic literature in a systematic and programmatic manner. Building upon this ideological foundation, he developed a distinctive understanding of modernity that informed both his political writings and dramatic works. Earlier playwrights, from Mirza Fath Ali Akhundzadeh to Mirzadeh Eshqi, likewise offered influential interpretations of modernity. None of them, however, grounded their conception of the modern in the social democratic ideology of the Hunchakian Party, nor did they share Yeqhikian's broader intellectual and political objective of familiarizing Iran's revolutionary generation with the principles of socialism and democracy through the medium of theatre. Within this intellectual

1. Assistant Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: Erfan.nazer@ut.ac.ir

and political milieu, Yeqhikian produced his dramatic works between 1924 and 1936, conceiving theatre not merely as a literary form but also as a mirror reflecting the virtues and deficiencies of human morality and as an instrument for the ethical cultivation of Iranian society. This conception of theatre cannot, however, be separated from his ideological commitments. His understanding of theatre—as well as his interpretations of history, politics, morality, and social reform—becomes fully intelligible only when situated within the broader horizon of his commitment to social democracy and the political programme of the Hunchakian Social Democratic Party. From this perspective, interpreting the meaning of modernity in Yeqhikian's dramatic works necessarily begins with an examination of his political thought and, more specifically, the semantic field constituted by his socialist worldview. Accordingly, this study adopts a descriptive-analytical method. While drawing methodological inspiration from the historical-semantic perspective of conceptual history, its analytical framework is derived primarily from the historical development, ideological principles, and political documents of the Hunchakian Social Democratic Party rather than from Koselleck's theoretical model. This approach makes it possible to establish, on the basis of historical evidence, the intellectual continuity between Yeqhikian's political writings and dramatic works while reconstructing the historically situated meanings that the concept of modernity acquired within his socialist political thought. Following a concise historical account of the formation of the Hunchakian Social Democratic Party in Geneva, its subsequent activities in the Ottoman Empire, its introduction into Iran, and its contribution to the Iranian Constitutional Revolution, the article turns to Yeqhikian's principal political writings, including *The Constitution of the Iranian Social Democratic Party* (1910), *What Do the Social Democrats Say?* (1910), *The Contemporary Views of the Iranian Social Democrats* (1911), and *A Memorandum to All Iranians* (1927). These texts constitute the principal corpus through which the ideological foundations of Yeqhikian's dramatic works are reconstructed. Drawing upon the central themes articulated in these writings, the analysis is organized around the following conceptual categories: federalism and ethnic pluralism; justice conceived as equality; opposition to the bourgeoisie as a means of overcoming capitalism and private property; progress directed toward the realization of absolute equality; constitutional reform and the centrality of parliament as the institutional precondition for the legal realization of socialism; the rejection of Islamism as a political ideology; the significance of individual agency insofar as it contributes to socialist social transformation; and the primacy of the socialist common good over individual interests. Of Yeqhikian's numerous dramatic works, only four plays have survived: *The War of the East and the West* (1922), *Anushirvan the Just and Mazdak* (1924), *The Field of Terror* (1929), and *Who Is Right?* (1929). The present study therefore confines its analysis to these four extant plays. Across these plays, the concept of modernity is articulated through a distinctive semantic constellation whose constituent concepts vary according to each dramatic context. In

The War of the East and the West, modernity is associated with the homeland, the Iranian nation, constituent nations, the separation of powers, historical consciousness, progress, science, independence, the new monarchy, and ancient Iran. In *Anushirvan the Just and Mazdak*, the concept is structured around justice, parliament, and revolution. In *Who Is Right*, modernity is articulated through women, individual rights, and freedom, whereas in *The Field of Terror* it is expressed through peace, war, and individual will. The meaning of modernity is simultaneously constituted through a corresponding constellation of counter-concepts (*Gegenbegriffe*), which delineate its semantic boundaries. These counter-concepts fall into two categories. The first appears in *The War of the East and the West* and derives from the semantic field of premodernity. Here, modernity is defined in opposition to such concepts as the East, obsolete knowledge, and the old monarchy, each representing elements of the premodern political and intellectual order. The second category emerges from within the semantic horizon of modernity itself. Rather than functioning as external opposites rooted in the premodern past, these counter-concepts represent rival articulations of modernity. In *The War of the East and the West*, they include the West, Alexander, foreign models of progress, justice, and collective ownership. These concepts therefore function not simply as conceptual opposites but as competing interpretations of the modern that contest Yeqhikian's socialist understanding of modernity. A comparable semantic structure appears in *Who Is Right?* and *The Field of Terror*. In these plays, the counter-concepts emerge exclusively from within modernity itself and constitute what may be described as its negative modality. Although they present themselves as manifestations of the modern, they continue to reproduce social relations inherited from the premodern order. Within this semantic field, justice, the merchant, the bourgeoisie, and war function as counter-concepts, exposing the contradictions of bourgeois modernity by revealing the persistence of premodern structures beneath an ostensibly modern political and social vocabulary. Within this framework, modernity in Yeqhikian's dramatic works signifies a fundamental reconfiguration of the bourgeois political and social order in accordance with the ideological principles of Hunchakian social democracy. From Yeqhikian's perspective, bourgeois modernity perpetuates inherited modes of thought and premodern forms of social consciousness under modern historical conditions, thereby obstructing the realization of justice. Modernity consequently presupposes not only the recognition of individual political agency and the collective rights of historically constituted ethnic communities but also the constitutional institutionalization of freedom, equality, and the rights of nations. Here, the term *nation* is employed in the early twentieth-century socialist sense adopted by Yeqhikian and the Hunchakian Social Democratic Party, referring to collective political communities rather than sovereign nation-states. Within this conceptual framework, parliament functions as the institutional embodiment of collective deliberation and political participation, standing in opposition to the individualism characteristic of

bourgeois society. Accordingly, whenever Yeqhikian's plays—particularly *The War of the East and the West* and *Anushirvan the Just and Mazdak*—invoke the idea of Iran, it should not be interpreted as denoting a culturally homogeneous nation-state. Rather, Iran is conceived as a political community composed of multiple historically constituted ethnic communities—or, in Yeqhikian's socialist vocabulary, multiple *nations*. National unity therefore depends upon the equal recognition of these constituent communities and their participation in a representative parliamentary order. Equality-based justice thus becomes the constitutional principle through which political unity is achieved without erasing historical and ethnic diversity. From this perspective, the realization of socialist justice does not imply the fragmentation of Iran as a political entity. Rather, it presupposes recognition that the country's constituent *nations*—understood in Yeqhikian's early twentieth-century socialist vocabulary as historically constituted ethnic communities rather than sovereign nation-states—have long existed within Iran as distinct ethnic and tribal collectivities. Socialist justice therefore requires that their collective rights be incorporated into a constitutional order founded upon equality. National unity, in this formulation, is conceived not as the erasure of diversity but as the political outcome of its equal constitutional recognition. A further defining characteristic of Yeqhikian's conception of modernity is that it does not reject the past merely because it belongs to the past. Rather, those elements of the historical tradition that embody principles compatible with socialism are preserved and reinterpreted as normative resources for imagining a future founded upon absolute equality. The past is therefore neither restored nor idealized; instead, it functions as a historical reservoir from which socialist modernity derives both historical continuity and normative legitimacy. The realization of such a future also requires that freedom be understood primarily in its negative dimension. Socialist ideals become attainable only through the negation of entrenched structures inherited from both the premodern order and bourgeois modernity. Only by overcoming these historical forms of domination can socialist principles be extended to all Iranian peoples and communities. Within this conception of modernity, neither religious domination nor capitalist hegemony possesses normative legitimacy, since individuals are expected to define themselves in relation to the socialist common good rather than private interest. Individuality is therefore meaningful only insofar as it is conditioned by the ideal of absolute equality. Consequently, individualism is never accorded normative priority but remains subordinate to the ethical and political imperatives of socialism. Only under these conditions can a specifically socialist form of modernity—the normative horizon of Yeqhikian's social democratic project—be realized.

Keywords: Grigor Yeqhikian, Modernity, Social Democracy, Hunchakian Social Democratic Party, Justice, Bourgeoisie

معنای تجدد در اندیشه و آثار نمایشی گریگور یقیکیان بر اساس ایدئولوژی حزب سوسیال‌دموکرات هنچاکیان

عرفان ناظر[1]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۲/۲۳، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۴/۲۴
صفحهٔ ۵۱ تا ۶۸
Dol: 10.22034/theater.2026.580219.1169

چکیده

موضوع این مقاله تبیین معنای مفهوم تجدد در اندیشه و آثار نمایشی گریگور یقیکیان بر مبنای ایدئولوژی سوسیال‌دموکراسی حزب هنچاکیان است. پرداختن به مفهوم تجدد و تبیین تفاسیر موجود از آن در تاریخ ادبیات نمایشی ایران از این رو اهمیت دارد که این مفهوم بنیاد به وجود آمدن ادبیات نمایشی در ایران بوده است؛ پس هرگونه تفسیری از تجدد در این قلمرو از هنر، تنها تفسیری از یک مفهوم نیست، بلکه تفسیری است از یک مفهوم هستی‌بخش. گریگور یقیکیان که در سال ۱۲۸۹ خورشیدی به عنوان نمایندهٔ حزب سوسیال‌دموکرات هنچاکیان به ایران آمد، نخستین نمایشنامه‌نویسی بود که در تاریخ ادبیات نمایشی ایران ایدئولوژی سوسیالیستی و به ویژه سوسیال‌دموکراسی را ـ به‌صورت منسجم و هدفمند ـ وارد کرد و بر همین مبنا نیز به تفسیر مفهوم بنیادین تجدد در آثار نمایشی خود پرداخت. البته پیش از او نمایشنامه‌نویسانی از میرزا فتحعلی آخوندزاده تا میرزادهٔ عشقی معنای تجدد را در آثار خود تفسیر کرده بودند؛ اما هیچ یک از آنان مانند یقیکیان مبنای تفسیر خود را ایدئولوژی سوسیال‌دموکراسی حزب هنچاکیان قرار نداده بودند و هدفشان آن نبود که همچون این نمایشنامه‌نویس، جوانان انقلابی ایران را با عقاید سوسیالیستی و دموکراتیک آشنا کنند. یقیکیان بر همین اساس در میانهٔ سال‌های ۱۳۰۳ تا ۱۳۱۵ نمایشنامه نوشت و تئاتر را به عنوان آیینهٔ عیب و نقص و محاسن و محامدنمای اخلاق انسانی و وسیله‌ای به جهت تهذیب اخلاق ایرانیان تعریف کرد. بنابراین برای فهمیدن نظر و عمل یقیکیان باید این قید را در نظر داشت که تمامی این تعاریف تنها در چارچوب ایدئولوژی سوسیال‌دموکراسی او و حزب متبوعش قابل تفسیر خواهند بود. اگر چنین فرضی درست باشد، پس باید برای پاسخ به این پرسش که مفهوم تجدد در آثار نمایشی یقیکیان چه معنایی دارد و چگونه تفسیر شده است، بر اندیشهٔ سیاسی یقیکیان و به تبع آن میدان معنایی اندیشهٔ سوسیالیستی او تمرکز شود؛ از همین‌رو علاوه‌بر آنکه روش این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی خواهد بود، چارچوب نظری مقاله نیز به جای آنکه مبتنی بر نظریات یک نظریه‌پرداز باشد، مبتنی بر مفاد موجود در

۱. استادیار، گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: Erfan.nazer@ut.ac.ir

Dol: 10.22034/theater.2026.580219.1169

تاریخ و اسناد ایدئولوژی حزب سوسیال‌دموکرات هنچاکیان صورت‌بندی خواهد شد تا بتوان پیوستگی میان آثار سیاسی و نمایشی یقیکیان را بر اساس شواهد تاریخی آشکار کرد. از یافته‌های پژوهش آن است که تجدد در اندیشه و آثار نمایشی گریگور یقیکیان دلالت بر ایجاد تغییر در نظم بورژوایی حاکم بر سیاست و جامعه دارد؛ لازمهٔ چنین امری ستیز با سرمایه‌داری به جهت استقرار برابری به سود حق اقوام، یا به تعبیر سوسیالیستی، ملل ایران است؛ این ایده که از عثمانی وارد ایران شده بود هدفش ایجاد فدرالیسم بود؛ به طوری که ابتدا افراد را به وابستگی‌های قومی فرو کاهد و سپس اقوام مختلف را از ملت واحد ایران جدا کند و سرانجام آنان را ذیل قانون و مجلس شورای ملی به عنوان یک ملت واحد و واجد حق برسازد.

