شرایط امکانی پیدایی «رمان» و «نمایشنامه» به‌عنوان دو قالب ادبی، محدود و موکول به شکل‌گیری سوژه مدرن اســـت و از این‌رو این دو قالب ادبی برای جهان پیشامدرن، یکسره ناآشنا هستند. «تجدد ادبی» موجب شد تا در مضامین، قالب‌ها و کارکرد زبان و ادبیات فارسی تغییر رخ دهد و خصوصاً قالب‌های ادبی جدید به اموری آشنا برای مخاطب ایرانی بدل شود. این مقاله به چگونگی استقرار دو قالب ادبی رمان و نمایشنامه در میان مخاطب ایرانی در جریان تجدد ادبی اختصاص دارد و نشان می‌دهد که رمان و نمایشنامه تنها با اتکا به امکان‌های فرهنگی و روندهای تاریخیِ سنت زندگی ایرانی توانسته‌اند در جامعه ایران استقرار یابند. مقاله نشان می‌دهد که تجدد ادبی بدواً به‌مثابه تداومی از «تحول ادبی» ناشی از تجربه جنگ‌های ایران و روس دانسته و پذیرفته شد؛ ثانیاً پنج روند اصلی به استقرار قالب‌های رمان و نمایشنامه در میان ایرانیان کمک کردند: نخست: برابرانگاری رمان و تاریخ و بهره‌گیری از روحیه تاریخ‌دوســـتی ایرانیان؛ دوم: پیوند دادن رمان و نمایشنامه به سنت‌های فرهنگی نظیر تقلید و شبیه‌خوانی در میان ایرانیان؛ سوم: تغییر حالات شخصیت‌های رمان‌ها و به‌طور کلی ایرانی‌ســـازی آنها؛ چهارم: معرفی نمایشـــنامه و رمان به‌مثابه تداومی از سنت تربیت و تهذیب در ادبیات فارســـی؛ و پنجم: به‌کارگیری مضامین و حکایات سنتی آشنا در نمایشنامه‌ها و رمان‌ها. برای این کار از شیوه فوکویی تحلیل گســـست دیرینه‌شناســـانه بهره برده شده و مقاله بر تحلیل متون ادبی و آثار تاریخی در مرحله «تحول ادبی» از دوره جنگ‌های ایران و روس تا وقوع انقلاب مشروطه و تفوق «تجدد ادبی» متمرکز است.

واژگان کلیدی:
دیرینه‌شناســـی، تجدد ادبی، رمان، نمایشـــنامه، قصه‌خوانی، تقلید، جنگ‌های ایران و روس، ترجمه درباری، سعدی‌ستیزی.

بررسی روندهای تاریخی و فرهنگی مؤثر بر استقرار نخستین قالب‌های ادبی جدید در ایران تا قبل از انقلاب مشروطه

قاسم زائری
استادیار گروه جامعه‌شناسی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران
qasem.zaeri@ut.ac.ir

الهام ربیعی
دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران
es.rabiee@gmail.com

مقدمه

نسبت ادبیات و جامعه دوگانه است: نخست ادبیات به‌مثابه امری درون‌ماندگار و خودآیین که می‌تواند فارغ از احوالات و تحولات جامعه راه خود را برود و دوم ادبیات به‌مثابه محصول تحولات اجتماعی و سیاسی که نه‌تنها مضمون بلکه قالب آن نیز متناسب با شرایط نو به نو می‌شود. بررسی تاریخ ادبیات فارسی بیانگر هر دو قسم رابطه فوق‌الذکر است: در برخی برهه‌های تاریخی شعر فارسی راه خود پیموده و به‌نحوی خودآیین درگیر بسط صناعات و اوزان ادبی بوده و در برهه‌های تاریخی بیشـــتری همپای تحولات سیاســـی و اجتماعی پیش رفته و بیانگر عقاید و عواطف اجتماعی و قومی بوده اســـت. مقطع تاریخی مواجهه ایرانیان با عناصر و دســـتاوردهای تجدد یکی از مقاطع مهم حیات زبان و ادبیات فارسی است که نه‌تنها مضامین و قوالب، بلکه اساساً کارکرد ادبیات فارسی در آنچه «تجدد ادبی» نامیده می‌شود دچار تحول شده است.

طرح مسئله

زبـــان و ادبیات فارســـی قدمت دیرینه‌ای دارد و نقش مهمی در ســـنت زندگی ایرانی[۱] ایفـــا می‌کند. برخی از صاحب‌نظران زبان و ادبیات فارســـی را از جمله مهم‌ترین عناصر قوام‌بخش هویت ایرانی دانسته‌اند. (نک: رجایی، ۱۳۹۲ و مسکوب، ۱۳۷۹) در این سنت ادبی غنی، مجموعه کاملی از نظم و نثر و یا داســـتان و حماســـه و تراژدی و یا قصیده و غزل و رباعی و نظایر آن وجود دارد که برخی از مشهورترین نمونه‌هایش نظیر «گلستان» سعدی یا «شاهنامه» فردوسی، حکمت زندگی ایرانی و خصائص روحی ایرانیان را بازتاب داده اســـت. آشـــنایی با تجدد، بخش‌های مختلف زندگی ایرانیان را به چالش کشید و زبان و ادبیات فارســـی به‌دلیل نقش مبنایی‌اش در حفظ و تداوم سنت زندگی ایرانی، از همـــان ابتدا مورد بازخوانی انتقادی متجددین قرار گرفت. «تجدد ادبی» دقیقاً در نتیجه

---

۱. «سنت زندگی ایرانی» یکی از چندین «سنت زندگی» متفاوت نسبتاً خودبسنده در دوره ماقبل مدرن است که در قلمروهای مختلف حیات اجتماعی اعم از سیاستَ و اقتصاد و علم و زبان و دیوان‌سالاری و معماری و حقوق و نظایر آن، ترتیبات خاصّ خود را داشتند. این سنت‌های زندگی، در خود حاوی نظمـــی بودند که در نتیجه قـــرار گرفتن عناصر متعددی از انواع مختلف در کنار یکدیگر پدید آمده بود و هرچند لزوماً هیچ طرح از پیش اندیشیده‌ای برای ارتباط این عناصر با یکدیگر وجود نداشت، اما بنا به اقتضای زمان و مکان، از انســـجام و ســـازمان‌یافتگی درونی‌ای برخوردار بودند که آنها را پیش‌بینی‌پذیر می‌ساخت. این درک مبتنی بر این ایده از فریدریش هایک است که هر نظم اجتماعی مفیدی لزوماً محصول یک طراحی پیشینی نیست. (برای شرح بیشتر نک: لسناف، ۱۳۸۵: ۲۲٤-۲۱۹)

تلاش برای روزآمدســـازی زبان و ادبیات فارســـی متناســـب با عناصر و معانی تجددی شـــکل گرفت و نتیجه آن تغییر در مضامین، قالب‌ها و کارکردهای زبان فارسی بود. در نتیجه تأثیر ادبیات جدید بر زبان و ادبیات فارســـی و وقوع تجدد ادبی، برخی قالب‌های ادبی جدید نظیر نمایشـــنامه و رمان وارد زبان فارسی شد و نخستین نمونه‌های فارسی این گونه‌های ادبی جدید به‌نگارش درآمد. در مورد اولین نمایشـــنامه و یا رمان فارســـی دیدگاه‌هـــای مختلفی وجود دارد که در ادامه پیرامون آنها بحث خواهد شـــد، اما ضمناً می‌دانیم که نمایشـــنامه و رمان برای مخاطب ایرانی امری نوپدید است که سابقه‌ای در ســـنت ادبی ایرانی ندارد[1]. از این‌رو یک مســـئله مهم توضیح چگونگی نحوه اســـتقرار و پذیرش این قالب‌های ادبی جدید در میان نخبگان ادبی و نیز مخاطب عامّ ایرانی است. مقاله نشان خواهد داد که این قالب‌های ادبی جدید به برخی از روندها و سنت‌های رایج فرهنگی و تاریخی زندگی ایرانیان پیوند خورده و به‌مثابه تداومی از آن معرفی شده‌اند. در واقـــع منورالفکران و نخبگان متجدد اولیه برای تبدیل کردن این قالب‌های جدید به امری آشـــنا برای مخاطب ایرانی و مانع‌زدایی در مسیر استقرار آنها، عموماً آگاهانه و در مواردی نیز ناآگاهانه، از امکان‌های فرهنگ شـــفاهی و روندهای تاریخی ســـنت زندگی ایرانی بهره برده‌اند. برای پاســـخ به این مســـئله از جهت‌گیری فوکویی تحلیل گسست دیرینه‌شناسانه سود برده‌ایم.

اهمیت و ضرورت

چرا پرداختن به موضوع این مقاله مهم است و چه فایده‌ای دارد؟ در پاسخ باید به اهمیت «تجربه غرب» برای ســـنت زندگی ایرانی اشاره کرد که تنها با تأثیر «تجربه اسلام» بر این ســـنت قابل قیاس است. یکی از مهم‌ترین مسائل پیرامون تجربه غرب، توضیح چگونگی اســـتقرار آن در متن ســـنت زندگی ایرانی، به‌رغم تفاوت‌های بنیادین تمدنی بین این دو اســـت. تاکنون تحلیل‌های مختلفی در این‌باره مطرح شـــده که در قالب یک جهت‌گیری مشـــهور پوزیتیویستی ارتدوکسی، زوال سنت و ناکارآمدی‌اش را مهم‌ترین و در مواردی تنها دلیل توفیق تجدد غربی در ایران و ســـایر جوامع مشابه که دارای سنت قدرتمندی در زندگی پیش از دوره مدرن هســـتند، می‌داند. با این حال در نگرشـــی نوپدید این ایده

۱. میرعابدینی می‌نویسد: «داستان‌نویسی، مهاجری است که بیش از صدسال از اقامتش در این سرزمین [ایران] نمی‌گذرد». (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۱)

مورد اهتمام است که استقرار عناصر و دستاوردهای تجدد غربی در جوامعی نظیر ایران جز با یاریگری سنت و معرفی تجدد به‌نام آن و در قالب آن ممکن نبوده و نیست. به‌علاوه سنت در این یاریگری، همانند کاتالیزور عمل نکرده و از صحنه خارج نشده، بلکه در برخی حوزه‌ها قدرتمندانه به‌حیات خود ادامه داده، هرچند برخی تغییرات را نیز پذیرفته است. از این‌رو تحلیل تاریخی بدواً باید معطوف به چگونگی یاری‌رسانی سنت به استقرار تجدد و ثانیاً ناظر بر مقاومت و پایداری آن و نیز دگردیسی تجدد به‌واسطه این مقاومت تا زمان کنونی باشد. از این‌رو بهره‌گیری منورالفکران اولیه از روندهای رایج تاریخی و فرهنگی سنتی زندگی ایرانی برای کمک به استقرار گونه‌های ادبی جدید حائز اهمیت فراوان است، به‌خصوص اینکه ادبیات فارسی در زندگی ایرانیان، حتی در زمانه کنونی، به‌رغم همه تلاطم‌ها و تغییرات، همچنان جایگاه برجسته و تعیین‌کننده‌ای دارد.

سوابق موضوع

تاکنون تحقیقات بسیاری در مورد «تجدد ادبی» در ایران صورت گرفته و صاحب‌نظرانی از حیطه‌های مختلف تاریخ و ادبیات و زبان‌شناسی و جامعه‌شناسی به‌بحث پیرامون آن پرداخته‌اند. برخی از مشهورترین کارهای صورت گرفته عبارت‌اند از: فصل «ادبیات انتقادی» از کتاب «ایدئولوژی نهضت مشروطیت» (آدمیت، ۱۳۵۵)، «پیدایش رمان فارسی» (بالایی، ۱۳۷۷)، «از صبا تا نیما» (آرین‌پور، ۱۳۸۲)، «ادبیات نمایشی در ایران: نخستین کوشش‌ها تا دوره قاجار» (جلد اول) (ملک‌پور، ۱۳۶۳) و به‌عنوان دو نمونه متأخرتر می‌توان به «رمان تاریخی (سیر و نقد و تحلیل رمان‌های تاریخی فارسی ۱۳۳۲-۱۲۸۴)» (غلام، ۱۳۸۱) و «سیر تحول ادبیات داستانی و نمایشی (از آغاز تا ۱۳۲۰ شمسی)» (میرعابدینی، ۱۳۸۷) اشاره کرد. در همه این متون می‌توان بحث‌های مفید و عمیقی پیرامون نحوه ورود عناصر و متون ادبی جدید به ایران یافت و در این مقاله نیز مورد استفاده قرار خواهند گرفت. با این‌حال در این متون ملاحظه نظری مقاله حاضر وجود ندارد و چنانچه توضیح داده خواهد شد این مقاله به‌جای تکیه بر «جریان وقایع» ادبی که در متون پیش‌گفته عموماً مدنظر است، بر تحلیل «روابط و همبستگی‌ها» مطابق با شیوه کار فوکو متمرکز است؛ ضمن اینکه مواردی مانند کار آدمیت (۱۳۵۵) در نقطه مقابل موضع نظری این مقاله قرار می‌گیرند.

