دوفصلنامه علمی تاریخ نگری و تاریخ نگاری
HPH
دانشگاه الزهرا

دو فصلنامهٔ علمی تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری دانشگاه الزهرا (س)
سال سی‌ودوم، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۳۰، پیاپی ۱۱۵، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
مقاله علمی ـ پژوهشی
صفحات ۲۵۲-۲۲۷

بازنمایی اسطورهٔ ضحاک در ادبیات انتقادی عثمانی[۱]

توران طولابی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۱۲

چکیده

مضامین اسطوره‌ای یکی از مؤلفه‌های فرهنگ باستانی ایران است که از رهگذر ادبیات منظوم و منثور، به فرهنگ‌های پیرامونی راه یافته است. این تأثیرگذاری گاه تا دورهٔ معاصر دوام یافته که نمایشنامه‌نگاری عثمانی در سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم یکی از جلوه‌های آن است. شمس‌الدین سامی فراشری، ادیب و اندیشه‌ور منتقدی بود که با الهام از اسطورهٔ ضحاک و در قالب نمایشنامهٔ «کاوه»، به نقد نظام سیاسی عثمانی برخاست. نمایشنامهٔ یادشده در آستانهٔ انقلاب مشروطهٔ ایران به فارسی ترجمه شد و «ضحاک» نام گرفت. در پژوهش حاضر بررسی محتوای این نمایشنامه و ترجمهٔ فارسی آن به‌مثابهٔ یک متن ادبی مدنظر قرار دارد و کوشش می‌شود با الهام از نوتاریخ‌گرایی به‌عنوان یک رهیافت روش‌شناسی متناسب، پیوند بازآرایی محتوایی اسطورهٔ کاوه با کارکرد انتقادی آن در دو بافتار سیاسی-فرهنگی متمایز ایران و عثمانی تبیین شود. بررسی زمینهٔ تاریخی نگارش کاوه در عثمانی و ترجمهٔ آن در ایران از هم‌نوایی سپهر گفتمانی هر دو محیط سیاسی با این درون‌مایهٔ اسطوره‌ای حکایت دارد؛ در هر دو بستر، خودکامگی آماج نقد بوده و مؤلف و مترجم برای این منظور درون‌مایهٔ اسطورهٔ یادشده را مناسب یافته‌اند. البته وجه تمایزی نیز می‌توان تشخیص داد؛ سامی روایت خود را بر بازآرایی چهرهٔ کاوه متمرکز کرده، حال‌آنکه مترجم در واکنش به استبداد قاجاری، خوانش متفاوتی از اسطورهٔ مذکور بر محور شخصیت ضحاک عرضه نموده است. مترجم نمایشنامه را با نام ضحاک عرضه کرده تا نشان دهد این دو بستر به‌رغم اشتراکات فرهنگی و تجربه‌های تاریخی مشابه تفاوت‌های آشکار و در نتیجه مسیر متفاوتی در پیش دارند. بُعد دیگر نمایشنامه ناظر بر تجلی مسئلهٔ عدالت و مصائب اجتماعی است که در روایت زندگی کاوه بازتاب یافته و با واقعیت‌های زندگی روزمرهٔ ایرانِ این روزگار همخوانی دارد.

کلیدواژه‌ها: ایران، ترجمه، شمس‌الدین سامی، ضحاک، عثمانی، کاوه.

---

۱. شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/hph.2024.46429.1711

۲. دانشیار گروه تاریخ، دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران. toolabi.t@lu.ac.ir

«در صدر مجلس تختی گذاشته شده است
از طرف راست و چپ تخت دو درب
دیوارها مصور به تصویر مار»
(سامی، ۱۳۲۳: ۷)

مقدمه

در نیمهٔ دوم سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم، محیط فکری عثمانی به‌تَبَع صحنهٔ سیاسیِ آن، چهرهٔ تازه‌ای از خود نمایاند. با درگذشت عبدالمجید اول (حک: ۱۸۳۹–۱۸۶۱م)، عصر جدیدی در حیات سیاسی امپراتوری آغاز شد که نقد سلطنت مطلقه از جلوه‌های مشهود آن بود. اصلاحات تحولات شگرفی چون تأسیس نهادهای آموزشی جدید، تربیت نخبگان نوگرا، رونق چاپ و نشر و ظهور یک قشر اندیشمند منتقد و تجددگرا در عثمانی ایجاد کرد. در این مقطع، نخبگان فرادست اعم از سلاطین، صدراعظم‌ها و چهره‌های سیاسی و گاه فرهنگیِ ترقی‌خواه در رأس تغییر بودند، اما در وضعیت جدید، متفکرانی قرار داشتند که با توسل به گونه‌های نوشتاری نوین در پی طرح مفاهیم متجدد سیاسی و اجتماعی بودند. آن‌ها دیگر به نوسازی ارتش، اصلاح نظام آموزشی و حتی نظام حقوقی بسنده نکردند؛ بلکه مفاهیم مدرنی چون آزادی سیاسی و نظام پارلمانی را سزاوار طرح و پیگیری دانستند. اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی مطرح‌شده توسط جریان نوعثمانیان در این مقوله می‌گنجد. هم‌زمان، رونق صنعت چاپ و اقبال به ابزارهای تازه برای نشر افکار نظیر روزنامه، نمایشنامه، رساله‌های انتقادی و رمان، اُفق نوینی به روی نوگرایان منتقد گشود تا آرای خود را که عمدتاً از اشراف آنان به زبان‌های اروپایی یا تجربهٔ زندگی در فرنگ مایه می‌گرفت، نشر دهند.

پیش‌گام ارائهٔ گزارش‌های انتقادی از وضعیت عثمانی در قیاس با اروپای آن روزگار چهره‌هایی چون ابوبکر راتب افندی (۱۷۹۹–۱۷۵۰م) و احمد عزمی افندی (د. ۱۸۲۲م) بودند. این نگرش در نیمهٔ دوم سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم شتاب گرفت و به نقد ساختار قدرت و طرح مفاهیم جدید سیاسی سوق یافت. حاصل آن رونق نقد سیاسی با محمل ادبی در این مقطع بود. در این میان، نمایشنامه یکی از این گونه‌های ادبی بود که به‌مثابهٔ ابزاری نو در اختیار اندیشه‌وران منتقد قرار گرفت. *ازدواج شاعر* (نگارش: ۱۸۶۰م) اثر ابراهیم شناسی (۱۲۸۸–۱۲۴۲ق/۱۸۷۱–۱۸۲۶م) ادیب چیره‌دست تُرک سرآغاز راهی بود که از دههٔ ۱۸۷۰ میلادی به بعد رونق گرفت. نمایشنامه‌های «عفیفه آنژه‌لیق»، «آطالا» و «وصلت» از رجایی‌زاده محمود اکرم (۱۹۱۴–۱۸۴۷م)، «اجل قضا» از ابوضیا محمد توفیق (۱۹۱۳–۱۸۴۹م)، «وطن یا سیلیستره» و «گل‌نهال» از نامق کمال (۱۸۸۸–۱۸۴۰م) در همین دهه به نگارش درآمد. چهره‌هایی چون

شمس‌الدین سامی فراشری (۱۹۰٤–۱۸۵۰م) نیز با نگارش آثار نوآیین ازجمله نمایشنامهٔ مفاهیم و مضامین سیاسی تازه‌ای درانداختند. نمایشنامهٔ «کاوه» سامی در سال ۱۸۷٦میلادی به نگارش درآمد تا در این دهه، روزگار درخشان نمایشنامه‌نویسی ترکی در عثمانی رقم بخورد. سامی در این نمایشنامه به نقد خودکامگی سلطان عثمانی برخاست. این درون‌مایه برای همتایان وی در ایران که در همین روزگار گرفتار استبدادی سخت‌جان بود جاذبه داشت؛ ازاین‌رو، نمایشنامهٔ کاوه با اقبال روبه‌رو شد و به فارسی برگردانده شد.

پیشینهٔ پژوهش حاضر را از چند زاویه می‌توان بررسی کرد. در ترکیه به‌دلیل سهم سامی در تکوین ادبیات جدید ترکی، شماری پژوهش دربارهٔ او به نگارش درآمده است.[1] در ایران اسطورهٔ ضحاک و مقایسهٔ آن با اسطوره‌های دیگر یا تأثیرپذیری دهخدا از *قاموس الاعلام* سامی نقطهٔ محور برخی پژوهش‌ها بوده است. رئیس‌نیا در پژوهش کلاسیک خود دربارهٔ مناسبات ایران و عثمانی از معدود پژوهشگرانی است که در این زمینه اطلاعات درخوری ارائه می‌دهد و به ترجمهٔ اثر سامی با نام ضحاک در ایران اشاره می‌کند. آدمیت نیز ذیل ادبیات اجتماعی و سیاسی به این نمایشنامه توجه کرده است.[2] بااین‌حال، تاکنون پژوهشی دربارهٔ چگونگی بازنمایی نمایشنامهٔ کاوه در ایران، به‌ویژه از منظر مقایسهٔ تطبیقی بافتار سیاسی ایران و عثمانی انجام نشده است.

در پژوهش حاضر تلاش می‌شود نشان داده شود که چگونه نگارش نمایشنامهٔ کاوه برآیند یک چرخش گفتمانی در فرهنگ سیاسی عثمانی نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم بود. بدین‌معنا که زمانهٔ اصلاحات از بالا به سر رسیده بود و متفکران با الهام از اندیشه‌های سیاسی برگرفته از غرب خواستار نوگردانی نظام سیاسی بودند. اندیشه‌وران ایران نیز در آستانهٔ مشروطیت در کشاکش انتقاد از ساختار استبدادی قدرت ترجمهٔ این نمایشنامه را کارآمد یافتند. بدین‌سان از رهگذر

---

1. Kılıç, Çiğdem, Piyeslerinin önsözlerine göre Şemsettin Sami'nin tiyatro görüşleri۰۸۷–=ق *Tiyatro Araştırmalrı Dergisi*, 28: 2009-2, pp. 19-40; Topaloğlu, Yüksel, "Bir Töre Ouunu: Besa Yahut Ahde Vefa", Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Haziran 2013 Cilt 15 Sayı 1 (169-184), ss. 169-184; Akı, Niyazi. XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1963; Sağlam, Nuri, "Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Milli Tiyatro", Anlayışı ve Şemsettin Sami'nin 'Besa yahut Ahde Vefa' Adlı Piyesi, *İlmi Araştırmalar*, S: 8, İstanbul, 1999, s. 199-207.

۲. «شیوه‌های فرهنگ‌نویسی در لغت‌نامهٔ دهخدا»، (صادقی، ۱۳۸۸: ۳۹–۲)؛ «تحلیل استنادی مدخل‌های اعلام تاریخی غیرشخص لغت‌نامهٔ دهخدا»، (احتشامی، ۱۳۸۲: ۱۹۹– ۱۷۳)؛ «ایران و عثمانی در آستانه قرن بیستم» (رئیس‌نیا، ۱۳۸۵: ۱۲٦و ۹۹)، نیز همو در مدخل «شمس‌الدین سامی» دانشنامه جهان اسلام گزارشی از زندگی و آثار سامی ارائه کرده است؛ ایدئولوژی نهضت مشروطیت (آدمیت، ۱٤۰۰: ۳٤٤– ۳٤۳و ۳۱٦)؛ نیز دربارهٔ شمس‌الدین سامی و نسبت او با شعر فارسی (نک. Abdulla, 2023)

from: https://www.academia.edu/32771090/

آثار نمایشنامه‌ای می‌توان به درکی از سرشت مناسبات ایران و عثمانی دست یافت که در پسِ روایتی عمدتاً سیاسی مغفول مانده است.

