نقد کتاب

بحثی دربارهٔ ساختار و پژوهش *تاریخ ادبیات داستانی ایران*

فرزام حقیقی*
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد

... و سپاس از علی‌محمد حق‌شناس
با بغض و دریغ

۱. مقدمه

تاریخ ادبیات داستانی ایران یکی از آثار منتقد و داستان‌شناس پرآوازهٔ ایرانی، حسن میرعابدینی، است. کتاب دیگر این مؤلف باعنوان ***صد سال داستان‌نویسی ایران*** که نزدیک به سه دهه از انتشار آن می‌گذرد،[۲] بی‌اغراق، مهم‌ترین منبع در شناخت داستان ایران محسوب می‌شود و تأثیر آن بر پژوهش‌های بعد از خود، اعم از رساله‌ها، پایان‌نامه‌ها، کتاب‌ها و مقاله‌ها انکارناپذیر است. در پژوهش حاضر، با توجه به جایگاه این نویسنده در مطالعات داستان ایرانی، درپی آنیم که چند نکته، ازجمله شیوهٔ پژوهش و... را در کتاب ***تاریخ ادبیات داستانی ایران*** بررسی و از آن مهم‌تر، حوزه‌هایی را تبیین کنیم که بعد از این باید به‌صورتی اساسی‌تر به آن‌ها توجه شود.[۳]

* نویسندهٔ مسئول: farzam.haghighi@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۲/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/٤/۱۲

۲. ساختار

شیوهٔ عرضهٔ مطالب و اهمیت آن در انتقال مفاهیم، بر همگان آشکار است و در این راه، ساختار نوشته اهمیت اساسی دارد. در سال‌های اخیر، درپی رشد مجله‌های علمی-پژوهشی، ساختار بسیاری از نوشته‌های محققان ایرانی منسجم‌تر شده است؛ زیرا یکی از ویژگی‌های مقاله‌های منتشرشده در این نشریه‌ها، ساختار دقیق و طراحی‌شدهٔ آن‌هاست و محققان با توجه به اهمیت روزافزون این نشریه‌ها در مناسبات دانشگاهی، ناگزیر از توجه به آن‌ها بوده‌اند؛ اما این حُسن بزرگ در برخی موارد، تالی‌ای فاسد هم داشته و آن عبارت از مقاله‌هایی اندک‌مایه است که در این ساختار زیبا، «طاووس علیین» شده و جلوه‌گری کرده‌اند؛ ولی دربارهٔ کتاب مورد بحث ما، مسئله برعکس است؛ یعنی در این اثر، با مطالبی فراوان مواجهیم که بازهم به‌زعم ما، در ساختاری متناسب با اهمیت مطالب عرضه نشده‌اند. در ادامه، این موضوع را ذیل دو عنوان کلی بدین شرح بررسی می‌کنیم:

۲-۱. ساختار کلی فصل‌ها

برای ملموس شدن بحث بر فصل «رمان تاریخی» تمرکز می‌کنیم که با حجم هفتاد صفحه، از فصل‌های بلند کتاب به‌شمار می‌آید. این فصل به سه بخش کوچک‌تر تقسیم می‌شود: نخست، از آغاز تا سال ۱۳۰٤ (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۲۱۵-۲٤۹)؛ دوم، از سال ۱۳۰٤ تا سال ۱۳۲۰ (همان، ۲٤۹-۲٦۸)؛ سوم، از سال ۱۳۲۰ تا سال ۱۳۳۲ (همان، ۲٦۸-۲۸۹)؛ البته علاوه‌بر این تقسیم‌بندی طبیعی و تاریخی که در ویرایش پیشین کتاب هم دیده می‌شود، می‌شد بنابر ویژگی‌های هریک از این آثار، طبقه‌بندی‌ای دیگر صورت داد که بارقه‌هایی از آن را به‌ویژه در بخش دوم می‌بینیم؛ همانند تقسیم براساس دورهٔ هدف (همان، ۲٦۱) و نسبت با واقعیت برمبنای شخصیت‌ها (همان، ۲٦۲). این کار علاوه‌بر آنکه سبب انسجام فصل می‌شد، در بررسی رمان تاریخی، گامی به‌سمت جلو به‌شمار می‌آمد؛ زیرا پژوهش‌های پیشین[٤] و ازجمله «رمان تاریخی» در ***صد سال داستان‌نویسی ایران***، براساس نویسنده تدوین شده است.

۲-۲. اجزای فصل‌ها

این قسمت، خود شامل مواردی بدین شرح است:

۲-۲-۱. معترضه‌های بلند

در اینجا، مواردی را ذکر می‌کنیم که گاه تا چند صفحه را شامل می‌شوند، عمدتاً در بخشی دیگر از کتاب، بدان‌ها پرداخته نشده است، نظریه‌ای را دربرندارند و شاید فقط فاصله‌ای در ادامهٔ مسیر خوانش ایجاد کرده باشند:

«رمان تاریخی» به‌فراخور موضوع، با زمینه‌ای دربارهٔ شکل‌گیری این گونه از رمان در ادبیات ایران آغاز شد (همان، ۲۱۵-۲۲۵) تا به معرفی «نسل اول رمان تاریخی‌نویسان» برسد: «خسروی، زنجانی، نثری، بدیع و صنعتی‌زاده» (همان، ۲۲۵).

جای گرفتن شیخ ابراهیم زنجانی در میان نویسندگان رمان تاریخی، مسئله‌ای تعجب‌برانگیز است، کمی بعد، دلیل این کار را فضل تقدم وی در نوشتن رمان (همان، ۲۲۹) قلمداد کرده‌اند؛ حال آنکه در خود کتاب هم شهریار هوشمند، کلیددار و کار او استفاده «از قالب رمان برای توصیف مسائل سیاسی روزگار» دانسته شده است.[۵] حال اگر به‌صورتی جزئی‌تر به همین بخش نگاه کنیم، بخشی دیگر را در آن تشخیص می‌دهیم که در آنجا، چند رمان که در دست‌رس نداشته‌اند، ذکر شده و بحثی مختصر دربارهٔ ***جهودکُشان*** رمانی از دوران قاجار مطرح شده است (همان، ۲۳۰-۲۳۱).

بهتر بود برای حذف این معترضهٔ طولانی از میانهٔ این فصل، بحث دربارهٔ آثار زنجانی، در فصلی مستقل یا دست‌کم در آغاز و انتهای بحث حاضر صورت می‌گرفت. این انحرافِ نخستین از موضوع اصلی، یعنی رمان تاریخی، باعث شده است در ادامه، از جهودکشان سخن گفته شود که از انحراف نخست هم دورتر و تنها سنخیت آن با مسئله، همعصر بودنش با دورهٔ مورد مطالعه است.[٦]

نمونهٔ دیگر از این‌گونه معترضهٔ بلند را می‌توان در فصل «دیگر انواع رمان» یافت. در این فصل، پس‌از صحبت دربارهٔ ***افسانهٔ طی زمان*** موسی نثری (همان، ۳۸٦)، بحثی دربارهٔ خواب‌نامه‌ها مطرح شده است که تا رسیدن به این عبارت ادامه می‌یابد: «موسی نثری، داستان خود را برمبنای سفر یک محقق به بیست‌وچهار قرن پیش قرار داده

است؛ اما صنعتی‌زادهٔ کرمانی، *مجمع دیوانگان* را براساس سفر به آینده شکل می‌دهد» (همان، ۳۹۲). خودِ نویسندهٔ کتاب هم گویی تشخیص داده که بحث خواب‌نامه در جای خود نیامده است؛ زیرا بحث با تداعی گذشته از سر گرفته می‌شود.