ملاحظات نظری و روشی

گونه ادبی «رمان»، در قرن هفدهم میلادی عمدتاً در مقابل «رمانس» به‌عنوان شکل ادبی غالب قرون وسطی مطرح شد و «دن کیشوت» اثر سروانتس (۱۶۱۶-۱۵۴۷ م.) نخستین نمونه تامّ آن است. با این‌حال عقیده غالب این است که رمان «نوع ادبی ممتاز جامعه فرانسه بعد از انقلاب» است. (غلام، ۱۳۸۱: ۳۵) برخلاف «شکل‌های پیشین ادبی، که گرایش‌های کلی فرهنگ‌های مربوط به خود را با این هدف منعکس ساخته بودند که پیروی از رسم سنتی را محک اصلی حقیقت بنمایند، معیار اصلی رمان صداقت نسبت به تجربه فردی بود، تجربه فردی که همواره منحصر به‌فرد است و بنابراین نو». (وات، ۱۳۷۹: ۱۳) هگل رمان را «حماسه بوروژوایی» و هدف آن را «بازنمود جهان در تمامیت آن» می‌دانست، اما بعدتر در تعلق بورژوایی رمان و ترادف مستقیم و خاصّ آن با «فردگرایی، طبقه، پول» تشکیک شد و رمان «موجودیتی متعالی» دانسته شد و «نه کیفیتی که بر اثر مسائل تاریخی پدید آمده» است. (وات، ۱۳۷۹: ۳۷) رمان چه به‌مثابه «موجودیتی متعالی»[۱] و چه به‌عنوان «کیفیتی تاریخی»، در هر حال امری نوپدید تلقی می‌شد که نسبتی با قواعد پیشینی سنت ندارد و این نوبودگی را به‌خوبی این تعبیر لوکاچ از رمان بازنمایی می‌کند: «رمان حماسه دنیایی است بی‌خدا»[۲]. (لوکاچ، ۱۳۹۲: ۸۴) روشن است که در میانه قرن نوزدهم میلادی مواجهه با چنین موجود جدیدالولاده‌ای می‌توانسته برای انسان ایرانی، اعم از ادبا و شعرا یا مردمان عادی که ادبیات فارسی در زندگی روزانه‌شان چون نهری جاری بوده، تا چه اندازه غریب و ناآشنا باشد. رمان اگر نگوییم خودِ زندگی مدرن بود، دست‌کم بازتاب‌دهنده شیوه زیستن جدیدی بود که با تغییرات اقتصادی و فرهنگی اروپای مابعد

---

۱ برای پیدا شدن درکی از رمان به‌مثابه «موجودیتی متعالی» در مقابل رمان به‌مثابه «کیفیتی تاریخی»، می‌توان به نقد میلان کوندرا (۱۳۸۳) در «هنر رمان» نسبت به هوسرل و هایدگر در مورد «فراموشی هستی» در فلسفه و علم جدید اروپایی اشاره کرد. از نظر کوندرا این دو از سروانتس غفلت کرده‌اند که با او و با رمان او «یک هنر بزرگ اروپایی» پیدا شد و آن کاوش «آن هستیِ فراموش‌شده» بود. از این منظر رمان به‌عنوان «دستاورد اروپا»، «به شیوه خاصّ خود و با منطق خاصّ خود» قادر به کشف جنبه‌های مختلف هستی است و اگر رمانی جزء ناشناخته‌ای از هستی را نمایان نکند، «غیراخلاقی» است: «شناخت، یگانه رسالت اخلاقی رمان است» (کوندرا، ۱۳۸۳: ۴۳-۳۹)؛ نظر کوندرا به‌خوبی هم نوبودگی و هم تعالی رمان را نشان می‌دهد که در هر دوحال متفاوت از نوع ادبی رمانس در جهان ماقبل مدرن است.

۲. لوکاچ در شرح پیدایی نخستین رمان می‌نویسد: «نخستین رمان بزرگ ادبیات جهان در آستانه دورانی پدید آمد که خدای مسیحی شروع به ترک جهان کرده بود: زمانی که آدمی یکه و تنها شده بود و تنها در جان بی‌موطن خویش می‌توانست معنا و ذات را بیابد...». (لوکاچ، ۱۳۹۲: ۱۰۰)

رنسانس تناظر مستقیم داشت[1] و منورالفکران اولیه عموماً همین معنای اخیر و «کیفیتی تاریخی» را مدنظر داشتند. در اینجا از شیوه کار فوکو برای شناسایی «نقطه صفرِ» پیدایی اشـــکال جدید ادبی و «تحلیل گسست» از سنت ادبیات فارسی به ادبیات جدید در ایران استفاده می‌کنیم. (برای دیدن شرحی از مرحله‌بندی شیوه کار فوکو بنگرید به: کچویان و زائری، ۱۳۸۸) فوکو همانند مورخ علمی مرسوم به‌دنبال شناسایی نقطه آغاز یک رخداد تاریخی اســـت، اما برخلاف مورخ علمی معتقد نیســـت که یک نقطه یا نیرو یا شخص یا واقعه یا یک مختصات زمانی و مکانی معین می‌تواند پدیدآورنده یک رخداد باشـــد، بلکه هدف او از تمرکز بر نقطه صفر، افشـــای آن اســـت؛ فوکو درصدد است نشان دهد که زیر یـــک لحظه و نقطه تاریخی، مجموعه‌ای از روندهـــای متنوع و متکثر و متضادی جریان دارد که این نقطه برآیند برهم‌کنش نامتوازن و تصادفی آنها بر یکدیگر است. (کچویان و زائری، ۱۳۸۸: ۲۱-۲۰) به‌علاوه فوکو، برخلاف تاریخ‌نگاری علمی مرسوم، به‌جای «جریان وقایع» و حوادث، بر «همبستگی‌ها و روابط» تکیه می‌کند، توالی و پیوستگی موردنظر مورخ علمی، خود محصول همین روابط است. (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۸: ۱۵۹) لذا برای فوکو تاریخ ماهیت گسستی پیدا می‌کند، گسست یک «بی‌نظمی» است؛ مجموعه‌ای از «تغییر شـــکل‌ها» و تحلیل گسست دیرینه‌شناسانه، «تحلیل تغییر شکل‌ها»ست: «برقرار ساختن شباهت‌ها و تفاوت‌ها، سلسله‌مراتب، روابط تکمیلی و جابه‌جایی‌ها میان بسیاری تغییرات و دگرگونی‌هـــا». (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۸: ۱۶۰) این بی‌نظمی و این تغییر شـــکل‌های متنوع، در خود نظمی دارد و از «شـــیوه توزیـــع و پراکندگی» خاصی بهره می‌برند و کار فوکو «توصیف» دقیق همین شیوه توزیع و شناسایی «نظام تغییر شکل» است. (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۸: ۱۶۱) در اینجا نیز ما نشـــان خواهیم داد که گسســـت از ســـنت ادبی پیشین و پیوستن به نظم ادبی جدید، امر ساده و وحدت‌یافته نیست، آن‌گونه که تاکنون مورخـــان ادبی با تکیه بر وقایعی نظیـــر «نهضت ترجمه» یا تلاش‌های فردی مترجمان و نویســـندگانی نظیر اعتمادالســـلطنه یا آخوندزاده و نظایر آن تحلیل کرده‌اند، بلکه واجد شناسایی روابط پیچیده و شکاف‌ها و لایه‌های ناهمگنی است که قابل تقلیل به یک فرد یا نیرو یا خاستگاه واحد نیستند.

۱. کوندرا (۱۳۸۳) می‌نویسد: «دون‌کیشون از خانه‌اش به درآمد و دیگر قادر نبود جهان را بازشناسد. این جهان بدون حضور نیرویی متافیزیکی، ناگهان در ابهامی ترسناک فرورفت، یگانه حقیقت متافیزیکی به‌صورت صدها حقیقت نســـبی درآمد که آدمیان به آنها روی آوردند. بدین‌گونه جهان عصر جدید و رمان که تصویر و الگوی آن بود، تولد یافت». (کوندرا، ۱۳۸۳: ٤٤)

درآمدی بر تجدد ادبی در ایران

چنانچه پیش‌تر گفته شـــد زبان و ادبیات فارسی در طول قرن سیزدهم هجری، تغییرات عمده‌ای را پشت سر گذاشت و در پایان این قرن نه‌تنها شیوه‌های نثرنویسی و شعرگویی تحول یافت، بلکه قالب‌ها و گونه‌های ادبی جدید به متون ادبی فارسی افزوده شد و حتی در کارکرد زبان فارسی نیز تغییراتی ایجاد شد. در مورد نقطه آغاز این تغییرات دو روایت اصلی وجود دارد: اولین روایت که شـــیوع عام‌تری نیز دارد آنچه را «تجدد ادبی» نامیده می‌شـــود از میانه حکومت ناصرالدین‌شاه پیگیری می‌کند و نقطه اوج تأثیر تجدد بر زبان و ادبیات فارسی را سال‌های منتهی به مشروطه می‌داند؛ روایت دوم آنچه آن را کمی به عقب‌تر باز می‌گرداند و ریشه‌اش در تحولات سیاسی و اجتماعی مربوط به دو جنگ ایران و روس می‌داند. در واقع روایت دوم آنچه را در روایت اول بر آن تأکید می‌شود می‌پذیرد، اما معتقد اســـت که مدت‌ها پیش‌تر از تأثیرگذاری مســـتقیم تجدد بر زندگی ایرانیان و پیدایی نخبگان متجدد، در دوره فتحعلی‌شـــاه[1] که هنوز تجدد بومی در اوج اقتدار خود اســـت، تغییراتی در ادبیات فارســـی پدید آمد که همچون مقدمه‌ای برای تجدد ادبی در سال‌های بعد عمل می‌کند. آنچه در سال‌های جنگ ایران و روس از آن به «ادب جهادی» (حائری، ۱۳۸۷: ۳۷۸) یا «ادبیات ضداستعماری» و «ادبیات پایداری» یا «ادبیات مقاومت» (نک: طاهری خسروشـــاهی، ۱۳۸۷) یاد می‌شـــود و موجب ساده‌نویســـی در نثر یا ورود مضامین سیاسی و اجتماعی به شعر فارسی است، نه در اثر ترجمه متون ادبی فرانسوی و انگلیسی به فارسی، بلکه نتیجه کارهای دیوانی متنوع و متکثر ناشی از سرعت گرفتن تحولات در فاصله بین دو جنگ و لزوم بســـیج عمومی گســـترده برای مقابله با روس‌ها و نیز شرح رخدادهای دو جنگ صورت گرفته است[2]. بر این اساس میل به ساده‌نویسی در نثر و انعکاس حوادث سیاسی و اجتماعی در شعر فزونی گرفت، هرچند که قسمی از نثر و شـــعر خودآیین و درون‌ماندگار نیز وجود داشت که هنوز در بند صناعات ادبی و فنون شاعری بود (از جمله می‌توان به اشعار و آثار واپسین شاعران نامدار دوره «بازگشت ادبی» نظیر نشـــاط اصفهانی، مجمر اصفهانی، سحاب اصفهانی، همای شیرازی، وصال شیرازی، فروغی بسطامی و نظایر آن اشاره کرد. (نک: خاتمی، ۱۳۸۰)

۱. البته گفته شده که آقامحمدخان قاجار از مغلق‌نویسی و نثر مصنوع کاتبان و منشیان نفرت داشت و آنها را به ساده‌نویسی تشویق می‌کرد. (نک: نفیسی، ۱۳۷۲: ۷۳)

۲. برای دیدن شـــرحی از تحولات شـــعر و ادبیات فارسی در جریان جنگ‌های ایران و روس نک: بهبودی، ۱۳۷۱ و سیف، ۱۳۸۲.

بدین‌ترتیب «تحول ادبی» مقدمه‌ای بر «تجدد ادبی» شد: آغاز تجدد ادبی را درگذشت میرزا حبیب‌الله قاآنی (۱۲۷۰-۱۲۲۳ هـ.ق) آخرین شاعر سبک نوکلاسیک در سال ۱۸۵۴ م. و نقد آثار وی و دیگر اصحاب مکتب «بازگشت ادبی» نظیر سروش اصفهانی توسط متجددینی نظیر میرزافتحعلی آخوندزاده ذکر کرده‌اند (آدمیت، ۱۳۴۹: ۲۵۵-۲۴۶) و پایان تجدد ادبی را خصوصاً انتشار داستان «یکی بود یکی نبود» اثر جمالزاده و شعر «افسانه» اثر نیمایوشیج هر دو در سال ۱۹۲۱ م./۱۳۰۱-۱۳۰۰ هـ.ش. دانسته‌اند[1]. (مسکوب، ۱۳۷۹: ۳-۲) موقعیت قاآنی در اینجا خاص است: قاآنی بنابر سنت ادبا و شعرای فارسی که خصوصاً در دوره فتحعلی‌شاه با محوریت ملک‌الشعرای صبا احیا و تقویت نیز شده بود، به منشی‌گری اشتغال داشت و در این اواخر اشتغال به زبان‌های اروپایی از لوازم کار منشیان بود. از این‌رو قاآنی با زبان فرانسوی و کمی هم زبان انگلیسی آشنایی داشت، اما آنچه مهم است اینکه این آشنایی هیچ تأثیری بر شیوه سنتی شعرش نداشت[2]. (برای شرح بیشتر نک: آرین‌پور، ۱۳۸۲: ۱۰۰) تأسیس دارالفنون در سال ۱۲۳۰ هـ.ش (۱۸۵۲ م.) دو سال قبل از مرگ قاآنی موجب پرورش مترجمانی شد که متون مختلفی را از زبان‌های اروپایی خصوصاً فرانسوی به فارسی ترجمه کرده و زمینه‌ساز شکل‌گیری جریان فرهنگی قدرتمندی شدند که نه‌تنها بر مناسبات سیاسی و اجتماعی ایران بلکه بر زبان و ادبیات فارسی نیز اثرات عمیقی نهاد و ظهور جمالزاده و نیما در پایان قرن سیزدهم هجری محصول همین تأثیرگذاری بودند. جریان فرهنگی ترجمه دست‌کم دو دوره اصلی را از سر گذرانده است که اولی را «ترجمه درباری» و دومی را «ترجمه عمومی» می‌نامیم: در اولی اساساً مخاطب ترجمه، متن ترجمه‌شده، مترجم و منبع تأمین مالی ترجمه همگی منتسب و منتصب به دربار بودند. (برای دیدن شرحی از تحولات ترجمه در دوره قاجار نک: محسنی و خاچاطوریان سرادهی،۱۳۹۰ و خسروبیگی و خالدفیضی، ۱۳۹۱) در ابتدا عباس‌میرزا ولیعهد و بعدتر با تأسیس دارالترجمه همایونی در دوره ناصرالدین شاه،

۱. البته مسکوب (۱۳۷۹) علاوه بر دو اثر فوق‌الذکر از جمالزاده و نیما، به «جعفرخان از فرنگ آمده» اثر حسن مقدم (۱۳۰۰)، «تهران مخوف» نوشته مشفق کاظمی (۱۳۰۱)، «ایده‌آل پیرمرد دهگانی» از میرزاده عشقی (۱۳۰۲)، ترجمه «گات‌ها» به فارسی از ابراهیم پورداود (۱۳۰۵) و تألیف کتاب «ایران باستانی» توسط مشیرالدوله پیرنیا (۱۳۰٦) به‌عنوان شواهدی بر غلبه فهم جدید در تاریخ و ادبیات ایران یاد می‌کند. (مسکوب، ۱۳۷۹: ۳-۲)

۲. اسلوب شعری قاآنی، مابین سبک خراسانی و سبک عراقی و نیز متأثر از ادبیات مملوکی و عثمانی در زبان عربی است (نک: فوادیان و عزیزی، ۱۳۸۸) و از این‌رو از روندهای و مقولات جدید تأثیر نپذیرفته است.