به‌لحاظ روش‌شناسی، پژوهش حاضر از رویکرد نوتاریخ‌گرایی[1] الهام گرفته که رهیافت کارآمدی برای پرداختن به متون ادبی چونان منبع پژوهش تاریخی است. از نظر بنیان‌گذاران این رویکرد، متن ادبی به‌مثابهٔ یک فراوردهٔ تاریخمند، افزون‌بر بازنمایی زمانهٔ خود، حامل گفتمان‌ها و جلوه‌گاه ساختارهای زبانی و فرهنگی آن روزگار است. به بیان دیگر، متن ادبی افزون‌بر اینکه محصول یک بافتار تاریخی معین است، در تاروپود خود گفتمان‌ها، نگرش‌ها و ساختارهایی را حمل می‌کند که واکاوی روشمند آن‌ها می‌تواند به شناخت ژرف‌تر از شناختمان، ایدئولوژی و نگرش‌های فرهنگی غالب آن عصر کمک کند.[2] بر این اساس، نمایشنامه نیز یک متن ادبی است که می‌توان آن را منبعی سودمند برای دستیابی به معرفت تاریخی دانست. در عین حال، در این پژوهش به صرف واکاوی متن بسنده نشده و کوشش شده است تا با ترسیم ابعاد مختلف بستر تاریخی، ارتباط متقابل زمینه و زمانه در پیوند با گفتمان حاکم بر آن متن تبیین شود.

از زینت المجالس تا نمایشنامه

«دور *گلستان* و *زینت المجالس* گذشته است. امروز این قبیل تصنیفات به کار ملت نمی‌آید. امروز تصنیفی که متضمن فواید ملت و مرغوب طبایع خوانندگان است، فن دراما و رومان است» (میرزاآقاتبریزی، ۱۳۳۵: ۲۱۵). شاید نتوان انتظار داشت کسی جز فتحعلی آخوندزاده، چهرهٔ پیشگام نمایشنامه‌نویسی، چنین صریح در اهمیت نمایشنامه‌نویسی، تغییر گفتمان زمانه و به‌تبع آن ضرورت تغییر گونه‌های نوشتاری سخن براند. میرزاآقا تبریزی، مخاطب نامه با وی هم‌نوا بود و او نیز «این قسم تصنیفات» را «مایهٔ ترقی و تربیت ملت و تکمیل مراتب عبرت و تجربت» دانست (همان: ۲)؛ ازاین‌رو، به سهم خود کوشید تا این‌گونهٔ جدید نوشتاری را به زبان فارسی عرضه کند. در آستانهٔ انقلاب مشروطه، نمایشنامه به محافل تجددگرا راه گشود به‌گونه‌ای که از مدرسه، روزنامه و تئاتر به‌عنوان سه اصل ترقی یاد شده که بدون هر کدام از آن‌ها تمدن، ناقص خواهد بود (روزنامهٔ تیاتر، ۱۳٦٦: ۲۱).

---

1. New Historicism

۲. در زمینهٔ رویکرد نوتاریخ‌گرایی (تاریخ‌گرایی نوین) و کارایی آن برای پژوهش تاریخی (نک. میلانی، ۱۳۸۲: ۱۷–۱۳؛ پاینده، ۱۳۹۷: ۲۰–۱۱؛

Greenblat, 1989: 1-14; Montrose, 1989: 15-37; Aram Weeser, 1994: 1-34; Gallager & Greenblat, 2000: 20-48)

البته فرهنگ ایران با فن نمایش بیگانه نبود و پیشینه‌ای غنی از آن در سنت «تعزیه» بازتاب یافته بود، اما سبک مدرن آن یعنی «درام»[1] که نمایشنامه برابرنهادهٔ فارسی آن است، از غرب الهام گرفت. با ساخت نخستین نمایش‌خانه‌ها در دورهٔ ناصرالدین‌شاه (حک: ۱۳۱۳-۱۲٦٤ق) دهلیزی گشوده شد که این هنر به ایران راه یابد و این رهاوردِ فرنگستان به‌مرور قوت بگیرد (جنتی عطایی، ۱۳۳۳: ۵۹-۵۸). ویژگی ممتاز این‌گونهٔ نوشتاری نوظهور سبک بیان آن بود که به زبان محاوره پهلو می‌زد. همچنین این قابلیت را داشت که با لحن طنز، کنایه یا استعاره منویات تجددگرایانی را بیان کند که افق تازه‌ای برای آیندهٔ ایران متصور بودند. درواقع، نمایشنامه محملی در اختیار اندیشه‌وران تجددگرا گذاشت تا دغدغه‌های خود را به زبانی ساده و عامه‌فهم بیان نمایند. آنان امید داشتند با نمایشنامه «عیوب زمان استبداد را به زبان ساده و عامیانه» بیان کنند و راهی برای تغییر بگشایند (روزنامهٔ تیاتر، ۱۳٦٦: ۵۰). نمایشنامهٔ فارسی به همت امثال میرزاجعفر قراچه‌داغی و میرزاآقا تبریزی پا گرفت که از رهگذر زبان ترکی به محیط فرهنگی قفقاز پیوند خورده و از گفتمان تجددگرای آخوندزاده تأثیر پذیرفته بودند. رونق نمایشنامه در محیط پرتلاطم ایران عصر مشروطه به‌نحوی بود که شیخ ابوالحسن نجفی مرندی، از علمای مشروعه‌خواه، لب به شکوه از «تیاتر» گشود (زرگری‌نژاد، ۱۳۷۷: ۲۲۳).

نمایشنامه در خدمت نقد سیاسی

متعاقب تشدید بحران نظم سیاسی در عثمانی، ضرورت اعمال اصلاحات آغاز شد و با یاری دولتمردان قوت گرفت. پیوستگی اصلاحات با ساختار سیاسی قدرت در ظهور چهره‌های ادبی چون عاکف پاشا (۱۲٦۱-۱۲۰٤ق/۱۸٤۵-۱۷۸۹م)، پرتو ادهم پاشا (۱۲۸۹-۱۲٤۰ق/۱۸۷۲-۱۸۲۵م) یا احمد وفیق پاشا (۱۲۰۸- ۱۳۳۸ق/۱۸۲۳-۱۸۹۱م) بازتاب یافت که جملگی حامل عنوان «پاشا» بودند. با ظهور ابراهیم شناسی، «افندی»ها جای پاشاها را گرفتند (حبیب، ۱۳٤۰: ۱۰۷) تا دیگر ابزار بیان و مسائل مدنظر آنان نیز متفاوت باشد. این مسیر با ظهور چهره‌های ادبی دیگر همچون رجایی‌زاده محمود اکرم و نامق کمال رونق بیشتری یافت. تأثیرپذیری از تحولات سیاسی فرانسه و زندگی شماری از فرانسویان در استانبول (همان: ٦۹) در چرخش از پاشا به افندی تأثیرگذار بود. در سایهٔ اصلاحات عصر تنظیمات و خط شریف گلخانه (۱۲۵۵ق/ ۱۸۳۹م) نیز زمینهٔ مساعدی فراهم شد که برخی مدعی شوند «تصویر افکار» شناسی، «ظفرنامهٔ» ضیا پاشا و «وطن» نامق کمال در نبود چنین موقعیتی نوشته نمی‌شدند (همان: ۸٤).

به‌هرتقدیر، زمینهٔ طرح مفاهیم نو از رهگذر ابزارهای جدید به‌مرور قوت گرفت. زبان بیان

1. Drama

نیز در مقایسه با قبل دستخوش تغییر شد و ساده‌نویسی با ظهور گونه‌های جدید نوشتاری در قالبی انتقادی پا گرفت. نسلی از متفکران برآمدند که به الگوی حکمرانی عثمانی خرده گرفتند و دغدغهٔ یافتن راهکاری برای مقابله با افول عثمانی داشتند. یکی از مسائل مدنظر آن‌ها شیوهٔ سیاست‌ورزی دولت عثمانی بود که با چرخشی در زبان و گفتمان سیاسی، «استبدادی» تعبیر شد. گشت‌وگذار جمعیتی که بعدها نوعثمانیان نام گرفت در سایهٔ درختان جنگل‌های بلگراد و گفت‌وگو از مصائب عثمانی در ۱۸٦٥میلادی (Mardin, 2000: 10-11) شاهدی بر این ادعاست. وقتی، شناسی در نامهٔ خود از پاریس (۱۸٦٦م) از فداشدن در راه «دین و دولت، وطن و ملت» سخن گفت (حبیب، ۱۳٤۰: ۱۰۸)، نشان داد که این متفکران دیگر دغدغهٔ اصلاحات از بالا را ندارند، بلکه متأثر از زیست‌جهان غرب سخن از وطن و ملت به میان آورده‌اند. آن‌ها حامل دغدغه‌هایی بودند که در مقایسه با نسل پیشین دولتمردان ترقی‌خواه عثمانی خاستگاه غربی داشت و نیازمند تحول شگرفی در سیاست‌ورزی بود. ضیا پاشا، یکی از چهره‌های نوعثمانی، اندوه ناشی از مقایسهٔ غرب و جهان اسلام را چنین سرود: «راهی دیار کفر شدم، شهرها و کاشانه‌ها را دیدم/ در اقلیم مسلمانان سیاحت کردم، همه‌جا را ویران دیدم» (همان: ۱۳۲).[1] نامق کمال نیز سرگشته از سیاحت لندن، حسرت خود را در قالب مقاله‌ای به قلم آورد (توفیق، ۱۳۰۸ق: ۳۳۱-۳۱۵). بدین‌ترتیب، بیان دغدغه‌های نو در قالب‌های متفاوت نشان داد زمانه در مقایسه با مقطع اصلاحات از لونی دیگر آمده است. نگاهی به آمار انتشار رمان، داستان و نمایشنامه‌های این دوره حکایت از این تغییر ژرف دارد (رئیس‌نیا، ۱۳۷٤: ۹٦/۳). نمایشنامهٔ کاوه از این چشم‌انداز قابل درک است.

کاوه به مرزهای عثمانی محدود نماند و بر مدار زبان و دغدغهٔ تجدد به فضای ادبی ایران آن روزگار راه گشود و اسطورهٔ وام‌گرفته‌شده از فرهنگ ایران با ردایی به‌رنگ عثمانی به زادگاهش برگشت. اگر زمانی دیوان شاعران در اولویت ترجمه از فارسی به ترکی بود، حالا گونه‌های نوظهوری چون نمایشنامه به‌دلیل قابلیت بیان مفاهیم سیاسی نو دهلیز ارتباطی اندیشه‌وران ایران و عثمانی بود. در زمانه‌ای که به تعبیر هابزبام، روزگار خوشبختی ناسیونالیسم بود (بیگدلو، ۱۳۹٦: ۱۹٤)، نمایشنامهٔ «وطن» نامق کمال گزینهٔ مناسبی دیده شد و در شهرهای تهران و تبریز به صحنه رفت (رنجبر فخری، ۱۳۸۳: ٤۹۲و ۷۳).

زمانی که کوکب بخت قاجارها روبه‌افول بود نیز نمایشنامهٔ «جلال‌الدین خوارزمشاه» این ادیب ترک ترجمه شد (حسن‌پور، ۱۳۹٦: ۳۰) تا آشنایی بیشتری با نمایشنامه‌های همسایه شکل گیرد؛ برخلاف عصر کلاسیک، زمانهٔ رونق ترجمه از ترکی به فارسی فرارسیده بود.

---

۱. دیار کفری گزدم بلده‌لر، کاشانه‌لر گوردم/ دولاشدم ملک اسلامی بوتون ویرانه‌لر گوردم.

تأسیس دارالترجمه نقطهٔ عطفی برای شتاب‌بخشی به روند ترجمه و دهلیزی رو به جهان خارج بود؛ بدین‌ترتیب ترجمهٔ متون بسیاری از زبان فرانسوی و آثاری به زبان ترکی عثمانی مدنظر قرار گرفت (بهنام، ۱۳۷۵: ٤٦-٤٤).

زندگی و زمانهٔ شمس‌الدین سامی

شمس‌الدین سامی در ژوئن ۱۸۵۰میلادی در فراشر آلبانی زاده شد. او براساس سنت وقت آموزش نخبگان در عثمانی با زبان عربی و فارسی آشنا شد و بخت آشنایی با ادبیات سیاسی فرانسه را یافت (Uçman, 2010: 519-520). آشنایی با چند زبان (بروسه‌لی، ۱۳٤۲ق: ۳/ ۷۸) و تأثیرپذیری از «دفتر ترجمه» و «انجمن دانش» سبب شد سامی بتواند آثاری به سبک‌وسیاق انتقادی بنویسد. وی با فعالیت در روزنامه‌هایی چون «صباح»، «عائله»، «هفته» و نگارش رمان *تعشق طلعت و فطنت* به یکی از چهره‌های تأثیرگذار در تکوین ادبیات جدید ترکی تبدیل شد (Erol, 2016: 117؛ رئیس‌نیا، ۱۳۹٦: ٦۱۹/۲۲). فعالیت روزنامه‌نگاری او نیز چشمگیر بود، به‌طوری که مرگش «مطبوعات عثمانیه» را «غریق یأس و الم» کرد (ثروت فنون، ۱۳۲۰: ۱۰؛ حزیران ۱۳۲۰: ١٦٢).