واژگان کلیدی: گریگور یقیکیان، تجدد، سوسیال‌دموکراسی، حزب هنچاکیان، عدالت، بورژوازی

درآمد

نگارنده در این مقاله به تبیین معنای مفهوم تجدد در اندیشه و آثار نمایشی گریگور یقیکیان (۱۲۵۹- ۱۳۲۹) تمرکز خواهد کرد؛ در مورد اهمیت پرداختن به این نمایشنامه‌نویس مهجور، که در سال ۱۲۸۹ خورشیدی به عنوان «نمایندهٔ تام‌الاختیار حزب سوسیال‌دموکرات هنچاکیان»[1] به ایران آمد (خسروپناه، ۱۴۰۰: ۲۷)، می‌توان گفت که او نخستین نمایشنامه‌نویسی بود که در تاریخ ادبیات نمایشی ایران جهان‌بینی سوسیالیستی و به ویژه سوسیال‌دموکراسی را ـ به‌صورت منسجم و هدفمند ـ وارد و بر همین مبنا مفهوم تجدد را تفسیر کرد. از سویی دیگر، او پیش از روی آوردن به نمایشنامه‌نویسی، به جهت دفاع از سوسیال‌دموکراسی، ضدیت با نفوذ کمونیسم شوروی در ایران و همراهی میرزا کوچک‌خان در برهه‌ای با آنان، موضع گرفت و گزارش‌هایی در باب وقایع «هفده ماه انقلاب در گیلان» نوشت. هدف یقیکیان این بود که جوانان انقلابی ایران را با عقاید سوسیالیستی و دموکراسی آشنا کند (شاکری، ۱۳۸۴: ۲۳۱) ؛ بر همین اساس بود که در میانهٔ سال‌های ۱۳۰۳ تا ۱۳۱۵ نمایشنامه نوشت و تئاتر را به عنوان «آیینهٔ عیب و نقص و محاسن و محامدنمای اخلاق انسانی» و وسیله‌ای به جهت «تهذیب اخلاق» ایرانیان تعریف کرد (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۳۵). از نظر نگارنده برای فهمیدن نظر و عمل یقیکیان باید این قید را در نظر داشت که تمامی این تعاریف تنها در چارچوب جهان‌بینی سوسیال‌دموکراسی او و حزب متبوعش قابل تفسیر خواهد بود. اگر چنین فرضی درست باشد، پس باید برای پاسخ به این پرسش که مفهوم تجدد در آثار نمایشی یقیکیان چه معنایی دارد و چگونه تفسیر شده است، بر اندیشهٔ سیاسی یقیکیان و به تبع آن میدان معنایی اندیشهٔ سوسیالیستی او تمرکز شود. از همین‌رو در این مقاله چارچوب نظری بر مبنای صورت‌بندی‌کردن سوسیالیسم حزب هنچاکیان و اندیشهٔ سیاسی یقیکیان ارائه خواهد شد؛ بدین‌صورت که ابتدا گزارشی تاریخی از چرایی شکل‌گیری و چگونگی عمل این حزب در عثمانی و ایران ارائه خواهد شد و سپس بر اساس نظام‌نامهٔ حزب و مقالات یقیکیان مؤلفه‌های بنیادین سوسیال دموکراسی هنچاکیان صورت‌بندی می‌شود؛ این مؤلفه‌ها مبنای نظری نگارنده خواهند شد برای تفسیر معنای تجدد در آثار نمایشی گریگور یقیکیان. نگارنده به دلایل زیر معتقد است که اتکا به این مؤلفه‌ها برای ترسیم چارچوب نظری مقاله، بر نظریات نظریه‌پردازان ایدئولوژی چپ به طورکلی و سوسیال‌دموکراسی به طور اخص برتری دارد؛ زیرا:

۱. این مؤلفه‌ها از متون دست اولی که در دورهٔ قاجار ترجمه و نگاشته شده بودند، استخراج شده‌اند. از همین‌رو در نسبت با زمینه‌ای است که یقیکیان به عنوان فعال حزبی و نمایشنامه‌نویس

فعالیت می‌کرد؛
۲. این مؤلفه‌ها فهم زمانمند فعالان سیاسی و هنری از ایدئولوژی‌هایی نوآمده در ایران دورهٔ مشروطه را نشان می‌دهند؛
۳. کوشش برای صورت‌بندی کردن مؤلفه‌های برآمده از منابع و اسناد تاریخی، می‌تواند امکانِ تفسیر مفاهیم را بر اساس مفاد مندرج در تاریخ ایران فراهم آورد. بااین‌حال نگارنده مدعی نیست که در این مقاله به چنین امکانی دست یافته، اما این امکان را به عنوان افق انتظاری در برابر خود قرار داده است.

پیش از پایان بردن این بخش، در خصوص اهمیت پرداختن به این موضوع باید بر این نکته تأکید کرد که مفهوم تجدد، به عنوان بنیاد ادبیات نمایشی در ایران، همواره، در متون نمایشی مورد تفاسیر گوناگونی قرار گرفته است. نگارنده پیش‌تر کوشیده بود در دو مقاله‌ای که دربارهٔ مفهوم تجدد در اندیشه و آثار میرزافتحعلی آخوندزاده و مؤیدالممالک فکری ارشاد نوشته، دربارهٔ آن روشنگری کند[۲]. در این مرحله هدف این است که وجه دیگری از معنای مفهوم تجدد در تاریخ ادبیات نمایشی ایران مورد تأمل قرار می‌گیرد تا نسبت ادبیات نمایشی در ایران با مفهوم تجدد که منشاء به وجود آمدن این فن در سرزمین ما بوده، مشخص شود.

یقیکیان علاوه‌بر نوشتن «نظامنامهٔ اساسی فرقهٔ سوسیال دموکرات ایران»، «نظریات امروزی سوسیال دموکرات‌های ایران برای مملکت ایران» و *شوروی و جنبش جنگل: یادداشت‌های یک شاهد عینی*، که مجموعهٔ گزارش‌های یقیکیان از وقایع جنگل بود، روزنامهٔ *ایران کبیر* (۱۳۰۷ تا ۱۳۰۹) را تأسیس کرد. روزنامهٔ *ایران کنونی* از ۱۳۱۳ تا ۱۳۲۴ نیز اشاره کرد (صدر هاشمی، ۱۳۶۳: ۳۴۲). نمایشنامه‌های یقیکیان نیز عبارتند از *فاجعه یا راه خونی* (۱۲۹۰)، *جنگ مشرق و مغرب* (۱۳۰۱)، *انوشیروان عادل و مزدک* (۱۳۰۳)، *میدان دهشت* (۱۳۰۸)، *حق با کیست؟* (۱۳۰۸)، *لباس زن* (۱۳۱۰)، *زن ثانی ذوالاکتاف و ژولین* (۱۳۱۱) و *در بیابان* (۱۳۱۵)[۳]؛ از میانِ این آثار تنها *جنگ مشرق و مغرب* (۱۳۰۱)، *انوشیروان عادل و مزدک* (۱۳۰۳)، *میدان دهشت* (۱۳۰۸)، *حق با کیست؟* (۱۳۰۸) یافت و چاپ شده‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

مقالاتی که در خصوص تفسیر نمایشنامه‌های یقیکیان نوشته شده‌اند، اگرچه واجد دقایقی روشنگر هستند، اما در آنان تفسیر معنای تجدد بر مبنای ایدئولوژی سوسیال‌دموکراسی موضوعیت نیافته است.

محسن زمانی و فرهاد ناظرزادهٔ کرمانی در مقاله‌ای با عنوان «انعکاس ملی‌گرایی در ادبیات نمایشی روزگار پهلوی اول» (۱۳۸۹) معتقدند که یقیکیان در *جنگ مشرق و مغرب* به دلیل «موج ناسیونالیسمی» دورهٔ رضاشاه و «تحت تأثیر جو باستان‌گرایانهٔ آن روزگار اقدام به نوشتن این نمایشنامه و نمایشنامه‌های دیگری با موضوع تاریخ کهن ایران زمین کرده است» (زمانی، ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۹: ۳۲).

آزاده شاهمیری و ابوالقاسم دادور نیز در مقالهٔ «بررسی مواجههٔ خود و دیگری در نمایشنامهٔ جنگ مشرق و مغرب نوشته گریگور یقیکیان از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان» (۱۳۹۴) به تضاد و تداخل فرهنگ ایران با غرب پرداختند تا «چگونگی مواجهه خود و دیگری یا به بیان بهتر فرهنگ خود و فرهنگ دیگری در این نمایشنامه» آشکار شود (شاهمیری، دادور، ۱۳۹۴: ۸۹).

امیررضا امیری دیلمانی و محمدجعفر یوسفیان کناری نیز در بخش‌های کوتاهی از مقالهٔ «مطالعهٔ سنت و مدرنیته در نمایشنامه‌های باستان‌گرا از ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ (با رویکردی جامعه شناسانه) » (۱۳۹۸) به تحلیل *جنگ مشرق و مغرب*، *انوشیروان عادل و مزدک* و *شاپور ثانی ذوالاکتاف و ژولین* پرداختند؛ که البته این نمایشنامهٔ آخر تاکنون نه پیدا شده است و نه

Dol: 10.22034/theater.2026.580219.1169

چاپ!؛ با این‌حال نویسندگان این فرضیه را اثبات کرده‌اند که «متون باستان‌گرای [دورهٔ پهلوی نخست] بستری هستند برای بازتاب هم‌زمان سنت و مدرنیته در عناصر مختلف نمایشی» (دیلمانی، یوسفیان کناری، ۱۳۹۸: ۴۸).

در مقالهٔ «نقش خاطره در برساخت تاریخ و شکل‌دهی جامعه در درام تاریخی دوران پهلوی اول بر اساس آرای پل ریکور» (۱۴۰۱) نوشتهٔ احسان آجرلو و کامران سپهران، دو نمایشنامهٔ *انوشیروان عادل و مزدک* و *جنگ مشرق و مغرب یا داریوش سوم* تحلیل شده‌اند؛ از نظر نویسندگان یقیکیان «به صورت مشخص خاطرهٔ جمعی مد نظر حاکمیت را به قویترین شکل ممکن با چیدمان خاطرات فردی مخاطب (مردم) برساخت می‌کند» (آجرلو، سپهران، ۱۴۰۱: ۴۱).

عرفان ابراهیمی و مریم دادخواه تهرانی نیز در مقالهٔ «بازتاب ایران پیش از اسلام در نمایشنامهٔ جنگ مشرق و مغرب یا داریوش سوم (کدمانس) اثر یقیکیان با توجه به رویکرد تاریخگرایانهٔ ابتدای دوران پهلوی» (۱۴۰۱)، معتقدند که یقیکیان «دارد در گفتمان مورد نظر حکومت قلم می‌زند. این کار باعث بازتولید نظام استبداد رضاشاه می‌شود» (ابراهیمی، دادخواه تهرانی، ۱۴۰۱: ۲۳).

حسین فتح‌اللهی و بهزاد آقاجمالی نیز در مقالهٔ «مطالعهٔ نوتاریخ‌گرایانهٔ بازنمود تاریخ و قدرت در آثار گریگور یقیکیان (مطالعهٔ موردی: نمایشنامهٔ انوشیروان عادل و مزدک و نمایشنامهٔ جنگ مشرق و مغرب)» (۱۴۰۴) نشان دادند که «تاریخ، در آثار او نه به صورت یک روایت خطی و قطعی، بلکه در قالبی گفتمانی» و «میدان ظهور تقابل‌هایی بنیادین بدل می‌شود: تقابل مشروعیت و مقاومت، سلطه و اخلاق، سنت و تجدد» (فتح‌اللهی، آقاجمالی، ۱۴۰۴: ۶۵).

روش‌شناسی

روش این پژوهش توصیفی- تحلیلی است و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای انجام می‌شود. مبنای بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، خوانش و ارجاع به متون دست اول و دست دومی است که در خصوص ایدئولوژی سوسیال دموکرات حزب هنچاکیان نوشته شده‌اند. در این میان بیشترین اتکا بر متون (یادداشت‌ها و مقالات) نوشته شده توسط گریگور یقیکیان است. همچنین کوشیده شده است که مضامین موجود در منابع حزب هنچاکیان در ایران با نمایشنامه‌های یقیکیان مورد تطبیق قرار گیرند و مصادیق مفهوم تجدد در آنان تفسیر شوند.

چارچوب نظری

ایدئولوژی حزب سوسیال دموکرات هنچاکیان

زمانی که در عثمانی، ترکان جوان در ۱۹۰۸ بر ضد سلطان عبدالحمید دوم کودتا کردند و به اصلاح قانون اساسی ۱۸۷۶ پرداختند، حزب هنچاکیان از ایدهٔ «اندیشهٔ عثمانیت» مدحت پاشا (۱۸۲۲- ۱۸۸۳) در برابر ایدئولوژی اسلام‌گرای سلطان عبدالحمید دوم دفاع کرد تا بتواند آرمان‌های خود را بدون انجام عملیات نظامی در این امپراتوری تحقق بخشد. اندیشهٔ عثمانیت مدحت پاشا مبتنی بر برابری میانِ ادیان، مذاهب، اقوام و ملل امپراتوری عثمانی بود (حضرتی، ۱۳۸۹: ۲۴۱).