۲-۲-۲. عبارت‌هایی که در جای خود نیامده‌اند

در متن کتاب، گاه با عبارت‌ها و حتی صفحاتی روبه‌رو می‌شویم که در جای خود نیامده‌اند. ویژگی مشترک این دسته، متعلق بودن آن‌ها به فصلی مستقل و بزرگ‌تر است. بیشتر وقت‌ها، به‌دلیل ذکر مسائل نظری و بحث دربارهٔ پیشینهٔ تاریخی، این عبارت‌ها و صفحات، قابلیت قید شدن در مقدمه‌ها را دارند یا به‌سبب جمع‌بندی می‌توان آن‌ها را در بخش نتیجه‌گیری موضوع آورد و به‌سب همین قرار نگرفتن در جای خود، آن‌ها در مقایسه با دستهٔ نخست، بیشتر به تبیین متن آسیب رسانده‌اند. از میان آن‌ها هم چند نمونهٔ بلند و کوتاه بدین شرح، درخور ذکرند:

درباب «سفرنامه»، ذیل «داستان‌های رؤیایی و علمی- تخیلی» (همان، ۳۷۹-۳۸۱) صحبت شده است؛ حال آنکه بهتر بود این بحث باوجود ارتباطش با موضوع، فقط به این دلیل ساده که بر سفرنامه متمرکز است، ذیل همان فصل می‌آمد و بدان ارجاع داده می‌شد. در فصل «داستان کوتاه»، «مروری بر حکایت‌نویسی در ادب کلاسیک ایران» (همان، ٤٩٦-٤٩٩) انجام شده است که باوجود قرابت موضوع، چه‌بسا بهتر می‌بود این بخش و نظایر آن در آغاز کتاب و در بحث مربوط به پیشینهٔ نثر روایی فارسی می‌آمد و مطالب بعدی به همان‌جا ارجاع داده می‌شد.

از میان عبارت‌های کوتاه نیز چند نمونه بدین شرح درخور ذکرند:

در میانه‌های فصل، ذیل عنوان «نسل دوم نویسندگان رمان تاریخی» (همان، ٢٤٩)، پس از بحث دربارهٔ آثار هفت نویسنده آمده است: «بیش از ۲۵ رمان تاریخی در این دوره [١٣٠٤-١٣٢٠] نوشته می‌شود که اغلب آن‌ها تخیلی‌تر از نخستین رمان‌های تاریخی‌اند که عمدتاً با قصد آموزش تاریخ نوشته می‌شدند» (همان، ٢٦٢)؛ درحالی که واضح است بخش نخست از این گزاره که آمار اولیهٔ تحقیق را به‌دست می‌دهد، می‌بایست در آغاز فصل و بخش پایانی آن در قسمت نتیجه‌گیری قید می‌شد.

کمی جلوتر، درخلال بحث دربارهٔ ***باستان‌نامهٔ*** علی‌محمد فره‌وشی می‌خوانیم: «به‌طور کلی در رمان تاریخی این دوره، انواع سحر و جادو و عامل شانس از طریق خواب‌های پیشگویانه یا حضور جادوگران، نقشی کارکردی می‌یابند» (همان، ۲۷۹).

این ناهمگونی‌ها ممکن است در نگاه نخست، چندان مشکل‌آفرین به‌نظر نرسند؛ اما در مواردی، به اعتبار علمی کتاب ضرر مضاعف می‌رسانند؛ مانند این نمونه که از فصلی دیگر برگزیده‌ایم:

دیباچهٔ نخستین رمان‌های تألیفی:[۷]

> کسروی از نویسندگان می‌خواهد به‌جای افسانه‌سرایی، از دلیری‌ها و جانبازی‌ها و پاک‌دلی‌های واقعی و تاریخی بنویسند؛ اما برای رمان‌های تاریخی نوشته‌شده نیز ارزشی قائل نیست؛ زیرا ازنظر او در آن‌ها، حوادث تاریخی با تحریف و تغییر روایت شده و سبب گمراهی خواننده می‌شود (همان، ۲۰٦).

اما چند صفحهٔ بعد آمده است: «کسروی مثل دشتی، از رمان‌نویس می‌خواهد واقعیت را در قالب رمان تاریخی آرمانی کند» (همان، ۲۱۱).

در شکل حاضر از این کتاب، هرچند به شباهت‌ها و تفاوت‌های بین آثار دقت شده است، در وهلهٔ نخست، به‌نظر می‌رسد این اثر براساس تداعی معانی نوشته شده و ساختاری دقیق و نظام‌مند ندارد. این مسئله، خود، بزرگ‌ترین امتیازی است که بدین صورت، از برخی فصل‌های کتاب سلب شده است.

۳. معیار انتخاب

در هیچ جای کتاب مورد بحث ما، دربارهٔ معیاری برای گزینش آثار سخن گفته نشده است؛ اما بنابر منطق و نوع انتخاب آثار می‌توان گفت معیار انتخاب، اهمیت آثار است که بدون تردید، بی‌ارتباط با شهرت آن‌ها نیست. این معیار نه‌چندان متقن[۸] باعث شده است آثار یا حتی دوره‌هایی از ادبیات ما که کمتر به آن‌ها توجه شده و لاجرم گم‌نام‌ترند، ناشناخته بمانند و این دور باطل همچنان ادامه یابد؛ مانند دورهٔ قاجار که کمتر مطالعه‌ای اساسی دربارهٔ آن انجام شده است و با توجه به این نیاز و کافی نبودن معیار شهرت آثار، به‌ویژه در این دوره، بهتر بود آثار دورهٔ قاجار با توسعی بیشتر

بررسی می‌شد و صرف‌نظر از ده‌ها نسخهٔ خطی و نیز چاپ‌های سنگی و سربی که از دایرهٔ تحقیق بیرون گذاشته شده‌اند،[۹] به چند کتابی پرداخته می‌شد که در سال‌های اخیر چاپ یا بازچاپ شده و به‌آسانی در دست‌رس بوده‌اند و نظایرشان در همین کتاب هم آمده است؛ بدین امید که با توجه به پیش‌گام بودن کتاب حاضر، با این کار، آن دور تسلسل شکسته می‌شد و پژوهشگران بعدی آرام‌آرام این دوره و آن آثار را به‌رسمیت می‌شناختند؛ مثلاً از ***مکالمهٔ سیاح ایرانی با شخص هندی*** سید جلال‌الدین مؤیدالاسلام (همان، ۳٦٥)[۱۰] و ***هفتاد و دو ملت*** میرزاآقاخان کرمانی (همان، ۳٦٦) یاد شده؛ اما از ***شیخ و شوخ*** مؤلفی ناشناس،[۱۱] ***داستان سؤال و جواب حکیمانه یا رؤیای رستم‌الحکما***، ***حاجی‌بابا میرغضب*** اسماعیل محلاتی و حتی کمی بعدتر، رمان تاریخی ***آقامحمدخان قاجار*** از حسین‌قلی‌میرزا سالور و ***در تخته‌پولاد*** علی دشتی سخنی به‌میان نیامده است.

افزون‌بر این، نویسندگانی ذکر شده‌اند که به‌تعبیری می‌توان آن‌ها را سربازان ادبیات دانست و ذکر آنان در کتابی بدین حجم، در کنار بزرگان و سرداران تاریخ ادبیات (فتوحی، ۱۳۸۷: ۸٤)، عجیب می‌نماید؛ مثلاً بعداز بحث دربارهٔ سیمین دانشور، «از همشهری او، مهین توللی» صحبت شده است (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۵۹۹-٦۰۰)؛ حال آنکه شاید می‌شد از ده‌ها نام دیگر هم به‌جای او یا دست‌کم در کنارش یاد کرد.

٤. غلبهٔ توصیف بر تحلیل

در برخی فصل‌های کتاب، تفوق عرضهٔ اطلاعات، اعم از نقل‌قول، آثار منتشرشده در آن موضوع، و... بر تحلیل دیده می‌شود. برای ادامه دادن بحث، سفرنامه‌نویسی را که عنوان یکی از فصل‌های کتاب است، انتخاب می‌کنیم. این فصل کمی بیش از بیست صفحه از حجم کتاب را داراست و با این جمله‌ها آغاز می‌شود: «رمان و تاریخ از دیرباز، پیوندهای روایی نزدیکی با هم داشته‌اند و به‌اعتباری، رمان از دل تاریخ‌نگاری و سفرنامه‌نویسی درآمده است» (همان، ۳۹).

این جمله‌ها درواقع، گشایشی است برای بررسی «سفرنامه‌نویسی به‌عنوان مطرح‌ترین فرم روایی عصر قاجار» (همان، ٤۱). پس از آن به‌صورتی اجمالی، نخستین سفرنامه‌های نوشته‌شده در این عصر معرفی و سپس به «اهمیت سفرنامه‌ها» پرداخته شده و تبیین

مسئله در دو بخش «نقش آن‌ها در بیداری اجتماعی» و «نقش آن‌ها در تجدد ادبی» صورت گرفته است. بخش اخیر که باید هدف غایی این فصل را دربر داشته باشد، سه عنوان کلی بدین شرح دارد: نخست، «حضور راوی در متن» (همان، ٤٦)؛ دوم، «سفرنامه‌نویس، مشاهدات شخصی... خود را... ارائه می‌دهد» (همان، ٤٧)؛ سوم، «بی‌اعتنایی سفرنامه‌نویسان به ملاحظات نثر رسمی...، سبکی صریح و ساده پدید می‌آورد» (همان‌جا).