سامی نمایشنامه را به‌مثابهٔ ابزاری برای بیان اندیشهٔ خود به خدمت گرفت. چند سال پیش از نگارش «کاوه»، نامق کمال با نگاهی به آثار چهره‌هایی چون شکسپیر بر اهمیت تئاتر تأکید کرده بود (Yılmaz Aydoğdu, 2005: 573-576, 497-501). نمایشنامهٔ «کاوه» در ۱۸۷۲م/ ۱۲۹۳ق به نگارش درآمد و در چاپخانهٔ «تصویر افکار» منتشر شد (Erol, 2016: 123) تا سپهر سیاسی عثمانی پساتنظیمات و عملکرد دولت سلطان عبدالعزیز (۱۸۷٦-۱۸٦۱م)، در قالب اثری تمثیلی به نقد کشیده شود. شاید نگاهی به زندگی‌نامهٔ ابوضیا توفیق، ادیب و روزنامه‌نگار ترک برای درک وضعیت اصحاب قلم در این مقطع مناسب باشد. تعطیلی مکرر روزنامه‌های نوظهور و تبعید روزنامه‌نگاران نمونه‌هایی از اقدامات دستگاه حاکمه علیه او و هم‌قطارانش بود (Mardin, 2000: 65-67؛ Ebüzziya, 1994: 375). شاهد دیگر آن تعطیلی روزنامهٔ «عبرت» و اعمال محدودیت برای نامق کمال پس از اجرای نمایشنامهٔ وطن بود (Kemal Bek, 2004: 8-9). تیغ سانسور در دورهٔ سلطان عبدالحمید قوت گرفت و تعابیری چون «وطن»، «حریّت» یا «مشروطیت» نیز مشمول سانسور شد (Karal, 2007: VIII/ 412-413).

سامی برای بیان این وضعیت و ضرورت استبدادستیزی دست‌به‌دامن شاعران فارسی‌گو شد. زبان ترکی در مقطع کلاسیک در قالب ترجمه یا شرح آثار شاعران پرآوازهٔ فارسی‌گو همچون حافظ از زبان فارسی تأثیر می‌پذیرفت (عثمان، ۱۳۳٦: ۱۰۳و ۱۰۱). فردوسی، دیگر چهرهٔ

محبوب در سپهر فرهنگی عثمانی، مضامین مطلوبی برای آراستن نظم سلطانی در اختیار ادیبان آن دیار می‌گذاشت. در این روزگار که آل‌عثمان با فتح قسطنطنیه موقعیت سیاسی و راهبردی حکومت خود را تثبیت کرده بودند، درون‌مایه‌های وام‌گرفته از *شاهنامه* برای آن‌ها کارآمد می‌نمود. محبوبیت *شاهنامه* چنان بود که افزون‌بر ایجاد منصب «شهنامه‌چی» در دربار عثمانی، آثاری براساس مضامین و وزن عروضی آن سروده شد (وودهد، ۱۳۸۷: ۳٤٦–۳٤۷).

گرایش به *شاهنامه* در سدهٔ نوزدهم نیز تداوم یافت؛ چنان‌که ابوضیا توفیق از دمخوربودن نامق کمال با این اثر و «از بر بودن» برخی حکایات آن یاد کرده است (توفیق، ۱۳۲۷: ۱۹). کمال آن‌قدر با *شاهنامه* دمخور بود که شعر منسوب به فردوسی با مطلع «ز شیر شتر خوردن و سوسمار» را نیز شنیده باشد و آن را نقل کند (کمال: ۳۵۸). تأثیرگذاری شاهنامه تا دورهٔ جمهوریت تداوم یافت و محمد نجاتی لوغال(۱۸۸۱–۱۹٦٤م) با تسلط چشمگیر خود بر زبان فارسی آن را به ترکی ترجمه کرد (Lugal, 2018-2019: 219).

سامی به زبان فارسی تعلق‌خاطر ژرفی داشت و نسبت این زبان و شعر را چنین بیان کرده است: «فارسی برای شعر و شعر برای فارسی خلق شده است» (سامی، ۱۳۰۲ق: ٦).[1] آشنایی با فرهنگ اسطوره‌ای ایران از رهگذر شعر به وی امکان داد تا با توسل به *شاهنامه* چهرهٔ مدنظر خود را بیابد. او در کنار نگارش نمایشنامهٔ «سهراب یا خود فرزندکشی» (رئیس‌نیا: ۱۳۹٦: ۲۲/ ٦۱۹)، چند مقاله نیز دربارهٔ فردوسی و مقابلهٔ کاوه با «انواع مظالم» نوشت (سامی، ۱۳۱٤: ۵/ ۳۳۸٦–۳۳۸۸، ۳۸۲۰). نگارش ماده‌های «اشکانیان»، «ساسانیان»، «ضحاک» و «فریدون» در قاموس‌الاعلام جلوهٔ دیگری از آگاهی تاریخی–اساطیری سامی است (سامی، ۱۳۰٦: ۱۳۱۱: ٤/ ۲۹۷۷و ۲۸۸۲–۲۸۸۱و ۲/ ۹۸۳–۹۸٤). سامی در مقدمهٔ نمایشنامهٔ «کاوه»، فردوسی را «استاد ادبا» و *شاهنامه* را اثری فصیح خوانده است که می‌تواند بر صدر ادبیات شرق بنشیند (Sami, 2018: 9). به باور او *شاهنامه*، اثری عظیم هم‌رده با آثار ادبی تراز اول دنیا و فردوسی پیر و سرور شعرای فارسی‌گو است (سامی، ۱۲۹۸ق: ۹۰و ٦۰). در دیگر آثار خود نیز از فردوسی با عنوان «استاد نامدار شعرای ایران‌زمین»، «سلطان‌الشعرا» و «شاید حتی سالار نظم‌گویان عالم» یاد کرده است (سامی، ۱۳۲۰ق: ٤۷و۹). داستان ضحاک برگرفته از *شاهنامه* که بیشتر از سرگرمی، حکایت روزگار سلطه و امید به خاتمهٔ آن را با زبان اشارت منتقل می‌کند (سعیدی سیرجانی، ۱۳۸۱: ۵۰–۵۱) انتخاب مناسبی می‌نمود. در عثمانی دیگر مجالی برای عرضهٔ مفاهیمی که قدرت شاهانه را تقویت می‌کرد نبود. تغییر آشکار از وام‌گیری مفاهیم ناظر

---

۱. «فارسی حقنده: «شعر ایچون یارادلمش بر لساندر و شعر او لسان ایچون ایجاد اولنمشدر» دنیله بیلیر». او همچنین فارسی را زبان شعر و ایران را وطن شعرا دانسته است (هفته، ۱۲۹۸: ۸۹).

بر نظم شاهی از *شاهنامه* به کاربست اسطوره‌های منادی مبارزه با ظلم حکایت از گذار عصر کلاسیک به جهان نو سیاست‌ورزی و چرخشی گفتمانی در عثمانی است.[۱]

از کاوه تا ضحاک؛ سودای بازآرایی «وطن»

میرزاابراهیم‌خان امیرتومان پسر میرزاعلی‌اکبرخان آجودانباشی توپخانه بود که با تشویق ندیم السلطان، وزیر انطباعات و دارالترجمهٔ خاصهٔ همایونی دست به ترجمهٔ اثر سامی زد. این اثر در مطبعهٔ خورشید تهران به قیمت سه قران منتشر شد (تیاتر ضحاک، مقدمهٔ مترجم، ۱۳۲۳: ۲). میرزاابراهیم‌خان برای ترجمهٔ این اثر «جهد و مشقت» به خرج داد تا به تعبیر خود بتواند مسیر نوظهور نگارش تئاتر در ایران را هموار کند (همان). مترجم و ذکاءالملک فروغی، مدیر روزنامهٔ «تربیت» که زبان به تمجید ترجمه گشوده است، به نام اصلی این اثر یعنی «کاوه» اشاره‌ای نکرده‌اند. فروغی که خود دستی در ترجمهٔ نمایشنامه داشت (ملک‌پور، ۱۳٦۳: ۲/ ۲۷۳) در تتمهٔ چاپ نخست نمایشنامه، مترجم را تحسین کرد و داستان را حاوی «نکات دقیق»، «رموز حقایق» و ناظر بر «فواید و عواید» دانست (تیاتر ضحاک، ۱۳۲۳: ۱٤۰؛ روزنامهٔ تربیت، ۱۳۲۳: ۱۹۷٦).

گزینش چهره‌های اسطوره‌ای برای بیان مفاهیم سیاسی زمانه پیش از ترجمهٔ نمایشنامهٔ سامی نیز سابقه داشت. میرزاآقاخان کرمانی برای بازسازی گذشتهٔ تاریخی ایران به سراغ اساطیری چون کاوهٔ آهنگر رفت (کرمانی، ۱۳۲٤ق: ۷۰-۷۱). ترجمهٔ اثر با عنوان ضحاک بیانگر دشواری مواجهه با ساختار پیچیدهٔ قدرت سیاسی در ایران در مقایسه با عثمانی است. اصلاحات نسبتاً نظام‌مند عثمانی و تداوم آن در چند سده تغییرات شگرفی در ساختار سیاسی و حقوقی در پی داشت. این درحالی بود که ساختار سیاسی و نظام اداری قاجاریه تقریباً دست‌نخورده باقی مانده بود (Sohrabi, 1995: 1393-1394). انتخاب عنوان ضحاک حکایت از درک مترجم به راه درازی دارد که پیش روی کنشگران سیاسی برای تغییر در وضعیت موجود بود. ترجمهٔ نمایشنامهٔ سامی مجرایی برای بیان مصائب ایران ازسوی طیفی از تجددگرایان نوگرایی شد که حالا در پی طرح درک مدرن از مفهوم «وطن» بودند.

درک نوآیین از مفهوم وطن و ضرورت تأمل در مصائب آن عمدتاً از رهگذر شکست‌های نظامی در کانون توجه متفکران جهان اسلام قرار گرفت. نگارش چکامه‌های میهنی (وطنیّات)

---

۱. برخی این نمایشنامه را افزون‌بر ماهیت ضداستبدادی دارای بُعد استعمارستیزی نیز دانسته‌اند. به نظر می‌رسد این مؤلفه دست‌کم در مقایسه با نمایشنامهٔ وطن نامق کمال در آن به چشم نمی‌خورد (نک. ملک‌پور، ۱۳٦۳: ۲/ ۲۷۳).

توسط رفاعه رافع الطهطاوی (۱۲۹۰–۱۲۱٦ق/۱۸۷۳–۱۸۰۱م) و تمجید از گذشتهٔ باستانی مصر (عنایت، ۱۳۹٤: ۳۵) یا تلاش نـامق کمـال بـرای نگـارش آثـاری بـا محوریـت مفهـوم وطـن (Kaplan, 1993: 169-177, 222-227) جلوه‌ای از تغییر گفتمـان سیاسـی در بخـشی از جهـان اسلام است. در ایران نیز تکاپوی بازآرایی انگارهٔ وطن رونق گرفت. به‌مرور معنای گذشتهٔ وطن رنگ باخت و جای خود را به ایدهٔ کشور مدرن با مرزهای معین داد. در بخشی از نمایشنامه به ضرورت نجات «وطن» و فداشدن در راه آن اشاره شده و از قربانی کردن جوانان بر پای مارها نیز با تعبیر کشتن «نورسیدگان بی‌گناه وطن» یاد شده است (سامی، ۱۳۲۳: ٤۷و۹).

