

شرایط امکانی پیدایی «رمان» و «نمایشنامه» به عنوان دو قالب ادبی، محدود و موقوف به شکل گیری سوژه مدرن است و از این رو این دو قالب ادبی برای جهان پیشامدرن، یکسره نا آشنا 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 می دهد که رمان و نمایشنامه تنها با اتکا به امکانهای فرهنگی و روندهای تاریخی سنت زندگی ایرانی توانسته اند در جامعه ایران استقرار یابند. مقاله نشان می دهد که تجدد ادبی بدواً به مثابه 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: برابری رمان و تاریخ و بهره گیری از روحیه تاریخ دوستی ایرانیان؛ دوم: پیوند دادن رمان و نمایشنامه به سنتهای فرهنگی نظیر تقلید و شبیه خوانی در میان ایرانیان؛ سوم: تغییر حالات شخصیتهای رمانها و به طور کلی ایرانی سازی آنها؛ چهارم: معرفی نمایشنامه و رمان به مثابه تداومی از سنت تربیت و تهذیب در ادبیات فارسی؛ و پنجم: به کارگیری مضامین و حکایات سنتی آشنا در نمایشنامهها و رمانها. برای این کار از شیوه فوکویبی تحلیل گسست دیرینه شناسانه 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:

دیرینه شناسی، تجدد ادبی، رمان، نمایشنامه، قصه خوانی، تقلید، جنگهای ایران و روس، ترجمه درباری، سعدی ستیزی.

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

قاسم زائری

استادیار گروه جامعه شناسی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران  
qasem.zaeri@ut.ac.ir

الهام ربیعی

دانشجوی دکتری جامعه شناسی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران  
es.rabieci@gmail.com

## مقدمه

نسبت ادبیات و جامعه دو گانه است: نخست ادبیات به مثابه امری درون ماندگار و خودآیین که می تواند فارغ از احوالات و تحولات جامعه راه خود را برود و دوم ادبیات به مثابه محصول تحولات اجتماعی و سیاسی که نه تنها مضمون بلکه قالب آن نیز متناسب با شرایط نو به نو می شود. بررسی تاریخ ادبیات فارسی بیانگر هر دو قسم رابطه فوق الذکر است: در برخی برهه های تاریخی شعر فارسی راه خود پیموده و به نحوی خودآیین درگیر بسط صناعات و اوزان ادبی بوده و در برهه های تاریخی بیشتری همپای تحولات سیاسی و اجتماعی پیش رفته و بیانگر عقاید و عواطف اجتماعی و قومی بوده است. مقطع تاریخی مواجهه ایرانیان با عناصر و دستاوردهای تجدد یکی از مقاطع مهم حیات زبان و ادبیات فارسی است که نه تنها مضامین و قوالب، بلکه اساساً کارکرد ادبیات فارسی در آنچه «تجدد ادبی» نامیده می شود دچار تحول شده است.

## طرح مسئله

زبان و ادبیات فارسی قدمت دیرینه ای دارد و نقش مهمی در سنت زندگی ایرانی<sup>۱</sup> ایفا می کند. برخی از صاحب نظران زبان و ادبیات فارسی را از جمله مهم ترین عناصر قوام بخش هویت ایرانی دانسته اند. (نک: رجایی، ۱۳۹۲ و مسکوب، ۱۳۷۹) در این سنت ادبی غنی، مجموعه کاملی از نظم و نثر و یا داستا و حماسه و تراژدی و یا قصیده و غزل و رباعی و نظایر آن وجود دارد که برخی از مشهورترین نمونه هایش نظیر «گلستان» سعدی یا «شاهنامه» فردوسی، حکمت زندگی ایرانی و خصائص روحی ایرانیان را بازتاب داده است. آشنایی با تجدد، بخش های مختلف زندگی ایرانیان را به چالش کشید و زبان و ادبیات فارسی به دلیل نقش مبنایی اش در حفظ و تداوم سنت زندگی ایرانی، از همان 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 سیاست و اقتصاد و علم و زبان و دیوان سالاری و معماری و حقوق و نظایر آن، ترتیبات خاص خود را داشتند. این سنت های زندگی، در خود حاوی نظم می بودند که در نتیجه قرار گرفتن عناصر متعددی از انواع مختلف در کنار یکدیگر پدید آمده بود و هر چند لزوماً هیچ طرح از پیش اندیشیده ای برای ارتباط این عناصر با یکدیگر وجود نداشت، اما بنا به اقتضای زمان و مکان، از انسجام و سازمان یافتگی درونی ای برخوردار بودند که آنها را پیش بینی پذیر می ساخت. 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: ۲۲۴-۲۱۹)

تلاش برای روزآمدسازی زبان و ادبیات فارسی متناسب با عناصر و معانی تجدیدی شکل گرفت و نتیجه آن تغییر در مضامین، قالب‌ها و کارکردهای زبان فارسی بود. در نتیجه تأثیر ادبیات جدید بر زبان و ادبیات فارسی و وقوع تجدد ادبی، برخی قالب‌های ادبی جدید نظیر نمایشنامه و رمان وارد زبان فارسی شد و نخستین نمونه‌های فارسی این گونه‌های ادبی جدید به‌نگارش درآمد. در مورد اولین نمایشنامه و یا رمان فارسی دیدگاه‌های مختلفی وجود دارد که در ادامه پیرامون آنها بحث خواهد شد، اما ضمناً می‌دانیم که نمایشنامه و رمان برای مخاطب ایرانی امری نوپدید است که سابقه‌ای در سنت ادبی ایرانی ندارد.<sup>۱</sup> از این‌رو یک مسئله مهم توضیح چگونگی نحوه استقرار و پذیرش این قالب‌های ادبی جدید در میان نخبگان ادبی و نیز مخاطب عام 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 واقع منورالفکران و نخبگان متجدد اولیه برای تبدیل کردن این قالب‌های جدید به امری آشنا برای مخاطب ایرانی و مانع‌زدایی در مسیر استقرار آنها، عموماً آگاهانه و در مواردی نیز ناآگاهانه، از امکان‌های فرهنگ شفاهی و روندهای تاریخی سنت زندگی ایرانی بهره برده‌اند. برای پاسخ به این مسئله از جهت‌گیری فوکویبی تحلیل گسست دیرینه‌شناسانه سود برده‌ایم.

۹

### اهمیت و ضرورت

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

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

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

۱۰

### 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 به بحث 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 این حال 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» به عنوان شکل ادبی غالب قرون وسطی مطرح شد و «دن کیشوت» اثر سروانتس (۱۶۱۶-۱۵۴۷ م.) نخستین نمونه تام آن است. با این حال 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 به فرد است و بنابراین نو». (وات، ۱۳۷۹: ۱۳) هگل رمان را «حماسه بورژوازی» و هدف آن را «بازنمود جهان در تمامیت آن» می‌داند، اما بعدتر در تعلق بورژوازی رمان و ترادف مستقیم و خاص 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 به مثابه «موجودیتی متعالی»<sup>۱</sup> و چه به عنوان «کیفیتی تاریخی»، در هر حال امری نوپدید تلقی می‌شد که نسبتی با قواعد پیشینی سنت ندارد و این نبودگی را به خوبی این تعبیر لوکاچ از رمان بازنمایی می‌کند: «رمان حماسه دنیایی است بی خدا»<sup>۲</sup>. (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 خود زندگی مدرن بود، دست کم بازتاب‌دهنده شیوه زیستن جدیدی بود که با تغییرات اقتصادی و فرهنگی اروپای مابعد

