نسبت ترجمهٔ ادبی با تألیف ادبی
در گفت‌وگو با حسن میرعابدینی

خزاعی‌فر: آقای میرعابدینی، جنابعالی سال‌هاست در زمینهٔ داستان ایرانی پژوهش می‌کنید و در این زمینه صاحب‌نظر هستید. داستان ایرانی در شکل جدید آن با ترجمه آغاز شد و به‌ناچار سرنوشتش با ترجمه گره خورد. بسیار خوشحالم که فرصتی پیش آمد که با شما بتوانیم در این زمینه گفت‌وگو کنیم. بی‌تردید حرف‌های زیادی است که ناگفته مانده. ولی قبل از هرچیز از اینکه با این گفت‌وگو موافقت کردید بسیار تشکر می‌کنم. اما بعد، بفرمائید چطور شد که به پژوهش دربارهٔ داستان در ایران پرداختید؟ مشوّقان شما چه کسانی بودند؟ و چه سؤالاتی در ذهن داشتید که به این موضوع جذاب ولی آن‌موقع کمترشناخته‌شده گرایش پیدا کردید؟

میرعابدینی: بنده هم از جنابعالی برای انجام این گفت‌وگو تشکر می‌کنم. شاید بتوانم دستیابی به شماره‌های تاریخ‌گذشتهٔ کتاب هفتهٔ احمد شاملو، در یک مغازهٔ دستِ‌دوم فروشیِ اواخر دههٔ چهل، را عاملی برای تحول دیدگاه نوجوانی از جنوب شهر تهران، به‌شمار آورم. بخش عمدهٔ کتاب هفته وقف چاپ داستان‌های ترجمه‌شده و گاه آثار نویسندگان ایرانی می‌شد. در واقع، از نیمه‌های دورهٔ دبیرستان، داستان‌خوانی برای من دریچه‌ای رو به چشم‌اندازی گسترده‌تر از محدودیت‌های زندگی متعارف بود. هنرِ داستان، برانگیختن تخیل خواننده برای ایجاد تردید در شیوهٔ گذران مألوف، و توجه‌دادن به شکلِ دیگری از زندگی است. داستان‌خواندن نوعی یادگیری هم به‌شمار می‌رود و تا حدی کمبود تجربهٔ زیستی را جبران می‌کند. ادبیات اگر موجد تغییری باشد از طریق برانگیختن خیال‌ورزی است. یعنی، ممکن است خوانندهٔ داستان ضمن مقایسهٔ زندگی خود با شیوهٔ زیستِ تصویرشده در رمان‌ها، به این درک برسد که زندگی جاری در جامعهٔ خودش چندان مناسب نیست؛ درنتیجه، رؤیای زندگی به سبک دیگری را در سر بپروراند.

وقتی به مرحلهٔ تحصیل در رشتهٔ روزنامه‌نگاری رسیدم، آثار مهم‌ترین نویسندگان ایرانی را خوانده بودم. در دانشکدهٔ علوم ارتباطات اجتماعی (وابسته به روزنامهٔ کیهانِ دکتر مصباح‌زاده)، استادانی داشتیم بهره‌مند از دانش علمی و تجربهٔ اجتماعی ـــ کسانی مانند

کاظم معتمدنژاد، حمید نطقی، عبدالحمید ابوالحمد، صدرالدین الهی، محمدامین کاردان، رضا مرزبان، حسن انوری و .... دکتر الهی، مسئول گروه ژورنالیسم، معتقد بود دانشجوی روزنامه‌نگاری باید ضمن آموزش علمی، در کارِ عملی نیز ورزیده شود. برای درس‌هایی که با ایشان داشتیم ملزم بودیم هفته‌ای یکی‌دو یادداشت کوتاه و بلند بنویسیم. استاد برای درس چهار واحدیِ «ادبیات معاصر» کتاب دو جلدیِ از صبا تا نیما اثر یحیی آرین‌پور را تعیین کرد. خودش نیز جزوه‌هایی داد که یکی از آنها دربارهٔ فعالیت ژورنالیستیِ دهخدا و شور و شوق وی برای گردآوریِ اَمثال و حِکم بود. دکتر شفیعی کدکنی و هوشنگ گلشیری نیز جلساتی دربارهٔ شعر و داستانِ معاصر برگزار کردند. سخنرانی دکتر شفیعی مایهٔ اصلیِ کتاب ادوار شعر فارسیِ او شد.