بررسی محتوای این نمایشنامه بیانگر دو بُعد انتقاد از استبداد سیاسی و مصائب مردم اسـت که با وضعیت ایران وقت هم‌خوانی دارد. روزی که میرزاابراهیم‌خـان بـرای ترجمـهٔ نمایـشنامهٔ «سامی» گام برداشت نیز گوشه‌چشمی به «سلامتی وطن» به‌مثابهٔ یـک «وظیفـه» داشـت و بعیـد نیست روایت رمانتیک نمایشنامه از روزگار جم برای او یادآور گذشتهٔ باستانی ایران بوده باشد. در روزگار رونق شرق‌شناسی و رمزگشایی از خطوط باستانی که با آمدوشد به غرب و تأمل در چرایی انحطاط همراه شد، انگارهٔ پاسداشت گذشتهٔ باستانی رواج یافت (توکلی طرقـی، ۱۳۹۵: ۱۵–۱۳) و اندیشه‌وران کوشیدند با الهام از این مقطع «باشکوه» چهـرهٔ ایـران را بـازآرایی کننـد (مراغه‌ای، ۱۳۹۷: ۱۲۱و ۲٦). نگرش حسرت‌ناک به گذشتهٔ باستانی به ایرانیان مقیم عثمانی هم تسرّی یافت؛ حسین دانش (۱۹٤۳– ۱۸۷۰م) با الهام از خاقانی، اثری با نام «مداین خرابه‌لـری» در استانبول منتشر کرد. رضا توفیق (۱۹٤۹–۱۸٦۹)، ادیب ترک نیز در مقدمه‌اش بر ایـن اثـر از گذشتهٔ تاریخی ایران سخن راند. دانش در این اثر با مقایسهٔ حال و گذشتهٔ ایران با زبـان شـعر برای مصائب ایران نالید (دانش، ۱۳۳۰: ۲۳–۲۲). بعید است در پسِ ذهن میرزاابراهیم‌خـان نیـز چنین مسئله‌ای نبوده باشد آنگاه که تعبیر «پیرترین ممالک» را بـرای ایـران در نمایـشنامه دیـده است (سامی، ۱۳۲۳: ۳۲). نقل نخستین جملات نمایشنامه برای فهـم موضـوع خـالی از لطـف نیست:

> «ما که با آیین جم در عالم افتخار می‌کردیم... ما که روز نوروز هرقدر غنچه‌ها بـاز می‌شد، قلبمان بیشتر فرحناک می‌شد، در کنار نهرها و چمن‌زارها و در میان گل‌هـا و غنچه‌ها آیین جم را اجرا می‌داشتیم، ما امـروز بـه عبـادت ایـن حیـوان مخـوف مجبوریم!» (همان: ۸).

انتقاد از استبداد

مهم‌ترین بُعد انتقادی نمایشنامهٔ «سامی» ناظر بر انتقاد از استبداد سیاسی و خودکامگی حاکمـان

است که ضحاک نمایندهٔ آن به شمار می‌رود. روایت نمایشنامهٔ ضحاک با مذمت مارها به‌عنوان احقر مخلوقات و موجودی وحشت‌انگیز شروع می‌شود. در پی رشته‌ای از مسائل موبدان اذعان می‌کنند که باید به «معبودها» یعنی مارها مغز کلهٔ انسان داد (سامی، ۱۳۲۳: ۳۲). استعاره‌ای که به ستیز جبّاران زمانه با اندیشهٔ جوانان تعبیر شده است (سعیدی سیرجانی، ۱۳۸۱: ۷٤). مار نمادی است که در سراسر نمایشنامه حضور دارد و تصاویری از آن بر دیوار نصب شده است. وقتی موبدان برای عقد خوب‌چهر، دختر ضحاک و قحطان می‌آیند مارهایی بر گردن، دست و شانه‌هایشان پیچیده است. موبدان و ضحاک برای کُرنش به نزد قفس مارها در کنار اتاق می‌روند:

«اینک، تأمل کنیم!
بیایید که کرنش بکنیم
حضور این معبود ناس!
باید نمودن التماس (تمام به سجده می‌روند)» (سامی، ۱۳۲۳: ۵۵).

به‌هرحال موضوع تهیهٔ خوراک مارها از مغز جوانان نهایی می‌شود؛ تصمیمی که استثنابردار نیست. خودکامگان در روزگار ادبار مشروعیت برای حفظ اورنگ سلطنت به نزدیک‌ترین افراد خود نیز رحم نمی‌کنند. در نبود سازوکارهای قانونی، این سرشت سلطنتی است که امور آن با محوریت ارادهٔ رأس هرم قدرت پیش می‌رود. مهرو، یکی از چهره‌های این نمایشنامه که سال‌هاست از پسرش خبری ندارد خطاب به خوب‌چهر از ظلم می‌گوید. به نظر می‌رسد سخن مهرو در نظر میرزاابراهیم‌خان حکایتی از سازوکار سیاسی حاکم بر ایران است؛ آنجا که می‌گوید: «دخترجانم، ظالم پارهٔ جگر ندارد. اقربا، تعلقات، احباب هم ندارد. اسیرها و مظلم‌ها دارد»(همان: ۲۲). حضور چنین چهره‌ای در نمایشنامه‌نویسی عثمانی پیش‌تر در قاپلان‌پاشا، چهرهٔ مستبد و عبوس نمایشنامهٔ «گل‌نهال» نامق کمال جلوه یافته بود که برای حفظ قدرت خود با کاربست سازوکار استبدادی از برخورد بی‌رحمانه با نزدیک‌ترین افراد نیز فروگذار نمی‌کند (طولابی، ۱٤۰۱: ٤۷–٤۸). اندرز شیخعلی‌میرزا به وزیر خود دربارهٔ ضرورت عادی‌سازی خون‌ریزی و قتل از آغاز طفولیت در نمایشنامهٔ میرزارضاخان طباطبایی نائینی نیز جلوه‌ای از این امر است (روزنامهٔ تیاتر، ۱۳٦٦: ٦۰). وقتی خوب‌چهر برای نکاح با قحطان به موبد پاسخ منفی می‌دهد و از عشق به پرویز می‌گوید خشم ضحاک بر او فرومی‌ریزد و دستور حبس او و پرویز را می‌دهد (سامی، ۱۳۲۳: ٦۰). مهرو که پس از مرگ همسر ضحاک وظیفهٔ نگهداری از خوب‌چهر را بر عهده گرفته متذکر می‌شود که او در دم مرگ از رفتار ضحاک آسوده‌خاطر نبوده است (همان: ۵۱).

البته همهٔ استبداد نباید به نام ضحاک نوشته شود. آنچه هویداست همراهی دستگاهی است که هریک به امید نام و نان با ضحاک همراهی می‌کنند. نگاهی به ساختار سیاسی قدرت قاجاریه بیانگر آن است که افزون‌بر شاه طیفی از عناصر ذی‌نفع از رجال درباری و خلوتیان تا نخبگان مرکزی و محلی در وضعیت سیاسی و اجتماعی وقت دخیل بودند (آبراهامیان، ۱۳۸۳: ٤٣). قحطان در سودای وصال خوب‌چهر با دستگاه حاکمه همراهی می‌کند. وانگهی، همراهی تمام‌قد موبدان برای تعبیر خواب ضحاک، پیشنهاد کشتن انسان‌ها و رفتار آن‌ها در مراسم عقد قحطان و خوب‌چهر جلوه‌ای از مناسبات پیچیده‌ای است که خودکامگی او را استوارتر می‌کند. وقتی فرهاد برای نجات خوب‌چهر و پرویز پادرمیانی می‌کند موبد موبدان پاسخ می‌دهد: «ما دخالت نمی‌توانیم بکنیم... (به موبدها) پیش باشید، برویم!» (سامی، ۱۳۲۳: ٦١) و می‌روند. اصولاً چه پادرمیانی‌ای می‌تواند باشد وقتی همان‌ها با تعبیر خواب پیشنهاد کشتن جوانان را به ضحاک دادند؛ عزیمت موبدان، حساب‌شده و در جهت حفظ مرجعیتی است که در دستگاه حاکمیت مستقر دارند. حضور تمام‌قد آنان برای قرعه‌زدن نام اطفال، دستور تیزکردن ساطورها و تذکر برای همراهی‌نکردن با محکومان به قتل بیانگر همراهی با ضحاک است (همان: ١٤٢). در نمایشنامهٔ «ضحاک» غلامحسین ساعدی (١٣١٤–١٣٦١) نیز موبدان و نجیب‌زادگان فقط با سوت ضحاک می‌آیند و در برابر او سر خم می‌کنند (ساعدی، ۱۳۷۷: ٧٦–٧٥). در اشارهٔ فردوسی به نهان‌گشتن کردار فرزانگان و بازبودن دست دیوان می‌تواند ناظر بر همین باشد (فردوسی، ۱۳۹۹: ۲۹/۱). سامی در جای دیگر نیز به «مداهنه» موبدان اشاره کرده است:

> «او یک خوابی دید که از روی خیر تعبیر می‌توانست بشود، این موبدها محض خلوص خرج‌دادن به پردهٔ بالای مداهنه برآمده، به جهت ظلم ظالم آلت می‌شوند! ...او به جهت برانداختن آیین جم حکم به تدبیری می‌کند، وزیرش محض اینکه تدبیری به خرج بدهد، برای ریختن خون مردمان بی‌گناه و از گرسنگی مردن فقرا با بزرگان فکر یک شیطنت می‌کند!» (سامی، ۱۳۲۳: ۱۱۵).

در ساختار استبدادی، پیوستگی با هرم سیاسی قدرت امتیاز به شمار می‌رود و عناصر ذی‌نفع سعی در حفظ امتیاز خود دارند. وقتی ضحاک صحبت از قتل خوب‌چهر می‌کند، قحطان و یکی از موبدان نمی‌توانند او را از این تصمیم برگردانند. گفت‌وگوی قحطان و موبد در بخشی از نمایشنامه (همان: ١٢٥–١٢٤) حکایت از آن دارد که وابستگان به قدرت اگر پای خواسته‌شان در میان باشد به‌دنبال چاره‌ای برای عبور از امر ضحاک می‌گردند. در اثر ساعدی نیز نجیب‌زادگانی که برای حفظ «مصالح مملکتی» تخفیف در مجازات را جائز نمی‌دانستند، در روزگار ادبار ضحاک سخن از نادرستی بر تخت‌نشاندن او می‌کنند؛ همان‌هایی که به‌محض

برافتادن جمشید برای حفظ موقعیت خود و در قبال محافظتی دوطرفه به او پیوسته بودند (ساعدی، ۱۳۷۷: ۹۲و۵۲ و ۵۰).

مصائب مردم

محوریت شاه در هرم قدرت میراث دیرپایی از روزگار گذشته بود که در دورهٔ قاجاریه نیز تداوم یافت. ابزارهای برخاسته از عصر تجدد همچون نمایشنامه به کمک بیان این الگوی زمامداری آمد که اکنون در کانون انتقاد تجددگرایان قرار داشت. در اثر سامی به این نکته در قالب بیان نگرش ضحاک مبنی‌بر ضرورت ازمیان‌رفتن آیین جم، خرابی معابد جمشیدی‌ها و ساختن معابد جایگزین در روستاها توجه شده است. وقتی اطرافیان ضحاک قشون را برای اعمال چنین اقتداری ناکافی می‌خوانند ضحاک با خشم اذعان می‌کند که آن را از ده‌های سر راه بگیرند. در نبود ارتش دائمی در ایران دورهٔ قاجاریه ده‌ها می‌توانستند دیوار کوتاه این نقصان باشند؛ در حکومت ضحاکی سراسر مملکت نه ملک موروثی که غنیمتی جنگی به شمار می‌رود (سعیدی سیرجانی، ۱۳۸۱: ۹۰). درنهایت قرار می‌شود حیواناتِ افراد باورمند به آیین جم در روستاها ضبط شود. این کار را نیز با برهم‌زدن بساط پایکوبی هواداران آیین جم می‌کنند و گوسفند، گاو، الاغ، بز و «اسباب تعیش»شان را می‌گیرند (سامی، ۱۳۲۳: ۸۰–۷۹و۳٤و ۲۹)؛ این شیوهٔ رایج حکمرانی در آستانهٔ انقلاب مشروطیت بود و در تنگ‌ترکردن حلقهٔ زندگی مردم تأثیر معینی داشت؛ صدای اعتراض به بدسلوکی حکام ایالات و ولایات و مباشران آن‌ها از نقاط مختلف ایران بلند بود (وقایع اتفاقیه، ۱۳۷٦: ۱۷۱و ۱٦۳و ۲٤).