۱ برای پیدا شدن درکی از رمان به مثابه «موجودیتی متعالی» در مقابل رمان به مثابه «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 هستی فراموش شده» بود. از این منظر رمان به عنوان «دست‌آورد اروپا»، «به شیوه خاص خود و با منطق خاص 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 به خوبی هم نبودگی و هم تعالی رمان را نشان می‌دهد که در هر دو حال 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)

رسانس تناظر مستقیم داشت<sup>۱</sup> و منورالفکران اولیه عموماً همین معنای اخیر و «کیفیتی تاریخی» را مدنظر داشتند. در اینجا از شیوه کار فوکو برای شناسایی «نقطه صفر» پیدایی اشکال 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 است، اما برخلاف مورخ علمی معتقد نیست که یک نقطه یا نیرو یا شخص یا واقعه یا یک مختصات زمانی و مکانی معین می‌تواند پدیدآورنده یک رخداد باشد، بلکه هدف او از تمرکز بر نقطه صفر، افشای آن است؛ فوکو درصدد است نشان دهد که زیر یک لحظه و نقطه تاریخی، مجموعه‌ای از روندهای 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 شکل‌ها» و تحلیل گسست دیرینه‌شناسانه، «تحلیل تغییر شکل‌ها» است: «برقرار ساختن شباهت‌ها و تفاوت‌ها، سلسله‌مراتب، روابط تکمیلی و جابه‌جایی‌ها میان بسیاری تغییرات و دگرگونی‌ها». (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۸: ۱۶۰) این بی‌نظمی و این تغییر شکل‌های متنوع، در خود نظمی دارد و از «شیوه توزیع و پراکندگی» خاصی بهره می‌برد و کار فوکو «توصیف» دقیق همین شیوه توزیع و شناسایی «نظام تغییر شکل» است. (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۸: ۱۶۱) در اینجا نیز ما نشان خواهیم داد که گسست از سنت ادبی پیشین و پیوستن به نظم ادبی جدید، امر ساده و وحدت‌یافته نیست، آن‌گونه که تاکنون مورخان ادبی با تکیه بر وقایعی نظیر «نهضت ترجمه» یا تلاش‌های فردی مترجمان و نویسندگانی نظیر اعتمادالسلطنه 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 نسبی درآمد که آدمیان به آنها روی آوردند. بدین‌گونه جهان عصر جدید رمان که تصویر و الگوی آن بود، تولد یافت». (کوندرا، ۱۳۸۳: ۴۴)

## درآمدی بر تجدد ادبی در ایران

چنانچه پیش تر گفته شد زبان و ادبیات فارسی در طول قرن سیزدهم هجری، تغییرات عمده‌ای را پشت سر گذاشت و در پایان این قرن نه تنها 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 شیوع عام‌تری نیز دارد آنچه را «تجدد ادبی» نامیده می‌شود 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 است که مدت‌ها پیش‌تر از تأثیرگذاری مستقیم تجدد بر زندگی ایرانیان و پیدایی نخبگان متجدد، در دوره فتحعلی‌شاه<sup>۱</sup> که هنوز تجدد بومی در اوج اقتدار خود است، تغییراتی در ادبیات فارسی 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 خسروشاهی، ۱۳۸۷) یاد می‌شود و موجب ساده‌نویسی 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 بسیج عمومی گسترده برای مقابله با روس‌ها و نیز شرح رخداد‌های دو جنگ صورت گرفته است.<sup>۲</sup> بر این اساس میل به ساده‌نویسی در نثر و انعکاس حوادث سیاسی و اجتماعی در شعر فزونی گرفت، هرچند که قسمی از نثر و شعر 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 نشاط 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 مغلقت‌نویسی و نثر مصنوع کاتبان و منشیان نفرت داشت و آنها را به ساده‌نویسی تشویق می‌کرد. (نک: نفیسی، ۱۳۷۲: ۷۳)

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

بدین ترتیب «تحول ادبی» مقدمه‌ای بر «تجدد ادبی» شد: آغاز تجدد ادبی را درگذشت میرزا حبیب‌الله قآنی (۱۲۷۰-۱۲۲۳ ه.ق) آخرین شاعر سبک نوکلاسیک در سال ۱۸۵۴ م. و نقد آثار وی و دیگر اصحاب مکتب «بازگشت ادبی» نظیر سرش اصفهانی توسط متجددینی نظیر میرزا فتحعلی 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. ۱/۱۳۰-۱۳۰۰ ه.ش. دانسته‌اند.<sup>۱</sup> (مسکوب، ۱۳۷۹: ۳-۲) موقعیت قآنی در اینجا خاص است: قآنی بنابر سنت ادبا و شعرای فارسی که خصوصاً در دوره فتحعلی‌شاه با محوریت ملک‌الشعرا 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 این رو قآنی با زبان فرانسوی و کمی هم زبان انگلیسی آشنایی داشت، اما آنچه مهم است اینکه این آشنایی هیچ تأثیری بر شیوه سنتی شعرش نداشت.<sup>۲</sup> (برای شرح بیشتر نک: آربن‌پور، ۱۳۸۲: ۱۰۰) تأسیس دارالفنون در سال ۱۲۳۰ ه.ش (۱۸۵۲ م.) دو سال قبل از مرگ قآنی 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 نه تنها 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 عباس میرزا 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 (۱۳۰۶) به‌عنوان شواهدی بر غلبه فهم جدید در تاریخ و ادبیات ایران یاد می‌کند. (مسکوب، ۱۳۷۹: ۳-۲)

۲. اسلوب شعری قآنی، مابین سبک خراسانی و سبک عراقی و نیز متأثر از ادبیات مملوکی و عثمانی در زبان عربی است (نک: فوادیان و عزیز، ۱۳۸۸) و از این رو از روندهای و مقولات جدید تأثیر پذیرفته است.