دکتر الهی، پیروِ باوری که به ضرورت کار عملیِ دانشجویان داشت، خود را موظّف به کاریابی برای آنان می‌دانست. از تجربهٔ خودم برایتان بگویم. روزی مرا به دفترش صدا زد و گفت: برایت در تحریریهٔ روزنامهٔ رستاخیز کار پیدا کرده‌ام. گفتم: استاد من با رستاخیز کار نمی‌کنم. تغّیری کرد و گفت برو بیرون! چند هفتهٔ بعد دوباره صدایم زد و این بار خواست با کیهان ورزشی کار کنم. گفتم: من که ورزشی‌نویس نیستم. اما استاد دست‌بردار نبود، چند روز بعد دوباره مرا به دفترش فراخواند و گفت: سرانجام، کار باب مِیلَت را پیدا کردم. شورای عالیِ فرهنگ و هنر برای تهیه و تدوینِ سالنامهٔ فرهنگی به دانشجوی روزنامه‌نگاری نیاز دارد، برو آنجا! که من و دوستی رفتیم و، تا موعد سربازی، آنجا کار کردیم. ریاست این مرکز با ذبیح‌الله صفا بود و از موهبت‌های کار در آنجا، آشنایی با احمد میرعلایی بود که، در طبقهٔ پائین و در کنار کتابخانه، مجلهٔ فرهنگ و زندگی را سردبیری و آمادهٔ طبع و نشر می‌کرد. در زمانه‌ای که نقد ادبیِ اجتماع‌گرا و ترجمهٔ آثار متعهدِ روسی بابِ روز بود، میرعلایی ما را که برای کار دانشجویی در آنجا بودیم، بیش از پیش متوجه اهمیت ادبیات مدرنیستیِ اثرآفرینانی همچون بورخس، مارکز و گراهام گرین، و اصولاً ادبیّتِ آثار داستانی، کرد.

به هر روی، با خواندن از صبا تا نیما، دریافتم که آرین‌پور کار بررسی ادبیات معاصر را در مقطع ۱۳۰۰، که برگشتگاهی در تحول فرهنگی‌اجتماعی است، محدود کرده و از بررسی کار نیمایوشیج و جمال‌زاده جلوتر نیامده. درنتیجه، اطلاع مدوّنی از کمّ‌وکیفِ ادبیات نیم قرن بعد از آن نداریم. کتاب آرین‌پور جرقه را زد، تصمیم گرفتم کار بررسی ادبیات داستانیِ معاصر را به سرانجامی برسانم. جزوه‌ای نوشتم و به استادان دورهٔ روزنامه‌نگاری ارائه دادم. گفتند به عنوان یک کار درسی بد نیست اما اگر می‌خواهی کار جدی بکنی باید خودت را برای پژوهشی چندین‌ساله آماده کنی. چنین بود که، برای پیشبرد کار، نخست بر اساس

کتابشناسی‌ها فرهنگی از داستان‌نویسان تنظیم کردم. و براساس آن، کار منظم دربارهٔ آثار داستانی را پیش بردم. کار روی دورهٔ چهارجلدی صدسال داستان‌نویسی ایران بیست سالی طول کشید. اما با اشتیاق آن را انجام می‌دادم، چون احساس می‌کردم داستان‌نویسی ایران از نظر کمّی و کیفی به مرحله‌ای رسیده که لازم است بررسی جامعی از آن انجام گیرد. به‌ویژه آنکه در سال‌های پس از انقلاب و تغییر دوران تاریخی، تألیف آثار تحقیقی برای بازنمایی زمینه‌های پیدایش و تکوین تاریخ ادبی معاصر را ضرورت زمانه می‌دانستم؛ و فکر می‌کردم ادبیات داستانی و هر شاخهٔ ادبیِ دیگر تا صاحبِ تاریخِ منضبط نشود جدی گرفته نمی‌شود.

با نوشتن این اثر، کوشیدم پاسخی برای این پرسش‌ها بیابم: رمان، اقتضای ورود جامعه به «روزگار نو»، چگونه در نظام ادبیِ ایران برای خود جا باز کرده است؛ رمان فارسی جامعه و مردم را به چه شکلی جلوه‌گر ساخته است؛ و تقابل فردیّت مدرن با نظام مستقرِ اجتماعی در آن چگونه بازتاب یافته است. دیگر اینکه، می‌خواستم اسلوب ادبیِ دوره‌های مختلف را دریابم و الگوها و طرح‌های نهفتهِ حیات ادبی را در معرض دید قرار دهم. زیرا به گمانم، وظیفهٔ مورخ ادبی اینست که با طبقه‌بندی آثار دوره‌های گوناگون در جریان‌های اصلی، خصوصیت‌های بنیادی را آشکار کند تا بتواند پیوند پنهان بین انبوه داستان‌های نوشته‌شده در هر دوره را جلوه‌گر سازد.