پس از آن، به پیدایش رمان «به‌شکل سفرنامه‌های تخیلی» پرداخته شده است و سپس ***سیاحی گوید*** (منسوب به) ملکم‌خان، ***سیاحتنامهٔ ابراهیم‌بیگ*** و ***مسالک‌المحسنین*** از این منظر بررسی شده‌اند (همان، ٤٨-٥٦) و در قسمت «خاطره‌نگاری» که در همین فصل آمده، به ***کتاب احمد***، ***خاطرات تاج‌السلطنه***، ***تاریخ حیات عارف قزوینی*** و ***ایام محبس*** دشتی پرداخته شده است (همان، ٥٦-٦١).

همهٔ این اطلاعات در جای خود مغتنم‌اند و بی‌تردید، هیچ پژوهشی بدون وجود این آگاهی‌ها کامل نیست؛ اما آیا پس از خواندن این فصل می‌توان به این سؤال‌ها پاسخ داد: سفرنامه‌ها در شکل‌گیری داستان فارسی چه نقشی داشته‌اند؟ آیا تمام اثری که سفرنامه‌ها بر شکل‌گیری داستان فارسی گذاشته‌اند، در همین سه مؤلفه خلاصه می‌شود؟[۱۲] اگر نتوان به این سؤال‌ها به‌صورتی قطعی و کامل پاسخ داد، تنها یک دلیل وجود دارد و آن‌هم کم بودن تحلیل‌های این بخش در مقایسه با عرضهٔ اطلاعات و به تعبیری، توصیف آن است.

صرف‌نظر از برخی پژوهش‌ها همانند کتاب‌شناسی‌هایی که در آن‌ها جمع‌آوری اطلاعات، مورد نظر است، بسیاری از پژوهش‌ها فقط با گرد آوردن اطلاعات و طبقه‌بندی منظم آن‌ها، پرتوی تازه به موضوع مورد بحث خود افکنده‌اند و همین مسئله باعث روشن شدن بسیاری از زوایای پنهان‌مانده و کامیابی پژوهش‌ها شده است؛ اما در فصل «سفرنامه‌نویسی» از پژوهش حاضر و با توجه به اینکه درمجموع، اصل این تحقیق بر تحلیل استوار شده است، به‌علت غلبه یافتن سویهٔ توصیفی، پژوهش از غنایی که- به‌زعم ما- در آن مورد نظر بوده، دور شده است.

حال، فصلی دیگر از این کتاب، باعنوان «تأثیر متقابل مطبوعات و ادبیات» را بررسی می‌کنیم. در این فصل، البته بازهم به‌گمان ما، نگاه توصیفی بر تحلیل غالب است؛ اما در مقایسه با فصل پیشین، توفیقی نسبی دیده می‌شود. اکنون، سؤال این است که دلیل این توفیق چیست. در پاسخ می‌توان گفت: فقط اطلاعات فراوان. نخست آنکه، این فصل بیش از هفتاد صفحه، یعنی بیش از ۳,۵ برابر فصل «سفرنامه‌نویسی»، حجم دارد؛[۱۳] به‌علاوه، در کل مبحث «سفرنامه‌نویسی»، از حدود بیست اثر و نویسنده سخن گفته شده است؛ درحالی که تنها در هفت صفحهٔ آغازین از فصل مورد مطالعه، یعنی یک‌دهم از کل فصلِ «تأثیر متقابل مطبوعات و ادبیات»، دربارهٔ تعداد بیشتری از آثار و نویسندگان صحبت شده است. علت این تفاوت در آمار هرچه باشد،[۱۴] نمی‌توان منکِر این موضوع شد که این حجم زیاد جزئیات، در وضعیت برابر، به تبیین بهتر موضوع کمک می‌کند.

۵. تحول ژانرها یا معرفی نویسندگان

در سال‌های اخیر، در فضای جامعهٔ ادبی ما و به‌ویژه دانشگاه‌ها، به مطالعهٔ تاریخ‌ادبیات با استفاده از روش‌های تازه و قاعده‌مند توجهی خاص شده که حاصل آن، نگارش چند کتاب نظری و راه‌گشا بوده است. در یکی از این آثار، «بی‌توجهی به دگردیسی ژانرها» ازجمله «کاستی‌های روش‌شناختی» قلمداد شده است: «طبقه‌بندی آثار ادبی در قالب انواع (Genres)، شرط اولیه و اصلی برای گفت‌وگو دربارهٔ دگردیسی ژانرهاست. در هیچ‌کدام از تاریخ‌ادبیات‌های فعلی، طبقه‌بندی و دگردیسی ژانرها تاحد یک مسئلهٔ اصلی و دغدغه گسترش نیافته است» (زرقانی، ۱۳۸۸: ٦۹).

جای بسی خوشحالی است که در ***تاریخ ادبیات داستانی ایران***، اساس فصل‌بندی، تفاوت ژانرها بوده و در مواردی هم توفیقی نسبی حاصل شده است؛ اما در اینجا، مسئله این است که چرا فقط «در مواردی» توفیق حاصل شده است و نه در همهٔ موارد. پاسخ این سؤال، نسبتی مستقیم با تبعیت کتاب از فصل‌بندی آن دارد؛ بدین شرح که در بخش‌هایی که ذیل فصل‌های کتاب، «اثر» به‌جای «نویسنده»، اساس بررسی قرار گرفته، کتاب در نشان دادن دگرگونی‌های ژانری موفق‌تر بوده است؛ مثلاً در بخش

«داستان‌های پلیسی و جنایی» (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ٤٠٤-٤١٥)، پس از بحث دربارهٔ سرچشمه‌های متأخر این‌گونه داستان در آثار تألیفی و ترجمه‌ای، ***داروغهٔ اصفهان*** مستعان‌السلطان، ***خانم هندی*** لطف‌الله ترقی، ***پیرچاک هندی*** عباس خلیلی و ***قاتل کیست*** محمد مسعود بررسی شده‌اند. در این خط سِیر، دربارهٔ نزدیک بودن ***داروغهٔ اصفهان*** به سنت قصه‌گویی ایرانی، و تلاش ترقی و به‌تبع او خلیلی برای استفاده از نظرگاه‌های مختلف سخن گفته شده است. هرچند در تحلیل داستان محمد مسعود، از بررسی شیوهٔ روایت عدول شده، درکل، این بخش در مقایسه با بخش‌هایی که نویسنده را مرکز بررسی قرار داده، موفق‌تر است.[۱۵]

حال، مثالی از بخش‌های نویسنده‌محور می‌آوریم. اساس بحث در «داستان کوتاه» که یک‌ششم از حجم کتاب را داراست، در دو بخش تدوین شده و بخش نخست که از آغاز تا سال ۱۳۲۰ را دربرمی‌گیرد، برمبنای نویسندگان (جمال‌زاده، حجازی، نفیسی، علوی و هدایت) استوار شده است (همان، ٤٩٥-٥٤٣). باوجود اشاره‌های پراکنده در برخی از این بخش‌ها که در آن‌ها دگرگونی‌های ژانری مورد نظر واقع شده است، گویا این بخش‌ها همانند اجزایی منفک از این دگرگونی‌ها تحریر شده‌اند؛[۱٦] مثلاً ذیل «علوی»، معرفی آثار و افکار نویسنده اساس بحث قرار گرفته است، نه ارتباط اثری خاص با مجموعهٔ آثار هم‌ارز آن.

٦. تفاوت‌های *تاریخ ادبیات داستانی ایران* با *صد سال داستان‌نویسی ایران*

در اینجا، به این مسئله می‌پردازیم که چرا تفاوت‌های این کتاب با کتاب پیشین مؤلف، یعنی *صد سال داستان‌نویسی ایران*، محل تأمل است.