حزب هنچاکیان به عنوان شعبه‌ای از اندیشهٔ تجدد در عثمانی، به سال ۱۸۸۷ توسط ارمنیان انقلابی در ژنو تأسیس شد؛ هدف حزب آن بود که ارمنی‌های عثمانی را به عملیات انقلابی به جهت استقلال ملت ارمنستان ترغیب کند (شاکری، ۱۳۸۴: ۲۲۱). البته سوسیالیست بودن این حزب واجد تناقضی با هدفش بود؛ زیرا هم از «گفتمان انترناسیونالیستی مارکسیستی» تأثیر پذیرفته بود و هم «در پی استقلال ملت ارمنستان» بود (بربریان، ۱۳۹۷: ۸۶). جهان‌بینی حزب بر این پیش‌فرض استوار بود: به دلیل وجود عدم برابری، اکثریت مردم مورد ظلم قرار گرفته‌اند، پس باید بر اساس اصول «بشردوستی» و «سوسیالیزم» نظم نوینی برقرار گردد؛ با انقلاب و ترور جامعهٔ کهن از بین برود و جامعهٔ جدید بر مبنای عدالت

سوسیالیستی بنیان گذارده شود. از دیگر اهداف حزب، ایجاد مجلس مؤسسان دائمی با رأی و رضایت مستقیم و همگانی، استقلال داخلی ولایات، استقلال اجتماعی، رسیدن هر کس به مقام، آزادی کامل مطبوعات، سخنرانی‌ها و انتخابات، مصونیت جان و مسکن هر فرد و خدمت نظام همگانی بود تا درنهایت امکانِ تأسیس جمهوری دموکراتیک ارمنستان فراهم شود (پادماگریان و آقاسی، ۱۳۵۲: ۱۸۷- ۱۹۹).

در ایران نیز، حزب هنچاکیان با انقلابیون مشروطه‌خواه ایران مانند ستارخان ارتباط برقرار می‌کرد. آرسن گوایدر می‌گوید:

«در سال ۱۹۰۸ ستارخان، قهرمان مردمی، رهبری جنبش انقلابی در تبریز را به عهده گرفت و گروه‌های داوطلب مبارز (مجاهد) را تشکیل داد که تجربهٔ مبارزهٔ انقلابی نداشتند. [...] هیئت اجراییهٔ حزب هنچاکیست هشتاد قبضه تفنگی را که در تهران داشت به ستارخان پیشکش نمود» (گویدار، ۱۳۸۲: ۶۵).

از نظر حوری بربریان یکی از اهداف حزب «ترویجِ ایدئولوژی‌هایی مانند مشروطه‌خواهی، فدرالیسم و سوسیالیسم در درون مرزهای کشورهای همسایه: روسیه، عثمانی و ایران» بود تا حزب بتواند از حقوق جماعت ارمنی ساکن در کشورهای یادشده نیز، در قالب مشروطه‌خواهی، دفاع کند (بربریان، ۱۳۹۷: ۸۴- ۸۳). حضور حزب هنچاکیان در ایران تأثیری دیگری نیز داشت؛ در همان سال میان حزب هنچاکیان و اجتماعیون عامیون، که از نظر اتحادیه با ارادهٔ بلشویک‌ها و با هدایت نریمان نریمانوف در قفقاز شکل گرفت و سپس توسط محمد امین رسول‌زاده به ایران منتقل شد (اتحادیه، ۱۳۸۱: ۱۳۳)، موافقت‌نامه‌ای منعقد می‌شود و اعضای اجتماعیون عامیون تصمیم می‌گیرند که آرمان خود را با آرمان هنچاکیان انطباق دهند؛ آنان اعلام کردند که «ما مجاهدین ایرانی وابسته به اجتماعیون عامیون بر اساس موافقتنامهٔ منعقد با حزب هنچاکیست، قسم خورده و اعلام می‌کنیم که از این زمان به بعد نیروهای خود را متحد کرده و فداکاری‌های لازم را برای استقرار مجدد مشروطیت انجام خواهیم داد» (شاکری، ۱۴۰۴: ۶۷). اعضای این حزب، مانند سیمون سیمونیان در گیلان نیز به عنوان معلم فعالیت می‌کردند و به «آموزش سیاسی و انقلابی» جوانان ایرانی و ارمنی می‌پرداختند (احمدی، ۱۳۹۷: ۱۰۳) ؛ یقیکیان نیز به عنوان معلم مدرسهٔ مریمیان (خسروپناه، ۱۴۰۰: ۲۴)، سپس مدیر مدرسهٔ رشدیه در انزلی (طالبی، ۱۳۸۰: ۸) و مترجم میرزا کوچک‌خان در مذاکرات با انگلیسی‌ها و روس‌ها فعالیت می‌کرد.

یقیکیان و ایدئولوژی سوسیال‌دموکراسی حزب هنچاکیان

در «اواسط ژوئن ۱۹۲۰/۱۲۹۹ خ» شورای تبلیغات انترناسیونالیسم شوروی گزارش می‌دهد که «خیزش سیاسی مردم [ایران] در قالب کمونیسم در مراحل بسیار پایین» قرار دارد و مردم درک چندانی از «قدرت شوروی» ندارند (پرسیتس، ۱۴۰۲: ۱۰۰) ؛ ده‌سال پیش از این، یعنی در سال ۱۲۸۹ یقیکیان کوشیده بود تا نظام‌نامهٔ اساسی حزب هنچاکیان را با شرایط ایران انطباق دهد. این نظام‌نامه شامل پنج فصل و مبین معنای تجدد در اندیشهٔ یقیکیان و سوسیالیسم حزب متبوعش است. بر اساس نظام‌نامه، مزدبران، که اکثریت جمعیت بشر را تشکیل می‌دهند، تحت‌نفوذ سرمایه‌داران قرار دارند و برای آن‌که «حریت» خود را به دست‌آورند، ضروری است که «صاحب وسایل و وسایط استحصال و تداول ثروت و مناسبات و مراسلات یعنی بالنفسه مالک اراضی و املاک و فابریک‌ها و بانک‌ها و راه‌آهن و وسایل و وسایط نقلیه بشوند» (یقیکیان، ۱۴۰۰ ب: ۱۱۵) و آزادی خود را بر مبنایِ عدمِ تفاوت در «ملت و مذهب و طایفه و قوم» بنا کنند. از نظر یقیکیان طبقهٔ مزدبر، پس از تسخیر املاک و دیگر مصادیق تجدد، باید با فرقه‌های سوسیالیست بین‌المللی متحد شود، زیرا هدف اصلی چیرگی بر سرمایه‌داری و از میان‌بردن جنگ طبقاتی و

Dol: 10.22034/theater.2026.580219.1169

سپردن تمامی امور اجتماعی به عموم است. آزادی در این شیوه، آزادیِ از سرمایه‌داری و مالکان به جهت استقرار برابری است.

به‌لحاظ انطباق این نظام‌نامه با شرایط ایران، الگوی طبقهٔ مزدبری که زیر سلطهٔ «تنظیمات بورژوازی» قرار دارد بر «طوایف مختلفه یعنی فارس و ترک و ارمنی و یهودی و کرد و غیره که در ممالک ایران سکنی دارند» بازتابانده شده است. لازمهٔ رسیدن به ترقی و تمدن این است که مزدبران واجد «فهم طبقاتی» شوند و خود را به سان یک فرقهٔ سیاسی بازشناسی کنند و با ورود به پارلمان «جد و جهد قانونی» داشته باشند تا «تشکیلات جدیدهٔ مشروطهٔ دموکراتی» را تأسیس نمایند (یقیکیان، ۱۴۰۰ ب: ۱۱۷- ۱۱۶). در این پیش‌فرضِ سوسیالیستی پادمفهومِ «تجدد دموکراتیک» طبقهٔ بورژوازی است؛ اما پیش‌فرض دیگری در باب فهم یقیکیان از جغرافیایی تاریخی و سیاسی ایران وجود دارد که برآمده از تاریخ ایران و مناسباتِ قدیم و جدید میانِ طوایف و ایالت‌های آن نیست؛ در واقع یقیکیان «ممالک محروسهٔ ایران» را که مبتنی بر پادشاهی بود، همسان با امپراتوری عثمانی که مبتنی بر خلافت بود می‌دانست. در این امپراتوری، از آن‌رو که قومیت‌هایی با نژاد، زبان، فرهنگ، تاریخ و هویتی یک‌سر گوناگون وجود داشتند، به‌کاربردنِ ملت برای هر یک از نواحیِ زیر سیطرهٔ عثمانی درست به نظر می‌آمد؛ اما در ایران این تفاوت‌های ماهوی میان طوایف وجود نداشت و آنان به‌طور طبیعی جزوی از ایران بودند. به عبارتی‌دیگر، یقیکیان بر اساس وضعیتِ تاریخی عثمانی، ایران را موضوع شناسایی خود قرار می‌داد؛ این خطای شناختی در ذیل نام‌های جدیدی چون فدرالیسم و ادارهٔ سوسیالیستی ایران یا مشروطهٔ دموکراتیک پنهان می‌شد؛ همچنین در نظام‌نامهٔ مورد بحث، چنین مدون شده بود که «هیچ یک از ملت تابع ملت دیگری نباید باشد. هر یک از ملل برای ترقی خود از تمام وسایط آزادانه استفاده نموده و موجودیت تاریخی خود را نگاه‌داری کند و به واسطهٔ قوهٔ سیاسی و اقتصادی و اجتماعی نباید مانع پیشرفت و ترقیات بشوند» (یقیکیان، ۱۴۰۰ ب: ۱۲۱)؛ این خودمختاری طوایفِ مندرج در ایران، دلالت بر اراده‌ای ایدئولوژیک برایِ تغییر ساختار کشور به واحدهای هویت‌گرایِ جدای از یکدیگر بود که عرصه را برای برقراری خیال سوسیالیستی فراهم می‌آورد؛ بر همین اساس است که یقیکیان در فصل پایانی می‌گوید: «چون به واسطهٔ لسان و عرفان بین اقوام ایران یک تفاوت فهمی به ظهور رسیده لذا برای تفسیرکردن احکام و مسلک سوسیال دموکرات باید در هر طایفه‌ای فرقه‌های مخصوص تشکیل نمود که آن فرقه‌ها مجموعاً فرقهٔ سوسیال دموکرات ایران نامیده و [...] یکی از شعب سوسیال دموکرات بین‌الملل محسوب شود» (یقیکیان، ۱۴۰۰ ج: ۱۲۲)؛ در واقع تجزیه‌کردن ایران به واحدهایی با ماهیتِ برساخته و مختلف، امکانی از برای تسلط ایدئولوژی حزب هنچاکیان بر ایران می‌شود تا بتواند طوایف ایرانی را به سوسیالیسم بین‌الملل متصل کند و مرزهای ملی را از میان بردارد.

یقیکیان در سال ۱۹۱۰/ ۱۲۸۸ در مقاله‌ای دیگر با عنوان «سوسیال دموکرات‌ها چه می‌گویند؟» مبانیِ ضرورت تاریخی سوسیالیسم را شرح داد؛ از نظر یقیکیان «مردم در تشکیل ابتدایی اجتماعی بشری» با سلاح‌ها و آلات ساده با نیروهای طبیعی و دشمنان می‌جنگیدند و زمین خویش را بارور می‌کردند. در آن زمان مالکیت وجود نداشت و به معنای واقعی «مساوات اعلی» حاکم بود و «هر کسی می‌توانست به واسطهٔ قوهٔ شخصی خود از افزارهای مذکوره استعمال نموده و حاجات شخصی را انجام دهد» (یقیکیان، ۱۴۰۰ الف: ۱۳۰). اما دیری نپایید که این بهشت آغازین به دلیل ترقی در افزارها و دارایی‌های شخصی، از میان رفت و حقوق شخصی بر دارایی عمومی تسلط یافت و درنتیجه طبقه‌ای از ثروتمندان و مالکان شکل گرفت. در آغاز دورهٔ جدید، زحمت بسیار بردگان و غلامان موجب «ترقیات تجارت و فلاحت و به خصوص پیشرفت اقتصادی و سیاسی صنف

تجار شد و از ترقی به حکم تقدیر برای خرابی پایهٔ تنظیمات تیولی ظهور کرده که به جای آن‌ها تنظیمات جدیده برقرار دارد» (یقیکیان، ۱۴۰۰ الف: ۱۳۲). در این تعریف، تاریخ هرچه پیش می‌آید و ترقی رخ می‌دهند، برابری اولیه جای خود را به نابرابری می‌دهد. در این مسیر اگر «پارلمان» هم ساخته می‌شود، نه به معنای احقاق حقوق رنجبران بلکه به معنای ترقی ثروتمندان است؛ اینان مستبدان جدیدی هستند که از طریق نمایندگانِ پارلمان آمال خود را تحقق می‌بخشند و جماعت بزرگ رنجبران را با قوهٔ تنظیمات جدیده پایمال می‌کنند (یقیکیان، ۱۴۰۰ الف: ۱۳۵).

