مروری بر ادبیات داستانی

• حمید عبداللهیان

تاریخچهٔ نخستین قصه ها به درستی مشخص نیست. اما احتمالاً عمری به اندازهٔ عمر انسان دارد. شاید نخستین نسل بشر هنگامی که از رشادتهای خود برای فرزندانش می گفت با اندکی تغییر در ماجراها، نخستین قصه را به وجود آورده باشد.

مردم شناسان عقیده دارند که نخستین قصه ها از مناسک و اعمال عبادی به وجود آمدند و نخست جنبهٔ نمایشی داشتند. آنها می گویند که چه بسا اعمالی چون نقاشی بر دیوارهای غار و حکاکی بر چوب و سنگ و رنگ آمیزی ظروف سفالی نیز به همین انگیزه بوده است.(۱)

شاید بتوان گفت نخستین قصه ها نقش وسیعی در زندگی انسانها داشته اند: وسیلهٔ ارتباط مردمان با یکدیگر، عبادت، انتقال تجربه، بخشی از زندگی و تسکین دهندهٔ روان پریشان در برابر تاریکیها، خشکسالیها و رخدادهای ناگوار اسطوره های نمایشی که رگه هایی از آن در اسطوره های شفاهی باقی مانده است نخستین مدارك ما از پیشینهٔ قصه ها هستند؛ یعنی آنچه قرنها سینه به سینه نقل شده و هر نسلی در آن تغییراتی ایجاد کرده تا اینکه به شکل مکتوب به ما رسیده است.

قصه گویی، کم کم همراه با پیشرفت انسان، کامل شد و رابطه بسیار نزدیکی با دوره های فکری انسان یافت. این طبیعی ترین نیاز انسان، همزمان با تغییر نگرش و دیدگاهها تغییر می کرد.

با دقت بر دورهٔ طولانی رشد قصه چهار مرحله و حلقهٔ متمایز می توان یافت که بستگی بسیار به تغییر دیدگاه انسان و تحول اندیشه اش دارد. باید توجه داشت که چون تحول اندیشه در مراحل آغازین بسیار کند و نامحسوس است؛ خارج شدن داستان از یک حلقه و داخل شدن به حلقه دیگر نامحسوس است و زمان خاصی را نیز نمی توان برای آن تعیین کرد، زیرا زمانی که قومی در حلقهٔ سوم از تقسیم بندی ما قرار دارند، قوم دیگری ممکن است در حلقه نخستین قرار داشته باشند و حتی در جامعه ای خاص و در زمانی معین داستانهایی ساخته شوند که بعضی از آنها مربوط به حلقه های پیشین و بعضی مربوط به حلقه های دیگر باشند. از این گذشته، فاصلهٔ دوران اسطوره ای و حلقهٔ نخست هم از ما بسیار زیاد است، به همین دلیل اسطوره های باقی مانده گاه دچار دستکاری و خدشهٔ بسیار شده اند و از بعضی اقوام، اسطوره های کمتری به دورهٔ کنونی رسیده است که آن هم به شدت متأثر از اسطوره ها و افسانه های بیگانه یا دورانهای بعدی همان قوم است. در هر حال حلقه های چهارگانه سیر داستان در این تقسیم بندی بدین قرارند.

حلقهٔ اول: (اسطوره): قهرمانان این داستانها فقط خدایان و نسل اول بشر ـ نخستین ساخته های مستقیم خدایان ـ هستند که از آغاز پیدایش داستان تا زمان قدرت گرفتن انسان در داستان ادامه می یابد. زمان در این داستانها ازلی و بی زمان نخستین است. در این مرحله همه چیز جنبهٔ نمادین دارد.

حلقهٔ دوم: (افسانه): از زمانی آغاز می شود که انسان در داستان قدرت می گیرد و اهمیت می یابد. انسان در این مرحله نیمه خداست؛ انسانهایی قدرتمند که پیوندی وسیع با خدایان دارند، از جانب آنان حمایت می شوند، اما خدایان به طور مستقیم در داستانها دخالت نمی کنند. زمان در این حلقه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

طولانی تر و گسترده تر است. و مکان نیز ویژگی خاصی دارد. فاصله ها بسیار طولانی اند و برخی حوادث در سرزمینهای عجیب رخ می دهند.

حلقه سوم (رمانس): قهرمانان در این حلقه دیگر نیمه خدایان نیستند بلکه انسانهایی عادی هستند که تنها از نظر نبوغ و یا قدرت اندیشه اندکی از انسانهای عادی برترند. زمان کوتاه تر و نزدیک به زمان طبیعی است و خدایان و نیروهای بشر جز موارد معدودی در داستان دخالتی ندارند. مکان نیز مکانی محسوس و ملموس با ویژگیهایی طبیعی است که به خوبی قابل پذیرش است. از حوادث و وقایع غیرمعقول نیز در داستان کاسته شده!

حلقه چهارم (رمان): قهرمانان افرادی عادی هستند و گرفتار نقایص و مشکلات انسان عادی. در برابر عناصر طبیعت گاه به راحتی شکست می خورند و ناتوان می شوند و گاه ناتوانی و شکست آنها سازندهٔ داستان است. زمان و مکان و حوادث در این حلقه کاملاً محسوس و پذیرفتنی هستند و کلاً داستان سعی می کند تقلید و رونوشتی از واقعیت باشد.

خارج شدن از هر کدام از این حلقه ها و داخل شدن به حلقهٔ بعد، مستلزم نوعی کمال و تغییر نگرش در شناخت انسان و طبیعت بود. انسان نخستین که اطراف خود را پر از شگفتی و عجایب می دید، برای توجیه خود افسانه هایی می ساخت و برای هر چیزی خدایی فرض می کرد. ولی بعد به قدرت و موقعیت خود بیشتر پی برد و برای گذشتگان خود قدرتی در حدود خدایان قائل شد و به جای خدایان و دخالت مستقیم آنها، نیروهای خیر و شر را به عنوان حافظ و دشمن خود قلمداد می کرد. در مرحلهٔ بعد باز هم واقع بین تر شد؛ اقبال و طالع را تأثیر گذار در زندگی قلمداد کرد و در آخرین حلقه حتی به نفوذ این عامل هم پشت پا زد.

حلقه اسطوره:

در تعریف اسطوره گفته اند: «داستانی است در ساختار آسطوره شناسی ـ شبکه ای از داستانهای موروثی و قدیمی ـ که زمانی به عنوان واقعیت از سوی یک گروه فرهنگی پذیرفته می شد. اسطوره ها برای توجیه قصد و عمل موجودات فوق طبیعی به کار می رفتند (برای مثال علت اینکه چرا جهان این گونه است و چرا این گونه اتفاقاتی رخ می دهد)؛ و برای پایه ریزی معقول رسوم و آداب اجتماعی و تجویز قوانینی که براساس آن انسان زندگی اش را بنا کند»[۲].

اسطوره ها مادران اصلی داستانهای امروزه اند و آن گونه که قبلاً گفتم در آغاز مربوط به اعمال عبادی یا داستانهای مربوط به خلقت بودند. اسطوره هایی که مربوط به شب و روز، آفرینش عالم، مرگ و تولد، و اعمال عبادی مانند دعاهای باران، باروری محصول، باروری دامها، دعاهای شکار و ماهیگیری و... یا اعمال مذهبی بلوغ در دختران و پسران قبیله[۳] از آن جمله اند. در این اسطوره ها از نمادهای جایگزینی حرکتی و یا لفظی استفاده می شد. آنچه امروزه به عنوان اسطوره برای ما باقی مانده است، تنها گوشه ای از اندیشه ها و افکار است که به صورت قصه نقل شده. برای مثال در ادبیات یونان اسطورهٔ

بررسی داستان در ایران

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

روز و شب دربارهٔ خدایی است که هر روز کودکان تازه متولد شدهٔ خود را می بلعد و گیاهان در آن، دخترانی هستند که به سبب نوشیدن مایعی مخصوص مجبورند شش ماه از سال را در زیر زمین و عالم مردگان و شش ماه دیگر را در عالم زندگان به سر برند.

در فرهنگ ایران باستان، اسطوره های متفاوتی دیده می شوند که در متون ادبی ما به ندرت و البته مخدوش باقی مانده اند. تنها متن ادبی که نمونه هایی از اسطوره را می توان در آن یافت «شاهنامه» است. ولی در «شاهنامه» به دلیل فاصلهٔ بسیاری که بین نگارش آن (حتی نگارش اولیهٔ خدای نامه ها در دوران ساسانی) با زمان پیدایش اسطوره ها هست، اسطوره ها با یکدیگر و با افسانه ها درآمیخته شده اند. دیگر اینکه در «شاهنامه» اسطوره های مذهبی قبرایی با اسطوره های زرتشتی و حتی اسلام درآمیخته شده اند. اما در اساطیر یونان به دلیل قدمت آثار مکتوب و نیز نزدیکی هومر با دوران اسطوره ها خدشهٔ کمتری به اسطوره ها وارد شده.