بدین‌ترتیب چپاول زندگی روستاییان برای یک‌دست کردن آیینی کشور اجرا شد و انذار قحطان مبنی‌بر خطر شورش اهالی تأثیری در گوش سنگین خودکامهٔ وقت نداشت. این قسمت از نمایشنامه یادآور شورش‌های مکرر عصر ناصری است که برآیند نارضایتی از وضعیت موجود بود. معابد آیین جم در قصبه‌ها ویران می‌شوند و همه را جای عبادت مارها می‌کنند (سامی، ۱۳۲۳: ٦۵)؛ شهرها به طبیعت تاریخ زودتر در معرض سیاست‌ورزی دولت مرکزی قرار دارند و زندگی روستاییان و طبقات فرودست نیز در چنین روزگاری آسیب فراوانی می‌یابد. سخن کاوه خطاب به چند چوپان مبنی‌بر اینکه آن‌ها خوشبخت‌ترند چون برخلاف شهری‌ها از ظلم ظالمان دورترند (همان: ٦۸)، می‌تواند روایتی از سازوکار حاکمیت در دورهٔ قاجاریه باشد که در گوشهٔ ذهن مترجم بوده است. البته دشواری‌های زندگی بر سر طیف وسیعی از مردم شهر گرفته تا روستاها سنگینی می‌کرد و برآمدن مشروطیت نیز نتوانست تغییر محسوسی در زندگی رعایا ایجاد کند (یزدانی، ۱٤۰۱: ۲۱۰و ۱۹٤) و در همچنان بر همان پاشنهٔ

پیشین می‌چرخید. کاوه و پسرانش امیدی به فردای خود ندارد. مهربان، همسر کاوه، رنج‌هایش را این‌گونه نجوا می‌کند:

«زغال نماند... برای شب هم هیچ نان نداریم...چه خواهیم خورد؟...آخ! فقر چه چیز مشکلی است! ...شب و روز کار بکن، شب هم گرسنه بخواب! اما باری، لکن بچه‌های بیچاره! ... الان خسته می‌آیند، شکم‌هاشان گرسنه، نان می‌خواهند!» (سامی، ۱۳۲۳: ۸۷).

ماجرای قحطی‌ها و کمبود یا گرانی اقلام ضرورش معیشت در دورهٔ قاجاریه امر آشنایی بود. تورق متون این دوره حکایت از بلوای نان در دورهٔ ناصرالدین‌شاه و تداوم آن در دورهٔ مظفرالدین‌شاه دارد (وقایع اتفاقیه، ۱۳۷٦: ٤٦٦؛ نظام‌السلطنه مافی، ۱۳٦۲: ٦۸؛ ملک‌الورخین، ۱۳۸٦: ٦٥۹/۲ و ۱/ ۲۸٦ و ۱/ ۳۷). بیان کاوه دربارهٔ کمبودها بیانگر وضعیت روزگاری است که میرزاابراهیم‌خان در آن به قصد ترجمهٔ اثر سامی قلم به دست گرفت: «شب و روز تلاش کردن و باز گرسنه ماندن! خوراک و نان به قدر شکم بیرون نتوان آوردن! داد، فلک! ...تلاش‌کردن باز تلاش‌کردن» (سامی، ۱۳۲۳: ۹۲). نرخ گندم و دیگر اقلام ضروری معیشت در سال‌های منتهی به انقلاب مشروطه افزایش یافت و دولت راهکار را گاه در تشکیل «مجلس انتظام نرخ» و گاه در اعمال قوهٔ قهریه و درفش دید (دشتکی‌نیا، ۱٤۰۰: ۱۰۹ و ۱۰۰ و ۹٦) و عملاً راهی نیز به جایی نبرد. تقلای خرید یک قرص نان فرساینده است، اما چیزی آزاردهنده‌تر از آن هم وجود دارد؛ هراس از سلب امنیت و «ظلم ظالمان». وقتی بهرام، پسر کاوه توسط گماشتگان ضحاک برده می‌شود، مهربان آه‌ونالهٔ خود برای نبود قوت لایموت را غفلت می‌داند؛ زیرا هنوز پسرش در امان بود: «انسان چقدر غافل است! امروز صبح نشسته از گرسنگی شکایت می‌کردم! ...آه! گرسنه باشم! سنگ به شکمم می‌بندم، علف می‌خورم، خاک می‌خورم! لکن به چنین مصیبتی دچار نشوم! از پاره‌های جگر جدا نشوم!» (همان: ۱۱۰).

وقتی امنیت سلب می‌شود، نبود نان نیز رنگ می‌بازد. ناامنی یکی از مسائل پایدار دورهٔ قاجاریه بود که از سرشت حکومت نشئت می‌گرفت و مسائل دیگر به آن دامن می‌زد (اشرف، ۱۳٥۹: ٤۱–٤۰). اندکی بعد، یک «صاحب‌منصب» رستم، پسر دیگر کاوه را نیز می‌برد. در چنین شرایطی اعتراض امر عجیبی نبود. کاوه هم وقتی خبر غارت احشام مردم را می‌شنود آمادگی خود را برای اعتراض اعلام می‌کند، زیرا حاضر است «در راه حق هر چیزی را فدا» کند و عازم میدان شود (سامی، ۱۳۲۳: ۸۲، ۱۱۲)؛ از دیرباز لازمهٔ پیشهٔ آهنگری دمخویی با آتش و غلبه بر ترس بوده است و ابزار تولیدی آن‌ها در هر آغاز هر تمردی مورد نیاز بود (فرخی، ۱۳۸۷: ٤۸۰و ٤۷۸). بُعد دیگری از نمایشنامه ناظر بر مقولهٔ اعتراض است که ظهور آن بدین‌شکل

رهاورد عصر مدرن بود.

براساس دیدگاه تاریخ‌گرایان نوین یکی از کارکردهای متون ادبی فراهم‌کردن امکان شنیده‌شدن صداهای خاموش تاریخ است (پاینده، ۱۳۹۷: ۲۵). نمایشنامه نیز با زبان ساده امکان انتشار بیشتر این صدای خاموش را فراهم کرد. میرزاابراهیم‌خان خود به قابلیت زبان سادهٔ تئاتر برای «دانا کردن عامهٔ ناس» واقف بود و در این زمینه نوشته است: «لسان تیاتر زبانی باشد که خاص و عام خوانده و نخوانده همه می‌فهمند» (تیاتر ضحاک، مقدمهٔ مترجم، ۲). زبان شکوهٔ مهربان از دشواری معیشت و ناامنی جلوه‌ای از این صداهای خاموش تاریخ است؛ چونان صدایی که از لابه‌لای سطور نمایشنامهٔ طباطبایی نائینی در اجحاف بی‌پردهٔ فرادستان در حق زیردستان به چشم می‌خورد (روزنامهٔ تیاتر، ۱۳٦٦: ٦۵و۵۸).

در این نمایشنامه، شِکوه از ظلم پرتکرار است، اما به‌مرور امید بر نمایشنامه مسلط می‌شود. وقتی قباد می‌گوید ظلم می‌گردد و به سر ظالم کوفته می‌شود و رقصی میانهٔ میدان روبه‌آفتاب جاری می‌شود (سامی، ۱۳۲۳: ۷٦–۷۵و ٦۵) نوید ظهور کاوه را می‌دهد. نوید قباد به پرویز که «امید همیشه بهتر از یأس است». هرچند، عملهٔ استبداد گوش‌به‌زنگ منتظرند و با رصد وضعیت، اسلحه‌به‌دست میدان رقص را به هم می‌زنند (همان: ۸۹). این امر ازسوی خدایان زور که خنده را بر لب رعایایشان برنمی‌تابند و در پی سیطرهٔ اندیشه‌ای واحد بر عرصه‌های مختلف اجتماعی می‌گردند (میلانی، ۱۳۸۲: ۲٦۵) دور از ذهن نیست؛ آن‌چنان‌که عوامل ضحاک در پی یک‌دست‌کردن آیین خود بر سراسر مناطق تحت سیطره‌شان بودند. شاید سامی در این قسمت حبس و تبعید روزنامه‌نگاران و نویسندگان منتقد عثمانی را در ذهن داشته است که در این روزگار در جریان بود (Mardin, 65-67; Ebüzziya, 1994: 375).

تمنای عدالت

انگارهٔ حکومت مشروطه که ریشه در یونان باستان داشت، در تجربهٔ انگلیسی بازآرایی شد و بر بال گفتمان جمهوری‌خواهی فرانسوی مرزهای جهان را درنوردید. گسترهٔ امواج این گفتمان در آستانهٔ سدهٔ بیستم، خاورزمین را نیز از ژاپن(۱۸۸۹م) تا عثمانی(۱۸۷٦م) و ایران (۱۹۰٦م) متأثر کرد و در هر بستری به فراخور ساختارهای فرهنگی و اقتضائات سیاسی آن تفسیر شد (Sohrabi, 2019: 5-6). در ایران که عدل، ترجیع‌بند گفتمان سیاسی سنت، اما حلقهٔ گمشده‌ای در واقعیت آن بود، مشروطه نیز بر آمال مختلفی ازجمله عدالت‌خواهی صورت بست.

امید می‌رفت که نظم برآمده از جنبش مشروطه‌خواهی و گرانیگاه آن یعنی مجلس، عدالت را، این‌بار به روایت رعیت، تحقق بخشد. نصب عبارت «عدل مظفر» بر سردر مجلس

(دولت‌آبادی، ۱۳۸۷: ۲/ ۵۳۵)، اطلاق نام «عدالتخانه» بر آن و کاربرد تعابیری چون «کنگرهٔ عدالت» (مشروح مذاکرات مجلس، دورهٔ اول: ۳٦۸) شواهدی از این امر بود. گرچه حتی در همین شواهد نیز تفاوت عدالت به تفسیر «مظفر» و نمونهٔ بدیل تظلم‌جویان از آن هویدا بود. این گفتمان بر نمایشنامهٔ «کاوه» نیز سایه انداخته بود؛ انتظار از نظم نو و نهاد کانونی آن یعنی مجلس، «عدالت» بود. بلعمی اندر حدیث پادشاهی ضحاک، برآمدن فریدون را «مهرروز» نامیده و از گسترش داد و عدل اندر جهان سخن گفته است (بلعمی، ۱۳۸٦: ۱۹۲).

گویی از سده‌ها پیش روایت این اسطوره جلوه‌ای از تلاش برای نیل به عدل و آرزوی تحقق آن بوده است.

آرزوی عدالت در خاتمهٔ نمایشنامهٔ «کاوه» نیز جلوه‌ای از آرزوی میرزاابراهیم‌خان و متجددان نوگرا برای ایران است. در این بخش دست فریدون و خوب‌چهر در دست هم است، فریدون بر اورنگ شاهی تکیه زده و سخن از «عدل» در میان است (سامی، ۱۳۲۳: ۱۳۹) پس از ندای «پاینده باد عدل» و «لعنت بر ظلم و ظالم» نمایشنامه پایان می‌یابد و پرده می‌افتد. در سراسر نمایشنامه مذمت ظالمان به چشم می‌خورد؛ اگرچه به‌صورت مستقیم سخن از عدالت در میان نیست. در آغاز وقتی خوب‌چهر قرار است به‌خاطر تمکین‌نکردن به ازدواج با قحطان به‌همراه پرویز راهی زندان شود به مهرو، مادرخواندهٔ خود می‌گوید: «روح‌های ما در عالم دیگر آزاد و با هم مأنوس خواهند بود. چون که مادرجانکم در آنجا ظلم نیست، اسیری هم نیست!» (همان: ٦۲). خیزش عمومی علیه استبداد و برآمدن کاوه نشان داد که می‌توان نشان خودکامگان را برداشت شاید امیدی به رفع ظلم و برقراری عدالت ایجاد شود.