در نگاه نخست به‌نظر می‌رسد ***تاریخ ادبیات داستانی ایران*** هم کتابی است همچون ده‌ها کتاب دیگر و ازاین‌روی، مقایسهٔ آن با کتابی دیگر، کاری بیهوده خواهد بود؛ اما با توجه به جایگاه نویسندهٔ اثر مورد بحث و مرجعیت وی در شناخت داستان‌نویسی ایران، تفاوت‌های تلاش اخیر او با کتاب پیشین، نشان‌دهندهٔ برخی از آخرین دستاوردهای پژوهش دربارهٔ داستان ایران و نویدبخش جستارهای تازه در این حوزه است.

به‌طور کلی می‌توان گفت ***صد سال داستان‌نویسی ایران*** در این کتاب، نمودی پررنگ دارد که در ادامه به‌اختصار، جزئیات آن را بررسی می‌کنیم. تفاوت‌های اصلی کتاب مورد بحث ما با ***صد سال داستان‌نویسی ایران*** را می‌توان به چند بخش بدین شرح تقسیم کرد:[۱۷]

٦-۱. فصل‌های تازه

تاریخ ادبیات داستانی ایران با «زمینه‌های پیدایش رمان فارسی» آغاز می‌شود که درواقع، فتح‌البابی است برای سه بخش بعدی به شرح ذیل که به تبیین زمینه‌های پیدایش اختصاص یافته‌اند: نخست، «داستان‌های بلند عامیانه» (همان، ۲۱-۳۸)؛ دوم، «سفرنامه‌نویسی» (همان، ۳۹-٦۱)؛ سوم، «ترجمهٔ داستان» (همان، ٦۳-۱۰۱). این مسئله یکی از تازگی‌های این کتاب در مقایسه با ***صد سال داستان‌نویسی ایران*** است؛ زیرا کتاب پیشین با «ادبیات مشروطه» آغاز می‌شود و طبیعتاً در آن، از مراغه‌ای و طالبوف، و آثار ایشان سخن گفته شده است؛ اما در کتاب ***تاریخ ادبیات داستانی ایران***، نویسنده به عقب‌تر بازگشته و در عواملی جست‌وجو کرده است که به خلق رمان در ادبیات مشروطه منجر شده‌اند؛ علاوه‌بر این، فصل‌هایی دیگر همانند «تأثیر متقابل مطبوعات و ادبیات» یا زیرفصل‌هایی مثل «رمان‌های دینی» از دیگر قسمت‌های تازه و مستقل این کتاب در مقایسه با کتاب پیشین است. هرچند این فصل‌ها عنوان‌هایی تازه به‌شمار می‌آیند، باید این مسئله را درنظر داشته باشیم که بسیاری از اجزای این فصل‌ها در کتاب پیشین به‌طور پراکنده قرار داشته و در این کتاب، در یک فصل و کنار هم نشسته‌اند؛ مانند آثار آقانجفی قوچانی که در پانوشت نخستین فصل از ***صد سال داستان‌نویسی ایران*** دربارهٔ آن‌ها صحبت شده (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۱/ ۱۱۷٦-۱۱۷۷) و در کتاب مورد بحث ما، بخشی از زیرفصل «رمان‌های دینی»، البته با تحریری تازه، به این موضوع اختصاص یافته است (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۳۷۳-۳۷۵)؛ همچنین ***گفتار خوش یارقلی*** از شیخ محمد محلاتی که در کتاب پیشین، اشاره‌وار بدان پرداخته شده (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۱/ ۲۹۳) و در کتاب مورد بحث ما به‌تفصیل دربارهٔ آن سخن گفته شده است (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۳٦۲-۳۷۰).

این فصل‌های تازه درنتیجهٔ قرار گرفتن تحریرهای نو در کنار معرفی آثار و نویسندگان تازه تشکیل شده‌اند. در همین فصل، ***مقیم و مسافر*** نورالله اصفهانی (همان، ۳٦۲-۳٦۳) و ***سیاحت‌نامهٔ ژاک آمریکایی*** از عبدالحسین آیتی (همان، ۳۷۰-۳۷۲) از آثاری هستند که در کتاب پیشین نام آن‌ها نیامده است.

٦-۲. آثار و نویسندگان تازه

در ***صد سال داستان‌نویسی ایران***، فقط نامی از بسیاری از آثار و نویسندگان آمده؛ مثل ***شهرناز*** یحیی دولت‌آبادی (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۱/ ٦۱)؛ اما در کتاب ***تاریخ ادبیات داستانی ایران***، به‌تفصیل بدان پرداخته شده است (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۳۰۳-۳۰٦). ازجمله نویسندگانی که به کتاب اخیر افزوده شده‌اند، می‌توان شیخ ابراهیم زنجانی (همان، ۲۲۹-۲۳٦)، میرزا حسین‌علی‌خان گلشن (همان، ۲۹۸-۳۰۰)، میرزا محمدخان جودی (همان، ۳۰٦-۳۰۷) و گریگور یقیکیان (همان، ۳۰۷-۳۱۲) را نام برد.

٦-۳. تحریرهای متفاوت

بسیاری از مطالب کتاب ***تاریخ ادبیات داستانی ایران*** براساس کتاب پیشین پی‌ریزی شده‌اند و البته این مسئله با توجه به وحدت موضوع، عجیب نیست؛ اما در بسیاری از موارد، این انتقال مطالب و مفاهیم با دگرگونی همراه بوده است؛ چنان‌که می‌توان آن‌ها را تحریری تازه از مطالب پیشین دانست. نخستین مسئله‌ای که در تفاوت این تحریرها دیده می‌شود، خلاصه شدن آن‌هاست که البته در این ایجاز، نکته‌هایی تازه هم به‌چشم می‌آیند؛ مثلاً تحلیل ده- دوازده‌صفحه‌ای ***بوف کور*** در ***صد سال داستان‌نویسی ایران*** (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۱/ ۱۰۷-۱۱۹) در کتاب ***تاریخ ادبیات داستانی ایران***، به چهار صفحه کاهش یافته است (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ٤۲٤-٤۲۸)؛ اما بخش تازه و تمایزبخش این تحلیل نو، چند خط پایانی آن است که در آنجا نویسنده کوشیده تا نسبت میان ***بوف کور*** با رمان‌نویسی پس‌از این اثر را نشان دهد: «تا پیش از صادق هدایت، رمان، وسیله‌ای برای سفرنامه‌نویسی یا ایراد خطابه‌های تاریخی و اجتماعی بود؛ اما با *بوف کور* به جنبه‌های زیباشناختی رمان نیز توجه شد» (همان، ٤۲۷).[۱۸]

۷. نکته‌ها و کاستی‌ها

در این قسمت، مواردی را دربارهٔ کتاب ***تاریخ ادبیات داستانی ایران*** ذکر خواهیم کرد که برطرف شدن آن‌ها بر غنای تحقیق می‌افزاید.

۷-۱. جمله‌های کلی/ جمله‌های بی‌مأخذ

عبارت‌ها و جمله‌های موجود در هر پژوهش را می‌توان به سه دستهٔ کلی تقسیم کرد: این گزاره‌ها یا از بدیهیات موضوع تحقیق‌اند، یا برمبنای پژوهش‌های پیشین استوار هستند و یا حاصل تأمل و تحقیق پژوهشگرند؛ اما در کتاب ***تاریخ ادبیات داستانی ایران***، با عبارت‌ها و گزاره‌هایی مواجه می‌شویم که در هیچ‌یک از سه دستهٔ بالا نمی‌گنجند و از آنجا که نویسنده نیز آن‌ها را تحلیل نکرده است، بیشتر به عبارت‌های کلی شبیه شده‌اند.[۱۹] مثال: «توجه به نقش تقیه در سنت ایرانی و اعتراف در سنت مسیحی نیز در درک تفاوت شیوهٔ پرداختن به واقعیت در رمان اروپایی و رمان فارسی، مؤثر خواهد بود» (همان، ۲۱)؛ همچنین:

> او [مستعان‌السلطان] از شگردهای قصه‌های عیّاری مثل *اسکندرنامه*، بهرهٔ زیادی برده است و متکی بر کهن‌الگوی آن‌هاست. وی از تغییر چهرهٔ شخصیت‌ها که در این‌گونه قصه‌ها بسیار رایج است، بارها استفاده می‌کند. تغییر چهره از بن‌مایه‌های داستان پلیسی و معمایی جدید هم هست (همان، ٤٠٨).

با توجه به این نمونه‌ها، سؤال این است که از بند نخست، تا چه حد، مفهومی دقیق در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد یا در بند دیگر، چند مورد تأمل‌انگیز دیده می‌شود که خوانندهٔ جدی را به‌سمت مطالعهٔ منابع و بحث بیشتر سوق می‌دهد.