«اوستا» به منبع اسطوره ها نزدیکتر است و از سوی دیگر خود سازنده و تعدیل کنندهٔ اسطوره های پیشین به شمار می رود. بنابراین اسطوره های بیشتری در آن می توان یافت. خدایان خوب و بد در اساطیر ایران با شکل و عمل انسانی دیده می شوند. مهر هزار چشم دارد، تا بتواند اعمال بندگان را ببیند. خدای باد بر گردونهٔ تیزروی که آن را صد یا حتی هزار اسب می کشند، سوار است. او «جنگجوی سهمناك و فراخ سینه ای است که جامه ای زرین بر تن دارد و مسلح به نیزه ای تیز و جنگ افزارهای زرین است». تیشتر (خدای باران) به شکل اسب زیبای سفید زرین گوشی با ساز زرین تصویر شده است. آناهیتا زنی نیرومند و درخشنده، بلندبالا و زیبا، پاك و آزاده توصیف شده است. تاج زرین هشت پر هزار ستاره ای، درخور آزادگی خویش به سر دارد، جامه ای زرین به تن کرده و گردن بندی زرین نیز بر گردن زیبای خود آویخته.[۴]

در اسطوره، انسان نمود خاصی ندارد بلکه نقشی حاشیه ای دارد و در خدمت خدایان است. در اینجا حد و مرز انسان، خدا و حیوان درهم می ریزد؛ عناصر طبیعت جنبهٔ انسانی می یابند و خدایان با ویژگیهای کاملاً انسانی و با ضعفهایی حتی بیشتر از انسان دیده می شوند. خدایان در این قالب ادبی همه کاره اند و از انسان به عنوان ابزار استفاده می کنند. در این قالب ادبی زمان و مکان معنی ندارد. خدایان در بی زمانی به سر می برند و ممکن است هزاران سال خود را برای مبارزه با یکدیگر آماده کنند و سالها با هم مبارزه کنند. پیری و مرگ به سراغ آنها نمی آید. مکان نیز مبهم و بسیار کلی است. سرزمینهای ناشناخته به خدایان واگذار می شوند. زیر زمین به خدایی خاص، دریاها و بیابانها هر کدام به یک خدا و آسمان به خدایانی دیگر داده شده است که گاه در کوههای عجیب و افسانه ای به سر می برند اما به راحتی می توانند در هر مکانی باشند. حوادث و وقایع بریده و جدا از هم هستند و هر واقعه ای و حادثه ای بیشتر به صورت قصه ای کوتاه دیده می شود تا رمانی پیوسته. تسلسل زمانی و منطقی بین حوادث نیست.

وجود مشترکات بی شمار بین اسطوره های اقوام مختلف دانشمندان را به این فکر انداخته است که همگی این اسطوره ها از ریشه ای مشترك ناشی شده اند. حلقه اسطوره تا ظهور نیمه خدایان بر زمین طول می کشد و با ظهور نیمه خدایان رفته رفته به حلقهٔ دوم، یعنی افسانه می رسد.

حلقه دوم (افسانه)

منظور از افسانه در این حلقه، آثاری است که بین رمانس و اسطوره هستند و شامل قصه (tale) حکایت (Fable) و تمثیل (alegory) می شود.

داستان نیز رفته رفته با افزوده شدن آگاهی انسان و پیچیده تر شدن مناسبات اجتماعی تحول یافت. خدایان کم کم از روی زمین برخاستند و به آسمانها یا جزایر و دریاها یا زیرزمین یا کوههای بلند (که خود نمادی از آسمان است) رفتند. انسان چشم گشود و محیط اطراف خود را بهتر و دقیق تر ارزیابی کرد و تا حدودی بعضی از معماها از قبیل روشنی و تاریکی، تولد و مرگ و بسیاری از مشکلات را برای خود حل کرد. اما در مسائلی اساسی همچنان ناتوان و ضعیف ماند. مشکل رابطه با ماوراء نیز

همچنان لاینحل باقی ماند. در این داستانها از حضور خدایان کاسته شده است و انسان نمود بیشتری یافته است. قهرمانان این حلقه نیمه خدایان هستند؛ کسانی که از ازدواج یکی از خدایان با یکی از انسانها به وجود آمده اند و یا به شکل مخدوش آن، از فرزندان شاهانی هستند که به اصل و ریشه ای مقدس وابسته اند. این نیمه خدایان تواناییهایی بیشتر از انسان و کمتر از خدایان دارند. میرا هستند اما عمری طولانی و غیرطبیعی دارند. از حمایتهای پنهان و آشکار نیروهای خیر هم (که جانشین خدایان دراین مرحله اند) برخوردارند؛ حمایت موجوداتی چون سیمرغ، گرگ، گوسفند، شیر، ماهیهای بزرگ، غولهای چراغها و انگشتریها، اجنهٔ مسلمان و یا عوامل غیرمستقیمی چون رویینه تنی، سیب دانش، آب حیات، نوشدارو، سلاحهای جنگی سحرآمیز و داناییهای خاص و مفید و ... از آنها حمایت می کند.

آن گونه که یادآور شدیم خدایان در این حلقه به طور مستقیم دخالت نمی کنند، بلکه از طرف آنها نیروهای خیر همچون فرشتگان، پیران زاهد، سروش و ... وظیفه راهنمایی و هدایت برعهده دارند. همچنین نیروهای شه به جای اهریمنان با قهرمانان مبارزه می کنند. شیاطین، اجنه، دیوها، انسانهای بدکار و جادوگران قصد دارند تا قهرمان را از رسیدن به هدف خود بازدارند. در «شاهنامه»، سیمرغ به عنوان یک نیروی خیر زال را می پروراند و در تولد رستم و کشتن *اسفندیار* به *رستم* کمک می کند. در قصه های «هزار و یکشب» اجنه و فرشتگان و پریان مسلمان، عاشقان را به معشوقان می رسانند یا از سرزمینهای دشوار و صعب العبور می گذرانند و ثروتهای عالم را برای قهرمانان جمع می کنند. شخصیتهایی که در افسانه دیده می شوند در واقع وجود خارجی ندارند و تحقق آمال و آرزوهای انسان هستند. قهرمانانی که از همه لحاظ برتر از انسان عادی هستند حتی در کارهایی مثل غذا خوردن، شراب نوشیدن و عشق ورزیدن برتر از طبیعت انسانی قرار دارند. آنها نشان می دهند که سازندگان این شخصیتها آرزوهای خود را در قالب این قهرمانان ریخته اند. کسانی که جثه ای بزرگ، قدرت بدنی فوق العاده، زیرکی و تیزهوشی بسیار و اقبال بلند داشته باشند، همیشه از آرمانهای انسان بوده اند. ترتیب منطقی در این قصه ها تا حدودی رعایت می شود، اما سلسله حوادث به طور کامل منطقی نیست. نیروهای فوق بشری هر گاه که بخواهند داخل و هر گاه که بخواهند خارج می شوند و خواننده باید ماوقع را بپذیرد و باور کند. وقتی که قهرمان در تنگنا قرار می گیرد نیروهای خیر به آسانی داخل ماجرا شده، مشکل قهرمان را حل می کنند.

زمان این داستانها نامشخص است و ویژگی خاصی که آن را مختص به دورهٔ ویژه ای کند کمتر در آن دیده می شود. گاه آشکارا زمان در قصه خلط می شود. در «شاهنامه» پهلوانان کهن اوستایی چون *توس* و *گستهم* دوش به دوش فرمانروایان متأخر پارتی مانند *گودرز* پیکار می کنند.[5] زمان افسانه ها دوره ای چندین هزار ساله را فرا می گیرد که اگر بعضی اشارات را حذف کنیم، این آثار را می توانیم به کل آن دوره وابسته سازیم. مکان نیز در این قالب ادبی نامشخص است و هر جایی می تواند باشد. تفاوتی بین مناطق آب و هوایی و شرایط اقلیمی و نژادهای انسانی و حتی طبایع انسانی نیست. مکان تا حد امکان خارج از حدود و مرزهای نزدیک است. زیرا نویسنده بر باور نکردنی بودن ماجرا واقف است و برای توجیه آن سعی می کند که مکان را به جاهایی غیر از سرزمینهای در دسترس نسبت دهد: شهرهایی در آن سوی کوه قاف، سرزمینهای اجنه و پریان، جزایر دور و حتی شهرهای زیر آبها. ساختار ساده و بدون پیچیدگی است و از یک گره خاص چند بار در قصه استفاده می شود و به عدم گیرایی آن هیچ توجهی نمی شود. در یک قصه ممکن است بارها شاهزاده خانمی دزدیده شود و باز قهرمان برای جستن او برود و پس از یافتن، وی دوباره و به همان ترتیب خسته کننده دزدیده شود. در سیر داستان هر عملی نتیجه عمل بلافاصله قبل از خود است و هر عمل باعث ایجاد عکس العمل واحد مشخص شده ای است که خواننده به راحتی می تواند آن را حدس بزند. بخش پهلوانی «شاهنامه»، «ایلیاد» و «اودیسه»، بعضی از قصه های «هزار و یکشب» مانند قصهٔ *حسن بصری* و *نورالسناء*[6] و حکایت ملک شهرمان و قمرالزمان[7] و حکایت هارون الرشید و

ابومحمد تنبل[۸] چنین هستند.