دربار خواهان ترجمه اســـت و شاه یا ولیعهد و شاهزادگان و در سطوح پایین‌تر درباریان و حکام ولایات این متون را می‌خوانند[1]. اما در دومی، به‌دلیل برخی نهادســـازی‌ها مانند تأسیس دارالفنون که آموزش زبان اروپایی از لوازم تحصیل در آن بود[2] یا تأسیس مدارس خصوصاً مدارس تحت مدیریت غیرایرانی‌ها در تهران و تبریز و دیگر شـــهرها و یا رفت و آمد به هند و عثمانی و در برخی موارد کشورهای اروپایی، دانستن زبان خارجی خصوصاً زبان فرانسوی به یک «سرمایه فرهنگی» در میان گروه‌های اجتماعی بدل شد[3] و ترجمه دیگـــر نه برای مصارف درباری، بلکه برای مخاطب عام صورت می‌گرفت و قالب انتشـــار آن نیز نه نســـخه‌های محدود چاپخانه سلطنتی، بلکه از طرق همگانی‌تری نظیر پاورقی روزنامه‌ها بود[4]. لذا هرچه به دوره مشروطه نزدیک‌تر می‌شویم انبوهی از متن‌های فرانسوی

۱. محسنی و خاچاطوریان سرادهی (۱۳۹۰) شرحی از نقش مؤثر عباس میرزا، امیرکبیر و ناصرالدین‌شاه در مراحـــل اولیه روند ترجمه از زبان‌های اروپایی به فارســـی ارائه داده‌انـــد. مترجمان اولیه عمدتاً شـــاگردانی بودند که عباس‌میرزا به انگلیس و فرانســـه اعزام کرده بود. امیرکبیر در دوره حضور سه ساله‌اش در ارزنه‌الروم برای تعیین حدود مرزی با عثمانی‌ها، دستور داد تا برخی متون اروپایی عمدتاً مرتبط با جغرافیا و تاریخ، جمع‌آوری و ترجمه شـــود. (محســـنی و خاچاطوریان سرادهی، ۱۳۹۰: ۷۹۲–۷۸۹) همچنین یاوری (۱۳۸۹) در شرح آنچه که از آن به «دستور به ترجمه» در دوره ناصری یاد می‌کند بر نقش منحصربه‌فرد ناصرالدین‌شـــاه و اعتمادالسلطنه در سفارش ترجمه آثار غیرفارسی تأکید می‌کند: «متجاوز از هزار کتاب و کتابچه در این مدت [برای ترجمه، به ناصرالدین‌شـــاه ارائه] دادم». (اعتمادالســـلطنه، ۱۳٦۵: ۸٤۱ منقول در یاوری، ۱۳۸۹: ۱٦۵) اما وی از قول بالایی (۱۳۷۷) نقل می‌کند که از این تعداد تنها بیســـت متن به‌چاپ رسید و مابقی انتشار نیافت. وی دو دلیل برای این امر ذکر می‌کند: یکی سانســـور توسط دربار و دیگری انحصارطلبی ناصرالدین‌شاه در نگهداری متن‌های ترجمه‌ای ســـفارش داده شـــده که گاه موجب می‌شد شاه این متون را در اندرونی‌اش و در موزه شـــخصی‌اش در کنار «اشـــیای عتیقه» نگهداری کند (یاوری، ۱۳۸۹: ۱٦٦–۱٦۵)، که در هر دو حال نظارت و ایفای نقش مستقیم شاه و دربار در امر ترجمه را نشان می‌دهد.

۲. دارالفنون در سال اول ۱۲۳۱ هـ.ش/ ۱۸۵۲ م. بالغ بر ۱۰۵ (رینگر، ۱۳۸۱: ۸۸) یا ۱۱٤ (آدمیت، ۱۳٦۲: ۳٦۳) نفر محصل داشت. در ۱۲٦۹ هـ.ش/ ۱۸۹۰ م. بنا بر نظر لرد کرزن محصلان دارالفنون به ۳۸۷ نفر رسیدند که ٤۵ نفرشان زبان فرانسه و ۳۷ نفرشان زبان انگلیسی و ۱۰ نفرشان به یادگیری زبان روســـی مشـــغول بودند. (رینگر، ۱۳۸۱: ۳٦۷) آموزش زبان‌های فارســـی و عربی نیز بعدتر به مواد درســـی دارالفنون افزوده شد. (محبوبی اردکانی، ۱۳۷۸: ۲۸٤) براساس محاسبه بالایی (۱۳۷۷) در طول ٤۰ سال اول، نزدیک به ۱۱۰۰ نفر از دارالفنون مدرک دیپلم گرفتند. (بالایی، ۱۳۷۷: ٤٤)

۳. خسروبیگی و خالدفیضی (۱۳۹۱) به‌مقایسه آماری جالبی در مورد موقعیت زبان انگلیسی و زبان فرانسه در میان مترجمین اولیه ایرانی دست زده و به‌نقل از هما ناطق (۱۳۹۰) آورده‌اند که «ایرانی‌ها فرانســـویان را وارثان بی‌چون و چرای عصر روشنگری و انقلاب کبیر می‌دانستند» که از «جریانات سیاســـی» مبتلا به دولت ایران در عرصه بین‌المللی دور بوده و به همین دلیل «تقریباً زبان فرانســـه به‌مدت صدســـال زبان رسمی تحصیلات و مطالعات خارجی در مدارس ایران بود». (خسروبیگی و خالدفیضی، ۱۳۹۱: ۱٤۰ و نیز نک: ناطق، ۱۳۸۰: ۱۷)

٤. محسنی و خاچاطوریان سرادهی (۱۳۹۰) به روزنامه‌های وقایع اتفاقیه، آذربایجان، روزنامه علمیه

و انگلیســـی و بعضاً عربی[1] و ترکی[2] به فارسی ترجمه شد که نه‌تنها شیوه نگارش فارسی و مضامین ادبی و قالب‌های ادبی را تغییر داد، بلکه به ابزار مهمی برای تغییر فرهنگی و پذیرش تجدد در جامعه ســـنتی ایران بدل شدند[3]. متون ترجمه‌شده خصوصاً در ترجمه درباری بیش از همه ماهیت تاریخی داشـــتند، امـــا بعدتر مجموعه‌ای از متن‌های علمی و حتی فلســـفی نیز در دســـتور کار قرار گرفت. (نک: افشـــار، ۱۳۸۱: ۹۴-۷۹) برخلاف دیدگاه رایج، مجتهدی (۱۳۹۲) معتقد اســـت که از قضـــا ترجمه‌های درباری در هر دو دوره عباس‌میرزا و ناصرالدین‌شاه از سیاست‌گذاری معینی تبعیت می‌کند: در اولی هدف استفاده از ترجمه برای «تشجیع و تجهیز روحی» سربازان ایرانی علیه روس‌ها و در دومی خصوصاً مواردی که تحت نظارت اعتمادالســـلطنه صورت گرفته «با نوعی روحیه تجدد» تهیه شـــده‌اند. (مجتهدی، ۱۳۹۲) متون ترجمه‌شـــده قالب‌های مختلفی داشتند: عمدتاً رمان و نمایشـــنامه، متن تاریخی، متون علمی و بعضاً فلســـفی، در نهایت و در این اواخر برخی متون تخیلی. قالب‌هایی که برای زبان فارسی تازگی داشته و عمدتاً «روحیه تجدد» را منتقل می‌کردند، رمان و نمایشنامه بودند.

دولتی علیه ایران، روزنامه ملتی ایران، مرآت‌الســـفر و مشـــکوه‌الحضر، المنطبه فی الفارس، لاپارتی، روزنامـــه نظامی دولت علیه ایران، روزنامه علمـــی، مریخ، دولت علیه ایران، فرهنگ، اطلاع، دانش، شرف، مدنیت، اکودوپرس، شاویق، ناصری و تربیت اشاره می‌کنند که در این دوره متون ترجمه‌ای را برای مخاطب عام منتشر می‌کردند. همچنین آنها از متن‌های ژول ورن و «داستان‌های کاپیتان آتراس» و «رابینســـون کروزوئه» یاد می‌کنند که به‌صورت پاروقی‌های دنباله‌دار در روزنامه‌هایی نظیر ایران، مرآت‌السفر و مشکوه‌الحضر به چاپ می‌رسیدند. (نک: محسنی و خاچاطوریان سرادهی، ۱۳۹۰: ۷۹۳)

۱. مجموعه متنوعی از آثار جرجی زیدان (۱۹۱٤-۱۸٦۱ م.) عموماً توسط عبدالحسین میرزای قاجار به فارســـی ترجمه شده است: هرمس مصری، سرگذشت تارمانوس مصری، عروس فراعنه، روایت هفدهم رمضان، عباسه خواهر هارون‌الرشید، ابومسلم خراسانی، دوشیزه شامی و سلمی و عبدالرحمن.

۲. بهار (۱۳٤۹) از ترجمه دو رمان «تریال دو پونسون» و «عبرت‌نامه» کروسینسکی لهستانی به‌وسیله عبدالرزاق دنبلی از ترکی عثمانی به فارســـی گزارش می‌دهد. (بهار، ۱۳٤۹: ٤۸۵) برای دیدن بحث بیشتر در مورد تاریخ ترجمه متون از عثمانی به فارسی؛ نک: دهقانی، ۱۳۹۰.

۳. ملک‌الشعرای بهار (۱۳٤۹) با مبنا قرار دادن اقدامات امیرکبیر شرحی از تغییرات فرهنگی جامعه ایـــران در نتیجه مواجهه بـــا عناصر و معانی تجددی ارائه کرده که ذکر آن به‌رغم طولانی‌بودن خالی از لطف نیســـت: «ولی پس از آمدن امیرکبیر یک‌باره حزب قدیم با ریش و کلاه دراز و شـــال کمر و قبای سه چاک وکفش صاغری و موازنه و سجع و مراعات نظیر و کثرت مترادفات عربی و فارسی و انبوه شـــواهد و اســـتدلالات، همه رو به قهقرا نهادند. ریش‌تراشی و سرداری و کلاه کوتاه و زلف یک‌دســـت وکفش ارســـی و نثر ساده و مراسلات مختصر و زبان فرانسه و کتاب چاپی و روزنامه و عکاسی و خط نستعلیق خوانا و جمع و خرج مملکتی مطابق کتابچه و دستورالعمل و سرباز نظام و مدرسه دارالفنون و قراول‌خانه در محلات و غیره روی به اعتلاء و ارتقاء نهاد». (بهار، ۱۳٤۹: ۳۷۱)

نقطه صفر پیدایی گونه‌های ادبی جدید در ایران: رمان یا نمایشنامه؟

اکنون زمان طرح این پرسش است که نقطه صفر پیدایی گونه‌های ادبی جدید نظیر رمان و نمایشنامه در ایران چه بوده است؟[۱] شناسایی این موقعیت تاریخی از این‌جهت اهمیت دارد که ضمناً به‌دلیل پیوند رمان و نمایشنامه با روحیه تجددی می‌تواند بیانگر پیدایی نخستین افراد با ذهنیت‌های تجددی در ایران و عبور از سوژه دین‌مدارِ سنت‌محور باشد. بدواً تعیین تقدم تاریخی ورود رمان و نمایشنامه به ایران اهمیت دارد، میرعابدینی (۱۳۸۷) معتقد است که «قبل از پیدایش نخستین رمان‌های فارسی، نوع ادبی جدید در قالب نمایشنامه متجلی شد و نوع تازه رمان از نمایشنامه تأثیر پذیرفت». (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۳) به همین نحو طباطبایی (۱۳۸۶) نیز معتقد است «نمایشنامه‌نویسی نخستین پیکار با سنت ادبی فارسی بود». (طباطبایی، ۱۳۸۶: ۳۷) اما برخلاف این دو، بالایی (۱۳۷۷) معتقد است که «در درجه اول رمان» پیدا شد. (بالایی، ۱۳۷۷: ۱۹) آنچه مسلّم است اینکه نخستین نمایشنامه‌ها را در میان ایرانیان (و به‌تعبیر دیگر در جهان اسلام) و در آسیا (آدمیت، ۱۳۴۹: ۳۳-۳۲) میرزافتحعلی آخوندزاده به زبان ترکی تألیف کرد و میرزاجعفر قراچه‌داغی آنها را تحت عنوان «تمثیلات»[۲] (۱۲۵۲ هـ.ش یا ۱۲۹۱ هـ.ق) به زبان فارسی برگرداند. قبل از او برخی نمایشنامه‌ها از مولیر به فارسی ترجمه شده بودند نظیر «مردم‌گریز» با ترجمه میرزاحبیب اصفهانی (۱۲۴۹ هـ.ش یا ۱۲۸۶ هـ.ق) و «طبیب اجباری» با ترجمه اعتمادالسلطنه (۱۲۶۸ هـ.ش یا ۱۳۰۶ هـ.ق) و «داماد» با ترجمه میرزاجعفر قراچه‌داغی (۱۳۰۸ هـ.ق). ضمناً سیاحان و سفرنامه‌نویسان ایرانی نظیر میرزاصالح شیرازی و ابوطالب‌خان لندنی در نوشته‌های‌شان از نمایش و ادبیات نمایشی در اروپا به خوانندگان ایرانی گزارش داده بودند. (نک: ملک‌پور، ۱۳۶۳: ۱۰۴-۵۳) با این‌حال

---

۱. البته برخی پژوهشگران متن قدیمی سه جلدی «سَمَک عَیّار» را نقطه آغاز رمان فارسی به‌حساب می‌آورند که در قرن ششم هجری نگاشته شده است. کتاب شامل مجموعه‌ای از داستان‌های عامیانه است که توسط فرامرز بن‌خداداد بن‌عبدالله کاتب ارجانی جمع‌آوری شده است. البته بنابر توضیحات پیش‌گفته و ضرورت پیوند رمان با ذهنیت سوژه مدرن، سمک عیار نمی‌تواند آغاز رمان فارسی باشد. برای دیدن شرحی از نسبت این کتاب و متون مشابهی نظیر «داراب‌نامه» و «اسکندرنامه» با رمان فارسی نک: غلام، ۱۳۸۱: ۱۲۱.