مشروطهٔ ایران امید برای تغییر در وضع موجود برانگیخت، اما جان‌سختی نظم کهن و چهره‌های وابسته به آن مجالی برای تغییر وضعیت نگذاشت. در سال‌های آخر عمر دولت قاجاریه میرزادهٔ عشقی (۱۲۷۳–۱۳۰۳ش.)، نمایشنامه‌هایی نوشت که در آن‌ها یأس موج می‌زد. گویی در ذهن میرزاابراهیم‌خان فقط یک چهرهٔ استبدادی وجود داشت، اما در روزگار نگارش نمایشنامه‌های «بیچاره‌زاده» و «ایده‌آل مرد دهگان» روشن بود که مستبدان بیش از یک نفرند و انتظار سرنوشتی تراژیک برای مشروطیت دور از ذهن نبود. در کشوری که با ساختارهای معیشتی و فرهنگی تقریباً دست‌نخورده‌ای وارد مشروطه شده بود ایستادگی کسانی چون «سفاک‌الدوله» و «ولنگارخان» به‌مثابهٔ نماد استبداد در برابر «حاجی‌بیچاره» (میرانصاری، ۱۳۸٦: ٦٦–۵۹) یا حضور چهره‌های چپاولگری چون شیخعلی‌میرزا، کشیکچی‌باشی و دیگران در نمایشنامهٔ دورهٔ مشروطهٔ طباطبایی نائینی (روزنامهٔ تیاتر، ۱۳٦٦: ٦۷–۵۸) حکایت از سخت‌جانی نظم کهن داشت؛ مسئله فقط رأس هرم قدرت نبود.

شاید میرزاابراهیم‌خان نیز پیش‌تر به این حقیقت پی برده بود و ازاین‌رو، نـام نمایـشنامه‌اش را نه کاوه که ضحاک گذاشـت. گـویی در منظومـهٔ فکـری سـامی عثمـانی بـرای مواجهـه بـا بحران‌های موجود و گذار به ترکیهٔ نوین به کاوه نیاز داشت، اما ترجمهٔ آن به ضحاک حکایـت از وضعیت ایران داشت که در آن دیو استبداد قدرتمندتر از همسایه‌اش بود و راه درازی بـرای رهایی از خودکامگی در پـیش داشـت. وقتـی جمـالزاده در ۱۳۳٦ق در بـرلین داسـتان «رجـل سیاسی» را می‌نوشت مشروطه به روزگار عسرت نشسته و به قول او کم نبودنـد امثـال «فکلـی موسفید» و «فغفورالدوله» که در کنار شاه دست‌اندرکار اسـتبداد بودنـد.[1] در ایـن مقطـع یـأس فضای سیاسی ایران را فراگرفته بود، چنانچه آقاشیخ‌جعفرِ داستان او حکایت کاوه را طنزآمیز و براساس شنیده‌هایش از زبان پسرش، حـسنی نقـل کنـد (جمـالزاده، ۱۳۲۰: ۳٤). البتـه نگـرش امیدوارانه به کاوه در قالب انتشار روزنامه‌ای با این عنوان در برلین بازتاب یافت؛ کوکب بخـت اقتدارگرایی در حال برآمدن بود.

نتیجه‌گیری

در پژوهش پیشِ رو کوشش شد تا بر محور چند مؤلفهٔ معین، بستر سیاسی نگـارش و ترجمـهٔ نمایشنامهٔ «کاوه»، اثر سامی بررسی شود. حاصل بررسی محتوای این نمایشنامه نشان مـی‌دهـد سامی با الهام از اسطورهٔ ضحاک کوشیده است تا بر ضـرورت مواجهـه بـا خودکـامگی دسـت بگذارد. محتوا و قالب نمایشنامهٔ سامی با حدیث پادشاهی ضحاک در شاهنامه یکـسان نیـست، اما تقریباً همان داستان با برخی تغییرات عرضه شده است. در نیمهٔ دوم سدهٔ سیزدهم/ نـوزدهم سپهر گفتمان سیاسی عثمانی چرخش آشکاری را تجربه کرد. پیش‌ازاین تاریخ عمدتاً سلطان و دولتمردان تراز اول نمایندهٔ جریان تغییرخواهی بودند، در این مقطع متفکـران و تجـددخواهان نوگرا با ابزارهای مدرن نوشتاری کوشیدند تفسیرگر مفاهیم سیاسی و اجتمـاعی غربـی باشـند. نمایشنامهٔ کاوه جلوه‌ای از این تغییر بود. این اسطوره که در قالـب یـک نمایـشنامه در عثمـانی عصر مدرن بازآرایی شد از رهگذر ترجمه به زادگاه خود بازگردانده شد تا ایستادگی در برابـر استبداد بازتعریف شود. نمایشنامه را میرزاابراهیم‌خان امیر تومان با عنوان «ضحاک» ترجمه کرد تا در عین شباهت وضـعیت بـه زادبـوم عثمـانی، بیـانگر موقعیـت متفـاوت ایـران در آسـتانهٔ مشروطیت باشد. گویی مترجم کوشیده است تا بـا ترجمـهٔ ایـن مـتن مـسیری بـرای انتقـاد از استبداد سخت‌جانی هموار کند که افزون‌بر مؤلفه‌های حاکم بر دسـتگاه سیاسـی وقـت، ریـشهٔ

۱. خوشحال دستجردی و چهارمحالی (۱۳۸۹) با بررسی داستان جمالزاده این چهره‌ها را بـه ضـحاک‌هـای زمانـه تفسیر کرده‌اند.

تاریخی داشت. وانگهی، در نمایشنامه مفهوم اعتراض که از مفاهیم برآمده از عصر مدرن است، طرح و به رسمیت شناخته می‌شود.

بُعد دیگر نمایشنامه ناظر بر روایت مشکلات معیشتی و مصائب مردم است که در قالب زندگی کاوه و خانواده‌اش بازتاب یافته است. میرزاابراهیم‌خان در ترجمهٔ این نمایشنامه در کنار ابعاد سیاسی و استبدادستیزی، گوشهٔ‌چشمی به مصائب معیشتی مردم در عصر قاجاری نیز داشته است. قحطی، کمبود نبود نان و برخی اقلام اولیهٔ زندگی یا خشک‌سالی از رخدادهای ثابت دورهٔ قاجاریه به شمار می‌روند. جامعهٔ وازده از مصائب اقتصادی و گریزان از نبود عدالت فراگیر به‌دنبال راهکاری برای برون‌رفت از بحران بود. نمایشنامه نیز با آرزوی خاتمهٔ ظلم و برقراری عدالت پایان می‌یابد که با گفتمان سیاسی حاکم بر مشروطهٔ ایران هم‌خوانی دارد. خوش‌بینی آخر نمایشنامه و سردادن شعار «زنده‌باد عدالت» حکایت از تلاش نوگرایانی چون میرزاابراهیم‌خان دارد که در قالب نمایشنامه‌نویسی در جست‌وجوی تحقق آن بودند، اما دیرزمانی نپایید تا بساط مشروطه در جدال با ساختارهای سخت‌جان نظم کهن و پشت‌گرمی روسیه برچیده شود. برخلاف عثمانی که با ظهور کاوه می‌توانست برخی مصائب را از پیش بردارد، ایران هنوز برای مبارزه با ضحاک و منظومهٔ سیاسی قدرتی که ضحاک‌های بسیاری پرورده بود، راهی بس طولانی در پیش داشت.

منابع

اتحادیه، منصوره؛ سعدوندیان، سیروس؛ رام‌پیشه، حمید (به‌کوشش) (۱۳٦۲) *خاطرات و اسناد حسین‌قلی‌خان نظام‌السلطنه مافی*، تهران: نشر تاریخ ایران.

اشرف، احمد (۱۳۵۹) *موانع تاریخی رشد سرمایه‌داری در ایران: دورهٔ قاجاریه*، تهران: زمینه.

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۳) *ایران بین دو انقلاب*، ترجمهٔ احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی، تهران: نی.

آدمیت، فریدون (۱٤۰۰) *ایدئولوژی نهضت مشروطیت*، تهران: گستره.

بروسه‌لی، محمدطاهر (۱۳٤۲) عثمانلی مؤلفلری، جلد۳، استانبول: مطبعهٔ عامره.

بلعمی، ابوعلی (۱۳۸٦) *تاریخ بلعمی*، به‌تصحیح ملک‌الشعرای بهار و محمدپروین گنابادی، تهران: هرمس.

بهنام، جمشید (۱۳۷۵) *ایرانیان و اندیشهٔ تجدد*، تهران: نشر و پژوهش فرزان‌روز.

بیگدلو، رضا (۱۳۹٦) *جریان‌های فرهنگی ایرانِ معاصر*، تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.

پاینده، حسین (۱۳۹۷) «خوانش متن به شیوهٔ تاریخ‌گرایان نوین(تحلیل گفتمان سَووشون)»، *فصلنامهٔ انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۱٤(۵۳)، ۳۹-۱۱.

تبریزی، میرزاآقا (۱۳٥٤) *نمایشنامه‌های میرزا آقا تبریزی*، تهران: طهوری.
توفیق، ابوضیا (۱۳۰۸) *نمونهٔ ادبیات عثمانیه*، قسطنطنیه: مطبعهٔ ابوالضیا.
_____ (۱۳۲۷) «مرحوم نامق کمال‌بک» در سعادت.
توکلی طرقی، محمد (۱۳۹٥) *تجدد بومی و بازاندیشی تاریخ*، تورنتو: کتاب ایران‌نامه.
ثروت فنون (۱۳۲۰) اون‌دردنجی سنه، یکرمی‌یدنجی جلد، «ضیاع ألیم مرحوم شمس‌الدین سامی‌بک»، عدد ٦۸۷، ۱۰ حزیران.
جمالزاده، سیدمحمدعلی (۱۳۲۰) *یکی بود یکی نبود*، بنگاه پروین.
جنتی‌عطایی، ابوالقاسم (۱۳۳۳) *بنیاد نمایش در ایران*، تهران: کتاب‌فروشی ابن‌سینا.
حبیب، اسماعیل (۱۳٤۰ق) تورک تجدد ادبیاتی تاریخی، استانبول: مطبعهٔ عامره.
حسن‌پور، نیایش (۱۳۹٦) *نهضت آشنایی ایرانیان با تئاتر و ادبیات نمایشی عثمانی در عصر قاجار (از آغاز تا پایان عصر قاجار)*، تهران: کوله‌پشتی.
خوشحال‌دستجردی، طاهره؛ چهارمحالی، محمد (۱۳۸۹) «بازتاب اسطورهٔ کاوه در داستان کوتاه رجل سیاسی جمالزاده»، *جستارهای ادبی*، (۱۷)، ۱٤٦-۱۱۹.
دانش، حسین (۱۳۳۰) *مداین خرابه‌لری*، استانبول: جمعی کتابخانه‌سی.
دشتکی‌نیا، فرهاد (۱٤۰۰)«عملکرد دولت قاجار در بحران افزایش قیمت‌ها(۱۳۲٤-۱۳۱٤ق)»، *تاریخ اسلام و ایران*، ۳۱(۵۰)، ۹۳-۱۱۸.
دولت‌آبادی، یحیی (۱۳۸۷) *حیات یحیی*، جلد۲، به‌تصحیح مجتبی برزآبادی فراهانی، تهران: فردوس.
روزنامهٔ تربیت (۱۳۲۳) «اعلان»، نمرهٔ ۳۸۲، ۱۲ شعبان.
رئیس‌نیا، رحیم (۱۳۷٤) *ایران و عثمانی در آستانهٔ قرن بیستم*، تبریز: ستوده.
_____ (۱۳۹٦) «شمس‌الدین سامی»، *دانشنامهٔ جهان اسلام* (جلد ۲۲) تهران: بنیاد دایرةالمعارف اسلامی.
زرگری‌نژاد، غلامحسین (۱۳۷۷) *رسائل مشروطیت*، هجده رساله و لایحه دربارهٔ مشروطیت، چاپ۲، تهران: کویر.
ساعدی، غلامحسین (۱۳۷۷) *ضحاک*، اهواز: به‌نگاه.
سامی، شمس‌الدین (۱۳۰۲ق) *خرده‌چین*، استانبول: مهران مطبعه‌سی.
_____ (۱۳۱٤) *قاموس‌الاعلام*، بشنجی جلد، استانبول: مهران مطبعه‌سی.
سعیدی سیرجانی، علی‌اکبر (به‌کوشش) (۱۳۷٦) *وقایع اتفاقیه*، مجموعه گزارش‌های خفیه‌نویسان انگلیس در ولایات جنوبی ایران از سال ۱۲۹۱ تا ۱۳۲۲ قمری، تهران: پیکان.
_____ (۱۳۸۱) *ضحاک ماردوش*، تهران: پیکان.
طباطبایی نائینی، میرزارضاخان (۱۳٦٦) *روزنامهٔ تیاتر، نمایشنامهٔ شیخ‌علی‌میرزای حاکم بروجرد*، به‌کوشش محمد گلبن و فرامرز طالبی، تهران: چشمه.
طولابی، توران (۱٤۰۱) «راز دل» نامق کمال: بازتاب مسئلهٔ افول عثمانی در نمایشنامه‌های وطن و

گل‌نهال»، *تاریخ اسلام و ایران*، ۳۲(۵۵)، ۵۵-۳۵.
عثمان، رفعت (۱۳۳٦) ادرنه‌رهنماسی (تاریخچه: ۷٦۳-۱۳۳۷ هجری سنه‌لری) ادرنه: ولایت مطبعه‌سی.
عنایت، حمید (۱۳۹٤) *سیری در اندیشهٔ سیاسی عرب*، تهران: امیرکبیر.
فرخی، یزدان (۱۳۸۷) «بر آن بی‌بها چرم آهنگران (پژوهشی در جایگاه اجتماعی آهنگران)»، *مزدک‌نامه*، ۱، ٤٦٦-٤۸٤.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۹) *شاهنامه*، به‌کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: سخن.
کرمانی، میرزاآقاخان (۱۳۲٤ق) *آینهٔ سکندری*، بی‌جا.
کمال، نامق، *کلیات کمال*، برنجی ترتیب: مقالات سیاسیه و ادبیه، استانبول: سلانیک مطبعه‌سی.
مراغه‌ای، حاجی‌زین‌العابدین (۱۳۹۳) *سیاحتنامهٔ ابراهیم‌بیگ*، به‌کوشش محمدعلی سپانلو، تهران: آگه.
مشروح مذاکرات شورای ملی (۱۳۲۵)، دورهٔ اول.
ملک‌المورخین، عبدالحسین‌خان (۱۳۸٦) *مرآت الوقایع مظفری*، به‌کوشش عبدالحسین نوایی، تهران: میراث مکتوب.
ملک‌پور، جمشید (۱۳٦۳) جلد۲: *ادبیات نمایشی در ایران دوران انقلاب مشروطه*، تهران: توس.
میرانصاری، علی (۱۳۸٦) *نمایشنامه‌های میرزادهٔ عشقی*، تهران: طهوری.
میرزاابراهیم‌خان امیرتومان (۱۳۲۳) *تیاتر ضحاک*، تهران: مطبعهٔ خورشید.
میلانی، عباس (۱۳۸۲) *تجدد و تجددستیزی در ایران* (مجموعه مقالات)، تهران: اختران.
وودهد، کریسیتن (۱۳۸۷) «منصب شهنامه‌نویسی در امپراتوری عثمانی» در مزدک‌نامه، ترجمهٔ نصرالله صالحی، ۱، ۳۷۹-۳٤٤.
هفته، برنجی جلد (۱۲۹۸) «شرقده شعر و شعرا ۱»، عدد ٤، ۱۳شوال، ٦۰-۵٦.
_____ «شرقده شعر و شعرا ۲»، عدد ٦، ۲۷ شوال، ۹۱-۸٦.
یزدانی، سهراب (۱٤۰۱) *روستاییان و مشروطیت ایران*، تهران: ماهی.
Balim, Çiğdem (1995), "Sami, Shams Ül- Din Farasheri", *EI*, Leiden: Brill, Vol. III: 1043-1044.
Deringil, Selim (1991), "legitimacy structure in the Ottoman state: The reign of Abdul Hamid II (1876-1909)", *IJMES*, Vol. 23, No. 3.
Ebüzziya, Ziyad (1994), "Ebüzziya Mehmed Tevfik", *TDVİA*, 10. Cilt: ss. 374-378.
Erol, Kemal (2016), "Şemsettin Sami'nin Besa ve Gâve adlı piyeslerinde sömüryüye karşı politik eleştiri", *Uluslararası Sosyal Araşırmalar Dergisi*, Cilt 9, Sayı 44, Vol. 9: ss. 117-128.
Gallagher, Catherine & Greenbratt, Stephen (2000), Practicing New Historicism, Chicago & London, The University of Chicago Press.
H. Aram Veeser (1994), "The New Historicism" in: H. Aram Veeser (ed.), The New Historicism Reader, Routledge, New York & London, pp. 1-34.
Karal, Enver Ziya(2007), *Osmanlı tarihi*, *VIII. Cilt*, *Birinci Meşrutiyet ve İstibdat Devirleri(1876-1907)*, Ankara: Türk Tarih Kürümü, 6. Baskı.
Kaplan, Mehmet (1993), Engingün, Inci, Birol, Emel, *Yeni Türk Edebiyati Antolojisi II*, İstanbul, 2.baskı, Marmara Üniversitesi.
Kemal, Namık(2004), *Vatan Yahut Silistre*, Hazırlayan: Kemal Bek, İstanbul.
Kılıç, Çiğdem(2009), "Piyeslerinin önsözlerine göre Şemsettin Sami'nin tiyatro görüşleri", *Tiyatro Araştırmalrı Dergisi*, 28: pp. 19-40;

Mardin, Şerif(2000),The genesis of Young Ottoman thought, A study in the modernization of Turkish political idea, Syracuse University Press.

Montrose, Louis A (1989), "Professing the Renaissance: The Poetics of Culture" in: H. Aram Veeser (ed.), The New Historicism, Routledge, New York & London, pp. 15-37.

Sağlam, Nuri(1999), "Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında 'Milli Tiyatro', Anlayışı ve Şemsettin Sami'nin 'Besa yahut Ahde Vefa' Adlı Piyesi, *İlmi Araştırmalar*, S: 8: ss. 199-207;

Sami, Şemseddin(2018), *Gâve(Beş fasıldan ibaret fâcia)*, Hazırlayan: İrfan Morina, İstanbul, Logos.

Sohrabi, Nader(2019), "Pathways, Contingencies and the Secular in Iran's First Revolution", *Working paper series of the HCAS' Multiple Secularities Beyond the West, Beyond Modernities*, No. 14, pp. 3-40.

Sohrabi, Nader(19950), "Historicizing Revolutions: Constitutional Revolutions in the Ottoman Empire, Iran and Russia, 1905-1908", The American Journal of Sociology, Vol. 100, No. 6 (May, 1995), 1383-1447;

Topaloğlu, Yüksel(2013), "Bir Töre Ouunu*:* Besa Yahut Ahde Vefa", *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*,, C. 15, Sayı 1: ss. 169-184;

Uçman, Abdullah(2010), "Şemseddin Sâmi", *TDVİA*, 38. Cilt: ss. 519-523.

Yılmaz Aydoğu(2005) İsmail Kara(Hazırlayanlar), *Namık Kemal Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları;

List of sources with English handwriting

Abrahamian, Ervand (2004), Iran between two Revolutions, translated by Ahmad Golmohammadi & Mohammad Ebrahim Fatahi, Tehran: Našr-e Ney [In Persian].

Adamiyat, Fereydun (2021), Ideology of Constitutional Movement, Tehran: Gostareh [In Persian].

Ashraf, Ahamd (1980), Historical obstacles to the growth of capitalism in Iran: Qajar period, Tehran: Zamineh [In Persian].

Bal'mī, Abū 'Alī (2007), Tārīk̲-e Bal'mī, edited by, Malek ul-Shoara Bahar & Mohammad Parvin Gonabadi, Tehran: Hermes [In Persian].

Balim, Çiğdem (1995), "Sami, Shams Ül- Din Farasheri", EI, Leiden: Brill, Vol. III: 1043-1044.

Behnam, Jamshid (1996), Iranians and Modern Thought, Tehran: Farzān-e Roūz.

Bigdelou, Reza (2017), Cultural Currents of Contemporary Iran, Tehran: Islamic Culture and Thought Research Institute Publishing [In Persian].

Bursalı Mehmed Tahir (1342. A.H), Osmanlı Müellifleri, Cilt. 3, Istanbul, Matbaa-I Amire.

Danesh, Huseyin (1330 A.H), Madayin Harabeleri, İstanbul, Cem'I Kitaphanesi.

Dashtakinia, Farhad (20221), "The Performance of the Qajar Government Periods the Crisis of Rising Prices (1896-1906/1314-1324 AH)", History of Islam and Iran, Vol. 31, Issue 50, pp. 93-118 [In Persian].

Deringil, Selim (1991), "legitimacy structure in the Ottoman state: The reign of Abdul Hamid II (1876-1909)", IJMES, Vol. 23, No. 3.

Dolatabadi, Yahya (2008), Ḥayāt-e Yaḥyā, Vol. 2, Edited by Mojtaba Barzabadi, Tehran: Ferdows [In Persian].

Erol, Kemal (2016), "Şemsettin Sami'nin Besa ve Gâve adlı piyeslerinde sömüryüye karşı politik eleştiri", Uluslararası Sosyal Araşrırmalar Dergisi, Cilt 9, Sayı 44, Vol. 9: ss. 117-128.

Enayat, Hamid (2015), A Study in Arab Political Thought, Tehran: Amīr Kabīr [In Persian].

Farokhi, Yazdan (2008), "Bar Ān Bībahā Čarm-e Āhangarān", Mazdak Nameh, Vol. 1 [In Persian].

Ferdowsī, Abū al- Qāsem (2020), šāhnāmeh, Ed. By Jalal Khaleqi Motlaq Tehran: Soḵan [In Persian].

Gallagher, Catherine & Greenbratt, Stephen (2000), Practicing New Historicism, Chicago & London, The University of Chicago Press.

H. Aram Veeser (1994), "The New Historicism" in: H. Aram Veeser (ed.), The New Historicism Reader, Routledge, New York & London, pp. 1-34.

Habib, Esmaeil (1340 A.H), Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi, İstanbul, Matbaa-I Amire.

Hafta Gazetesi, 1. Cilt, "Şark'da Şiir ve Şüera 1", No. 4, 1, 13 Şevval 1298, ss. 56-60.

Hafta Gazetesi, 1. Cilt, "Şark'da Şiir ve Şüera 2", No. 6, 1, 27 Şevval 1298, ss. 86-91.

Hasanpour, Niyayesh (2017), the movement of acquaintance of Iranians with Ottoman drama and literature in the Qajar era (from the beginning to the end of the Qajar era), Tehran: Koūle Poštī [In Persian].

Jamalzadeh, Seyyed Mohammad Ali (1941), Yekī Boūd Yekī Naboūd, Bongāh-e Parvin [In Persian].

Jannati Attaei, Abul Qaasem (1954), The Foundation of Performance in Iran, Tehran: Ibn Sina Bookstore [In Persian].

Kaplan, Mehmet (1993), Engingün, Inci, Birol, Emel, Yeni Türk Edebiyati Antolojisi II, İstanbul, 2.baskı, Marmara Üniversitesi.