دربار خواهان ترجمه است و شاه یا ولیعهد و شاهدگان و در سطوح پایین تر درباریان و حکام ولایات این متون را می‌خوانند<sup>۱</sup>. اما در دومی، به دلیل برخی نهادسازی‌ها مانند تأسیس دارالفنون که آموزش زبان اروپایی از لوازم تحصیل در آن بود<sup>۲</sup> یا تأسیس مدارس خصوصاً مدارس تحت مدیریت غیرایرانی‌ها در تهران و تبریز و دیگر شهرها 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<sup>۳</sup> و ترجمه دیگر نه برای مصارف درباری، بلکه برای مخاطب عام صورت می‌گرفت و قالب انتشار آن نیز نه نسخه‌های محدود چاپخانه سلطنتی، بلکه از طرق همگانی تری نظیر پاورقی روزنامه‌ها بود<sup>۴</sup>. لذا هر چه 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 مراحل اولیه روند ترجمه از زبان‌های اروپایی به فارسی ارائه داده‌اند. مترجمان اولیه عمدتاً شاگردانی بودند که عباس میرزا به انگلیس و فرانسه اعزام کرده بود. امیرکبیر در دوره حضور سه ساله‌اش در ارزنة‌الروم برای تعیین حدود مرزی با عثمانی‌ها، دستور داد تا برخی متون اروپایی عمدتاً مرتبط با جغرافیا و تاریخ، جمع‌آوری و ترجمه شود. (محسنی و خاچاطوریان سرادهی، ۱۳۹۰: ۷۹۲-۷۸۹) همچنین یآوری (۱۳۸۹) در شرح آنچه که از آن به «دستور به ترجمه» در دوره ناصری یاد می‌کند بر نقش منحصر به فرد ناصرالدین‌شاه و اعتمادالسلطنه در سفارش ترجمه آثار غیرفارسی تأکید می‌کند: «متجاوز از هزار کتاب و کتابچه در این مدت [برای ترجمه، به ناصرالدین‌شاه ارائه] دادم». (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۵: ۸۴۱ منقول در یآوری، ۱۳۸۹: ۱۶۵) اما وی از قول بالایی (۱۳۷۷) نقل می‌کند که از این تعداد تنها بیست متن به چاپ رسید و مابقی انتشار نیافت. وی دو دلیل برای این امر ذکر می‌کند: یکی سانسور توسط دربار و دیگری انحصارطلبی ناصرالدین‌شاه در نگهداری متن‌های ترجمه‌ای سفارش داده شده که گاه موجب می‌شد شاه این متون را در اندرونی‌اش و در موزه شخصی‌اش در کنار «اشیای عتیقه» نگهداری کند (یآوری، ۱۳۸۹: ۱۶۶-۱۶۵)، 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 ۱۱۴ (آدمیت، ۱۳۶۲: ۳۶۳) نفر محصل داشت. در ۱۲۶۹ هـ. ش/ ۱۸۹۰ م. بنا بر نظر لرد کرزن محصلان دارالفنون به ۳۸۷ نفر رسیدند که ۴۵ نفرشان زبان فرانسه و ۳۷ نفرشان زبان انگلیسی و ۱۰ نفرشان به یادگیری زبان روسی مشغول بودند. (رینگر، ۱۳۸۱: ۳۶۷) آموزش زبان‌های فارسی و عربی نیز بعدتر به مواد درسی دارالفنون افزوده شد. (محبوبی اردکانی، ۱۳۷۸: ۲۸۴) براساس محاسبه بالایی (۱۳۷۷) در طول ۴۰ سال اول، نزدیک به ۱۱۰۰ نفر از دارالفنون مدرک دیپلم گرفتند. (بالایی، ۱۳۷۷: ۴۴)

۳. خسروبیگی و خالدفیضی (۱۳۹۱) به مقایسه آماری جالبی در مورد موقعیت زبان انگلیسی و زبان فرانسه در میان مترجمین اولیه ایرانی دست زده و به نقل از همانا ناطق (۱۳۹۰) آورده‌اند که «ایرانی‌ها فرانسویان را وارثان بی‌چون و چرای عصر روشنگری و انقلاب کبیر می‌دانستند» که از «جریانات سیاسی» مبتلا به دولت ایران در عرصه بین‌المللی دور بوده و به همین دلیل «تقریباً زبان فرانسه به مدت صدسال زبان رسمی تحصیلات و مطالعات خارجی در مدارس ایران بود». (خسروبیگی و خالدفیضی، ۱۳۹۱: ۱۴۰ و نیز نک: ناطق، ۱۳۸۰: ۱۷)

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

و انگلیسی و بعضاً عربی<sup>۱</sup> و ترکی<sup>۲</sup> به فارسی ترجمه شد که نه تنها شیوه نگارش فارسی و مضامین ادبی و قالب‌های ادبی را تغییر داد، بلکه به ابزار مهمی برای تغییر فرهنگی و پذیرش تجدد در جامعه سنتی ایران بدل شدند.<sup>۳</sup> متون ترجمه‌شده خصوصاً در ترجمه درباری بیش از همه ماهیت تاریخی داشتند، اما بعدتر مجموعه‌ای از متن‌های علمی و حتی فلسفی نیز در دستور کار قرار گرفت. (نک: افشار، ۱۳۸۱: ۹۴-۷۹) برخلاف دیدگاه رایج، مجتهدی (۱۳۹۲) معتقد است که از قضا ترجمه‌های درباری در هر دو دوره عباس میرزا 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 اعتمادالسلطنه صورت گرفته «با نوعی روحیه تجدد» تهیه شده‌اند. (مجتهدی، ۱۳۹۲) متون ترجمه‌شده قالب‌های مختلفی داشتند: عمدتاً رمان و نمایشنامه، متن تاریخی، متون علمی و بعضاً فلسفی، 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، مرآت‌السفر و مشکوه‌الحضر، المنطبه فی الفارس، لاپارتی، روزنامه نظامی دولت علیه ایران، روزنامه علمی، مریخ، دولت علیه ایران، فرهنگ، اطلاع، دانش، شرف، مدنیت، اکودوپرس، شایق، 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 «رابینسون کروزوئه» یاد می‌کنند که به صورت پاروقی‌های دنباله‌دار در روزنامه‌هایی نظیر ایران، مرآت‌السفر و مشکوه‌الحضر به چاپ می‌رسیدند. (نک: محسنی و خاچاطوریان سراهی، ۱۳۹۰: ۷۹۳) ۱. مجموعه متنوعی از آثار جرجی زیدان (۱۹۱۴-۱۸۶۱ م.) عموماً توسط عبدالحسین میرزای قاجار به فارسی 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 (۱۳۴۹) از ترجمه دو رمان «تریال دو پونسون» و «عبرت‌نامه» کروسینسکی لهستانی به وسیله عبدالرزاق دنبلی از ترکی عثمانی به فارسی گزارش می‌دهد. (بهار، ۱۳۴۹: ۴۸۵) برای دیدن بحث بیشتر در مورد تاریخ ترجمه متون از عثمانی به فارسی؛ نک: دهقانی، ۱۳۹۰. ۳. ملک‌الشعرا بهار (۱۳۴۹) با مینا قرار دادن اقدامات امیرکبیر شرحی از تغییرات فرهنگی جامعه ایران در نتیجه مواجهه با عناصر و معانی تجدیدی ارائه کرده که ذکر آن به‌رغم طولانی‌بودن خالی از لطف نیست: «اولی پس از آمدن امیرکبیر یک‌باره حزب قدیم با ریش و کلاه دراز و شال کمر و قبای سه چاک و کفش صاغری و موازنه و سجع و مراعات نظیر و کثرت مترادفات عربی و فارسی و انبوه شواهد و استدلال‌ات، همه رو به قهقرا نهادند. ریش تراشی و سرداری و کلاه کوتاه و زلف یک‌دست و کفش ارسی 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، ۱۳۴۹: 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؟<sup>۱</sup> شناسایی این موقعیت تاریخی از این جهت اهمیت دارد که ضمناً به دلیل پیوند رمان و نمایشنامه با روحیه تجدیدی می‌تواند بیانگر پیدایی نخستین افراد با ذهنیت‌های تجدیدی در ایران و عبور از سوژه دین‌مدار 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 مسلم است اینکه نخستین نمایشنامه‌ها را در میان ایرانیان (و به تعبیر 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»<sup>۲</sup> (۱۲۵۲ ه. ش یا ۱۲۹۱ ه. ق) به زبان فارسی برگرداند. قبل از او برخی نمایشنامه‌ها از مولیر به فارسی ترجمه شده بودند نظیر «مردم‌گریز» با ترجمه میرزا حبیب اصفهانی (۱۲۴۹ ه. ش یا ۱۲۸۶ ه. ق) و «طیب اجباری» با ترجمه اعتمادالسلطنه (۱۲۶۸ ه. ش یا ۱۳۰۶ ه. ق) و «داماد» با ترجمه میرزاجعفر قراچه‌داغی (۱۳۰۸ ه. ق). ضمناً سیاحان و سفرنامه‌نویسان ایرانی نظیر میرزا صالح 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 این حال