۲. «تمثیلات» شامل شش نمایشنامه است: ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر، موسی ژوردان حکیم نباتات و مست‌علی‌شاه مشهور به جادوگر، وزیر خان لنکران، خرس قولدورباسان «دزدافکن»، سرگذشت مرد خسیس، وکلای مرافعه در شهر تبریز. میرعابدینی (۱۳۸۷) نمایشنامه «سرگذشت مرد خسیس» را به‌لحاظ استحکام بافت نمایشی و شخصیت‌پردازی و عمق اجتماعی و انتقادی، بهترین نمایشنامه آخوندزاده می‌داند. (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۲۰)

نخستین نمایشنامه به زبان فارسی را میرزاآقای تبریزی با عنوان «سرگذشت اشرف‌خان حاکم عربستان در ایام توقف در تهران» تحت تأثیر آخوندزاده نگاشت[۱]. (آرین‌پور، ۱۳۸۲: ۳۶۶-۳۵۸) اما در مورد نخســـتین رمان اختلاف‌نظر وجود دارد: نخســـت برخی محققان به‌تفاوت بین رمان و نمایشنامه توجه نکرده و فی‌المثل نمایشنامه «ستارگان فریب‌خورده» (۱۲۷۳ هـ. ق) نوشته میرزافتحعلی آخوندزاده را به‌عنوان «رمان» و نخستین «رمان فارسی» معرفی‌کرده‌انـــد[۲]؛ دوم برخی محققان متن ادبی ترجمه‌ای و تألیفی را از یکدیگر تفکیک نکرده‌اند و کتاب «شـــارل دوازدهم» نوشته ولتر را نخستین رمان ایرانی معرفی کرده‌اند؛ سوم برخی پژوهشگران بین متون ادبی با موضوع ایرانی و متونی با نویسنده ایرانی تفاوت نگذاشته و به‌طور مثال کتاب «حاجی بابای اصفهانی» نوشته جیمز موریه را که به اوضاع روزگار فتحعلی‌شـــاه اختصاص دارد، نخســـتین رمان فارسی دانسته‌اند، هرچند نویسنده آن فارســـی‌زبان نیســـت. در مواردی که به این تمایزات توجه شده باز هم بر سر دو متن «سیاحت‌نامه ابراهیم‌بیگ» نوشته زین‌العابدین مراغه‌ای (۱۲۸۵ هـ. ق) و «حکایت پیر و جوان» نوشته ناصرالدین‌شاه قاجار (۱۲۸۹ هـ. ق)[۳] و «شمس و طغری» نوشته محمدباقر خســـروی[۴] (۱۲۸۴ هـ.ش) بیـــن محققان اختلاف‌نظر وجود دارد. با این‌حال براســـاس جهت‌گیری نظری این مقاله که شـــرایط امکانی پیدایی قالب ادبی جدید اعم از رمان یا نمایشـــنامه را موکول به‌ظهور «سوژه مدرن» می‌داند، بررسی احوال و افکار زین‌العابدین

۱. چهار نمایشـــنامه میرزآقا تبریزی در ســـال ۱۳۵۲ با عنوان «چهار تیاتر (نخســـتین نمایشنامه‌های فارسی)» منتشر شد که دربرگیرنده چهار نمایشنامه است: «سرگذشت اشرف‌خان حاکم عربستان در ایام توقف در طهران»، «طریقه حکومت زمان‌خان بروجردی»، «حکایت کربلا رفتن شـــاه‌قلی میرزا» و «قصه عشق‌بازی آقا هاشم خلخالی». (نک: مومنی، ۱۳۵۲)

۲. نخســـتین داستان‌نویســـان نیز داستان‌های تاریخی نوشـــتند و هدف آنان، ارائه اطلاعات تاریخی به خوانندگان به‌منظور تقویت تفاخر ملی آنها بود. داســـتان شـــمس و طغری (۱۳۲۸-۱۳۲۷) نوشته محمدباقر خســـروی، عشـــق و ســـلطنت یا فتوحات کوروش کبیر (۱۳۳۷) از شـــیخ موسی نثری کبودَرآهنگی، داســـتان باســـتان (۱۳۳۸) از میرزا حسن بدیع و دامگســـتران یا انتقام خواهان مزدک (۱۳۳۹) نوشته عبدالحسین صنعتی‌زاده کرمانی، از جمله نخستین داستان‌های تاریخی‌اند (آرین‌پور، ۱۳۸۲: ۵۱-٤۱) و درباره نخستین داستان‌های فارسی رک: بالایی، ۱۳۷۷.

۳. البته در مواردی نیز رمان‌های متأخرتری نظیر «شمس و طغری» نوشته محمدباقر خسروی (۱۲۸۷ هـ. ش)، «تهران مخوف» نوشته مشفق کاشانی (۱۳۰٤ هـ.ش) و «دامگستران» (انتقام‌خواهان مزدک) نوشته عبدالحسین صنعتی‌زاده کرمانی (۱۲۹۸ هـ.ش) را به‌عنوان نخستین رمان‌های فارسی معرفی می‌شود.

٤. غلام (۱۳۸۱) ضمن تأکید بر بعد تاریخی، «شـــمس و طغری» را «نخستین رمان تاریخی فارسی» می‌داند. (غلام، ۱۳۸۱: ۹۹)

مراغه‌ای و ناصرالدین‌شاه و محمدباقر خسروی هیچ‌یک بیانگر پیدایی خصایص و مختصات سوژه مدرن در آنها نیست و از این‌رو نمی‌توانسته‌اند «رمان» بنویسند. لذا با توجه به بروز ویژگی‌های «سوژه مدرن» در افکار و کردار میرزا فتحعلی آخوندزاده، تقدم در تجدد با اوست[1]. (برای دیدن شرحی از افکار آخوندزاده نک: آدمیت، ۱۳۴۹)

روندهای مؤثر بر رواج و گسترش گونه‌های ادبی جدید

اکنون زمان طرح این سؤال است که چه روندهایی به استقرار گونه‌های ادبی جدید در ایران کمک کردند؟ در واقع قالب رمان و نمایشنامه با سوژه مدرن ملازمت دارد و محصول جهان اجتماعی جدید است و نمی‌توانسته در متن سنت زندگی دین‌مدار ایرانی به‌سهولت مورد پذیرش قرار گیرد. چه چیزی این قالب‌های جدید را به مقولاتی آشنا برای مخاطب ایرانی بدل کرده است؟ آنچه در وهله اول اهمیت قرار دارد تأثیر برخی روندهای تاریخی و فرهنگی موجود و مرسوم در سنت زندگی ایرانی و یاری‌رسانی‌شان به استقرار این گونه‌های ادبی جدید در جامعه ایران است.

الف. برابرنهادگی رمان و تاریخ: رمان تداومی از سنت تاریخ‌دوستی ایرانی‌ها

تاریخ یک رکن اصلی فرهنگ ایرانی است، هم از جهت یادآوری افتخارات و نیز ناکامی‌های قوم ایرانی و هم از جهت عبرت‌آموزی و تحلیل و تمشیت وضع کنونی. نه‌تنها در سطوح رسمی مانند دربارها مورخانی بودند که احوال گذشتگان را برای شاهان نقل کرده و به‌عنوان «مورخ دربار» ایفای نقش می‌کردند، بلکه در سطح عمومی جامعه و در میان عامه مردم نیز «نقّال»ها و «قصه‌خوان»ها از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بودند و گزارش آنها از تاریخ و حوادث گذشته همواره پرطرفدار بود. (برای شرح بیشتر نک: جعفریان، ۱۳۷۸) این خصیصه نظر گزارشگران غیرایرانی نظیر آرتور گوبینو را نیز به‌خود جلب کرده است: «ایرانی ذاتاً و فطرتاً اطلاع از حوادث تاریخی را دوست می‌دارد و از شنیدن سرگذشت‌های تاریخی لذت می‌برد... همین‌که موضوع سوابق تاریخی و گذشته ایران به‌میان می‌آید همه سراپا گوش می‌شوند و جز به سخن ناطق به هیچ‌چیز توجه ندارند...». (گوبینو، بی‌تا:

---

۱. البته برخی نیز بر آخوندزاده خرده گرفته‌اند که «به‌رغم زندگی در قفقاز آن هم در دوره‌ای که غول‌های ادبیات قرن نوزده [میلادی] روسیه همچون تولستوی و تورگینف رمان می‌نوشتند، توجهی به رمان نداشت». (کوثری، ۱۳۸۹)

۶۶-۶۵) این علاقه تنها متوجه تاریخ ایران نیســـت، بلکه شامل سرگذشت دیگر ملت‌ها و تمدن‌ها نیز هســـت. همین علاقه به تاریخ سبب شد تا در اوان آشنایی با تجدد، تاریخ تحولات جدید اروپا به مرکز ثقل توجه مترجمان ایرانی بدل شد. عمده متن‌های اولیه‌ای که به دستور عباس‌میرزا ترجمه شده و به طبع رسیده، ماهیت تاریخی دارند: «تاریخ شارل دوازدهم» (۱۷۳۱ م.) در سال ۱۲۳۵ هـ. ق؛ «تاریخ انحطاط و زوال روم»[1] نوشته گیبون (۱۷۹۴-۱۷۳۷ م.)؛ «تاریخ پطر کبیر» و «اســـکندر مقدونی» (اقتباسی از تاریخ دراماتیک ولتر) هر دو از ولتر و نظایر آن[2]. به همین‌ترتیب نخستین رمان‌هایی که به فارسی ترجمه شـــد نیز جز برخی موارد خاص، تم تاریخی دارند نظیر «ســـه تفنگدار» نوشته الکساندر دوما[3]. بر این‌اســـاس در ابتدای آشـــنایی مترجمان و متجددان ایرانی با قالب رمان، آن را

۱. انتشـــار ترجمه بخش اول این کتاب با عنوان «تاریخ تنزل و خرابی دولت روم» در تبریز موجب خشم و مخالفت شاه و درباریان در تهران شد و به این ترتیب ترجمه آن ناتمام ماند.

۲. علاوه بر کتاب‌های تاریخی فوق، برخی از مهم‌ترین متن‌های تاریخی ترجمه‌شـــده در دوره اول مواجهه ایرانیان با غرب عبارت‌اند از: «تاریخ ناپلئون اول»، ترجمه محمدرضا تبریزی (۱۲۵۳)؛ «تاریخ امپراتوری نیکلا و وقایع سی‌ساله سلطنت او»، ترجمه موسیو ریشاردخان فرانسوی و دوستعلی‌خان معیرالممالک (۱۲۷۵)؛ «تاریخ مختصر ناپلئون بناپارت»، ترجمه ریشـــارد فرانسوی (۱۲۷۹)؛ «جنگ فرانســـه و روســـیه»، ترجمه متدروس داوود خانف (۱۲۸۰)؛ «تاریخ صدســـاله ممالک فرنگستان»، ترجمه میرزا هارتون (۱۲۸۱)؛ «محاصره پاریس»، ترجمه رضاخان پسر مسیو ریشاردخان (۱۲۸۹)؛ «تاریخ لوئی چهاردهم» ترجمه علی‌قلی کاشـــانی (۱۲۸۹)؛ «جنگ فرانســـه و روسیه»، ترجمه میرزا عیســـی‌خان گروســـی (۱۲۹۵)؛ «فردریک کبیر» ترجمه میرزا عیســـی‌خان گروسی (۱۲۹٦)؛ «شرح حـــال ملکه ویکتوریا»، اثر برون نورمن (مترجم نامعلوم) (۱۲۹۸)؛ «تاریخ جنگ‌های مشـــرق‌زمین»، ترجمه محمدکاظم بن‌احمد (۱۲۹۸)؛ «تاریخ اســـپانیا و پرتغال»، ترجمه میرزا عیســـی‌خان گروسی (۱۳۰۱)؛ «تاریخ فرانســـه»، ترجمـــه میرزاآقا بن‌میرزا بابابیـــگ (۱۳۰۲)؛ «هجونامه ناپلئون»، ترجمه منوچهر عمادالدوله (۱۳۰۹)؛ «تاریخ بیست‌وشش سال حکومت الکساندر دویم»، ترجمه اوانس‌خان (۱۳۱۲)؛ «ناپلئون در خانه خود»، ترجمه محمدطاهر میرزا (۱۳۱۳)؛ «تاریخ فرانسه: خاطرات مادموازل دومونتپانسیه»، ترجمه اعتمادالسلطنه (۱۳۱۳)؛ «لوئی چهاردهم و قرنش»، اثر الکساندر دوما، ترجمه محمدتقی‌میرزا (۱۳۱۵)؛ «سرگذشـــت هانری سوم»، ترجمه سردار اسعد (۱۳۲٤)؛ «شورش روسیه»، ترجمه سیدعبدالحسین کرمانی (۱۳۲٦)؛ «دوره تاریخ انقلاب کبیر فرانسه»، ترجمه یوسف مرتضوی تبریزی (۱۳۳۱)؛ «تاریخ فردریک گیوم» (امپراتور قرن ۱۹)، ترجمه محمدطاهرمیرزا؛ «لوئی چهاردهم و عصرش»، ترجمه محمدطاهرمیرزا؛ «دبل کابریل»، اثر اگوست ماکت درباره تاریخ فرانسه، ترجمه سردار اسعد؛ «هانری چهارم»، اثر الکساندر دوما، ترجمه میرزا محمدامین دفتر؛ «تاریخ اقصای شرق یا محاربه روس و ژاپن»، ترجمه میرزا باقرخان؛ «سرگذشت کنتس دوپاری، معشوقه لوئی پانزدهم»، ترجمه نظم‌الدوله ابوتراب نوری (سال‌ها به قمری است).

۳. در دوره ناصری پاورقی روزنامه‌ها اکثراً غیرداســـتانی و بیشـــتر تاریخی بـــود. اولین آنها احوال کریســـتف کلمب کاشف آمریکاست که محمدحســـن خان اعتمادالسلطنه آن را ترجمه کرده بود و در روزنامه دولتی و گاهی روزنامه ملتی بخش‌هایی از آن به‌چاپ می‌رســـید. در همین دوره اولین پاورقی داســـتانی با ترجمه میرزامحمدحسین خان ذکاءالملک فروغی در روزنامه اطلاع چاپ شد.