خزاعی‌فر: غرض از این گفت‌وگو این است که رابطهٔ میان دو نظام ادبیات و ترجمه در ایران را بررسی کنیم. فرض بر این است که در فرهنگ ما ادبیات و ترجمه دو نظام مجزا هستند ولی این به آن معنی نیست که با یکدیگر اشتراک یا تعامل ندارند و وضعیت یک نظام بر وضعیت نظام دیگر تأثیری ندارد. برعکس، این دو نظام تأثیرات متقابل مثبت یا منفی بر هم دارند، و شدت این تأثیرات بسته به شرایط فرهنگی جامعه در زمان‌های مختلف متفاوت بوده است و درهرحال بررسی هر یک از این دو نظام بدون بررسی نظام دیگر کاری عقیم است. اگر این فرض را می‌پذیرید اجازه بدهید برگردیم به سرچشمهٔ این رابطهٔ متقابل در دوران معاصر. ما در یک بُرهه زمانی خاص در حدود ۱۵۰ سال پیش ترجمهٔ رمان را آغاز کردیم، ژانری که در غرب در یک بستر فرهنگی متفاوت و بنا بر یک ضرورت اجتماعی و در دل یک طبقهٔ اجتماعی خاص به‌عنوان یک ژانر ادبی شکل گرفته بود. ما این ژانر را به بستر فرهنگی و اجتماعی و ادبی متفاوتی وارد کردیم. با عنایت به تفاوت‌های بسیار در خاستگاه فرهنگی و اجتماعی و ادبی رمان در دو فرهنگ غرب و ایران، رمان ترجمه‌شده در ایران چگونه «دریافت» شد؟ از چه نوع رمان‌هایی شروع کردیم؟ آیا سراغ رمان‌هایی رفتیم که در غرب کلاسیک به‌حساب می‌آمدند یا رمان‌هایی را ترجمه کردیم که متعلق به زمان خود بودند؟

چه کارکردی برای رمان قائل بودیم؟ چه گروه‌های اجتماعی رمان‌خوان بودند؟ آیا ادبیت رمان برای ما مهم بود و به رمان به چشم یک اثر ادبی نگاه می‌کردیم یا جنبه سرگرم‌کنندگی رمان اهمیت بیشتری داشت؟

میرعابدینی: در سنت فرهنگی ما، شاید به سبب دیرپائیِ استبداد شرقی و چیرگیِ تک‌سخن‌گوئیِ حاکمان، نوع‌های ادبیِ مکالمه‌ای و چندسخنی همچون نمایشنامه و رمان، امکان رشد پیدا نکرده‌اند. از دورهٔ بیداریِ مشروطیت و تحولات چشمگیر در اجتماع و فرهنگ، بر اثر برخورد جلوه‌های تجدد اروپا بر پیکر جامعه‌ای سنّتی، رمان ایرانی پدید آمد که دو خاستگاه عمده دارد: یکی ادبیات داستانیِ کلاسیک ایران، رمانس‌هایی همچون سمک‌عیار و داراب‌نامه و امیرارسلان، و ژانرهای سفرنامه‌نویسی و رساله‌نویسی. و دیگر، رمان‌های تاریخی و عاشقانهٔ ترجمه‌شده از ادبیات بیگانه. چنان‌که می‌دانید، امروزه در تحقیقات ادبیات تطبیقی، پیدایش رمان در کشورهای شرقی، صرفاً نتیجهٔ ترجمهٔ رمان‌های غربی پنداشته نمی‌شود، بلکه مرتبط با تجربهٔ تاریخیِ تجدد (مدرنیته) در هر کشور در نظر می‌آید. با اینکه رمان یک ژانر جهانی‌ست، کشورهای مختلف متناسب با جایگاه خود در مدرنیته، به آن دست یافته‌اند. و، بسته به روند شکل‌گیریِ نهادهای مدرن در آن کشورها، سیر پیدایش رمان تند یا کند شده است.

کوشیدم پاسخی برای این پرسش‌ها بیابم: رمان، اقتضای ورود جامعه به «روزگار نو»، چگونه در نظام ادبیِ ایران برای خود جا باز کرده است؛ رمان فارسی جامعه و مردم را به چه شکلی جلوه‌گر ساخته است؛ و تقابل فردیّت مدرن با نظام مستقرِ اجتماعی در آن چگونه بازتاب یافته است.

