شمارهٔ ۹۴، پاییز ۱۴۰۲

معنای مفهوم تجدد در ادبیات نمایشی میرزافتحعلی آخوندزاده بر مبنای نظریهٔ «تاریخ مفهوم» راینهارت کوزلک[۱]

عرفان ناظر[۲]، بهروز محمودی بختیاری[۳]، رحمت امینی[۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۰۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۲۶
صفحهٔ ۱۷ تا ۴۱
Doi: 10.22034/THEATER.2023.192052

چکیده

تاریخ مفهوم دانشی است که چگونگی تغییر و تحول معنای مفهوم یا مفاهیم بنیادین را در تاریخ تبیین می‌نماید و تاریخ را به واسطهٔ مفاهیم روایت می‌کند. مفاهیم بنیادین مفاهیم فراگیری هستند که از یک‌سو موجب تغییراتی گسترده در جامعه می‌شوند و از سویی دیگر سرنوشت تاریخی یک ملت را نشان می‌دهند. از نظر راینهارت کوزلک تاریخ مفهوم دانشی بینارشته‌ای است که از تاریخ اجتماعی، زبان‌شناسی تاریخی و معناشناسی تاریخی بهره می‌برد و چارچوب نظری و روش‌شناسی خود را بر اساس رویکرد «تاریخی – انتقادی»، «اصل درزمانی و همزمانی»، «معناشناسی» و «همگرایی مفهوم و تاریخ» صورت‌بندی می‌کند. بر این اساس، مفاهیم به‌مثابه نیروهای آشکارکنندهٔ اندیشه‌ها، ساختارهای اجتماعی و ایدئولوژیک عمل می‌کنند؛ و چون شأنی تاریخی دارند و در تاریخ رخ می‌دهند پس در نسبت با مقومات تاریخ هر کشور و ملتی می‌توانند معنا و کارکرد متفاوتی داشته باشند. با اتکا به نظریهٔ تاریخ مفهوم، در این مقاله مفهوم تجدد، که شأنی بنیادین دارد، در ادبیات نمایشی مورد تأمل و بررسی قرار خواهد گرفت؛ این مفهوم شأنی بنیادین دارد زیرا با ورود به ایران _در دورهٔ فتحعلی‌شاه قاجار_ موجب دگرگونی‌های اساسی در ساختار سیاسی و اجتماعی شد و پدیدارهای نوین و گوناگونی را پدید آورد که دلالت بر چگونگی رخدادگی و معنای تجدد در ایران داشتند. برای تبیین معنای این مفهوم بنیادین در آغازگاه تاریخ ادبیات نمایشی ایران، به تحلیل و بررسی انتقادی نمایشنامه‌های و آثار میرزافتحعلی آخوندزاده پرداخته خواهد شد؛ بدین شیوه که ابتدا معنا و مصادیق تجدد در آثار نمایشی او، بنا به اصل درزمانی، تفسیر و تعریف می‌شود و سپس، بنا به مقتضیات تاریخ مفهوم و وجود تعاریف متفاوت و متشابه تجدد در میدان اجتماعی زمانهٔ آخوندزاده، تجدد در ادبیات نمایشی آخوندزاده با تعریف تجدد در اندیشهٔ امیرکبیر، ناصرالدین‌شاه، ملکم‌خان و حاج سیاح بر پایهٔ اصل همزمانی مورد تحلیل قرار خواهد گرفت و سرانجام معناشناسی مفهوم تجدد بر اساس نظریهٔ تاریخ مفهوم صورت‌بندی خواهد شد. ضرورت چنین پژوهشی این است که تجدد به عنوان هستی ادبیات نمایشی، موضوع اصلی نمایشنامه‌های آخوندزاده بود و از همین‌رو باید دانست که چنین مفهوم بنیادینی، به صورت انضمامی و به‌دور از تعاریف لغتنامه‌ای و صورت‌بندی‌های از پیش تعیین‌شده، چه معنایی در سرآغاز تاریخ ادبیات نمایشی ایران داشته و چگونه در بخشی از تاریخ ایران بازنمایی شده و مصداق یافته است.

واژگان کلیدی: تاریخ مفهوم، راینهارت کوزلک، میرزا فتحعلی آخوندزاده، مفهوم تجدد، درزمانی، همزمانی.

۱. این مقاله مستخرج از پروژهٔ دکترای آقای عرفان ناظر با عنوان «تاریخ مفهوم تجدد در ادبیات نمایشی ایران: معناشناسی تجدد و تجدد ستیزی در ادبیات نمایشی از ۱۲۵۰ تا ۱۳۵۶ خورشیدی» در رشتهٔ تئاتر، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، با راهنمایی دکتر بهروز محمودی بختیاری و دکتر رحمت امینی است.

۲. دکترای تئاتر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. Email: Erfan.nazer@hotmail.com
۳. دانشیار گروه نمایش، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. (نویسنده مسئول) Email: mbakhtiari@ut.ac.ir
۴. دانشیار گروه نمایش، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. Email: amini.rahmat50@gmail.com

درآمد

نخستین بار در دههٔ ۱۹۳۰ بود که اریش روتهاکر[۱] و اوتو برونر[۲] تاریخ‌نگار، به اهمیت کاربرد واژگان، اصطلاحات، مفاهیم و معانی آن‌ها در متون پی بردند و برای درک دقیق و بهتر دوره‌های تاریخی، علاوه بر بررسی عناصر اجتماعی، به چگونگی کاربرد و معنای مفاهیم نیز پرداختند و این ایده را مطرح کردند که گروه‌های اجتماعی _ که در زمینه‌های و ساختارهای اجتماعی زندگی می‌کنند_ از طریق زبان نیز خود را آشکار می‌کنند و موضوعیت می‌بخشند (Brunner, 1946: XI). در سال ۱۹۵۵، با چاپ مجلداتی به نام *آرشیو برای تاریخ مفهوم*[۳] _ که هر مجلد تحولات معنایی مفاهیم بنیادین در تاریخ اندیشه را تبیین می‌کرد_ تاریخ مفهوم اهمیت بیشتری یافت؛ به‌طوری‌که در ۷- ۱۹۵۶ اوتو برونر «انجمن تاریخ اجتماعی مدرن»[۴] را پایه‌گذاری کرد تا در آنجا به مطالعهٔ رابطهٔ میان مفاهیم و تاریخ اجتماعی پرداخته شود (Conze, 1979: 24) اما مهم‌ترین رویداد دربارهٔ شکل‌گیری، و در نهایت، تثبیت‌شدن تاریخ مفهوم، در سال ۱۹۷۲ رخ داد؛ زمانی که اتو برونر، ورنر کونتزه و راینهارت کوزلک[۵] کار خود بر روی دانشنامهٔ ۸ جلدی *مفاهیم بنیادین تاریخی*[۶] را آغاز کردند و توانستند این دانش را به‌تمامی تبیین نمایند (Vogelsang, 2012: 10). در همین زمان راینهارت کوزلک با بهره‌گیری از دانش‌هایی چون تاریخ اجتماعی، زبان‌شناسی تاریخی و معناشناسی تاریخی، و همچنین با اتکا به این فرض که متن با زمینه نسبت دارد، تاریخ مفهوم را قوام بخشد و روشی را پایه‌گذاری کرد که امروزه «تاریخ مفهوم» نامیده می‌شود. از نظر کوزلک مفاهیم اموری فراتاریخی نیستند؛ بلکه در نسبت با ساختارهای اجتماعی، نهادهای سیاسی و مفاهیم دیگر قرار دارند و معنای خود را از نسبت‌شان با شبکه‌ای که در آن پدیدار می‌شوند، به دست می‌آورند. به‌زبانی‌دیگر مفاهیم در طول تاریخ دچار معانی متفاوتی می‌شوند، زیرا سوژه‌های انسانی، افکار، ساختارهای سیاسی و اجتماعی، به‌طور همزمان یا ناهمزمان، تغییر می‌کنند. از همین‌رو تاریخ‌نگار مفهوم، تاریخ را از طریق مفاهیم روایت می‌کند و باید به‌طور همزمان به ساختارها، نهادها و همچنین نسبت مفاهیم با آن‌ها بیندیشد (Koselleck, 1995: 111)

موضوع این مقاله، مبتنی بر چارچوب نظری و روش‌شناسی تاریخ مفهوم طرح می‌شود و گسترش می‌یابد؛ اما ممکن است این پرسش در ذهن خواننده پیش آید که تاریخ مفهوم دانشی است در قلمرو تاریخ، پس چه ارتباطی با ادبیات نمایشی دارد؟ به این پرسش می‌توان چنین پاسخ داد که تجدد مفهومی بنیادین در تاریخ معاصر ایران بوده و نه‌تنها قلمروهای گوناگون را فراگرفته و معانی گوناگونی را بر خود حمل کرده؛ بلکه، به‌طور اخص، هستیِ هستندهٔ نوآمده‌ای به نام ادبیات نمایشی نیز به شمار آمده است. از سویی دیگر، این هستندهٔ نوآمده نیز در تاریخ خود، چه به ایجاب و چه به سلب، تجدد را موضوعِ رویداد دراماتیک قرار داده و نمایشنامه‌نویس نیز تعریفی از آن ارائه کرده است. همچنین تجدد، در دورانِ فتحعلی‌شاه قاجار و محمدشاه قاجار، به‌واسطهٔ قلمرو سیاست به ایران وارد شد و با نام‌هایی چون «نظام جدید» نامیده شد و در مصادیقی چون «انتظام دولت» _ که دلالت بر ایجادِ ارتش ملی و تنظیم امور دربار و ملت داشتند_ آشکار گشت و به لایه‌های دیگر جامعه نیز نفوذ کرد. بر همین اساس با اینکه موضوعِ نمایشنامه‌ها تجدد بود، اما به دلیل آنکه تجدد در درون خود واجد نیروها و ارزش‌های سیاسی بود، نمایشنامه نیز به‌طور مستقیم با آن ارزش‌ها پیوند داشت؛ به‌طوری‌که در تمامی نمایشنامه‌های آخوندزاده این اصل وجود دارد که مصادیق تجدد مانند عقل‌گرایی، علم‌گرایی، آگاهی تاریخی و قانون تحقق نخواهند یافت مگر آنکه انتظام دولت وقوع یابد و دولتِ منتظم و قانونمندی وجود داشته باشد و گسست میان دولت و ملت از میان برود. پس نمایشنامه نیز در قلمرو سیاست، چیستی و چگونگی متجددانهٔ خود را آشکار کرده و پدیده‌ای بود به جهتِ ایجاد تجدد در شئون اجتماعی و سیاسی ایرانیان. بر اساس این دلایل، به‌کارگیری چارچوب و روش تاریخ مفهوم در ادبیاتِ نمایشی ممکن و به‌جا است؛ و همچنین می‌تواند راهگشایِ فهم متفاوتی از ادبیات نمایشی در ایران شود. با توجه به این مقدمات، پرسش پژوهش این است که معنایِ مفهوم تجدد در آثار نمایشی آخوندزاده چیست؟ و چه نسبتی با معانی دیگر تجدد در زمانهٔ آخوندزاده دارد؟ برای تبیین مفهوم تجدد در نمایشنامه‌های آخوندزاده، ابتدا به تعریف چارچوب نظری و روش‌شناسی تاریخ مفهوم خواهیم پرداخت و سپس گزارشی کوتاه از معنای واژهٔ تجدد ارائه خواهیم کرد. در بخش بعدی، تجدد در نمایشنامه‌های آخوندزاده تشریح و تبیین خواهد شد و سپس آثار و نامه‌هایی که ایشان در باب دراما نگاشتند مورد بررسی قرار خواهد گرفت. پس از این، تجدد در میدانِ اجتماعی زمانهٔ آخوندزاده مورد بررسی قرار داده می‌شود و سرانجام، بنا به مقتضیاتِ تاریخ مفهوم، مفهوم تجدد در آثار آخوندزاده تحلیل و تبیین خواهد شد.

۱. چارچوب نظری

چارچوب نظری تاریخ مفهوم بر این فرض بنا شده است که برخی از واژه‌های قدیمی و یا مورد استفاده در

دورهٔ پیشاتجدد، در دوره‌ای موسوم به دورهٔ آستانه‌ای[۷] تغییر معنا می‌دهند و از گذشته یا دورهٔ پیشاتجدد به زمان حال یا به‌سوی دورهٔ تجدد ورود می‌یابند. در این تغییر، واژگان متضمن لایه‌های معنایی گوناگون و به‌تبع آن بدل به مفاهیم می‌شوند. برخی مفاهیم، بنیادین هستند؛ زیرا با هستی و دگرگونی‌های بنیادین یک ملت پیوند دارند و مبین آن هستند. گویی همچون ذره‌ای بنیادین‌اند که در عین کوچک‌بودن، حامل انرژی و نیروی هستی‌بخشی می‌توانند باشند (Ifversen, 2011: 87). بر مبنای این چارچوب نظری، مفاهیم بنیادین چهار مشخصه دارند:

۱. تاریخ مفهوم چگونگی «دموکراتیزه‌شدن»[۸] زبان سیاسی–اجتماعی را آشکار می‌کند؛ بدین‌معنا که بررسی تاریخی مفاهیم نشان می‌دهد، چگونه یک مفهوم از جایگاهی که پیش از دورهٔ تجدد نزد گروه‌های سیاسی یا اجتماعی داشته است و در انحصار آنان بوده، خارج می‌شود و در دورهٔ جدید میان گروه‌های مختلف پراکنده می‌گردد.

۲. تاریخ مفهوم نشان می‌دهد که مفاهیم «زمانمند»[۹] هستند؛ یعنی نه‌تنها هر مفهوم در زمانه‌ای خاص بکار می‌رود؛ بلکه هر مفهومی زمان خاص خویش را می‌تواند داشته باشد.

۳. «ایدئولوژیک‌شدن»[۱۰] مفاهیم؛ با شکل‌گیری احزاب و اندیشه‌های گوناگون سیاسی و اجتماعی در دورهٔ جدید، مفاهیم در نسبت با فرم‌های جدید اجتماعی قرار می‌گیرند و به‌نوعی حاوی نیازها و خواست‌های نیروهای جدید سیاسی و اجتماعی می‌شوند.

۴. «سیاسی‌شدن»[۱۱] مفاهیم؛ وجود مفاهیم در جهان اجتماعی آنان را به ناگزیر سیاسی می‌کند. زیرا عرصهٔ رویدادگی سیاست، جامعه است. این سیاسی‌شدن واجد دوگانگی نیز است؛ زیرا یک مفهوم در برابر مفهوم متضادش یا همان پادمفهوم[۱۲] قرار می‌گیرد و در این دوگانگی است که می‌تواند معنای خود را آشکار سازد (Koselleck, 1972: XVI- XVIII).

از نظر کوزلک این ویژگی‌های مندرج در تاریخ مفهوم، بر این فرض زبان‌شناسی تاریخی است که زبان _ به‌طور مشخص زبان مکتوب_ می‌تواند حامل و بازگوکنندهٔ تغییرات هر دورهٔ تاریخی باشد (آرلاتو، ۱۳۷۳: ۴۳)؛ و این تغییرات در مفاهیم مقوله‌بندی شده‌اند. مفاهیم غیر تاریخی و انتزاعی نیستند و اگر چنین باوری نسبت به آنان وجود داشته باشد به ذات آنان مربوط نیست بلکه مربوط به عدم شناخت ما از خاستگاه تاریخی آنان است. می‌توان مفاهیم را از نظر معناشناختی کنترل کرد؛ یعنی آنان را به‌طور انضمامی بررسی کرد و بدین طریق با اثر بیگانه‌سازی[۱۳] به افشای زیرساخت‌های آنان دست یازید[۱۴]: «اثر بیگانه‌سازی می‌خواهد از طریق تجربهٔ گذشته به تدقیق در آگاهی امروزین یاری رساند، این آگاهی از جایگاه روشن تاریخی به سوی روشنای سیاسی هدایت می‌شود» (Koselleck, 1972: XIX) اثر بیگانه‌سازی به عبارتی دقیق‌تر دلالت بر این دارد که یک مفهوم را، اگر در بستر تاریخی‌اش بگذاریم و سپس آن را مورد تحلیل قرار دهیم، موجب می‌شود که تصورات امروزین حاکم بر آن مفهوم، و به‌نوعی نمادین‌شدن و اسطوره‌ای‌شدن آن، در هم بشکند و واقعیت تاریخی آن ملاکی برای آگاهی امروزین ما قرار گیرد. در نتیجه چنین اثری، می‌تواند موجب افزایش آگاهی و فهم روشن از ابعاد تاریخی معنای مفاهیم گردد و انسان امروزین واقعی‌تر و تاریخی به واقعیت مفاهیم حاکم بر جهان سیاسی و اجتماعی خود بنگرد.

۲. ملاحظات روش‌شناختی تاریخ مفهوم

کوزلک در باب روش‌شناسی تاریخ مفهوم چنین می‌گوید «روش این دانش که منتج از هدفش است، روشی است تاریخی مفهومی»؛ چنان‌که پیش‌تر نیز گفته شد، هدف تاریخ مفهوم بررسی تاریخی تحولات معنایی مفاهیم، به‌ویژه، در دورهٔ جدید است. از همین‌رو، تاریخ مفهوم، در وهلهٔ نخست، نیازمند روشی تاریخی است؛ اما بدین‌معنا نیست که تاریخ مفهوم نه درصدد روایت تاریخ واژه است، نه تاریخ رویدادها و مصداق‌ها، و نه تاریخ مسائل و ایده‌ها (Koselleck, 1974: XX)؛ بااین‌حال این روش از این امور یاری می‌گیرد تا بتواند روش ویژهٔ خود، یا همان روش تاریخی مفهومی را بنا نهد. روش یادشده واجد مشتقات چهارگانه‌ای است که در زیر شرح داده خواهد شد.

۲. ۱. رویکرد انتقادی– تاریخی

نخستین وجه این روش، رویکرد انتقادی– تاریخی است. انتقادی بودن در این ترکیب، دو معنای تاریخی را به همراه دارد: نخست آن‌که انتقادی در معنای فلسفی یا درواقع معنای پدیدارشناختی آن به کار می‌رود که هدفش شناخت عناصر و حدود یک پدیده است؛ به‌طوری‌که آن پدیده از پدیده‌های دیگر منفک و آن‌گونه که هست و هستی‌یافته آشکار شود (هایدگر، ۱۳۸۶: ۱۳۶)، و دوم آن‌که انتقادی در معنا و چارچوب نظریهٔ اجتماعی مطرح می‌شود که دلالت بر آشکارکردن ساخت ایدئولوژیک زمینه و پدیدهٔ مستقر در آن دارد؛ به‌طوری‌که نظام ایدئولوژیک پنهان در پدیده آشکار شود (Koselleck, 2006: 87). در انتقادی بودن این نگرش تاریخی همواره باید این دو معنا را در نظر داشت.

کوزلک در مقدمهٔ جلد نخست *مفاهیم بنیادین تاریخی*، که به‌طور مشخص به روش‌شناسی تاریخ مفهوم می‌پردازد، شرح می‌دهد که هر پژوهشی به وسیلهٔ واژه‌ها آغاز می‌شود و رویدادهای مهم سیاسی–اجتماعی و تجربه‌های تاریخی به‌وسیلهٔ آنان نشان داده می‌شوند (Koselleck, 1974: XX). پس در این نوع تاریخ‌نگاری، واژه در حکم عنصر آغازینی است که امکان روایت هر رویداد به آن وابسته است؛ همچنین در این ساحت، واژه ضرورتی برای تولید معنا و استقرار معنا نیز است. اگر می‌خواهیم به تحلیل متون بپردازیم، ناگزیر باید واژه و معنای مندرج در متون را نیز در نظر بگیریم. اما معنا هویت خود را تنها از واژه اخذ نمی‌کند؛ بلکه از موقعیت یا مصداقی که به آن دلالت دارد نیز، بهره می‌برد. درواقع کوزلک معنا را وابسته به سه اصل واژه، زمینه و مصداق می‌داند؛ از همین‌رو نه‌تنها فهم معنای اولیهٔ واژه بلکه موقعیت و کاربرد آن نیز اهمیت دارد و توجه به زمینه و مصداق موجب می‌شود که واژه به‌طور انضمامی فهمیده شود و معنای سیاسی– اجتماعی آن، از نظر تاریخی، آشکار شود. برای این امر پاسخ به سه پرسش «چه کسی سخن می‌گوید؟ مخاطب او کیست؟ و مهم‌تر از همه، این واژه و معنای آن به نفع چه کسی است؟» اهمیت دارد. در این پرسش‌ها، متنی که مملو از واژه‌ها و معانی است، یک سوژهٔ مشخص و مخاطب یا مخاطبین مشخصی دارد و هیچ واژه‌ای بی‌قصدوغرض بیان نمی‌شود. در اینجا ساختار مفاهیم در برابر مفاهیم دیگر قرار می‌دهد و امکانی برای انضمامیت مفاهیم فراهم می‌سازد. یعنی پادمفهوم‌ها اهمیت بسزایی دارند؛ درواقع آن‌ها مانع از انتزاعی‌شدن مفهوم می‌شوند و در عرصهٔ انضمامی سیاست، که میدانِ مواجههٔ دوگانه‌هایی چون من/ دیگری، دوست/ دشمن، سرمایه‌دار/ پرولتر و... است، قرار می‌دهند. آن‌ها نه‌تنها «یکدیگر را تعریف می‌کنند» (Koselleck, 2006: 87)؛ بلکه «مناسب این هستند که خودمختاری چنین کنش واحدی را نشان دهند؛ که «ما» را نه‌تنها در برابر دیگران مشخص و معرف کنند بلکه ویژگی متفاوتمان را هم رقم زنند» (Koselleck, 2006: 176). همچنین جایگاه و فکر اجتماعی موجود در مفاهیم را، که توسط نویسنده به نگارش درآمده، باید در نظر گرفت و متأملانه در باب این‌که مفاهیم مربوط به کدام صنف، طبقه، جامعه، فرقهٔ مذهبی و... هستند، اندیشید؛ زیرا مفاهیم در نسبت و تضاد با مفاهیم دیگر قرار می‌گیرند و گستره‌ای را به وجود می‌آورند که کوزلک به آن میدان اجتماعی[۱۵] می‌گوید؛ معنا برآیندی از این میدان اجتماعی است؛ در اینجا، مفاهیم و پادمفاهیم با یکدیگر هم‌حضوری پیدا می‌کنند و موجب حدود و تعیین یکدیگر می‌شوند؛ از همین‌رو، رویکرد انتقادی– تاریخی علاوه بر کارکردهای پیش‌گفته‌اش، موجب می‌شود که تاریخ مفهوم به تاریخ اجتماعی _ که از مقومات تاریخ مفهوم است_ نزدیک شود، واژه‌ها در زمینه‌های سیاسی و اجتماعی‌شان مورد خوانش قرار گیرند و تفسیر روند تحول معنایی آنان ممکن شود.