حلقه سوم (رمانس)

در تعریف رمانس گفته اند: «یک اثر داستانی که پیشتر به شعر بود ولی بعدها به نثر نوشته شد و تقریباً شامل هر نوع داستان حادثه ای می شد که دربارهٔ دلیریهای شوالیه ها یا موضوعات عشقی بود.»[۹] بنابراین بیشتر آثار غنایی و حماسی و تعلیمی ما را شامل می شوند. البته باید حضور نادر اجنه و پریان و قدرتهای برتر را خارج از این حلقه دانست. در این حلقه انسان باز هم به خود و محیط خود شناخت و آگاهی بیشتری یافت و بسیاری از معماها را برای خود حل کرد. در این مرحله، قصه ها بیشتر سرگرم کننده و آموزنده اند. نیروهای خیر و شر از آن حذف می شوند و یا به ندرت به چشم می خورند؛ اگر هم دیده شوند مربوط به حلقه پیشین هستند و نویسنده به عنوان یک میراث ادبی یا به منظور گیرایی اثر از آن استفاده کرده است و یا در جایی است که نویسنده در تنگنای ساختار گرفتار شده است. همه کارهٔ این حلقه انسانها هستند. انسانهایی که دیگر نیمه خدا نیستند و با ماوراء ارتباط مستقیم ندارند بلکه یک ویژگی خاص دارند که معمولاً همان ویژگی، محور قصه به شمار می رود. قهرمانان بیشتر از خاندان شاهی هستند زیرا به صورت طبیعی، مردم علاقه ای به افراد این خاندان داشته اند و حوادث زندگی شان برای مردم مهم بوده است. قهرمان، معمولاً از یک جنبه برتر از دیگران است: یا بسیار تیزهوش است، یا زیباو یا قدرتمند یا خوش اقبال و یا شجاع. عواطف و احساسات انسانی در آن بیشتر ظاهر می شود و مفهوم زمان و توالی آن به طور روشن تری در قصه دیده می شود. دیگر از عمرهای طولانی و دوره های جوانی طولانی خبری نیست. مکان نیز نزدیکتر و محسوس تر است. در این قصه ها کمتر سرزمینهای سراسر طلا و یاقوت یا تاریکی محض یا برف و... دیده می شود. فاصله های باورنکردنی برداشته می شود و سفرهای چندین ساله کمتر به چشم می خورد. موضوعات اصلی این داستانها عشق و ناکامی، جنگ و قدرتنمایی، ثروت و مال اندوزی، نیکی و عواقب آن هستند. حوادث و وقایع و اوج و فرودها در این قصه ها نسبت به حلقه قبل پیچیده شده است. گره های تازه ای بر گره های آن افزوده می شود و از تکنیکهای داستان نویسی بیشتر استفاده می شود. اما هنوز شخصیتها ویژگی و فردیتی که مطلوب داستان و رمانس است، نیافته اند یعنی نه از حیث عمل و نه از حیث گفتار و حتی قیافه ظاهری، هیچ کدام از قهرمانان با یکدیگر تفاوتی ندارند. گفتار و لحن سخن گفتن شاه و وزیر و سرداران و عالمان و گدایان و فقرا همه یکسان است. همه یکنواخت و به طور یکسان از دستور و لغات مصطلح بهره می جویند. اعمال همه قهرمانان نیز بدون توجه به فردیت آنها یکسان است. در حالی که در رمان، ـ به قول *فلوبر* ـ هر شخص باید ویژگی مشخص و منحصربه فرد خود را داشته باشد یعنی باید دقیقاً مجزا از افراد دیگر داستان و داستانهای دیگر عمل کند. هر کس با پشتوانه انبوهی از تجربه و فلسفه و دیدگاه و نظر، گفتار خود را ادا می کند که مسلماً با گفتار فرد دیگر متفاوت است. عمل او نیز به همین گونه باید باشد. اما در رمانس به این قاعده عمل نمی شود. همهٔ افراد از هر طبقه ای که باشند به طور یکسان عاشق می شوند و همه از یک راه به دنبال برآوردن نیازهای خود هستند. در توصیف قیافه ظاهری همه ـ تقریباً ـ یکسان هستند و به نظر می رسد که نویسندگان در پی توصیف نوعی زیبایی و چهرهٔ آرمانی مانند مینیاتورهای ایرانی هستند. اغلب زنان رمانسها زیبا هستند و آنها هم که زیبا نیستند از آن روست که ماجرای قصه اقتضا می کند، ولی این زیبایی توصیف شده و معین نیست یعنی نویسنده خواننده را مستقیماً روبه روی قهرمان نمی نشاند تا با توصیف دقیق جزئیات چهرهٔ قهرمان، پی به زیبایی او ببرد بلکه به گونه غیرمستقیم بین خواننده و قهرمان حائل می شود و مثلاً می گوید که قهرمان زیباست. حتی وقتی که جزئیات را نقل می کند تأکید می ورزد که جزئیات نیز زیباست: مویش زیباست، ابرویش زیباست، گونه اش زیباست و... این توصیفات نمی تواند صورت ذهنی مشخصی در خواننده بیافریند. برای مثال اگر به توصیف *شیرین* در مثنوی «خسرو و شیرین» *نظامی* که نمونه ای از کاملترین توصیفهای

زنان در ادبیات فارسی است نگاه کنیم، با تعاریفی انتزاعی مواجه می شویم. و به رغم زیبایی و شیوایی این شعر اگر بخواهیم بر اساس خود شعر چهرهٔ *شیرین* را نقاشی کنیم، تقریباً همه کار بر عهدهٔ خیال خواهد بود. تعاریفی که جزئیات چهره و اندام *شیرین* را توصیف می کنند، بدین ترتیب هستند: پردخت، ماه، صاحب کلاه، سیاه چشم، شب افروز، کشیده قامت، سیاه موی، شیرین لب، دارای دندان چون نور، لب چون عقیق، گیسویی چون کمند، چشمی چون نرگس، زبان آور، نمکین خنده، بینی ای چون تیغ، صورتی صاف، زنخدانی مثل سیب، غبغب او چون ترنج، پستانی مانند انار نقره ای، گردنی مانند آهو. ابرو مانند هلال عید، انگشتان مانند قلم، لب از یاقوت، دندان از درّ، صورت مانند گل نسرین و ...![10]

چنان که می بینیم، *نظامی* تقریباً همهٔ اجزای *شیرین* را توصیف کرده است و تا حدودی دربارهٔ همهٔ آنها توضیح داده ولی این ویژگیها را با اندکی کم و زیاد در مورد زنان دیگر هم به کار می برد و شاعران دیگر دربارهٔ زنان دیگر نیز از همین توصیفات بهره برده اند. طبعاً قیافه *شیرین* با *لیلی* و یا زنان «هفت پیکر» و *زلیخا* تفاوت داشته است. در این تشبیه رنگ چشم و رنگ مو و بلندی مو را می دانیم اما بلندی مو در چه حد است؟ آیا همهٔ موهای بلند زیبا هستند؟ نیمی از جمعیت شهری ممکن است چشمان سیاه داشته باشند، اما همهٔ این چشمها به درجه یکسانی از زیبایی برخوردار نیستند. قد *شیرین* مانند سرو است اما سرو خود انواع و اقسامی دارد و در اندازه هایی متفاوت است. به هرحال ویژگی رمانس این است که توصیفها در آن کلی و احتمالاً آرمانی است و حتی در بعضی توصیفها تفاوت بین مرد و زن دیده نمی شود و همه خصوصیاتی که برای زنان وصف شده دقیقاً برای مردان یا جوانان گفته شده است.

اغلب آثار عاشقانه و داستانی، و بیشتر آثار حماسی ما را می توان جزء رمانسها به شمار آورد (البته با توجه به شدت و ضعف تسلط آنان در فنون داستان نویسی). «ویس ورامین»، «خمسه» *نظامی* و آثار مقلدانش، «سمک عیار»، بسیاری از قصه های «هزار و یکشب»، «کلیله و دمنه»، «مرزبان نامه»، «سندبادنامه» و ... به غیر از بعضی از قصه هایشان که نیروهای خیر و شر و قهرمانان فوق طبیعی در آن دخالت دارند، جزء رمانسها به حساب می آیند.

دوران رمانس در ادبیات فارسی حدود هزار سال طول کشید و تا انقلاب مشروطه ادامه یافت. طی این هزار سال مردم از نظر شناخت خود و جامعه و درک کلی از رسالت و کارکرد داستان تقریباً در یک حلقه از تقسیم بندی ما قرار داشتند و در نحوهٔ برداشتشان از مفهوم انسانیت و هدف و رسالت و شیوهٔ بیان داستان تفاوت چندانی نبود.