در ایران نیز، هنگامی که بر اثر تحولات تاریخی‌فرهنگی، سنت ادبی و نثر فارسی آمادگی لازم را برای پیدایش ژانرهای تازهٔ نمایشنامه و رمان یافتند، پیوند شاخهٔ نورسیدهٔ رمان بر تنهٔ نظام ادبی به‌صورت نبردی پیچیده بین کهنه و نو انجام گرفت. مترجمان سال‌های ۱۲۸۰ تا ۱۳۰۰ شمسی، برای واردکردن رمان به فرهنگ و ادبیات ایرانی تمهیداتی اندیشیدند مثل اقتباس یا تلخیص متن به جای ترجمهٔ دقیق آن یا نوشتن مقدمه بر رمان‌های ترجمه‌شده یا کاربرد خلاقانهٔ زبان محاوره‌ای با مَثل‌ها و کنایه‌هایش، مانند کاری که میرزا عبداللطیف طسوجی در ترجمهٔ هزارویک شب از عربی به زبان فارسی (۱۲۶۱ق/۱۲۲۳ش) و میرزا حبیب

اصفهانی در ترجمهٔ سرگذشت حاجی بابایی اصفهانی (۱۳۲۳ق/ ۱۲۸۳ش) در پیش گرفتند؛ و آن‌چنان در کار خود موفق شدند که این دو اثر را همچون آثاری تألیفی از آنِ گنجینهٔ ادبیات ایرانی ساختند. چنان‌که استادانی همچون پرویز خانلری اقتباسِ میرزاحبیب را از آثار مهم نثر فارسیِ معاصر قلمداد کردند. در واقع، میرزاحبیب با این اثر و ترجمهٔ ژیل بلاس اثر لُساژ، همچون دهخدا و جمال‌زاده، از مبدعانِ زبان داستان‌نویسیِ معاصر به‌شمار می‌آید. چنان که گفتم، برخی از مترجمان با نوشتن مقدمه بر ترجمهٔ خود، کوشیدند نوع ادبیِ تازهٔ رمان را تعریف و تبیین کنند. این مقدمه‌ها به لحاظ تاریخ نقد ادبی ایران واجد اهمیت‌اند.

رمان‌نویسان ایرانی نیز به واسطهٔ میانجی‌هایی، ضمن تعامل با سنت ادبی، خواستار نوآوری در آن شدند. از این‌رو، نخستین رمان‌های فارسی پیوند استوارتری با نظام ادبیِ کلاسیک دارند و تأثیر سنت شعر اندرزیِ فارسی بر آنها آشکارتر است: تأثیری که در به‌کارگیریِ شیوه‌های روایِی داستان‌های عیاری و عاشقانهٔ کهن، همچنین در توصیف‌های رمان‌نویسان و شیوهٔ شخصیت‌پردازیِ آنها نیز دیده می‌شود. در جدال پیچیدهٔ بین کهنه و نو، به قول احمد کریمی‌حکاک، به‌تدریج که دورهٔ انتقال از یک معنا و دلالت ادبی به نظامی دیگر، انجام می‌شود، آن وابستگی‌ها کمتر و کمتر می‌شود تا جایی که نوعِ جدید ویژگی‌های خاص خود را بیابد.

می‌توان از اعزام محصل به فرنگ، و درنتیجه: ورود صنعت چاپ به ایران که پیدایش روزنامه و چاپ کتاب را به همراه داشت ، ترجمه، و شکل‌گیریِ نظام آموزشی جدید به‌عنوان عوامل مؤثر در پیدایش رمان فارسی نام برد. محصلان اعزامی در بازگشت به میهن، بنا به ضرورت‌های اصلاحگرایانهٔ دورهٔ عباس‌میرزا، دست به کار ترجمهٔ متون فنی و نظامی و تاریخی شدند. در دورهٔ ناصرالدین‌شاه، پس از تشکیل «دارالطباعه و دارالترجمهٔ همایونی»، ترجمه نظم و سرعت بیشتری یافت و رمان را نیز شامل شد. گروهی مترجم حرفه‌ای ماهانه حقوق می‌گرفتند تا رمان‌های باب طبع شاه و درباریان را برای آنان به فارسی برگردانند. این مترجمان معمولاً آثاری را انتخاب می‌کردند که با فضای فرهنگی‌سیاسی و طبعِ مخاطبان تناسب داشته باشد. آنان گاهی کتاب‌های تاریخی را به‌عنوان رمان یا رمان‌ها را به‌جای تاریخ ترجمه می‌کردند. در مواردی هم، رمان‌های تاریخیِ مبتنی بر انتقاد از دربار شاهان فرانسه، با واکنش دستگاه سانسور مواجه می‌شدند و امکان چاپ نمی‌یافتند. در عوض، رمان‌هایی در وصف عیش و نوش و هوسرانی اشراف، از دروازهٔ قانونِ دستگاه سانسور رد می‌شدند. شاید بتوان حماریه اثر کنتس دو سگور/ میرزاعلی‌خان امین‌الدوله (۱۳۰۰ق/ ۱۲۶۱ش) را نخستین رمان ترجمه‌شدهٔ اروپایی به‌شمار آورد. در دههٔ ۱۳۱۰- ۱۳۲۰ق/ ۱۲۷۰-۱۲۸۰ش، روند