یقیکیان در سال ۱۹۱۱/ ۱۲۸۹ در مقالهٔ دیگری با عنوان «نظریات امروزی سوسیال دموکرات‌های ایران برای مملکت ایران»، یکی دیگر از پادمفاهیمِ سوسیالیستی را «پان اسلامیزم یا اتحاد اسلام» نامید؛ از نظر او کارگران ایران، متأثر از عثمانی، به این اتحاد اهمیت می‌دهند «به خیال آن‌که نجات کشتی شکستهٔ ایران بسته به اتحاد اسلام» است. درحالی‌که این پادمفهومِ سوسیالیستی، موجب نابودی آزادی و مساوات تامهٔ مردم ایران می‌شود؛ زیرا تنها اسلام و مسلمانان معیار آزادی و عدالت قرار می‌گیرند و ملیت و نژاد و مذاهب دیگر از در آغوش گرفتن «عروس آزادی» منع می‌شوند (یقیکیان، ۱۴۰۰ ج: ۱۲۹). از همین‌رو بود که یقیکیان به شورش میرزا کوچک‌خانی که نشان دولت شوروی بر سینه چسبانده و برای برقراری حکومت شورایی وارد رشت شده بود، چندان خوشبین نبود؛ زیرا میرزا کوچک‌خان معتقد بود که «من فقط برای حفظ و تأمین شغل، سرمایه، عصمت و مذهب تمام ایرانیان زندگی می‌کنم» (یقیکیان، ۱۳۶۳: ۵۶). لازم به تأکید است که منظور از مذهب بر اساس نص صریح «اعلان جمهوریت شوروی ایران»، شعائر اسلامی بود (یقیکیان، ۱۳۶۳: ۸۶؛ پرسیتس، ۱۴۰۲: ۹۳- ۹۲).

اما از نظر یقیکیان لازم بود که در کشور دولت مرکزی و پارلمان نیرومند و مسلط باشند تا نیروهایِ سوسیالیستی بتوانند از طریق نفوذ در پارلمان و تغییر قوانین بر نیرویِ بورژوازی چیره شوند و امکانِ مشارکت مستقیم را برای عامهٔ مردم میسر نمایند؛ معطوف به این هدف «قشون ملی» نیز باید بر هرج‌ومرج کشور چیره شود و امنیت را برقرار سازد. این فرایند اقتدار دولت، از لحاظ نگرش جبری به تاریخ، به سود سوسیالیسم آینده خواهد بود؛ زیرا شرایط آگاهیِ طبقهٔ مزدبران را فراهم می‌آورد؛ بدین‌صورت که «در هر ایالت‌نشین یک مدرسهٔ عالی که دارای شعبات علمیهٔ مهندسی و صنایعی باشد» تأسیس خواهد شد و با دایرشدن «مدرسهٔ فلاحتی»، رعیت بر اساس اصول علم فلاحت تربیت خواهد شد و دختران نیز به قلمرو آموزش و معارف وارد می‌شوند تا بتوانند «طفل‌های تربیت‌شده بزایند» (یقیکیان، ۱۴۰۰ ج: ۱۲۷). در این شرایط است که حقوق ملل مملکت ایران می‌تواند حفظ شود و همهٔ آنان به حکم آن‌که «ایرانی‌نژاد» هستند، ذیل دولتی قرار می‌گیرند که می‌کوشد به وسیلهٔ «تمدن و آزادی آن‌ها را با یکدیگر متحد و [...] از منطقهٔ منافع خصوصی و محلی خود خارج و داخل منطقهٔ منافع عمومی ایران نماید» (یقیکیان، ۱۴۰۰ د: ۱۳۸).

اندیشهٔ سوسیالیستی یقیکیان اندیشه‌ای مبتنی بر ترجمه بود؛ به این معنا که از الگوی عثمانی و رویدادهای آن برای فهم ایران بهره می‌بُرد.[۴] بر این اساس مفاد چارچوب نظری این مقاله را بر اساس مؤلفه‌های سوسیال‌دموکراسی حزب هنچکیان و به تبع آن اندیشهٔ سیاسی یقیکیان، که بنا بر شواهد در آثار نمایشی او بازتاب یافته و تفسیری سوسیالیستی از تجدد را آشکار کرده‌اند، چنین می‌توان برشمرد:

۱. فدرالیسم و رواج قوم‌گرایی؛
۲. عدالت به مثابه برابری؛
۳. ستیز با بورژوازی به جهت آزادی از سرمایه‌داری و مالکیت خصوصی؛
۴. ترقی معطوف به تحقق مساوات تامه؛
۵. اصلاحات قانونی و اهمیت دادن به پارلمان به جهت فراهم کردن شرایط وقوع سوسیالیسم در قانون؛

Dol: 10.22034/theater.2026.580219.1169

۶. دروی جستن از اسلام‌گرایی؛
۷. اهمیت داشتن فرد مشروط به ایجاد تغییر اجتماعی معطوف به سوسیالیسم؛
۸. اولویت داشتن خیر عمومی بر خیر فردی؛

تحلیل داده‌ها: تجدد در آثار نمایشی یقیکیان

با توجه به مفاد برآمده از ایدئولوژی حزب هنچاکیان، اکنون به مصادیق مفهوم تجدد و سپس به تحلیل مضمون آن بر مبنای ایدئولوژی سوسیال‌دموکراسی حزب متبوع یقیکیان خواهیم پرداخت.

جنگ مشرق و مغرب

نمایشنامهٔ *جنگ مشرق و مغرب* دربارهٔ هجوم اسکندر به ایران در زمانِ پادشاهی داریوش دوم است. داریوش‌شاه به خوشگذرانی می‌پردازد و در امور نظامی دخالت می‌کند. همای، دختر داریوش‌شاه، عاشق آریوبرزن، سردار بزرگ ارتش ایران است، اما داریوش‌شاه، که توسط ماهیار و جانوسیار ـ مشاورانش و جاسوسان اسکندر ـ به سردار ارتش بدبین شده است سردار خود را عزل می‌کند. سرانجام داریوش‌شاه قربانی جاسوسان می‌شود و به هنگام گریز از اسکندر، به قتل می‌رسد.

در نخستین نمایشنامهٔ یقیکیان مشرق دلالت بر نیروهای پیشاتجددی دارند که در عصرجدید تداوم یافته و می‌خواهند جایگاه استبدادی خود را حفظ نمایند و مغرب نیز دلالت بر نیروی عقلانی و تجددگرایی دارد که بر انحطاط نیروهای مشرقی هجوم می‌آورند. در این میان اما امر جدید، تمام قدیم را از میان نمی‌برد، بلکه آنچه از قدیم را که می‌تواند در جدید تداوم یابد و موجبِ وحدتِ نیروهایِ جدید شود، نگه می‌دارد. در این اثر، مشرق ایران است و مغرب تجدد.

همای، دختر داریوش‌شاه، عاشق آریوبرزن است و در اندیشهٔ نجات ایران. آریوبرزن نیز تجسد وطن و وطن‌خواهی است و «ملت ایران» و «ملل متبوعه» برای آن‌که بتوانند تداوم داشته باشند و از خطر برجهند، باید که پشتیبان آن سردار باشند. اما داریوش‌شاه «ضعیف النفس» است و در اندیشهٔ عزل سردار خود. مادر همای و خواهرش که نزد اسکندر اسیر هستند و به عنوان شهبانو و شاهدخت ایران، نزد ارسطو فیلسوف درس می‌آموزند، از همای می‌خواهند که خود به جای پدر بر تخت نشیند و انحطاط ایران را رفع کند؛ اما همایِ چنین کاری را به نفع سلطنت نمی‌داند، زیرا داریوش‌شاه نوادهٔ داریوش بزرگ است و خون کیان در تن دارد و چنین کاری نقض سنت پادشاهی است (یقیکیان، ۱۳۸۶: ۳۴۰). برای همای، شاه و وطن اموری قدیم هستند که باید آنان را بر اساس جدید از نو بازشناخت؛ از همین‌رو به سان موبد موبدان معتقد است که اطرافیانِ شاه، اراذلی هستند که او را از واقعیت آگاه نمی‌کنند و خوش‌گذرانی را بر سیاست برتری می‌بخشند. از سویی‌دیگر آریوبرزن نیز ـ که رعیت‌زاده است و از طبقه‌ای پست ـ همچون همای می‌اندیشد؛ او خواهان آن است که شاه فرماندهی ارتش را به او دهد و در امر نظامی دخالت نکند (یقیکیان، ۱۳۸۶: ۳۴۲). تفکیک قوا معطوف به نجات ایران از بحرانِ فروپاشی و تسخیر توسط جاسوسان و دشمن است. در برابر این نیروهایِ ایران‌خواه، از یک‌سو اسکندر تجددگرا قرار دارد و از سویی‌دیگر نیروهایِ داخلی، که تنها در اندیشهٔ منافع شخصی هستند. نیروهایِ ایران‌دوست در گام نخست می‌کوشند اسکندر را به صلح دعوت کنند و با آگاهی تاریخی در برابر او بایستند؛ همای به اسکندر چنین پیام می‌دهد:

«اگر اسکند مایل دوستی من است برای رعایت احترام شاهنشاه باید [...] معاهده‌ای شرافتمندانه با پدرم منعقد ساخته به خون‌ریزی شش‌ساله خاتمه بدهد. [...] ولی اگر به ادامهٔ جنگ مایل باشد [...] وقتی هم که دست پیر داریوش در مقاتله با او خسته شد آن وقت دست قوی و جوان همای اسلحهٔ پدر را در دست گرفته و برای محاربه با او ذره‌ای فروگذار نخواهد کرد [...] من اولاد خانواده‌ای هستم که تمام بزرگان و

سلاطین عالم از هیبتشان شب در بستر راحت نمی‌خوابیدند و آرامگاه و محل تفریح قشونشان شهر آتن و اسپارت بوده» (یقیکیان، ۱۳۸۶: ۳۴۶-۳۴۵).

او از تاریخ خانوادهٔ خود و وضعیتِ ایران آگاه است و آن را در برابر اسکندر بازشناسی می‌کند؛ اما دیگر نیروهای داخلی، از خود تاریخیشان تهی شده‌اند؛ شاه و مشاورانش به پیشگویی اکتفا می‌کنند، آریوبرزن را از ارتش اخراج می‌نمایند، نفوذ کلام موبدموبدان در وطن‌خواهی مردم را نادیده می‌انگارند و بی‌آن‌که قشون و ملکت منتظمی داشته باشند، تصمیم می‌گیرند به جنگ اسکندر روند (یقیکیان، ۱۳۸۶: ۳۷۶). همای پدرش را در چنین جنگی، از پیش باخته می‌داند؛ زیرا «اسکندر پرچم ترقیاتِ جدیده را در دست داشته و هیچ‌گاه دیده نشده است که علم مندرس، عادات و رسوم کهنه در مقابل ترقیاتِ جدیده قابل دوام باشد» (یقیکیان، ۱۳۸۶: ۳۷۹). در این میان تنها نیروهایِ تجددخواه می‌توانند در برابر «ترقیات جدیده که دیگران» می‌آورند، قرار گیرند و مانع تسلط آنان شوند. در واقع همای تجسد آن نیروی تجددخواهی است آینده را در نسبت با «قدیم در جدید» می‌فهمد و طرح‌ریزی می‌کند. مبتنی بر این خودآگاهی است که سلطنت به عنوانِ مفهومی بنیادین در تاریخ ایران و به جامانده از دورهٔ قدیم در آستانگیِ تجدد، می‌تواند راهگشایِ تجددخواهی و ورود به قلمرو امر جدید شود؛ «اگر تغییرات در طرز اداره کشوری و لشگری» به وجود آید و «ملل متنوعه»ای که در اختیار ایران هستند از شاه پشتیبانی کنند، قشون در مقابل دشمن ایستادگی کند و روحانیون نیز ملت را در مقابل دشمن «تبلیغ و صف‌آرایی» نمایند (یقیکیان، ۱۳۸۶: ۳۸۰) ؛ بدین‌شکل، هم استقلال کشور حفظ می‌شود و هم گذشته در آینده بازشناسی خواهد شد و دولت ملت ایران پا به عرصهٔ «وجود» می‌گذارد؛ مبانی چنین مفهومِ نوینی از زبان موبدموبدان واجد سه اصل است: «حفظ حقوق انسانیت، ایرانیت و وطن‌دوستی». اما داریوش‌شاه زمانی به این امر واقف می‌شود که قشون اسکندر به ایران وارد شده است؛ داریوش می‌گریزد و در راه توسط مشاورانش به سوی مرگ روانه می‌شود؛ پیش از جان‌سپردن شاه، اسکندر در کنار این تجسد قدیمِ محتضر می‌ایستد و می‌گوید: «اسکندر پرچم ترقیات جدید را در دست داشته اسکندر می‌خواهد در روی خراب‌های سلطنت قدیم و کهنه و مندرس سلطنت تمدن نویی بنا نماید اینک در مقابل کسی که دنیای کهنه و پوسیده زیر پایش مشغول جان دادن است سجده کنید» (یقیکیان، ۱۳۸۶: ۴۰۷). جدید در برابر قدیم ایستاده است و تجسد قدیم پیش از آن‌که جان بسپارد می‌گوید: «مشرق زنده خواهد شد. فاتح خواهد شد» (یقیکیان، ۱۳۸۶: ۴۰۷) ؛ اما این مشرق، مشرقی است که همایِ تجددخواه، «شاهنشاه» آن است و جدید را بر اساس خودآگاهی تاریخی فهم می‌کند و تحقق می‌بخشد.

پیش‌تر گفته شد که در اندیشهٔ یقیکیان ایران به مثابه مجموعه ملل یا اقوامی فهمیده می‌شود که باید همچون ملل مندرج در امپراتوری عثمانی واجد حقِ خودمختاری باشند، اما در ذیل حکومتِ مرکزی قرار بگیرند. او با اینهمان دانستنِ ایران و عثمانی نظریهٔ حزب هنچاکیان را در ایران تبلیغ می‌کرد؛ مبتنی بر این هدف مفاهیمی چون «وطن، ملت ایران و ملل متبوعه» ـ که در این نمایشنامه به‌کار می‌روند ـ دلالت بر اولویت دادنِ فدرالیسم و تقسیم کشور به اقوام گوناگون بر «طبیعی بودنِ» ملت ایران دارد که در طی تاریخ همواره یکپارچه وجود داشته است. یقیکیان، بر اساس این آرمانِ ایدئولوژیک خود، اگر به رویدادهایِ تاریخی ایران باستان موضوعیت می‌بخشد به این دلیل است که باور داشت ایران در باستان امپراتوری بود و فدرال؛ پس امر جدیدی چون سوسیال‌دموکراسی که خودمختاری اقوام را جزوی از مفاد نظریهٔ خود می‌داند، سابقه‌ای در قدیم داشته است؛ از همین‌رو می‌توان منطبق بر آن الگو ایران جدید را بازسازی کرد. در واقع او «قدیم» را بر اساس

Dol: 10.22034/theater.2026.580219.1169

اندیشهٔ «جدید» شکل می‌بخشد و در این مسیر دچار تاریخ‌پریشی می‌شود؛ در این وضعیت، مفهوم آگاهیِ تاریخی نیز دلالت بر واقعیتِ تاریخی گذشته ندارد بلکه به معنای آگاهیِ از گذشته و واردکردنِ آن به قلمرو تجددِ مدنظرِ جبههٔ بین‌المللی سوسیال‌دموکراسی است. پس اگر مفاهیمی چون ترقی و علم ـ که همان فراگیری بنیادهای دانش جدید و عقلانیت است ـ نیز مورد تأکید قرار می‌گیرند، باید دانست که معطوف به آن نوع ترقیِ ایدئولوژیکی است که پیشرفت را برای تحقق مساوات تامه می‌خواهد؛ یعنی این ترقی بیانگر پیشرفت در صنایع جدید نیست بلکه برابری همهٔ انسان‌ها را فارغ از تفاوت‌های نژادی مدنظر قرار می‌دهد؛ به همین خاطر است که اسکندر به عنوانِ مصداقی از تجدد غربی، جلوهٔ منفی ندارد و نسبت به وصیتِ داریوش و پادشاهی همای احترام می‌گذارد.

انوشیروان عادل و مزدک

در نمایشنامهٔ *انوشیروان عادل و مزدک*، قبادشاه ساسانی، پیرو دین نوآمده و برابری‌خواهانهٔ مزدک شده است؛ اما شاهزادهٔ ولیعهدش، انوشیروان، که پیرو دین زرتشت و اندیشمندی چون بزرگمهر است، با عقاید و اعمال مزدک مخالف است و آن را برخلاف مصلحت ایران می‌داند. پس میانِ آنان جدال سختی پدید می‌آید و در نهایت انوشیروان بر قبادشاه و مزدک چیره می‌شود.

مزدک و قبادشاه، در پی برقراری عدالت، به معنای مساوات برای عامه، هستند (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۱۲۵) و در این راه باکی ندارند که مخالفانِ چنین عدالتی را نیز از میان بردارند؛ زیرا معتقدند که امر نو، تنها با گسست از امر قدیم تحقق می‌یابد. بر اساس همین پیش‌فرض، قبادشاه دستور می‌دهد «که باید از تشکیل جلسات در معابد جلوگیری و از نطق‌های موبدموبدان ممانعت سخت به عمل آید و هر که بر ضد فرمان ما حرکت نمود، اگر موبدموبدان هم باشد، دستگیر و پوستش را از تنش درآورده و کاه اندود نمود» (یقیکیان،۱۳۸۰: ۱۲۳). اما در برابر این نیروهایِ نوخواه، نیرویی متشکل از انوشیروان، بزرگمهر و موبد قرار دارد که از یک‌سو به فلاسفه‌ای چون افلاطون و ارسطو ـ که بنیانِ اندیشهٔ غرب هستند ـ توجه دارند و از سویی‌دیگر به ایران و «ملل» مندرج در آن عشق می‌ورزند و خواهانِ حفظ حاکمیت و استقلال هستند. در نظر آنان اهتمام در توسعهٔ دین جدید منجر به فراموشی وطن خواهد شد (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۱۳۴) ؛ زیرا پیامبر نوآمده‌اش، به جای کوشش برای اصلاح وضعیت اقتصادی و جلوگیری از انقراض سلطنت ساسانی، تنها در اندیشهٔ تقدم و تسلط دین خود بر کشور و دولت است؛ از همین‌رو است که مزدک به انوشیروان می‌گوید «من به امر اهورمزدا به دربار داخل شده که تسلط سلطنت خانواده ساسانیان را قویتر ساخته [...]. من برای استحکام بین ملت و شهریار آمدم» (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۱۴۵-۱۴۴). اما آن‌ها در روش اجرای عدالت و تحقق سعادت ملت نیز تفاوت دارند. در روش مزدک و قبادشاه، مزدک فرمان می‌دهد و شاه پشتیبانی و اجرا می‌کند: «تمام قوا و اقتدارات مربوط به سلطنت آن سامان با عقاید قلبی شما موافق و برای پیشرفتش فداکاری‌های لازمه را خواهد کرد» (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۱۲۵) ؛ و در روش انوشیروان، امور مملکت از طریق مشورت با خردمندانِ سیاست و دیانت و منطبق با رأی «اکثریت مجلس» اداره می‌شوند: «در مشاوره امروزه که به شرکت چهارصد نفر از نمایندگان ایلخانی‌ها و شاهزادگان و خوانین و کسبه و پیله‌وران و برزگران تشکیل شده بود، تصمیم قطعی چنین شد [...] که بر ضد پادشاه مفتون حالیه قیام شود» (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۱۵۴). مبتنی بر این روش دوم، انقلاب به جهت سرنگونی قبادشاه حق است؛ زیرا نهاد پادشاهی با انوشیروان، ولیعهد مشروع، عدالتِ حقیقی را که به جهت ترقی کشور تحقق می‌بخشد و نیز نظر اکثریت ملت به رسمیت شناخته می‌شود. چنین انقلابی معطوف به پیوستگی میانِ نهادِ

قدیم با ضروریات جدید است، از جمله بهبود روابط ایران با ممالک همسایه؛ تجدید شکوه ایران؛ ترقی زراعت و فلاحت؛ آبادی در مملکت و رفاه ملت؛ ازدیاد قشون به جهت ایجاد انتظام در کشور (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۱۷۴). در اندیشهٔ یقیکیان ترقی‌خواهی انوشیروان معطوف به ازدیاد ثروت و جدید شدن ملت قدیم است، اما در نظر مزدک ـ که پیشگویی می‌کند دین زرتشت باقی نخواهد ماند و مغلوب مسیحیت و اسلام خواهد شد (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۱۸۲) ـ عدالت مقدم بر ترقی است؛ و آن رخ نمی‌دهد مگر با از میان بردن مالکیت. در پردهٔ آخر نمایشنامه، مزدک که در نظر برخی مردم فریب‌کار است و در نظر دیگران پیامبر، وعده می‌دهد که عدالت سرانجام برقرار خواهد شد؛ مالکیتِ بر زمین و زن برچیده می‌شود و بیچارگان بر اقویا پیروز خواهند شد:

«امروز هم به شما ای جمعیت می‌گویم: محو کنید اقویا را قبل از این که محوتان کنند. سستی و تکاهل شما جبن و ضعف نفس شما، سبب فاتحیت آن‌ها و مغلوبیت شما بیچارگان است. توصیهٔ من به شما این است: تا می‌توانید پیروی زورمندان ننمایید تا از چنگال تعدیات خلاص شده و در زیر پنجه‌های اهریمنی خرد نشوید» (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۱۹۵- ۱۹۴).

چنین سخنی که از نظر معنایی نزدیک به مفاهیم کمونیستی است، نشان می‌دهد که مزدک تجسد تجددی مبتنی بر عدالت و رفع مالکیت خصوصی است که در تضاد با تجدد توسعه‌گرای انوشیروان قرار دارد. مفهوم عدالت در معنایِ یادشده، با دو رویکرد و معنا در *انوشیروان عادل* و *مزدک* بازنمایی می‌شود. نخست در معنایِ برابری مطلق و از میان بردن مالکیت خصوصی، و دیگر به معنای استقرار حق توسط مجلس شورایی که انقلاب بر ضدِ شاهِ خودسر را به جهت حفظ پادشاهی مشروطه مشروع می‌داند؛ این عدالت مبتنی بر قانون و رأی اکثریت است. اما عدالتِ مزدک مبتنی بر کنشی انقلابی به جهت از میان‌بردن طبقات اجتماعی و مساوات تامه در جامعه است. در عدالت نخستین، تفاوت‌های مذهبی به آگاهی درمی‌آیند، اما به دلیل پنداشتِ برحق‌بودنِ زرتشتیت، حقانیت و حتی تداوم دیگر ادیان و مذاهب از میان می‌روند؛ اما در عدالت دوم پادشاه از جایگاه سیاسی صرف نظر می‌کند، اختیار امور را به مزدک می‌سپارد تا این پیامبر نوآمده، تمامی امور قدیم را از میان بردارد و امری جدید را پایه‌گذاری کند. رویکرد مزدک در این نمایشنامه، نزدیک به آمالِ کمونیست‌های دولتِ شوروی است؛ یقیکیان چندان به دولت شوروی خوشبین نبود؛ از نظر او «رژیم برآمده از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ روسیه «رژیم پلیسی سخت» و مانعی بر سر راه استقرار سوسیالیسم واقعی بود» زیرا آنان «نتوانسته‌اند دیکتاتوری پرولتاریا را درک کنند و کشور را به سوی زوال اقتصادی و در نتیجه فلاکت پرولتاریا سوق می‌دهند» (خسروپناه، ۱۴۰۰: ۴۴). یقیکیان با نفس دیکتاتوری پرولتاریا مخالف نبود، بلکه ترجیح می‌داد شرایط استقرار حکومتِ پرولتاریا از طریق اصلاحات قانونی فراهم آید. این دوگانگی، در عدالتِ مزدک نیز نمایان است؛ در بخش آخر نمایشنامه مزدک همچون پیامبری پیشگو ظاهر می‌شود که خبر از وقوع آینده‌ای مبتنی بر عدالت می‌دهد که در درون آن، ارزش‌های دینی زرتشتی زایل می‌شود و برابری تحقق می‌یابد (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۱۸۵)؛ در آن لحظه مزدک شر نیست بلکه نیرویی است که آینده را، پیشاپیش، در برابر عدالت موجود در پادشاهی مشروطه قرار می‌دهد. در اندیشهٔ سیاسی یقیکیان، عدالت در پادشاهی مشروطه عدالتی است بورژوایی؛ اما به دلیل روند تکاملی تاریخ، عدالتِ بورژوایی مقدمه‌ای خواهد بود برای تحقق عدالتِ سوسیالیسم واقعی، که تفاوت طبقاتی را از میان برمی‌دارد. در سوسیالیسم واقعی یقیکیان، سرمایه باید به حکم قانون، میانِ همگان تسری یابد و آزادی نوع بشر را به وجود آورد. پس روش مزدک اگرچه مطابق آمال یقیکیان نیست، اما بدین‌جهت که به برابری مطلق باور دارد، می‌تواند از لحاظ نظری، نزدیک به غایتِ برابری‌خواهانهٔ

Dol: 10.22034/theater.2026.580219.1169

یقیکیان باشد؛ در آن‌سو نیز عدالت انوشیروان که نشان از بورژوازی دارد، منطبق با غایت اندیشهٔ یقیکیان نیست، اما به دلیل برقراری قانون و ابتنا بر رأی اکثریت می‌تواند فراهم‌کنندهٔ اصلاحات و شرایط وقوع سوسیالیسم واقعی باشد.

حق با کیست؟

در نمایشنامهٔ *حق با کیست؟* مفهوم تجدد از طریق عاملیت بخشیدن به زن نمایان می‌شود. در نمایشنامهٔ یادشده دختری به نام فروزان، که شیفتهٔ کتابخوانی و تحصیل طب در بیروت است، می‌خواهد از طریق ازدواج با پسر داییش اردشیر ـ که تحصیل‌کردهٔ خارجه است و اکنون به شغل معملی روزگار می‌گذراند ـ به هدف خود دست‌یابد. در همین حال تاجری به نام علی شایگانی، که ظاهر متجددی دارد، فروزان را از پدرش (کمال) خواستگاری می‌کند؛ پدر نیز چون مقروض به شایگانی است با این ازدواج موافقت می‌کند.

زن در نمایشنامه‌های یقیکیان واجد عاملیتی است که از نظر تاریخی برآمده از وضعیت سیاسی-اجتماعی دورهٔ جدید در ایران است[۵]. اما نیروهایِ مانعِ عاملیت زن تنها محدود به نیروهایِ دورانِ پیش از تجدد نیست، بلکه نیروهای متجدد بورژوا نیز در استقرار موانع دخیل هستند؛ زیرا اینان همچنان حامل ارزش‌ها و باورهای دورهٔ پیشاتجدد هستند و سراسر از آنان گسسته نشده‌اند. معنا و مصادیق مفهوم تجدد در این نمایشنامه، در درون این دوگانگی نمایان می‌شوند. منزل پدر فروزان یکی از نخستین مصادیق این دوگانگی است؛ تزییناتِ این منزل «نصف اروپایی و نصف ایرانی» است (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۲۰۱). در درون این دوگانگی، فروزان کتاب می‌خواند، آرزوی طبیب‌شدن دارد، می‌خواهد به عنوان یک زن برای جامعهٔ خود خیر عمومی داشته باشد و آیندهٔ خود در نسبتِ با عرصهٔ عمومی طرح‌ریزی کند. از همین‌رو تمایل چندانی به ازدواج و تن‌دادن به رسوم به جامانده از دورهٔ پیشاتجدد ندارد. اما نیروهای آمیخته با پیشاتجدد و تجدد در برابر او هستند؛ ویژگی‌شان این است که هرچه به مذاق و باورشان خوش آید را ارجح می‌دارند؛ چونان‌که برادر کوچک فروزان از یک‌سو اعتقاد دارد دخترها باید شش‌کلاس سواد داشته باشند و ادامهٔ تحصیل برای آنان ضرورت ندارد و از سویی‌دیگر گرامافون گوش می‌دهد و در مدرسه رقص می‌آموزد (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۲۰۳). پدر فروزان نیز که تاجری است به ظاهر متجدد، وقتی علی شایگانی ـ که او نیز تاجر است ـ فروزان را از او خواستگاری می‌کند، آزادی انتخاب دخترش را نادیده می‌گیرد و بر ازدواج آن دو اصرار می‌ورزد. به نظر می‌رسد که در نظر یقیکیان، دو نیروی تجدد در برابر هم قرار می‌گیرند؛ یک نیرو، همچون فروزان، می‌خواهد یک‌سر بیرون از چارچوب مناسبات پیشاتجدد باشد و «در امورات خود آزاد بوده و به نوع خود خدمت» کند (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۲۰۵) و نیروی دیگر، که به طور مشخص منفعتِ طبقاتی دارد، تنها در اندیشهٔ روابط کاری و بقای خود در درونِ مناسباتِ اقتصادی بورژوازی است؛ از همین‌رو منافع شخصی را بر آرمانِ فرافردیِ فروزان، که معطوف به خیر عمومی است، برتر می‌داند و باورهایِ شریعت‌مآبانهٔ پیشاتجدد ـ مانند این‌که زن ناقص عقل است ـ را به عنوان پشتوانهٔ اخلاقی احکام خود به کار می‌گیرد تا بتواند بر نیرویی که در تلاش برای گسست از قدیم است چیره شود. بر اساس روایت نمایشنامه، تجددگرایی تاجرانِ بورژوا ظاهری است، اما در باطن پیوند با پیشاتجدد دارند؛ این پادمفهوم هویتِ افراد نه بر اساس کنش آنان به سوی آینده و ایجاد تغییرات عمومی در ملت، بلکه در نسبت با پول و ثروت ارزیابی می‌شود؛ اینان سنت را در چارچوب خود نگه می‌دارند و در مواقع ضروری از آن بهره‌برداری می‌کنند؛ مانند آن‌که رباب (همسر کمال) به تمامی زیر فرمانِ همسرش است و از خود اختیاری ندارد (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۲۱۴). از سویی‌دیگر، نیروی راستین تجدد را، مانند اردشیر، از خانه می‌رانند تا

فضای خالی از برای تحقق میل خود را فراهم آورند (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۲۲۷). چنین پادمفهومی ـ از آن‌رو که در قلمرو تجدد حضور دارد و نفع شخصی را بر امری دیگر برتری می‌نهد ـ به هررو امری جدید است و در نسبت با تجدد؛ از همین‌رو می‌توان گفت که این پادمفهوم سویهٔ منفی تجدد را، که همانا اخلاق فردگرایانه و منفعت‌طلبانهٔ بورژوایی است، نمایندگی می‌کند. در سویهٔ منفی تجدد، «دیگری» ابژهٔ مطلق برآورده‌شدنِ میل است. علی شایگانی بر همین اساس است که میلِ همسر نخست خود را نادیده می‌گیرد و فروزان را به عنوانِ همسر جدیدی می‌یابد که می‌تواند میل او را تداوم بخشد و محقق سازد: «او شوهر اولی داشته و من هم می‌خواهم زن دومی داشته باشم. او پول داشت مرا گرفت، حالا من پول دارم هر که را میل دارم می‌گیرم. او حالا پیر است، ولی من جوانم و باید زندگی کنم» (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۲۳۷). نزد مصادیق این پادمفهوم تجدد راستین، همه‌چیز یک معامله است و منطق آن تبادل کالا بر اساس هم‌ارزش‌بودن کالاها است؛ درنتیجه زمانی که فروزان می‌پذیرد آزادی و استقلال خود را قربانیِ بقایِ انسجام خانواده‌اش و رفع خطر ورشکستگی پدرش کند و همسر خواستگار متمول خود شود، علی شایگانی نیز اسنادِ مالیِ مقروض‌بودنِ پدر فروزان را برمی‌گرداند و این‌چنین بر معاملهٔ خود صحه می‌گذارد.

چنان‌که پیش‌تر گفته‌شد، یکی از ضروریات وقوع سوسیالیسم، آزادی از سرمایه‌داری و مالکیتِ خصوصی است که محدود به نیرویِ مسلط بورژوازی شده است. در این وضعیت، زن نیز فی‌نفسه واجد حقوق نیست، بلکه حقوق آن نیز در قلمرو بورژوازی تعریف می‌شود؛ به عبارت‌دیگر زن به مثابه کالایی است که میانِ سوژه‌های بورژوا ردوبدل می‌شود و اگر منافع‌شان اجازه دهد، می‌تواند حقی داشته باشد. براین‌اساس بورژوازی پادمفهوم مفاهیمی چون زن و آزادی است. در مقوماتِ تجددخواهی سوسیالیستی یقیکیان، زن ـ بر اساس مادهٔ شش، هفت وهشت فصل سوم نظامنامهٔ اساسی فرقهٔ سوسیال دموکرات ایران ـ می‌تواند در اجتماع حاضر باشد و به عنوانِ نیروی کار و گاه به دلیل شرایط خاص جسمانیش از حقوق ویژه‌ای برخوردار شود:

«۶. [...] از سن ۱۴ الی هفده ذکور و اناث فقط بیش از شش ساعت روز نباید کار کنند.

۷. بازداشتن زن‌ها از کارهای مضره به صحت بدن و امثال آن و زن‌های حامله باید چهار هفته قبل از وضع حمل و ۶ هفته بعد از وضع حمل از خدمت در حالی‌که تمام مواجب خود را کما فی‌السابق دریافت دارند معاف باشند.

۸. تأسیس دار الأطفال برای شیرخواره و اطفال کوچک در کارخانجات و امثال آن‌ها که زن‌ها استخدام دارند و هر زن خدمه بچه‌دار در هر سه ساعت نیم‌ساعت برای شیر دادن به طفلش باید آزاد باشد» (خسروپناه، ۱۴۰۰: ۱۱۹).

بر این اساس زن مصداقی از آن نیروی متجددی است که باید از سیطرهٔ طبقهٔ بورژوا رها شود تا بتواند امکان‌های نهفتهٔ خود را آشکار نماید و چنانکه یقیکیان در مقالهٔ «نظریات امروزی سوسیال دموکرات‌های ایران برای مملکت ایران» نوشته است، زنان باید از طریق تحصیل معارف «اطفال آیندهٔ این مملکت» را تربیت کنند (خسروپناه، ۱۴۰۰: ۱۲۷). براین‌اساس، زن نیرویی است اجتماعی در جامعه؛ پس رعایت حقوق زن نیز معطوف به ایجاد جامعهٔ آرمانی سوسیالیستی است که اختلاف طبقاتی در آن وجود ندارد و عدالت تامه برقرار است.

میدان دهشت

نمایشنامهٔ *میدان دهشت*، نخستین نمایشنامه در باب تبعاتِ جنگ‌جهانی نخست در ایران (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۲۶)، راوی بازگشت سهراب‌خان پورداوود (رئیس آتشبار شیراز) از اسارت روس‌ها به خانه است. او که دچار قطع عضو شده، در خانهٔ پسرعموی خود (بهادرخان فرزانه) با عشق سابقش ـ که اکنون همسر

Dol: 10.22034/theater.2026.580219.1169

بهادرخان شده ـ روبه‌رو می‌شود. سهراب ناامید از رسیدنِ به معشوق خود و درحالی‌که وضع جسمانی و روانی وخیمی دارد، تصمیم می‌گیرد به زندگی خود پایان دهد.

نخستین تصویری که از خانهٔ بهادرخان فرزانه، به عنوانِ مکان رویداد اصلی نمایشنامه مشاهده می‌کنیم، تابلوی نقاشی از جنگ نادرشاه و حضور فرنگیس (خواهر بهادرخان) و جمیله (همسر بهادرخان) با لباس‌های مد روز است. جمیله زنی است اهل خواندن کتاب؛ پیش از ازدواج نیز، به هنگام وقوع جنگ‌جهانی نخست، در هلال احمر بود و مجروحان جنگی را مداوا می‌کرد. چنین زنی که در میدان جنگ حضور فعالی داشته بود، اکنون در خانه است و بر اساس تجربهٔ زیستهٔ خود از صلح دفاع می‌کند:

«جمیله: شما در جنگ شرکت نداشتید تا نتایج دهشت‌انگیر آنرا تماشا کنید. و من که در غالب فرونت‌ها بوده‌ام، همیشه از خداوند استقرار صلح و سلم را بین ملل مسئلت می‌کنم تا آن بیچارگانی که در گودال‌ها و خندق‌ها جان می‌دهند، از این گونه عذاب‌ها خلاص شده و به منازل خود عودت نمایند» (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۲۶۳).

حال، فردی که با بدنی دگرگون‌شده توسط ابزارهای نوین جنگ به خانه بازمی‌گردد، مصداقی از معنای نوین جنگ خواهد بود؛ فردی که از وضع طبیعی خود بیگانه شده و نه توانِ همبستگی اجتماعی دارد و نه توانِ بودن در درون خانه؛ این بیگانگی مضاعف محصول وضعیتِ جدید بین‌الملل است و مصداقی از تجدد. جدای از این تمامی شخصیت‌های نمایشنامه هر یک به نوعی مصداق تجدد هستند؛ بهادرخان فرزانه، پودراتچی (مقاطعه‌کار برای تسطیح جاده‌ها) قشون است؛ نریمان وهاب‌زاده پزشک است؛ جمیله در هلال احمر بوده و به دانش پزشکی برای نجات سربازان جنگ آگاه است؛ تنها فرنگیس است که از نظر شغلی نسبتی با تجدد ندارد، اما به عنوان زنی خانه‌دار اهل زیبایی، مد و علاقمند به چنین مصادیقی از تجدد است.

در درون این قلمرو که افراد چه در ظاهر و چه در اندیشه با تجدد پیوند دارند، عشق به عنوان نیروی برهم‌زنندهٔ نهادِ کهنِ خانواده وارد می‌شود و چهرهٔ دیگری از این افراد را آشکار می‌سازد. برای نمونه، سهراب در جنگ عاشق جمیله ـ که اکنون همسر بهادرخان فرزانه است ـ بوده و همچنان نیز به عشق خود پایبند است و تلاش می‌کند بی‌توجه به قوانین کهن خانواده، آن را مطالبه کند: «من سعی کردم که زنده بمانم و تو را زیارت کنم. زنده ماندم، زیارتت کردم. و همین خوشبختی را برای خودم کافی می‌دانم. ولی نه، کافی نیست، باید تکمیل شود. باید تحت نظر تو بخوابم. چشمانم را به چهرهٔ تو بدوزم تا موقعی که مرگ پلک‌های آنرا به هم بندد» (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۲۸۴). جنگ دو چیز را از سهراب ربود؛ نخست بدنش را و دیگر زنِ مطلوبش را؛ حال می‌خواهد آن تصویر ناب و نخستینی که از معشوق خود داشت را تکرار کند و این چنین بر دهشت بیگانگی خود چیره شود. از برای او، با تکرار آن لحظهٔ نخستین دیدار، انقلابی صورت می‌گیرد که از پس ویرانی‌اش، صلح پدیدار می‌شود. او با چنین تصوری است که خبر می‌دهد در روسیه انقلابی رخ خواهد داد و نظم جدیدی در جهان برقرار خواهد شد، زیرا مردم خواهان صلح هستند (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۲۷۱). او نیز خواهان صلح خود با خود و با دیگری است؛ اما لازمهٔ آن ایجاد گسست در نهادهای کهن و یا آن نیروهایی است که جنگ را برپا داشته‌اند و یا از تبعاتِ آن بهره برده‌اند؛ همسر کنونی جمیله ـ بهادرخان فرزانه ـ جزو آن افرادی است که از جنگ بهره برده و معشوقهٔ سهراب را نیز از آن خود کرده است. اگرچه بهادرخان و سهراب هر یک در جوانی به مدرسهٔ دارالفنون که مصداقی از نهاد تجدد بود، رفته بودند و سپس به خدمت نظام درآمدند، اما سرنوشت این افراد رشدیافته در قلمرو تجدد یکسان نیست؛ یکی از آنان بحران‌های جسمانی و روانی ناشی از تجدد را حمل می‌کند و دیگری از مازادِ جنگ سود می‌جوید. پس دوگانگی در قلمرو تجدد، همان‌طورکه در

آثـار پیشین یقیکیان موضوعیت داشـت، در این نمایشنامه نیز تداوم می‌یابد، با این تفاوت کـه وجـه سوبژکتیو شخصیت‌ها بیش‌ازپیش برجسته می‌شود و میلِ شخصی در درون حیطهٔ خصوصیِ خانواده، به آشکارگی می‌رسد؛ یعنی در ایـن موضوع حیطهٔ عمومی بر حیطهٔ خصوصی، از لحاظ ارزش، تقدم نـدارد، بلکه تبعاتِ ویرانگر حیطهٔ عمومی در حیطهٔ خصوصی تداوم می‌یابد و ارزش‌هـای فردی را به چالش می‌کشد. در همین وضعیت سهراب به دلیل شرایط سخت زندگی و ناامیدی‌اش ترجیح می‌دهد که داروهـای خود را مصرف نکند تا درنهایت بمیرد؛ زیـرا عشق نه در معنای کهنش وقـوع می‌یابد و نه در معنایِ جدیدش؛ همچنین خود را بیگانه‌ای می‌بیند که موجب شـده اسـت بـا فـاش‌شـدنِ عشقش به جمیله، نهاد خانواده و زندگی خانوادگی بهادرخان نیز متزلزل شود (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۲۹۷). در این ویرانی ذهنی و عینی، تنها مرگ است که می‌تواند نجات‌بخش باشد، زیرا مرگ، از نظر سهراب، آن رویدادی است که می‌تواند لحظاتِ ناب و عاشقانهٔ نخستین دیـدارهـای میانِ عاشق و معشوق را تکرار کند و تصویر گذشته را به زمانِ حال آورد و روحِ ناآرام او را تسلی بخشد؛ از همین‌رو است که خطاب به بهادرخان می‌گوید: «من می‌میرم و پس از نیم ساعت با تمام آرزوهای خود در زیر این خاک دفن خواهم شد. آن وقت عیال شما باید در مرگ و دفنم حضور داشـته و یـک امشب را هـم لازم است با اشک خود، نهال پژمرده روحم را آبیاری کند» (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۲۹۷). این شور رومانتیک و هم‌آمیزی با مرگ به جهتِ بـرآورده‌شـدنِ میلِ روحی و سوبژکتیو فرد در آستانهٔ لحظه‌ای است که فردیت فرد از میان خواهد رفت؛ یعنی آخرین تـلاش بـرای انکشاف فردیت در قلمرو تجدد و ستیزندگی آن با قواعد و قوانین مرسوم دارد تا «خود» اصالت یابد و سپس از میان برود.

شخصیتی چون جمیله در *میدان دهشت* در برابر تجدد بورژوایی خانوادهٔ خود می‌ایستد تا بتوانند وظیفهٔ اجتماعی خود را انجام دهند. در این نمایشنامه جمیله نیز خواهان کمک به سهراب اسـت تـا آن‌چـه کـه در یـک نهاد اجتماعی مانند هلال احمر فراگرفته بود را به‌کاربرد و انسانی را از مرگ نجات دهد (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۲۸۹)؛ بااین‌حال، سرانجام آنان چیزی جز قربانی‌شدن برای اخلاقیاتِ منفعت‌طلبانهٔ تاجران، طردشدن از سوی نیروهای اخلاقی بـورژوازی که خواهان محدود کـردنِ زنان بـه خـانـه‌داری هستند، نیست. بـه زبـان دیگر، آنچه وجه سوسیالیستی این نمایشنامه را عیان می‌کند این است که سهراب قربانی جنگی شده است که تاجران و یا بورژواهایی چون بهادرخان از نظامی‌گری و کار کردن برای قشونی که وظیفه‌اش جنگیدن است، سود می‌برند؛ در چنین وضعیتی که عدم وجود برابری در ساحت اجتماعی نمایان می‌شود، افراد تنها در یک صورت می‌توانند برابری را تجربه کنند؛ در ساحت عشق؛ یعنی ساحتی که فاصلهٔ وجود و اجتماعی میان عاشق و معشوق از میان می‌رود و در این لحظهٔ آستانگی نشانه‌های زندگی و مرگ توأمان با یکدیگر پدیدار می‌شوند.

نتیجه‌گیری

اکنون با توجه به اطلاعات و تحلیل ارائهٔ شده، می‌توان به این پرسش که معنای مفهوم تجدد در آثار نمایشی گریگور یقیکیان چیست و چگونه مورد تفسیر قرار گرفته است را چنین پاسخ داد؛ نمایشنامه‌های یقیکیان در میانِ سال‌های ۱۳۰۱ تا ۱۳۰۸ نوشته و اجرا شدند؛ پیش از این تاریخ، اندیشهٔ ایدئولوژیک یقیکیان شکل گرفته و در ترجمهٔ «نظامنامهٔ اساسی فرقهٔ سوسیال دموکرات ایـران» یا رساله‌هایی چون «سوسیال دمـوکرات‌هـا چـه می‌گویند؟» مـدون شـده بـود. در نمایشنامه‌های یقیکیان ـ به‌ترتیب زمان نگارششان ـ مفهوم تجدد دلالـت بر مـوارد زیر دارد:

۱. *جنگ مشرق و مغرب*: وطن، ملت ایران، ملل متبوعه، تفکیک قوا، آگاهی تاریخی، ترقی، علم، استقلال، سلطنت جدید و ایران باستان؛

۲. *انوشیروان عادل و مزدک*: عدالت، مجلس و

Dol: 10.22034/theater.2026.580219.1169

انقلاب؛
۳. *حق با کیست؟*: زن، حقوق فردی و آزادی؛
۴. *میدان دهشت*: صلح، جنگ و خواست فردی.

در برابر مفهوم تجدد، پادمفاهیمی وجود دارند که به دو نوع قابل تقسیم هستند؛ نخستین پادمفهوم تجدد، در *جنگ مشرق و مغرب* مبتنی بر قلمرو پیشاتجدد است و در میدانِ معنایی مصادیقی چون «مشرق، علم کهن و مندرس، و سلطنت قدیم» نمود می‌یابد و نوع دیگر آن در درون قلمرو تجدد است و در میدانِ معنایی مصادیقی چون «مغرب، اسکندر، ترقیات جدیده و بیگانه، عدالت، مالکیت عمومی» آشکار می‌شود. در نمایشنامه‌های دیگر، یعنی *حق با کیست؟* و *میدان دهشت* پادمفهوم تجدد تنها در قلمرو تجدد موجودیت می‌یابد و سویهٔ منفی تجدد هستند که در ظاهر متجددند اما در باطن مبتنی بر مناسبات پیشاتجدد هستند؛ این پادمفاهیم عبارتند از «عدالت، تاجر، بورژوا و جنگ». با توجه به این تقسیم‌بندی و همچنین با توجه به مفاد موجود در ایدئولوژی سوسیال‌دموکراسی حزب متبوع یقیکیان، یعنی حزب هنچاکیان، که شامل:
۱. فدرالیسم و رواج قوم‌گرایی؛
۲. عدالت به مثابه برابری؛
۳. ستیز با بورژوازی به جهت آزادی از سرمایه‌داری و مالکیت خصوصی؛
۴. ترقی معطوف به تحقق مساوات تامه؛
۵. اصلاحات قانونی و اهمیت دادن به پارلمان به جهت فراهم کردن شرایط وقوع سوسیالیسم در قانون؛
۶. دروی جستن از اسلام‌گرایی؛
۷. اهمیت داشتن فرد مشروط به ایجاد تغییر اجتماعی معطوف به سوسیالیسم؛
۸. اولویت داشتن خیر عمومی بر خیر فردی؛

مفهوم تجدد را باید معنا کرد؛ در واقع تجدد در نمایشنامه‌های یقیکیان دلالت بر ایجاد تغییر در نظم بورژوایی سیاست و جامعه دارد. چنین نظمی از آنجا که در تداوم فهم و ذهنیت قدیم در دورهٔ جدید است، مانع از ایجاد عدالت خواهد شد؛ پس باید علاوه‌بر اهمیت دادن به نقش انسانِ و اقوام واجد حقوق در دورهٔ جدید، بنیادهای آزادی، عدالت و حقوق اقوام/ ملت‌ها را نیز در قانون اساسی لحاظ کرد و نقش نهادی چون مجلس که مکان تحقق شورا و جمع‌گرایی بر ضد فردگرایی بورژوایی است را برجسته ساخت. در چنین وضعیتی اگر در نمایشنامه‌های یقیکیان، به ویژه در *جنگ مشرق و مغرب* و *انوشیروان عادل و مزدک* از ایران سخن می‌رود، بدین معنا است که ایران باید به عنوان کلی که دارای اقوام گوناگون است، و به زبان سوسیالیست‌هایی چون یقیکیان دارای ملل گوناگون است، فهمیده شود و بتوان با رعایت حقوق آنان و مشارکت‌شان در مجلس شورا، ملل گوناگون را از طریق عدالت برابری‌خواهانه به وحدت رساند. برقراری چنین عدالت سوسیالیستی‌ای تجزیهٔ ایران به واحدهای جزء و برساختن ملل از درون اقوام و طوایف گوناگونی است که پیش از این، به طور طبیعی، در ایران حیات و سکنا داشته‌اند. اما سویهٔ دیگر این تجدد این است که «قدیم» را به صرف قدیم بودن حذف نمی‌کند بلکه اگر در «قدیم» نشانه‌هایی دال بر سوسیالیسم وجود داشته باشد را نگه می‌دارد تا بتواند با اتکا به آن تصویری از آیندهٔ مبتنی بر برابری مطلق را ایجاد می‌کند. برای دست‌یابی به این آینده، آزادی را باید در وجه سلبیش فهم کرد، زیرا تنها با نفیِ برخی از امور متصلب‌شدهٔ قدیم و تجدد بورژوایی است که می‌توان آرمان‌های سوسیالیستی را متحقق کرد و آنان را در میانِ تمامی اقوام و انسان‌های ایرانی تسری بخشید؛ در چنین تجددی نه تسلط مذهبی وجود دارد و نه سلطهٔ سرمایه‌داری، زیرا افراد باید خود را بر اساس خواستی که معطوف به خیر جمعی است، تعریف کنند؛ به عبارت دیگر فردیت خود را مشروط به برابری مطلق به فهم آورند؛ پس از این رو فردگرایی در اولویت نیست بلکه همواره توسط مفاد آرمانی سوسیالیسم مشروط می‌شود. این چنین امکان رخ دادن تجدد سوسیالیستی که هدف سوسیال‌دموکراسی است، به وجود خواهد آمد.