با تاریخ برابر نهادند و تصورشان این بود که رمان یک متن تاریخی است: زیرا «نسل اول مترجمان نیک می‌دانســـتند که در سنت ادب فارسی، داستان و تاریخ، دو روی سکه‌ای واحد بودند و خوانندگان ایرانی از رمان انتظار تاریخ و از تاریخ انتظار بافت زیبای روایی رمانی داشـــتند». (میلانی، ۱۳۷۷: ۸۵۰) ایـــن برابرنهادگی اولاً خود را در نامگذاری آثار ترجمه‌شده نشان می‌دهد: مثلاً محمدطاهر میرزا (۱۳۱۶-۱۲۵۰ هـ. ق) مترجم آثار دوما ترجمه خود را «تاریخ رمان سه تفنگدار» نام می‌نهد. دقت در ترکیب «تاریخ رمان» نشان می‌دهد که مترجم ایرانی این رمان، به‌دلیل ناآشـــنایی ایرانیان با این قالب ادبی درصدد بوده تا بستری آشنا برای معرفی این قالب تازه پیدا کند و «تاریخ» بهترین گزینه است. او ضمناً در معرفی قالب «رمان» به خواننده ایرانی نیز بر پیوند آن با تاریخ تکیه دارد: «این علم افسانه‌نویســـی یعنی افســـانه تاریخی.... او را رمان استوریک می‌نامند که فی‌الحقیقه تاریخی اســـت به‌عنوان افســـانه». (منقول در: بالایی، ۱۳۷۷: ۱۱) او در مقدمه رمان سه تفنگدار می‌نویسد «اگرچه کتاب به شیوه داستان‌های افسانه‌ای نگاشته شده، اما برخلاف این‌گونه داســـتان‌ها، به هیچ‌وجه از وقایع بی‌پایه و اساس آکنده نیست. بافته‌ای از کذب و دروغ نیســـت، برعکس تمام اشخاص این حکایت کاملاً واقعی هستند» (بالایی، ۱۳۷۷: ۱۰۳) و به خواننده گوشزد می‌کند که: «دیگر زمان فتوحات شگفت‌انگیز، جن و پری‌ها و تمام ســـازوبرگ‌های سحر و افسون‌های حکایت سپری شده است، از این پس سرگذشت انسان‌هاســـت که خود روایت می‌شود و یک ایرانی امروزی خواستار واقعیات و عینیات و وقایعی است که حقیقتاً رخ داده‌اند». (بالایی، ۱۳۷۷: ۱۰۳)

از این‌رو رمان‌نویسانی نظیر «ولتر، فنلون و دوما» مورخ قلمداد شده و «رمان‌های دوما در ایران، به‌عنوان گنجینه‌ای غنی برای شـــناخت تاریخ فرانسه مفید شناخته می‌شد»[1]. (بالایی، ۱۳۷۷: ۷۰) قهرمانان رمان‌ها نزد خواننده ایرانی به‌مثابه شخصیت‌های تاریخی، الگو و سرمشق دانسته می‌شدند: مترجمان به‌دلیل ناآگاهی از «تاریخ و فرهنگ فرنگستان» هر رمان پاورقیِ فرنگی را «به‌منزله یک متن مهم اجتماعی» برای خوانندگان ایرانی‌شان

این داســـتان «ژرژ انگلیسی عاشق مادمازل مارتی پاریسی» نام داشت و سپس روزنامه «مرآه‌السفر و مشـــکوه‌الحضر» که مخصوص بازتاب سفرهای داخلی ناصرالدین شاه بود، «اخبار کشتی روبنسون» را چاپ کرد. (الهی، ۱۳۷۷: ۷۱۹)

۱. در مجموع مترجمانی نظیر محمدطاهر میرزا و علی‌قلی‌خان سردار اسعد و عبدالحسین میرزاقاجار و دیگران از روی متن‌های فرانسوی و عربی آثار مختلفی از دوما را به فارسی برگرداندند: در ابتدا کنت مونت کریســـتو و ســـه تفنگدار و بعدتر لارن مارگو، لویی چهاردهم و قرن و عصرش، لورد هوپ، مادموازل مارگیت گوتیه، شوالیه دارمان تال و دختر فرعون.

ترجمه می‌کردند و در نتیجه فی‌المثل «سه تفنگدار الکساندر دوما... به‌مثابه [قهرمانان] انقلابی و یکه‌تازان راه ترقی جلوه‌گر آمدند یا نمایشنامه‌های مولیر [که] به نقد سیاسی نظام حاکم تعبیر شدند». (ناطق، ۱۳۸۰: ۶۱) میرعابدینی (۱۳۸۷) نتیجه می‌گیرد که مترجمان نخستین رمان‌های تاریخی، «این آثار را برای آموزش تاریخ ترجمه می‌کردند» و بعدتر اولین رمان‌نویسان ایرانی نیز تحت تأثیر همین رویه «این سنت ایرانی را تداوم بخشیدند که تاریخ‌نگاری آن بافتی روایی داشت و روایت‌اش بافتی تاریخی... [و در واقع] مرز مشخصی بین تاریخ و رمان تاریخی نبود». (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۳۳) ناتل خانلری (۱۳۵۷) ضمن تأکید بر اینکه «نخستین رمان‌هایی که به زبان فارسی ترجمه شد داستان‌های حوادث و رمان‌های تاریخی و شرح حال رجال تاریخ بود»، بر تأثیر دوگانه این دسته از رمان‌ها تأکید می‌کند: اولاً «الکساندر دومای اول و جرجی‌زیدان بیشتر مورد توجه مترجمین و خوانندگان قرار گرفتند و به این طریق ذوق خاصی برای خواندن رمان‌های تاریخی میان ایرانیان به‌وجود آمد» و ثانیاً «نویسندگان ایرانی کوشیدند که درباره تاریخ کشور خود رمان‌های تاریخی تألیف کنند» و در این راه سرمشق آنها «کتاب‌های دوما و جرجی زیدان» بود. (ناتل خانلری، ۱۳۸۵: ۱۶۰)

ب. وارد کردن رمان و نمایشنامه در قالب سازوکارهای سنتی انتقال فرهنگ شفاهی

فرهنگ شفاهی سازوکارهای انتقال خاص خودش را دارد و در سنت زندگی ایرانی، «قصه‌خوانی»، «نقالی» و «تقلید» و سرگرمی (کچلک‌بازی، بقال‌بازی و سیاه‌بازی (روحوضی)) از این‌جمله است. بدواً بین قصه‌خوانی و نقالی از جهت نوع کارکرد تمایزی وجود نداشت و افرادی بدون نظم و سازمان خاصی به‌نقل تاریخ گذشتگان می‌پرداختند. منابع آنها عموماً «افسانه های باستانی تازیان و نصرانیان و زردشتیان، حتی داستان های بودائیان و همچنین موادی برگرفته از اناجیل و هاگانای یهود و از فرهنگ و افسانه‌ها و روایات کهن سوریه و بابل» بود که «در قالب مواعظ و تفاسیر قرآنی عرضه می‌شد». (جعفریان، ۱۳۷۸: ۷۳) دوره هجوم مغول تا روی کار آمدن صفویه مرحله مهمی در قوام قصه‌خوانی و نقالی است: حمله مغول موجب شد تا قصه‌خوانان به‌نقل حماسه‌های مذهبی گرایش یابند و چون با طرد اصحاب شریعت مواجه شدند، مورد استقبال اهل تصوف قرار گرفتند. (نجم، ۱۳۹۰: ۷۴-۷۱) صفویه و خصوصاً قزلباشان اولاً موجب شدند تا شاهنامه به رکن اصلی قصه‌خوانی خصوصاً در میادین جنگ بدل شود و دیگر اینکه تشکیلاتی با مدیریت یک

نقیب دولتی وظیفه اداره قصه‌خوانان را به عهده گیرد. (نجم، ۱۳۹۰: ۸۲) در مراحل اخیرتر می‌توان بین قصه‌خوانی و نقالی تمایز گذاشـــت: قصه‌خوانی نوع خاصی از نقالی است که مختص شاه و درباریان بلندپایه است[۱]، ولی نقالی مربوط به‌عموم مردم است. از این حیث قصه‌خوان عموماً ملازم شـــاه بود ولی نقال عموماً در جمع مردم و بعدتر در قهوه‌خانه به نقل و روایت تاریخ می‌پرداخت. عموماً قصه‌خوانان به‌دلیل نوع خاص مخاطب‌شان به‌بیان افســـانه‌ها و داســـتان زندگی فرمانروایان پیشین و یا نقل شاهنامه و دیگر متون حماسی تمایل داشتند، ولی نقالان عمدتاً به داستان‌ها و روایت‌های مذهبی تمایل داشتند که البته در مقاطعی این داستان‌های مذهبی با حکایات حماسی شاهنامه نیز ترکیب می‌شدند.

در مرحلـــه «ترجمه دربـــاری»، در دوره ناصـــری، نقش قصه‌خوان، یا نقال رســـمی شـــاه (نقیب‌الممالک) از جهت آگاهی‌بخشـــی تاریخی کم‌رنگ‌تر شـــده و به‌طور خاص محمدحسن‌خان اعتمادالســـلطنه، وزیر انطباعات و مطبوعات، که برای شاه کتاب‌خوانی و روزنامه‌خوانی می‌کرده، این نقش را بر عهده گرفته بود. وی تقریباً همه‌روزه در حضور شاه به خواندن متن‌های ترجمه‌شده شامل تواریخ، رمان‌های تاریخی و روزنامه‌های فرنگی می‌پرداخته و در سفرها نیز به همین‌منظور همراه شاه بوده است: «سر ناهار کتاب لویی چهاردهم و پانزدهم را عرض کردم...» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۸۰: ۱۷۲) و «در سر شام کتاب تاریخ لویی چهاردهم را می‌خواندم و ترجمه می‌کردم» (اعتمادالســـلطنه، ۱۳۸۰: ۲۰۹) و «کتاب ســـولی [تاریخ هانری چهارم] طوری بامزه است که خیلی مطبوع طبع همایون شده است...» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۸۰: ۲۶۰) و «تاریخ هردوت [برای شاه] می‌خواندم که عزیز الســـلطان وارد شد...». (اعتمادالســـلطنه، ۱۳۸۰: ۱۷۷) این توجه خاص به تاریخ و رمان‌هایی با محتوای تاریخی لزوماً تصادفی و بدون برنامه‌ریزی نبود[۲] و اعتمادالســـلطنه مترجم سلطنتی تلاش می‌کرد با افزودن برخی رمان‌ها و متون انتقادی نظیر «شاهدخت بابل» اثر ولتر و «دون کیشوت» اثر سروانتس به برنامه قصه‌خوانی ناصرالدین‌شاه، فراتر از سرگرمی، او را متوجه تغییرات جهان جدید و مشکلات حکومت ایران کند. (نک: امانت،

۱. ملکم‌خان در کتاب «تاریخ ایران» (۱۸۱۵ م.) می‌نویسد: «از اسباب و اوضاع سلطنت ایران، یکی قصه‌خوان است که آن را نقال شاه گویند و صاحب این منصب شخصی با خبر از تواریخ و مستحضر از اخبار و اشـــعار و نوادر و نکات و دقیقه‌یاب باید. کســـی که در خدمت ســـلطان، به این منصب ممتاز است، همیشه در حضور است و همچنین در اسفار ملتزم رکاب است». (ملکم، ۱۳۸۰: ۸۱۸)

۲. «ردپایی از تلاش زیرکانه اعتمادالســـلطنه، محرم اســـرار و مشـــاور فرهنگی ناصرالدین‌شاه برای تعلیم و تربیت و گستردن افق سیاسی او از طریق آشنایی با تاریخ و ادبیات اروپا به‌روشنی به‌چشم می‌خورد». (امانت، ۱۳۸۳: ۵۶۲)

۱۳۸۳: ۵۶۳-۵۶۰) اعتمادالسلطنه خود به این امر معترف است و از ناکامی‌اش گلایه می‌کند: «افسوس که من زحمت کشیدم کتاب مادام دوپاری برای شاه ترجمه نمودم که متنبه شوند، بدانند که انقراض سلطنت به چه خواهد بود. برخلاف نتیجه بخشید. [بالعکس] معایب کارهای لویی پانزدهم [مورد] قبول [شاه، واقع] شد». (اعتمادالسلطنه، ۱۳۸۰: ۲۰۲) اما با گذار به مرحله «ترجمه عمومی»، رمان‌ها و نمایشنامه‌های جدید مخاطب عام یافتند و قهوه‌خانه به مکان مناسبی برای ترویج این قالب‌های جدید بدل شد که در واقع دو کمک عمده به این قالب‌های جدید ادبی کرد: نخست اینکه قهوه‌خانه‌ها به‌عنوان «مرکز تجمع و برخورد همه قشرهای جامعه»، مخاطبان عامی اعم از «ادیبان، هنرمندان، شاعران، قصه‌گویان، خوانندگان و نوازندگان، کارگران و کارفرمایان، پیشه‌وران و خلاصه همه آنها که می‌خواستند خستگی‌های روزانه را از تن به در کنند». (جعفریان، ۱۳۷۸: ۸۳) برای رمان‌ها و متون ترجمه‌شده فراهم آوردند. علاوه بر این رمان‌ها دیگر نه‌تنها در دربار یا در حوزه عمومی و در قهوه‌خانه‌ها بلکه در حیطه خصوصی مردم عادی نیز به‌مثابه متنی تاریخی همچون متون تاریخی سنتی کهن خوانده می‌شدند: «در شب‌های زمستان خانواده‌های دوستان گرد هم جمع می‌شدند و یکی از ایشان ترجمه کتابی مانند «الف لیل» و «کنت مونت کریستو» را به‌صدای بلند می‌خواند و دیگران سراپا گوش می‌شدند. رغبت و احتیاج عموم به افسانه‌ها و داستان‌ها موجب تشویق مترجمان می‌شد». (ناتل خانلری، ۱۳۸۵: ۱۴۲) ثانیاً نقالان پیش‌تر این امکان را یافته بودند که در قهوه‌خانه، هر روزه در مکان و زمان معینی «بتوانند داستان‌های دنباله‌دار نیز تعریف کنند». (جعفریان، ۱۳۷۸: ۸۳) اکنون و با پیدایی قالب‌های جدید نظیر رمان نه‌تنها نقالان رمان‌های عمدتاً بلند ترجمه‌شده را در قهوه‌خانه‌ها برای مخاطبان خود به‌صورت دنباله‌دار روایت می‌کردند بلکه این پس‌زمینه موجب شد تا بعدتر با انتشار منظم روزنامه‌ها مخاطبان ایرانی به طرفدار پروپاقرص «پاورقی» بدل شدند: «نقالی در حقیقت پدر پاورقی ـ شکل مردم‌پسند داستان پرپیچ و خم ـ است... و جمعیت کتاب‌خوان کم‌کم ترجیح می‌داده است که به‌جای رفتن به قهوه‌خانه، خود کتاب را در خانه داشته باشد و مطالعه کند». (الهی، ۱۳۷۷: ۳۳۱ و ۳۳۹ به‌نقل از: میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۴۹)

نمایشنامه و «تئاتر» به‌عنوان قالب اجرای آن، بر سنت دیگری در فرهنگ شفاهی ایران سوار شد و آن «تقلید» است. در واقع سنت نمایش در ایران دو شکل اصلی داشت: تقلید و تعزیه. اولی برای شادی و دومی برای اندوه و عزا. تعزیه از همان ابتدا به‌دلیل