ترجمهٔ رمان‌های تاریخیِ الکساندر دوما به قلم محمدطاهر میرزا، سفرنامه‌های تخیلی مانند آثاری از ژول ورن، داستان‌های عاشقانهٔ احساساتی، و قصه‌های پلیسیِ کُنان دویل سرعت گرفت. ترجمهٔ رمان‌های کلاسیک مانند دُن‌کیشوت نیمه‌کاره ماند یا به صورت نسخه‌های خطی باقی ماند. در واقع، مترجمان شناختی پیشرو و توجه چندانی به ارزش ادبیِ آثاری که برمی‌گزیدند نداشتند. آنان رمان‌ها را برای سرگرم‌کردن مخاطبان یا ارائهٔ اطلاعات تاریخی دربارهٔ کشورهای اروپایی (مکان‌هایی عجیب برای ایرانیانِ مشتاقِ دانستن دربارهٔ آنها)، یا برای نقد استبداد و هشداردادن به سلطان، مثل ترجمهٔ بوسهٔ عذرا، به‌صورت آزاد ترجمه یا اقتباس می‌کردند. به‌طوری‌که، به قول فریدون آدمیت، گاه به ترجمه‌ها مطالبی دربارهٔ اوضاع ایران افزوده می‌شد که ربطی به موضوع داستان نداشت!

ترجمهٔ آثار فرنگی اثر مهمی بر تحول فرهنگیِ ایران نهاد، که از نظر زیباشناختی، دگرگونی و ساده‌کردن زبان و آماده‌سازیِ آن برای رمان‌نویسی، و پرداختن به مباحث تازه از زندگی معاصر، قابل توجه است. همچنین، بر روند تکوین ادبیات جدید ایران اثر نهاد زیرا در روزگار ناکارائیِ شیوه‌های ادبیِ پیشین برای تبیین مسائل پیشِ رو، ژانرهای تازهٔ رمان و نمایشنامه را در منظر دیدِ اثرآفرینان ایرانی گذارد.

اما همچنان که گفتم، ترجمه تنها عامل پیدایش رمان فارسی نیست. پیدایشِ رمان ایرانی، ریشه در بحرانی اجتماعی‌فرهنگی دارد: هم حاوی نشانه‌هایی از دنیایی رو به زوال است، هم پاسخی است به وضعیتی جدید؛ نتیجهٔ آن، پیدایش متونی بینابینی است در حدّ فاصلِ داستان کهن فارسی و رمان اروپایی. نخستین اثرآفرینان ایرانی، مثل محمدباقر میرزا خسروی که به فکر افتاد شمس و طغرا را «به‌طورِ رمان‌های قصه‌پردازان اروپ» بنویسد، بر الگوی رمان‌های ترجمه‌شده می‌نوشتند اما صناعت قصه‌گوییِ کهن فارسی هم ملکهٔ ذهن آنان بود. به همین جهت وقتی از رمان فارسی حرف می‌زنیم، باید ضمنِ در نظر آوردنِ پیوند آن با ادبیات ترجمه شده، آن را به‌مثابه نوع ادبیِ بومی‌شدهٔ این سرزمین بخوانیم. زیرا نویسندگان آنها، در راهِ تلفیق سنت‌های بومی با گونهٔ جهانیِ رمان، به طرح اصولی اخلاقی می‌پردازند که ریشه در ادبیات تعلیمیِ کلاسیک دارد؛ و یا اینکه رمانِ نوعِ غربی را با سنّت نقالی درمی‌آمیزند. هم از این‌روست که صدای «نقّالِ ضمنی» با شدت و ضعف‌هایی از لابه‌لای صفحات رمان‌های معاصر ایرانی مانند کلیدر نیز به گوش می‌رسد. «نقّال ضمنی» را در قیاس با «نویسندهٔ ضمنیِ» مورد نظرِ وین بوث Wane Booth به کار می‌برم. او هنگام بحث دربارهٔ تزِ «مرگ مؤلف»، می‌گوید: منظور از مؤلف همان «نویسندهٔ ضمنی» است، زیرا در وجود نویسندهٔ

واقعی که تردیدی نیست. «نویسندهٔ ضمنی» به نمایندگی از آفرینندهٔ واقعیِ خود، در داستان حضور می‌یابد. در واقع، او نقابی‌ست که نویسندهٔ واقعی برای خود می‌سازد.

به هر روی، پیوند سفرنامه، ژانر ریشه‌دار در ادبیات کهن ایرانی، با شیوهٔ قصه‌گوئیِ نقّال‌ها همچنین رساله‌های سیاسی و خواب‌نامه‌ها، و رنگ‌پذیری از رمان‌های اروپائیِ محصور در طرح‌وپیرنگ، سازندهٔ رمانِ نوظهور عصر مشروطه است که مهم‌ترین نمونه‌های آن در دههٔ ۱۲۸۰شمسی به چاپ رسید.