۷-۲. اِشکال‌ها، غلط‌های تایپی و...

همانند هر پژوهش دیگر، در کتاب ***تاریخ ادبیات داستانی ایران*** نیز برخی اشکال‌ها اعم از چاپی و... دیده می‌شوند که برخی از آن‌ها را ذکر می‌کنیم:

در کتاب مورد بحث ما، خلاصه‌کنندهٔ ***طوطی‌نامه***، محمد قدیری دانسته شده است (همان، ٢٦)؛ درحالی که «قدیری» اشتباه و شکل صحیح آن «سید محمد خداوند

صاحب قادری» است.[۲۰] همچنین، ***فرج بعد از شدت*** ترجمه‌ای از ابوعلی محسن قاضی [تنوخی] و زمان صورت گرفتن ترجمه، سال ۳۸٤ق نوشته شده است (همان، ٤۹۸)؛ حال آنکه تنوخی (۳۲۹-۳۸٤ق) نویسندهٔ متن عربی کتاب بوده و این اثر سه سده بعد از وی، به فارسی ترجمه شده است (آذرنوش، ۱۳۹۱: ۷۹۷).

در تاریخ تولدها، مرگ‌ها و انتشار کتاب‌ها نیز نظیر این ایرادها دیده می‌شود؛ همانند تاریخ تولد زین‌العابدین رهنما و علی شیرازپور (شین. پرتو) که در مورد اول، سال ۱۳۷۲ به‌جای سال ۱۲۷۲ (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۱۵۹) و در مورد دوم، سال ۱۲۷٦ به‌جای سال ۱۲۸۵ درج شده است (همان، ۲۵۷؛ میرعابدینی، ۱۳۸٦: ۱۷۲).[۲۱] نمونهٔ دیگر این است که سال انتشار ***من هم گریه کرده‌ام*** را ۱۳۱۱ دانسته‌اند (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۳۳۲)؛ درحالی که این داستان از شانزدهم اسفند ۱۳۱۱ تا پنجم خرداد سال بعد، در ۵۵ شماره، در صفحات سوم ***شفق سرخ***، و بلافاصله در خرداد ۱۳۱۲ به‌شکل کتاب منتشر شد.

علاوه‌بر این‌ها، مواردی تردیدبرانگیز هم دیده می‌شوند؛ همانند تصحیح ***دیوان*** اشعار انوری به‌همت جمال شهران[۲۲] یا مواردی که می‌شد آن‌ها را به‌صورتی دقیق‌تر آورد و یا اندک آگاهی‌ای به آن‌ها اضافه کرد و بدین صورت، گامی هرچند کوچک به جلو برداشت؛ مثلاً انتشار «نمایش‌نامهٔ نوآورانهٔ» ***بقیه از صفحهٔ اول*** از حسن شیروانی، در مجلهٔ ***علم و زندگی*** ذکر شده (همان، ۱۷٦) که هرچند صحیح است، نباید فراموش کرد این نمایش‌نامه نخستین بار در ***خروس جنگی*** منتشر شد.[۲۳]

دربارهٔ مستعان‌السلطان، نویسندهٔ ***داروغهٔ اصفهان*** نوشته‌اند: «جست‌وجوی ما برای دست‌یابی به زندگی‌نامهٔ کاظم مستعان‌السلطان هوشی دریان به جایی نرسید» (همان، پانوشت ٤۰۷). اطلاعات ما دربارهٔ این شخص اندک است؛ اما می‌توان این نکته را افزود که بنابر مُهر نامه‌ای، وی تا سال ۱۳۲۳، یعنی حدود بیست سال بعد از انتشار ***داروغهٔ اصفهان***، زنده بوده است (مهدوی، ۱۳۸۸: ۲۸۳).

۸. *تاریخ ادبیات داستانی ایران* و پژوهش‌های بعدی

پژوهش‌های ادبی نیز همانند هر پدیدهٔ فرهنگی دیگر، در طول زمان، تکوین و تکامل می‌یابند. کتاب مورد بحث ما با توجه به غنا و توانی که دارد، می‌تواند به سنگ‌بنایی

برای پژوهش‌های آینده تبدیل شود و هریک از بخش‌های آن، خود موضوعی برای تحقیقی مستقل قرار گیرد.

۸-۱. آثار و ادبیات گذشته با تکیه بر دورهٔ قاجار

مطالعه دربارهٔ ادبیات دورهٔ قاجار، هیچ‌گاه در دانشگاه‌های ما جدی گرفته نشده است و ازاین‌روی، آگاهی ما دربارهٔ این دوره نسبت به منابعی که دربارهٔ آن وجود دارد، بسیار اندک و ناچیز است. باوجود تلاش‌های صورت‌گرفته تا امروز، در حال حاضر، از بسیاری از متون اساسی این دوره و حتی دوره‌های بعد محروم مانده‌ایم.[۲۴]

این ضعف در شناخت، به‌ویژه وقتی به بحث دربارهٔ شکل‌گیری ادبیات نو در ایران می‌رسیم، عمیق‌تر می‌شود؛ زیرا در دورهٔ قاجار، هم سنت ادبی گذشتهٔ ما امتداد یافته و این حافظهٔ فرهنگی بی‌تردید در گزینش آثار برای ترجمه مؤثر بوده است و هم در مرحلهٔ بعد، ترجمه‌ها بر این سنت اثر گذاشته‌اند. به هر حال، همان‌گونه که پیش‌تر ذیل عنوان «فصل‌های تازه» گفتیم، نویسنده در این کتاب درنتیجهٔ توجه به این نیاز، ازنظر زمانی، به عقب‌تر بازگشته و با این کار، درواقع، گامی به جلو برداشته و ژانرهای کهن‌تر را بررسی کرده است. در اینجا، به ذکر دو ژانر مهم بسنده می‌کنیم که هریک به‌گونه‌ای، سال‌ها بر ادبیات ما اثر گذاشته‌اند.[۲۵]

۸-۱-۱. قصه‌های عامیانه

در کتاب ***تاریخ ادبیات داستانی ایران***، بارها اهمیت قصه‌های عامیانهٔ فارسی در شکل‌گیری رمان و به‌ویژه رمان تاریخی ذکر یا بر آن تأکید شده است (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۳۷، ۲۲۲، ۲۲۶، ۲۸۶ و ٤٠٧). همان‌گونه که در این کتاب آمده، این تأثیر فراتر از رمان تاریخی است و تا دهه‌های بعد، در داستان‌نویسی ما دیده می‌شود (همان، ۳۵). باوجود توجه پژوهشگران به این شاخه از ادبیات در سال‌های اخیر، هنوز پژوهش دربارهٔ ادبیات عامیانه[۲۶] و به‌ویژه ارتباط آن با شکل‌گیری داستان فارسی ضرورت دارد.

۸-۱-۲. سفرنامه‌نویسی

در کتاب مورد بحث ما، چندین بار دربارهٔ اهمیت سفرنامه‌ها به‌عنوان مطرح‌ترین فرم روایی عصر قاجار و تأثیر آن‌ها در پیدایش داستان فارسی صحبت شده است. تا امروز،

مطالعه دربارهٔ سفرنامه‌های نگاشته‌شده با موضوع سفرهای ایرانیان یا فرنگیان به ایران، علاوه‌بر حوزه‌های تصحیح و ترجمه، معطوف به مطالعات مردم‌شناسی بوده است و سفرنامه‌ها بیشتر از این جهت که باعث آشنایی ایرانیان با فرنگ بوده‌اند، در حاشیه بررسی شده‌اند تا به‌عنوان ژانری مستقل و اثرگذار در پیدایش داستان فارسی.[۲۷]

۸-۲. ترجمه در دورهٔ قاجار

اطلاعات ما دربارهٔ این جریان، به‌مدد پژوهش کریستف بالایی، بیشتر از دیگر جریان‌هاست. اثر وی خواه‌ناخواه، بر پژوهش‌های بعد از خود و ازجمله کتاب مورد بحث ما مؤثر واقع شده و در غنای آن‌ها نقش داشته است. حال می‌توان گامی به جلو برداشت و با درنظر گرفتن نخستین ترجمه‌ها و ویژگی آن‌ها، و مقایسه‌شان با سنت ادبیات فارسی در دورهٔ ترجمه، به شباهت‌هایی که زمینه‌ساز انتخاب و ترجمهٔ آن آثار شده‌اند، پرداخت؛ و با توجه به تفارق‌ها، به درکی تازه از تأثیر این آثار ترجمه‌شده بر ادبیات بعد از خود دست یافت.