پیوند داشتن با باورهای مذهبی و مناسک دینی عاشورا راه خود را از نظامات و قالب‌های جدید آشکارا جدا کرد اما «تقلید که نمایش سنتی شاد ایران بود و نسبت به تعزیه زمینه اجتماعی محدودتر و ضعیف‌تری داشت، برعکس تعزیه، واکنش مساعدی نسبت به تئاتر نشان داد و با آن رابطه و حتی پیوند ایجاد کرد». (بکتاش، ۱۳۷۴: ۱۰۰) تقلید در زمان ناصرالدین شاه، سردسته و مقلد معروفی داشت به‌نام «اسماعیل بزاز» که با گروه همکارش، در خانه‌های اشراف و نیز در حضور شاه بازی در می‌آورد. او پس از افتتاح تماشاخانه در دارالفنون از جمله نقش‌آفرینان معروف آن شـــد و در آنجا به‌تبعیت از کمدی‌های مولیر در ســـال ۱۳۰۶ هـ. ق بازی «ســـرهنگ مجبوری» را اجرا کرد. اعتمادالســـلطنه «طبیب اجباری» مولیر را در همین زمان برای مقلدین دســـت اســـماعیل بزاز ترجمه و تطبیق کرد. (بکتاش، ۱۳۷۴: ۱۰۱) پیوند تئاتر و تقلید به‌نحوی اســـت که در اولین کتاب لغت فرانسوی به فارســـی در سال ۱۲۹۶ هـ. ق برای معادل‌سازی برخی اصطلاحات تئاتری از تعابیر و لغات رایج نمایش سنتیِ «تقلید» استفاده شده است، فی‌المثل کلمه «کمدی» به «تقلید و بازی خنده‌دار» ترجمه شـــده اســـت». (بکتاش، ۱۳۷۴: ۱۰۰) نمایشنامه‌ها را بدواً از حدود ســـال ۱۲۶۴ هـ.ش معلمان فرنگی دارالفنون و دســـتیاران ایرانی آنها در تالار مدرسه اجرا می‌کردند اما بعدتر میرزا علی‌اکبرخان مزین‌الدوله از معلمان دارالفنون و تحصیلکرده فرانسه، در سال ۱۳۰۳ هـ. ق تماشاخانه دارالفنون را ایجاد کرد. در واقع «او نخســـتین کســـی است که تئاتر را از صورت تعزیه یا تقلید خارج کرد». (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۶) روشـــن است که تا پیش از این اساساً تئاتر و تقلید یکسان دانسته می‌شد و اکنون تقلید با نام جدید تئاتر در «تماشـــاخانه دارالفنون» تداوم می‌یافت، اما برای تأکید بر تمایزگذاری بین تئاتر و تعزیه، «تکیه دولت» اختصاصاً برای اجرای تعزیه ساخته شد. (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۶)

ج. به‌کارگیری مضامین و حکایات سنتی برای خلق رمان و نمایشنامه

چنانچه پیش‌تر گفته شد رمان و نمایشنامه قالب‌های ادبی جدید هستند که تنها در متن تحولات جهان جدید و حالات سوژه بورژوایی قابل فهم و درک است که دیگر نمی‌تواند به «مطلق زمان و مطلق مکان و به مطلق نیکی و بدی» بیندیشد و زمان و مکان برای او در نتیجه «جدال‌های درونی» شکل می‌گیرد. (براهنی، ۱۳۴۸: ۳۲) رمان بازتاب‌دهنده فردیت بورژوازی و اقتضائات تاریخی آن است که وقتی وارد ایران می‌شود فضاها و موقعیت‌های

آن اساســاً برای مخاطب ایرانی قابل درک نیســت. یکی از راهکارهــای منورالفکران و متجددین اولیه برای عبور از این ناآشنایی، به‌کارگیری داستان‌ها و حکایات سنتی ایرانی در قالب جدید نمایشــنامه و رمان اســت. آخوندزاده ضمن تأکید بر اینکه «مردم ایران هنوز مفهوم «رومان نویســی» را نمی‌دانند»، در «ستارگان فریب‌خورده» که عنوان کامل آن داســتان «یوسف‌شاه سراج و فریفتن اهل قزوین ستارگان آسمانی را» (۱۲۷۳ هـ.ق) است حکایتی را از «تاریخ عالم آرای عباسی» اقتباس کرده و با خیال‌پردازی خودش آن را تفصیل داده اســت. او به این استفاده ابزاری از داستان‌های سنتی اذعان دارد و سؤال فرهادمیرزای مترجم را طرح می‌کند که: «میرزا فتحعلی! در تاریخ عالم آراء و نقل یوسف سراج آنقدر تفصیل نیست که تو نوشته‌ای. چرا آن‌قدر تفصیل را اضافه کرده‌ای؟» و خود پاســخ می‌دهد که: «جوابش گفتم: «من مگر تاریخ نوشته‌ام که هرچه به‌وقوع آمده است تنها آنها را به‌قلم آورم؟ من مطلب جزوی را دســت‌آویز کرده، از خیال خود به آن بســط دادم و ســبک‌مغزی وزرا و ارکان دولت آن زمان را فــاش کرده‌ام که به آیندگان عبرت شود[1]... این قسم تصنیف را رومان گویند که نوعی از فن دراماست». (نامه میرزا فتحعلی به میرزا یوسف‌خان، نوامبر ۱۸۷۵، نامه‌ها: ۳۳۴؛ به‌نقل از آدمیت، ۱۳۴۹) داستان سنتی «یوسف‌شــاه ســراج»، تاریخی کهن‌تر از آنچه در تاریخ عالم آرای عباسی ذکر شده دارد و «یکی از بازی های ســنتی نمایشــی برای قرن‌ها در ایران بوده است که اشتهار به «میر نوروزی» دارد... ریشــه این مراسم آیینی و نمایشی را نیز باید در مراسم «مغ‌کشی» که... در ایران رسم بود و هرساله برگزار می‌گردید، جستجو کرد». (ملک‌پور، ۱۳۶۳: ۱۷۰) در واقع میرنوروزی، «مرد پســت و کریه چهره‌ای بود که در روزهای نوروز برای مضحکه و شادی چند روزی بر تخت می‌نشست و به‌جای پادشاه یا امیر واقعی حکم‌های مسخره‌ای

۱. او نقد به وضع حکومت و گروه‌های اجتماعی در ایران را از طریق نقد به یوسف‌شاه بیان می‌دارد: «این ملعون عقیده دارد که تبعیت عوام از فتاوی مجتهدانی که در قید حیات نیستند، نوعی بازارگرمی برای علماســت و از همه این حرف‌ها گذشته، علیه دولت هم زبان‌درازی می‌کند. او می‌گوید که از کدخدای ده گرفته تا پادشــاه مملکت و مأموران دولت همگی عمله ظلم هســتند و راهزنانی بیش نیستند و وجودشان نفعی به حال کشور و ملت ندارد و اگر کسی را جریمه و مؤاخذه و تنبیه می‌کنند، فقط به‌خاطر هوای نفس خودشــان است. هیچ قاعده و قانونی در رفتار و کردارشان وجود ندارد و به‌شــیوه تبهکاران و راهزنان عمل می‌کنند. علاوه بر این شــایع است که یوسف سراج و مریدانش معتقد به‌تناســخ روح هســتند. این دعاگوی دولت قاهره چنین صلاح می‌بیند که قبله عالم، سلطنت و تاج و تخت را به این ملعون تســلیم کند تا نحوســت کواکب دامنگیرش بشود و پس از رسیدن به‌ســزای اعمالش به دَرَک اسفل‌الســافلین واصل گردد. (آخوندزاده، بی‌تا، ۱۷) یکی از دســتورات مضحک یوسف‌شاه تشکیل یک «مجلس مشورتی» متشکل از دانایان است!

صادر می‌کرد؛ برای مصادره اموال فلان ثروتمند یا به بند کشیدن فلان زورمند. این بازی ظاهرا برای تفریح و خنده بود». (بیضایی، ۱۳۴۴: ۴۷) ملاحظه می‌شود که مخاطب ایرانی «میرنوروزی» و «مغ‌کشی» را به‌خوبی می‌شناسد و قالب جدید نمایشنامه و رمان در پیوند با این حکایات و مضامین سنتی است که برای او به امری آشنا بدل می‌شود. البته روشن است که آخوندزاده چنانکه در سؤال و جوابش نیز آمده، قصد بازتکرار داستانی عامیانه و غیرواقعی را ندارد بلکه با بازنویسی آن در قالبی جدید قصد دارد تا تأثیر مردم بر سرنوشت خویش را گوشزد کند و در واقع امر «ستارگان فریب‌خورده» خود مردم هستند که زندگی خویش را آن‌طور که خودشان می‌خواهند باید تقدیر کنند.

د. ایرانی‌سازی شخصیت‌های رمان‌ها و نمایشنامه‌های اروپایی

نو بودن قالب رمان و نمایشنامه از یک‌سو و نامأنوس بودن شخصیت‌ها و وقایع آنها موجب شد تا مترجمین ایرانی، به‌منظور تبدیل این متون به مقولاتی آشنا برای مخاطب ایرانی، تغییراتی در آنها ایجاد کنند. در واقع «بیم آن می‌رفت که خواننده، کتاب «چهار درویش» یا «چهل طوطی» را به ترجمه «سه تفنگدار» یا «تله ماک» هزاران بار ترجیح دهد». (بالایی، ۱۳۷۷: ۹۳) به همین دلیل میرزاحبیب مانند بسیاری از مترجمین، اسامی اشخاص داستان را به اسامی ایرانی نظیر مونس، لیلا، ناصح و غیره تغییر داده است. این اقدامی است که بسیاری از مترجمان انجام می‌داده‌اند. علاوه بر تغییر اسامی، گاه «اخلاق و حالات اشخاص این نمایش تغییر یافته است» و کارکترها خُلق ایرانی یافته‌اند. به‌علاوه «مکالماتْ تمام منظوم» شده و «گاه اصطلاحات و امثال فارسی هم [در آن] دیده می‌شود که به‌جای امثال فرانسوی گذاشته شده است». (براون، ۱۳۱۶: ۳۲۷) ملک‌پور مدعی است که منظوم شدن نمایشنامه با سنت شبیه‌خوانی در ایران مناسبت دارد: «منظوم بودن این نمایشنامه و قافیه‌پردازی در برگردان گفتارها تحت تأثیر زبان شبیه‌خوانی که مترجم به‌طور حتم با آن آشنا بوده، می‌باشد». (نک: ملک‌پور، ۱۳۶۳: ۳۲۵) در واقع اجرای نمایشنامه با آیین شبیه‌خوانی برابر نهاد شده و مترجم متن ترجمه را همانند متون شبیه‌خوانی، به‌صورت نظم درآورده است.

هـ. نمایشنامه و رمان به‌مثابه راهی برای تهذیب و تربیت اخلاقی

پیش از مواجهه ایرانیان با جهان جدید بار ادبیات مهم‌ترین محمل بیان گزاره‌های

تربیتی[۱] و فنون و صناعات ادبی در خدمت بیان احکام و گزاره‌های اخلاقی بود. در مقطع منتهی به آشـــنایی با تجدد، همانند قرن‌های پیش از آن، آثار ســـعدی به‌ویژه «گلستان» و «بوســـتان» اصلی‌ترین متون برای تربیت اخلاقـــی جامعه ایران بودند که از کودکی در مکتب‌خانه‌ها به کودکان آموزش داده می‌شـــدند. سعدی و نظام اخلاقی‌اش با بنیان‌های دینی و البته موقعیت‌مدارش، تا میانه قرن نوزدهم عامل اصلی و مسلط شکل‌دهنده نظم اخلاقی جامعه ایران بودند[۲] و تنها در دهه‌های نخستین قرن بیستم است که حافظ مورد توجـــه ویژه قرار می‌گیرد یا به‌دلیل تغییرات فرهنگی و اجتماعی خاص فراتر از مرزهای ایرانی در میانه قرن بیســـتم مولوی به رتبه نخست در نظم‌بخشی اخلاقی بدل می‌شود. «گلســـتان ســـعدی» در کنار قرآن در مکتب‌خانه‌ها به کودکان آموزش داده می‌شد[۳] و از زمان نگارش گلســـتان تا میانه قرن نوزدهم، بیش از هفتاد گلستان‌واره به‌سبک و سیاق کتاب «گلســـتان» سعدی به‌نگارش درآمده بود[۴] و از قضا منورالفکرانی نظیر میرزا آقاخان کرمانی، یکی از متجددین اولیه و از جمله سرســـخت‌ترین سعدی‌ستیزان این دوره، قبل از تحول فکری‌اش خود گلستان‌واره‌ای به‌نام «کتاب رضوان» (۱۳۰۴ هـ. ق) تصنیف کرده بود[۵]. اما دقیقاً به‌دلیل پیوند قوی نظم اخلاقی جامعه ایران با آموزه‌های اخلاقی سعدی،

۱. «ادب در مفهوم عام خود متضمن ریاضت و تهذیب نفس برای نیل به ملکه‌ای تلقی می‌شـــد که به‌کمک آن بتوان در هر کاری از آنچه خطا یا مذموم محســـوب اســـت، اجتناب کرد و به‌شیوه‌ای که در آن کار، مطلوب و مقبولِ اکثر طبایع تهذیب یافته و تربیت شده باشد، رفتار نمود». (زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۲۹)

۲. «تا مشروطیت و حتی مدتی بعد از آن، گلستان نه‌تنها اولین کتاب درسی زبان فارسی، بلکه همراه با آن، عملاً مهم‌ترین کتاب حکمت عملی ما هم بود... از اواخر قرن سیزدهم و اوایل قرن چهاردهم هجـــری، هم نثر و هم اخلاق اجتماعی ما راه‌های تازه‌ای پیدا می‌کنند و اگر بشـــود گفت، حکمت عملی دیگری به‌دنیا می‌آید». (مسکوب، ۱۳۷۹: ۸۸-۸۷)

۳. ذوالفقاری و حیدری (۱۳۹۱) در کتاب ســـه جلدی «ادبیات مکتب‌خانه‌ای در ایران» به گردآوری متونی پرداخته‌اند که در دوره قاجار و در آغاز «نهضت ساده‌نویسی» در مکتب‌خانه‌ها تدریس می‌شد و حکایات و متون «گلســـتان ســـعدی» در میان آنها برجستگی داشتند. همچنین برای دیدن شرحی پیرامون جایگاه «گلستان سعدی» در چارچوب آموزشی مکتب‌خانه‌ها، نک: قنبری، ۱۳۸٦: ۱۳۱-۱۲۹.