گاهی نویسندگان زمانهای قبل، از لحاظ ویژگیهای آثار داستانی دورهٔ خود از آیندگان پیشرفته تر بوده اند. *نظامی* حدود ششصد سال قبل از نویسندهٔ «امیرارسلان نامدار» زندگی می کرده است اما در «امیرارسلان نامدار» به وفور با نیروهای خیر و شر، دیوها و اجنه و جادوگران (که از خصوصیات افسانه هستند) مواجه می شویم در حالی که تنها در بعضی از قصه های «هفت پیکر» *نظامی* با این نمونه آن هم به ندرت مواجه می شویم. این امر نشان دهندهٔ اختلاطی است که پیشتر یادآور شدم و نویسندهٔ «امیرارسلان» از این عناصر به عنوان یک سنت ادبی برای گیرایی اثر خود استفاده کرده است. یا حتی ممکن است قصدش تقلید از افسانه های گذشته بوده باشد. به همین دلیل زیبایی و جنگاوری امیرارسلان کمتر از خسرو باورکردنی است.

نکته دیگری که توجه به آن لازم است اینکه، در رمانس هنوز نویسنده مقید به رعایت بسیاری از قوانین خاص نیست. قهرمانان هر وقت که بخواهند داخل ماجرا می شوند و نویسنده می تواند به راحتی قهرمانی یا قهرمانانی را از ماجرا کنار بگذارد و مدتها از آنها بی خبر باشیم تا دوباره و ناگهان پیدا شوند. برای مثال در باب اول «کلیله و دمنه» آغاز قصه چنین است: تاجری دو پسر دارد یک پسر خود را به تجارت می فرستد و با پسر دو گاو به نامهای شنزبه و نندبه همراه هستند. در راه شنزبه کوفته می شود و پسر بازرگان مردی را به نگهداری او می گمارد. مرد ملول می شود و شنزبه را به حال خود رها کرده و می رود. از

اینجا قصهٔ جدیدی شروع می شود و شنزبه با شیر و حیوانات بیشه آشنا می شود و دیگر یادی از بازرگان و پسرش و ننذبه و مراقب شنزبه نمی شود و همهٔ آنها به فراموشی سپرده می شوند.[۱۱]

گاهی اوقات نویسنده گره کاذب ایجاد می کند، یعنی ترتیب ماجرا به شکلی است که خواننده نتیجه می گیرد که قهرمان مرده است، اما بعدها گفته می شود به دلایلی قهرمان زنده مانده و حال در تنگنای قصه دوباره به صحنه آمده!

با فرا رسیدن دوران مشروطه و تغییر ساختار اجتماعی و نگرش انسانی، دوران رمانس نیز به پایان رسید. مردم از نزدیک و با دیدگاه منتقدانه، به طبقه حاکم نگریستند و عیبهای آنها روشن تر شد و از قداست طبقه حاکم کاست. در مقابل، طبقات پایین و قشرهای ستمدیده نگاهها را به سوی خود جلب کردند.

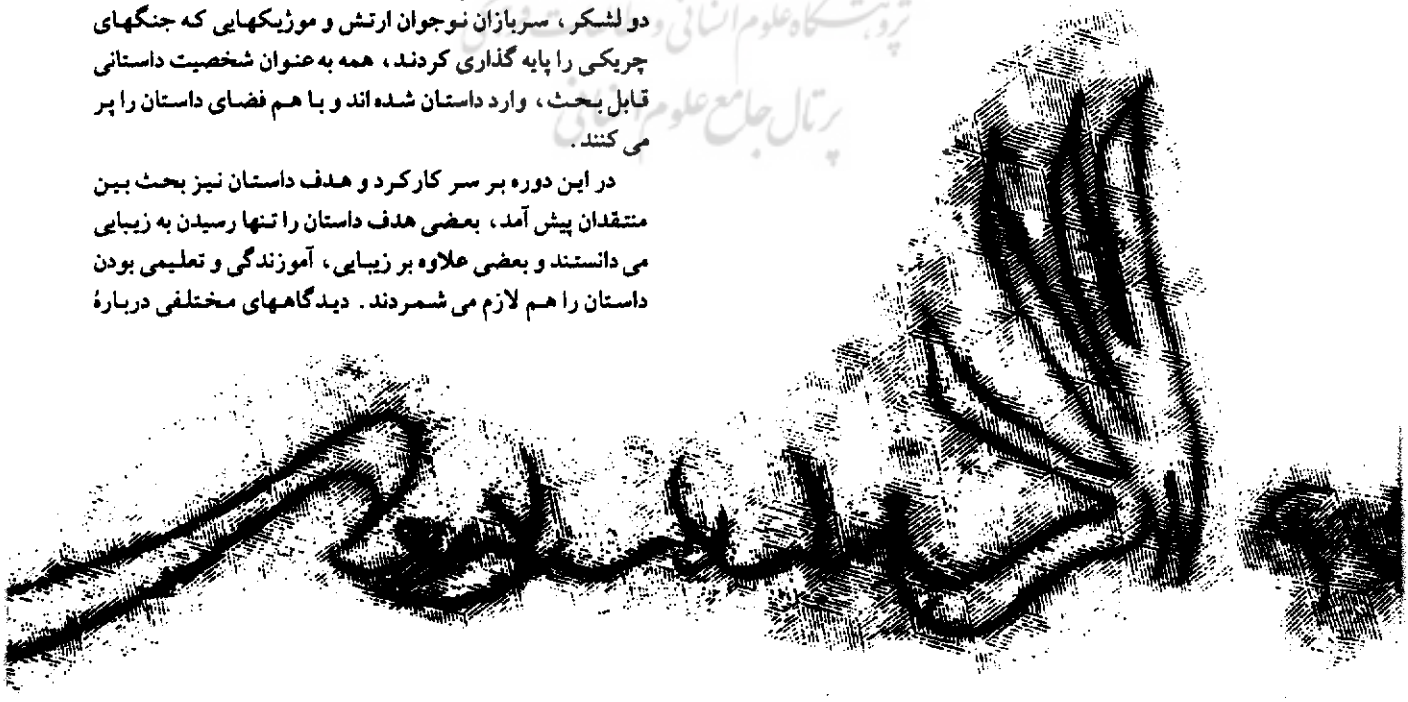
ویژگی رمانس این است که بسیار ساده است و از تقابل سیاهی و سپیدی که درنهایت یکی از آن دو پیروز می شود، به وجود می آید. حال آنکه در واقعیت مغایرت و تباینی متعارف بین آنها وجود ندارد. قهرمان رمانس با مسائلی مانند رعایت قانون و امرارمعاش درگیر و آشفته نمی شود. «اگرچه ممکن است خون بریزد و بمیرد اما به ندرت دچار زکام یا قولنج می شود».[۱۲]

حلقهٔ چهارم (رمان و داستان کوتاه)

آغاز رنسانس و دیدگاهها باعث تغییر در نگرش به قصه شد. تغییراتی که در فرهنگ و علوم اروپا پیدا شد مستلزم پیدایش قالبهای جدید، یا تغییر در قالبهای کهنه بود. بیشتر صاحبنظران نخستین رمان را «دون کیشوت» می دانند. *سروانتس* با دیدگاهی تازه به قصه نگریست و یک ضدقهرمان ساخت. «دون کیشوت» طنزی بود علیه تمامی قهرمانان غیرطبیعی و باورنکردنی رمانسهای عاشقانه و شوالیه ای اروپا در قرون وسطی. او با دیدی تازه، قهرمانی کاملاً طبیعی و واقعی می نمود که به راحتی می شد او و همانندان او را در هر محیطی جست. «دون کیشوت» راه را برای شخصیتهای واقعی گشود و سیل قهرمانان عادی و عامیانه به ادبیات داستانی راه یافتند. شخصیتهای حاکم و طبقه اول اجتماع کنار زده شدند و طبقات پرجمعیت تر و رنج کشیده تر جای آنها را گرفتند. در رمان جدید همه چیز منطقی شد. همه چیز باید از قانون و قاعده ای پیروی می کرد. دیگر از جن و پری و تأثیر خدایان و قهرمانان نیمه خدایی و خارق العاده خبری نشد. ساختمان داستان پیچیده تر شد و نسلهای بعدی پیچیدگی داستان را باز هم بیشتر کردند. در فاصلهٔ زمانی کوتاهی سبکهای متفاوتی پدیدار شد که هر کدام دارای ویژگیهایی منحصر به خود بودند و به یکی از ابعاد شخصیت می پرداختند. دیگر نمی شد پایان داستانی را پیش بینی کرد و نویسنده تا جایی که می توانست سعی می کرد بر گیرایی داستان بیفزاید و اضطراب خواننده را بیشتر کند. گاه حتی تا سطر آخر داستان، نتیجه، مشخص نمی شد.

شخصیتها کاملاً دارای ویژگیهای منحصربه فرد بودند. صاحبنظران عقیده داشتند که باید آن قدر به یک فرد عادی نگریست تا چیزی که در دیگران نیست در او دیده شود. در این قالب ادبی قیافه شخصیت به خوبی و درستی و همسان با خلقیاتش توصیف می شود تا در ذهن خواننده تصویری واضح داشته باشد. و طبعاً هر زمانی و مکانی ویژگیهای خود را دارد که بر شخصیت و عمل و کل اجزاء داستان تأثیر متقابل می گذارد. از نظر طبقه اجتماعی شخصیتها از کلیه طبقات اجتماعی می توانند باشند. یک فقیر و گدا و زندانی و جنایتکار، حتی بیشتر از یک شاه و شاهزاده ممکن است حرف داشته باشد. برای مثال در «جنگ و صلح» زندگی *ناپلئون*، *تزار*، فرماندهان ارشد دو لشکر، سربازان نوجوان ارتش و موژیکهایی که جنگهای چریکی را پایه گذاری کردند، همه به عنوان شخصیت داستانی قابل بحث، وارد داستان شده اند و با هم فضای داستان را پر می کنند.