Karal, Enver Ziya(2007), Osmanlı tarihi, VIII. Cilt, Birinci Meşrutiyet ve İstibdat Devirleri(1876-1907), Ankara: Türk Tarih Kürümü, 6. Baskı.
Kemal, Namık, Külliyat-ı Kemal, 1. Tertib, Makalat-i Siyasiye ve Edebiye, İstanbul, Selânik Matbaası.
Kemal, Namık(2004), Vatan Yahut Silistre, Hazırlayan: Kemal Bek, İstanbul.
Kermani, Mirzâ Âqakhân (1906), Âeine-ye Sekandari [In Persian].
Khoshhal Dastjerdi, Tahereh, Mohammad Charmahali (2010), "A REFLECTION OF KAVEH'S MYTH IN JAMALZADEH'S "RAJOL-E SIASI" ("POLITICIAN") SHORT STORY", Jostārhā-ye Adabi, No. 17 [In Persian].
Kılıç, Çiğdem(2009), "Piyeslerinin önsözlerine göre Şemsettin Sami'nin tiyatro görüşleri", Tiyatro Araştırmalrı Dergisi, 28: pp. 19-40;
Mafi, Hosein Gholikhan (1983), ḵāṭerāt va Asnād-I Ḥoseīn Ḡolīḵān Māfī, Ed. by Ettehadieh, Mansoureh, Cyrus Saadvandian & Hamid Rampisheh, Tehran: Našr-e Tārīḵ-e Iran [In Persian].
Mardin, Şerif(2000),The genesis of Young Ottoman thought, A study in the modernization of Turkish political idea, Syracuse University Press.
Malekpour, Jamshid (1984), Vol.1: second volume: dramatic literature in Iran during the constitutional revolution, Tehran: Tos., Tehran: Toūs [In Persian].
Malek- ul Movareḵīn, 'Abd- ul- Ḥosseīnḵān (2007), Mer't ul-Vaqāye Mozafarī, ed. by. Navaei, Abdulhossein, Tehran: Mīrāṯ-e Maktūb [In Persian].
Maraqeei, Haji Zeynulabedin (2014), Sīyāḥatnāmeh-ye Ebrahīmbeyg, Ed. by M. Sepanlou, Tehran: Āgah [In Persian].
Mašroūḥ-e Mozākerāt-e Maǰles-e šoūrā-ye Melī (1908), Vol. 1 [In Persian].
Milani, Abbas (2023), modernity and modernity in Iran (collection of articles), Tehran: Aḵtarān [In Persian].
Miransari, Ali (2007), Mirzadeh Eshghi's Plays, Tehran: Tahoūrī [In Persian].
Mirzaebrahimkhan Amir Touman (1905), Zahak Theater, Tehran: Maṭba't ḵoršīd [In Persian].
Montrose, Louis A (1989), "Professing the Renaissance: The Poetics of Culture" in: H. Aram Veeser (ed.), The New Historicism, Routledge, New York & London, pp. 15-37.
Payandeh, Hossein (2018), "Reading Texts as a New Historicity Analyzing the Discourses of Savushun", Cultural Studies and Communication, No. 53, pp. 11-39 [In Persian].
Raisnia, Rahim (1995), Iran and Ottomans on the threshold of the 20th century, (1995), Tabriz: Sotoudeh [In Persian].
Raisnia, Rahim (2017), "Şemseddin Sâmi", Dānešnāme-ye ǰahān-e Islam, Vol. 22, Tehran: Bonyād-e Dayerat ul-ma'āref-e Islamī [In Persian].
Rifat, Osman (1336 A.H), Edirne Rehnüması (763-1337 A.H), Edirne, Vilayet Matbaası.
Roūznāme-ye Tarbīyat, "E'lān" (1905), No. 382, 12 Shabân 1323 A.H [In Persian].
Saedi, Gholamhossein (1998), żaḥāk, Ahvaz: Behnegāh [In Persian].
Sağlam, Nuri(1999), "Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında 'Milli Tiyatro', Anlayışı ve Şemsettin Sami'nin 'Besa yahut Ahde Vefa' Adlı Piyesi, İlmi Araştırmalar, S: 8: ss. 199-207;
Sâmi, Şemseddin(2018), Gâve(Beş fasıldan ibaret fâcia), Hazırlayan: İrfan Morina, İstanbul, Logos.
Sâmi, Şemseddin (1302 A.H), Hurde-Çin, İstanbul, Mihrân Matbaası.
Sâmi, Şemseddin (1314 A.H), Kamusul Alam, 5. Cilt, İstanbul, Mihrân Matbaası.
Saeidi Sirjani (2002), Ali Akbar, żaḥāk-e Mārdoūš, Tehran: Peykān [In Persian].
Saeidi Sirjani (Ed. By) (1997), Vaqāy-e Etefāqīye: a collection of reports of English secret writers in the southern provinces of Iran from 1291 to 1322, Tehran: Peykān [In Persian].
Servet-I Fünun, 14. Y, 27. C., "Ziyâ- ı Elim Marhum Şemseddin Sâmi Beg", No. 678, 10 Haziran 1320 A.H.

Sohrabi, Nader(19950), "Historicizing Revolutions: Constitutional Revolutions in the Ottoman Empire, Iran and Russia, 1905-1908", The American Journal of Sociology, Vol. 100, No. 6 (May, 1995), 1383-1447;

Sohrabi, Nader(2019), "Pathways, Contingencies and the Secular in Iran's First Revolution", Working paper series of the HCAS' Multiple Secularities Beyond the West, Beyond Modernities, No. 14, pp. 3-40.

Tabatabaei Naeini (1987), Mirza Rezakhan, Roūznāme-ye Te'ātr-e šeyk̲ 'Alī Mīrzā Ḥākem-e Boroūǰerd, Ed. By Mohammad Golban & Faramarz Talebi, Tehran: Češmeh [In Persian].

Tabrizi, Mirza Agha (1975), Namāyešnāmeha-ye Mīrzā Āqā Tabrīzī, Tehran: Ṭahoūrī [In Persian].

Tavakoli Taraghi, Mohammad, Taǰadod-e Būmī va Bāzandīšī-e Tārīk̲, Torento: Iran Nāmeh [In Persian].

Ebüzziya, Ziyad (1994), "Ebüzziya Mehmed Tevfik", TDVİA, 10. Cilt: ss. 374-378.

Tevfik, Ebüzziya (1327 A.H), Mehrum Nâmık Kemal, Dersaadet.

Tevfik, Ebüzziya (1308 A.H), Nümune-I Edebiyat-I Osmaniye, Constintanopole, Matbaa-I Ebüzziyâ

Toolabi, Tooran (2022), Namık Kemal's "Râz-e Del": Decline of Ottoman Empire as reflected in the plays "Vatan Yahut Silistre" and "Gülnihal", Majale-ye Târikh-e Islam va Iran, Vol.32, Issue 55, pp. 35-55 [In Persian].

Topaloğlu, Yüksel(2013), "Bir Töre Ouunu: Besa Yahut Ahde Vefa", Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,, C. 15, Sayı 1: ss. 169-184;

Uçman, Abdullah (2010), "Şemseddin Sâmi", TDVİA, 38. Cilt: ss. 519-523.

Woodhead, Christine (2008), "An Experiment in Official Historiography: The Post of Şehnameci ın the Ottoman Empire", WZKM, Wien, No. 75. 1983, pp. 157-182, Translated by Nasrollah Sâlehi, Mazdak Nâmeh, Vol, 1.

Yazdani, Sohrab (2022), Villagers and Constitutionalism of Iran, Tehran: Māhī.

Yılmaz Aydoğu(2005) İsmail Kara(Hazırlayanlar), Namık Kemal Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Zargarinejad, Gholamhossein (1998), constitutional treatises, eighteen treatises and bills on constitutionalism, second edition, Tehran: Kavīr [In Persian].

References in English and Other Language

Balim, Çiğdem (1995), "Sami, Shams Ül- Din Farasheri", *EI*, Leiden: Brill, Vol. III: 1043-1044.

Deringil, Selim (1991), "legitimacy structure in the Ottoman state: The reign of Abdul Hamid II (1876-1909)", *IJMES*, Vol. 23, No. 3.

Ebüzziya, Ziyad (1994), "Ebüzziya Mehmed Tevfik", *TDVİA*, 10. Cilt: ss. 374-378.

Erol, Kemal (2016), "Şemsettin Sami'nin Besa ve Gâve adlı piyeslerinde sömüryüye karşı politik eleştiri", *Uluslararası Sosyal Araşrırmalar Dergisi*, Cilt 9, Sayı 44, Vol. 9: ss. 117-128.

Gallagher, Catherine & Greenbratt, Stephen (2000), Practicing New Historicism, Chicago & London, The University of Chicago Press.

H. Aram Veeser (1994), "The New Historicism" in: H. Aram Veeser (ed.), The New Historicism Reader, Routledge, New York & London, pp. 1-34.

Karal, Enver Ziya(2007), *Osmanlı tarihi, VIII. Cilt, Birinci Meşrutiyet ve İstibdat Devirleri(1876-1907)*, Ankara: Türk Tarih Kürümü, 6. Baskı.

Kaplan, Mehmet (1993), Engingün, Inci, Birol, Emel, *Yeni Türk Edebiyati Antolojisi II*, İstanbul, 2.baskı, Marmara Üniversitesi.

Kemal, Namık(2004), *Vatan Yahut Silistre*, Hazırlayan: Kemal Bek, İstanbul.

Kılıç, Çiğdem(2009), "Piyeslerinin önsözlerine göre Şemsettin Sami'nin tiyatro görüşleri", *Tiyatro Araştırmalrı Dergisi*, 28: pp. 19-40;

Mardin, Şerif(2000),The genesis of Young Ottoman thought, A study in the modernization of Turkish political idea, Syracuse University Press.

Montrose, Louis A (1989), "Professing the Renaissance: The Poetics of Culture" in: H. Aram Veeser (ed.), The New Historicism, Routledge, New York & London, pp. 15-37.

Sağlam, Nuri(1999), "Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında 'Milli Tiyatro', Anlayışı ve Şemsettin Sami'nin 'Besa yahut Ahde Vefa' Adlı Piyesi, *İlmi Araştırmalar*, S: 8: ss. 199-207;

Sami, Şemseddin(2018), *Gâve(Beş fasıldan ibaret fâcia)*, Hazırlayan: İrfan Morina, İstanbul, Logos.

Sohrabi, Nader(2019), "Pathways, Contingencies and the Secular in Iran's First Revolution", *Working paper series of the HCAS' Multiple Secularities Beyond the West, Beyond Modernities*, No. 14, pp. 3-40.

Sohrabi, Nader(19950), "Historicizing Revolutions: Constitutional Revolutions in the Ottoman Empire, Iran and Russia, 1905-1908", The American Journal of Sociology, Vol. 100, No. 6 (May, 1995), 1383-1447;

Topaloğlu, Yüksel(2013), "Bir Töre Ouunu*:* Besa Yahut Ahde Vefa", *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*,, C. 15, Sayı 1: ss. 169-184;

Uçman, Abdullah(2010), "Şemseddin Sâmi", *TDVİA*, 38. Cilt: ss. 519-523.

Yılmaz Aydoğu(2005) İsmail Kara(Hazırlayanlar), *Namık Kemal Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları;

©2020 Alzahra University, Tehran, Iran. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC- ND 4.0 license) (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Journal of Historical Perspective & Historiography

Historical Perspective & Historiography, Vol.32, No.30, 2023
Alzahra University, http://hph.alzahra.ac.ir/
Scientific-Research
pp.227-252

Representation of Zahâk in Ottoman Critical Literature[1]

Tooran Toolabi[2]

Received: 2023/10/28
Accepted: 2024/02/01

Abstract

From the classical era until the 19th century, Iranian literary texts occasionally served as a source of inspiration in the Ottoman Empire. One such example is Zahâk, a myth from Ferdowsi's Shâhnâmeh, which was used to criticize the political situation in the Ottoman Empire. As Ottoman thinkers became familiar with the intellectual works of the West and the political structure of Europe, they began to criticize the governance of their declining empire. The prominent writer Şemseddin Sami, for instance, protested against despotism in various works, including plays such as Kāveh. This play not only exemplifies modern literature but also serves as a critical work by a Turkish thinker, expressing political issues in literary language. In Iran, Kâveh was translated by Mirzâ Ebrâhimkhan Amir Toumân as Zahâk, aiming to convey a different political context. This essay, inspired by "New Historicism" as a functional approach, illuminates the intended concepts of both the author and the Iranian translator. It reveals that both Iran and the Ottoman Empire had similar political experiences. Moreover, it shows that both the writer and the translator were aware of political despotism as a problem in their "homeland". However, the political situation in Iran appears to be more complex. Understanding the political structure and the distinct experiences of monarchy in these contexts simplifies the question: why was Kâveh translated as Zahâk in Iran? Additionally, this play reflects social issues in Kâveh's life, which adds another dimension to the work.

Keywords: Şemseddin Sami, Kâveh, Zahâk, Iran, Ottoman Empire, Translation.

1. DOI: 10.22051/hph.2024.46429.1711
2. Associate Professor, History Department, Lorestan University, Khoram Abad, Iran, toolabi.t@lu.ac.ir
Print ISSN: 2008-8841/ Online ISSN: 2538-3507