۸-۳. مطبوعات دورهٔ قاجار

جریان‌ها و دگرگونی‌های ادبی هیچ‌گاه به‌صورت ارتجالی و بدون پشتوانه آغاز نمی‌شوند و بی‌تردید، میرایی ژانرهای کهن و زایایی آن‌ها از تلفیق با دیگر ژانرها، بدون طی مسیر اتفاق نمی‌افتد. ادبیات فارسی هم از این قاعده مستثنا نیست؛ اما درک ما از شکل‌گیری ژانرهای تازه در دورهٔ قاجار که به نمایش‌نامه، رمان، داستان کوتاه و شعر نو می‌انجامد، کامل نیست. یکی از مهم‌ترین منابعی که اِشکال‌های ما در این زمینه را برطرف می‌کند، نشریه‌های این عصر است که کمتر در پژوهش‌های ادبی مورد توجه قرار گرفته‌اند.[۲۸]

۸-٤. دگرگونی‌های ژانری

بخش آخر که درواقع می‌تواند وجه تمایز گزارش‌های تذکره‌مآبانه با تاریخ ادبیات باشد، توجه به دگرگونی‌های ژانرهاست. دربارهٔ این موضوع پیش‌تر صحبت کردیم و

در اینجا فقط تأکید می‌کنیم بدون این نگاه نمی‌توانیم به درکی درست از ادبیات این عصر و پیدایش ادبیات نو در ایران برسیم. چنین پژوهشی بی‌شک، بدون دست‌رسی به متن‌های مختلف از دورهٔ مورد بحث، کامل نخواهد بود و البته در حال حاضر، شاید سال‌ها با انجام چنین پژوهشی فاصله داشته باشیم.

۹. نتیجه

بی‌شک، ***تاریخ ادبیات داستانی ایران*** مرجعی قابل اعتماد و مهم محسوب می‌شود. این اهمیت از سویی، به خلأ پژوهش‌های عالمانه در این حوزه و از سوی دیگر، به غنا، جامعیت و نوآوری‌های این اثر در مقایسه با دیگر پژوهش‌ها بازمی‌گردد؛ درعین حال، این کتاب، همچون هر اثر مهم دیگر، سنگ بنایی است برای پژوهش‌های بعدی.

پی‌نوشت‌ها

۱. این کتاب تحریری تازه است از دو کتابی که پیش‌تر منتشر شده:

> این اثر برمبنای پژوهشی شکل گرفته است که در چارچوب طرح تطور مضامین ادبیات داستانی در گروه ادب معاصر فرهنگستان زبان و ادب فارسی صورت گرفت. حاصل کار در دو جلد تحت عنوان *سیر تحول ادبیات داستانی و نمایشی (۱۳۸۷ و ۱۳۹۱)* به‌چاپ رسید (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۱۳).

مهم‌ترین تغییر کتاب حاضر، حذف واژهٔ «نمایشی» از عنوان کتاب و به‌تبع آن، بخش‌های مربوط به این حوزه از متن کتاب است: دو بخش «نمایش» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ١٤–۲۸) و «نمایش در عصر رضاشاه» (همان، ۹۰–۱۰۵) از جلد نخست و «نمایش» (میرعابدینی، ۱۳۹۱: ۳۷–۵۱) از جلد دوم؛ البته، بخش «نمایش» در این پژوهش از غنای بخش‌های دیگر، کمتر بهره‌مند بود. علاوه‌بر این، برخی بخش‌ها نیز در هم ادغام شده‌اند و شاید بهترین نمونه از آن، فصل «تأثیر متقابل مطبوعات و ادبیات» در کتاب حاضر باشد که خود از چند قسمت تشکیل شده است. نخست، نشانی صفحات در چاپ پیشین و سپس بازنشر آن در چاپ اخیر را قید می‌کنیم: «تأثیر متقابل مطبوعات و ادبیات تا ۱۳۰۰ش» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۷۱–۸۸ و ۱۳۹۲: ۱۰۳–۱۲٦) و «تأثیر متقابل مطبوعات و ادبیات در عصر رضاشاه» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۰٦–۱۲۳ و ۱۳۹۲: ۱۲٦–۱٤۹)؛ بخشی از «مطبوعات و ادبیات» در جلد دوم (میرعابدینی، ۱۳۹۱: ۲۱–۲۳ و ۱۳۹۲: ۱٤۹–۱۵۲)؛ بخش آغازین «پاورقی‌نویسی» در همان جلد (میرعابدینی، ۱۳۹۱: ۹۳–۱۰۱ و ۱۳۹۲: ۱۵۲–۱٦۱) و بخش پایانی «مطبوعات و ادبیات» (میرعابدینی، ۱۳۹۱: ۲۳–۳۵ و ۱۳۹۲: ۱٦۱–۱۷۹). این شیوه همچنان در کتاب دیده می‌شود؛ مثلاً بخش باقی‌مانده از

«پاورقی‌نویس» (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۱۰۱–۱۱۶)، بخش پایانی از «رمان تاریخی» در چاپ تازه را ساخته (همان، ۲۶۸–۲۸۹) و بدین صورت، به انسجام کتاب کمک کرده است.

پیش‌تر در جلسه‌ای که در آذرماه ۱۳۸۷ در شهر کتاب مرکزی برگزار شد، دکتر حق‌شناس، دکتر محمد پارسانسب و احمد سمیعی (گیلانی) به بحث درباب جلد نخست این اثر در ویرایش قبلی پرداختند و ایرادهایی، ازجمله روشن نبودن نظریهٔ تحقیق و... را مطرح کردند؛ از آنجایی که آن ایرادها و پاسخ به آن‌ها در فضای مجازی در دست‌رس است، ما در بررسی خود از ذکر دوبارهٔ آن مسائل پرهیز کرده‌ایم.

۲. جلد نخست از این کتاب در سال ۱۳٦٦، جلد دوم آن در سال ۱۳٦۸، جلد سوم در سال ۱۳۷۷، جلد چهارم در سال ۱۳۸۳ و تحریر تازه از دو جلد نخست آن نیز در سال ۱۳۷۷ منتشر شده است.

۳. زیرا بسیاری از پژوهشگران جوان پس از دیدن اثری در آن حوزه، راه را رفته تصور می‌کنند؛ به‌ویژه وقتی کار حاصلِ پژوهش فردی دارای صلاحیت باشد؛ درحالی که هیچ پژوهشی حرف آخر را نمی‌زند و هر پژوهش نو راهی تازه را دربرابر محققان بعدی می‌گشاید.

٤. چه آن‌ها که به‌طور مستقل به این‌گونه از رمان پرداخته‌اند: مانند ***رمان تاریخی*** از محمد پارسانسب و ***ردّ پای تزلزل*** از کامران سپهران و چه کسانی که در کنار دیگر جریان‌ها، به این حوزه نیز توجه کرده‌اند (کامشاد، ۱۳۸٤: ۷۱–۸۷).

۵. پیش‌از این، پایه‌گذاران نثر جدید فارسی، ***شهریار هوشمند*** را رمان تاریخی خوانده است (همان، ۸٦).

٦. این کتاب اکنون در دست‌رس نیست؛ اما تا آنجا که به‌یاد داریم، *جهودکشان*، برخلاف نامش، با «یهودیان» چندان ارتباطی ندارد و در آن، از میان اقلیت‌ها بیش‌از همه، به بابیان پرداخته شده است.

۷. این فصل هم با مقدمه‌ای آغاز و در ادامهٔ آن، بدون هیچ تفکیکی به بحث دربارهٔ دیباچه‌های گوناگون پرداخته شده است که بنابر ساختار فعلی خود کتاب می‌شد آن‌ها را در قالب شش یا هفت بخش طبقه‌بندی کرد.

۸. با توجه به بحثی که در ادامهٔ مقاله خواهد آمد، بررسی دگرگونی ژانرها که ظاهراً هدف یا یکی از هدف‌های اصلی کتاب بوده، در موارد بسیار، از کانون توجه دور مانده است؛ زیرا شهرت– که در عین حال مفهومی نسبی است– و حتی علو هنری آثار، دلیلی بر اهمیت آن‌ها در دگرگونی ژانری نیست؛ مثلاً ***بوف کور*** هیچ‌گاه آن‌گونه که آثار مشفق کاظمی یا محمد حجازی بر داستان‌نویسی دورهٔ خود اثر گذاشته‌اند، بر داستان‌نویسی دوران خود مؤثر نبوده است.