در این دوره بر سر کارکرد و هدف داستان نیز بحث بین منتقدان پیش آمد، بعضی هدف داستان را تنها رسیدن به زیبایی می دانستند و بعضی علاوه بر زیبایی، آموزندگی و تعلیمی بودن داستان را هم لازم می شمردند. دیدگاههای مختلفی دربارهٔ



ویژگیها و خصوصیات رمان مطلوب ارائه شد.

بدین ترتیب رمان در اروپا به دنبال تحول فکری مدتها قبل از ایران رواج یافت، اما در ایران این تحول بعدها و تا حدودی متأثر از اروپاییها بوجود آمد. بیشتر از همه نهضت مشروطه و تغییری که در سطح درك و فهم مردم به وجود آورد، باعث شکل گیری نخستین رمانهای فارسی شد. مشروطه باعث ایجاد نوعی خودباوری و انسان مداری در اذهان شد و موج این درك و برداشت به زودی در رمان و داستان خود را نشان داد.

بازگشت عده ای از جوانان که به قصد ادامه تحصیل به اروپا رفته بودند و با جامعه غربی و ویژگیهای مثبت آن مثل آزادی، قانونمداری و دموکراسی آشنا شده بودند، اذهان مردم را لااقل در چند شهر بزرگ در زمینهٔ مسائل اجتماعی روشن کرد. علاوه بر این، محصلان ایرانی در اروپا با رمان که در آن زمان در اوج خود بود آشنا شدند و با نگاه به آثار ادبی کهن ایران به این نتیجه رسیدند که قوالب کهن توانایی بیان عقاید و اندیشه های انسان جدید را ندارد و بهترین راه تقلید از همان سبک و سیاق است.

قبل از مشروطه هم به لزوم تغییر در قوالب ادبی اشاراتی شده بود: *میرزا فتحعلی آخوندزاده* در نامه ای به *میرزا آقاخان تبریزی* می نویسد: «دور «گلستان» و «زینت المجالس» گذشته است. امروز این قبیل تصنیفات به کار نمی آید. امروز تصنیفی که متضمن فوائد ملت و مرغوب طبایع خوانندگان است، فن دراما و رمان است». [۱۳] *محمدعلی جمالزاده* در مقدمه اولین مجموعهٔ خود «یکی بود یکی نبود» همین نکته را خاطرنشان می کند: «رمان بهترین آیینه ای است برای نمایاندن احوالات اخلاقی و سجایای مخصوصهٔ ملل و اقوام، چنان که برای شناختن ملت روس از دور هیچ راهی بهتر از خواندن کتابهای *تولستوی* و *داستایوسکی* نیست و یا برای یک نفر بیگانه که بخواهد ایرانیان را بشناسد هیچ چیز بهتر از کتاب «حاجی بابا»ی موریه و «جنگ ترکمان» و «قنبرعلی» *کنت گوبینو* نیست.» [۱۴]

شناخت مردم و تأکید بر آن پس از مشروطه مطرح شد و از نیازهای اساسی جامعه دانسته شد.

برای ورود و رسیدن به مرحلهٔ رمان جدید جامعهٔ ایران گامهایی بلند را در فاصله ای کوتاه برداشت و طی آن، شرایط برای پدید آمدن نخستین رمان ایرانی به وجود آمد. قبلاً گفتیم که اندکی پیش از مشروطه آخرین نمونهٔ رمانس در مرحلهٔ خود، «امیرارسلان نامدار» بود که حتی نسبت به زمانه خود بسیار عقب تر بود. اما در این فاصلهٔ کوتاه، داستان توانست به دنبال چند حرکت سریع به رمان برسد. آن گامها عبارت بودند از پدید آمدن ترجمه ها، آثار منثور شبه داستانی و رمانهای تاریخی.

ترجمه ها

ترجمه در ایران سابقه ای دیرینه دارد ولی در گذشته آثار ترجمه شده مخاطب زیادی نداشتند. تنها آثار علمی آن هم با ترجمه ای کاملاً آزاد و به سفارش وزرا و قدرتمندان نوشته می شد. در دورهٔ قاجار نیز ترجمه به همان کندی و نقص دورانهای پیش ادامه داشت، اما پس از آشنایی با دنیای غرب و آگاهی از دستاوردهای علمی و هنری آن نخست درباریان و سپس عامه مردم کنجکاو شدند که هر چه بیشتر دربارهٔ اروپا و گذشته و حال و قهرمانان بزرگ آن باخبر شوند.

نخستین ترجمه ها به دستور *عباس میرزا* و مدتها قبل از مشروطه در تبریز انجام گرفت. *میرزا رضا مهندس*، قسمت نخست کتاب «انحطاط امپراتوری روم» اثر *ادوارد گیبون* (۱۷۹۴-۱۷۳۷) را به فارسی ترجمه کرد ولی چاپ این اثر به سبب خشم *فتحعلی شاه* ممنوع شد. *محمدشاه* مجذوب چهره ناپلئون شد و دستور داد تاریخ دوران ناپلئون از روی یک متن انگلیسی ترجمه شود. پس از این دوران بیشترین ترجمه ها را استادان دارالفنون انجام دادند. در دورهٔ *ناصرالدین شاه*، حاجی *میرزا عبدالغفار* «تلماك» اثر *فنلون* را ترجمه کرد. مسیو *ریشارخان* «تاریخ امپراتور نیکلاس»، پسرش «تاریخ مختصر ناپلئون بناپارت»، *ورد ورز داود خانوف* «دون کیشوت»، ملا *لاله زار* «در روش دکارت» و *علیقلی کاشانی* در سال ۱۲۸۹ کتاب «قرن لوئی چهاردهم» اثر *ولتر* را منتشر کردند. [۱۵] رفته رفته صاحبنظران بیشتری به ترجمه روی آوردند. در سالهای پس از مشروطه آثاری که بیشتر قالب داستانی دارند، ترجمه

شدند که عبارتند از «پل و ویرژینی» اثر *برناردین دوسن پیر*، «کلبه هندی» و «کاپیتان آنزابس»، «دور دنیا در هشتاد روز» اثر *ژول ورن*، «خاطرات مادموازل دوموپتانسیه»، «کنت مونت کریستو»، «سه تفنگدار» و «لوئی چهاردهم» از *الکساندر دوما* و «راز پاریس»، «ناپلئون در خانهٔ خود»، «تاریخ فردریک کبیوم»، «مکائدالرجال»، «هانری چهارم»، «ماری استوارت معشوقهٔ لوئی پانزدهم» و «کنتس دوباری» و ...[۱۶]

مترجمان در انتخاب این کتابها از هیچ اندیشهٔ خاصی پیروی نمی کردند. نخست به تشویق و دستور شاهان قاجار ترجمه می کردند و سپس براساس میل خود و حتی میزان دسترسی به کتاب. آنها در انتخاب آثار وسواس خاصی نداشتند و کتابهای بی ارزش و ارزشمند در کنار یکدیگر چاپ می شدند و جامعهٔ تشنه، به سرعت همهٔ ترجمه ها را می بلعید. در بین این ترجمه ها اسمی از بزرگان داستان نویسی غرب چون *بالزاك*، *استاندال*، *فلوبر*، *ویکتورهوگو* نیست و آثار اینها نیز مدتها بعد از مشروطه ترجمه شد هر چند آثار ارزشمندی چون «رابینسون کروزوئه» از *دانیل دفو* و «اتللو»ی *شکسپیر*، در همین زمان ترجمه شدند.

اقبال عامه و نداشتن تجربه و عدم نظارت بر ترجمه ها موجب شد داستانهای بی ارزش و سخیف نیز به فارسی ترجمه شود. آثار عشقی سبک یا خاطراتی که در باب مسائل جنسی بودند، از کتابهای موردعلاقه شاهان و شاهزادگان شهوتران قاجار به شمار می رفتند.

البته این ترجمه ها فوائد دیگری نیز داشتند و آن این بود که ترجمه کنندگان در ترجمه آثار به زبان فارسی از ساده نویسی زبان اصلی پیروی می کردند و در واقع این گونه ترجمه ها تأثیری شگرف بر نویسندگی ساده و بی پیرایه گذاشت و نثر که در دوره های قبلی خود به اوج تکلف و تصنع و پیچیده گویی رسیده بود، ناگهان بسیار ساده و رقیق شد، به طوری که می توانست به راحتی برای نقل یک داستان اجتماعی ساده یا شرح حال به کار برده شود.