٤. محمدتقی بهار (۱۳۷۳) دایره مقلدان گلستان سعدی را فراتر از ایران به عثمانی و هند نیز تعمیم می‌دهد. (بهار، ۱۳۷۳: ۱٥٦) زرین‌کوب (۱۳۷٥) نیز در ارزیابی آثار مقلدان ســـعدی، وجود این آثار را تنها شاهدی بر «تقلیدناپذیری» کار سعدی می‌داند. (زرین‌کوب، ۱۳۷٥: ۱۸۰) همچنین برای دیدن مقایسه‌ای بین «منشأت» قائم مقام فراهانی و «گلستان» سعدی و نیز گزارشی از گلستان‌واره‌ها و آثار دیگر مقلدان سعدی، نک: علّامی و کیانیان، ۱۳۸۹.

۵. برای دیدن شـــرحی از متونی که به‌تبعیت از ســـبک و سیاق سعدی در این دوره تألیف شده‌اند، نک: ظفری، ۱۳٦۸.

از جمله نخســـتین کسانی که مورد نقد و هجمه نخبگان جدید و متجددین قرار گرفت، سعدی بود: «از نیمه دوم سده نوزدهم میلادی به بعد، سعدی به‌سبب محتوای بخشی از آثار خود و همچنین تا حدی هم به‌دلیل بوطیقای شعری و ادبی خود، نه‌تنها مورد «نقد» که در خور «ملامت» شمرده شده است. نخستین منتقد سعدی، میرزا فتحعلی آخوندزاده بود. اما پس از او کسان زیادی از تجددخواهان یا اصلاح‌جویان اجتماعی و فرهنگی و ادبی در زمره منتقدان و گاه مخالفان او بوده‌اند. تا جایی‌که یکی از پژوهشـــگران معاصر از آن با عنوان «سعدی‌کشـــی» یاد کرده است». (عابدی، ۱۳۹۱: ۶۷) میرزا فتحعلی آخوندزاده می‌گفت که «دورِ گلستان و زینت‌المجالس گذشته است. امروز این قبیل تصنیفات به‌کار ملت نمی‌آید» (آخوندزاده، ۱۳۵۱: ۸) و میرزا آقاخان کرمانی در «ســـالارنامه» ضمن نقد مقلدان سعدی که جز «طرح گلستان» چیزی پیش‌روی خود ندیده و خود را تنها «کوچکْ اَبدال‌های گلستان» دانسته‌اند، آموزه‌های سعدی را فاسدکننده می‌دانست: «ابیات عاشقانه سعدی و همام و امثال ایشان بود که به‌کلی اخلاق جوانان ایران را فاسد ساخت». (آقاخان کرمانـــی، بی‌تا: ۱۲؛ به‌نقل از پارســـی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۱۲۸) چنانچه از گفته اخیر برمی‌آید مشـــکل اصلی متون ســـعدی عدم تعلق آن به زمانه جدید و بی‌تناســـبی‌اش با اخلاق جدید و ادبیات نوین اســـت: «ادبیات فرنگســـتان یومناهذا به‌قسمی پیش رفته که نسبت لیتراتور آنان با آثار نفیســـه ادیبان ما نسبت تلگراف است به برج دودی و شعاع الکتریک اســـت به چراغ موشی و کشتی بخار است به زورق بی‌مهار و چاه آرتیزان است به دولاب گاوگردان و فابریک حریرباف است به کارگاه نداف». (آقاخان کرمانی، بی‌تا: ۱۲؛ به‌نقل از پارسی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۱۲۸) ملاحظه می‌شود که کارکرد تهذیبی ادبیات فارسی خصوصاً در آثار سعدی، در این مقطع، آشکارا برجسته و نمودار است. از این‌رو هر قالب ادبی نوپدید نظیر رمان و نمایشـــنامه، برای جاگیرشدن در جامعه ایران، باید مبتنی بر همین کارکرد تربیتی و تهذیبی معرفی می‌شـــد. پیش از همه آخوندزاده بر این ماهیت تهذیبی تأکید دارد: «مراد اصلی از این قبیل تصنیفات [نمایشـــنامه]، تهذیب اخلاقی اســـت»[1]. (منقول در: ملک‌پور، ۱۳۶۳: ۱۷۵) از ســـوی دیگر رمان و نمایشـــنامه متونی اخلاقی و مبتنی بر پند و اندرز معرفی می‌شـــدند که پیش‌تر نمونه‌هایی از آنها در ســـنت ادبی ایرانی وجود

۱. میرعابدینی (۱۳۸۷) در مورد کار طالبوف می‌نویســـد: «مثلاً «کتاب احمد» از طالبوف ترکیبی از داستان و متن تعلیمی و تربیتی است. تلقی طالبوف از رمان جدید پیرو سنت آموزشی ادبیات کهن ایرانی است...». (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۲)

داشته است: مؤیدالاسلام در «حاجی‌بابا اصفهانی» و علی‌قلی بختیاری در «عشاق پاریس» و کرمانشاهانی در «ژیل بلاس» چنین نظری دارند: «در واقع اگر در جریان تاریخ ادبیات فارسی به عقب برگردیم، متوجه می‌شویم که مدت‌ها پیش، در اولین اعصار این فرهنگ دانشمندان، اندرزها و آگاهی‌های خویش را بدون هیچ زر و زیور ادبی بیان می‌کردند و این امر در مجموع برای خوانندگان کسالت‌بار بود. سپس به این فکر افتادند که پند و اندرز را به‌صورت روایی درآورند و این مورد درباره «کلیله و دمنه» صدق می‌کند... در گذشته فلاسفه ایرانی درست به همین شیوه عمل می‌کرده‌اند و قواعد اخلاقی را در لوای حکایت در آورده به مردم خطاب می‌کرده‌اند». (بالایی، ۱۳۷۷: ۹۹-۹۸) به‌نظر اغلب نویسندگان و مترجمان این دوره، «رمان الگوهایی را از تاریخ قدیم یا جدید اقتباس می‌کند، در اختیار مردم قرار می‌دهد و بدین‌ترتیب آداب و اخلاق را اصلاح می‌کند». (بالایی، ۱۳۷۷: ۱۰۱)

با این‌حال هرچند رمان و نمایشنامه تداومی از متون تربیتی و تهذیبی ایرانی دانسته می‌شد، اما مضمون اخلاقی آثار پیشین فاسد و کهنه دانسته می‌شد که می‌بایست با مضامین جدید جایگزین شوند: مهم‌ترین مضمون اخلاقی جدید، داشتن روحیه نقادی است. آخوندزاده ضمن تأکید بر بعد تهذیبی نمایشنامه می‌نویسد: «چون‌که حکما و فیلسوفان یوروپا فهمیدند که عیوب و قبایح را از طینت و طبیعت بشریه هیچ چیزی رفع نمی‌کند مگر تمسخر و استهزاء، لهذا بدین نوع تصنیفات که به‌اصطلاح ایشان فن دراما می‌نامند، شروع نمودند و بعد از آن انجمن‌ها و مجمع‌ها به‌اسم طیاتر بنا کردند که تشبیه ارباب عیب و قبایح را در نظر مردم بیاورند و اخلاق ذمیمه بدکرداران را مجسم بکنند تا اینکه مردم عبرت بگیرند و از عیوب و قبایح احتراز نمایند». (ملک‌پور، ۱۳۶۳: ۱۷۵) از این‌رو متون ادبی به‌جای محتواهای نصیحت‌گونه سرشار از استعاره و کنایه نسبت به حاکمان که در متون سنتی در گفتگوهای بین حیوانات نمودار می‌شد، باید دو تغییر عمده را پذیرا می‌شدند: یکی نقد مستقیم و خالی از کنایه و دومی نقد همه گروه‌های اجتماعی اعم از اخلاق و عادات شاه و درباریان تا خلقیات طبقات فروتر نظیر بازرگانان و روحانیان و مردم عادی. در چنین شرایطی به‌دلیل ناکارآمدی قصص و حکایات «حسین کرد» و «حیدربیگ»، نیاز به قالب‌های جدید رمان و نمایشنامه آشکارتر می‌شد. میرزا آقاتبریزی که بیش از همه متأثر از آخوندزاده است، در فاصله بین سال‌های ۱۲۸۷ و ۱۲۸۸ هـ. ق در سه نمایشنامه «حکومت زمان‌خان»، «سرگذشت اشرف‌خان» و «کربلا رفتن شاه‌قلی میرزا»، تلاش کرد تا اوضاع خراب حکومت استبدادی را نشان داده و منظور خود

از این کار را «ازدیاد تربیت و عبرت ملت» معرفی کرد که «سبب ترقی و آبادی مملکت و این هر دو باعث انتظام و قدرت دولت» خواهد شـــد[1]. (منقول در: ملک‌پور، ۱۳۶۳: ۱۹۳) ملاحظه می‌شـــود که متجددین اولیه در تلاش برای عبور از سنت، ضمن بی‌اثر ساختن سنت ادبی فارسی خصوصاً سعدی، از قضا برای استقرار و جاگیری قالب‌های ادبی جدید نظیر رمان و نمایشـــنامه، آنها را در ادامه سنت تعلیمی و تربیتی ادبیات در ایران معرفی کرده‌اند و بدین‌ترتیب آن را به امری آشنا برای مخاطبان بدل ساخته‌اند. البته روشن است که به‌لحاظ ضرورت‌های زمانه، محتوای تعلیمی، نه فحوای اخلاقیِ دین‌مدار سنت، بلکه نقد سیاسی و اجتماعی است. آثار زین‌العابدین مراغه‌ای و طالبوف شاخص‌ترین متون با مضامین نقد سیاسی و اجتماعی در این دوره هستند.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

در مواجهه ایرانیان با تجدد و دســـتاوردهای آن، بررســـی نقش و جایگاه زبان و ادبیات فارســـی در ورود و اســـتقرار تجدد در ایران کمتر مورد توجه قرار گرفته اســـت. در واقع ادبیات فارسی به‌عنوان رکن مهمی در تداوم سنت زندگی ایرانی، در مقطع اولیه مواجهه ایرانی‌ها با تجدد کاملاً از شرایط درون‌بود خارج شده و نه‌تنها شرایط سیاسی و تحولات اجتماعی ایران را در خود انعکاس داده، بلکه وقوع تغییرات سیاســـی و اجتماعی موجب شده تا خودِ زبان و ادبیات فارسی نیز دچار تحول شود. این مقاله به‌بررسی «تجدد ادبی» و خصوصاً یاریگری ادبیات فارســـی به ورود عناصر و مضامین تجددی به ایران اختصاص دارد و برای این کار از جهت‌گیری فوکویی مطالعه تاریخ بهره برده شـــده اســـت. مقاله نشـــان داد که قســـمی «تحول ادبی» در جریان دو جنگ ایران و روس رخ داد که از قضا متأثر از تحولات فکری جدید نیست بلکه ناشی از فعال شدن ظرفیت‌های زبان و ادبیات فارســـی متناسب با نیاز زمانه اســـت. در «ادب جهادی» این دوره هم نثر فارسی ساده‌تر شـــد و هم شعر فارســـی از وضع درون‌بود مکتب بازگشت ادبی خارج شد و در خدمت و تحت تأثیر رخداد جنگ و پیامدهای سیاسی و اجتماعی آن قرار گرفت. در واقع پیش از آشنایی ادبا و شعرای ایرانی با قالب‌های ادبی جدید در جریان نهضت ترجمه و وقوع آنچه

---

۱. البته طباطبایی (۱۳۸٦) میرزا آقاتبریزی را پیشروتر از آخوندزاده معرفی کرده و معتقد است که او بیش از آخوندزاده از جهت‌گیری تهذیبی و تعلیمی فاصله گرفته و نقدش «سیاســـی»تر است. (نک: طباطبایی، ۱۳۸٦: ۳۷۷-۳۷٦)

«تجدد ادبی» نامیده می‌شـــود، زبان و ادبیات فارسی شکلی از تحول را از سرگذرانده بود و مستعد پذیرش تغییرات بیشتر بود. این تغییرات اخیر بیش از همه تحت تأثیر نهضت ترجمه آثار اروپایی به زبان فارســـی بود. در واقع ترجمه دو دوره اصلی را از ســـرگذرانده است: یکی ترجمه درباری و دیگری ترجمه عمومی. در هر دو مرحله، متون ترجمه‌شده اروپایی در قالب‌های ادبی رمان یا نمایشنامه، فارغ از کارکرد اولیه‌شان، ساختار ذهن ادبا و نویســـندگان ایرانی را تحت تأثیر قرار دادند و نخستین نمایشنامه و رمان فارسی تولد یافت. در مورد نقطه صفر اشکال فارسی این گونه‌های ادبی جدید اختلاف‌نظر وجود دارد، اما اگر رمان یا نمایشـــنامه را ملازم پیدایی «سوژه مدرن» بدانیم در این‌صورت «ستارگان فریب‌خورده» میرزا فتحعلی آخوندزاده نخســـتین نمونه از قالب‌های ادبی جدید است که نویسنده‌ای با ذهنیت مدرن، آن را به‌نگارش در می‌آورد. با این حال آخوندزاده در روسیه و قفقاز می‌زید و از این حیث در مرحله پیشـــرفته‌ای از تجددخواهی نســـبت به همتایان متجدد ایرانی‌اش هست. فارغ از اینکه نقطه صفر را چه بدانیم، یک سؤال مهم این است کـــه چگونه مخاطب ایرانی با ذهنیتی ســـنت‌محور و دین‌مـــدار، قالب ادبی جدید اعم از نمایشـــنامه یا رمان را پذیرا می‌شود؟ در واقع اگر رمان، «کیفیتی متعالی» برآمده از فکر و نظر تجددی اســـت، در این‌صورت، چنانکه مقاله نشان داده است، تنها با پیوند خوردن به برخی روندهای فرهنگی و تاریخی فعال در جامعه ایران می‌توانسته در مخاطب ایرانی نفوذ کرده و رواج عام یابد. در اینجا پنج روند اولی مدنظر اســـت: نخســـت اینکه ایرانیان اشتیاق فراوانی به تاریخ دارند و گزارش برخی اروپایی‌ها نیز نشان می‌دهد که نقل تاریخ و تاریخ‌دوستی بخش مهمی از فرهنگ شفاهی ایرانی است. نخستین رمان‌ها ترجمه‌شده به فارســـی عموماً ماهیت تاریخی دارند، به‌نحوی کـــه این رمان‌ها به‌عنوان متنِ تاریخی قلمداد شده و اساساً بین رمان و تاریخ تمایزی گذاشته نمی‌شد. تصور مخاطب ایرانی این بـــود که با خواندن رمان، یک متن تاریخی می‌خواند و داده‌ها و اطلاعاتی در مورد تاریخ فرانسه یا انگلیس یا دیگر نقاط اروپا که حوادث رمان در آنجا رخ می‌داد پیدا می‌کند. دوم به‌کارگیری محتواهای رمان‌ها و نمایشنامه‌ها در قالب‌های سنتی مانند تقلید و شبیه‌خوانی که قدمت دیرینه‌ای در فرهنگ شـــفاهی ایرانیان دارند کـــه به این‌ترتیب این قالب‌های ادبی جدید را به امری آشنا برای مخاطب ایرانی بدل می‌کردند. سوم استفاده از مضامین و معانی ســـنتی اعم از حکایات و قصه‌هـــای عامیانه قدیمی برای نگارش قالب‌های ادبی جدید که بتواند مخاطب عام را با خود همراه ســـازد. چهارم دستکاری در ترجمه رمان‌ها

و نمایشـــنامه‌ها و منطبق‌ســـازی مضامین آنها با حالت و روحیات ایرانیان و حتی تغییر اســـامی کاراکترهای داستان‌ها به‌منظور سازگارسازی آنها با ذائقه و خویِ مخاطب ایرانی و پنجم معرفی قالب‌های ادبی جدید براســـاس کارکـــرد تعلیمی و تهذیبی که از دیرباز خصلت ادبیات فارسی بوده و هست. در واقع هرچند منورالفکران اولیه از همان ابتدا بنای سعدی‌ستیزی و سعدی‌کشی گذاشتند تا نظم اخلاقی جامعه ایران را برای ورود نظامات تجددی متزلزل کنند، اما خود برای معرفی رمان و نمایشـــنامه متوسل به همین کارکرد تعلیمی و تهذیبی شدند. البته آنها مدعی بی‌اعتباری محتواها و مضامین اخلاقی پیشین شده و مدعی شدند که مهم‌ترین اصل اخلاقی و نخستین آموزه تعلیمی در وضع کنونی، نقد است و از این‌رو نقادیِ سنت را مضمون اصلیِ تعلیمی رمان و نمایشنامه‌ها بدل کردند.