خزاعی‌فر: در مورد اثرپذیری شعر نوگرای فارسی از ترجمه تحقیق چندانی نشده. تاآنجاکه من می‌دانم فقط دکتر شفیعی کدکنی در این مورد تحقیق مبسوطی منتشر کرده‌اند و تأثیرپذیری گستردهٔ شعر نوگرای فارسی از ترجمه را در حوزهٔ زبان و مضمون و ایماژ نشان داده‌اند. درمورد اثرپذیری داستان ایرانی از رمان‌های ترجمه‌شده در حوزهٔ زبان و مضمون و ساخت چه می‌توان گفت؟ حداقل در اولین رمان‌هایی که به فارسی تألیف شد تأثیر رمان‌های ترجمه‌ای در مضمون، یا ساخت یا زبان آنها چگونه بوده است؟

میرعابدینی: اثرپذیریِ رمان ایرانی از آثار ترجمه‌شده، متناسب با فضای اجتماعی‌فرهنگیِ هر دوره، شکلی متفاوت می‌یابد. مثلاً پدیدآورندگان رمان دورهٔ مشروطه مثل مراغه‌ای و طالبوف و میرزاحبیب، با عطفِ توجه به جنبهٔ تخیلیِ رمان، آثار خود را به فرم سفرنامهٔ تخیلی نوشتند، فرمی درخورِ روزگارِ نوشته‌شدن آن آثار. گویی، با وزیدن بادهای تغییر، شخصیت منوّرالفکرِ این آثار از کُنجِ عزلت به‌در آمده تا در عرصهٔ جامعه بگردد و چونان مشاهده‌گری تیزبین همه چیز را ببیند و از هرچه با خِردوَرزی و نواندیشی در تضاد است انتقاد کند. یک دهه بعد (۱۲۹۰ش)، بر اثرِ یأسِ ناشی از شکست انقلاب مشروطه، تبعات جنگ جهانی اول (دست‌اندازیِ روسیه و انگلستان به ایران، آشفتگی و قحطی‌زدگیِ جامعه)، بی‌لیاقتی و فساد حکومت‌گران، رمان تاریخی به‌عنوان مطرح‌ترین گونهٔ ادبی رخ نمود تا به تجلیل از چهره‌هایی تاریخی بپردازد که در دوره‌های خطیر «منجیِ» ایران شده‌اند. هرچند وضع جامعه به

ترجمه تنها عامل پیدایش رمان فارسی نیست. پیدایشِ رمان ایرانی، ریشه در بحرانی اجتماعی‌فرهنگی دارد: هم حاوی نشانه‌هایی از دنیایی رو به زوال است، هم پاسخی است به وضعیتی جدید؛ نتیجهٔ آن، پیدایش متونی بینابینی است در حدّ فاصلِ داستان کهن فارسی و رمان اروپایی.

انگیزهٔ جست‌وجو در وقایع تاریخی دامن زده بود، در پی‌جوئیِ علل پدیدآمدن رمان تاریخی، نقش ترجمهٔ آثار الکساندر دوما و جُرجی زیدان را نباید دستِ‌کم گرفت.

منتقدان در هم‌زمانیِ قدرت‌گرفتنِ سردارسپه و تلاش‌ها برای استقرار دولت متمرکز مدرن، با انتشار نخستین رمان توصیفگرِ زندگی شهری، تهران مخوف اثر مشفق‌کاظمی، نشانه‌ای از ضرورت تاریخیِ جامعهٔ ایرانی برای ورود به «روزگارِ نو» دیده‌اند. این نوع رمان، که تا ۱۳۲۰ رونق داشت، رویکردی انتقادی‌احساساتی به معایب اجتماعی و وضع زنان داشتند. و، بیش از توجه واقع‌گرایانه به جامعه، به الگوی رمان‌های عشقی‌احساسیِ فرانسوی بریده و دوخته شده بودند، البته با بهره‌گیری از سنّت تعلیمی‌اندرزی و زبان شعر کلاسیک فارسی.