آثار شبه داستانی

در کنار ترجمه ها و همراه با آنها نوعی دیگر از آثار، زمینه را برای پیدایش رمان آماده کردند و آنها آثار شبه داستانی بودند که از دو جنبه قابل توجهند: یکی آنکه در سیر مراحل پیشرفت، فضای بین رمانس و رمان را پر می کنند (این آثار در واقع رمانها یا داستانهای کوتاه ناقص هستند که بعضی از ویژگیهای رمان و بعضی از ویژگیهای رمانس را توأمان دارند) و دیگر اینکه زبان را مناسب ساختند و آن را کاملاً برای پذیرش داستان آماده کردند.

آثار شبه داستانی را به دو نوع می توانیم تقسیم کنیم:

الف ـ سفرنامه های خیالی:

سفرنامه در ادبیات فارسی سابقه ای طولانی دارد ولی در این دوره متفکران و اندیشه مندان که بیشتر در خارج از کشور به سر می بردند قالب سفرنامه ای را برای بیان اوضاع سیاسی و اجتماعی داخل کشور به کار می بردند. «سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ» و «سرگذشت حاجی بابای اصفهانی» نیمه رمانهایی هستند که از جنبهٔ انتقادی بسیار قدرتمندی برخوردار بودند. نویسندگان این دو، از قالب سفرنام ای که قالبی راحت برای بیان است، استفاده می کردند.

سفر خودبه خود تسلسل زمانی و مکانی را به وجود می آورد و بنابراین زمان و مکان مشخص و تعریف شده و قابل اشاره به این طریق به قالبهای داستانی راه یافت. در سفرنامه نیاز به پیچیدگی و پیش و پس کردن حوادث و ورود و خروج شخصیتها و گره و گره گشایی نیست. معمولاً نویسندگان در خلق شخصیتهای تازه هم زحمت چندانی نمی کشیدند، تجربیات خود را به طور مستقیم با یک همراه یا نوکر، رنگ تخیل می زدند. نویسنده از مبدأ داستان سفر خود را شروع می کرد و به ترتیب زمانی و مکانی از جاهایی دیدن می کرد و با اشخاصی برخورد می کرد و آنها می آمدند و می رفتند. در طول سفر، نویسنده هرچه را که از

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

برابر چشم می گذرد نقل می کند. بنابراین به داشتن مهارت زیادی در خیالپردازی نیز احتیاج نیست. البته نویسندهٔ «سرگذشت حاجی بابا» جیمز موریه ـ اروپایی است اما او هم برای شرح مشکلات ایران قالب سفرنامه ای را ترجیح می دهد.

در این دو کتاب برای نخستین بار با طنزی تند و تلخ، مصائب و مشکلات داخلی ایران و بلایای عامهٔ مردم مورد موشکافی و دقت قرار می گیرد. هر دو نویسنده به غرب و قانونمداری، امنیت و آزادی آن جوامع آشنا هستند و یکسر به سراغ بی قانونیهای جامعه ایران می روند. مواجههٔ فرودستان و ستمدیدگان و افراد ضعیف اجتماعی با حق کشیها و زورگویی بزرگان، موضوع اصلی این سفرنامه هاست. جهل و بی خبری و خرافه پرستی عوام و نادانی و فرصت طلبی طبقه حاکم نیز در این سفرنامه ها مورد بحث قرار می گیرد. در این آثار برای نخستین بار به محرومیت و فقر طبقات پایین اجتماع و آسیب دیدگان پرداخته می شود.

علاوه بر این دو، «مسالک المحسنین» *طالبوف* نیز داستان سفری خیالی است. اما *طالبوف* نسبت به دو نویسندهٔ دیگر آشنایی کمتری با اوضاع و احوال داخلی ایران دارد و اثر او نیز به استواری و ارزشمندی آن دو اثر نیست.

ب ـ شبه داستانهای کوتاه:

دستهٔ دیگر از آثار داستانی که زمینه را برای پیدایش انواع جدید داستان فراهم کرد مجموعهٔ مقالاتی است که در روزنامه ها و مجلات آن دوره چاپ می شدند و بسیار شبیه به داستان کوتاه بودند و پدران بی واسطهٔ داستانهای کوتاه *جمالزاده* بودند. در این مقالات از سبکهای دیگر داستانی مانند نامه نگاری و بیان داستان از طریق گفت و گو و سؤال و جواب بین دو یا چند نفر یا نقل داستان و حکایت و تمثیل در بین متن استفاده می شد. از جمله جالب توجه ترین نمونه های این نوع، مقالات *دهخدا* با عنوان «چرند و پرند» است که در مجلهٔ «صوراسرافیل» چاپ می شد. این مقالات طرحی بسیار نزدیک به داستانهای کوتاه داشتند و از همه بیشتر به داستانهای مجموعهٔ «یکی بود و یکی نبود» شبیه هستند (حتی در بعضی جنبه ها از آن هم قوی تر است). برای مثال *دهخدا* در شماره ۱۶ روزنامه «صوراسرافیل» مقاله ای دارد که با این جمله شروع می شود: «برای آدم بدبخت از در و دیوار می بارد...» این مقاله داستان نامه ای را شرح می دهد که به زبان عربی است و به دفتر مجله رسیده. راوی برای ترجمه دست به دامن یکی از روحانیون محلی می شود و او در ترجمهٔ آن متنی را می دهد که از متن اصلی دشوارتر است و مدعی است ترجمه فارسی آن است و ...! موضوع این مقاله همان پاسداری از اصل زبان فارسی است که در داستان «فارسی شکر است» *جمالزاده* به شکلی داستانی تر مطرح شده است.

«چرند و پرند» در نیمه راه میان انواع ادبی سنتی و انواعی که از غرب به عاریت گرفته شده است، باقی می ماند. به گفته *براهنی*: چرند و پرند پلی است به سوی نوعی ادبیات که هنوز در جست و جوی خویش است و بعدها نخست در سال ۱۳۰۰ با *جمالزاده* و سپس در دههٔ ۱۳۱۰ با *هدایت* به کمال رشد خود دست می یابد.

نویسندگان دیگری نیز کمابیش رسالت *دهخدا* را برعهده داشتند. *اعتصام الملک* با ترجمه ها و قطعات منثور خود سهم بسیاری در افزایش سادگی زبان داشت. *نسیم شمال* هم با کاربرد زبان عامه در شعر خدمت زیادی به سادگی و عامیانگی زبان کرد. همچنین «کتاب احمد» نوشته *طالبوف* که شامل قطعاتی منثور به زبانی ساده است برای نخستین بار اندیشه های روان شناسی و تربیتی را به سبک جدید در نثر فارسی داخل کرد که همگی به عنوان آثاری شبه داستانی به پیشرفت ادبیات داستانی در ایران خدمتی ارزنده کردند.

رمان تاریخی

یکی دیگر از مهمترین پیشاهنگان رمان اجتماعی و آخرین گام

قبل از رمان اجتماعی، رمان نویسی تاریخی است. رمان تاریخی خود یکی از انواع رمان شمرده می شود اما چون فضایی را از دورانهای گذشته شامل می شود و قهرمانان و اعمال و زمان و مکان همه مربوط به گذشته های دور است از سوی رمان نویسان توانا و واقع بین جدی گرفته نشد البته نگارش رمان تاریخی بیشتر به تقلید از اروپاییان رواج یافت ولی نمونه هایی از این نوع در ادبیات ما نیز سابقه ای دیرینه داشت. از سویی افسانه ها و نقلهای عامیانه چون «ابومسلم نامه» و «رموز حمزه» وجود داشت و از سویی دیگر بخشهایی از کتب تاریخ قدیم گاه شکل حکایت پردازی به خود می گرفتند. مثلاً «تاریخ بیهقی»، «تاریخ طبری»، «مروج الذهب» و قسمتهای تاریخی «شاهنامه»، شباهت بسیاری به رمانهای تاریخی جدید که از اروپا ترجمه می شد داشتند.

محمدطاهر میرزا با ترجمه رمانهای *الکساندر دوما* راه را برای ترجمه و نگارش رمانهای تاریخی گشود و در آن روزگار این نوع آثار از پرخواننده ترین آثار هنری شمرده می شدند.[18] در این دوران رمان تاریخی به عنوان مطلوب ترین و مطرح ترین گونه ادبی تلقی می شود و وسیلهٔ بیان و تبلیغ برای مردان بزرگی است که در گذشته ها منجی ایران بوده اند. گرایش عمده در اندیشهٔ مردم یعنی: امنیت، و جست و جوی آزادی و هویت ملّی سبب پیدایش و رواج رمان تاریخی شد و از سوی دیگر قشر حاکم در مقابل حرکتهای مردمی در سالهای ۱۲۸۴ تا ۱۳۰۰ به سکون و امنیتی بازدارنده احتیاج داشتند. امنیت و اطمینانی که اکنون وجود نداشت، به همین جهت در گذشته ـ در ایران باشکوه باستان ـ به دنبال آن بودند.[19]

بیشتر نویسندگان رمان تاریخی، زمینهٔ داستان را بر وقایع تاریخ باستان (پیش از اسلام) می نهادند. علت این امر را شاید بتوان در غلیان روزافزون روح ملیت و علاقه مفرط به سنن و افتخارات گذشته جست و جو کرد. بدین معنی که نویسندگان سعی داشتند با ذکر این احوال و اوضاع، دوران پرعظمت ایران باستان و مفاخر تاریخی کشور خود را به خاطر آورده، امید ایجاد یک ایران بزرگ و مقتدر را که از سلطهٔ بیگانگان درامان بوده و در برابر جهانگشایان و جنگجویان نوع جدید قدرت ایستادگی و دفاع از هستی و سرنوشت خود داشته باشد، در دل خوانندگان خود زنده کنند.[20]

مطلب دیگر اینکه به دلیل فاصله زمانی بسیار، فساد و تباهی دوران این شاهان فراموش شده بود و نسلهای بعد آن دوره ها را به عنوان دوران آرمانی و اوج و کمال فرهنگ و قومیت خود می دانستند.