۹. برآورده شدن این خواسته را از تحقیق حاضر نمی‌توان انتظار داشت و بدین منظور، نگارش آثار و رساله‌های متعدد لازم است. در ادامهٔ مقاله، به این موضوع بازخواهیم گشت.

۱۰. در یک چاپ سنگی و یک چاپ سربی که از این کتاب دیده‌ایم، نام نویسنده درج نشده است؛ اما در مقدمهٔ چاپ اخیر از این اثر، نویسنده را نه سید جلال‌الدین مؤیدالاسلام، بلکه برادرش سید

حسن کاشانی دانسته‌اند (میرزاصالح، ۱۳۸۰: ۱۸–۱۹). احمد منزوی نیز نویسندهٔ کتاب را سید حسن تقی‌زاده معرفی کرده است (منزوی، ۱۳۷٤: ۱/ ٤۷۷–٤۷۸).

۱۱. این کتاب را هم نوشتهٔ سید حسن کاشانی دانسته‌اند (همان، ۱۷).

۱۲. از بحث دربارهٔ هم‌پوشانی یا دست‌کم، قرابت «حضور راوی در متن» و «سفرنامه‌نویس، مشاهدات شخصی [...] خود را [...] ارائه می‌دهد» و نامشخص بودن حدود و ثغور تأثیر سفرنامه‌ها در ساده شدن نثر فارسی صرف‌نظر می‌کنیم.

۱۳. دربارهٔ اهمیت نشریه‌های این دوره، پس از این سخن خواهیم گفت؛ اما از منظر داستان و در مقام مقایسه با سفرنامه‌نویسی می‌توان گفت ژانر اخیر به‌گونه‌ای ژرف‌تر بر پیدایش داستان فارسی اثر گذاشته است؛ علاوه‌بر این، بارها در پژوهش حاضر نیز بر اهمیت سفرنامه‌ها به‌عنوان «یکی از متداول‌ترین شیوه‌های روایی داستان‌نویسی» در جهان و نیز در ادبیات ایران سخن گفته شده است (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۳۱۵، ۳۷۹–۳۸۰ و ٥٤۳).

۱٤. یکی از دلایل این تفاوت، وجود ***تاریخ جراید و مجلات ایران*** از محمد صدر هاشمی و منابعی دیگر است که دربارهٔ بسیاری از مطبوعات این عصر نوشته شده‌اند؛ حال آنکه دربارهٔ سفرنامه‌نویسی ایران کمتر منبع قابل اعتمادی در دست‌رس است. در پی‌نوشت پیشین، دربارهٔ اهمیت سفرنامه‌ها در شکل‌گیری داستان سخن گفته‌ایم. حال در اینجا که بحث کمیت مطرح می‌شود، آیا می‌توان گفت تعداد سفرنامه‌های این دوره اندک بوده است؟ ایرج افشار (۱۳۷۷: ۵۰) سفرنامه‌های سده‌های دوازدهم و سیزدهم را پانصد مورد دانسته و اطلاعات کتاب‌شناسی دویست سفرنامهٔ برگزیده پس از سال ۱۲۰۰ق را به‌دست داده است (همان، ۵۱).

۱۵. بی‌تردید، معرفی چند نمونه از ترجمه‌های داستان‌های پلیسی مربوط به اواخر دورهٔ قاجار (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ٤۰٦–٤۰۷)، نخستین قدم است و بدون بررسی این ترجمه‌ها و «شگردهای قصه‌های عیاری مثل *اسکندرنامه*» (همان، ٤۰۸) نمی‌توان دربارهٔ شکل‌گیری این ژانر در ادبیات فارسی، به شناختی کامل رسید.

۱٦. هرچند روش نگارش این پنج بخش یکسان نیست. در «جمال‌زاده»، به‌صورتی بسیار موجز به آبشخورهای داستانی و «رئالیسم انتقادی» او پرداخته شده که «در هدایت» تداوم یافته است (همان، ۵۱۵). در بحث دربارهٔ «حجازی» نیز سعی شده است «داستان‌های شبه‌مقاله‌ای یا قطعه‌های ادبی ناصحانهٔ» او به‌اختصار در آثار دیگران نشان داده شود (همان، ۵۱۷–۵۱۸)؛ اما این مطالب پراکنده و کلی به‌هیچ‌روی نمی‌توانند تحول یک ژانر یا زیرشاخه‌های آن را نشان دهند.

۱۷. از مجموعهٔ آثاری که ذیل «مجموعهٔ ادب معاصر فارسی» فرهنگستان زبان و ادب فارسی منتشر شده‌اند، چند مورد به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم، موضوعی نزدیک با پژوهش مورد بحث دارند و نکتهٔ جالب این است که در این کتاب، به هیچ‌یک از این آثار کمترین توجهی نشده است. نزدیک‌ترین این آثار به ***تاریخ ادبیات داستانی ایران*** عبارت است از: ***معرفی و بررسی آثار داستانی***

و نمایشی از ۱۲۵۰ تا ۱۳۰۰ شمسی (۱۳۸۷)، نوشتهٔ حسین مرتضاییان آبکنار. در این کتاب، ٢٤ اثر معرفی شده است که بیشتر آن‌ها در پژوهش مورد بحث نیز بررسی شده‌اند. این بی‌توجهی در آثاری همانند ***رسالهٔ مکاتبات مقیم و مسافر*** و ***علی عمو چنین گفت***- که منابع دیگر ازجمله ***صد سال داستان‌نویسی ایران*** دربارهٔ آن‌ها سکوت کرده‌اند- یا آثاری همانند ***داستان شگفت و سرگذشت یتیمان*** که حتی در ***تاریخ ادبیات داستانی ایران*** نیز بررسی نشده‌اند، درخور تأمل بیشتر است.

۱۸. در این کتاب، بحث دربارهٔ توجه به «جنبه‌های زیباشناختی رمان» پس‌از ***بوف کور*** ادامه نیافته است. تردیدی وجود ندارد که آغاز رمان مدرن در ایران را ***بوف کور*** دانسته‌اند؛ اما همان‌گونه که در این کتاب هم آمده است، ***بوف کور*** چند دههٔ بعد، آرام‌آرام شناخته و معرفی شد (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ٤٢٤) و این کتاب در زمان خود نمی‌توانسته است باعث بروز چنین تغییری در رویکرد شود. دربارهٔ تحریرهای تازهٔ کتاب، این نکته را اضافه می‌کنیم که این تحریرها فقط در کلیات خلاصه نمی‌شوند و حتی در آن‌ها، مواردی جزئی نیز تغییر کرده‌اند؛ همانند تغییر نام «علی‌اصغر شریف رازی» (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۱/ ٦٦) به «علی‌اصغر شریف تهرانی» (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۳۰۰). هرچند صورت‌های «شریف رازی تهرانی» (همان، ۳۵۰) یا «شریف» (همان، ١٤٨) هم در کتاب دیده می‌شود، بااینکه در فهرست مشار (۱۳۵۲: ۲/ ستون ۳۰۳۸) هم یک بار نام وی با پسوند «طهرانی» آمده است، در بیشتر آثار داستانی و حتی غیرداستانی وی همانند ***مظاهر تصرف عدوانی*** و ***نوشکفته‌ها*** که در دست‌رس ما بوده‌اند، «شریف» امضا کرده و در یکی دو مورد هم «علی‌اصغر نشید شریف» آمده است؛ مانند ***همای و همایون*** (شریف، ۱۳۰۵: ۱).

۱۹. در پژوهش حاضر، این عبارت‌ها اندک‌اند و ازاین‌روی، از بیان آن‌ها در بخشی مستقل اجتناب کردیم.

۲۰. در برخی منابع، در تاریخ حیات قادری ابهام وجود دارد. عارف نوشاهی (۱۳۹۱: ۲/ ١٤٠٣) درگذشت وی را در سال ١٠٤٥ق/ ١٦٣٥-٦م و فتح‌الله مجتبایی (۱۳۹۱: ٤٧٢) زمان نگارش کتاب را «اواخر قرن هجدهم میلادی» دانسته است.