داستان‌های ترجمه‌شده، با توجه به روان‌شناسی اجتماعیِ چیره بر هر دوره و افق معناییِ پیش روی روشنفکران، بر سبک ادبیِ مؤلفان و نحوهٔ رویکرد آنان به واقعیت اثر گذاشته‌اند. البته هر چه در زمان پیش رفته‌ایم، آثار نویسندگان هنرمندتری را الگو قرار داده‌ایم. هر چه دانش نویسندگان ما از صناعت‌های تازهٔ ادبی بیشتر شده، آنان با خودآگاهیِ بیشتری داستان نوشته‌اند و به کار نویسندگان خلاق‌تری توجه کرده‌اند. مثلاً اگر در سال‌های منتهی به ۱۳۲۰ (دورهٔ حسرت نوستالژیک برای شکوهِ بربادرفتهٔ ایرانِ باستان)، ادبیات عاشقانه‌احساساتیِ اروپا سمت و سوی رمان ایرانی را تعیین می‌کرد و در دههٔ ۱۳۲۰تا۱۳۳۰ (دورهٔ رواج ژورنالیسم و تحزبِ چپگرایانه) رئالیسم سوسیالیستیِ روسی، سال‌های دههٔ چهل و پنجاهِ شمسی دورهٔ تنوع شیوه‌های رمان‌نویسی و از جمله مطرح شدن رمان نوِ فرانسه (عمدتاً در آثار نویسندگان جُنگ اصفهان) بود و، با رونق ترجمهٔ آثار نویسندگان آمریکای لاتین، رئالیسم جادوئی بر رمان‌نویسیِ دههٔ شصتِ ایران نقش نهاد که بیانگر حیرت نویسنده بود از آنچه در عرصهٔ جامعه به وقوع می‌پیوست.

رمان و داستان‌کوتاه ایرانی پدیدهٔ تاریخ‌مندی است و نه امری یک‌بار برای همیشه تعریف‌شده؛ حاصل تلاش نویسندگان متعدد است و از ۱۳۰۰ شمسی تا حال، تغییراتی را از سر گذرانده و شیوه‌های گوناگون روایی را آزموده است. هر نویسندهٔ نوآور، از نظر انتخاب موضوع‌های تازه یا شیوهٔ به‌کارگیری صناعت‌های مدرن نگارش، چیزی به آن افزوده و به اصطلاح یک گام آن را پیش برده است. بخشی از این نوآوری‌ها حاصل تأثیرپذیریِ نویسندگان از ادبیات جهانی بوده است.

مترجمان کشورهای پیرامونی، در برقراریِ ارتباط بین ادبیات بومی با ادبیات جهانی نقش مهمی ایفا می‌کنند. زیرا با ترجمهٔ آثار نویسندگان برجستهٔ جهان، موجب تحولی عمیق در فضای ادبی در حال رشد کشور خود می‌شوند. ممکن است نویسندگان نقاط مختلف جهان

مضامین جهانشمولی را اختیار کنند یا به سبک‌هایی همانند بنویسند. بااین‌حال، نمی‌توان منکر نقش مترجمان زبده در این امر شد. تأثیرپذیری هست چه در کار نویسندگانی که آثار را به زبان اصلی می‌خوانند، مثل تأثیر آثار سوررئالیستی بر بوف کورِ صادق هدایت یا تأثیر داستان‌های آرتور شنیتسلر بر نوشته‌های بزرگ علوی؛ و چه در کار نویسندگانی که به واسطهٔ مترجمان با ادبیات جهان ارتباط می‌گیرند. البته تأثیرپذیری‌ها فقط از طریق ترجمهٔ آثار نیست. نکتهٔ قابل ذکر دربارهٔ ادبیات امروز ایران، توجه به نقش نویسندگان ایرانیِ مهاجر به کشورهای پیشرفتهٔ جهان است. آثار خلق‌شده توسط معدودی از آنان نیز، به سبب آشنائیِ آنها با صناعت‌های آثار ادبیِ کشور میزبان، عاملی برای انتقال تجربیات صناعیِ مدرن به نویسندگان بومی به‌شمار می‌آید.

خزاعی‌فر: بدیهی است زبان و مضامین داستان ایرانی در طول ۱۵۰ سال گذشته تغییر کرده. آیا برای این تغییر زبان و مضمون می‌توان سیری کلی مشخص کرد؟ آیا به‌تدریج به سوی «رمان ایرانی» پیش رفته‌ایم؟ اصلاً مفهوم «رمان ایرانی» معنی دارد؟ وقتی صحبت از «رمان ایرانی» می‌کنیم، در این رمان چه چیزی مشخصاً ایرانی است؟

میرعابدینی: بله. در بیش از صدسالی که از پیدایش داستان‌نویسی ایران می‌گذرد، نویسندگانی که نوآوران زمانهٔ خود بوده‌اند، در زمینه‌های گوناگون تجربه کرده‌اند و نوع انتخاب مضمون و شیوهٔ روایت آنان تغییر کرده است. و اثرپذیری از آثار ترجمه‌ای پنهان‌تر و توأم با ظرافت بیشتر شده است؛ البته کم نیست میزان نوگرایی‌های خامِ متفاوت‌نما که اثر داستان‌های ترجمه‌ای بر آنها محسوس است! سبک‌های فردی در اسلوب‌های ادبیِ دوره می‌گنجند و تازه‌جویی‌ها به اشتراک گذاشته می‌شود. البته در این سیر، تأثیر عواملی مانند انواع سانسورهای درونی و بیرونی را، که مخلّ رشد رمان‌اند، نباید از نظر دور داشت. به‌هرحال، با توجه به وظیفه‌ای که نویسندگان هر دوره برای ادبیات قائل‌اند، می‌توان ویژگی‌هایی را برای فرآورده‌های ادبیِ آنان تعریف کرد. در کتاب‌هایی مثل صدسال داستان‌نویسی ایران و تاریخ ادبیات داستانی ایران در بازنمائیِ ویژگی‌های دوره‌ها کوشیده‌ام. دوره‌های تاریخی‌فرهنگی به هم وابسته‌اند و بر هم اثر می‌گذارند. در هر دوره چند گرایش ادبی فعال‌اند که جنبه‌های متفاوت حرکت فرهنگی را بازتاب می‌دهند. گرایش‌های