ملاحظه می‌شـــود که قالب‌های ادبـــی جدید مانند رمان و نمایشـــنامه که وجودیِ جهان جدید هستند و جز با آن و در آن امکان تحقق ندارند، در سنت زندگی ایرانی که ســـعدی‌مدار و دین‌بنیاد اســـت، مخاطب عام پیدا می‌کند. مقاله نشان داد که در مراحل اولیه، این پذیرش و اســـتقرار جز از طریق یاریگری خودِ ســـنت و اتکا متجددان اولیه به نیروها و امکانات آن ممکن نمی‌شـــد. در واقع آنچه در اینجا پیرامون چگونگی پذیرش و اســـتقرار عناصر و قالب‌های ادبی جدید در سنت زندگی ایرانی گفته شد، در مورد دیگر اجزاء و عناصر تجدد نیز صادق است. در بافت دینی جامعه ایران و سایر جوامع مشابه که دارای سنت قدرتمند زندگی در دوره پیشامدرن‌اند، توفیق اولیه تجدد تنها با بهره‌گیری از روندهای تاریخی و فرهنگی فعال در این جوامع ممکن بوده و هست. البته این روندها نقش کاتالیزوری ایفا نکرده و از روندهای فرهنگی و اجتماعی بعدی برکنار نمانده‌اند بلکه قدرتمندانه تا حال حاضر ادامه حیات داده‌اند. در این فرایند یاریگری، فهم دگردیســـی متقابل نظامات سنت از یک‌سو و برخی کژدیسی‌های مضامین و عناصر تجددی از سوی دیگر، موضوعات مهمی است که باید در مجال دیگری مورد بررسی قرار گیرند.

منابع

۱. آخوندزاده، میرزافتحعلی. (بی‌تا). **ستارگان فریب‌خورده**. رسول پدرام. تهران: بی‌نا.
۲. آخوندزاده، میرزافتحعلی. (۱۳۵۱). **مقالات**. به‌کوشش محمدباقر مؤمنی. تهران: نشر آوا.
۳. آدمیت، فریدون. (۱۳٤۹). **اندیشه‌های میرزافتحعلی آخوندزاده**. تهران: خوارزمی.
٤. آدمیت، فریدون. (۱۳۵۵). **ایدئولوژی نهضت مشروطیت**. تهران: پیام.
۵. آرین‌پور، یحیی. (۱۳۸۲). **از صبا تا نیما**. تهران: زوار.
٦. اعتمادالسلطنه، محمدحسن. (۱۳۸۰). **مباحث فرهنگی عصر ناصری**. به‌کوشش ایرج افشار. تهران: امیرکبیر.
۷. افشار، ایرج. (۱۳۸۱). آغازه ترجمه کتاب های فرنگی به فارسی. **ایران‌شناسی**. بهار ۱۳۸۱. شماره ۵۳.
۸. الهی، صدرالدین. (۱۳۷۷). **ایران‌شناسی**. سال دهم. زمستان. شماره ٤.
۹. امانت، عباس. (۱۳۸۳). **قبله عالم: ناصرالدین شاه قاجار و پادشاهی ایران**. تهران: کارنامه.
۱۰. بالایی، کریستف. (۱۳۷۷). **پیدایش رمان فارسی**. تهران: معین.
۱۱. براون، ادوارد. (۱۳۱٦). **تاریخ ادبیات ایران (از آغاز عهد صفویه تا زمان حاضر)**. غلامرضا رشید یاسمی. تهران: بی‌نا.
۱۲. براهنی، رضا. (۱۳٤۸). **قصه‌نویسی**. بی‌جا: سازمان انتشارات اشرفی.
۱۳. بکتاش، مایل. (۱۳۷٤). تاریخ نمایش در ایران (نمایش به طرز فرنگستان). **ماهنامه سینما تئاتر**. بهمن ماه. سال دوم. شماره ۹.
۱٤. بهار، محمدتقی. (۱۳٤۹). **سبک‌شناسی**. جلد دوم. تهران: پرستو.
۱۵. بهار، محمدتقی. (۱۳۷۳). **سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی**. جلد سوم. تهران: امیرکبیر.
بهبودی، هدایت‌الله. (۱۳۷۱). **ادبیات در جنگ‌های ایران و روس**. تهران: انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
۱٦. بیضائی، بهرام. (۱۳٤٤). **نمایش در ایران با شصت تصویر و طرح و یک واژه‌نامه**، تهران: بی‌نا.
۱۷. پارسی‌نژاد، ایرج. (۱۳۸۰). **روشنگران ایرانی و نقد ادبی**. تهران: انتشارات سخن.
۱۸. جعفریان، رسول. (۱۳۷۸). **قصه‌خوانان در تاریخ اسلام و ایران**. تهران: انتشارات دلیل.
۱۹. حائری، عبدالهادی. (۱۳۸۷). **نخستین رویارویی‌های اندیشه‌گران ایران با دو رویه تمدن بورژوازی غرب**. تهران: امیرکبیر.
۲۰. خاتمی، احمد. (۱۳۸۰). **تاریخ ادبیات ایران در دوره بازگشت ادبی**. تهران: انتشارات پایا.
۲۱. خسروبیگی، هوشنگ و محمد خالدفیضی. (۱۳۹۱). ترجمه در دوره قاجار (از ۱۲۱۰ هـ. ق تا پایان دوره مظفری). **فصلنامه ادب فارسی**. دوره دوم. شماره دوم. پائیز و زمستان. شماره پیاپی دهم. تهران: دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران.

۲۲. دریفوس، هیوبرت و پل رابینو. (۱۳۸۷). **میشـــل فوکو: فراسوی ساخت‌گرایی و هرمنوتیک**. حسین بشیریه. تهران: نی.
۲۳. دهقانی، رضا. (۱۳۹۰). ضرورت و راهکارهای ترجمه متون تاریخی عثمانی به فارسی. **دوفصلنامه پژوهشنامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی**. سال یازدهم. شماره دوم. پائیز و زمستان ۱۳۹۰. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲٤. ذوالفقاری، حسن و محبوبه حیدری. (۱۳۹۱). **ادبیات مکتب‌خانه‌ای ایران**. تهران: رشدآوران.
۲۵. رجایی، فرهنگ. (۱۳۹۲). **مشـــکله هویت ایرانیان امروز: ایفای نقش در عصر یک تمدن و چند فرهنگ**. تهران: نشر نی.
۲٦. رینگـــر، مونیکا. (۱۳۸۱). **آموزش، دیـــن و گفتمان اصلاح فرهنگی در دوران قاجار**. مهدی حقیقت‌خواه. تهران: ققنوس.
۲۷. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۵). **از گذشته ادبی ایران**. تهران: انتشارات بین‌المللی الهدی.
۲۸. ســـیف، عبدالرضا. (۱۳۸۲). **ادبیات پایداری در جنگ‌های ایران و روس (دوره قاجار، قرن سیزدهم)**. تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.
۲۹. کوندرا، میلان. (۱۳۸۳). **هنر رمان**. پرویز همایون‌پور. تهران: نشر قطره.
۳۰. طاهری خسروشـــاهی، محمد. (۱۳۸۷). سنگ‌بنای ادبیات مقاومت در جنگ‌های ایران و روس. **ماهنامه زمانه**. سال هفتم. شماره ۷۲. تهران: کانون اندیشه جوان.
۳۱. طباطبایی، سیدجواد. (۱۳۸٦). **تأملی درباره ایران**. تهران: مؤسسه نگاه معاصر.
۳۲. ظفری، ولی‌الله. (۱۳٦۸). **مقلدان سعدی در دوره قاجار**. سال ۲۷. شماره سوم و چهارم. مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی. تهران: دانشگاه تهران.
۳۳. عابدی، کامیار. (۱۳۹۱). **جدال با سعدی در عصر تجدد**. تهران: دانشنامه فارس.
۳٤. علّامی، ذوالفقار و فریبا کیانیان. (۱۳۸۹). مقایســـه ســـبکی منشأت قائم مقام و گلستان سعدی. **دوفصلنامه فنون ادبی**. سال دوم. شماره اول. پیاپی دوم. بهار و تابستان. اصفهان: دانشگاه اصفهان.
۳۵. غلام، محمد. (۱۳۸۱). **رمان تاریخی (سیر و نقد و تحلیل رمان‌های تاریخی فارسی ۱۳۳۲-۱۲۸٤)**. تهران: چشمه.
۳٦. فؤادیان، محمدحســـین و مجمدرضا عزیزی. (۱۳۸۸). ســـبک شعری قاآنی و تأثیرپذیری آن از ادبیات مصنوع مملوکی و عثمانی، **فصلنامه سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)**. سال دوم. سال چهارم. زمستان. شماره پیاپی ششم. تهران: انتشارات امید مجد.
۳۷. قنبری، حسن. (۱۳۸٦). نگاهی به مکتب‌خانه در ایران. **فصلنامه فرهنگ مردم ایران**. شماره نهم. تابستان. تهران: مرکز تحقیقات صداوسیما.
۳۸. کچویان، حســـین و قاســـم زائری. (۱۳۸۸). ده گام اصلی روش‌شناختی در تحلیل تبارشناسانه فرهنگ. **راهبرد فرهنگ**. شماره هفتم.

۳۹. کوثری، عبدالله. (۱۳۸۹). روشنفکران مترجم. **ماهنامه مهرنامه**. شماره ۷. آذر. تهران.
٤۰. گوبینو، آرتور. (بی‌تا). **سه سال در ایران**. ذبیح‌الله منصوری. تهران: فرخی.
٤۱. لسناف، مایکل ایچ. (۱۳۸۵). **فیلسوفان سیاسی قرن بیستم**. خشایار دیهیمی. تهران: نشر ماهی.
٤۲. لوکاچ، گئورگ. (۱۳۹۲). **نظریه رمان**. حسن مرتضوی. تهران: انتشارات آشیان.
٤۳. مجتهدی، کریم. (۱۳۹۲). اهمیت متون ادبی عصر قاجار در ترجمه [مصاحبه]. **خردنامه همشهری**. خرداد و تیر. شماره ۱۱۱. تهران: انتشارات همشهری.
٤٤. محبوبی‌اردکانی، حسین. (۱۳۷۸) **تاریخ مؤسسات تمدنی جدید در ایران**. تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
٤۵. محسنی، احمد و آرسینه خاچاطوریان سرادهی. (۱۳۹۰). نهضت ترجمه در دوره قاجار. **فصلنامه پیام بهارستان**. دوره دوم. سال سوم. شماره یازدهم. بهار. تهران: کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
٤٦. مسکوب، شاهرخ. (۱۳۷۹). **هویّت ایرانی و زبان فارسی**. تهران: نشر باغ آیینه.
٤۷. ملک‌پور، جمشید. (۱۳٦۳). **ادبیات نمایشی در ایران: نخستین کوشش‌ها تا دوره قاجار**. تهران: توس.
٤۸. ملکم، جان. (۱۳۸۰). **تاریخ کامل ایران**. ج ۲. میرزا اسماعیل حیرت. تهران: افسون.
٤۹. مؤمنی، باقر. (۱۳۵۲). **چهار تیاتر: نخستین نمایشنامه‌های فارسی**. تهران: نشر گلشایی.
۵۰. میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۷). **سیر تحول ادبیات داستانی و نمایشی (از آغاز تا ۱۳۲۰ شمسی)**. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
۵۱. میلانی، عباس. (۱۳۷۷). ایران‌شناسی در غرب: پیدایش رمان فارسی (نوشته کریستف بالایی). **ایران‌شناسی**. سال دهم. زمستان. شماره ٤.
۵۲. ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۸۵). بحث درباره نثر فارسی، مندرج در: کانون نویسندگان ایران. **نخستین کنگره نویسندگان ایران**. تهران: اسطوره.
۵۳. ناطق، هما. (۱۳۸۰). **کارنامه فرهنگی فرنگی در ایران ۱۹۲۱-۱۸۳۷** م. تهران: مؤسسه انتشاراتی معاصرپژوهان.
۵٤. نجم، سهیلا. (۱۳۹۰). **هنر نقالی در ایران**. تهران: مؤسسه تألیف.
۵۵. نفیسی، سعید. (۱۳۷۲). **تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران**. جلد اول. تهران: نشر بنیاد.
۵٦. وات، ایان. (۱۳۷۹). **پیدایی قصه**. ناهید سرمد. تهران: نشر علم.
۵۷. یاوری، هادی. (۱۳۸۹). دربار ناصری: محمل گذار از روزگار قصه بلند سنتی (رمانس) به عصر رمان. **فصلنامه پژوهش‌های ادبی**. سال هفتم. شماره ۲۷. بهار. تهران: انجمن زبان و ادبیات فارسی.