پی‌نوشت‌ها

1. Social Democrat Hunchakian Party (SDHP)

۲. برای آگاهی نگاه کنید به:
ـ ناظر، عرفان، محمودی بختیاری، بهروز، امینی، رحمت. (۱۴۰۲). «معنای مفهوم تجدد در ادبیات نمایشی میرزافتحعلی آخوندزاده بر مبنای نظریهٔ تاریخ مفهوم راینهارت کوزلک»، *فصلنامهٔ تئاتر*، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۳، ۴۱- ۱۷.
ـ ناظر، عرفان. (۱۴۰۴). «معناشناسی تاریخی مفهوم تجدد در اندیشه و آثار مؤیدالممالک فکری ارشاد بر اساس نظریهٔ تاریخ مفهوم راینهارت کوزلک»، *فصلنامهٔ تئاتر*، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲، ۷۸- ۶۳.

۳. در گزارش‌های ملک‌پور و فرامرز طالبی از سال اجرا، چاپ آثار و تعداد نمایشنامه‌های یقیکیان اختلافات بسیاری وجود دارد؛ برای آگاهی بیشتر نگاه کنید به:
ـ ملک‌پور، جمشید. (۱۳۸۶). *ادبیات نمایشی در ایران؛ جلد سوم: ملی‌گرایی در نمایش (دوران حکومت رضاشاه پهلوی)* ، تهران: انتشارات توس. ص: ۱۱۵- ۱۵۵.
ـ یقیکیان، گریگور. (۱۳۸۰). *زندگی و آثار گریگور یقیکیان*، به کوشش فرامرز طالبی، تهران: نشر انوشه. ص: ۵- ۳۰.

۴. یقیکیان جدای از الگوبرداری از عثمانی، در سال ۱۳۰۶ خ در روزنامهٔ *حبل‌المتین*، ایران را با آلمانِ فدرال مقایسه می‌کند. در بند چهاردهم یادداشت خود می‌گوید «در ایجاد اتحاد ملل ایرانی‌نژاد بایستی ایرانی رُلی را بازی کند که پروس‌ها در ایجاد اتحاد ملل آلمانی بازی کرده‌اند [...] باید عظمت و ترقی ایران به وسیلهٔ اتحاد ملل ایرانی‌نژاد تأمین شود» (یقیکیان، ۱۴۰۰ د: ۱۳۹). روشن است که در ذهن او تاریخ ایران با تاریخ آلمان واجد یکسانی است و گویا می‌پنداشت که ایران نیز چون آلمان ایالت‌های جدا از هم بودند که در قرن نوزدهم میلادی به یکدیگر پیوستند و آلمانِ فدرال را تشکیل دادند!

۵. برای نمونه نگاه کنید به:
- بختیاری، مریم. (۱۳۸۲). *خاطرات سردار مریم بختیاری (از کودکی تا آغاز انقلاب مشروطه)* ، به تصحیح غلام‌عباس نوروزی بختیاری، تهران: انزان.

فهرست منابع

• آجورلو، احسان؛ سپهران، کامران (۱۴۰۱)، نقش خاطره در برساخت تاریخ و شکل‌دهی جامعه در درام تاریخی دوران پهلوی اول بر اساس آرای پل ریکور، *فصلنامهٔ رهپویهٔ هنرهای نمایشی*، سال دوم، شمارهٔ ۳، ۴۵- ۳۳. https://doi.org/10.22034/rpa.2022.252198

• ابراهیمی، عرفان؛ دادخواه تهرانی، مریم (۱۴۰۲)، بازتاب ایران پیش از اسلام در نمایشنامهٔ جنگ مشرق و مغرب یا داریوش سوم (کدمانس) اثر یقیکیان با توجه به رویکرد تاریخ‌گرایانهٔ ابتدای دوران پهلوی، *دوفصلنامهٔ علمی تحقیقات تاریخ اجتماعی*، سال ۱۳، شمارهٔ ۱، ۲۵- ۳. https://doi.org/10.30465/shc.2023.42559.2398

• اتحادیه، منصوره (۱۳۸۱)، *پیدایش و تحول احزاب سیاسی مشروطیّت (دوره‌های یکم و دوم مجلس شورای ملّی)*، تهران: کتاب سیامک و نشر تاریخ ایران.

• احمدی، محمدعلی (۱۳۹۷)، *گفتمان چپ در ایران (دورهٔ قاجار و پهلوی اول)*، تهران: انتشارات ققنوس، چاپ دوم.

• بختیاری، مریم (۱۳۸۲)، *خاطرات سردار مریم بختیاری (از کودکی تا آغاز انقلاب مشروطه)*، تهران: انزان، به تصحیح غلام‌عباس نوروزی بختیاری.

• بربریان، حوری (۱۳۹۷)، *ارامنه و انقلاب مشروطهٔ ایران (۱۲۹۱- ۱۲۸۵)*، ترجمهٔ سامیه جرفی، تهران: انتشارات شیرازه.

• پادماگریان، الکساندر؛ آقاسی، گیو (۱۳۵۲)، *تاریخ اجتماعی سیاسی ارامنه (آرمناکان، هونچاکیان و داشناکسوتیون)*، تهران: انتشارات سازمان فرهنگی پاد.

• پرسیتس، مویسی آرنوویچ (۱۴۰۲)، *جبههٔ ایرانی- انقلاب جهانی: اسنادی دربارهٔ تجاوز و تهاجم شوروی به گیلان ۱۹۲۱- ۱۹۲۰*، ترجمهٔ دکتر محمد نایب‌پور، تهران: نگارستان اندیشه.

• حضرتی، حسن (۱۳۸۹)، *مشروطهٔ عثمانی*، تهران: پژوهشکدهٔ تاریخ اسلام.

• خسروپناه، محمدحسین (۱۴۰۰)، یقیکیان سوسیال‌دموکرات، *گریگور یقیکیان، گرایشی در سوسیال‌دموکراسی ایران ۱۳۲۷- ۱۲۸۹ ه.ش*، تهران: انتشارات شیرازه کتاب ما، چاپ دوم.

• زمانی، محسن؛ ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۹)، انعکاس ملی‌گرایی در ادبیات نمایشی روزگار پهلوی اول، *نشریهٔ هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، شمارهٔ ۴۲، ۳۶- ۲۷. https://doi.org/10.22059/jfadram.2012.24367

• شاکری، خسرو (۱۳۸۴)، *پیشینه‌های اقتصادی- اجتماعی جنبش مشروطیت و انکشاف سوسیال‌دموکراسی*، تهران: انتشارات اختران.

Doi: 10.22034/theater.2026.580219.1169

- شاکری، خسرو (۱۴۰۴)، ارامنه ایرانی و پیدایش سوسیالیسم در ایران، *نقش ارامنه در سوسیال‌دموکراسی ایران (۱۹۰۵-۱۹۱۱)*، تهران: انتشارات شیرازه، به‌کوشش محمدحسین خسروپناه.
- شاهمیری، آزاده؛ دادور، ابوالقاسم (۱۳۹۴)، بررسی مواجههٔ خود و دیگری در نمایشنامهٔ جنگ مشرق و مغرب نوشتهٔ گریگور یقیکیان از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان، *فصلنامهٔ تئاتر*، شمارهٔ ۶۳، ۱۰۴-۸۷.
- طالبی، فرامرز (۱۳۸۰)، در جست‌وجوی هویت انسانی، *زندگی و آثار نمایشی گریگور یقیکیان*، تهران: نشر انوشه.
- گویدار، آرسن (۱۳۸۲)، حزب سوسیال دموکرات هنچاکیست و جنبش انقلابی در ایران (۱۹۱۱- ۱۹۰۸)، *نقش ارامنه در سوسیال دموکراسی ایران (۱۹۱۱-۱۹۰۵)*، تهران: نشر و پژوهش شیرازه، به کوشش محمدحسین خسروپناه.
- فتح‌الهی، حسین؛ آقاجمالی بهزاد (۱۴۰۴)، مطالعهٔ نوتاریخ‌گرایانه بازنمود تاریخ و قدرت در آثار گریگور یقیکیان (مطالعهٔ موردی: نمایشنامهٔ انوشیروان عادل و مزدک و نمایشنامهٔ جنگ مشرق و مغرب)، *فصلنامهٔ رهپویهٔ هنرهای نمایشی*، سال پنجم، شمارهٔ ۱۶، ۶۶-۵۱. https://doi.org/10.22034/rpa.2025.2069740.1184
- صدرهاشمی، محمد (۱۳۶۳)، *تاریخ جراید و مجلات ایران*، اصفهان: انتشارات کمال، جلد اول.
- ملک‌پور، جمشید (۱۳۸۶)، *ادبیات نمایشی در ایران؛ جلد سوم: ملی‌گرایی در نمایش (دوران حکومت رضاشاه پهلوی)*، تهران: انتشارات توس.
- ناظر، عرفان؛ محمودی بختیاری، بهروز؛ امینی، رحمت (۱۴۰۲)، معنای مفهوم تجدد در ادبیات نمایشی میرزافتحعلی آخوندزاده بر مبنای نظریهٔ تاریخ مفهوم راینهارت کوزلک، *فصلنامهٔ تئاتر*، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۳، ۴۱- ۱۷. https://doi.org/10.22034/theater.2023.192052
- ناظر، عرفان (۱۴۰۴)، معناشناسی تاریخی مفهوم تجدد در اندیشه و آثار مؤیدالممالک فکری ارشاد بر اساس نظریهٔ تاریخ مفهوم راینهارت کوزلک، *فصلنامهٔ تئاتر*، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲، ۷۸- ۶۳. https://doi.org/10.22034/theater.2025.528784.1126
- یقیکیان، گریگور (۱۳۶۳)، *شوروی و جنبش جنگل*، تهران: انتشارات نوین، به کوشش برزویهٔ دهگان.
- یقیکیان، گریگور (۱۳۸۰)، *زندگی و آثار گریگور یقیکیان*، تهران: نشر انوشه، به کوشش فرامرز طالبی.
- یقیکیان، گریگور (۱۳۸۶)، جنگ مشرق و مغرب، *ادبیات نمایشی در ایران؛ جلد سوم: ملی‌گرایی در نمایش (دوران حکومت رضاشاه پهلوی)*، تهران: انتشارات توس.
- یقیکیان، گریگور (۱۴۰۰ الف)، سوسیال‌دموکرات‌ها چه می‌گویند؟، *گریگور یقیکیان، گرایشی در سوسیال‌دموکراسی ایران ۱۳۲۷- ۱۲۸۹ ه.ش*، تهران: انتشارات شیرازه کتاب ما، چاپ دوم.
- یقیکیان، گریگور (۱۴۰۰ ب)، نظامنامهٔ اساسی فرقهٔ سوسیال‌دموکرات ایران، *گریگور یقیکیان، گرایشی در سوسیال‌دموکراسی ایران ۱۳۲۷- ۱۲۸۹ ه.ش*، تهران: انتشارات شیرازه کتاب ما، چاپ دوم.
- یقیکیان، گریگور (۱۴۰۰ ج)، نظریات امروزی سوسیال‌دموکرات‌های ایران، *گریگور یقیکیان، گرایشی در سوسیال‌دموکراسی ایران ۱۳۲۷- ۱۲۸۹ ه.ش*، تهران: انتشارات شیرازه کتاب ما، چاپ دوم.
- یقیکیان، گریگور (۱۴۰۰ د)، یادداشت به تمام ایرانیان دنیا، *گریگور یقیکیان، گرایشی در سوسیال‌دموکراسی ایران ۱۳۲۷- ۱۲۸۹ ه.ش*، تهران: انتشارات شیرازه کتاب ما، چاپ دوم.
- یوسفیان کناری، محمدرضا؛ امیررضا امیری دیلمانی (۱۳۹۸)، مطالعهٔ سنت و مدرنیته در نمایشنامه‌های باستان‌گرا از ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ (با رویکردی جامعه‌شناسانه)، *فصلنامهٔ تئاتر*، شمارهٔ ۶۷، ۵۰-۳۱.