خصایص کتابهای تاریخی به رمانهای تاریخی نیز راه یافت و همچنان که در کتب تاریخ تنها زندگی و رفتار و اعمال و شادی و غم و جنگ و گریز شاهان و حداکثر خاندان شاهی مطرح می شد، در رمان تاریخی هم تنها به توصیف طبقه حاکم پرداخته شد و عامه مردم به بوته فراموشی سپرده شدند. شاید مقصر تنها نویسندگان نبودند، زیرا تجسم محیط و شرایط و سلسله مراتب اجتماعی و تصور نیازها و علایق انسانهای هزاران سال پیش حتی برای قدرتمندترین نویسندگان کار مشکلی است.

نگاهی به اسامی رمانهایی که در این دوره نوشته شد تعجب آور است در حالی که ما در ۳۵ سال نخست پس از مشروطه تنها سه یا چهار رمان اجتماعی داریم، رمانهای تاریخی عبارتند از: «شمس و طغرا»: *محمد باقر میرزاخسروی*، «عشق و سلطنت» یا «فتوحات کورش کبیر» (۱۲۹۷): *شیخ موسی کبودرآهنگی*، «داستان باستان یا سرگذشت کوروش» (۱۲۹۹): *میرزاحسن بدیع*، «دامگستران یا انتقامخواهان مزدك» (۱۲۹۹ تا ۱۳۰۴) و داستان «مانی نقاش» (۱۳۰۵) از *صنعتی‌زاده کرمانی*، «مظالم ترکان خاتون» و «لازیکا» از *حیدرعلی کمالی*، «دلیران تنگستانی» (۱۳۱۰) *محمدحسین رکن‌زادهٔ آدمیت*، «نادرشاه» (۱۳۱۰) و «شهربانو» از *رحیم‌زاده صفوی*، «آشیانه عقاب» (۱۳۱۸) و دربارهٔ حسن صباح از

زین‌العابدین مؤتمن، «پهلوان زند» (۱۳۱۲) از *شین پرتو*، «عروس مداین»، «پنجه خونین»، «عشق و انتقام»، «پیک اجل» و «دلشاد خاتون» از *ابراهیم مدرسی* و «ده نفر قزلباش» در (۱۳۲۷) از *حسین مسرور* و ...[۲۱] چنان که می بینیم تا مدتها بعد از دورهٔ موردنظر ما انتشار رمان تاریخی با رواج روزنامه های سرگرم کننده و رواج پاورقی مجلات ادامه یافت و حتی بعدها رونقی بیشتر یافت. پاورقی به تدریج یکی از حوائج روزمرهٔ مردم شد و نویسندگانی در این کار شهرت یافتند از جمله *ناصر* نجمی که اسلوبی شورانگیز داشت و با کسانی چون *عباس میرزا*، *سیروس بهمن*، *رحیم‌زادهٔ صفوی*، *ناظرزاده کرمانی* و *میمندی نژاد*، پاورقیهای مجلهٔ «تهران مصور» و «ترقی» را می نوشت.[۲۲]

علاقه *رضاخان* به ایران قبل از اسلام و دین ستیزی او، رواج رمان تاریخی را بیشتر کرد. برگزاری هزارهٔ *فردوسی* در سال ۱۳۱۳ بهانه مناسبی برای پدیدآمدن رمانها و نمایشهای تاریخی متعدد شد. این روند با پدید آمدن سازمان پرورش افکار سرعت بیشتری یافت.

موج شدید توجه به رمان تاریخی باعث شد که نویسندگان روشن بینی چون *هدایت* نیز فریب جریانات همگانی را خورده، گرفتار تب تند آن شوند. تحت تأثیر همین موج بود که *هدایت* نمایشنامه تاریخی اش را نوشت: «پروین اخترساساني» (۱۳۰۹)، «سایه مغول» (۱۳۱۰) و «مازیار» (۱۳۱۲) و به تعبیری هیمه بر آتش احساسات وطن پرستی افراطی ـ که در آن سالها دود در چشم مردم می کرد ـ می نهد.

علاوه بر *هدایت* بعدها دیگران نیز به بی اساسی توجه به رمان تاریخی پی بردند. از جمله *نیما* بی توجهی به رمان تاریخی و رمانهای طولانی را این گونه توضیح می دهد: «این بحران و تحول ادبی بی علت نیست. علت آن شکل مناسبات اجتماعی است که تغییر می کند، و بر اثر آن تغییر وضع فکر و روحیات مردم نویسنده هم که جزو مردم است تغییر می کند.»[۲۳]

آرین پور می گوید: «متأسفانه این گونه رمانهای تاریخی از سرحد بلوغ و پختگی خیلی به دور بودند و بدون استثنا معایب و نقایص فنی و اشتباهات فراوان تاریخی داشتند. به این جهت نمی توان آنها را یک اثر هنری و ادبی کامل فارسی به شمار آورد ولی تکرار می کنیم که انتشار آنها یک حادثه مهم ادبی و مقدمه و پیش درآمد ظهور پدیدهٔ تازه ای در ادبیات منثور ایران بود.»[۲۴]

رمان اجتماعی

در بحث از رمان تاریخی اندکی از سیر زمانی خود خارج شدیم و دوره های بعدی را هم ملاحظه کردیم. اما نخستین رمان اجتماعی و در واقع رمان واقعی ایران قبل از اینها نوشته شد. دیدیم که پیدایش رمان اجتماعی بلوغی را می طلبید که باید با عوامل متعددی فراهم می شد تا رمان به وجود آید، که در رأس آن شرایط تحول و تغییر نگرش مردم و نویسندگان به مسائل اجتماعی و فرهنگی بود و بنابراین نخستین نویسندگان رمان را باید در میان روشنفکرانی جست که ارتباط نزدیکی با دنیای غرب داشتند و با دیدگاه تازه ای به جامعه می نگریستند. این افراد بیشتر از طبقه متوسط جامعه بودند. نویسندهٔ دیگر پس از مشروطه به پشت گرمی اشراف نمی نوشت بلکه خوانندگانی را درنظر داشت که می خواستند دربارهٔ زندگی و روزگار خود بخوانند. بنابراین کلی گویی، بازاری ندارد و نویسنده به نشان دادن زندگی انسان متوسط در جامعه می پردازد و بدین ترتیب به شخصیت گرایی روی می آورد. ارزش یافتن فرد از عوامل مهم پیدایش رمان و داستان کوتاه است، که تجربه ای فردی از یک دورهٔ تاریخی را ثبت می کنند.

اولین رمانهای ایرانی از لحاظ تازگی شکل و مضمون، پدیدهٔ تازه ای در ادبیات به شمار می آیند. این آثار سنتهای گذشته و عقب ماندگیها را با طنز موردحمله قرار می دهند و با گزارشی صادقانه اوضاع اجتماعی را منعکس می کنند.

ویژگی عمدهٔ این رمانها، تیپهای جدیدی است که معرفی

کرده‌اند و مشخص‌ترین آنها فواحش و کارمندانند. کارمندان با انتقاد از اوضاع اجتماعی وارد صحنهٔ ادبیات معاصر ایران می‌شدند، به ویژه آنکه بیشتر نویسندگان، خود از کارمندان دولت بودند و طبیعی است که به مشکلات این قشر بیشتر می‌پرداختند. شخصیت فواحش نیز به عنوان واضح‌ترین نمونهٔ فساد جامعه وارد داستان‌ها شد. نویسندگان با دلسوزی و ترحم شدید به مشکلات این قشر نگاه می‌کنند و به جای ریشه یابی علل بدبختی و فساد آنان، تنها دل خواننده را بر وضع کنونی آنها می‌سوزانند و سعی دارند عواقب این افراد را هر چه دلگدازتر نشان دهند.

رمان اجتماعی اولیه، بین پاورقی به سبک اروپایی، قصه‌های بلند عامیانهٔ فارسی و رمان، آونگان است. «این نوع هنری از لحاظ زبان، زمان، مکان و آدمها و کلاً ساخت تحت تأثیر نقالی است. نقال گاه به دلیل آنکه می‌خواهد نقل را به درازا بکشد به شبهای دیگر و به امکان دریافت نیازی دیگر، کلام را کش می‌دهد، مکث می‌کند و گاه جمله پس از جمله می‌آورد، صنعتی پس از صنعتی دیگر می‌افزاید، تشبیه می‌کند، مثال می‌زند، مثل می‌آورد، شعرها چاشنی سخن می‌کند و گاه به تاریخ گریز می‌زند و یا قصه‌ای دیگر از جایی می‌آورد. نویسندهٔ رمان اجتماعی اولیه نیز برای قطور کردن رمان از وجوه مشخصه رمانهای آن دوران ـ همچون نقالان ـ آوار کلمات را بر سر خواننده می‌ریزد. از لحاظ زمان، مکان و آدمها بینش قدری حاکم بر نقل و قائل بودن به نقال به ذات و فعال مایشاء و نیز اعتقادش به فطرت و هویت ازلی و ابدی انسان، آدمهای نقل را، نه مشروط به شرایط عینی و ذهنی گذشته و حال تاریخی، بلکه بی زمان و مکان می‌کند. این یک بعدی بودن آدمها، تغییرناپذیری شان و مقهور صرف سرنوشت بودنشان، از مشخصات اولین رمانهای اجتماعی هم هست. آدمهای داستان یا به سفیدی برفند یا به سیاهی ذغال. هیچ یک چون انسانهای واقعی ترکیبی از طبایع مختلف نیستند. آدم خوب داستان سر بزنگاه، به شیوه‌ای کاملاً تصادفی حاضر می‌شود و نقش خیرخواهانه خود را بازی می‌کند.[۲۵]

بعضی برای نخستین داستانهای اجتماعی اولیه ویژگیهایی برشمرده‌اند که عبارتند از:

ـ تلاش نویسنده بر معرفی سریع، فوری و کامل وضعیت، ماجراها و آدمهای قصه در کوتاهترین و موجزترین جملات.

ـ نویسنده معمولاً از دخالت در مسیر قصه خودداری می‌کند، توضیح نمی‌دهد، تفسیر نمی‌کند، در عوض می‌کوشد عقاید خود را از زبان یا ضمیر قهرمانانش بیان کند یا واقعیت را به نوعی تصویر می‌کند که خواننده خود به داوری موردعلاقه نویسنده رهنمون شود.

ـ زبان قصه‌ها بر استخوان بندی زبان نویسندگان مشروطه متکی است، اما رشد کرده، پخته‌تر و دلالت بخش‌تر شده است. این زبان زیبایی کلام را به عنوان یک اصل ثابت، نفی می‌کند. نوع زیبایی باید به تناسب موضوع انتخاب شود. از این دیدگاه به توصیف روزنامه‌ای برمی‌خوریم، گاه به تجارب و احساسات پیچیدهٔ نفسانی و گاه روشن، ناب یا مطایبه‌آمیز است. گاه در گنگی و ابهام راه می‌سپرد و گهگاه استفاده از عبارات عامیانه و حتی مستهجن (و به طور کلی زشت نگاری) به علت تناسب با واقعیت موضوع خود زیبایی محسوب می‌شود.[۲۶]

بدین ترتیب در آستانه سال ۱۳۰۰ خورشیدی قرار می‌گیریم؛ سالی که به دلیل تحولهای ادبی و فرهنگی شگرفی که پیرامون آن صورت گرفت یکی از پربارترین سالها و دوره‌های فرهنگی ایران محسوب می‌شد. سال ۱۳۰۰ را سال هوشیاری دانسته‌اند. حدود پانزده سال از مشروطه گذشته بود و اندیشهٔ مشروطه تا حدودی تثبیت شده و مردم خود را باور کرده بودند. مردم فضای آزادی و دموکراسی را نیز تا حدودی تجربه کرده بودند. دراین زمان است که نخستین نمونه‌های رمان اجتماعی:

«تهران مخوف» نوشتهٔ مشفق کاظمی، نمایشنامه جدید «جعفرخان از فرنگ برگشته» اثر حسن مقدم، شعر «افسانه» سرودهٔ نیما یوشیج و داستانهای کوتاه «یکی بود و یکی نبود» نوشتهٔ محمد علی جمالزاده در پاسخ به مقتضیات اجتماعی و فرهنگی پدید می آیند. آثاری که از سویی نتیجهٔ کوششهای ادبی مشروطه اند و از سویی دیگر راهگشای نوجوییهای ادبی بعدی.[۲۷]

باید توجه داشت که رمان به کاملترین و رسیده ترین شکل زاده نشد. بلکه به صورت کودکی نوپا مراحل کمال را شروع کرد و پس از آن به تدریج و با مساعی عدهٔ بی شماری مسیر خود را یافت. تا پایان دورهٔ پهلوی نویسندگان و هنرمندان متعددی در این قالبها طبع آزمایی کردند و هر کدام از آنها به گونه ای در تکامل و تحول داستان نقش مؤثری داشتند. رمان و داستان کوتاه در ابتدای پیدایش خود با گامهایی بلند و به سرعت به سوی کمال رهسپار شد و توانست آثار ارجمندی را به ادبیات پیشکش کند. رمان در این مدت با جامعه و در کنار آن متحول شد. گاه به جامعه بسیار نزدیک شد و گاه از آن فاصله گرفت. رمان در ادبیات فارسی به راستی نشان دهندهٔ وضع اجتماعی و فرهنگی و اقتصادی و سیاسی ایران است و با دقت و موشکافی می توان به نگفته های بسیاری در جامعهٔ ایران رسید. □

منابع

۱ـ ولادیمیر پراپ: «ریشه های تاریخی قصه های پریان»، فریدون بدره‌ای، توس، اول، تهران، ۱۳۷۱. صص ۲۲۶ـ۲۰۲.

2. Abrams. M.H: A glossary of literary terms, Holt, Rine hartand winston Inc, 3th edition, New York, 1971.

۳ـ میرچا الیاده: «اسطوره، رؤیا، راز»، رؤیا منجم، فکر روز، دوم، تهران ۱۳۷۵. صص ۲۳۷ـ۱۹۷.

۴ـ جان هینلز: «شناخت اساطیر ایران»، ژاله آموزگار و احمد تفضلی، کتابسرای بابل و چشمه، اول، ۱۳۶۸. صص ۳۹ـ۳۰.

۵ـ ج. ک کوباچی: «آیینها و افسانه های ایران و چین»، جلیل دوستخواه، کتابهای جیبی، دوم، تهران، ۱۳۶۲. ص ۱۶۱.

۶ـ عبداللطیف طسوجی: «ترجمه الف لیلة و لیلة»، ابن سینا، دوم، تهران، ۱۳۳۷، ج۵، صص ۱۲۱ـ۴.

۷ـ همان، ج ۲، صص ۲۱۵ـ۹۲.

۸ـ همان، ج۲، صص ۹۲ـ۳۷۴.

9. Guddon.J.A: A dictionary of literary terms, penguin bokks, New York, 1984.

۱۰ـ نظامی: «کلیات خمسه»، وحید دستگردی، پرویز بابایی، نگاه، اول، تهران، ۱۳۷۲، صص ۳ـ۱۵۱.

۱۱ـ نصرالله منشی: «ترجمه کلیله و دمنه»، مجتبی مینوی، امیرکبیر، دوازدهم، تهران، ۱۳۷۳. صص ۶۰ـ۵۹.

۱۲ـ بولتن مارجری: «کالبدشناسی نثر»، احمد ابومحبوب، زیتون، اول، تهران، ۱۳۷۴. ص ۱۸۱.

۱۳ـ حسن عابدینی: «صد سال داستان نویسی در ایران»، تندر، دوم، تهران، ۱۳۶۹، ج۱، ص۱۹.

۱۴ـ کریستف بالایی و میشل کویی پرس: «سرچشمه های داستان کوتاه فارسی»، احمد کریمی حکاک، پاپیروس، تهران، اول، ۱۳۶۶. ص۱۶۴.

۱۵ـ همان. ص ۲۸.

۱۶ـ همان، ص۳۲ و نیز: یحیی آرین پور: «از صبا تا نیما»، زوار، پنجم، ۱۳۷۲، ج ۲ ص۲۳۷.

۱۷ـ محمدعلی سپانلو: «نویسندگان پیشرو ایران»، کتاب زمان، اول، تهران، ۱۳۶۲، ص ۱۳۳.

۱۸ـ حسن عابدینی: «صد سال داستان نویسی در ایران»، ج ۱، ص۷ـ۲۶.

۱۹ـ یحیی آرین پور: «از صبا تا نیما»، ج۲، ص۲۳۸.

۲۰ـ حسن عابدینی: «صد سال داستان نویسی از ایران»، ج۱، ص۳۳.

۲۱ـ محمدعلی سپانلو: «نویسندگان پیشرو ایران»، ص۱۳۳.

۲۲ـ حسن عابدینی: «صد سال داستان نویسی در ایران»، ج ۱، ص۶۳.

۲۳ـ یحیی آرین پور: «از صبا تا نیما»، ج۲، ص۲۳۸.

۲۴ـ حسن عابدینی: «صد سال داستان نویسی در ایران»، ج ۱، ص۳۷.

۲۵ـ محمدعلی سپانلو: «نویسندگان پیشرو ایران»، ص۱۰۱.

۲۶ـ همان، ص۱۰۲.

۲۷ـ حسن عابدینی: «صد سال داستان نویسی در ایران»، ج ۱، ص۴۵.