۱. البته برخی پژوهشگران متن قدیمی سه جلدی «سَمَك عَيَار» را نقطه آغاز رمان فارسی به حساب می‌آورند که در قرن ششم هجری نگاشته شده است. کتاب شامل مجموعه‌ای از داستان‌های عامیانه است که توسط فرامرز بن خداداد بن عبدالله 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 کیمیگر، موسی ژوردان حکیم نباتات و مست‌علی شاه مشهور به جادوگر، وزیر خان لنگران، 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 میرزا آقای تبریزی با عنوان «سرگذشت اشرف خان حاکم عربستان در ایام توقف در تهران» تحت تأثیر آخوندزاده نگاشت.<sup>۱</sup> (آرین پور، ۱۳۸۲: ۳۶۶-۳۵۸) اما در مورد نخستین رمان اختلاف نظر وجود دارد: نخست برخی محققان به تفاوت بین رمان و نمایشنامه توجه نکرده و فی‌المثل نمایشنامه «ستارگان فریب خورده» (۱۲۷۳ هـ. ق) نوشته میرزافتحعلی آخوندزاده را به‌عنوان «رمان» و نخستین «رمان فارسی» معرفی کرده‌اند؛<sup>۲</sup> دوم برخی محققان متن ادبی ترجمه‌ای و تألیفی را از یکدیگر تفکیک نکرده‌اند و کتاب «شارل 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 فتحعلی‌شاه اختصاص دارد، نخستین رمان فارسی دانسته‌اند، هرچند نویسنده آن فارسی‌زبان نیست. 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 ناصرالدین شاه قاجار (۱۲۸۹ هـ. ق)<sup>۳</sup> و «شمس و طغری» نوشته محمدباقر خسروی<sup>۴</sup> (۱۲۸۴ هـ. ش) بین محققان اختلاف نظر وجود دارد. با این حال براساس جهت‌گیری نظری این مقاله که شرایط امکانی پیدایی قالب ادبی جدید اعم از رمان یا نمایشنامه را موقوف به ظهور «سوژه مدرن» می‌داند، بررسی احوال و افکار زین‌العابدین

۱. چهار نمایشنامه میرزا آقا تبریزی در سال ۱۳۵۲ با عنوان «چهار تیاتر» (نخستین نمایشنامه‌های فارسی) منتشر شد که دربرگیرنده چهار نمایشنامه است: «سرگذشت اشرف خان حاکم عربستان در ایام توقف در طهران»، «طریقه حکومت زمان خان بروجردی»، «حکایت کربلا رفتن شاه‌قلی میرزا» و «قصه عشق‌بازی آقا هاشم خلخالی». (نک: مومنی، ۱۳۵۲)
۲. نخستین داستان‌نویسان نیز داستان‌های تاریخی نوشتند و هدف آنان، ارائه اطلاعات تاریخی به خوانندگان به‌منظور تقویت تفاخر ملی آنها بود. داستان شمس و طغری (۱۳۲۸-۱۳۲۷) نوشته محمدباقر خسروی، عشق و سلطنت یا فتوحات کوروش کبیر (۱۳۳۷) از شیخ موسی نثری کبودرآهنگی، داستان باستان (۱۳۳۸) از میرزا حسن بدیع و دامگستران یا انتقام خواهان مزدک (۱۳۳۹) نوشته عبدالحسین صنعتی‌زاده کرمانی، از جمله نخستین داستان‌های تاریخی‌اند (آرین پور، ۱۳۸۲: ۵۱-۴۱) 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 (۱۳۰۴ هـ. ش) و «دامگستران» (انتقام‌خواهان مزدک) نوشته عبدالحسین صنعتی‌زاده کرمانی (۱۲۹۸ هـ. ش) را به‌عنوان نخستین رمان‌های فارسی معرفی می‌شود.
۴. غلام (۱۳۸۱) ضمن تأکید بر بعد تاریخی، «شمس و طغری» را «نخستین رمان تاریخی فارسی» می‌داند. (غلام، ۱۳۸۱: ۹۹)

مراغه‌ای و ناصرالدین شاه و محمدباقر خسروی هیچ‌یک بیانگر پیدایی خصایص و مختصات سوژه مدرن در آنها نیست و از این رو نمی‌توانسته‌اند «رمان» بنویسند. لذا با توجه به بروز ویژگی‌های «سوژه مدرن» در افکار و کردار میرزا فتحعلی آخوندزاده، تقدم در تجدد با اوست<sup>۱</sup>. (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.

۱۹

### الف. برابر نهادگی 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. نه تنها 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 «نقال»ها و «قصه‌خوان»ها از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بودند و گزارش آنها از تاریخ و حوادث گذشته همواره پرترفدار بود. (برای شرح بیشتر نک: جعفریان، ۱۳۷۸)

این خصیصه نظر گزارشگران غیرایرانی نظیر آرتور گوپینو 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...». (گوپینو، 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 نیست، بلکه شامل سرگذشت دیگر ملت‌ها و تمدن‌ها نیز هست. 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 عباس میرزا ترجمه شده و به طبع رسیده، ماهیت تاریخی دارند: «تاریخ شارل دوازدهم» (۱۷۳۱ م.) در سال ۱۲۳۵ هـ. ق؛ «تاریخ انحطاط و زوال روم»<sup>۱</sup> نوشته گیبون (۱۷۹۴-۱۷۳۷ م.)؛ «تاریخ پطرب کبیر» و «اسکندر مقدونی» (اقتباسی از تاریخ دراماتیک ولتر) هر دو از ولتر و نظایر آن<sup>۲</sup>. به همین ترتیب نخستین رمان‌هایی که به فارسی ترجمه شد نیز جز برخی موارد خاص، تم تاریخی دارند نظیر «سه تفنگدار» نوشته الکساندر دوما<sup>۳</sup>. بر این اساس در ابتدای آشنایی مترجمان و متجددان ایرانی با قالب رمان، آن را

۱. انتشار 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 ترجمه‌شده 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 دوستعلی خان معیرالممالک (۱۲۷۵)؛ «تاریخ مختصر ناپلئون بناپارت»، ترجمه ریشارد فرانسوی (۱۲۷۹)؛ «جنگ فرانسه و روسیه»، ترجمه متدروس داوود خانف (۱۲۸۰)؛ «تاریخ صدساله ممالک فرنگستان»، ترجمه میرزا هارتون (۱۲۸۱)؛ «محاصره پاریس»، ترجمه رضاخان پسر موسیو ریشاردخان (۱۲۸۹)؛ «تاریخ لوئی چهاردهم» ترجمه علی‌قلی کاشانی (۱۲۸۹)؛ «جنگ فرانسه و روسیه»، ترجمه میرزا عیسی‌خان گروسی (۱۲۹۵)؛ «فردریک کبیر» ترجمه میرزا عیسی‌خان گروسی (۱۲۹۶)؛ «شرح حال ملکه ویکتوریا»، اثر برون نورمن (مترجم نامعلوم) (۱۲۹۸)؛ «تاریخ جنگ‌های مشرق‌زمین»، ترجمه محمدکاظم بن‌احمد (۱۲۹۸)؛ «تاریخ اسپانیا و پرتغال»، ترجمه میرزا عیسی‌خان گروسی (۱۳۰۱)؛ «تاریخ فرانسه»، ترجمه میرزا آقا بن میرزا باباییگ (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 محمدتقی میرزا (۱۳۱۵)؛ «سرگذشت هانری سوم»، ترجمه سردار اسعد (۱۳۲۴)؛ «شورش روسیه»، ترجمه سیدعبدالحسین کرمانی (۱۳۲۶)؛ «دوره تاریخ انقلاب کبیر فرانسه»، ترجمه یوسف مرتضوی تبریزی (۱۳۳۱)؛ «تاریخ فردریک گیوم» (امپراتور قرن ۱۹)، ترجمه محمدطاهر میرزا؛ «لوئی چهاردهم و عصرش»، ترجمه محمدطاهر میرزا؛ «دبل کابریل»، اثر آگوست 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 غیرداستانی و بیشتر تاریخی بود. اولین آنها احوال کریستف کلمب کاشف آمریکاست که محمدحسن خان اعتمادالسلطنه آن را ترجمه کرده بود و در روزنامه دولتی و گاهی روزنامه ملتی بخش‌هایی از آن به چاپ می‌رسید. در همین دوره اولین پاورقی داستانی با ترجمه میرزا محمدحسین 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 می‌دانستند 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 زیبایی‌روایی رمانی داشتند». (میلانی، ۱۳۷۷: ۸۵۰) این برابرنهادگی اولاً خود را در نامگذاری آثار ترجمه‌شده نشان می‌دهد: مثلاً محمدطاهر میرزا (۱۳۱۶-۱۲۵۰ ه. 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 ناآشنایی 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 افسانه‌نویسی یعنی افسانه تاریخی... او را رمان استوری‌ک می‌نامند که فی‌الحقیقه تاریخی است به‌عنوان افسانه». (منقول در: بالایی، ۱۳۷۷: ۱۱) او در مقدمه رمان سه تفنگدار می‌نویسد «اگرچه کتاب به شیوه داستان‌های افسانه‌ای نگاشته شده، اما برخلاف این‌گونه داستان‌ها، به هیچ‌وجه از وقایع بی‌پایه و اساس آکنده نیست. بافته‌ای از کذب و دروغ نیست، 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 سازوبرگ‌های سحر و افسون‌های حکایت سپری شده است، از این پس سرگذشت انسان‌هاست 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 شناخت تاریخ فرانسه مفید شناخته می‌شد»<sup>۱</sup>. (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 پاورقی فرنگی را «به‌منزله یک متن مهم اجتماعی» برای خوانندگان ایرانی‌شان

این داستان «ژرژ انگلیسی عاشق مادمازل مارتی پاریسی» نام داشت و سپس روزنامه «مرآه‌السفر و مشکوه‌الحضر» 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 علی‌قلی خان سردار اسعد و عبدالحسین میرزا قاجار و دیگران از روی متن‌های فرانسوی و عربی آثار مختلفی از دوما را به فارسی برگرداندند: در ابتدا کنت مونت کریستو و سه تفنگدار و بعدتر لارن مارگو، لویی چهاردهم و قرن و عصرش، لورد هوپ، مادمازل 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 دوما اول و جرجی زیدان 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 این جمله 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 «افسانه‌های باستانی تازیان و نصرانیان و زردشتیان، حتی داستان‌های 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 گذاشت: قصه‌خوانی نوع خاصی از نقالی است که مختص شاه و درباریان بلندپایه است<sup>۱</sup>، ولی نقالی مربوط به عموم مردم است. از این حیث قصه‌خوان عموماً ملازم شاه بود ولی نقال عموماً در جمع مردم و بعدتر در قهوه‌خانه به نقل و روایت تاریخ می‌پرداخت. عموماً قصه‌خوانان به دلیل نوع خاص مخاطب‌شان به بیان افسانه‌ها و داستان 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 مرحله «ترجمه درباری»، در دوره ناصری، نقش قصه‌خوان، یا نقال رسمی شاه (نقیب‌الممالک) از جهت آگاهی‌بخشی تاریخی کم‌رنگ‌تر شده و به‌طور خاص محمدحسن خان اعتمادالسلطنه، 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 همین منظور همراه شاه بوده است: «سر نهار کتاب لویی چهاردهم و پانزدهم را عرض کردم...» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۸۰: ۱۷۲) و «در سر شام کتاب تاریخ لویی چهاردهم را می‌خواندم و ترجمه می‌کردم» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۸۰: ۲۰۹) و «کتاب سولی [تاریخ هانری چهارم] طوری بامزه است که خیلی مطبوع طبع همایون شده است...» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۸۰: ۲۶۰) و «تاریخ هردوت [برای شاه] می‌خواندم که عزیز السلطان وارد شد...» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۸۰: ۱۷۷) این توجه خاص به تاریخ و رمان‌هایی با محتوای تاریخی لزوماً تصادفی و بدون برنامه‌ریزی نبود<sup>۲</sup> و اعتمادالسلطنه 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 خیر از تواریخ و مستحضر از اخبار و اشعار و نوادر و نکات و دقیقه‌یاب باید. کسی که در خدمت سلطان، به این منصب ممتاز است، همیشه در حضور است و همچنین در اسفار ملتزم رکاب است.» (ملکم، ۱۳۸۰: ۸۱۸)

۲. «ردیابی از تلاش زیرکانه اعتمادالسلطنه، محرم اسرار و مشاور فرهنگی ناصرالدین‌شاه برای تعلیم و تربیت و گستردن افق سیاسی او از طریق آشنایی با تاریخ و ادبیات اروپا به‌روشنی به چشم می‌خورد.» (امانت، ۱۳۸۳: ۵۶۲)

۱۳۸۳: ۵۶۳-۵۶۰) اعتمادالسلطنه خود به این امر معترف است و از ناکامی اش 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 نه تنها 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 نه تنها 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 - شکل مردم‌پسند داستان پربینچ و خم - 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 به نام «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 شد و در آنجا به تبعیت از کمدهای مولیر در سال ۱۳۰۶ هـ. ق بازی «سرهنگ مجبوری» را اجرا کرد. اعتمادالسلطنه «طیب اجباری» مولیر را در همین زمان برای مقلدین دست اسماعیل بزاز ترجمه و تطبیق کرد. (بکتاش، ۱۳۷۴: ۱۰۱) پیوند تئاتر و تقلید به نحوی است که در اولین کتاب لغت فرانسوی به فارسی در سال ۱۲۹۶ هـ. ق برای معادل‌سازی برخی اصطلاحات تئاتری از تعابیر و لغات رایج نمایش سنتی «تقلید» استفاده شده است، فی‌المثل کلمه «کمدی» به «تقلید و بازی خنده‌دار» ترجمه شده است. (بکتاش، ۱۳۷۴: ۱۰۰) نمایشنامه‌ها را بدو از حدود سال ۱۲۶۴ هـ. ش معلمان فرنگی دارالفنون و دستیاران 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 نخستین کسی است که تئاتر را از صورت تعزیه یا تقلید خارج کرد». (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۶) روشن است که تا پیش از این اساساً تئاتر و تقلید یکسان دانسته می‌شد و اکنون تقلید با نام جدید تئاتر در «تماشاخانه 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 بورژوازی 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 اقتضانات تاریخی آن است که وقتی وارد ایران می‌شود فضاها و موقعیت‌های

آن اساساً برای مخاطب ایرانی قابل درک نیست. یکی از راهکارهای منورالفکران و متجددین اولیه برای عبور از این ناآشنایی، به‌کارگیری داستان‌ها و حکایات سنتی ایرانی در قالب جدید نمایشنامه و رمان است. آخوندزاده ضمن تأکید بر اینکه «مردم ایران هنوز مفهوم «رومان نویسی» را نمی‌دانند»، در «ستارگان فریب‌خورده» که عنوان کامل آن داستان «یوسف‌شاه سراج و فریفتن اهل قزوین ستارگان آسمانی را» (۱۲۷۳ ه.ق.) است حکایتی را از «تاریخ عالم آرای عباسی» اقتباس کرده و با خیال‌پردازی خودش آن را تفصیل داده است. 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 آن قدر تفصیل را اضافه کرده‌ای؟» و خود پاسخ می‌دهد که: «جوابش گفتم: «من مگر تاریخ نوشته‌ام که هرچه به‌وقوع آمده است تنها آنها را به‌قلم آورم؟ من مطلب جزوی را دست‌آویز کرده، از خیال خود به آن بسط دادم و سبک‌مغزی وزرا و ارکان دولت آن زمان را فاش کرده‌ام که به آیندگان عبرت شود...» این قسم تصنیف را رومان گویند که نوعی از فن دراماست». (نامه میرزا فتحعلی به میرزا یوسف‌خان، نوامبر ۱۸۷۵، نامه‌ها: ۳۳۴؛ به‌نقل از آمیت، ۱۳۴۹) داستان سنتی «یوسف‌شاه سراج»، تاریخی کهن‌تر از آنچه در تاریخ عالم آرای عباسی ذکر شده دارد و «یکی از بازی‌های سنتی نمایشی برای قرن‌ها در ایران بوده است که اشتها به «میر نوروزی» دارد... ریشه 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 پست و کریه‌چهره‌ای 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 علماست و از همه این حرف‌ها گذشته، علیه دولت هم زبان‌درازی می‌کند. او می‌گوید که از کدخدای ده گرفته تا پادشاه مملکت و مأموران دولت همگی عمله ظلم هستند 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 خودشان است. هیچ قاعده و قانونی در رفتار و کردارشان وجود ندارد و به‌شیوه تبهکاران و راهزنان عمل می‌کنند. علاوه بر این شایع است که یوسف سراج و مریدانش معتقد به تناسخ روح هستند. این دعاگوی دولت قاهره چنین صلاح می‌بیند که قبله عالم، سلطنت و تاج و تخت را به این ملعون تسلیم کند تا نحوست کواکب دام‌گیرش بشود و پس از رسیدن به‌سزای اعمالش به درک اسفل‌السافلین واصل گردد. (آخوندزاده، بی‌تا، ۱۷) یکی از دستورات 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 ظاهراً برای تفریح و خنده بود». (بیضایی، ۱۳۴۴: ۴۷) ملاحظه می‌شود که مخاطب ایرانی «میرنوروزی» و «مغ‌کشی» را به خوبی 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 «تله‌ماک» 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 حُلق ایرانی یافته‌اند. به‌علاوه «مکالمات 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<sup>۱</sup> و فنون و صناعات ادبی در خدمت بیان احکام و گزاره‌های اخلاقی بود. در مقطع انتهایی به آشنایی با تجدد، همانند قرن‌های پیش از آن، آثار سعدی به‌ویژه «گلستان» و «بوستان» اصلی‌ترین متون برای تربیت اخلاقی جامعه ایران بودند که از کودکی در مکتب‌خانه‌ها به کودکان آموزش داده می‌شدند. سعدی و نظام اخلاقی‌اش با بنیان‌های دینی و البته موقعیت‌مدارش، تا میانه قرن نوزدهم عامل اصلی و مسلط شکل‌دهنده نظم اخلاقی جامعه ایران بودند<sup>۲</sup> و تنها در دهه‌های نخستین قرن بیستم است که حافظ مورد توجه ویژه قرار می‌گیرد یا به‌دلیل تغییرات فرهنگی و اجتماعی خاص فراتر از مرزهای ایرانی در میانه قرن بیستم مولوی به رتبه نخست در نظم‌بخشی اخلاقی بدل می‌شود. «گلستان سعدی» در کنار قرآن در مکتب‌خانه‌ها به کودکان آموزش داده می‌شد<sup>۳</sup> و از زمان نگارش گلستان تا میانه قرن نوزدهم، بیش از هفتاد گلستان‌واره به‌سبک و سیاق کتاب «گلستان» سعدی به‌نگارش درآمده بود<sup>۴</sup> و از قضا منورالفکرانی نظیر میرزا آقاخان کرمانی، یکی از متجددین اولیه و از جمله سرسخت‌ترین سعدی‌ستیزان این دوره، قبل از تحول فکری‌اش خود گلستان‌واره‌ای به‌نام «کتاب رضوان» (۱۳۰۴ ه. ق) تصنیف کرده بود<sup>۵</sup>. 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 می‌شد که به‌کمک آن بتوان در هر کاری از آنچه خطا یا مذموم محسوب است، اجتناب کرد و به‌شبهه‌ای که در آن کار، مطلوب و مقبول 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 هجری، هم نثر و هم اخلاق اجتماعی ما راه‌های تازه‌ای پیدا می‌کنند و اگر بشود گفت، حکمت عملی دیگری به‌دنیا می‌آید». (مسکوب، ۱۳۷۹: ۸۸-۸۷)

۳. ذوالفقاری و حیدری (۱۳۹۱) در کتاب سه جلدی «ادبیات مکتب‌خانه‌ای در ایران» به گردآوری متونی پرداخته‌اند که در دوره قاجار و در آغاز «نهیصت ساده‌نویسی» در مکتب‌خانه‌ها تدریس می‌شد و حکایات و متون «گلستان سعدی» در میان آنها برجستگی داشتند. همچنین برای دیدن شرحی پیرامون جایگاه «گلستان سعدی» در چارچوب آموزشی مکتب‌خانه‌ها، نک: قنبری، ۱۳۸۶: ۱۳۱-۱۲۹.

۴. محمدتقی بهار (۱۳۷۳) دایره مقلدان گلستان سعدی را فراتر از ایران به عثمانی و هند نیز تعمیم می‌دهد. (بهار، ۱۳۷۳: ۱۵۶) زرین‌کوب (۱۳۷۵) نیز در ارزیابی آثار مقلدان سعدی، وجود این آثار را تنها شاهدهی بر «تقلیدناپذیری» کار سعدی می‌داند. (زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۱۸۰) همچنین برای دیدن مقایسه‌ای بین «منشآت» قائم مقام فراهانی و «گلستان» سعدی و نیز گزارشی از گلستان‌واره‌ها و آثار دیگر مقلدان سعدی، نک: علامی و کیانیان، ۱۳۸۹.

۵. برای دیدن شرحی از متونی که به‌تبعیت از سبک و سیاق سعدی در این دوره تألیف شده‌اند، نک: ظفری، ۱۳۶۸.

از جمله نخستین کسانی که مورد نقد و هجمه نخبگان جدید و متجددین قرار گرفت، سعدی بود: «از نیمه دوم سده نوزدهم میلادی به بعد، سعدی به سبب محتوای بخشی از آثار خود و همچنین تا حدی هم به دلیل بوطیقای شعری و ادبی خود، نه تنها 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 جایی که یکی از پژوهشگران معاصر از آن با عنوان «سعدی‌کشی» یاد کرده است». (عابدی، ۱۳۹۱: ۶۷) میرزا فتحعلی آخوندزاده می‌گفت که «دور گلستان و زینت‌المجالس گذشته است. امروز این قبیل تصنیفات به کار ملت نمی‌آید» (آخوندزاده، ۱۳۵۱: ۸) و میرزا آقاخان کرمانی در «سالارنامه» ضمن نقد مقلدان سعدی که جز «طرح گلستان» چیزی پیش‌روی خود ندیده و خود را تنها «کوچک» آبدال‌های گلستان» دانسته‌اند، آموزه‌های سعدی را فاسدکننده می‌دانست: «ابیات عاشقانه سعدی و همام و امثال ایشان بود که به کلی اخلاق جوانان ایران را فاسد ساخت». (آقاخان کرمانی، بی‌تا: ۱۲؛ به نقل از پارسی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۱۲۸) چنانچه از گفته اخیر برمی‌آید مشکل اصلی متون سعدی عدم تعلق آن به زمانه جدید و بی‌تناسبی‌اش با اخلاق جدید و ادبیات نوین است: «ادبیات فرنگستان یومناهدا به قسمی پیش رفته که نسبت لیترا تور آنان با آثار نفیسه ادیبان ما نسبت تلگراف است به برج دودی و شعاع الکتریک است 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؛ به نقل 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 نمایشنامه، برای جاگیرشدن در جامعه ایران، باید مبتنی بر همین کارکرد تربیتی و تهذیبی معرفی می‌شود. پیش از همه آخوندزاده بر این ماهیت تهذیبی تأکید دارد: «مراد اصلی از این قبیل تصنیفات [نمایشنامه]، تهذیب اخلاقی است»<sup>۱</sup>. (منقول در: ملک‌پور، ۱۳۶۳: ۱۷۵) از سوی دیگر رمان و نمایشنامه متونی اخلاقی و مبتنی بر پند و اندرز معرفی می‌شدند که پیش‌تر نمونه‌هایی از آنها در سنت ادبی ایرانی وجود

۱. میرعابدینی (۱۳۸۷) در مورد کار طالبوف می‌نویسد: «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، اندرزاها 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 به صورت روایی درآورند و این مورد درباره «کلیده 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) به نظر اغلب نویسندگان و مترجمان این دوره، «رمان الگوهایی را از تاریخ قدیم یا جدید اقتباس می‌کند، در اختیار مردم قرار می‌دهد و بدین ترتیب آداب و اخلاق را اصلاح می‌کند». (بالایی، ۱۳۷۷: ۱۰۱)

با این حال 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: «چون که حکما و فیلسوفان یورپا فهمیدند که عیوب و قبایح را از طینت و طبیعت بشریه هیچ چیزی رفع نمی‌کند مگر تمسخر و استهزاء، لهذا بدین نوع تصنیفات که به اصطلاح ایشان فن دراما می‌نامند، شروع نمودند و بعد از آن انجمن‌ها و مجمع‌ها به اسم 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 این رو متون ادبی به جای 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 خلیقات طبقات فروتر نظیر بازرگانان و روحانیان و مردم عادی. در چنین شرایطی به دلیل ناکارآمدی قصص و حکایات «حسین کرد» و «حیدریگ»، نیاز به قالب‌های جدید رمان و نمایشنامه آشکارتر می‌شد. میرزا آقابتبیزی که بیش از همه متأثر از آخوندزاده است، در فاصله بین سال‌های ۱۲۸۷ و ۱۲۸۸ ه. 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 شد.<sup>۱</sup> (منقول در: ملک‌پور، ۱۳۶۳: ۱۹۳) ملاحظه می‌شود 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 نمایشنامه، آنها را در ادامه سنت تعلیمی و تربیتی ادبیات در ایران معرفی کرده‌اند و بدین ترتیب آن را به امری آشنا برای مخاطبان بدل ساخته‌اند. البته روشن است که به لحاظ ضرورت‌های زمانه، محتوای تعلیمی، نه فحوای اخلاقی 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 دستاوردهای آن، بررسی نقش و جایگاه زبان و ادبیات فارسی در ورود و استقرار تجدد در ایران کمتر مورد توجه قرار گرفته است. 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 سیاسی و اجتماعی موجب شده تا خود زبان و ادبیات فارسی نیز دچار تحول شود. این مقاله به بررسی «تجدد ادبی» و خصوصاً یاریگری ادبیات فارسی به ورود عناصر و مضامین تجدیدی به ایران اختصاص دارد و برای این کار از جهت‌گیری فوکویی مطالعه تاریخ بهره برده شده است. مقاله نشان داد که قسمی «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 فارسی متناسب با نیاز زمانه است. در «ادب جهادی» این دوره هم نثر فارسی ساده‌تر شد و هم شعر فارسی 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 (۱۳۸۶) میرزا آقابریری را پیشروتر از آخوندزاده معرفی کرده و معتقد است که او بیش از آخوندزاده از جهت‌گیری تهذیبی و تعلیمی فاصله گرفته و نقدش «سیاسی» تر است. (نک: طباطبایی، ۱۳۸۶: ۳۷۷-۳۷۶)

«تجدد ادبی» نامیده می‌شود، 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 فارسی بود. در واقع ترجمه دو دوره اصلی را از سرگذرانده 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 نویسندگان ایرانی را تحت تأثیر قرار دادند و نخستین نمایشنامه و رمان فارسی تولد یافت. در مورد نقطه صفر اشکال فارسی این گونه‌های ادبی جدید اختلاف نظر وجود دارد، اما اگر رمان یا نمایشنامه را ملازم پیدایی «سوژه مدرن» بدانیم در این صورت «ستارگان فریب‌خورده» میرزا فتحعلی آخوندزاده نخستین نمونه از قالب‌های ادبی جدید است که نویسندگانی با ذهنیت مدرن، آن را به‌نگارش در می‌آورد. با این حال آخوندزاده در روسیه و قفقاز می‌زید و از این حیث در مرحله پیشرفته‌ای از تجددخواهی نسبت به هم‌تایان متجدد ایرانی‌اش هست. فارغ از اینکه نقطه صفر را چه بدانیم، یک سؤال مهم این است که چگونه مخاطب ایرانی با ذهنیتی سنت‌محور و دین‌مدار، قالب ادبی جدید اعم از نمایشنامه یا رمان را پذیرا می‌شود؟ در واقع اگر رمان، «کیفیتی متعالی» برآمده از فکر و نظر تجددی است، در این صورت، 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 است: نخست 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 فارسی عموماً ماهیت تاریخی دارند، به‌نحوی که این رمان‌ها به‌عنوان متن تاریخی قلمداد شده و اساساً بین رمان و تاریخ تمایزی گذاشته نمی‌شد. تصور مخاطب ایرانی این بود 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 شفاهی ایرانیان دارند که به این ترتیب این قالب‌های ادبی جدید را به امری آشنا برای مخاطب ایرانی بدل می‌کردند. سوم استفاده از مضامین و معانی سنتی اعم از حکایات و قصه‌های عامیانه قدیمی برای نگارش قالب‌های ادبی جدید که بتواند مخاطب عام را با خود همراه سازد. چهارم دستکاری در ترجمه رمان‌ها

و نمایشنامه‌ها و منطبق‌سازی مضامین آنها با حالت و روحیات ایرانیان و حتی تغییر اسامی کاراکترهای داستان‌ها به منظور سازگارسازی آنها با ذائقه و خوی مخاطب ایرانی و پنجم معرفی قالب‌های ادبی جدید براساس کارکرد تعلیمی و تہذیبی 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 نمایشنامه متوسل به همین کارکرد تعلیمی و تہذیبی 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 این رو نقادان سنت را مضمون اصلی تعلیمی رمان و نمایشنامه‌ها بدل کردند. ملاحظه می‌شود که قالب‌های ادبی جدید مانند رمان و نمایشنامه که وجودی جهان جدید هستند و جز با آن و در آن امکان تحقق ندارند، در سنت زندگی ایرانی که سعدی‌مدار و دین‌بنیاد است، مخاطب عام پیدا می‌کند. مقاله نشان داد که در مراحل اولیه، این پذیرش و استقرار جز از طریق یاریگری خود سنت و اتکا متجددان اولیه به نیروها و امکانات آن ممکن نمی‌شد. در واقع آنچه در اینجا پیرامون چگونگی پذیرش و استقرار عناصر و قالب‌های ادبی جدید در سنت زندگی ایرانی گفته شد، در مورد دیگر اجزاء و عناصر تجدید نیز صادق است. در بافت دینی جامعه ایران و سایر جوامع مشابه که دارای سنت قدرتمند زندگی در دوره پیشامدرن‌اند، توفیق اولیه تجدید 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 دگردیسی متقابل نظامات سنت از یک‌سو و برخی کژدیسی‌های مضامین و عناصر تجدیدی از سوی دیگر، موضوعات مهمی است که باید در مجال دیگری مورد بررسی قرار گیرند.

## منابع

۱. آخوندزاده، میرزافتحعلی. (بی تا). ستارگان فریب خورده. رسول پدرام. تهران: بی نا.
۲. آخوندزاده، میرزافتحعلی. (۱۳۵۱). مقالات. به کوشش محمدباقر مؤمنی. تهران: نشر آوا.
۳. آدمیت، فریدون. (۱۳۴۹). اندیشه‌های میرزافتحعلی آخوندزاده. تهران: خوارزمی.
۴. آدمیت، فریدون. (۱۳۵۵). ایدئولوژی نهضت مشروطیت. تهران: پیام.
۵. آراین پور، یحیی. (۱۳۸۲). از صبا تا نیما. تهران: زوار.
۶. اعتمادالسلطنه، محمدحسن. (۱۳۸۰). مباحث فرهنگی عصر ناصری. به کوشش ایرج افشار. تهران: امیرکبیر.
۷. افشار، ایرج. (۱۳۸۱). آغاز ترجمه کتاب‌های فرنگی به فارسی. ایران‌شناسی. بهار ۱۳۸۱. شماره ۵۳.
۸. الهی، صدرالدین. (۱۳۷۷). ایران‌شناسی. سال دهم. زمستان. شماره ۴.
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. (۱۳۱۶). تاریخ ادبیات ایران (از آغاز عهد صفویه تا زمان حاضر). غلامرضا رشید یاسمی. تهران: بی نا.
۱۲. براهنی، رضا. (۱۳۴۸). قصه‌نویسی. بی جا: سازمان انتشارات اشرفی.
۱۳. بکناش، مایل. (۱۳۷۴). تاریخ نمایش در ایران (نمایش به طرز فرنگستان). ماهنامه سینما تناثر. بهمن ماه. سال دوم. شماره ۹.
۱۴. بهار، محمدتقی. (۱۳۴۹). 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.
۱۶. بیضائی، بهرام. (۱۳۴۴). نمایش در ایران با شصت تصویر و طرح و یک واژه‌نامه. تهران: بی نا.
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 رويه 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. پاییز و زمستان. شماره پیاپی دهم. تهران: دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران.

۲۲. دریفوس، هیوبرت و پل رابینو. (۱۳۸۷). **میشل 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.
۲۴. ذوالفقاری، حسن و محبوبه حیدری. (۱۳۹۱). **ادبیات مکتب‌خانه‌ای ایران**. تهران: رشد آوران.
۲۵. رجایی، فرهنگ. (۱۳۹۲). **مشکله هویت ایرانیان امروز: ایفای نقش در عصر یک تمدن و چند فرهنگ**. تهران: نشر نی.
۲۶. رینگر، مونیکا. (۱۳۸۱). **آموزش، دین و گفتمان اصلاح فرهنگی در دوران قاجار**. مهدی حقیقت‌خواه. تهران: ققنوس.
۲۷. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۵). **از گذشته ادبی ایران**. تهران: انتشارات بین‌المللی الهدی.
۲۸. سیف، عبدالرضا. (۱۳۸۲). **ادبیات پایداری در جنگ‌های ایران و روس (دوره قاجار، قرن سیزدهم)**. تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.
۲۹. کوندر، میلان. (۱۳۸۳). **هنر رمان**. پرویز همایون‌پور. تهران: نشر قطره.
۳۰. طاهری خسروشاهی، محمد. (۱۳۸۷). **سنگ‌بنای ادبیات مقاومت در جنگ‌های ایران و روس**. ماهنامه **زمانه**. سال هفتم. شماره ۷۲. تهران: کانون اندیشه جوان.
۳۱. طباطبایی، سیدجواد. (۱۳۸۶). **تأملی درباره ایران**. تهران: مؤسسه نگاه معاصر.
۳۲. ظفری، ولی‌الله. (۱۳۶۸). **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.
۳۴. علامی، ذوالفقار و فریبا کیانیان. (۱۳۸۹). **مقایسه سبکی منشآت 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 ۱۳۳۲-۱۲۸۴)**. تهران: چشمه.
۳۶. فؤادیان، محمدحسین و مجدمرضا عزیزی. (۱۳۸۸). **سبک شعری قآنی 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. (۱۳۸۶). **نگاهی به مکتب‌خانه در ایران**. **فصلنامه فرهنگ مردم ایران**. شماره نهم. تابستان. تهران: مرکز تحقیقات صداوسیما.
۳۸. کچویان، حسین و قاسم 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.
۴۰. گوینو، آرتور. (بی تا). **سه سال در ایران**. ذبیح‌الله منصوری. تهران: فرخی.
۴۱. لسناف، مایکل ایچ. (۱۳۸۵). **فیلسوفان سیاسی قرن بیستم**. خشایار دیهیمی. تهران: نشر ماهی.
۴۲. لوکاج، گئورگ. (۱۳۹۲). **نظریه رمان**. حسن مرتضوی. تهران: انتشارات آشیان.
۴۳. مجتهدی، کریم. (۱۳۹۲). اهمیت متون ادبی عصر قاجار در ترجمه [مصاحبه]. **خردنامه همشهری**. خرداد و تیر. شماره ۱۱۱. تهران: انتشارات همشهری.
۴۴. محبوبی‌اردکانی، حسین. (۱۳۷۸). **تاریخ مؤسسات تمدنی جدید در ایران**. تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۴۵. 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.
۴۶. مسکوب، شاهرخ. (۱۳۷۹). **هویت ایرانی و زبان فارسی**. تهران: نشر باغ آینه.
۴۷. ملک‌پور، جمشید. (۱۳۶۳). **ادبیات نمایی در ایران: نخستین کوشش‌ها تا دوره قاجار**. تهران: توس.
۴۸. ملکم، جان. (۱۳۸۰). **تاریخ کامل ایران**. ج ۲. میرزا اسماعیل حیرت. تهران: افسون.
۴۹. 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 ۴.
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 معاصر پژوهان.
۵۴. نجم، سهیلا. (۱۳۹۰). **هنر نقلی در ایران**. تهران: مؤسسه تألیف.
۵۵. نفیسی، سعید. (۱۳۷۲). **تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران**. جلد اول. تهران: نشر بنیاد.
۵۶. وات، ایان. (۱۳۷۹). **پیدایی قصه**. ناهید سرمد. تهران: نشر علم.
۵۷. یاور، 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.