> **رمان، هر چند یک نوع ادبیِ جهانی، با ویژگی‌ها و اصول خاص خود است، از آن مایهٔ تساهل برخوردار است که در هر کشور رنگ فرهنگ و سنت روائیِ آنجا را به خود بگیرد.**

متضاد جنبِ یکدیگر رشد می‌کنند و در هر گرایش با طیفی از نویسندگان در سطوح مختلف خلاقیت روبه‌رو می‌شویم. مثلاً در نخستین پیدایش حرکت رمان فارسی، اثری همچون بوف کور نیز منتشر می‌شود که، به‌خلاف روال کلیِ نوشته‌های دوره، توجه به جنبهٔ زیباشناختی رمان در آن محسوس است. تفاوت دوره‌های ادبی در نوع انتخاب مضمون‌ها و تغییر نحوهٔ نگاهِ نویسندگانِ بهترین داستان‌ها به هستی و امور اجتماع، نمود می‌یابد. تغییر نحوهٔ دیدن/ رویکرد، ناشی از عوض شدن شرایط زندگی، تفاوت نسلی را آشکار می‌سازد.

حرکت فرهنگی‌ادبی در جهت شکل‌گیریِ رمان ایرانی ادامه دارد. زیرا رمان، هر چند یک نوع ادبیِ جهانی، با ویژگی‌ها و اصول خاص خود است، از آن مایهٔ تساهل هم برخوردار است که در هر کشور رنگ فرهنگ و سنت روائیِ آنجا را به خود بگیرد؛ و به نویسندگان کشور میزبان امکان دهد که خلاقیت‌های فردیِ خود را اجرا کنند. رمانِ هر کجا خصوصیت‌های مشترکی دارد، اما به سبب ویژگی‌های منحصربه‌فردِ ملت‌ها و رویکرد آنها در تبیین واقعیت، پرداختن به رمان بر اساس ریشه‌های ملیِ آن نیز توجیه‌پذیر است: هم از این روست که به عبارت‌هایی مانند «رمان آمریکای لاتین» یا «رمان نوِ فرانسه» و «رمان روسی» و جز اینها برمی‌خوریم. در واقع، رمان، ضمن سر برآوردن از دل صناعت‌های جهانی، به دلیل وابستگی‌اش به ویژگی‌های فرهنگی، زبانی، شیوهٔ زندگی و آداب و رسوم مردم جای‌جایِ جهان، رنگی متفاوت می‌گیرد. مثل بوف کور که رمانی مدرن و جهانی است اما چون فضایی شرقی دارد، یک رمان ایرانی به‌شمار می‌آید. یا رمان‌هایی همچون کلیدرِ محمود دولت‌آبادی و همسایه‌های احمد محمود که به سبب فضای خاصِ اقلیمی‌شان، رمان‌هایی ایرانی به‌شمار می‌روند. شاید بتوان گفت که رمان فارسیِ امروز نمونهٔ بومی‌شدهٔ رمان، به عنوان ژانری بین‌المللی، است؛ زیرا هم از صناعت رمان جدید بهره برده و هم از سنت‌های روائیِ ایرانی که در قصه‌های فولکلوریک، افسانه‌های حماسی، و شعر عاشقانهٔ کهن پرورش یافته است.

ما در دورهٔ صدساله‌ای که پشت سر گذاشته‌ایم، و ضمن تجربه‌گرایی‌های نویسندگان‌مان، و با وجود عوامل مخلّ چاپ و نشر رمان، تا حدودی رنگ سنت ادبی خودمان را به نوع تازهٔ داستان زده‌ایم، که از ویژگی‌های آن روایت نقّالانه یا پیش‌بردن ماجراها در حال‌وهوایی عرفانی است. به‌طوری‌که می‌توان گفت: داستان‌کوتاه و رمان ایرانی، ادامهٔ منطقی ادبیات کلاسیک فارسی است. حتی نگاه امروزین به ادبیات کلاسیک و تفسیرهای تازه از آن، به دلیل رنگ‌پذیری از الزامات روزگارجدید، از دستاوردهای ادبیات معاصر به‌شمار می‌آید.