۲. ۲. درزمانی و همزمانی: همزمانی ناهمزمان‌ها[۱۶]

تاریخ مفهوم از اصل «درزمانی» بهره می‌برد. اصل درزمانی، مفهوم را در تاریخی‌بودنش مستند و مستدل می‌کند و گامی فراتر از تبیین نسبت واژه و مفهوم با زمینه برمی‌دارد؛ این امر، مربوط به نخستین مرحلهٔ این روش‌شناسی بود اما در دومین مرحله، فارغ از توجه به زمینه، مفاهیم از طریق روند زمانی‌شان پی گرفته می‌شوند؛ به‌عبارتی‌دیگر، معانی مختلف یک مفهوم به‌طور درزمانی کنار یکدیگر گذاشته می‌شوند و این موجب می‌شود که تاریخ مفهوم هویت خود را آشکار می‌کند (Koselleck, 1974: XXI)؛ در این مرحله است که زبان‌شناسی تاریخی کارایی خود را نشان می‌دهد. زبان‌شناسی تاریخی، عناصر زبان را در طول زمان مورد تحلیل قرار می‌دهد و در جست‌وجوی تغییرات زبان در تاریخ است. اما این تغییرات همواره یکسان نیستند و مفاهیم که عنصری از دستگاه زبان هستند، به یکسان تغییر نمی‌کنند، بلکه برخی مفاهیم هستند که با همان معنای پیشین خود به عصر جدید وارد می‌شوند و برخی مفاهیم هستند که از نظر واژگانی، ظاهر خود را حفظ می‌کنند و معنای خود را تغییر می‌دهند. نگرش درزمانی، اختلاف لایه‌های زمانیِ موجود در واژه‌ها و مفاهیم را می‌تواند نشان دهد و در نهایتِ تغییرات ساختاری و درازمدت یک مفهوم را در نسبت با زمان و حرکت خطی آن تحلیل کند.

در این مرحله از روش‌شناسی تاریخ مفهوم، باید توجه داشت که مفاهیم تنها به‌طور درزمانی تغییر نمی‌کنند بلکه این تغییرات، مانند تلاقی رویدادهای تکین با ساختارهای تکرارشونده، همزمان نیز هستند. به‌عبارت‌دیگر دو مفهوم را در نظر بگیرید که به‌طور درزمانی دچار تغییرند اما درعین‌حال آنان همزمان با یکدیگر نیز تغییر می‌کنند؛ اگرچه معنا، کارکرد و مصادیق آنان نسبت به گذشته‌شان و نیز با یکدیگر متفاوت است اما حرکت متغیر آنان همزمان هم است؛ پس روی دیگر این درزمانی، به ناگزیر، همزمانی است و تاجایی‌که به تاریخ مفهوم مربوط است، درزمانی و همزمانی را باید با یکدیگر در نظر گرفت و در تحلیل نهایی بکار برد. از نظر کوزلک: «چندگانگی معنایی فراتر از اتکا داشتن صرف به درزمانی پیش می‌رود. تاریخ مفهوم، اصل

همزمانی ناهمزمان‌ها را تبیین می‌کند که در یک مفهوم وجود دارد. [تدقیق در] ژرفای تاریخی [یک مفهوم] _ که همسان با زمان گاه‌شمارانه‌اش نیست- موجب می‌شود که یک ویژگی سیستماتیک یا ساختاری از آن مفهوم مستخرج شود. از همین‌رو، از نظر تاریخ مفهوم، درزمانی و همزمانی در هم پیچیده‌اند و پیوسته» (Koselleck, 1974: XXI).

به نظر می‌رسد بر اساس توضیحات کوزلک و همچنین مثال‌ها مربوطه، این ویژگی زمانی مفاهیم بیشتر مرتبط با مفاهیمی است که در دورهٔ آستانگی حضور دارند؛ یعنی مفاهیمی که جمع اضدادند؛ از یک‌سو در گذشته باقی مانده‌اند و از سویی دیگر پا در جهان مدرن گذاشته‌اند. آنان چهره‌ای ژانوسی دارند و دو زمان، دو معنا، دو کارکرد و دو مصداق مختلف را نمایندگی می‌کنند.

۲. ۳. معناشناسی و نام‌شناسی

معناشناسی، در چارچوب روش تاریخ مفهوم، از حدود انتزاعی و ساختارگرایانهٔ زبان‌شناسی فراتر می‌رود و شناخت منطق تحول معنا از منظر تاریخی و در نسبت معنا با زمینهٔ سیاسی- اجتماعی مورد تأمل قرار می‌گیرد؛ چراکه مفهوم به‌خودی‌خود، برخلاف زبان‌شناسی، زمانی موضوعیت می‌یابد که کاربردی سیاسی- اجتماعی داشته باشد. از نظر روش‌شناسی، دیدگاه معناشناسانه ازاین‌رو برای تاریخ مفهوم اهمیت دارد که این دانش همهٔ معانی یک اصطلاح را جست‌وجو می‌کند؛ بر زمینه‌هایی که واجد ساختارهای سیاسی و اجتماعی هستند، تمرکز می‌کند و تغییرات آن‌ها را در نظر می‌گیرد (Koselleck, 1974: XXI). اما برای دستیابی به معانی و نسبت‌های یادشده، باید قدمی پیش‌تر گذاشت و آنچه را که پیش از معنا جلوه‌گر می‌شود، به‌طور تاریخی، مشاهده کرد؛ منظور، مشاهده و مواجهه با «نام» در ذیل دانش نام‌شناسی است؛ این دانش که بخشی از معناشناسی است، به جمع‌آوری نام‌ها و تحلیل چگونگی روند آنان می‌پردازد. از سویی دیگر، به هنگام رخ‌دادن وقایع جدید سیاسی و اجتماعی یا از نام‌های قدیم در معنایی جدید استفاده می‌شود و یا از نامی جدید و تازه تأسیس؛ نام‌شناسی هر دو این تحولات و پدیدارشدن‌ها را مورد مطالعه قرار می‌دهد و در نهایت آنان را فهرست‌بندی می‌کند. از همین‌رو مفروض تاریخ مفهوم این است که هیچ‌گاه نمی‌توان برای فهم معنای تاریخی یک پدیده، از فهم و تبیین نام آن صرف نظر کرد زیرا نام دریچهٔ ورود به لایه‌های زیرین و معنایی یک پدیده و فهم محتوای بیرون زبانی آن است؛ محتوای سیاسی و اجتماعی آن که در کنش کنشگران بازتاب می‌یابد و در دستگاه زبان، از طریق عناصر زبانی، زبان‌مند می‌شوند. پس می‌توان گفت که معناشناسی و نام‌شناسی به هم پیوسته‌اند و برای بررسی مفاهیم لازم است که به این دو دانش متکی بود تا صورت و باطن آن را بتوان توأمان مورد تحلیل قرار داد (Koselleck, 1974: XXII).

۲. ۴. واژه و مفهوم

تاریخ مفهوم، در روش بررسی خود قائل به تفاوت‌گذاری میان واژه و مفهوم است. کوزلک چه در مقدمه‌ای که بر جلد نخست *مفاهیم بنیادین تاریخی* نگاشت و چه در کتاب *تاریخ‌های مفهوم*، آشکارا به این تمایز اشاره می‌کند و تأکید دارد که این تفاوت‌گذاری، برخلاف مثلث زبان‌شناختی است؛ مثلثی که میان واژه (نشانه)، مفهوم (معنا) و مصداق ارتباط مستقیمی می‌بیند و مفهوم یا معنا را واسطه‌ای میان واژه و مصداق. در اینجا مفهوم نقش واسطه دارد و نشانه و مصداق به عنوان علت و غایت یک پدیده مقدم بر مفهوم عمل می‌کنند (Koselleck, 2006: 87). اما در روش تاریخ مفهوم به نظر می‌رسد که مفهوم حالت استعلایی واژه است؛ بیش از واژه است، کلی است. به‌عبارتی‌دیگر، مفهوم، واژه را در بر می‌گیرد اما واژه نمی‌تواند مفهوم را احاطه کند. برای فهم این رابطه شرح زیر لازم می‌آید.

همواره در کتاب‌هایی چون *فرهنگ واژگان*، بر اساس ترتیب حروف الفبا، به تبیین معنای واژگان پرداخته می‌شود. در این فرهنگ‌ها، با واژگان مختلفی روبه‌رو هستیم؛ بعضی از آن‌ها معنایی روشن و به عبارتی تک‌معنایی هستند و برخی دیگر ممکن است معانی متعددی داشته باشند. هدف از چنین فرهنگ‌هایی که واژگان را گرد هم می‌آورند این است که معنای دقیق واژگان به‌کاررفته در یک زبان را روشن و مشخص کنند. معنای روشنگر این واژگان هم همواره به یک امر معناشده[۱۷] ، یا به‌زبانی‌دیگر، به یک اندیشه یا یک چیز دلالت دارد. در این نوع کتاب‌ها یا هر نوشتهٔ دیگری، ما با انباشتی از واژه‌ها روبه‌رو هستیم اما همهٔ آن‌ها مفهوم نیستند. شرط ضروری مفهوم این است که چندمعنایی و مبهم باشد. مفهوم واجد واژه است اما از آن فراتر می‌رود؛ برای مثال واژه الزامی به آن ندارد از رویدادهای سیاسی و اجتماعی تغذیه کند و با آن‌ها در پیوستگی باشد؛ اما مفاهیم بدون نسبت با این رویدادها واجد معنا نخواهند بود. برای مثال واژهٔ دولت را در نظر بگیریم؛ این واژه زمانی بدل به مفهوم می‌شود که شامل حکومت، قلمرو، شهروند، قانون، مالیات و... شود و بتوان از طریق آن گستره‌ای از امور را مورد بحث و مداقه قرار داد. مفهوم، فراگیری دارد و می‌تواند مجموعه‌ای واژگان

و معانی را درون خود مستقر سازد. بر اساس این ویژگی است که در مفهوم ـ برخلاف واژه ـ معنا و امر معناشده همزمان با یکدیگر حضور دارند (Koselleck, 1974: XXII). از سویی دیگر، گفتیم که مفاهیم نسبتی با وضعیت‌های اجتماعی و سیاسی دارند. پس انباشتی از تجربه‌های تاریخی‌اند که به فراخور هر دوره، این تجربه‌ها انباشته‌تر و متغیر می‌شوند؛ این وضعیتی است لایه‌لایه که هر لایه به‌طور همزمان و ناهمزمان با لایه‌های دیگر، در مفهوم، وجود دارد. از همین‌رو است که به قول کوزلک «معانی واژه‌ها، به وسیلهٔ تعاریف، می‌توانند به‌طور دقیقی مشخص شوند، اما مفاهیم تنها می‌توانند تفسیر شوند» (Koselleck, 1974: XXII). پس روش تاریخ مفهوم، بنا به ذات مفهوم، روشی است تفسیری که می‌خواهد با توجه به رابطهٔ ارگانیک مفهوم با زمینه‌های سیاسی و اجتماعی، از معنای مشخص واژه به معانی چندگانه و مبهم مفهوم عبور کند؛ این فرایندی استعلایی برای تاریخ مفهوم است؛ از طریق این فرایند است که معانی گوناگون و ابعاد اجتماعی و سیاسی، و در واقع انضمایت مفاهیم، آشکار می‌شود. استعلایی بودن تاریخ مفهوم، انتزاعی بودن واژه‌ها و مفاهیم را از میان می‌برد.

۲. ۵. همگرایی[۱۸] تاریخ و مفهوم

آن‌چنان‌که در این چارچوب نظری گفته شد، مفهوم که همزمان چند معنا و مبهم است، نسبت به واژه و رویدادهای سادهٔ زندگی، دارای ویژگی استعلایی است. هر رویدادی، زمانی می‌تواند تبدیل به تاریخ شود که فرایند مفهومی شدن را سپری کند. یعنی فراگیر باشد، توسط کنشگران گوناگون مورد توجه قرار باشد، معناهای گوناگونی را پدیدار سازد و در نهایت بتوان از طریق مفهوم آن را صورت‌بندی کرد و ویژگی‌های تاریخی آن را نشان داد. بر این اساس در روش به‌کاررفته در این پژوهش، میان مفهوم و تاریخ یک هم‌گرایی وجود خواهد داشت. همگرایی به معنای آن است که مفهوم امکانی از برای روایت تاریخی را فراهم می‌کند؛ زیرا واژه‌ها، رویدادها و معانی را گرد هم می‌آورد و تاریخ‌نگار با این ابزار می‌تواند چیزی را روایت کند. همگرایی تاریخ و مفهوم نیز از همین‌رو اهمیت دارد و بر این تأکید می‌کند که آنچه در تاریخ روایت می‌شود، روایت تاریخی مفهوم است؛ مفاهیمی که ممکن است بخشی از معنا و کارکرد گذشتهٔ خود را همچنان حفظ کند؛ مانند مفهوم دموکراسی؛ و یا معنایی جدید را با خود حمل کنند؛ مانند سوسیالیسم؛ و یا با مفهومی دیگر ترکیب شوند و تجارب و افق‌های جدیدی را آشکار سازند؛ مانند سوسیال– دموکراسی (Koselleck, 1974: XXIII). مفاهیم نیز داستانی برای خود دارند که با رویکردی تاریخی باید آن را روایت کرد؛ در این فرایند است که تاریخ نیز پدیدار می‌شود.

۳. معنایِ واژهٔ تجدد

واژهٔ تجدد اسم مصدر است و بر اساس فرهنگ واژگان *دهخدا*، *عمید* و *معین* دلالت بر «نو شدن» دارد. در مدخل مربوط به این واژه در فرهنگ دهخدا آمده که اسم مصدر عربی است و به معنای: «نو شدن. نو گردیدن. ‖ شیر بشدن از پستان. خشک گردیدن شیر پستان» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۶۴۴۳). اما در *فرهنگ عمید* علاوه بر حیث مصدری و فعلی معنای تجدد، حیث فاعلی نیز برای این واژه مد نظر قرار گرفته و تجدد به معنای «[...] طرفدار امر تازه بودن، به نوی و تازگی گراییدن» دانسته شده است (عمید، ۱۳۸۹: ۳۲۶)؛ این ویژگی را می‌توان در نسبتی که میانِ معنای واژهٔ تجدد با وزن عربی‌اش نیز به فهم درآورد؛ چنان‌که در *تاج‌المصادر* آمده، تجدد بر وزن تفعل است (المقری البیهقی، ۱۳۷۵: ۸۱۰) این وزن دلالت بر مطاوعت و پذیرش فعل دارد؛ پس اگر معنای این واژه را در نسبت با این وزن ثلاثی مزیدفیه در نظر بگیریم دیگر نمی‌توان معنای آن را محدود به «نو شدن» کرد؛ بلکه بر اساس کارکرد وزن یادشده، این نو شدگی نیاز به کسی دارد که از آن اطاعت کند یا فرمان ببرد. از طرفی دیگر اگر در یافتن ریشهٔ این واژه پس برویم، مصدری به نام الجِدَّةُ را می‌یابیم که برآمده از مصدری به نام جَدَدَ و به معنای «چیزی نو» است. همچنین با واژگانی چون جَدَّدَ و تَجَدَّدَ نیز هم‌خانواده است که به‌طور مشخص دلالت بر چیزی که «بازسازی‌شده، تعمیرشده» دارد[۱۹] و این نشان می‌دهد که این واژه تنها دلالت بر امری جدید که پیش‌ازاین وجود نداشته است، ندارد بلکه در این وجه امری قدیم است که در زمان اکنون دوباره‌سازی می‌شود و صورت بهتری پیدا می‌کند؛ به زبان دیگر ذات آن چیز تغییر نمی‌کند، اما صورت دگرگون می‌شود و این نشان می‌دهد که امر قدیم در دورهٔ جدید بقا و تداوم می‌یابد. بر اساس موارد گفته‌شده اکنون می‌توان واژهٔ تجدد را چنین صورت‌بندی کرد: ۱. تجدد به معنای «نو شدن» است؛ ۲. در این فرایند نو شدن، به سوژه‌ای نیاز دارد که آن را تحقق بخشد؛ ۳. این نو شدن تنها یک خلق جدید یا به وجود آمدن آنچه پیش‌تر وجود نداشته، نیست؛ بلکه می‌تواند تداوم امر قدیم در وضعیتی جدید و با صورتی دیگر باشد. ۴. در نتیجه، تجدد می‌تواند هم به معنای امر جدید و نوینی باشد که پیش‌تر وجود نداشته و هم امری باشد که پیش‌تر وجود داشته اما اکنون نیاز به نوسازی و حیات دوباره پیدا کرده است.

۴. معنای مفهوم تجدد در نمایشنامه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده

۴. ۱. *حکایت ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر*

نخستین نمایشنامهٔ آخوندزاده *حکایت ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر* نام دارد که به سال ۱۲۶۶ ه. ق نگاشته شد. زمان تاریخی رویداد ۱۲۴۸ ه. ق است ـ یعنی اواخر دورهٔ فتحعلی‌شاه و پس از عهدنامهٔ ترکمنچای ـ و مکان آن شهر نوخه. خلاصهٔ داستان نمایشنامه از این قرار است: ملا ابراهیم ادعا می‌کند به اکسیری دست‌یافته که می‌تواند مس را طلا کند و نقره را دو برابر. اهالی نوخه به اندیشه می‌افتند که نزد ملا ابراهیم روند و از فن او بهره برند. حاجی نوری، شاعر شهر، که در باب تاریخ و وقایع گذشته شعر می‌سراید، با این عمل کیمیاگرانه و عوام‌فریبانه مخالف است اما اهالی شهر بی‌توجه به او سوی کوه خاچمز، در بیرون شهر نوخه می‌روند تا ملا ابراهیم را ملاقات کنند.

نمایشنامه در نقد خرافات و کیمیاگری است[۲۰] ؛ و افرادی که بی هرگونه اندیشیدنی مایل به ازدیاد ثروت خویش هستند، متشکل‌اند از ارباب و رعیت، حکیم و ملا، تاجر و زرگر، و به‌طورکلی ایرانیان. آنان بر اساس باورهای گذشته و متصلب خویش عمل می‌کنند، چنان‌که شیخ صالح به کتاب مقدس مسلمانان سوگند یاد می‌کند که: «به قرآنی که خوانده‌ام به چشم خود دیدم هر کس به ملا ابراهیم خلیل نقرهٔ سکه زده آورد دو برابر نقرهٔ خالص بی‌سکه گرفت، برد» (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۷۸). مقولات مندرج در امر قدیم، یعنی سنت، الهیات، عرفان، طبقات و اصناف اجتماع، چنان درهم‌آمیخته و تفکیک ناشده‌اند که هرگونه تفاوت و ویژگی جوهری در میان آنان از بین رفته است. تفاوتی میان ارباب، رعیت، حکیم و ملا وجود ندارد و تاجر و زرگر نیز که عقل ابزاری باید داشته باشند نیز از آن بی‌بهره‌اند. این تصلب امر قدیم، خود را در این آشفتگی و انقیاد اشخاص در خرافات خود را نمایان می‌کند که موجب پدیدارشدن شرایط امتناع از اندیشیدن و امر جدید است. به نظر می‌رسد که از نظر آخوندزاده این شرایط در ایران قدیم، و به‌عبارتی‌دیگر، در ایران بزرگ فرهنگی غالب است؛ چراکه نه‌تنها اهالی ایالات قفقازی بلکه «درویش عباس ایرانی» که نوکری ملا ابراهیم کیمیاگر را می‌کند، دچار پندار متصلبی است که منتج از استیلا یافتن طبیعت بر انسان و عدم استعلا یافتن انسان از مقدرات مندرج در طبیعت الهی است؛ در توضیح صحنه این استیلا چنین روایت شده است: «درویش عباس، سی‌ساله [...] پوست پلنگ بر دوش، شاخ نفیر در دست، خروس قرمز بزرگی در بغل از منزلش بیرون آمده، به صدای مهیب «یا هو، یا حق» گویان رو به سمت بالای چادر نهاده، در جای مناسبی میخی کوفته سه دفعه شاخ نفیر را دمیده، آوازه به سنگ و کوه انداخته، خروس را به میخ بسته» و شعر سعدی می‌خواند و این‌چنین شب‌بیداری می‌کند تا «خروس شب‌ها بانگ کرده به صدای او علف اکسیر بروید» (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۹۰- ۸۹). اما در برابر تمام این نشانه‌های تصلب و آشفتگی اسطوره‌وش، شاعری حضور دارد که تنها یکبار در مجلس نخست حاضر می‌شود و برخلاف درویش ایرانی، که شعر سعدی را برای فراخواندن نیروی جادویی زمین بارور در فصل بهار به کار می‌برد، از شعر به جهت روایت تاریخ و رویداد واقع شده بهره می‌برد؛ حاجی نوری شاعر فردی است مخالف اکسیر و عوام‌فریبی و بدین باور است که آگاهی تاریخی از گذشته و دانستن واقعیتی که بر سر مردمان یک شهر آمده ارجح بر هر امری است؛ زیرا آگاهی از واقعیت تاریخی مشترک می‌تواند افراد را به آگاهی جمعی برکشاند و میان اکنونِ آنان با گذشتهٔ مشترکشان پیوستگی آگاهانه‌ای ایجاد کند؛ بدین شرط که انسان از فروافتادن در اکنون جدا شود و نسبت به گذشته نگاهی انتقادی داشته باشد؛ یعنی آن‌که چرایی و چگونگی رخدادهای گذشته را بداند. این فرایند عقل‌گرایی است و در این چارچوب، از نظر حاجی نوری شاعر، اکسیر حقیقی آن است که انسان توانایی خود را، در صنعتی که فراگرفته، به‌درستی متحقق سازد و از طریق «کار» جوهر خویش را آشکار نماید؛ این‌چنین کار فرد می‌تواند اکسیر فرد باشد و او را در جهان «دولتمند» سازد (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۸۱).

شاعر تاریخ، کسی است که از عقل‌گرایی و علم جدید سخن می‌گوید و بر این اساس، در برابر تصلب آشوبناک قدیم می‌ایستد. آنچه آخوندزاده در نخستین نمایشنامه و اثر خود نشان می‌دهد تقابل دوگانه عقل، علم و آگاهی تاریخی با عوام‌فریبی، خرافات، باور اسطوره‌وش و غیر عقلانی است. حاجی نوری شاعر نمایندهٔ تجدد و بیانِ مصادیق آن در برابر جماعت بیرون از تجدد است که در برابر این تصلب بیرون افتاده از تاریخ جدید، اگرچه شکست می‌خورد و در مجلس نخست به بیرون رانده می‌شود، اما شاعری است که ندا دهندهٔ برتری امر جدید بر امر قدیم است؛ اما ندایی که دیر به گوش نانیوشای اهالی ایران بزرگ فرهنگی خواهد رسید.

۴. ۲. *حکایت موسیو ژوردان حکیم نباتات و مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر*

رویداد نمایشی دومین نمایشنامهٔ آخوندزاده در سال ۱۲۶۳ ه. ق، که آخرین سال پادشاهی محمدشاه و صدارت

میرزا آقاسی در ایران بود، می‌گذرد؛ اما نمایشنامه در سال ۱۲۶۸ ه. ق نگاشته شده است. از نظر تاریخی، یعنی در زمان دولت ناصرالدین‌شاه و آخرین سال صدراعظمی امیرکبیر.

نمایشنامه در باب شخصیتی است به نام موسیو ژوردان که از طرف دارالعلم پاریس به قراباغ آمده بود تا در مورد گیاهان و فواید آنان تحقیق کند. زمانی که عزم رفتن به پاریس می‌کند تصمیم می‌گیرد شهبازبیک _داماد خان_ را نیز با خود به فرنگ برد تا او زبان فرانسه و علم بیاموزد. نامزد او و شهربانو خانم _همسر خان_ که مخالف سفر شهبازبیک هستند به مستعلی‌شاه توسل می‌جویند تا از طریق جادو بتوانند خواستهٔ خود را عملی نمایند. وقتی مستعلی‌شاه در حال برگزاری مراسم جادوی دروغین خود است، موسیو ژوردان هراسان وارد خانه می‌شود و خبر از ویرانی و انقلاب در پاریس می‌دهد و در نتیجه سفر شهبازبیک به پاریس نیز لغو می‌شود.

این نمایشنامه نیز همچون نمایشنامهٔ پیشین آخوندزاده در نقد خرافات است و جدال علم‌خواهی و خرافه‌گرایی را نشان می‌دهد؛ این جدال بنیادین دربرگیرنده و معنادهنده به اصطلاحاتی چون فرنگ، زنان روباز، دولت، جادوگری، سلطنت و انقلاب است. در مجلس نخست، فرنگ با زنان روباز تعریف می‌شود. شرف نساخانم از این گریان است که شهبازبیک می‌خواهد به فرنگ رود و زنان روباز آنجا را ببیند؛ او معتقد است که تصور زنان روباز فرنگی عقل از سر شهباز ربوده است و از همین‌رو او به موعد ازدواجشان بی‌توجه شده و اکنون رفتن به فرنگ نسبت به ازدواج سنتی، در اولویت قرار گرفته است (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۱۱۰) تصویر خیالین از فرنگ و زنان روباز آنجا، نخستین صورت از مفهوم تجدد در این نمایشنامه است که از منظر دخترکی که تنها به ازدواج می‌اندیشد، همچون عامل گسست نمایان می‌شود که بی‌تردید ارزشی منفی نیز دارد. البته ادراک شهبازبیک جوان از فرنگ نیز جدای از زنان روباز آنجا نیست؛ زیرا در نخستین گزاره‌اش در باب پاریس، چنین بیان می‌کند که: «می‌روم بازمی‌گردم. برای شرف نسا هم از کجک‌هایی که دختران فرنگ به سرشان می‌زنند سوقات می‌آورم» (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۱۱۲)؛ در تضاد با این تصویر اولیه و خام اهالی قراباغ از فرنگ، سخنان موسیو ژوردان چهرهٔ دیگر فرنگ را عیان می‌کند؛ چهره‌ای که اصل و بنیاد تجدد است. در «مجلس دویم» موسیو ژوردان هدف خود از بردن شهباز به پاریس را آموختن زبان فرنگ به او می‌داند؛ گرچه حاتم خان معتقد است که آموختن زبان فرانسه نیازی نیست و در مدارسی که دولت گشوده است زبان‌های فارسی، عربی و روسی تدریس می‌شود اما برای شهباز دانستن زبان فرنگی موجب ارتقای منزلت اجتماعی می‌داند و برای دانستن رسوم جدید پاریس نیاز است که آدمی تجربهٔ بودن در آنجا را داشته باشد. تجربهٔ بودن در فرنگ موجب می‌شود که تصورات باطل از آنجا از میان برود و آدمی بر اساس تجربه به شناخت از پدیدهٔ جدید یا متفاوت دست یابد. آگاهی مبتنی بر تجربه در تضاد با آگاهی بر اساس پیش‌فرض‌ها و قیاس خود با دیگری است که بر تنها بر تفاوت‌ها ابتنا دارد. آخوندزاده این دو شکل از آگاهی را بدین‌صورت نشان می‌دهد که حاتم خان معتقد است همهٔ امور فرنگ در تضاد با رسوم «ما» است و همین مبنایی می‌شود برای فهم خود و دیگری؛ درحالی‌که موسیو ژوردان حکیم این نوع مواجهه را تهی از «قواعد منطق و عقل و فراست» می‌داند. درواقع این شکل از آگاهی پایهٔ علمی و تجربی ندارد و مبتنی بر پندار است؛ اما ژوردان حکیم در نباتات و کسی است که در باب داروهای گیاهی تحقیق می‌کند، آنان را به «دارالعلم» که تحت حمایت دولت فرانسه است می‌برد و پس از انجام تحقیقات از گیاهان دارو می‌سازند و در مورد فواید آنان تصنیفات جدید می‌نگارند:

«موسیو ژوردان: من از علما و حکمای دارالعلم تحت حمایت خاصهٔ دولت و از مقرب و معتمدان اعلیحضرتم. [...] اگر به قراباغ نمی‌آمدم که می‌دانست در ییلاق‌های قراباغ این علف‌ها موجود است. پیش‌تر از این، اطبا و حکمای ما [...] چنین گمان کرده‌اند که این نباتات همین در کوه‌های آلپ و در آمریکا و آفریقا و کوه‌های سوئیس می‌باشد، اما حال من بسبب آمدن اینجا به دارالعلم پاریس اثبات خواهم کرد که حکمای مذکور بالکلیه سهو کرده‌اند، این نباتات در کوه‌های قراباغ به کثرت موجود است، و ماهیت این نباتات را تحقیق و خواصش را به تجربه مشخص کرده، در این خصوص به جهت استحضار اطبا به تصنیف جدید در عالم مشهور خواهم نمود» (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۱۲۱– ۱۲۳).

در گفتار ژوردان علاوه بر مفاهیمی چون علم، که برآمده از فهم و تبیین موجودات در طبیعت از طریق تجربه و آزمایش است، مفاهیمی چون دولت پادشاهی مشروطه فرانسه نیز وجود دارد که حامی علم جدید است. درواقع در گفتار او علم و دولت در پیوند با یکدیگر قرار دارند و توزانی میان آنان است؛ دولتی که از علم جدید حمایت می‌کند، دولتی است معطوف به بهره بردن از طبیعت به جهت ایجاد سود و فایده برای علم و مردمان. این دولت، از وضع طبیعی و قدیم خود استعلا پیدا کرده است و اکنون می‌تواند طبیعت را به عنوان موهبتی در خدمت خود و مردمانش درآورد؛ از همین‌رو چنین معنایی از دولت، همچون علم مبتنی بر تجربه، جدید

است. اما در برابر رویکرد علمی و استدلال عقلانی ژوردان و تمایل او به تجددخواه‌کردن شهباز، پادمفهومی به نام جادو و جادوگری وجود دارد که تعین‌یافته در شخصیت مستعلی‌شاه است.

به درخواست شهربانو، مستعلی‌شاه می‌خواهد با لشکر دیوها و عفریت‌هایش پاریس را «بترکاند» اما به این شرط که صد سکهٔ طلا دریافت کند. آخوندزاده، همچون اثر پیشین خود جادو را با فریبکاری و افکار عوام مرتبط می‌داند و در برابر آنان از «ملاهای شیخیه و اصولی» دفاع می‌کند زیرا در اندیشهٔ آنان جادوگری قبیح است و بر منبر وعظ خود در انتقاد از جادوگری سخن می‌گفتند (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۱۳۵). بااین‌حال دوگانهٔ علم و جادو در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند و آن هنگام که مستعلی‌شاه در حال منترخوانی است، ناگهان ژوردان هراسان وارد می‌شود و از وقوع انقلاب در فرانسه و فروافتادن دولت پادشاهی مشروطه، خبر می‌دهد. این رخداد تصادفی در نمایشنامه موجب می‌شود که شهربانو و مستعلی‌شاه به‌راستی باور کنند که لشکر اجنه موجب چنین رخداد سیاسی‌ای شده‌اند؛ البته آنان این رخداد را سیاسی نمی‌فهمند بلکه آن را مربوط به نیروهای جادویی در این هستی می‌دانند، اما ژوردان متجدد درکی سیاسی از این رخداد دارد و انقلاب را نه به مثابه پیشرفت و آزادی بلکه به مثابه ویرانی می‌فهمد. در این نمایشنامه آخوندزاده، از زبان موسیو ژوردان، دو تصور از پاریس را نشان می‌دهد؛ نخست تصوری که در آن دولت پادشاهی مشروطهٔ حاکم است و از علم حمایت می‌کند؛ و دیگر تصور پاریس ویران‌شده توسط «شیاطین، اجنه، دیوها، عفریت‌ها، بدعمل‌ها»، و از نظر تاریخی یعنی انقلاب ۱۸۴۸ فرانسه. علاوه بر این‌که نسبت اهالی قراباغ با هر دو تصویر، واقع‌گرایانه و مبتنی بر فهم واقعیت جهان جدید نیست و فقدان آگاهی تاریخی نیز مشخص است، انقلاب نیز همچون شر و ویرانی مطرح می‌شود؛ اگرچه میرزا آقاسی، به هنگام مطلع‌شدن از انقلاب یادشده، آن را ارادهٔ خدا به جهتِ رهایی ستمدیدگان فهمید، اما بر اساس گزاره‌ها و تصورات ارائه شده در نمایشنامه، به نظر می‌رسد که آخوندزاده چنین بینشی ندارد و از پادشاهی مشروطه در برابر انقلاب ضد پادشاهی دفاع می‌کند. جدای از این، آنچه به‌طورکلی، آخوندزاده در این نمایشنامه ارائه می‌دهد تضاد جادوگری، خرافات، ضد عقلانیت و عدم تمایل به تجربه با عقلانیت، استدلال، علم، تجربی است. همچنین او بی‌نظمی در دولت و لشکر را هم‌ارز جادوگری می‌داند؛ زیرا مستعلی‌شاه جادوگر می‌گوید: «مگر دیوهای من سرباز ایرانی هستند که مفت خدمت بکنند؟ مگر من وزیر حاجی میرزا آغاسی هستم که هیچ چی به آن‌ها ندهم جز فحش و تهدید؟» (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۱۴۳). از نظر آخوندزاده، هر دو آنان فریبکار و موجب زوال هستند؛ یکی اذهان عامهٔ مردم را فاسد می‌کند و دیگری دولت و لشکر را. پس در نهایت امر، تفاوتی با یکدیگر ندارند بلکه تنها روش آنان متفاوت است. جدال میان تجدد با پادمفاهیمش، در سومین نمایشنامهٔ میرزا فتحعلی ادامه می‌یابد؛ اما با یک تفاوت مهم؛ اگر در این دو اثر اخیر، تجدد در تضاد با خرافات و به‌طورکلی، حاکمان ولایات و عوام مطرح شد؛ در *سرگذشت وزیرخان لنکران* شیوهٔ حکومت کردن مورد توجه قرار می‌گیرد و مفهوم تجدد از فضایِ گستردهٔ اذهانِ خرافات‌زده، به درون حکومت و فرمانروایی وارد می‌شود.

۴. ۳. *سرگذشت وزیر خان لنکران*

داستان این نمایشنامه که در سال ۱۲۶۸ ق نگاشته شده، از این قرار است که تیمور آقا _ برادرزاده و جانشین خان لنکران که البته خان، حکومت را از او غصب کرده است_ عاشق دختری است به نام نساخانم _خواهر همسر دوم وزیر (شعله) _ که خان حاکم نیز به او نظر دارد و در صدد ازدواج با اوست. روزی وزیر تیمور را در خانه‌اش می‌یابد و شک می‌کند که مبادا تیمور با شعله ارتباط دارد؛ پس نزد خان شکایت می‌برد. خان لنکران نیز از این فرصت برای حذف جانشین و رقیب عشقی خود استفاده می‌کند و حکم به مرگ تیمور می‌دهد. تیمور تصمیم می‌گیرد همراه با نساخانم بگریزد اما خبر می‌رسد که خان در دریا غرق شده است و تیمور جانشین او خواهد شد. پس از آن‌که تیمور حاکم می‌شود، وزیر را عزل می‌کند و با نساخانم پیوند ازدواج می‌بندد.

در این نمایشنامه، مفهوم تجدد و مصادیق آن از «مجلس سیم» موضوعیت می‌یابد. در دو مجلس نخست، خواننده با وضعیتِ حیطهٔ خصوصی وزیر خان لنکران، جدال میان دو همسرش و رواج تهمت و افترا میان آنان روبه‌رو هستیم. اما در مجلس سیم، توجه از حیطهٔ خصوصی به حیطهٔ عمومی جلب می‌شود و بحران در وضعیت نخست به آشکارشدن بحران در وضعیت دوم ختم می‌شود. این گذار از درون به بیرون در دو اثر پیشین آخوندزاده نیز وجود داشت. برای نمونه، در *ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر* مشاهده می‌شود که چگونه افرادی که مسئولیت اعمال شخصی خود را نمی‌پذیرند و توانایی خویش را در «صنعت» خود به‌درستی به کار نمی‌اندازند _ چونان‌که بالقوگی آنان به‌طور کامل بالفعل شود_ هم به خود آسیب می‌زنند و هم جامعه را دچار فساد می‌کنند؛ و یا در *موسیو ژوردان* آشکارا نشان داده می‌شود که تسلط خرافات

بر درون و یا بر اهالی خانه، در برابر مواجههٔ واقع‌بینانهٔ فرد با جهان بیرون ـ در اینجا هم امکان‌های نهفته در طبیعت قراباغ و هم فرانسه مدنظر است_ غلبه دارد و میان درون و بیرون گسست وجود دارد. اما، اگرچه در *سرگذشت وزیر خان لنکران* میان درون و بیرون، در وهلهٔ نخست، گسستی نیست بلکه عدم انتظام درون خانه در حیطهٔ عمومی نیز دیده می‌شود، اما گذر از درون به بیرون و ارتباط ماهوی میان آن دو، از نظر آخوندزاده، امری آشکار و قطعی است؛ زیرا تنها آن کسی به علم دست میازد و به فرایند آگاهی جدید وارد می‌شود که بتواند عادات و جهل درونی خویش بیرون آید و به‌سوی واقعیت ناشناخته حرکت نماید. اگر درون متصلب بماند، بیرون نیز تصلب خواهد داشت و فرایند آگاهی آغازیدن نخواهد گرفت. بر همین اساس، آخوندزاده در دو مجلس نخست عدم انتظام و آشوب عاطفی و روانی افراد را نشان می‌دهد و سپس در مجلس سیم به بی‌انتظامی حکومت خان می‌پردازد. خان، در محکمه نشسته است و در باب شاکیان داوری می‌کند. برای فردی فرمانِ قصاص می‌دهد (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۱۸۸)؛ اما به فردی دیگر، که از طایفهٔ خان است، ترحم می‌کند و مجازاتش را تخفیف می‌دهد (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۱۹۰). روشن است که محکمه نه بر اساس انتظام، بلکه بر اساس میل شخصی حاکمی اداره می‌شود که خود را همچون «خلفا و سلطان محمود غزنوی» می‌داند، یعنی خود را در پیوستگی با بی‌انتظام‌بودن قدیم می‌فهمد، و از همین‌رو، بی‌آن‌که پاسخی از تیمور بشنود حکم به قتل او می‌دهد (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۱۹۳)؛ اگرچه از منظر دراماتیک این حکم دلالتی بر شر بودن شخص حاکم دارد که می‌خواهد در یک آن، جانشین و رقیب عشقی خود را از میان بردارد، اما از منظر سیاسی، چنین رویکردی دلالت بر بی‌قانون و فقدان انتظام دارد. تیمور نیز در برابر این بی‌انتظامی قرار می‌گیرد و شناخته می‌شود. این تضاد به دو شکل نشان داده می‌شود؛ نخست زمانی است که تیمور در مسند حکومت قرار نگرفته و می‌خواهد با نساخانم بگریزد، اما پیش از گریز، تلاش دارد تا از وزیر این حکومت بی‌انتظام، انتقام گیرد و او را با تپانچه از میان بردارد. اما هنگامی‌که خبر می‌رسد خان حاکم غرق شده و «مردم دور عمارت و دیوانخانه» گرد آمده‌اند و خواستار حاکمیت تیمور هستند، از گرفتن چنین انتقامی منصرف می‌شود و تصمیم می‌گیرد که وزیر را از وزارت غزل نماید و چشم بر خطاهای گذشتهٔ او بپوشاند (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۰۶)؛ بااین‌حال دلیل تیمور برای گرفتن چنین تصمیمی منحصر به انتقام که یک کنش شخصی است، نیست؛ بلکه او در هیئت یک حاکم ظاهر می‌شود که باید امور عمومی را بر امور شخصی رجحان بدارد. از همین‌رو پس از عزل وزیر می‌گوید:

«بنا به اصلاح امور ملک و ملت از من حق توقع نخواهی داشت [...] چون هر که بخواهد امور مملکت را موافق قاعده به اصلاح بیاورد، رعیت و ملت را ترقی بدهد لابد باید مردمان بی‌اطلاع غیر کافی و با غرض را از ریاست خلع کند و امور ملک و ملت را به مردان کاردان کافی و بی‌غرض با اطلاع واگذارد؛ اشخاصی را که طمع‌کاری و رشوه‌خواری عادت طبیعی شده است [...] دخیل کار بندگان خدا نکند تا امور دولت و ملت به‌طور درستی رو به ترقی گذارده، عموم رعایا و غیر نوکر آسوده و فارغ بال بوده باشند» (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۰۶).

تیمور تجددخواهی است که در اندیشهٔ انتظام امور ملک و ملت و ترقی‌خواهی است. او اصلاحات را نه به عنوان تداوم آنچه از پیش بوده بلکه در گسست از گذشته و از جا کندن امور و اشخاص فاسد می‌داند. از این سلب است که ایجاب ترقی و گشودن آینده ممکن می‌شود. بر همین اساس، آخوندزاده، که بیانیهٔ خود را از زبان تیمور اذعان می‌کند، در این نمایشنامه امکان وجود آینده‌ای را تصور می‌کند که بر ارادهٔ به‌سوی ترقی ابتنا دارد و روش رسیدن به آن اصلاح توأمان درون و بیرون است؛ اصلاح امور خانه و امور حکومت. نمایشنامه در درون خانه‌ای به پایان می‌رسد که خرافات و افترا هنوز در آن پابرجا است؛ پیش از آمدن تیمور پری خانم (مادر شعله و مادر زن وزیر) نزد فال‌گیر بوده و به توصیهٔ او می‌خواهد سه برابر سر وزیر غذای نذری دهد تا به‌زودی وزیر بتواند از شعله فرزند پسری آورد. در این درون خرافات‌زده است که تیمور طاغی بیانیهٔ اصلاح‌طلبی خود را ارائه می‌دهد و ترقی و انتظام درون و بیرون را خواستار می‌شود و خود را به عنوان حاکمی تجددخواه نشان می‌دهد. اهمیت یافتن تجددخواهی در درون حکومت، در نمایشنامهٔ دیگر آخوندزاده تداوم می‌یابد؛ مضاف بر آن‌که تجدد نباید محدود به حکومت باشد بلکه باید در میان مردم نیز تسری یابد و تجدد در بالا و پایین، که در وضعیت اجتماعی- سیاسی ایران همزمان با یکدیگر نیستند، دچار همزمانی با یکدیگر شوند.

۴. ۴. *حکایت خرس قلدورباسان*

در سال ۱۲۶۹ ق نمایشنامهٔ *حکایت خرس قلدورباسان* نوشته شد؛ این اثر داستان جوانی به نام بایرام، دلباختهٔ پریزاد، است اما عموی دختر، مشهدی قربان، می‌خواهد برادرزاده‌اش را به ازدواج پسرش، تاروردی، درآورد. بایرام برای حذف تاروردی چنین نقشه می‌کشد که پریزاد شیفتهٔ

شمارهٔ ۹۴، پاییز ۱۴۰۲ ■ Doi: 10.22034/THEATER.2023.192052

مردی است که شجاع باشد و تواند خود را در راهزنی اثبات کند. تاروردی این حیله را باور می‌کند و اقدام به راهزنی از فوق‌نمسه می‌کند اما هر دو با آمدن قزاق‌ها دستگیر می‌شوند. در این وضعیت، بایرام اعتراف می‌کند که عامل تحریک تاروردی بوده است. اعتراف بایرام موجب می‌شود که دیوان‌بیگی به نیک‌سیرتی بایرام پی ببرد و در نتیجه واسطهٔ ازدواج میان او با پریزاد شود و همچنین بایرام را به سمت دولتی یساولی دیوان بیگی، منصوب نماید.

آغاز این نمایشنامه نیز، مملو از عشق و دستیابی به مقصود از طریق فریبکاری است. عالم عوامانهٔ مردمی که سر در سودای منافع شخصی خود دارند و برای دستیابی به آن از هیچ کاری مضایقه نمی‌کنند. اگرچه در این اثر، نسبت به آثار پیشین آخوندزاده، خرافات اولویت ندارد اما روابط میان آدمیان در گرو نفع شخصی خود است و در این مسیر تردیدی ندارند که می‌توان دیگری را فریفت یا از میان برداشت. جهان محسوسات بر هر امر معقولی رجحان دارد؛ و اگر شخصیت ترسویی مانند تاروردی می‌خواهد بر ترس خود غلبه کند و اقدام شجاعانه‌ای از برای به‌دست‌آوردن دل معشوقهٔ خود انجام دهد، این اقدام نه به جهت غلبه بر ترس و گشوده شدن تصلب درون بلکه بیشتر به جهت این است که دیگران به او نگویند ترسو. در واقع افراد قربانی «دیگری» هستند؛ دیگری رسوم و عادات، نظر مردم، امیال دوست و دشمن. در مجلس دویم و در میان غلبهٔ محسوسات و امیال دیگران، در میان رویداد راهزنی در جنگل و عالم طبیعت، نمایندگان قانون وارد می‌شوند و خطاب به خطاکار چنین ندا می‌دهند که:

«تا کی با زاکون (قانون) مخالفت خواهید کرد، از فرمان امنای دولت بیرون خواهید رفت؟ هرچه که عقل و هوش‌تان کم هم بوده باشد اقلاً اینقدرها دستگیرتان بشود که دولت روس شما را از لزگی‌ها و قبچاق‌ها محافظت می‌کند. شما هم به شکرانهٔ این کارها تابع نظام بشوید، اگرچه هرگز نظام و ضابطه را نفهمیده‌اید» (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۵۶).

در گفتار دیوان‌بیگی ترکیبی از مفاهیم نوین وجود دارد که در درون طبیعت بیان می‌شوند؛ مفاهیمی که برخاسته از عقلانیت انسان و استعلا یافتن از حدود طبیعت اولیه هستند. مفاهیم پیش‌گفته عبارت‌اند از قانون، دولت، محافظت، نظام و ضابطه. اینان گویای چارچوب اندیشهٔ جدید هستند که نفع جمعی را بر نفع شخصی فرومانده در طبیعت و درون برتری می‌دهد و خواستار آن است که آدمی از درون و عادات بگسلد و به بیرون مشترک، یعنی دولت روی آورد. چنین انسانی باید ضابطه و نظام‌مند باشد. این اصل، در مجلس سیم تداوم می‌یابد و منجر به سه گشودگی می‌شود: نخست آن‌که مقصر پیدا می‌شود. دوم آن‌که افراد طاغی به قاعده و نظم عمل می‌کنند؛ و سوم، فرد تحت لوای دولت قرار می‌گیرد و میل شخصی‌اش نیز به مقصود می‌رسد. در آغاز مجلس سیم به جهت کشف حقیقت، محکمه برگزار می‌شود و دیوان‌بیگی از افراد دخیل در ماجرا، استنطاق می‌کند. اصرار دیوان بیگی بر کشف حقیقت و دخالت ندادن روابط طایفه‌ای و جدل‌های قبیله‌ای، برخلاف رویکرد خان لنکران در *سرگذشت وزیر خان لنکران* دلالت نشان می‌دهد که فهم علت و معلول واقعیت رخ‌داده، به‌مثابه حقیقت، وظیفهٔ نهادهای مبتنی بر قانون است. در درون این نهاد است که وقتی بایرام به خطای خود اعتراف می‌کند و راهزنی تاروردی نیز معلوم می‌شود جزا نه بر اساس قصاص بلکه بر اساس، میزان خسارت وارد شده و پرداخت پول انجام می‌شود. به‌عبارتی‌دیگر، شرع به عنوان قانون قدیم حاکم نیست بلکه تعیین میزان خسارت بر اساس عقل و ضوابط حاکم است. افراد طاغی نمایشنامه در این وضعیت است که مجبور می‌شوند به نظم عمل کنند و پس‌ازاین، قانون و عقل می‌تواند در رسوم و عادات مخرب ازدواج _که مردمان خواست دختر را نادیده می‌انگاشتند_ دخالت بورزد و خواست پریزاد را نیز معیاری از برای وصلت بداند. به‌عبارتی‌دیگر، در این چارچوب قانونمند، خواست فردی نیز اهمیت می‌یابد و میل شخصی ظابطه‌مند می‌شود و افراد از وضع طبیعی به‌سوی وضع قانونی و دولتمندی استعلا می‌یابند. بر همین اساس است که آخوندزاده بیانیهٔ دیگر خود را از زبان دیوان‌بیگی چنین بیان می‌کند:

«دیگر وقتی است منتقل بشوید بر این‌که شما مردمان وحشی نیستید. این‌قدر حریص و راغب دزدی و دلگی شدن بس است. هیچ می‌دانید دولت روس چه خوبی‌ها به شما کرده و شما را از چه نوع بلاها محافظت می‌کند؟ بر شما لازم است که بزرگ خود را بشناسید، حق ولی‌نعمتی او را به‌جا بیاورید، همیشه به امرونهی او مطیع بشوید» (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۸۶).

دولت روس، نماد دولت منتظم و قانونمند است و افرادی که تحت حکومت این دولت زندگی می‌کنند باید با گسستن از عادات و رسوم خود و پیوستن به امر جدید، خود را از وحشی‌گری رها کنند و تمدن جدید را اختیار نمایند. چنین خطابی نسبت به رعیت و عوام، که باید خود را تغییر دهند و بر نظم اتکا داشته باشند، در دو اثر پیشین آخوندزاده وجود ندارد. منظور آن‌که، در این نمایشنامه اندیشهٔ تجدد مردم عادی را خطاب قرار می‌دهد و دیگر محدود به حدود حکومت و اصناف یک اجتماع یا جامعه نیست بلکه مردم عادی نیز موضوع تجدد هستند و با این اثر آنان وارد این

قلمرو جدید می‌شوند. این روند گسترش حیطهٔ تجدد، در نمایشنامهٔ دیگر آخوندزاده تداوم می‌یابد و علاوه بر مفاهیم پیشین، مفاهیمی دیگری چون جمهور، مصلحت دولت، شرع و قانون در پیوستگی با یکدیگر مطرح می‌شوند؛ چنان‌که نمی‌توان به یکی جدای از دیگری تقید داشت.

۴. ۵. *سرگذشت مرد خسیس*

در *سرگذشت مرد خسیس* _ که به سال ۱۲۷۰ ق نوشته شده است_ حیدر بیک در اندیشهٔ کسب پول است تا بتواند با صوناخانم ازدواج کند. از همین‌رو تصمیم می‌گیرد که همراه با حاجی قره پارچه‌فروش، از ارس به‌سوی روسیه روند و چیت فرنگی _ که البته فروشش قدغن شده است_ بیاورند؛ آنان در راه بازگشت از روسیه، از یکدیگر جدا می‌شوند و حیدربیک به روستای خود می‌رسد و با پولی که به دست آورده، می‌تواند با صوناخانم ازدواج کند. اما حاجی قره در میانهٔ راه، با مأمورانِ ارمنی دولت روسیه درگیر و سپس توسط آنان دستگیر می‌شود. مأموران حیدر بیک را نیز می‌یابند و او را به جرم همدستی با حاجی قره بازداشت می‌کنند.

پیش‌تر گفته شد که آخوندزاده در *حکایت خرس قلدورباسان* نه دولت و حاکمیت را بلکه مردم عادی را موضوع خطاب خود قرار می‌دهد ازآن‌رو که به قانون پایبند باشند و از راه و رسم راهزنی دور شوند. این الگو در نمایشنامهٔ *سرگذشت مرد خسیس* تکرار می‌شود، به‌طوری‌که باز هم میل و خواستهٔ شخصی است که آدمی را وامی‌دارد تا از راهی غیر قانونی به ثروت برسد و بتواند میل شخصی خود را برآورده کند. جدال درون و بیرون، بالا و پایین _ یا حاکم و مردم_، گذشته و آینده _ که هر دو توأمان در زمان حال حضور دارند_ از بنیان‌های وضعیت دراماتیک این نمایشنامه است که خود را در چنین کنش‌هایی نشان می‌دهند: حیدر بیک که از راهزنی منع شده، برای به دست آوردن پول و رسیدن به معشوقه‌اش، کاری خلاف قانون انجام می‌دهد و خواستهٔ شخصی خود را بر نظم موجود در جامعه برتر می‌داند. او در «مجلس اول» می‌گوید تنها کاری که می‌داند راهزنی و بهادری است و گرچه ناچلیک به او اندرز داده که از این رذالت دست بردارد و به کار زراعت و دادوستد بپردازد، اما حیدر بیک معتقد است که یک «جوانشیری» هرگز نمی‌تواند تجارت کند؛ همان‌طورکه پدرش نیز نتوانسته بود. خواست درونی او، که توسط رسوم گذشته تأیید می‌شود بر آنچه جامعه نیاز دارد، یعنی کشاورزی و تجارت، رجحان می‌یابد. چنان‌که راهزنی دیگر در تأیید او واگویهٔ او می‌گوید: «آدم که گوشت دزدی نخورد، اسب سوار نشود از زندگانی خود چه لذت می‌برد و در روی دنیا برای چه راه می‌رود!» (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۹۳). جدای از این تضاد میان درون و بیرون، تضاد دیگری نیز میان بالا و پایین، یعنی حاکم و مردم برقرار است؛ که هم خود را در ترس مردم از عمال دولتی نشان می‌دهد (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۳۱۸) و هم دلالت بر برتری ضوابط دولتی بر خواست عوام دارد؛ برای مثال ناچالیک بر اساس قانون و به قید ضمانت تصمیم می‌گیرد که حیدربیک را آزاد کند و سپس منتظر می‌ماند تا دستور نهایی در خصوص خطاکاربودن یا نبودن حیدربیک از «بالا» بیاید (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۳۷۶). اما جدال میان زمان‌ها نیز خود را به صورت پایبندی به رسوم یا قانون نشان می‌دهد. رسوم دلالت بر گذشته دارند و قانون دلالت بر آینده؛ یعنی آن‌که در اکنون اجرا می‌شود تا بتواند سعادت آدمی در آینده را تضمین کند. در نتیجه معطوف به آینده است. زمان حال انباشت گذشته و آینده است و همزمانی امور ناهمزمان را به صورت جدال‌های یاد شده، مشاهده می‌کنیم. به‌طبع، چنان‌که پیش‌تر نیز در رویکرد آخوندزاده آشکار بود، این جدال می‌بایست به سود رفتن به‌سوی آینده و گسست از گذشته به اتمام رسد. در بیانیهٔ پایانی، این گسست از عادات چنین بیان می‌شود: «چنان‌که دزدی عمل بد است و در نزد همه‌کس مذموم و ممنوع است همچنان‌که اقدام کرد به سایر عمل‌هایی که دولت بنا بر مصلحت خود و منافع ملت غدغن کرده است»؛ مصلحت دولت و منافع ملت در کنار یکدیگر قرار دارند؛ درواقع ناچالیک می‌گوید دولت و ملت جدای از یکدیگر نیستند و باید آنان را به مثابه یک کل واحد دید، از همین‌رو گسست از «عمل‌های بد» باید بدین معنا باشد که پیوستگی میان ملت و دولت معیار قرار گیرد؛ پس بر اساس این منطق جدید، علاوه بر این‌که فرد نباید درون خود را در گسست از بیرون بفهمد، عمل کردن برخلاف آنچه دولت قدغن کرده است به معنای مخالفت با «جمهور»، «امر پادشاه» و «امر خدا» نیز است. در این گفتار، امر دنیوی با امر الهی آمیخته شده‌اند؛ اما امر الهی بدین خاطر اعتبار دارد که معطوف به منفعت ملت و مصلحت دولت است. از همین روست که آخوندزاده ابتدا از جمهور و دولت می‌گوید و سپس از امر خدا. بر همین اساس، توجیهی الهیاتی نیز برای دولت و ملت پدیدار می‌شود با این دلالت که امر جدید در تضاد با امر خدا نیست اما امر خدا می‌بایست پشتوانهٔ امر جدید باشد. در نتیجه آدم عاقل و هوشمند کسی است که در برقراری این نظم جدید بکوشد و این منطق را فهم نماید (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۳۷۸). بر اساس آنچه گفته شد، مفهوم تجدد واجد مصادیقی چون دولت و ملت‌خواهی، عمل به قانون، تقید به جمهور و امر پادشاه است. این وحدت

شمارهٔ ۹۴، پاییز ۱۴۰۲ ■ Doi: 10.22034/THEATER.2023.192052

یافتن جمهور و پادشاه در قانون که پشتوانه‌ای الهی نیز دارد، زیرا در دین نیز راهزنی و اعمال بد نهی شده است، نشان می‌دهد که گسست از رسوم به معنای گسست از هر آنچه در قدیم بوده، نیست بلکه معنایِ قدیم در اندیشهٔ آخوندزاده میدانِ گسترده‌ای دارد و هرچه که به ضرر دولت و ملت نباشد، می‌تواند از قدیم برجا بماند و در دورهٔ جدید تداوم پیدا کند. بر همین مبنا است که امر خدا می‌تواند در وحدت دولت و ملت باشد، زیرا نافی آن نیست بلکه از نظر آخوندزاده موجبِ پیوند مردم عادی با دولت و ملت می‌شود. همچنین این موضوع در مورد مفهوم پادشاهی به عنوان مفهومی در قدیم که اکنون در دورهٔ جدید نیز تداوم یافته است، صدق می‌کند؛ چنانکه در اثر آخوندزاده پادشاهی نسبتی با استبداد ندارد بلکه بنیاد و عامل تجدد و قانون‌گرایی نیز است. در این پادشاهی مشروطه امری قدیم، چون پادشاهی، در دورهٔ جدید تداوم می‌یابد؛ زیرا نه‌تنها در پیوند با دولت و ملت است بلکه آن‌ها را نیز تقویم می‌کند. پس از همین‌رو تجدد در تضاد با پادشاهی نیست و پادشاهی می‌تواند امکانی از برای استقرار آن باشد. ایدهٔ تداوم قدیم در دورهٔ جدید، در نمایشنامهٔ بعدی آخوندزاده نیز حضور دارد؛ اما این‌بار، نه سخن از مفهوم کلی امر خدا بلکه به‌طور مشخص، سخن از شرع است و اهمیت انتظام‌یافتن آن.

۴. ۶. *حکایت وکلاء مرافعه*

آخرین نمایشنامهٔ میرزا فتحعلی، که در سال ۱۲۷۳ ه. ق نگاشته شده است و داستانی از این قرار دارد: آقامردان، وکیل مرافعهٔ شهر تبریز، در صدد اجرای نقشه‌ای است تا بتواند اموالی که سکینه خانم از برادرش _ حاجی غفور_ به ارث برده را از آن خود کند. از همین‌رو علاوه بر تطمیع شاهدان و اهل محکمه، از زینب _ که خدمتکار حاجی غفور بوده_ می‌خواهد که اعلام کند از آن مرحوم فرزندی دارد و اموال آن مرحوم باید به این طفل برسد. دعوا در محکمه طرح می‌شود، اما شاهدان از شهادت دروغ امتناع می‌ورزند و به نفع سکینه خانم شهادت می‌دهند. در پایان فراش شاهزاده می‌آید و دستور دستگیری ظالمان را ابلاغ می‌کند.

آخوندزاده در این روایت نمایشی، جامعهٔ ماقبل قانون را نشان می‌دهد که نه‌تنها افراد از حقوق فردی برخوردار نیستند بلکه، مهم‌تر، می‌کوشند یکدیگر را از حقوق خود نیز محروم کنند؛ و این موضوع دو مجلس نخست نمایشنامه است. افراد عادی، اصناف گوناگون، عملهٔ دولت و سربازان همگی در این فرایند از میان رفتن حق طبیعی و حق قانونی– شرعی مشارکت می‌کنند؛ از همین‌رو نمی‌توان گفت که نقد آخوندزاده تنها به دستگاه دولت قاجار است بلکه افراد بیرون از دولت نیز موضوع نقد او هستند؛ درواقع او جامعهٔ فاقد انتظام را نقد می‌کند که افراد آن از هرگونه تهذیب اخلاقی تهی هستند، و چنان‌که در مورد آثار پیشین او نیز گفته شد، منافع شخصی را حقیقت ارجح می‌دارند. جدای از این، ماجرای پیش‌آمده در جامعه را می‌توان از زاویهٔ دیگری نیز مشاهده کرد. فقدان تهذیب اخلاقی در جامعه موجب شده است که واقعیت و واقع‌بینی افراد جامعه زوال یابد و جامعه بدل به عرصهٔ تحریف واقعیت شود در این جامعه نه‌تنها افراد در جست‌وجوی واقعیت عینی بیرون از خود نیستند بلکه واقعیت خود را نیز نادیده می‌انگارند و در جهلی مرکب زیست می‌کنند. از نظر آخوندزاده محکمه آنجایی است که شاهدان تحریف‌کنندهٔ واقعیت گرد هم می‌آیند و تحریف را به عنوان اصل نشان می‌دهند؛ درحالی‌که محکمه باید از بین برندهٔ تحریف باشد و مسئولیت افراد را در قبال خود و دیگران به صورت مستند و بر پایهٔ عینیات آشکار سازد. این کنش عدالت است که نه‌تنها نیاز به افراد دارد که آن را تحقق بخشند بلکه نیاز به حاکم، و چنان‌که در نمایشنامه آمده، و شاهزاده‌ای دارد که در برابر ظلم و تحریف واقعیت، عقب نشیند و بتواند با قاطعیت حکم دهد. از همین‌رو آخوندزاده در این اثر عدالت را در نسبت میان خود افراد با درون خود، و در نسبت میان فرد با دیگری و جامعه نشان می‌دهد. به‌عبارتی‌دیگر عدالت به معنای «بودن فرد در حق خویش» ابتدا باید از نظر فردی رخ دهد تا این عمل در جامعه نیز بازتاب یابد و گسترده شود. بر این اساس روند نمایشنامه، از رابطهٔ درونی افراد با خویش آغاز می‌شود و به رابطهٔ بیرونی افراد با یکدیگر می‌رسد و در نهایت که حقیقت آشکار شد، نمایندهٔ شاهزاده وارد می‌شود تا به فرمان او حقوق افراد که از نظر اخلاقی و شرعی لازم و واجب است، رعایت گردد. آنچه در پایان نمایشنامه اهمیت می‌یابد این است که حکم و اجرای حکم نه توسط قاضی دادگاه شرع بلکه توسط شاهزاده که از نظر معنایی شاه بالقوهٔ آینده و رکن دولت است اجرا می‌شود. برتری دولت بر محکمهٔ شرع، بدین معنا که دولت خود را فراتر از دستور ملایان محاکم نشان می‌دهد در تنها داستان آخوندزاده حضور آشکاری دارد.

۵. معنای تجدد در نامه‌های آخوندزاده در باب *تمثیلات* و دراما

میرزا فتحعلی آخوندزاده، نخستین بار در سال ۱۸۶۱م / ۱۲۷۸ ه. ق *تمثیلات* را برای بزرگان دولت همچون شاهزاده علی‌قلی میرزا (وزیر علوم)، شاهزاده فرهاد میرزا (حاکم

ایالت فارس)، عباس قلی‌خان جوانشیر (وزیر عدلیه) و میرزا جعفرخان مشیرالدوله (ریاست شورای دولت) ارسال کرد و نامه‌ای با این مضمون را پیوست آن نمود:

> «این نوع تصنیف غریب که ظاهرش بامزه و خوش‌آیند است و باطنش کاملاً متضمن موعظه و نصیحت، در میان ملت اسلام معروف نبود. من بانی این کار شدم. نباید که بعض اشخاص اعتراضات مرا درین تصنیف که به طریق استهزا نسبت به پاره‌ای اطوار و اخلاق ذمیمهٔ اهل اسلام وقوع یافته است حمل بر عدم تعصب و حب ملت بکنند. زیرا که از این اعتراضات غرض تنبیه است بر دیگران که از اخلاق ذمیمه احتراز نمایند» (آخوندزاده، ۱۳۵۷: ۷۴).

میرزافتحعلی تجددخواه نامه‌اش را خطاب به ریاست و وزرایی می‌نویسد که برای نخستین بار در تاریخ تجدد در ایران، این شورا را در دولت ایجاد کردند و وظیفه‌شان آن بود که علاوه بر انتظام بخشیدن به امور دولت و مملکت موجبات ترقی را بر اساس قوانین مدون فراهم آورند. درواقع دلالت این شورا معطوف به ایجاد تغییرات منظم در نظامِ سلطنتِ مطلقهٔ ایران بود و با اتکا به مجلس مصلحت‌خانه، که وظیفهٔ قانونگذاری را بر عهده داشت، می‌بایست قوانینی که بر اساس «صلاح عامهٔ خلق و مصالح امور دولت» نوشته شده بود را جاری نماید (زرگری‌نژاد، ۱۳۹۸: ۱۲۵) منظور آن‌که، آخوندزاده هدف تصنیفات خود را با اهداف شورای یادشده، همسان یافته بود؛ احتراز از اخلاق ذمیمه و ترقی دولت و ملت. بر همین اساس، در این نخستین متن توصیفی، آخوندزاده موضوع تصنیفاتش را اخلاق عمومی می‌داند که _ از طریق سیاست یا به‌زبانی‌دیگر، احکام مدون دولت_ می‌بایست نسبت به تصلب آن اندیشید و آن را تغییر داد. دو سال پس از این، در سال ۱۸۶۳ م/ ۱۲۸۰ ه. ق در عریضه‌ای که وزیر مختار دولت ایران نوشت، تمثیلات را ذیل اصطلاح «فن تشبیهات طیاطر» معرفی کرده که واجد «شروط و قواعدی» است که می‌تواند برای آیندگان سودمند باشد. در این عریضه، که البته موضوع اصلی‌اش *الفبا جدید* است، آخوندزاده از فنی سخن می‌گوید که برای «اهل اسلام» جدید است همان‌طور که الفبا او نیز برای اهل یادشده، جدید بود (آخوندزاده، ۱۳۵۷: ۷۵). در این عریضه میان مخاطب تمثیلات و الفبا هم‌پوشانی وجود دارد؛ هر دو آنان اهل اسلام را مخاطب قرار می‌دهند و خواستار تغییر در اندیشه و تربیت ملت هستند. آنچه در این همپوشانی، در نسبت با «طیاطر» اهمیت دارد، این است که موضوع فن یادشده را زیبایی نمی‌داند و آن را ذیل هنرهای زیبا قرار نمی‌دهد آن را واجد منطق و شیوه‌ای می‌داند که معطوف به «آینده» است. به‌عبارتی‌دیگر چنین تشبیهاتی، اگرچه اکنون یا گذشته را نقد می‌کند، اما از نظر زمانی، موضوعش محدود به گذشته و اکنون نیست بلکه «فن تشبیهات طیاطر» موضوعش آینده است و رویدادها را به‌سوی آن زمان هنوز نرسیده یا «نه- هنوز» روایت می‌کند؛ اما این بحث در اندیشهٔ آخوندزاده تداوم و قوامی نمی‌یابد و در عوض، این فن را نه بر اساس منطق روایتش بلکه بیشتر بر اساس غایتش تعریف می‌کند. در سال ۱۸۶۸ م/ ۱۲۸۵ ه. ق در نامه‌ای به میرزا یوسف آشتیانی مستوفی‌الممالک، پس از آن‌که دراما و طیاطر را این‌همان می‌گیرد و معرفی می‌کند، غایت این فن را «تهذیب اخلاق» می‌داند (آخوندزاده، ۱۳۵۷: ۱۰۵). آخوندزاده در معرفی غایت طیاطر یا دراما، از اصطلاحی در فلسفهٔ ایرانی- اسلامی استفاده می‌کند که پیش‌تر در اندیشهٔ قدمایی ایران دلالت بر تداوم اندیشهٔ یونانی در ایران داشته بود؛ بنا به اندیشهٔ ابن مسکویه و با تأسی از فلسفهٔ اخلاق ارسطو، اخلاق مقدمه‌ای بر سیاست بود و از همین‌رو وجه مدنی اخلاق و همچنین عدالت _که از موضوعات اخلاق بود_ به‌مثابه اعتدالی که «سایهٔ وحدت و معنیِ آن را بر اشیاء برمی‌گرداند [...] و رذیلت کثرت و تفاوت و اضطراب را به وسیلهٔ مساوات زایل می‌سازد» (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۱۶۰) فهمیده می‌شد. از سویی دیگر، این اصطلاح در اندیشهٔ عرفانی نیز کاربرد داشت. برای نمونه، چنان‌که در اندیشهٔ ابن عربی آمده، تهذیب اخلاق دلالت بر تربیت نفس و تقویت آگاهی در آن، به جهت استکمال نفس ناطقه داشته و برای دست‌یابی به این غایت، پیش از هر چیز، لازم است که آدمی مجاهدت در نفس کند و بدین طریق تعالی یابد (ابن عربی، ۱۳۸۸: ۷۹). آخوندزاده برخلاف ابن عربی، تهذیب اخلاق را در وهلهٔ نخست امری فردی نمی‌داند بلکه آن را ذیل تجدد و تجددخواهی می‌فهمد که دولت و منورالفکران محب وطن باید در جهت تعالی نفس آدمی بکوشند و او را بدل به انسانی کنند که در جامعه، تاریخ، سیاست، علم و امثال آن حضور و کنش دارد و می‌تواند امکان ترقی خود و دیگران را فراهم آورد. درواقع، از این بابت که آخوندزاده تهذیب اخلاق را مقدمه‌ای برای سیاست و اجزا آن می‌داند، بیشتر با اندیشهٔ ابن مسکویه قرابت دارد، اما از این بابت که تهذیب اخلاق در ذیل تجددی مطرح می‌شود که می‌بایست از عقلانیت جدید اروپایی آن را اخذ کرد، در گسست از تهذیب اخلاق نزد قدما است. آخوندزاده در همان سال، در نامهٔ گلایه‌آمیزی که به میرزا حسین خان سپهسالار نوشت، باز بر غایت دراما تأکید می‌کند و آن را نشانی از ملت‌خواهی خود می‌داند؛

بدین معنا که ملت از اشرار و متقلبان تهی شود. پس دراما باید این اشرار را نشان دهد تا موجب عبرت سایرین گردد. او در این نامه علاوه بر این‌که به‌روشنی تهذیب اخلاق را در نسبت با ملت‌خواهی محدود می‌کند، می‌گوید: «این نوع انشاء هرگز دخل بدولت و سلطنت و پولیتیکه و عموم ملت ندارد. بلکه اسنادیست ببعض افراد مردم و تنبیه است بکافهٔ ملت» (آخوندزاده، ۱۳۵۷: ۱۰۹). نخست آن‌که آخوندزاده تأکید می‌کند که دراما و تهذیب اخلاق آن، ارتباطی با تهذیب دولت و سلطنت و کافهٔ ملت ندارد و به‌روشنی قلمرو آن را از موضوعات یادشده جدا می‌کند و از سویی دیگر بیان می‌دارد که در *تمثیلات* افرادی به جهت تنبیه همهٔ ملت نشان داده شده است و این یعنی آن افراد نمایندهٔ برخی از اقشار ملت هستند و تهذیب اخلاق نیز هدفش تنبیه ملت و به راه درست آوردن افراد ملت است. درواقع کل ملت را نفی نمی‌کند بلکه برخی از افراد ملت نقد می‌شوند اما این آگاهی برای تمام ملت لازم و ضروری است و تنبیه آنان به جهت آگاهی است. بر اساس محتوای نمایشنامه‌های آخوندزاده این سخن پُربیراه نمی‌نماید؛ زیرا در آثاری چون *موسیو ژوردان*، *حکایت خرس قلدورباسان* و *سرگذشت مرد خسیس* هیچ‌گاه اساس سلطنت نفی نشده و درواقع از انتظام، ترقی و قانون در سلطنت سخن گفته شده است. اما این نکته نیز وجود دارد که آخوندزاده ترقی و قانون در سلطنت را نه به معنای دفاع از سلطنت آن روزگار، بلکه به معنای دفاع از سلطنت در آینده یا سلطنتی که قانونمند خواهد شد، فهم می‌کند. او در نامه‌ای که به سال ۱۲۸۹ ه. ق به ملکم‌خان می‌نویسد نیز سلطنت را به «سلطنت دیسپوتیه» و «سلطنت معتدله» تفکیک می‌کند (آخوندزاده، ۱۳۵۷: ۲۸۰)؛ سلطنت مبنی بر قانون، سلطنت معتدله نامیده می‌شود که برخلاف دیسپوت در خود فرومانده و متصلب، معطوف به گشودن افق جدید در آینده است. از سویی دیگر، او به‌طور مشخص افرادی چون خرافه‌باوران، حکام ظالم و یا ملایان فریبکار را نشان می‌دهد که باید بر آنان چیره شد و نفوذ آنان بر ملت را از میان برد. بااین‌حال ملت نفی و یا زائل نمی‌شود بلکه هدف استعلای آن است. اما خوانش معکوس این نامه نشان می‌دهد که میرزا حسین‌خان سپهسالار که در آن تاریخ سفیر کبیر ایران در عثمانی بود از تصنیفات میرزا فتحعلی چندان رضایت ندارد. واکنش مخالفت‌آلود میرزا حسین‌خان، نخستین مخالفت یک سیاستمدارِ در اندیشهٔ ترقی ایران، با پدیداری به نام «طیاطر» یا «دراما» است. چنان‌که تصنیفات آخوندزاده را مخالف ملت‌خواهی و به‌زبانی‌دیگر در تضاد با حب وطن می‌داند و از همین‌رو تأثیرات آن را بر مردم مثبت ارزیابی نمی‌کند.از سویی دیگر، میرزا حسین‌خان فردی بود که چنین می‌اندیشید:

«ایامی که مأموریت به اسلامبول حاصل نمودم اهالی خارجه در اظهار میل بدولت و ملت ایران بی‌اختیار و یک آتیهٔ بزرگ با عظمتی در ناصیهٔ دولت و ملت ملاحظه می‌کردند و اکثر اوقات خیالات عالیهٔ دولت ایران و ترقیات منظوره ایشان را وسیلهٔ شماتت دولت عثمانی قرار می‌دادند و بیشتر روزنامه‌های فرنگستان مملو از مدح و توصیف ما و مذمت عثمانی‌ها بود و هر کس در معامله و مراوده با ایران به یکدیگر سبقت می‌گرفتند حالا با کمال تأسف و ملالت ملاحظه می‌نمایم که آن افکار کلیه منعکس گردیده و از آتیهٔ دولت و ملت ما مأیوس از ترقی و مدنیت ما را محروم و از مراوده با ایرانی منزجر و از معامله با آن متنفر و هیچ‌وقت ما را قابل و لایق همسری با دول اروپا نمی‌شناسند» (ساسانی، بی‌تا: ۶۷– ۶۸).

این سخنان نشان می‌دهد که میرزا حسین‌خان تجددخواه و _ چنان‌که فریدون آدمیت نیز گفته_ از بانیان اندیشهٔ ترقی در ایران، معنایی دیگر از تجدد را در نظر داشته بود؛ و این یعنی در زمانی که آخوندزاده می‌نگاشت، یک معنا از مفهوم تجدد در میان افراد همزمان با یکدیگر وجود نداشت و به‌تبع آن *تمثیلات* آخوندزاده در میان برخی از سیاستمداران دورهٔ ناصرالدین‌شاه، چندان مورد پذیرش واقع نمی‌شد. با این حال، آخوندزاده در ۱۸۷۰ م/ ۱۲۸۷ ه. ق در نامه به شاهزاده جلال‌الدین‌میرزا، باز هم بر غایت دراما تأکید کرد اما این بار از ویژگی دیگر دراما پرده برداشت و با اتکا به اندرز حکمای «یوروپ» چنین نوشت:

> «حکما و فیلسوفان یوروپا فهمیدند که عیوب و قبایح را از طینت و طبیعت بشریه هیچ چیز رفع نمی‌کند مگر تمسخر و استهزاء. لهذا به این نوع تصنیفات که باصطلاح ایشان فن دراما می‌نامند، شروع نمودند و بعد از آن انجمن‌ها و مجمع‌ها باسم طیاطر بنا کردند که تشبیه ارباب عیوب و قبایح را در نظر مردم بیاورند و اخلاق ذمیمهٔ بدکردارانرا مجسم بکنند تا اینکه مردم عبرت بگیرند و از عیوب و قبایح احتراز نمایند» (آخوندزاده، ۱۳۵۷: ۱۸۲).

تمسخر و استهزا به عنوان «روش» دراما معرفی می‌شود که در نهایت باید تهذیب اخلاق را ایجاد نماید. در این روش، طبیعت بشر به خودی خود، نیک و استعلایافته نیست بلکه دارای موانع و مضراتی است که باید آنان را رفع کرد و امکان استعلای آن را فراهم آورد. به‌عبارتی‌دیگر روش یادشده، طبیعت بشر را در تاریخ می‌آورد، آن را زمانمند می‌کند و

در نسبت با عقل و ترقیات قرار می‌دهد تا آن را از آنچه بود به آنچه می‌تواند باشد، حرکت دهد. از همین‌رو این روش، تخریب آنچه بوده به نفع بالفعل بودن انسان است. این روش، در اندیشهٔ آخوندزاده دلالت بر تجدد دارد زیرا در پیوند با مفاد تجددخواهی او است که در نمایشنامه‌ها با عناوینی چون، قانون، تاریخ، عقلانیت و علم مطرح شدند و درواقع سلب خرافات، جادوگری، بی‌قانونی، دروغ‌گویی و بی‌عدالتی است؛ آنچه استهزاء می‌شود همین موضوعات سلبی است.

بر اساس نامه‌هایی که به‌طور درزمانی بررسی شد و همچنین بر اساس گسترش نظر آخوندزاده در باب دراما، می‌توان به این صورت رسید که از نظر آخوندزاده، دراما به روش استهزاء در صدد نفی اخلاق ذمیمه مردم است و هدفش ایجاد تهذیب اخلاق در ملت. از نظر تاریخی نیز او دراما را مقدم بر تشبیه طیاطر، یا اجرا بر روی صحنه می‌داند اما این مقدم بودن به معنای آن نیست که تشبیه طیاطر جزئی از دراما است بلکه دراما جزئی از فن تشبیه طیاطر به شمار می‌آید. در این رویکرد، تشبیه طیاطر کلی است که دراما جزئی از آن است. آخوندزاده تمام این موارد را در سال ۱۲۸۷ ه. ق، در نامه‌ای که به مترجم فارسی *تمثیلات* میرزا جعفر قرجه‌داغی نوشت ذیل مفهوم بنیادین کریتیکا گردآورد و در نتیجه برخلاف آنچه پیش‌تر به میرزا حسین‌خان سپهسالار نوشته بود، دراما و به‌طورکلی طیاطر را دیگر محدود به حدود اخلاق ندانست بلکه هدف کریتیکا را علاوه بر تهذیب اخلاق، نظم دولت نیز قلمداد کرد. آخوندزاده در این نامه برای نخستین‌بار و به‌روشنی از ارتباطی میان دراما با دیگر قلمروهای اجتماعی و سیاسی سخن می‌گوید که ذیل مفهوم کریتیکا شکل گرفته است. او پس از تقدیر از ترجمهٔ *حکایت ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر* و توضیحاتی چند در باب برخی از نام‌های شخصیت‌های نمایش و معنای برخی از واژه‌ها، به شرح مختصری از *مکتوبات کمال الدوله* می‌پردازد و آن را کریتیکا می‌نامد که در تضاد با موعظه و نصیحت است. آخوندزاده در همین وهلهٔ نخست، با ارائهٔ دوگانه‌ای فوق، کریتیکا را واجد سرزنش، تمسخر و استهزا دانسته اما موعظه و نصیحت را مشفقانه و پدرانه می‌داند که نمی‌تواند بر طبایع بشری تأثیر گذارد. او این حکم را بر اساس تجربهٔ تاریخی استوار می‌کند بدین معنا که موعظه و نصیحت سعدی، در طی این ششصد سال اخیر نتوانست «ظلم و جور» را رفع نماید بلکه برعکس، رو به تزاید گذاشته است. از همین‌رو، موعظه و نصیحت که مربوط به دورهٔ قدیم است نمی‌تواند به مسائل دورهٔ جدید پاسخ دهد و در نتیجه در «این عصر» که «عصر دیگر» است، روش دیگری نیز برای حل مسائلش لازم است. آخوندزاده سپس شرح می‌دهد که کریتیکا ابزاری است که موجب منفعت عمومی می‌شود و «برای تربیت ملت، اصلاح، تهذیب اخلاق، نظم دولت انفاذ اوامر و نواهی آن» سودمند است؛ پیش‌تر گفته شد که آخوندزاده در نامه میرزا حسین‌خان سپهسالار *تمثیلات* را مرتبط با تهذیب دولت ندانسته اما در این نامه نظرش تغییر کرده و هدف کریتیکا را تأکید بر نظم دولت می‌داند از همین‌رو می‌توان گفت که کریتیکا به‌مثابه روشی که دراما با آن روایت می‌شود، واجد ویژگی سیاسی نیز است اما نه‌تنها بدین‌معنا که از طریق سلب و نفی، دولت را نقد نماید بلکه از این بابت که انتظام دولت را واجب نشان دهد و امکانی شود از برای آگاه ساختن مردم از اوامر و نواهی دولت منظم. پس کریتیکا از دولت منظم دفاع می‌کند و علاوه بر نکات یادشده، می‌توان گفت که ابزار وحدت ملت با دولت نیز است. از سویی دیگر، سودمندی کریتیکا از این‌رو است که به‌جای امر و نهی در باب موضوعی، تنها به روایت کردن و نشان دادن تمسخرآمیز موضوع اتکا می‌کند و حس کنجکاوی را در مخاطب خود برمی‌انگیزاند تا بدین طریق بتواند خود درست و غلط را تشخیص دهد؛ از همین‌رو کریتیکا این احساس را ایجاد می‌کند که فرد دارای عقل است و می‌تواند طبیعت خود را تغییر دهد و واجد ویژگی‌های منحصربه‌فرد و سودمندی گردد. ملت ایران چون کریتیکا ندارد، پس نمی‌تواند استعداد و ویژگی خود را نسبت به ملت اروپا تشخیص دهد و بکار اندازد و در نتیجه دچار تصلب می‌شوند و در چارچوب قدیم موعظه و نصیحت فرومی‌ماند. از سویی دیگر کریتیکا دارای زمانمندی است؛ یعنی به اکنون و گذشته می‌پردازد درحالی‌که نصیحت و موعظه تنها محدود به گذشته است و نمی‌تواند وارد زمانِ معاصر شود؛ کریتیکا هم‌عصر یا همزمان با اکنونیت است و از موضع زمان اکنون با آنچه در گذشته و اکنون رخ می‌دهد مواجه می‌شود پس گذشته را نه‌تنها بدین خاطر که گذشته است، بلکه بدین دلیل که گذشته می‌تواند واجد مواهبی و مضراتی باشد که در اکنون نیز سودمند و مضر واقع شوند، مورد تأمل قرار می‌دهد و همچون پلی است که مواهب گذشته را به اکنون وارد می‌کند. پس در کریتیکا قدیم در جدید می‌تواند تداوم یابد اما بدین شرط که از زمان اکنون به گذشته نگریسته شود. او در ادامه تأسیس بنای تئاتر در دول یوروپا را به جهت تهذیب اخلاق معاصرین و اخلاف می‌داند که «حکایت کریتیکا» در آن اجرا می‌شود تا موجب عبرت واقع شود (آخوندزاده، ۱۳۵۷: ۲۰۴- ۲۱۰).

آنچه در این نامه اهمیت دارد، این است که کریتیکا پلی است میان مباحث نظری و عملی اندیشهٔ آخوندزاده؛ یعنی

آنچه *تمثیلات*، *الفبا* و *مکتوبات کمال‌الدوله* را به یکدیگر پیوند می‌دهد و منطق مشترک آنان را عیان می‌کند، کریتیکا است. پس کریتیکا می‌تواند روایت‌های گوناگونی داشته باشد؛ به صورت اول‌شخص و مبتنی بر تجربهٔ تاریخی و بیان معضلات و ارائهٔ راهکار باشد؛ یا به صورت مکالمه میان دو نفر و مبتنی بر آگاهی تاریخی، تعریف مفاهیم جدید، قیاس جدید با قدیم و ابتنا بر عقلانیت باشد؛ و یا به صورت گفت‌وگو میان چند نفر و بیان و نشان دادن مشکلات عدم تربیت ملت باشد. اما در هر سه مورد ضروری است که روایت کریتیکایی واجد مضامین تجددخواهانه بوده و در دفاع از تجدد با تجددستیز روبه‌رو شود.

بر اساس آنچه آمد، می‌توان رابطهٔ تجدد و دراما نزد آخوندزاده را چنین بیان کرد؛ دراما اصطلاح جدیدی است که توسط آخوندزاده به تاریخ جدید ایران وارد شد و مراد از آن حکایتی است که توسط افرادی در نمایش روایت و در درون طیاطر (تماشاخانه) اجرا می‌شود که هر یک دارای سرگذشتی هستند. در این حکایت فضا و مکان‌های متعدد می‌تواند وجود داشته باشد و شخصیت‌ها به باورهای مردمی و اخلاقی نزدیک باشند (آخوندزاده، ۱۳۵۱: ۸۱ و ۸۷). روش این حکایت کریتیکا _یعنی نقد مبتنی بر استهزا و تمسخر_ است که معایب ملت را روایت می‌کند و نشان می‌دهد و هدفش تهذیب اخلاق مردم است. این شکل جدید، برای آن‌که بتواند حضور و استمرار داشته باشد، نیازمند «آزادی خیال» یا اندیشه است (آخوندزاده، ۱۳۵۱: ۸۰ و ۹۳) و این نکته را روشن می‌نماید که قلمرو امر جدید از لحاظ نظری و عملی واجد پیوستگی و در صدد گسست از عادات و اندیشه‌های متصلب قدیم است. پس اگر دراما چنان باشد که گفته شد، اکنون می‌توان به نکتهٔ دیگری در باب عنوان کلی نمایشنامه‌های آخوندزاده، یعنی تمثیلات، نیز پی برد. تمثیل در ادب قدیم، دلالت بر روایتی دارد که آکنده از استعارات و نمادها است و به جهت تذکر حقیقت به جماعتی ساخته و پرداخته می‌شد که از حقیقت دور افتاده بودند. ازآن‌رو که حقیقت در متافیزیک قدیم، امری آن جهانی و دور از دسترس بود و آدمی از آن به دلیل خطا، غفلت و فراموشی و یا فروماندن در امور دنیوی دور مانده بود، تمثیل‌ها آن حقیقتِ ازیادرفته را تذکر می‌دادند و در این فرایند از زبان غیر مستقیم بهره می‌بردند زیرا آنچه دور است و ناپیدا و در اکنون حضور ندارد، نمی‌تواند به شیوهٔ مستقیم گفته شود پس نیاز است از روشی دیگر برای تبیین آنچه دور است بهره برد و یاد آن را روایت کرد. اما در چارچوب اندیشهٔ تجددخواهی آخوندزاده حقیقت نه امری آن جهانی بلکه از طریق فهم و تبیین واقعیت و سپس استعلا یافتن انسان به‌سویِ آینده‌ای که واجد انتظام و قانونمندی دولت، مدون شدن شرع، علم‌گرایی و آگاهی تاریخی است، تعریف می‌شود؛ پس تمثیل نزد او نیز نه معطوف به امر فرازمان حقیقت بلکه معطوف به استخراج حقیقت از درون واقعیت تبیین شده است و زمانِ حقیقت نه گذشته بلکه گذشته، حال و آینده است. بر این اساس، تمثیلات اگرچه اصطلاحی قدیمی است اما در معنایی جدید به کار می‌رود و آن را باید در نسبت با تجدد معنایابی کرد.

اما با توجه به این موارد، دراما نه‌تنها یکی از مصادیق تجدد است بلکه در درون ساختار خود اصطلاحات و مفاهیمی چون فن تشبیه طیاطر، تهذیب اخلاق، کریتیکا، آزادی خیال را حمل می‌کند به‌طوری‌که می‌توان گفت که این اصطلاحات و مفاهیم جزو ساختاری دراما هستند. اما این میدان معنایی که درون دراما و تعاریف پراکندهٔ آخوندزاده، به وجود می‌آید خود در میدان معنایی و اجتماعی گسترده‌تر زمینهٔ سیاسی و اجتماعی دورهٔ ناصرالدین‌شاه مطرح می‌شود. بر اساس مقومات چارچوب نظری این مقاله اکنون لازم است که به میدان معنایی تجدد در زمانهٔ آخوندزاده بپردازیم.

۶. معنای مفهوم تجدد در میدانِ اجتماعی زمانهٔ آخوندزاده

میرزا فتحعلی آخوندزاده *تمثیلات* را در میانِ سال‌های ۱۲۶۶ تا ۱۲۷۲ ه. ق و دیگر آثار خود را از ۱۲۷۳ تا ۱۲۹۲ ه. ق نگاشت؛ و این زمان مقارن بود با سی‌سالهٔ نخست پادشاهی ناصرالدین‌شاه، دو سال پایانی صدراعظم تجددخواهی چون میرزا تقی‌خان فراهانی (امیرکبیر) که پس از انجام تنظیمات در دولت «خیال کنسطیطوسیون» داشت (آدمیت، ۱۳۶۲: ۲۲۶) و وقوع رویدادهایی چون جدا شدن هرات از ایران و انعقاد معاهدهٔ پاریس، نگارش نخستین قانون اساسی، نوشتن نخستین قانون اساسی، تشکیل نخستین مجلس شورای دولت به ریاست مشیرالملک و صدارت اعظمی میرزا حسین‌خان سپهسالار. در کنار این رویدادهای سیاسی از نظر اجتماعی، شکاف میان دولت و ملت _ حتی در معنای قدیم خود که دلالت دینی و مختص به مسلمانان داشت_ خود را در شورش لوطیان اصفهان بر ضد حاکم شهر، جنگ با بابیان و کشتار آنان در سال ۱۲۶۸ ه. ق، بمباران شدن بوشهر توسط قوای انگلیس نشان می‌داد. بنا بر نظر مارکام[۲۱] چنین شورش‌ها و ضعف‌هایی دلالت بر ضعف دولت داشت؛ برای مثال شورش ترکمنان در سال ۱۲۷۴ ه. ق بدین دلیل بود که میرزا آقاخان نوری، با عزل بسیاری از افراد و حکام

با لیاقت، موجب شد که وضع ایالات بد شود «و روزبه‌روز فقر و پریشانی رعیت افزوده گشت و در مالیات ایران نقصان کلی به هم رسید و تاخت و تاراج تراکمه (ترکمنان) بیشتر از سابق گردید و قشون بی‌جیره‌ومواجب ماند» (مارکام، ۱۳۶۷: ۱۵۶) از سویی دیگر فقدان انتظام در امور مالی بیش‌ازپیش خود را نشان می‌داد و چنان‌که پیتر آوری[۲۲] می‌گوید، ناصرالدین‌شاه مجبور می‌شد برای ایجاد توازن در امور اقتصادی کشور به خارجیان امتیاز دهد تا در کشور سرمایه‌گذاری کنند و خود را تا جای ممکن از گرفتن وام دوری جوید و به استقراض از دولت خارجی تن ندهد (آوری، ۱۳۷۳: ۱۶۳- ۱۶۴). از نظر دینی نیز رابطهٔ دولت با روحانیت چندان مورد خوشایند علما نبود. پس‌ازآنکه امیرکبیر برای انتظام‌بخشیدن به امور روحانیت تلاش کرد و نارضایتی آن قشری که هر دولتی را دولت مستعجل می‌دانستند برانگیخت، میرزا آقاخان نوری تلاش برای آشتی با آنان کرد. الگار[۲۳] گزارش می‌دهد که ترفند میرزا آقاخان آن بود که با پول دادن به علما مخالفت آنان با دولت را بکاهد اما در دههٔ زندگی ناصرالدین‌شاه دولت چنین مقرر کرده بود که روحانیون گزارش یکسالهٔ قضاوت و چگونگی صدور احکام خود را به دولت ارائه دهند؛ و این بدین‌معنا بود که آنان باید زیر نظر باید کار می‌کردند و بدان پاسخگو می‌بودند که نفس آن را غصب و ظلم می‌دانستند (الگار، ۱۳۶۹: ۲۳۷ و ۲۴۳). بااین‌حال در میانهٔ این گسست‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و مذهبی بود که مفهوم تجدد نیز به حیات خود ادامه داد. عباس امانت این دوگانگی در دورهٔ ناصرالدین‌شاه را _ که از یک‌سو میراث بر بی‌انتظامی دولت‌های گذشته بود و از سویی دیگر برآمده از شکست از انگلستان و تجزیهٔ ایران _ تحت عنوانِ «جدال کهنه و نو» قرار داده و چهره‌ای از ناصرالدین‌شاه را نشان می‌دهد که بی‌تردید در اندیشهٔ تجدد و چگونگی استقرار آن در ایران بود. از نظر امانت، به همین خاطر بود که شاه در ۱۲۷۳ ه. ق نظر ناپلئون سوم خواسته بود. سلطنت ناپلئون برای ناصرالدین‌شاه «بارزترین نمونهٔ سلطنت روشن‌بینانه» بود. امانت این توصیهٔ ناپلئون را بدین‌صورت گزارش می‌دهد: «توصیهٔ ناپلئون این بود که ناصرالدین‌شاه توازنِ بین نو و کهنه را نگهدارد. امپراتور فرانسه که خود را «بی‌غرض‌ترین دوست ایران» می‌شمرد به فرخ‌خان امین‌الدوله گفته بود که «دولت ایران باید رسوم و عادات قدیمی خود را محکم نگاه بدارد و مثل عثمانی‌ها در جزئیات مسئله مقلد یوروپ نشود». وی به شاه هشدار داده که عثمانی‌ها با تبدیل البسهٔ سنتی خود به جامه‌های فرنگی "هم در نظر ملت خود خفیف شدند و هم در نظر اهالی فرنگ"» (امانت، ۱۳۸۳: ۴۶۴). اما این بدان‌معنا نیست که ناصرالدین‌شاه توانست در استقرار تجدد و حل بحران دوگانگی ملت و فقدان دولت- ملت موفق شود و نیروهای دشمن تجدد را مهار نماید. در نسبت با چارچوب موضوع این رساله، اعتمادالسلطنه گزارش کاملی از مظاهر ترقیات و متمدن شدن ایران را ارائه می‌دهد که گویای مصادیق تجدد و بدعت‌هایی در سنت است که در زمان دولت متبوعش وقوع یافتند. او که ترقی کشور را مسلم می‌داند و به خوش‌بینانه در انتظار آینده است آن مصادیق و رسوم را چنین گزارش می‌دهد[۲۴]:

> «خوض در تعیلم و تعلم السنهٔ مختلفه، انتشار علم فیزیک، [...] ترقی کلیهٔ فنون طبیه، آبله‌کوبی، ایجاد روزنامه، ترقی ادارهٔ گازت در ایران، ایجاد وزارت علوم، تشکیل دیوانخانهٔ عدلیه، تشکیل مصلحت‌خانه، ایجاد صندوق عدالت، ایجاد تنظیمات حسنه، ایجاد دادگری حضوری، تامین رعایای داخله و خارجه، ایجاد سالنامه، ترویج موسیقی اروپی، ایجاد دارالضرب به‌سبک اروپ، افتتاح مدرسهٔ مبارکه دارالفنون، [...] ایجاد سانسور داخله، افتتاح تئاتر، ایجاد ادارهٔ احتساب، ایجاد ادارهٔ پلیس، حفظ حدود شرع، منع اکید از استبداد حکام، ایجاد کلاه نظامی، شکست بست مسجد شاه دارالخلافه» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷: ۱۲۷- ۱۷۹).

حال با توجه به ارائهٔ تصویری کلی از جامعه، دین و مظاهر تجدد در دورهٔ ناصرالدین‌شاه، به بررسی مفهوم تجدد در اندیشه و آثار برخی از مهم‌ترین سیاستمداران، روشنفکران و علمایی خواهیم پرداخت تا بتوانیم فهم روشنی از میدان معنایی و اجتماعی تجدد در زمانهٔ آخوندزاده پیدا کنیم و نسبت تعریف تجدد در دراما را با دیگر تعاریف آن، در چارچوب تاریخ مفهوم، مورد سنجش انتقادی قرار دهیم.

۱.۶. معنای تجدد در اندیشهٔ میرزا تقی‌خان فراهانی

میرزا تقی‌خان در نظامی که عباس‌میرزا آن را بنا نهاده بود، پرورش یافت. هنگامی‌که به صدارت اعظمی در دولت ناصرالدین‌شاه رسید، یکی از نخستین کنش‌های او پس از چیرگی بر فتنهٔ سالار خان و ترکمنان بر ضد دولت مرکزی در خراسان، تنظیم امور مالی به جهت انتظام بخشیدن به دولت بود؛ چراکه در همان اوایل بر تخت نشستن شاه جوان، با خزانهٔ خالی دولت مواجه شد؛ پس ضرورت بر این شد که برای حل این مشکل، در گام نخست از خرد و بزرگ درباریان آغاز کند و حقوق افراد را بی هرگونه تبعیضی کسر نماید (امیرمعزی، ۱۳۷۱: ۲۷۶). در اندیشهٔ اتابک اعظم هر نیروی

شمارهٔ ۹۴، پاییز ۱۴۰۲ ■ Doi: 10.22034/THEATER.2023.192052

اجتماعی و سیاسی، می‌بایست ذیل این انتظام قرار گیرد و از اجتهاد شخصی به جهت ایجاد اختلاف در عدالت و اختلال در اجرای آن را کنار گذارد؛ مگر آن‌که آن اجتهاد ارادهٔ دولت را نقض نکند و گسست ملت و دولت را افزون ننماید. بر همین اساس بود که میرزا ابوالقاسم امام‌جمعه را _که مسند امامت جماعت مسجد سلطانی تهران را داشت–، به دلیل احکام اشتباهی که به مردم داده و خانه و مسجد سلطانی را محل بست‌نشینی مجرمین کرده و در نتیجه مانع از اجرای عدالت شده بود، از برگزاری محکمه و صدور حکم منع کرد (آشتیانی، ۱۳۴۰: ۱۷۲). در کنار این امر، تجدد سویهٔ دیگری نیز داشت که البته نه ابداع میرزا تقی‌خان بلکه در تداوم ایدهٔ میرزا صالح شیرازی و ارادهٔ میرزا آقاسی بود؛ یعنی نشر دومین روزنامهٔ ایران به نام *وقایع اتفاقیه*، که در روز جمعه پنجم ربیع‌الثانی ۱۲۶۷ ه. ق چاپ شد تا دولت و حکام و در کل «تربیت اهل ایران و استحضار و آگاهی آن‌ها از امورات داخله و وقایع خارجه» صورت پذیرد. در نخستین شمارهٔ این روزنامه به اهمیت وجود قراول‌خانه‌ها _که از لحاظ ایده میراث نظام جدید عباس میرزا بود_ و گسترش آنان در شهرهای ایران برای ایجاد امنیت، پرداخته شد. سپس نهادهای تجدد در انگلستان مانند مشورتخانه و در فرانسته مانند دولت جمهوریه مورد توجه قرار می‌گیرند و این نکته را برجسته می‌شود که نظام با برهم زنندگان دولت جمهوریه سخت برخورد کرده و اراده‌اش بر مجازات مفسدین است (وقایع اتفاقیه، شمارهٔ ۱: ۱– ۴). اصطلاحات و مفاهیم مهمی که نخستین شمارهٔ روزنامه به کار برده می‌شود عبارت‌اند از «امنیت، قراول‌خانه، مشورتخانه، وکلای رعایا و دولت جمهوریه» که وجه مشترک همهٔ آنان وجود دولت منتظم و برقراری امنیت است. مفهوم ترقی نیز در گزارش‌های *وقایع اتفاقیه* حضور داشت که بیشتر یا در نسبت با انتظام دولت و رعایا بود و یا دلالت بر خودکفایی مردم در تولید داشت. در شمارهٔ دوم روزنامه، این اصطلاح در ترکیب «ترقی صنایع» به کار می‌رود منظور از آن «صنایع بدیع» است؛ پس مصداق ترقی، علاوه بر انتظام، هم صنعت جدید است و هم منفعت خلق. این تعریف باری دیگر در شمارهٔ نودوهشت روزنامه و در مورد دارالفنون چنین تکرار می‌شود:

> «مدرسهٔ دارالفنون که حسب‌الامر اقدس پادشاهی در ارک مبارکهٔ سلطانی ساخته شده و معلمین نماوی و... اطفال شاهزادگان عظام و امرا و خوانین را در آنجا تعلیم می‌دهند در این اوقات کمال انتظام را به هم رسانده و ترقیات کلی به جهت متعلمین حاصل گردیده است به‌طوری‌که در زمان اندک مانند کسانی که سال‌ها کار کرده باشند هر یک در فنی که تعلیم گرفته‌اند کمال مهارت را به هم رسانده‌اند [... و در آنجا] هشت علم را که هر یک محتاج الیه امور مملکت و سپاهی و رعیت است به قانون سایر دول در آنجا تعلیم می‌دهند [...]» (وقایع اتفاقیه، شمارهٔ ۹۸: ۵۸۱).

در اینجا انتظام، ترقی، قانون سایر دول _که قوانین جدیده است_ و نفع مملکت و رعیت بیان می‌شوند و ترقی را به مثابه روشی نوین و مبتنی بر علم به جهت استعلای درون به‌سوی بیرون تعریف می‌کند. اما این تعریف از ترقی که در نسبت با بیرون یا کشورهای متجدد است تنها به معنای دیگری شدن ایران و ایرانیان نیست بلکه نظری به داخل و خودکفایی نیز دارد و به نوعی در تضاد با بیرون هم فهمیده می‌شد.

بنیان دارالفنون نیز بر این اساس بنا یافت بود که در نهایت ایران را از دیگر دول مستقل کند. امیر نیز دانش فرنگی و ایرانی را جدای از یکدیگر درک نمی‌کرد و در امر آموزش بر این تأکید داشت که معلمین باید «سررشته از همه چیز فرنگی و ایرانی داشته باشند» (امیرکبیر، ۱۳۷۱: ۱۹۵) اما هدف معطوف به آینده و ساختن دولت و ایران جدید بود؛ به باور آدمیت نیز ذهن امیر «در درجهٔ اول معطوف به دانش و فن جدید بود، و بعد به علوم نظامی» (آدمیت، ۱۳۶۲: ۳۵۳)؛ البته علوم نظامی و فن جدید دو امر جدا از یکدیگر نبودند؛ حتی به نظر می‌رسد در شش‌ماههٔ نخست تأسیس دارالفنون اهمیت وجه نظری و عملی علوم نظامی چنان برجسته بود که در نامه‌ای نوشت: «امتحانات شش‌ماههٔ مدرسه به‌خوبی انجام یافت. قرار شد به جهت جنگ چندین فوج مشق مخبران کنند. چون برای جنگ بهترین مشق‌هاست در نزد صاحب‌منصبی که فردا وارد می‌شود علم ساختن قلعه و بردن مارپیچ و ساختن پل را خواهند آموخت به‌زودی در ایران صاحب‌منصبان لایق تربیت خواهند شد» (امیرکبیر، ۱۳۷۱: ۱۹۵). این نشان می‌دهد که دانش و فن جدید در نظر امیرکبیر جدای از امور نظامی نبوده است و به سیاق «نظام جدید»، فن جدید را بیشتر نظامی فهم می‌کرده بود تا بر مبنای علوم انسانی. تجدد در نظر امیرکبیر رو به سوی آینده داشت و ابتنا به دانش غربی موجب شد که معرفتی جدید در ذهن انسان ایرانی گشوده شود و رویدادهای نوینی را در تاریخ ایران ایجاد نماید؛ برای نمونه روزنامهٔ دولت علیه ایران در سال ۱۲۷۹ ه. ق چنین گزارش می‌دهد که در دارالفنون یک چرخ ریسندگی اختراع شده است که با نیروی بخار حرکت می‌کند. بر اساس این گزارش در دارالفنون اختراعات و آزمایشات جدید نیز انجام می‌شد و گاه محصول تولید شده را برای کارخانه‌ها نیز تجویز می‌کردند (روزنامه دولت، شمارهٔ ۵۱۵: ۶). از نظر

روند درزمانی تاریخ، تجدد امیرکبیر در تداوم «نظام جدید» عباس میرزا بود مضاف بر آن‌که ایدهٔ انضباط دهندهٔ نظامیان، به دولت ورود پیدا کرد تا از اقتدار دولت پادشاهی در برابر روحانیت اعادهٔ حیثیت شود؛ به‌طوری‌که روحانیت از دخالت در امور دولت منع شد و اگر خطاکار بود می‌بایست، فارغ از جاه و مقامش، به مجازات برسد. پس‌ازاین، ترقی در صنایع و استقلال تولیدات داخلی، اگرچه در مخالفت با بازار آزاد بود، اما به جهت ترغیب تولیدکننده‌ها به تداوم بخشیدن به صنعتشان مورد توجه قرار گرفت.

۲.۶. معنای تجدد در اندیشهٔ میرزا ملکم‌خان ناظم‌الدوله

میرزا ملکم‌خان متوجه این امر جدید در دستگاه پادشاهی ایران شده بود؛ اما چنین روشی را پابرجا نمی‌دانست مگر آن‌که قانون بر مجلس تنظیمات حاکم باشد و امور بر اساس علم، که ورای عقل است، تنظیم و اجرا شوند. از نظر تاریخی، رویکرد ملکم‌خان به تجدد واجد لایه‌های معنایی جدیدی است که همزمان با حیات اندیشه و نگارش آثار میرزا فتحعلی آخوندزاده، نگاشته و مطرح شدند و به‌موازات تجدد در ادبیات نمایشی، تجدد در روشنفکری و سیاست را وارد مرحلهٔ دیگری از تاریخ خود نمودند. ملکم در رسالهٔ *دفتر تنظیمات* یا *کتابچهٔ غیبی* ایران دورهٔ ناصرالدین‌شاه را مستعد قبول هرگونه تنظیم می‌داند زیرا هفت پیش‌شرط ترقی یعنی «امنیت درونی، آسایش خارجه، سلطان پرستی، همت و کفایت پادشاه، متابعت و دولت‌خواهی علما، ترغیب و اعانت دول دوست و سکوت دولت بدخواه» فراهم آمده است و باید با رویکرد علمی به جهان و آگاهی از زمانِ کیفی تجدد[۲۵] ، از بند زمان طبیعی خارج شده و از عقل طبیعی به‌سوی کیفیت دیگری از عقل که همانا «علم ورای عقل طبیعی» است، حرکت کرد. برای این مهم لازم است که در «کارخانجات انسانی» ترقی صورت گیرد؛ این کارخانه شامل شش اصل است که غایت آنان «تربیت آدم» است: مالیات، لشکر، عدالت، علم، امنیت و انتظام. از نظر ملکم در دورهٔ ولیعهدی عباس‌میرزا ایران از نظر صنایع جنگی ترقی کرد و اکنون نیاز است از نظر «دولت و انتظام هیئت اجتماعیه» و به‌طورکلی کارخانجات انسانی هم ترقی نماید تا مصادیق ترقی در همزمانی با یکدیگر در عصر تجدد حضور داشته باشند (ملکم‌خان، ۱۳۸۱: ۳۰). اما برای تحقق آن کارخانه نیاز است که نظم و قانون وجود داشته باشد. او در این چارچوب برای نخستین‌بار از مجتهدین به عنوان تنها نیروهایی که نظم اروپا را می‌فهمند نام می‌برد؛ البته منطقی و مستدل نیست که اعلام نماییم علمای اعظام، نظم و تجدد در اروپا را می‌فهمیدند بلکه منظور ملکم این است که شرع اسلام قوانینی به جهت انتظام دادن به زندگی انسان وجود دارد و بر همین اساس حکومت می‌تواند از آن برای ساختن نظم جدید، که البته در گسست از قدیم هم نیست و شرع را به جهت توجیه مفاهیم و قوانین جدید به کار می‌برد، استفاده کند؛ بدین ترتیب نیازی نیست آنچه از پیش وجود داشته را حذف کرد و به جای آن بستر جدیدی به وجود آورد، بلکه بر همان زمین می‌توان انتظام و قانون جدیدی را بنا ساخت: «هر حکمی که از حکومت صادر شود و مبنی بر صلاح عامهٔ طایفه باشد و اطاعت آن بالمساوی بر افراد طایفه لازم بیاید» (ملکم‌خان، ۱۳۸۱: ۳۱). پس حکومت هم واضع قانون است و هم مجری آن؛ و بر اساس قانون، چنین حکومتی سلطنت معتدل نام دارد که به‌واسطهٔ مجلس تنظیمات می‌تواند کشور را به لحاظ قانونی اداره کند (ملکم‌خان، ۱۳۸۱: ۷۹). در نتیجه کار پادشاه تنها به حکم دادن محدود می‌شود و وضع و نظارت بر قانون نیز وظیفهٔ اعضای مجلس یادشده خواهد بود. از نظر ملکم چنین رویدادی وجهی انسانگرایانه داشته و با ذات انسان موافقت دارد؛ زیرا تفاوت میان انسان و حیوان را در «ترقی» فهم می‌کند. از نظر او انسان موجودی است ترقی‌پذیر و حیوان نه. درواقع ترقی ذات انسان است و هرکس ترقی‌پذیر نباشد از انسان بودن خارج می‌شود (ملکم‌خان، ۱۳۸۱: ۷۴). این نخستین تعریف از انسان متجدد در ایران است. این انسان ترقی‌پذیر برای آن‌که بتواند بر مبنای جوهرش زیست کند و استعداد خود را بالفعل نماید نیازمند حکومتی است که بر اساس ذات انسان بنا شده باشد و درواقع واجد دستگاه و دیوانی مترقی یا قانونمند باشد؛ قانون، از نظر تاریخی، لازم است که مبتنی بر فهم مجتهدان از نظم هم باشد و آنان را در بر گیرد. چنین قانونی چنان‌که گفته شد امر سراسر جدیدی نیست بلکه زمان قدیم را در عصر جدید حمل می‌کند با این تفاوت که آن را درونی دستگاه حکومت می‌کند و اجازه نمی‌دهد که همچون پیش، در بیرون از حکومت و سلطنت باقی بماند. با این درونی کردن، تا حدودی می‌توان، از نظر عملی، بر نظریهٔ غاصب بودن و یا ظالم بودن حکومت در عصر غیبت فائق آمد زیرا مجتهدان نیز در درون حکومت شده‌اند و دیگر همچون کلی در حقیقت در برابر کلی در واقعیت قرار نمی‌گیرند؛ بلکه بدل به جزوی از حکومت می‌شوند. او در *دستگاه دیوان* به‌روشنی جزء شدن روحانیون و ادغام آنان در کل را چنین بیان می‌کند: «ملایان و علما و مدارس ایران باید کلاً جزوی از وزارت علوم باشند» (ملکم‌خان، ۱۳۸۱: ۹۴). بدین ترتیب تجدد از نظر ملکم به معنای غرق شدن در سیل فرنگستان

نیست بلکه با ابتناء بر علم، نظم و قوانین در قدیم باید امر جدید را صورت‌بندی کرد و گسست میان جدید و قدیم را از طریق ادغام قدیم در جدید از میان برداشت. او در *دفتر قانون* راهکار این ادغام را چنین تبیین می‌کند؛ از نظر او دولت در عالم حکمرانی یعنی سیاست و سیاست هم یعنی حکم و تنبیه. اگر حکم نباشد سیاست و دولت به وجود نمی‌آید. در حکم نیز سره از ناسره تمیز داده می‌شود. بر اساس این منطق، «شریعت مطهره اسلام» واجد احکام است پس بنا به ذات مقدس و شمولیت آن، هر حکمی که برخلاف شریعت باشد باید تغییر کند (ملکم‌خان، ۱۳۸۱: ۱۰۹). درواقع ملکم از تشابه لفظی حکم و کیفیت مقدس احکام شریعت استفاده می‌کند و آن را مبنایی برای احکام جدید، که ذات دولت هستند، قرار می‌دهد. بدین ترتیب دولت در تضاد با شریعت نیست بلکه در بر گیرنده و مجری آن است و بر همین اساس اگر تکلیف دولت را حفظ استقلال ملی، حقوق جانی و حقوق مالی می‌داند، این استقلال و حق باید ریشه در شریعت اسلام داشته باشد و به عبارتی در تضاد با اسلام نباشد. پس در تجدد ملکم، دولت و اسلام یگانه می‌شوند و اسلام تا جای ممکن حافظ ترقی و مصادیق تجدد خواهد شد؛ بدین شرط که آن ترقی و مصادیق مخالف با شرع مقدس نباشد.

۶. ۳. معنای تجدد در اندیشهٔ حاج سیاح

همزمانی دین و دولت، پیوستگی یکی به دیگری و در نتیجه جزءشدن دین در کلی به نام دولت ذیل مفهوم تجدد، در مشاهدات حاج سیاح از فرنگ نیز وجود دارد. او که به سال ۱۲۷۶ _ یعنی در میانهٔ سال‌هایی که آخوندزاده *الفبا جدید* و *مکتوبات کمال‌الدوله* را نگاشت_ تنها به جهت سیاحت و باخبر شدن از عالم امکان به فرنگ سفر کرد (حاج سیاح، ۱۳۶۳: ۲۵) در اقامتی که در تفلیس داشت یک‌بار با میرزا فتحعلی ملاقات و گفت‌وگویی در باب باور مردم به خرافات و اعتقادشان به اکسیر انجام داد[۲۶] و با این‌که چنین باورهایی یکی از موضوعات اصلی نمایشنامه‌های آخوندزاده بود اما حاج سیاح نشانی از گفت‌وگو دربارهٔ دراما ارائه نمی‌دهد. حاج سیاح نخستین‌بار در وین از ارتباط ملت و دولت به عنوان ارتباطی بنیادین در عصر جدید سخن می‌گوید؛ اگرچه او واژهٔ ملت را نه به معنایی جدید بلکه به معنای مذهب افراد ساکن یک کشور به کار می‌برد اما بر این تأکید می‌کند که «ملت دولتی است» یعنی دولت واجد مذهب است و مذهب در آن مندرج شده است (حاج سیاح، ۱۳۶۳: ۹۳). او چنین پیوستگی و انتظامی را در مشورت‌خانه یا پارلمان لندن نیز چنین مشاهده و گزارش می‌کند که در آنجا علاوه بر آن‌که وکلا اتاق دارند و صندلی مخصوص پادشاه در صحن مجلس هست، ادارهٔ علمای دینی به جهت تبلیغ آیین پروتستان نیز دایر است؛ یعنی پارلمان مکان گردهمایی نمایندگان مردم، پادشاه و علمای دینی است و روح حاکم بر جامعهٔ انگلستان را نمایندگی می‌کند و عینیت می‌بخشد (حاج سیاح، ۱۳۶۳: ۲۰۸). بااین‌حال آنچه او دربارهٔ مفهوم انتظام گزارش می‌دهد، برخلاف اندیشهٔ امیرکبیر و شورای دولتی، تنها معطوف به نظم در دولت و تقسیم کار در آن نیست بلکه این انتظام در همهٔ سطوح دولت و شهر وجود دارد و به‌طور مشخص دال بر مدون بودن احکام و رسومی است که همهٔ افراد بر اساس آن عمل می‌کنند (حاج سیاح، ۱۳۶۳: ۱۰۰). او در پاریس برای نخستین‌بار از مفهوم ترقی استفاده می‌کند. او با دیدن پاریس چنین می‌گوید که «شاید بهشت هم مانند پاریس نظم و ترقی دارد» و اگرچه مفهومی الهیاتی را در کنار مفاهیمی جدید به کار می‌برد و اما آن را امری بشری تلقی می‌کند زیرا «از جنس انسان هر چه به تصور آید ظهور می‌نماید، تا کنون بدین درجه رسیده بازهم عوالم انسانیت و ترقی درجات دارد». چنین انسانی عرصهٔ امکان ترقی است اما لازمهٔ آن از یک‌سو وجود نظم و از سویی دیگر تربیت است (حاج سیاح، ۱۳۶۳: ۱۵۸ و ۱۶۰). درواقع از نظر حاج سیاح نظم و تربیت است که ترقی را به وجود می‌آورد و در نتیجه شرایط آزادی مهیا می‌شود زیرا آدمیان فرا می‌گیرند که کسی نباید به کسی کار داشته باشد و این فضایی خالی از برای ظهور آزادی را فراهم می‌کند. اما آزادی چه به مثابه آزادی عمل و چه آزادی بیان تضمین‌شده توسط قانون است و از همین‌رو است وقتی مردی را مشاهده می‌کند که به ناپلئون سوم دشنام می‌دهد، بر اساس قوانین فرانسه، چنین عملی را عین آزادی تلقی می‌کند. پس از این است که به یکی از بنیادهای قانون پی می‌برد؛ ارتباط پیوسته میان دولت و مردم. به‌عبارتی‌دیگر، حاکم مشروعیتش را از ملت و مردم خود می‌گیرد و اگر ملت رضایت نداشته باشد، سلطنت نیز فاقد اعتبار خواهد بود. با این‌که حاج سیاح این وضعیت را نه بر اساس مفاهیم دولت و شهروند بلکه، با اتکا به پیش‌فرض‌های خود، با مفاهیمی قدیم همچون رعیت و سلطان بیان می‌کند؛ اما محتوای مندرج در این مفاهیم قدیم را جدید دانسته و چنین مخالفت‌هایی را ناشی از میهن‌دوستی یا حب وطن فرانسویان تلقی می‌کند. البته این میهن‌دوستی، برای سیاح که خود را جهان‌وطن می‌دانست و نگرشی سیاسی به امور نداشت، به‌تمامی سویه‌های مثبت نداشت؛ بلکه برخلاف آخوندزاده و امیرکبیر، آن را واجد وجهی منفی می‌دانست و برای روشنگری در باب آن می‌گفت: «می‌شنوم که شماها جان خود را فدای

خاک می‌نمایید و می‌گویید برای حب وطن است، اگر همهٔ فرزند یک آدم هستیم چرا یکدیگر را می‌کشید، در صورتی که اهل یک بلد و پسر یک پدر هستیم دیگر وطن غیر ی باقی نمی‌ماند که جان خود را برای وطن نثار کنند» (حاج سیاح، ۱۳۶۳: ۱۶۵)؛ این نگرش انتقادی، که در اندیشهٔ او مبنایی دینی و مبتنی بر داستان آفرینش دارد، در مورد مفهوم و کارکرد ترقی نیز به کار می‌رود. او در دیدار با پادشاه بلژیک، خطاب به او می‌گوید: «مردم آسیا از بعضی صنایع اروپا دلتنگ می‌باشند و متصل می‌گویند و به جایی نمی‌رسند اما مردم ایران معتقدند سلاح از برای صلح خوب است اما اروپاییان سلاح را چنان ترقی داده‌اند که مردم زیادی را می‌کشد» (حاج سیاح، ۱۳۶۳: ۲۲۶). چنین واکنشی نشان می‌دهد که تجدد از نظر حاج سیاح، جدای از مفاهیم و مصادیق روشنگر و مترقی‌اش، که بی‌تردید منجر به بهبود وضع انسان می‌شود، همواره تأثیرات مثبتی نداشته و اگر مبتنی بر صلح، ستایش زندگی و وارستگی آدمی در جهان خاکی نباشد، مضرات عمده و مرگ‌آفرینی خواهد داشت که به‌تبع آن، خیر همگانی بشر تحقق نخواهد یافت. در سفرنامهٔ حاج سیاح، برای نخستین‌بار یک ایرانی تجددخواه، اثرات منفی تجدد را هشدار می‌دهد؛ منتها اعتراضش را در جهت نفی تجدد به کار نمی‌برد، بلکه از زاویهٔ دید فردی جهان‌وطن و انسان‌دوست به نقد تجدد پرداخته و خواستار کنار رفتن سویه‌های منفی و مرگ‌آفرین آن است.

۷. نتیجه

پیش‌تر گفته شد که بر اساس چارچوب نظری تاریخ مفهوم مفاهیم بنیادین واجد چهار اصل دموکراتیزه‌شدن، زمان‌مندبودن، ایدئولوژیک‌شدن و سیاسی‌شدن هستند. بر اساس بررسی درزمانی مفهوم تجدد در آثار نمایشی آخوندزاده و بررسی همزمانی آن مفهوم در میدان معنایی زمانهٔ آخوندزاده در ایران، می‌توان چنین استنتاج کرد که «دراما» مبتنی بر روش «کریتیکا» ابزاری از برای دموکراتیزه‌شدن تجدد و به‌زبانی‌دیگر توسعهٔ تجدد در میان روشنگران و رجال دورهٔ ناصرالدین‌شاه بود. یعنی در وهلهٔ نخست دموکراتیزه‌شدن این مفهوم دلالت بر نیروهای حاکم و کسانی داشت که جزو مردم عادی نبودند و نقش واسطهٔ میان رعایا و نیروهای حاکم را بر عهده داشتند. از سویی دیگر، بر اساس قیاس همزمانی مفهوم تجدد مشخص شد که این مفهوم بنیادین، واجد زمان گذشته و قدیم در درون خود است؛ یعنی به‌طورکلی از گذشته گسسته نشده بود و واجد بقای گذشته یا قدیم در درون خود بود. این وضعیت در درون ایدئولوژی‌ها، اندیشه و خیالات سیاسی نیروها یا افراد گوناگون اجتماعی و سیاسی متفاوت بود؛ کما این‌که عده‌ای تجدد را مرتبط با اسلام می‌دانستند و عده‌ای دیگر نه؛ بر همین مبنا در عرصهٔ سیاسی، نیروهای ضد تجدد یا پادمفاهیم مفهوم تجدد با مصادیق گوناگونی اعم از خرافات، دیسپوت، بی‌انتظامی، بی‌قانون دولت، روحانیون و... نیز وجود داشتند که این امر مبین سیاسی‌شدن مفهوم تجدد است؛ اما این تضاد را تنها نباید محدود به نزاع میان تجدد و ضد تجدد دانست بلکه در درون قلمرو تجدد نیز، نزاعی میان دو خوانش از تجدد وجود داشت؛ میرزا فتحعلی آخوندزاده نمایندهٔ نوعی از تجدد بود که امر جدید را معیاری از برای تعریف قدیم می‌دانست، اما ملکم‌خان نمایندهٔ این نوع از تجدد بود که قدیم را معیاری برای تجدد لحاظ می‌کرد. برای تبیین دقیق‌تر این وضعیت، نتیجه‌گیری مقاله را با شرح زیر به پایان خواهیم رساند:

تجدد در نمایشنامه‌های آخوندزاده به معنای کاربرد عقلانیت در تصمیمات شخصی و جمعی به جهت چیرگی بر هرآن امور نامعقولی است که حیات فکری، اجتماعی، دینی و سیاسی افراد را دچار انسداد می‌کند و نسبت آنان با واقعیت و بیان مستدل آن را ناممکن می‌سازد. نمود فردی این امر، در به کار گرفتن فهم خویش بر اساس آگاهی تاریخی و علم؛ نمود اجتماعی‌اش در رها شدن از عادات قومی- قبیله‌ای و نفس افسارگسیخته‌ای که بر روابط عاطفی، کاری و خانوادگی انسان‌ها چیره شده؛ نمود دینی‌اش در زدودن خرافات و سیطرهٔ هر آن وجه از دین و شریعت و عرفانی است که منطق مردم و اقتدار دولت پادشاهی را فرسوده کرده؛ و نمود سیاسی‌اش در پایبندی به قانون و رفع ظلم و استقرار عدالت بر مبنای حقوق است. پس موضوع این تجدد بازنمایی‌شده در شکل جدیدی با نام دراما، روابط متقابل فرد، جامعه، دین و سیاست با یکدیگر است که بر جوهری به نام عقلانیت ابتنا دارد. در این فرم جدید، تجدد بر روشی به نام کریتیکا استوار است و در برابر دشمنان خود و بر ضد آنان، که برآمده از قلمرو سایه‌روشن گذشته هستند، افقی جدید می‌گشاید و تصوری انضمامی و معقول از آینده را پدیدار می‌سازد. در تاریخ ادبیات نمایشی، تجدد، هستی و موضوع پدیداری به نام دراما بود که خود به جهت تهذیب اخلاق در عرصهٔ خصوصی و عمومی به قلمرو نوین زندگی انسان ایرانی وارد شد و هستی خویش را موضوع تأمل خود قرار داد. به‌عبارتی‌دیگر، دراما به‌مثابه جزئی از کلی به نام تجدد، به‌کل می‌اندیشید و در آن جهت عمل می‌کرد و به دلیل این پیوستگی و حضور داشتنش در هستی خود، پدیده‌ای استعلایی و امکانی از برای

شمارهٔ ۹۴، پاییز ۱۴۰۲ ■ Doi: 10.22034/THEATER.2023.192052

نزدیک شدن دیگران به قلمرو تجدد به شمار می‌آمد. پس اگر با روش کریتیکا _که استهزا امور نامعقول در راستای گشودن امکان ترقی بود_ به بازنمایی اقشار مردم، اصناف، ملایان، حاکم و شاهان می‌پرداخت، هدفش ویران‌سازی انسدادها و استعلا دادن مخاطبان خود به آن قلمرو یادشده بود.

این معنا و تعریف از تجدد در دراما، با تمام وجوه سلبی و ایجابی‌اش، در چارچوب یا میدان معنایی گسترده‌تری به نام میدان معنایی اندیشهٔ آخوندزاده قرار می‌گیرد که بر اساس همان رابطهٔ جزء و کلی که در بالا بیان شد، می‌توان لایه‌های دیگر تجدد در دراما را _ از نظر حیث التفاتی‌اش و یا این‌که به جز موارد یادشده به چه امور دیگری التفات دارد_ یافت و مستدل کرد. بر این اساس، مردم، روشنگران یا خردمندان و پادشاه لازم است که با اتکا بر آیین پادشاهی و اساس قانونمندشدهٔ آن، بر ضد همهٔ عوامل تجددگریز و تجددستیز وحدت پیدا کنند و عناصر غیر عقلانی دین و نیروهای گریز از مرکز و متشتت‌کنندهٔ دولت- ملت واحد را از میان بردارند و بر پایهٔ عقلانیت و آگاهی تاریخی از سنت و الهیات، به عنوان پشتوانهٔ تاریخی و فرهنگی دولت- ملت، بهره جویند. چنین تجددی در ستیز با آن ویژگی‌های دین و سنت که مطابق عقل و منطق بشری هستند، نیست؛ بلکه امکان ورود و تداوم آنان در عصر جدید خواهد بود. بر مبنای این میدان معنایی می‌توان گفت که تجدد در دراما و دراما به عنوان بخشی از تجدد، در جهت استعلای ملت طبیعی ایران به ملتی سیاسی و همچنین استقرار دولت- ملت در ایران حرکت کردند. پس آن تعریفی که در بند پیشین آمد، حدود گسترده‌تری می‌یابد؛ بدین‌معنا که التفات آن تعریف تنها به مفاهیم انتزاعی چون عقل و علم و امثال آن نیست؛ بلکه آن مفاهیم به عنوان مفاد تجدد در دراما، خود در جهت پدیدار کردن دولت- ملت و تجربهٔ جدیدی از بودن در ایران تاریخی به کار آمدند و در نتیجه تجدد در دراما و دراما در تجدد به‌سوی غایتی فراتر از تهذیب اخلاق نیز حرکت می‌کردند.

از سویی دیگر اگر معنای مفهوم تجدد در آثار نمایشی آخوندزاده را در درون میدان معنایی اندیشه‌های مهم دورهٔ زیست آخوندزاده قرار دهیم _ که نزدیک به دو دههٔ نخست دولت پادشاهی ناصرالدین‌شاه را شامل می‌شود_ و آنان را به صورت همزمانی بررسی نماییم، نتایجی که به دست می‌آید، از این قرار است: بر اساس اندیشه‌ها و آثار مورد بررسی شده، معنای مفهوم تجدد یکسان نبوده است. اما این بدین‌معنا نیست که هیچ تشابهی وجود نداشته و تفاوت‌های جوهری مطرح بوده است. درواقع اگر تجدد را همچون منشوری با ابعاد مختلف در نظر گیریم آنگاه در اندیشه و آثار مذکور یک بعد از این منشور نور بیشتری تابانده و برجسته شده و بر همان مبنا تعریفی از تجدد آشکار شده است. اما از حیث تفاوت، می‌توان به پنج مورد اشاره کرد:

۱. تعریف آخوندزاده از تجدد و بازنمایی آن در آثار نمایشی و روشنگرانه‌اش که مبتنی بر علوم طبیعی (علم‌گرایی)، عقلانیت، قانون، ضدیت با خرافات، باستان‌گرایی، پادشاهی قانونمند و جدایی دین از سیاست و به وجود آمدن دولت- ملت است. او تجدد را در گسست از امور نامعقول قدیم و پیوستگی با امور معقول و قانونمند قدیم می‌داند، پس تجدد از اموری در قدیم می‌گسلد و با اموری دیگر پیوستگی دارد. هستهٔ اصلی تجدد در اندیشهٔ آخوندزاده میهن‌دوستی و عقلانیت است که همهٔ امور دیگر پیرامون آنان باید تعریف شوند. بدون این دو مبنا، استقرار تجدد ناممکن خواهد بود.

۲. تجدد به‌مثابه اقتدار دولت و تداوم «نظام جدید» در اندیشه و اعمال امیرکبیر؛ در این تجدد انتظام دولت بنا به روندی که از زمان شاهزادهٔ ولیعهد عباس‌میرزا آغاز شد، تداوم می‌یابد و هر فرد و حاکم در دولت باید مبتنی بر انتظام دولت عمل نماید. روحانیت جزوی از دولت می‌شود و باید زیر نظر دولت انجام تکلیف نماید و به دولت نیز پاسخگو باشد. تأسیس دارالفنون که در ابتدا بیشتر وجهی نظامی داشت نیز باید موجب خودکفایی ایران در امور نظامی و حتی تولید علم شود. در صنایع نیز باید خودکفا شد تا نیازی به واردات هر محصولی نباشد.

۳. تجدد در اندیشه و آثار ملکم‌خان ناظم‌الدوله که عالی‌ترین نمود آن برقراری سلطنت معتدله یا مبتنی بر قانون است؛ این قانون می‌بایست بر مبنای شرع مقدس و به‌طورکلی احکام اسلام نوشته شود و بر آن اساس حکومت انجام وظیفه نماید. از نظر ملکم‌خان و به تبعیت از او، میرزا یوسف‌خان مستشارالدوله، تجدد منافاتی با اسلام ندارد بلکه اسلام می‌تواند مبنایی الهی از برای مظاهر تجدد باشد.

۴. تجدد در اندیشه و اثر حاج سیاح که مبتنی بر درکی جهان‌وطنی فهمیده می‌شود؛ تجدد اگر در نسبت با برتری‌های ملی به کار رود و تعریف شود، سویه‌های مخربش آشکار می‌گردد زیرا ترقیات برآمده از تجدد می‌تواند موجبات جنگ‌افروزی را فراهم نماید و از آدمیان را از مواهبش دور سازد. در نظر حاج سیاح نیز قوانین مندرج در مظاهر تجدد _منظور قوانین عدالت است_ مبنایی در دین و مشابهتی با برخی از قوانین اسلام دارد. از همین‌رو بر اساس گزارش او همواره دین در درون دولت جدید و کشورهای متجدد حضور داشته و کارکردی مبنایی داشته است.

بر اساس این چهار الگو از تعریف تجدد، دو نکته را باید

در نظر گرفت؛ نخست، گروهی تجدد ستیز بودند که در برابر تجدد ایستادگی می‌کردند و دوم، در درون قلمرو تجدد نیز وفاق کامل وجود نداشت و تعریف و کاربرد متفاوت تجدد حاکم بود. آخوندزاده بی‌تردید در تضاد با نیروهای تجدد ستیز بود اما در قلمرو تجدد با نیروهای تجددخواه نیز معارضه‌ای داشت. بر اساس این قلمرو دوم، مهم‌ترین تفاوتی که تجدد در آثار آخوندزاده با چهار الگوی دیگر دارد را شرح خواهیم داد.

تفاوت معنای تجدد نزد آخوندزاده با معنای تجدد نزد امیرکبیر بدین قرار است که آخوندزاده برخلاف امیرکبیر شرع مقدس را معیاری برای انتظام دولت و رابطه با ادیان دیگر قرار نمی‌دهد. نزد امیرکبیر این امر بدیهی بود و بر اساس آن با بابیان و زرتشتیان رفتار می‌کرد. آخوندزاده همهٔ ساکنین ایران را در برابر قانون برابر می‌دانست و هستهٔ مرکزی دولت- ملت را _که در نمایشنامه‌هایش بازنمایی می‌کرد_ چنین قانونی می‌دانست. دین برای آخوندزاده تنها نقشی فرهنگی داشت و به عنوان پشتوانهٔ تجدد و دولت- ملت مطرح می‌شد. اما رابطهٔ اندیشهٔ آخوندزاده در نسبت با ملکم‌خان از نوعی دیگر است؛ اگرچه آخوندزاده ملکم را «روح‌القدس» می‌نامید، اما همان ایرادی که به یک کلمهٔ مستشارالدوله وارد کرد را نیز می‌توان در مورد اندیشهٔ ملکم به کار برد. آخوندزاده با پادشاهی قانونمند موافق بود اما برخلاف ملکم چنین باور داشت که قانون را نه بر مبنای آیین اسلام بلکه بر اساس روح زمانه باید نوشت و در نتیجه همچون ملکم به انتظام یافتن قوانین شرع و روحانیت و ورود آنان به عرصهٔ قانون و سیاست خوش‌بین نبود. در نهایت رابطهٔ اندیشهٔ آخوندزاده با حاج سیاح نیز چنین است که آخوندزاده برخلاف سیاح، نکته‌ای در باب سویهٔ منفی تجدد مشاهده نمی‌کرد. آخوندزاده تجدد را در نسبت با عقلانیت و به‌ویژه میهن‌دوستی درک می‌کرد اما حاج سیاح از آن رو که ریشه‌های دین را مشترک می‌دید و فردی جهان‌وطن بود، چندان تفاوتی میان ادیان قائل نبود؛ به‌طوری‌که تفاوت کاتولیک‌ها با پروتستان‌ها را مانند تفاوت اهل تسنن با شیعیان فهم می‌کرد (حاج سیاح، ۱۳۶۳: ۲۲۰). بر این اساس، ریشه‌های دین یکی بود و تجدد نیز می‌توانست بر آن بنا شود؛ اگر این وحدت و جهان‌وطنی گسترش یابد.

در نتیجه، بر اساس تحلیل همزمانی مفهوم تجدد که ابتنایی بر بررسی آثار نمایشی آخوندزاده داشت، می‌توان گفت که تجدد در ادبیات نمایشی ایران در زمانه‌ای مطرح می‌شود و از لحاظ نظری مورد معرفی و بحث قرار می‌گیرد که تعاریف و رویکردهای گوناگونی نسبت به تجدد وجود داشته بود. این لایه‌های معنایی تجدد در یک دوره، یا به‌طور همزمان حرکت می‌کردند و هر یک به‌نوبهٔ خود معطوف به گشودن آینده‌ای انضمامی برای ایران و ورود به تاریخ جدید بودند. بر اساس آنچه بررسی شد، به نظر می‌رسد تعریف تجدد در ادبیات نمایشی، نسبت به دیگر قلمروهای اندیشه روشن‌تر و صریح‌تر بوده است و تجدد را به‌مثابه معیاری دانسته که دیگر امور می‌بایست خود را با آن منطبق یا به زبان دقیق‌تر بازتعریف نمایند.

پی‌نوشت‌ها

1. Erich Rothacker
2. Otto Brunner
3. Archiv für Begriffsgeschichte
4. Arbeitskreis für moderne Sozialgeschichte
5. Reinhart Koselleck
6. Geschichtliche Grundbegriffe (Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland)
7. Sattelzeit
8. Demokratiesierung
9. Verzeitlichung
10. Ideologisierbarkeit
11. Politisierung
12. Gegenbegriff
13. Verfremdungseffekt

۱۴. برشت نیز از این مفهوم در شیوهٔ نگارشی و اجرایی خود بهره می‌برد، با این تفاوت مهم که برشت از این مفهوم غایتی مارکسیستی را جستجو می کند اما کوزلک تنها حدود و ابعاد تاریخی مفهوم را در نظر می‌گیرد.

15. Die soziale Reichweite
16. Diachronie und Synchronie: Gleichzeitigkeit des Ungeleichzeitigkeiten
17. das Bedeutete
18. Konvergenz

۱۹. برای آگاهی بیشتر از ریشهٔ واژهٔ تجدد، نگاه کنید به مدخل «جَدَدَ» در: http://arabiclexicon.hawramani.com

۲۰. نمایشنامهٔ آخوندزاده در سال ۱۲۶۶ ه. ق نگاشته شد. در حدود پانزده سال بعد یعنی در ۱۲۸۱ ه. ق یاکوب ادوار پولاک که از نخستین معلمان دارالفنون بود که به علم طب اشتغال داشت. اوکه همچون آخوندزاده از منظرعقلانی و بطور مشخص علوم طبیعی به جامعهٔ ایران می‌نگریست به عنوان یک فرد متجدد، در سفرنامهٔ خود، دربارهٔ اهمیت کیمیاگری در جامعهٔ ایران چنین می‌گوید:
«کیمیا در همه جا طرفداران متعددی دارد که به آنها کیمیاگر می‌گویند. در هر شهری اشخاصی ظهور می‌کنند که ادعا دارند فلزات را می‌توانند بهم تبدیل کنند و محصول کارهایشان را ارائه می‌دهند؛ گوگرد و جیوه در این میان سهم بزرگی بعهده دارند؛ تمام تلاشها متوجه آن است که این ماده اخیر را تثبیت کنند. بسیاری ثروت و سلامت خود را بر سر این ماجرا می‌گذارند و جز ریشخند عامه نصیبی نمی‌برند، ولی از اعتقاد خود دست برنمی‌دارند» (پولاک، ۱۳۶۱: ۱۹۸).

21. Clements Markham
22. Peter Avery
23. Hamid Algar

۲۴. در متن برای جلوگیری از اطناب کلام، تنها به خلاصه‌ای از مواردی که اعتمادالسلطنه در کتاب خود آورده، اشاره شده است.

۲۵. از نظر ملکم خان، میرزا اقاخان نوری مدام به عصر فتحعلی شاه، که سی سال از آن گذشته، ارجاع می‌دهد و معایب آن عهد را سند ترقی خود قرار می‌دهد. غافل از اینکه از آن عهد تا امروز پانصد سال گذشته است (ملکم خان، ۱۳۸۱: ۲۶- ۲۷). منظور ملکم این است که آن سی سال زمانِ طبیعی است و آن پانصد سال زمانِ کیفی تجدد در تاریخ است. تغییرات تجدد در این سی سال به اندازهٔ پانصد سال بوده و سرعتی بیش از زمان طبیعی داشته است.

۲۶. حاج سیاح می‌گوید با میرزا فتحعلی «خیلی صحبت داشتم»؛ اما تنها به بخش بسیار کوتاه گفتگوی‌شان، مبنی بر شکایتش از مردم دربارهٔ طمعی که در باب اکسیر دارند، اشاره می‌کند:
«گفت: چه ضرر دارد هر چه می‌توانی از این خرها بگیر.
گفتم: مَثَل عوام است که بار کج به منزل نمی‌رسد و من منزلم بسیار بسیار دور است با کجی خیال منافی است. خدا خود عطا فرماید» (حاج سیاح، ۱۳۶۳: ۶۱).

منابع

– آخوندزاده، میرزافتحعلی (۱۳۴۹)، *تمثیلات*، میرزا جعفر قرجه‌داغی، تهران: نشر اندیشه.

– آخوندزاده، میرزافتحعلی (۱۳۵۱)، *مقالات*، گردآورنده باقر مؤمنی، تهران: انتشارات آوا.

– آخوندزاده، میرزافتحعلی (۱۳۵۷)، *الفبای جدید و مکتوبات*، گردآورنده پروفسور حمید احمدزاده، تبریز: نشر احیاء.

– آدمیت، فریدون (۱۳۶۲)، *امیرکبیر و ایران*، چاپ هفتم، تهران: انتشارات خوارزمی.

– آرلاتو، آنتونی (۱۳۷۳)، *درآمدی بر زبان‌شناسی تاریخی*، یحیی مدرسی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

– آوری، پیتر (۱۳۷۳)، *تاریخ معاصر ایران: از تأسیس تا انقراض سلسله‌ی قاجار*، محمد رفیعی مهرآبادی، چاپ سوم، تهران: مؤسسهٔ انتشارات عطایی.

– ابن عربی، محی‌الدین محمد بن علی (۱۳۸۸)، *تهذیب اخلاق*، زاهد ویسی، تهران: جامی.

– ابن مسکویه رازی، احمد بن محمد (۱۳۸۱)، *تهذیب الاخلاق*، دکتر علی اصغر حلبی، تهران: انتشارات اساطیر.

– پولاک، یاکوب ادوارد (۱۳۶۱)، *سفرنامه پولاک؛ ایران و ایرانیان*، کیکاووس جهانداری، تهران: انتشارات خوارزمی.

– اعتمادالسلطنه، محمدحسن خان (۱۳۶۷)، *چهل سال تاریخ ایران دوره‌ی پادشاهی ناصرالدین‌شاه؛ المآثر و الآثار*، به کوشش ایرج افشار، جلد اول، تهران: انتشارات اساطیر.

– اقبال آشتیانی، عباس (۱۳۴۰)، *میرزا تقی خان امیرکبیر*، به کوشش ایرج افشار، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

– الگار، حامد (۱۳۶۹)، *دین و دولت در ایران: نقش علما در دوره‌ی قاجار*، دکتر ابوالقاسم سری، چاپ دوم، تهران: انتشارات توس.

– المقری البیهقی، ابو جعفر احمد بن علی بن محمد (۱۳۷۵)، *تاج المصادر*، به تصحیح و تحشیه و تعلیق دکتر هاشم عالم زاده، جلد دوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

– امانت، عباس (۱۳۸۳)، *قبله‌ی عالم: ناصرالدین‌شاه قاجار و پادشاهی ایران (۱۳۱۳-۱۲۴۷)*، حسن کامشاد، تهران: نشر کارنامه.

– امیرکبیر (۱۳۷۱)، *نامه‌های امیرکبیر*، تصحیح و تدوین سیدعلی آل‌داود، تهران: نشر تاریخ ایران.

– حاج سیاح (۱۳۶۳)، *سفرنامه‌ی حاج سیاح به فرنگ*، به اهتمام علی دهباشی، تهران: نشر ناشر

– دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، *لغتنامه دهخدا*، جلد پنجم، چاپ دوم از دوره‌ی جدید، تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

– زرگری‌نژاد، غلامحسین (۱۳۹۸)، *سیاست‌نامه‌های قاجاری: سی‌ویک اندرزنامه سیاسی عصر قاجار*، جلد سوم، چاپ دوم، تهران: نگارستان اندیشه.

– ساسانی، خان ملک (؟)، *سیاستگران دوره‌ی قاجار*، تهران: انتشارات بابک و انتشارات هدایت.

– عمید، حسن (۱۳۸۹)، *فرهنگ فارسی عمید*، تهران: انتشارات راه رشد.

– مارکام، کلمنت (۱۳۶۷)، *تاریخ ایران در دوره‌ی قاجار*، میرزا رحیم فرزانه، چاپ دوم، تهران: نشر فرهنگ ایران.

– معزی، امیر (۱۳۷۱)، *رساله‌ی نوادرالامیر* در *نامه‌های امیرکبیر*، تصحیح و تدوین سیدعلی آل‌داود، تهران: نشر تاریخ ایران.

– میرزا ملکم‌خان (۱۳۸۱)، *رساله‌های میرزا ملکم‌خان ناظم‌الدوله*، گردآوری و مقدمه حجت اله اصیل، تهران: نشر نی.

– هایدگر، مارتین (۱۳۸۶)، *هستی و زمان*، ترجمهٔ سیاوش جمادی، تهران: انتشارات ققنوس.

روزنامه‌ها

– *روزنامهٔ وقایع اتفاقیه* (۱۲۶۷ ه)، تهران.

– *روزنامهٔ دولت علیه ایران* (۱۲۷۹ ه)، تهران.

Brunner, Otto (1946), *Land und Herrschaft: Grundfragen der territorialen Verfassungsgeschichte Südost deutschlands im Mittelalter*, Brünn: Rohrer.

Conze, Werner. 1979. “Die Gründung des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte in “ *Hamburger Jahrbuch für Wirtschafts- und Gesellschaftspolitik*. S: 2357.

Ifversen, Jan (2011), “About Key Concepts and How to Study Them” in *Contributions to the History of Concepts*, Summer, Vol. 6, No. 1, pp. 65-88.

Koselleck, Reinhart (1995), *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, 3. Aufl, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Koselleck, Reinhart, Otto Brunner und Werner Conze (Hg.) (1974), *Geschichtliche Grungbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Band 1 A-D, Stuttgart: Ernst Klett Verlag.

Koselleck, Reinhart (2006), *Begriffsgeschichten: Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Vogelsang, Kai (2012), ‘CONCEPTUAL HISTORY: A SHORT INTRODUCTION’ in *Oriens Extremus*, Vol. 51, Harrassowitz Verlag, pp. 9-24.