۲۱. شمس لنگرودی (۱۳۸۱: ۱/ ٢٤٣-٣٤٤) تاریخ تولد شین. پرتو را که با وی ملاقات کرده، «دوم دی‌ماه ۱۲۸۵ش.» دانسته است.

۲۲. محمد دبیرسیاقی (١٣٨٦: هفت) نام وی را در فهرست «هم‌کلاسان» خود «در سال دوم و سوم شعبهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران، طی سال‌های تحصیلی ۱۳۲۰-۱۳۲۱ و ۱۳۲۱-۱۳۲۲ شمسی» آورده است؛اما به ***دیوان انوری*** تصحیح جمال شهران یا جمال‌الدین خطیبی نوری دست نیافتیم. در نوشته‌ای که حسین‌علی ملاح، از بستگان نزدیک او، دربارهٔ آثار و زندگی‌اش تنظیم کرده نیز نام این اثر ذکر نشده است. این نوشته از معدود آگاهی‌های در دست‌رس دربارهٔ شهران است (ملاح، ۱۳۵۹: ۸- هشت).

۲۳. در تاریخ نمایش ایران، نمایش‌نامه‌نویسی با قدرت و در عین حال، گم‌نامیِ حسن شیروانی دیده نمی‌شود و بی‌تردید، بررسی آثار او می‌تواند درکی دیگرگونه از پیدایش نمایش مدرن ایران به‌دست دهد.

۲٤. دامنهٔ بحث را کوتاه بگیریم و از سخن دربارهٔ آثار متفکران تأثیرگذاری همانند میرزاآقاخان کرمانی که بنابر ملاحظاتی، بسیاری از آثارشان روی چاپ ندیده‌اند، صرف‌نظر کنیم، از متون منثور هم بگذریم و تنها درنظر داشته باشیم که هنوز ما متنی کامل از نسیم شمال، عارف قزوینی و حتی میرزادهٔ عشقی در دست نداریم؛ و از تقی رفعت، جعفر خامنه‌ای و شمس کسمایی جز اشعاری که به‌تواتر نقل شده‌اند، چیزی ندیده‌ایم. پرواضح است که رسیدن به شناختی دقیق‌تر از این شاعران و جریانات شعری آن عهد، بدون دراختیار داشتن این متون، غیرممکن است.

۲۵. بدیهی است که جز این دو ژانر مهم و اثرگذار، انواعی دیگر هم وجود دارند که هریک از آن‌ها شایستهٔ توجه و بررسی‌اند؛ مانند خواب‌نامه‌ها، و مکالمه‌های پیروان ادیان و فرقه‌های گوناگون.

۲٦. باوجود تلاش‌هایی که انجام شده است، هنوز بسیاری از قصه‌های عامیانهٔ ما منتشر نشده‌اند، کتاب‌شناسی کاملی از آن‌ها در دست نیست، تحریرهای مختلف و نسبت آن‌ها با یکدیگر مجهول مانده‌اند و... . هریک از این موارد، خود، موضوعی مستقل برای تحقیق است؛ تحقیقی که نتایج آن می‌تواند پایه و اساس تحقیق دربارهٔ این قصه‌ها و شکل‌گیری داستان فارسی باشد.

۲۷. حتی در معرفی چهار سفرنامهٔ ذکرشده در ***با چراغ و آینه*** هم جز معرفی نخست که مسیر طالبی «ازلحاظ اشتمال بر لغات فرنگی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۳۳) و در مسیر تحول شعر فارسی بررسی شده، این نگاه، مسلط است. ***بنیادهای نثر معاصر فارسی*** از معدود پژوهش‌های سال‌های اخیر است که در آن، به‌صورتی مستقل دربارهٔ سفرنامه‌ها و «نقش آن در تحول نثر» فارسی صحبت شده است (قبادی، ۱۳۸۳: ۲۹-٦۳).

۲۸. پیش‌تر هم دربارهٔ این خلأ سخن گفته شده (حقیقی، ۱۳۸۸: ۱٦) و از معدود پژوهش‌هایی که در آن، به مطبوعات این عصر اندک توجهی شده، ***سیر رمانتیسم در ایران*** است (جعفری، ۱۳۸٦: ۷۹).

منابع

- آذرنوش، آذرتاش (۱۳۹۱). «فرج بعداز شدت» در ***دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی***. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی. ج٤. صص۷۹٦-۷۹۹.
- افشار، ایرج (۱۳۷۷). «سفرنامه‌های فارسی تا روزگار استقرار مشروطیت: گونه‌ها و کتاب‌شناسی گزیده» در ***جشن‌نامهٔ استاد ذبیح‌الله صفا***. به‌کوشش محمد ترابی. تهران: شهاب. صص٤٥-۸۲.

- بالایی، کریستف (۱۳۷۷). ***پیدایش رمان فارسی***. ترجمهٔ مهوش قویمی و نسرین خطاط. تهران: معین- انجمن ایران‌شناسی فرانسه در ایران.
- جعفری، مسعود (۱۳۸٦). ***سیر رمانتیسم در ایران***. تهران: نشر مرکز.
- حقیقی، فرزام، منصور ثروت و محمود عبادیان (۱۳۸۸). «نقد کتاب سِیر رمانتیسم در ایران». ***کتاب ماه ادبیات***. ش۲٦. صص۳-۱۹.
- دبیرسیاقی، محمد (۱۳۸٦). «پیشگفتار». ***تقریرات استاد بدیع‌الزمان فروزانفر***. تندنویسی، مقدمه، حواشی و فهرست‌های محمد دبیرسیاقی. تهران: خجسته.
- زرقانی، مهدی (۱۳۸۸). ***تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی: تطور و دگردیسی ژانرها تا میانهٔ سدهٔ پنجم***. تهران: سخن.
- شریف، علی‌اصغر (۱۳۰۵). ***همای و همایون***. تهران: مطبعهٔ مجلس.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰). ***با چراغ و آینه***. تهران: سخن.
- شمس لنگرودی، محمد (۱۳۸۱). ***تاریخ تحلیلی شعر نو***. تهران: نشر مرکز.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۷). ***نظریهٔ تاریخ‌ادبیات***. تهران: سخن.
- قبادی، حسین‌علی (۱۳۸۳). ***بنیادهای نثر معاصر فارسی***. تهران: پژوهشکدهٔ علوم انسانی و اجتماعی جهاد دانشگاهی.
- کامشاد، حسن (۱۳۸٤). ***پایه‌گذاران نثر جدید فارسی***. تهران: نشر نی.
- مجتبایی، فتح‌الله (۱۳۹۱). «ضیاءالدین نخشبی» در ***دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی***. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی. ج٤. صص٤۷۰-٤۷۲.
- مشار، خانبابا (۱۳۵۲). ***فهرست کتاب‌های چاپی فارسی از آغاز تا آخر سال ۱۳٤۵ براساس فهرست خانبابا مشار و فهارس انجمن کتاب***. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ملاح، حیسنعلی (۱۳۵۹). «مقدمه». ***رقص بر ساحل و بارگاه خیال***. تألیف جمال شهران. [بی‌جا]: [بی‌نا].
- منزوی، احمد (۱۳۷٤). ***فهرستوارهٔ کتاب‌های فارسی***. ج۱. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- مهدوی، اصغر (۱۳۸۸). ***القاب و مناصب عصر قاجاری و اسناد امین‌الضرب***. تهران: ثریا.
- میرزاصالح، غلام‌حسین (۱۳۸۰). «مقدمه». ***مکالمهٔ سیاح ایرانی با شخص هندی***. تألیف سیدحسن کاشانی. تهران: کویر.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰). ***صد سال داستان‌نویسی ایران***. ج۱ و ۲. تهران: نشر چشمه.

- ـــــــــــــــــ (۱۳۸٦). ***فرهنگ داستان‌نویسان ایران***. تهران: نشر چشمه.
- ـــــــــــــــــ (۱۳۸۷). ***سیر تحول ادبیات داستانی و نمایشی: از آغاز تا ۱۳۲۰ شمسی***. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- ـــــــــــــــــ (۱۳۹۱). ***سیر تحول ادبیات داستانی و نمایشی: از ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ شمسی***. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- ـــــــــــــــــ (۱۳۹۲). ***تاریخ ادبیات داستانی ایران***. تهران: سخن.
- نوشاهی، عارف (۱۳۹۱). ***کتاب‌شناسی آثار فارسی چاپ‌شده در شبه‌قاره***. ج۲. تهران: میراث مکتوب.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی