رمان واقعیتی عینی یا روایتی برساخته؟[۱]
بررسی شگردهای واقعی‌نمایی در نخستین رمان‌های فارسی

هاشم صادقی محسن‌آباد *
استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه نیشابور

چکیده

هدف این پژوهش، بررسی شیوه‌ها و تمهیدات واقعی‌نمایی در نخستین رمان‌های فارسی است. به این منظور، شگردهای مختلف واقعی‌نمایی از رمان‌های نگاشته‌شده در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۰۰– ۱۳۲۰ استخراج و دسته‌بندی شده‌اند؛ سپس دلایل استفاده از این شگردها و نسبت آن با پیش‌انگاره‌های گونهٔ ادبی رمان و مسائل اجتماعی زمان نگارش آثار واکاوی شده است. نویسندگان این دوره واقعیتِ رویدادهای داستان را با استفاده از شگردهای روایی اعتباربخش ضمانت کرده و گاه نیز به‌صورت مستقیم، دیدگاه‌هایی درباب نسبت محتوای رمان با واقعیت طرح کرده و رخدادهای رمان را بازگفت واقعیت عینی دانسته‌اند. اصرار بر واقعی نمایاندن رویدادهای داستان ریشه در نوپایی رمان، اعتقاد به کارکرد آموزشی ادبیات، پیش‌داوری‌های منفی درباب این گونهٔ ادبی و مواضع ستیزگرانهٔ روشن‌فکران درقبال آن دارد.

واژه‌های کلیدی: رمان فارسی، واقعی‌نمایی، واقعیت، واقع‌گرایی، الگوی قاب، تاریخ‌انگاری رمان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* نویسندهٔ مسئول: sadeghi.hashem62@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۶/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۸/۱۵

۱. مقدمه

در نخستین رمان‌های فارسی دیدگاه‌هایی تازه دربارهٔ ماهیت و کارکرد اثر ادبی طرح شده است که از سر برآوردن دغدغه‌هایی جدید درباب نسبت رویدادهای داستان با واقعیت عینی نشان دارد. نویسندگان این رمان‌ها می‌کوشند به‌شیوه‌های گوناگون، هم در مقدمه و دیباچهٔ رمان و هم در جریان روایت، واقعی بودن رویدادهای داستان را ضمانت کنند و باورپذیری داستان را از طریق عهده‌داری صحت وقایع داستان و واپس‌افکنی ناباوری و شکاکیت مخاطب محقق سازند.

مسئلهٔ اصلی این مقاله، بررسی شگردها و تمهیدات واقعی‌نمایی[۱] در نخستین رمان‌های فارسی است. واقعی‌نمایی رمان، به‌عنوان اثری قائم‌به‌ذات، عمدتاً با پیروی از منطق علّی حوادث، توصیف واقع‌گرایانه و دقیق جزئیات عینی، تصویر عینی زمان و مکان، استفاده از راوی نامشهود و... تحقق می‌یابد. بهره‌گیری دقیق و هم‌ساز از این تمهیدات به توهم واقعیت و افزایش باورپذیری رخداد داستانی می‌انجامد. نویسندگان نخستین رمان‌های فارسی ضمن تلاش برای بهره‌گیری نسبی از این تمهیدات ساختاری و روایی می‌کوشند با واپس‌افکنی ناباوری خواننده، واقعی‌نمایی را از طریق رابطهٔ خواننده و متن محقق کنند.

دامنهٔ این مقاله رمان‌های واقع‌گرای منتشرشده در بازهٔ زمانی سال‌های ۱۳۰۰–۱۳۲۰ را دربرمی‌گیرد. انتخاب این بازهٔ زمانی ازآن‌روست که نگارش این نوع رمان در ادبیات فارسی تقریباً از سال ۱۳۰۰ شروع می‌شود و تا پایان این دورهٔ تاریخی، استفاده از الگوهای اعتباربخش بسامد نسبتاً زیادی دارد. نویسندگان نخستین رمان‌های فارسی، رمان را به دو دستهٔ رمان تاریخی و اجتماعی تقسیم کرده‌اند. در این پژوهش، رمان‌های تاریخی به این دلیل که سویهٔ تاریخی داشتند و در صحت واقعیت رویدادهای آن کمتر تردید می‌شد، بررسی نشده‌اند.

حسن میرعابدینی در کتاب ***سیر تحول ادبیات داستانی و نمایشی*** (۱۳۸۷: ۱۵۰)، در بخشی مجزا به بررسی مقدمه‌ها و دیباچه‌های رمان‌ها پرداخته و به اصرار نویسندگان بر واقعی خواندن رویداد داستانی اشاره کرده است. کریستف بالایی نیز در کتاب ***پیدایش رمان فارسی*** (۱۳۷۷: ۴۸۸–۴۸۹)، ذیل بررسی چند رمان نگاشته‌شده در اوایل قرن

بیستم، به برخی تکنیک‌های اصالت‌بخش اشاره کرده است. اما تاکنون پژوهشی مستقل درباب بررسی همه‌جانبهٔ شیوه‌ها و شگردهای واقعی‌نمایی در رمان فارسی انجام نپذیرفته است که تمام رمان‌های یک بازهٔ زمانی مشخص را از این منظر واکاود. این پژوهش به‌منظور پر کردن این خلأ، شگردها و تمهیداتی را که نویسندگان به‌کمک آن‌ها کوشیده‌اند اثر را واقعی جلوه دهند و نیز دلایل استفاده از این تمهیدات را ذیل شش بخش بررسی کرده است: ضمانت صریح واقعیت رویدادهای داستان از منظر نویسنده؛ استفاده از الگوی قاب؛ تاریخ‌انگاری رمان؛ انکار متن‌بودگی داستان؛ دلایل اصرار نویسندگان بر ضمانت واقعیت داستان.

۲. ضمانت صریح واقعیت رویدادهای داستان از منظر نویسنده

ضمانت صریح صحت رویدادهای داستان، یکی از شیوه‌های واقعی‌نمایی در نخستین رمان‌های فارسی است. نویسنده در این شیوه، با خطاب مستقیم به خواننده ضمانت می‌دهد که آنچه نگاشته، واقعیت محض است. نویسندگان عینیت امر واقع را درمقابل وجه خیالی افسانه قرار می‌دهند و از خواننده می‌خواهند رویدادهای داستان را تخیلی و برساختهٔ ذهن نویسنده نپندارد؛ بلکه آن را بازگفت رخدادی بداند که در جهان واقع به همین شکل اتفاق افتاده است.

اکثر نویسندگان رمان‌های نخستین بر آثارشان مقدمه می‌نگاشته‌اند. این مقدمه‌ها حاوی نکاتی ارزشمند دربارهٔ تلقی نویسندگان از رمان، کارکردها و اغراض نگارش آن است. نویسندگان این دوره ضمن نگارش مقدمه و دیباچه، هدف نگارش این آثار را تهذیب اخلاق فردی و تنویر افکار عمومی بیان می‌کنند. هدف این آگاهی‌بخشی، جلوگیری از تکرار مصائب و شرایطی است که شخصیت‌های داستان در آن گرفتار آمده‌اند. اهداف ذکرشده در مقدمه‌ها، مبیّن باورمندی نویسندگان به کارکرد آموزشی ادبیات است. طبق نظریهٔ کارکرد آموزشی، «ادبیات قادر است اخلاق انسان را بهتر کند؛ اما برای این منظور لازم است ابتدا او را متقاعد کند که دنیای خلق‌شده در رمانی که می‌خواند، بی‌ربط با دنیای واقعی نیست» (هلپرین، ۱۳۸۶: ۸۰). تحقق کارکرد آموزشی و افزایش تأثیر آن بر مخاطب، منوط به باورپذیری و واقعی‌نمایی اثر ادبی است: «رمان

برای اینکه آموزنده باشد، باید رضایت‌بخش باشد و برای رضایت‌بخش بودن باید واقعی‌نما باشد» (Sterling, 1967: 613).

نویسندگان نخستین رمان‌های فارسی بیش از آنکه واقعی‌نمایی را از طریق منطق درونی اثر، کاربست دقیق عناصر داستان و نحوهٔ روایت محقق کنند، در وهلهٔ نخست، تمایل دارند واقعی‌نمایی را از طریق رابطهٔ خواننده با متن و از راه ارجاع به واقعیت عینیِ محتوم امکان‌پذیر کنند و به خواننده تعهد بدهند که رخدادهای رمان گزارش واقعیت محض است؛ درنتیجه، واقعی‌نمایی بیش از اینکه به نحوهٔ روایت رویدادها مربوط باشد، معطوف به ضمانت صحت و اعتبار محتوای داستان و رویدادهای آن است. یحیی دولت‌آبادی در مقدمهٔ ***شهرناز***، راستی رویداد داستان را این‌گونه عهده‌دار می‌شود:

> **آری این داستان، داستان باحقیقت است که به‌صورت افسانه درآمده و این سرگذشت، سرگذشت باواقعیت است که در لباس قصه‌سرایی جلوه‌گر و نمایندهٔ اخلاق و عادات ما گشته**. اگر بگویم بعضی از اشخاص این داستان هنوز در قید حیات‌اند قبول نمایید اگر بگویم بسیاری از حکایت‌های این داستان را به‌گوش خود از زبان آنان شنیده‌ام بپذیرید و اگر بگویم شهرناز قهرمان این داستان را در سن پنجاه‌وپنج سالگی‌اش به چشم خود دیده و بر بدبختی او افسوس خورده‌ام باور کنید (۱۳۰۵: ۴).[۲]

دولت‌آبادی با طرح تمایز میان «افسانه» و «واقعیت» و تأکید بر واقعی بودن سرگذشت داستان، وجه تخیلی آن را انکار کرده است. سید فخرالدین شادمان در ***کتاب بی‌نام*** با درنظر گرفتن همین تمایز، خواننده را از افسانه خواندن اثر منع کرده و صحت و اعتبار رویدادهای آن را با ارجاع به واقعیت عینی عهده‌دار شده است:

> اطاقی خالی از اغیار به‌دست آور کتاب بی‌نام را در آن از مقابل چشم بگذران اگر درست تأمل کنی آن را نمونه‌ای از اندیشه‌های گوناگون خود می‌یابی. **اما آنچه را می‌خوانی افسانه مپندار؛ زیرا قبرهای کسانی را که نامشان در این کتاب هست در قبرستان‌های شمیران و دماوند و طهران توان یافت** (۱۳۰۷: مقدمه، ۴).

مشفق کاظمی نیز در مقدمهٔ ***رشک پربها***، باعنوان «تذکری لازم»، رویدادهای داستان را سرگذشتی حقیقی نام می‌نهد: «باید اقرار کنم که در موقع نوشتن این کتاب جلب

رضایت خوانندگان عزیز را درنظر گرفته‌ام و در تلو **این سرگذشت حقیقی** قسمت‌هایی را که بیشتر مورد پسند آن‌هاست گنجانیده‌ام» (۱۳۰۹: مقدمه).

در این مقدمه‌ها، بحث باورپذیری با ضمانت مستقیمِ واقعیت محتوم رویدادها گره خورده است. مقاصد اقناعی باورپذیری نیز بیشتر بر پذیرش و تصدیق خواننده تمرکز یافته است تا بر نحوهٔ روایت. نویسندگان می‌کوشند مخاطب را متقاعد کنند که روایت داستان گزارشی عینی از زندگی واقعی به‌دست داده است. این جنبه از واقعی‌نمایی صرفاً تضمین‌کنندهٔ اصالت محتوای داستان است و باورپذیری آن نیز با تکیه بر گفت‌وگوی مستقیم با مخاطب محقق می‌شود.

حسن میرعابدینی (۱۳۷۸: ۱۵۰) اصرار نویسندگان بر اینکه خودشان را نگارندهٔ امر واقع قلمداد کنند، تلاشی درجهت چیره شدن بر فضای خصمانه‌ای دانسته است که توسط کسروی[۳] و همفکرانش علیه رمان شکل گرفته بود. هرچند این عامل تشدیدکنندهٔ این نگرش بوده، برای دریافتن دلایل استفاده از این تمهیدات لازم است قواعد حاکم بر گونهٔ ادبی رمان، مقتضیات تاریخی، امکانات و محدودیت‌های روایی زمان نگارش این آثار مورد توجه قرار گیرد. واقعی‌نمایی نخستین رمان‌های نگاشته‌شده در دیگر کشورها- که شرایط اجتماعی ایران در آن‌ها حاکم نبوده- نیز به همین صورت، در رابطهٔ مستقیم با خواننده، نمود یافته است. استرلینگ[۴] واقعی‌نمایی رمان‌های قبل از سال ۱۷۶۰م فرانسه را نیز در نسبت خواننده با متن ارزیابی می‌کند که برحسب واپس‌افکنی مشتاقانهٔ ناباوری[۵] خواننده ایجاد می‌شود. در این آثار، با درنظر گرفتن خواننده، واقعی‌نمایی به‌صورت امر پیشینی[۶] قبل از خواندن داستان محقق می‌شود (Sterling, 1967: 614). همان‌طور که هری لوین[۷] (1951: 196) هم اشاره می‌کند، دیدرو[۸] نیز برای القای واقعی‌نمایی، عنوان داستانش را «این یک قصه نیست»[۹] گذاشته است تا خواننده‌اش را مطمئن کند که آنچه می‌خواند افسانه نیست؛ بلکه با حقیقت سروکار دارد.

عهده‌داری واقعیت رویدادهای داستان منحصر به مقدمهٔ رمان‌ها نیست و گاهی حین روایت داستان نیز، واقعیت رویدادها ضمانت می‌شود. این مورد بیشتر در آثاری نمود یافته است که نویسنده و راوی یکی هستند و نویسنده با نام واقعی خود، داستان

را به‌صورت اول‌شخص روایت می‌کند. عباس خلیلی در ***روزگار سیاه*** خوانندهٔ مفروض را مخاطب قرار داده و با قید سوگند، صحت و راستی محتوای داستان را ضمانت کرده است:

> قدری بهت و حیرت و سپس عین حقیقت را دیدم **به حقیقتی که در ایران ما تأثیری ندارد سوگند آنچه به خامهٔ من راست می‌آید افسانه و دروغ نیست**، بستری بود و زنی نحیف، چون هلال نخستین بر آن بستر خسبیده، گر نالهٔ وی پردهٔ دلم را نمی‌درید زن نمی‌پنداشتم زن بود و زن نبود [...] آنچه را دیدیم و برای شما ای آنانی که اوراق ما را به‌دست گرفته‌اید نبشتیم مجرد از تصنع و تکلف و عاری از خیال و خود عین حقیقه است.
>
> حقیقه است ای مردم!
>
> حقیقه است ای مخلوق! (خلیلی، [۱۳۰۳] ۱۳۴۳: ۵۵-۵۶).

نگاشتن مقدمه در نخستین رمان‌های فارسی، معرف تلقی خاص نویسندگان این دوره از رمان است. رمان- چنان‌که پیش‌تر نیز اشاره شد- ابزاری جهت پیراستن اخلاق عمومی و اصلاح عادات اجتماعی دانسته می‌شد و راست‌نمایی و باورپذیری لازمهٔ اثرگذاری آن بود؛ درنتیجه، نویسندگان سعی می‌کردند با نگاشتن مقدمه، ذکر دلایل نگارش اثر و بحث درمورد منبع رویدادها، به مخاطب تضمین بدهند که با ماجرایی واقعی سروکار دارد.

در این دوره، رمان هنوز به‌عنوان ژانری مستقل به‌رسمیت شناخته نمی‌شد و با واکنش‌ها و مواضعی خصمانه روبه‌رو بود. معیارهای ارزیابی رمان نیز تاحد زیادی با آنچه در ادبیات کلاسیک معیار ادبیت شناخته می‌شد، متفاوت بود. رمان معیارهای ادبیات کلاسیک را معتبر نمی‌شناخت و به‌جای آن، بازنمایی وفادارانهٔ جامعهٔ معاصر و تطابق با جهان واقع را هدف خود می‌دانست. از سوی دیگر، اصطلاحاتی مانند «افسانه» که در ادبیات کلاسیک ناظر بر نوع ادبیات داستانی است، معمولاً با نوعی پیش‌داوری منفی دربارهٔ صحت و اعتبار آن همراه است.[۱۰] در ادبیات کلاسیک، افسانه هم‌پایهٔ دروغ شمرده می‌شد و مترادف با دروغ به‌کار می‌رفت.[۱۱] این عوامل باعث شده است

نویسندگان در مقدمهٔ آثار، سویهٔ تخیلی آن را انکار کنند و رمان را بازگفت رویدادهایی بدانند که در جهان واقع اتفاق افتاده است.

۳. استفاده از شگرد قاب

از دیگر تمهیداتی که در این دوره برای تقویت بُعد واقعی‌نمایی داستان به‌کار گرفته شده، شگرد قاب[۱۲] است. در این شیوه، راویِ اول- که قسمت چارچوب داستان را روایت می‌کند- معمولاً برون‌داستانی است. راوی برون‌داستانی نوشته‌هایی شامل خاطرات یا زندگی‌نامهٔ یک شخصیت و گاه مجموعه‌ای از نامه‌ها را که اصل داستان را تشکیل می‌دهد، فرا چنگ می‌آورد. این خاطرات روزنوشت یا زندگی‌نامه‌ها را گاه خود شخصیت داستانی دراختیار راوی قرار می‌دهد. راویِ اول خاطرات را یا به همان شکلی که شخصیت دراختیار او قرار داده است منتشر می‌سازد یا با جرح‌وتعدیلی مختصر آن‌ها را بازنویسی می‌کند.

شگرد قاب روایتی شبه‌زندگی‌نامه‌ای[۱۳] دارد. با استفاده از این تمهید ماجرای داستان به‌مثابهٔ امر واقع، معتبر و موثق قلمداد می‌شود. این شیوه به‌عنوان شگردی اعتباربخش عمل می‌کند؛ به‌خصوص زمانی‌که چارچوب آن را راوی داستانی فراهم کرده باشد (Fludernik, 2009: 58).

در رمان‌های مورد بررسی در این پژوهش، چند رمان از شگرد قاب بهره برده‌اند. اولین رمان ***پریچهر*** است. این اثر با گنجاندن زندگی‌نامهٔ شخصیت در داستان و استفاده از شگرد قاب، به واقعیت عینی ارجاع می‌دهد. علی، شخصیت اصلی داستان، خاطرات مکتوبش را برای انتشار دراختیار راوی قرار می‌دهد: «شرح زندگانی مرا که اخیراً در مدت دو ماه اقامت در رشت نوشته‌ام، بدهید همه‌کس بخواند بلکه چندنفری از مصیبت‌هایی که به من رسیده محفوظ بمانند» (حجازی، [۱۳۰۸] بی‌تا: ۶). بااینکه این شگرد، خود تضمین‌کنندهٔ واقعیت رویداد داستانی است، در ***پریچهر*** برای ضمانت صحت ماجرای داستان، به این تمهید بسنده نشده و شخصیت در گفت‌وگو با راوی به‌قید قسم، واقعیت رویدادهای داستان را عهده‌دار می‌شود:

در اول کتاب اضافه کنید که به‌قید قسم ضمانت می‌کنم که یک نکته از این حوادث برخلاف واقعیت نیست و چه‌بسا گفتنی را از ترس حمل به اغراق یا خودستایی حذف کرده‌ام، تنها تحریفی که در حقایق شده تغییر اسامی است، از تعیین محل وقایع خودداری کرده‌ام و وضع نقاط را مجمل گذاشته‌ام، کتابچه در کیف است، بردارید و بروید اتاق خودتان، در یکی دو ساعت خواهید خواند (همان، ۷).

باوجود استفاده از شگرد اعتباربخش قاب و تصریح به واقعی بودن رویدادهای داستان، در پایان داستان نیز با حروف درشت افزوده شده است: «این قصه افسانه نیست» (همان، ۱۱۹).

جنایات بشر نیز از شگرد قاب بهره می‌برد. راوی هنگام عبور از مسیر همیشگی‌اش، کنار خرابه‌ای صدای ناله‌ای می‌شنود، نزدیک می‌شود، زنی را درحال احتضار می‌بیند، بر حالش رحم می‌آورد و درصدد کمک به او برمی‌آید. کسی که در خرابه رها شده، دختری است از طبقهٔ مرفّه به‌نام بدریه که گروهی سودجو او و دوستش حلیمه را ربوده‌اند. بدریه خاطراتش را- که پس از فروخته شدن به خانهٔ فسادی در کرمانشاه نگاشته است- دراختیار راوی قرار می‌دهد و راوی آن را گزارش می‌کند. در این اثر، ارجاع به واقعیت عینی ضامن واقعی بودن آن است. نویسنده علاوه‌بر اینکه از این الگوی اعتباربخش استفاده می‌کند، در گفت‌وگوی راوی و بدریه، تمایز افسانه و واقعیت را مطرح و بر نقش آموزشی اثر تأکید می‌کند:

گفت راستی کتاب مرا خواندید گفتم بلی گفت شاید مردم آن را افسانه تصور کنند من که شاهد قضیه هستم این تردید را برطرف خواهم کرد پرسید با آن چه خواهید کرد گفتم طبع نموده و در دنیا منتشر می‌کنم گفت این خدمتی است که به عالم انسانیت نموده‌اید (انصاری، [۱۳۰۸] بی‌تا: ۱۹۵-۱۹۶).

مکتب عشق هم از این الگو، اما به‌شیوه‌ای متفاوت، بهره می‌برد. این اثر مشتمل بر نامه‌هایی است که لعبت، شخصیت اصلی داستان، خطاب به مهرنگار نگاشته است. این نامه‌ها را زنی ناشناس دراختیار مهرنگار قرار داده و او نامه‌ها را به راوی سپرده است. برخلاف دیگر آثار که در آغاز متن به واقعی بودن ماجرای داستان اشاره شده و واقعیت رویدادهای آن در این چارچوب، مسلّم و حتمی نشان داده شده، در پایان این

داستان مشخص می‌شود که مهرنگار با ارسال نامه‌ای انتشار سرگذشت لعبت را مطالبه کرده است:

> آمدم منزل کاغذهایی را که آن زن از طرف لعبت‌خانم برای من آورده بود خواندم و این است عین سرگذشت او که برای شما می‌فرستم توقع دارم برای شادی روح دوست ناکامم و برای خاطر افسرده و قلب آغشته به خون مادرش آن را در معرض دل‌های شکسته گذارده احساسات بیچارگان را به کمک خود طلب کن (شریف، ۱۳۰۷: ۸۵).
>
> عین این داستان را تقدیم کردم که به‌نام مکتب عشق منتشر سازید زیرا من از حقایق زندگانی لعبت چگونگی عشق‌های او مطلع بودم درحقیقت حیف است قلوب افسرده و دل‌های شکسته از وضعیات سرگذشت او باخبر نباشند! (همان، ۸۹).

نویسنده با نقل نامهٔ مهرنگار، توهم واقعی بودن رویداد داستانی را القا می‌کند. علاوه‌بر این، در بخش خاتمهٔ کتاب با برشمردن نام مکان‌های جغرافیایی مشخص، وقایع داستان را با عینیت جهان واقع پیوند می‌زند و با ذکر نام محل دفن شخصیت‌های داستانی و ارجاع به واقعیت عینی، رویداد داستانی را همچون واقعیتی محتوم عرضه می‌کند:

> عین داستانی که در فوق منتشر شد شما خواندید: اگر قلب شما شکسته شده روزی را با رفقا و دوستان و کسانی که محبت دارید به ابن‌بابویه بروید و بر مزار مادر و دختری که در میان خاک و خاشاک در آغوش هم خفته‌اند سر بزنید! (همان، ۹۴).

جلد دوم این اثر نیز از همان الگوی جلد اول تبعیت می‌کند؛ با این تفاوت که ماجرا از منظر فریدون، شوهر خیانت‌کار لعبت، خطاب به خسروخان روایت شده است. محسن خان یا همان فریدون در حالت احتضار شخصی را دنبال خسروخان می‌فرستد و دسته‌ای کاغذ به او می‌سپارد. خسرو که بنابر اذعان خودش، بارها داستان لعبت (جلد اول ***مکتب عشق***) را از نظر گذرانده است، تصمیم می‌گیرد آن‌ها را به نویسنده بسپارد تا در ادامهٔ داستان لعبت چاپ کند:

این است عین داستان و سرگذشت او که برای شما می‌فرستم که منتشر سازید و حالا که چندی است از این قضیه می‌گذرد و وقوف کامل به اوضاع و احوال لعبت پیدا کرده‌ام لازم است برای آنکه قلب‌های منتقمین تسکین و تسلی پیدا کند در معرض افکار دل‌های شکسته بگذارید (شریف، ۱۳۰۹: ۸۴).

در پایان این اثر، داستان شاه‌پسند نیز به همین شکل روایت شده است. داستان شاه‌پسند را فخر اختر به خسرو می‌سپارد. خسرو نیز آن را به همان شکل برای چاپ دراختیار راوی قرار می‌دهد (همان، ۸۶).

زیبا نیز به‌شکل زندگی‌نامه روایت می‌شود؛ اما با دیگر موارد بررسی‌شده در این قسمت تفاوتی اساسی دارد؛ در ***زیبا***، قسمت چارچوب را نیز راوی درون‌داستانی، یعنی شیخ‌حسین فراهم می‌کند. چارچوب داستان درواقع نامه‌ای است که او در زندان خطاب به وکیلش نگاشته است.[۱۴] ***زیبا*** ماجرای زندگی شیخ‌حسین است که اکنون در زندان به‌سر می‌برد. شیخ‌حسین زندگی‌نامهٔ خود را دراختیار وکیلش می‌گذارد و از او می‌خواهد رازش را بر کسی فاش نکند: «پس از خواندن، نوشته را به من پس بدهید و هیچ‌کس را از این حقایق آگاه نکنید؛ زیرا شاید با لطف شما دومرتبه در جامعه پذیرفته بشوم! در این‌صورت با چنین اعترافی، انگشت‌نمای خاص و عام خواهم بود.» (حجازی، [۱۳۱۱] بی‌تا: ۷). به‌رغم اصرار شیخ‌حسین بر کتمان مطالب زندگی‌نامه در ابتدای داستان، در پایان تغییر عقیده می‌دهد و از وکیلش می‌خواهد زندگی‌نامه را به‌علت پندآموزی‌اش، منتشر کند. تأکید و تصریح بر عبرت‌آموزی سرگذشت داستان، مؤید نقش آموزشی ادبیات در این دوره است. علاوه‌بر این، بیرون از متن اصلی و چارچوب، در صفحه‌ای جداگانه، قبل از شروع داستان، توهم واقعی بودن خاطرات برجسته شده است:

این کتاب شرح حوادثی است که در سال‌های پیش از ۱۲۹۹ هجری شمسی بر شیخ‌حسین گذشته. قسمت اول را در سال ۱۳۱۶ که به‌زندان رفته و قسمت دوم را در سال ۱۳۲۰ که آزاد شده نوشته است. در آینده نیز سرگذشت خود را از ۱۲۹۹ به‌بعد خواهد نوشت.

دارالمجانین نیز از شگرد قاب برای اعتباربخشی و ضمانت واقعیت بهره برده است. این داستان سرگذشت شخصی است به‌نام محمود که در دارالمجانین نگاشته شده است. هنگام حضور راوی در کتاب‌فروشی دوستش، پیرزنی برای فروختن کتاب‌های کهنه به آنجا مراجعه می‌کند. کتاب‌فروش با دیدن کتاب‌های کهنهٔ پیرزن به او توجه نمی‌کند. راوی بر پیرزن رحم می‌آورد و کتابی از او خریداری می‌کند. پیرزن به‌جای باقی‌ماندهٔ پول، دسته‌ای اوراق دست‌نویس به راوی می‌دهد. راوی تا مدت‌ها به این اوراق توجهی نمی‌کند؛ اما پس از خواندن آن‌ها نظرش جلب می‌شود و تصمیم می‌گیرد آن‌ها را به همان صورت منتشر کند (جمال‌زاده، [۱۳۲۰] ۱۳۴۳: ۶-۸).

شگرد قاب با ایجاد این توهم که داستان شرح زندگی شخصیتی واقعی است، واقعیت رویدادهای داستان را ضمانت می‌کند. این شیوه نیز ضامن اصالت و اعتبار محتوای داستان است و با ارجاع به زندگی واقعی، به نویسنده امکان می‌دهد رویدادهای داستان را در شرایط زمانی و مکانی واقعی تصویر کند. نویسنده با استفاده از این شگرد، درمورد منبع رویداد داستانی سند ارائه می‌دهد و سعی می‌کند با اعتبار بخشیدن به رویدادهای داستان، توهم واقعیت را به خواننده القا کند.

۴. تاریخ‌انگاری رمان

دغدغهٔ واقعی‌نمایی و القای توهم واقعیت گاه بدانجا می‌انجامد که نویسنده خود را تاریخ‌نگار و اثرش را تاریخ نام می‌نهد. نویسنده از این تمهید اعتباربخش استفاده می‌کند تا داستانش زاییدهٔ تخیل خوانده نشود؛ بلکه به‌مثابهٔ امری واقعی و تاریخی که واقعاً رخ داده است، بدون چون‌وچرا باورپذیر باشد. در تاریخ‌انگاری رمان، همانند ضمانت واقعیت و شگرد قاب، سعی می‌شود واقعی‌نمایی و اعتبار داستان از طریق رابطهٔ متن با خواننده محقق شود.

مشفق کاظمی در ***یادگار یک‌شب***، از فرخ به‌عنوان «پهلوان تاریخ ما» یاد می‌کند ([۱۳۰۵] ۱۳۴۸: ۲۱۸). ربیع انصاری نیز در ***جنایات بشر***، اثرش را تاریخ می‌نامد: «این وضعیت کلبهٔ است که **تاریخ** ما در آن مدفون است و می‌خواهیم سرگذشت عبرت‌انگیزی را از زیر دیوارهای شکسته و طاق ظلمانی آن بیرون آورده و یک صفحهٔ

خون‌آلود دیگری به تاریخ و مظالم و جنایات بشری اضافه نماییم» (انصاری، [۱۳۰۸] بی‌تا: ۴). انصاری در اثر دیگرش، ***سیزده عید نوروز***، نیز داستانش را تاریخ می‌نامد:

> چون عرصهٔ را که می‌خواهیم بساط سخن خود را روی آن پهن کنیم، کرمانشاه است و **تاریخی** که نگارش آن را عهده‌دار شده‌ایم وقایعی است که در این شهر اتفاق افتاده، لهذا از قارئین محترم تمنا می‌کنیم با ما همراهی نموده تا به‌اتفاق به گردش روز سیزده عید نوروز به شهر کرمانشاه برویم (انصاری، ۱۳۱۱: ۳).
>
> من آن طفل را به‌کلی فراموش کرده بودم ولی قلم تصادف و تقدیر فاجعهٔ او را مجدداً در **تاریخی** که در دست نگارش دارم ثبت نمود (همان، ۵۷).

نویسنده با تاریخ خواندن اثر می‌کوشد خواننده را متقاعد کند که در صحت و واقعیت رویدادها تردید نکند. همسان انگاشتن رمان با تاریخ، قبل از خواندن متن، هرگونه ناباوری مخاطب را تعلیق نموده، او را متقاعد می‌کند که داستان را به‌مثابهٔ تاریخی واقعی بخواند و وقایع آن را واقعی و مسلّم فرض کند.

۵. انکار متن‌بودگیِ داستان

در این نوع واقعی‌نمایی، نویسنده می‌کوشد با طرح فاصله میان داستان تخیلی و واقعیت، وجه تخیلی داستان را انکار کند. کنشی داستانی در شرف وقوع است؛ اما راوی یا شخصیت می‌گوید: احتمال اتفاق افتادن این‌چنین کاری فقط در داستان‌ها وجود دارد، نه در دنیای واقعی. از آنجا که در این اثر هم این اتفاق خارق‌العاده یا خاص رخ نمی‌دهد، ناممکن بودن وقوع اعمال خارق‌العاده و غیرمعمول در این اثر دلیلی است بر واقعی بودن رویداد داستانی.[۱۵] مشفق کاظمی به‌خوبی از این شگرد در ***تهران مخوف*** بهره گرفته است:

> فرخ متوجه شد که ژاندارم‌ها و جواد در آنجا ماندند ابتدا به فکرش رسید به خانهٔ عموکریم برود و چنانچه لازم باشد با ژاندارم‌ها درافتد و جواد را از دست آن‌ها خلاص کند، ولی آیا امید موفقیتی برایش می‌رفت او که کوچک‌ترین اسلحه هم نداشت می‌توانست بر آن دو ژاندارم مسلح فایق آید.
>
> فرخ آنچه را در کتاب‌های اسکندرنامه و حسین کرد خوانده و نظایر آن را در رمان‌های بعضی از نویسندگان اروپایی دیده بود، هیچ‌گاه باور نکرده خوب

می‌دانست که مشکل است او به‌تنهایی با دو نفر مسلح مبارزه کند ([۱۳۰۳] ۱۳۴۷: ۳۸۱).

نویسنده با طرح این واقعیت که درگیری با چند نفر مسلح، آن‌هم بدون اسلحه، فقط در داستان‌های تخیلی رخ می‌دهد و در جهان واقع وقوع چنین رخدادی محتمل نیست، رویداد داستانی را واقعیتی عینی معرفی می‌کند؛ بدین معنا که نویسنده با طرح فاصلهٔ موجود میان واقعیت و داستان‌های تخیلی، درپی آن است که واقعیت رویدادهای داستان را اثبات کند. در داستان‌های تخیلی، روی دادن هر اتفاقی محتمل است؛ حال آنکه در جهان واقع، وقوع هر رخدادی باورپذیر نیست؛ بلکه درنظر گرفتن روابط علّی و معلولی و همخوانی با شرایط عینی، لازمهٔ باورپذیری وقوع رویدادهاست. نویسنده با طرح این فاصله می‌کوشد اثر خودش را واقعیت جلوه دهد. در جهان واقع، درگیری با چند نفر مسلح آن‌هم با دست خالی ممکن نیست و فقط در داستان‌هایی از جنس ***اسکندرنامه*** و ***حسین کرد*** چنین رویدادهای اتفاق می‌افتد؛ از آنجا که در این اثر هم چنین اتفاقی نمی‌افتد، پس این اثر مساوی با واقعیت است. نویسنده با به‌کارگیری این شگرد، وجه تخیلی اثر را انکار می‌کند و آن را با واقعیت یکسان جلوه می‌دهد.

مشفق کاظمی در ***یادگار یک‌شب*** نیز، بار دیگر از این شگرد استفاده می‌کند و عشق‌های مطرح‌شده در ***چهل‌طوطی*** و ***اسکندرنامه*** را از جنس قصه می‌خواند که با تجربیات زندگی واقعی- که کنش شخصیت‌های این داستان جزئی از آن محسوب می‌شوند- همخوانی ندارند. نویسنده با طرح فاصله میان آثار تخیلی شناخته‌شده و واقعیت عینی، رویداد داستانی را در کفهٔ واقعیت قرار می‌دهد و وجه تخیلی آن را منکر می‌شود:

> هر دو احساس می‌کردند که از این‌گونه سؤال و جواب‌ها طرفی نمی‌بندند ولی هیچ‌کدام نه جرئت آن را داشتند که از عوامل دیگری صحبت کنند و نه معلوماتشان اجازه می‌داد که احساسات قلبی خود را برای یکدیگر چنان‌که باید تشریح نمایند، آن دو که جز کتاب‌های *چهل‌طوطی* و *اسکندرنامه* برایشان خوانده نشده بود و گاه‌گاه هم که گرد معرکهٔ دراویش در میدان جلو شمس‌العماره رفته بودند غیر از قصه‌های و نقل‌ها چیزی به گوششان نرسیده بود که آن هم بیشتر به

جن و پری و عادلشاه چینی پرداخته و به آدمیان درسی در عالم عشق نمی‌آموخت. بنابراین از چگونگی نکات شیرین زندگی که درعین حال سختی‌ها و مرارت‌هایی را هم دربردارد کمترین اطلاعی نداشته و اینکه هر مرد یا زنی چطور می‌تواند با گرمی احساسات خود دقایق بلکه ساعت‌های خوشی را برای طرف دیگر فراهم سازد در نظرشان روشن نبود (مشفق کاظمی، [۱۳۰۵] ۱۳۴۸: ۷۷–۷۸).

۶. دلایل اصرار نویسندگان بر ضمانت واقعیت رویدادهای داستان

اصرار بر ضمانت واقعیت رویدادهای داستان نشان می‌دهد که نویسندگان نخستین رمان‌های فارسی علاوه‌بر به‌کارگیری تمهیدات ساختاری و متنی می‌کوشیدند با ضمانت واقعیت رویدادها، تاریخ‌انگاری رمان و انکار متن‌بودگی، رمان را اثری واقعی جلوه دهند و خودشان را «محرِّر امر واقع» قلمداد کنند. برای اصرار و تأکید نویسندگان بر واقعی خواندن رویداد داستانی می‌توان دلایل متعددی اقامه کرد که پاره‌ای از آن‌ها معلول شرایط تاریخی و اجتماعی ظهور رمان است و برخی دیگر ریشه در قواعد بازنمایی حاکم بر گونهٔ رمان واقع‌گرا دارد. مهم‌ترین این دلایل عبارت‌اند از:

۱. نوپایی ژانر رمان: در این دوره، نوشتار واقع‌گرا در مراحل اولیهٔ شکل‌گیری بود و هنوز به‌عنوان ژانر مستقل به‌رسمیت شناخته نمی‌شد. رمان ژانری نوپا بود و به لحاظ تکنیک روایی، به چنان پایگاهی از مقبولیت دست نیافته بود که با اتکا به عناصر روایی، به‌عنوان اثری قائم‌به‌ذات و خودبسنده، باورپذیر و قابل اعتماد جلوه نماید. نویسندگان وقایع رمان و تمهیدات ساختاری آن را برای اعتباربخشی به واقعیت رویدادها کافی نمی‌دانند و سعی می‌کنند اثرشان را واقعیتی عینی جلوه دهند و خواننده را متقاعد کنند که اثرشان بازنمایی‌ای عینی از شرایط جامعه است.

۲. اعتقاد به کارکرد آموزشی ادبیات: نویسندگان نخستین رمان‌های فارسی پیوسته بر مقاصد آموزشیِ اثر ادبی تأکید می‌کردند و رمان را ابزاری جهت تهذیب اخلاق فردی و تنویر افکار عمومی می‌دانستند. اعتقاد به کارکرد آموزشی ادبیات ایجاب می‌کند نویسنده برای متقاعدسازی مخاطب به‌شیوه‌های گوناگون، برای راست‌نمایی

رخدادهای داستان بکوشد. درواقع، ضمانت و تأکید بر واقعی‌نمایی، تمهیدی برای تقویت اعتبار و سندیت متن و افزایش اثرگذاری آن بر مخاطب است.

۳. وجود پیش‌داوری منفی دربارهٔ ادبیات داستانی: رمان رئالیستی مدعی است که شرحی مطابق واقع از واقعیت‌های جامعهٔ انسانی معاصر به‌دست می‌دهد. رمان رئالیستی با بیان «مطابق واقع بودن»، مدعی صحت و اعتبار رویدادهای داستان است؛ اما نوعی پیش‌داوری منفی درباب صحت و اعتبار رویدادهای ژانر ادبیات داستانی وجود داشت. «افسانه» و دیگر اصطلاحاتی که در ادبیات سنتی برای اطلاق بر ادبیات داستانی به‌کار می‌رفت، با نوعی پیش‌داوری منفی دربارهٔ صحت و راستی آن همراه بود. افسانه مترادف با دروغ بود و از نظر صدق، در نقطهٔ مقابل واقعیت و حقیقت قرار داشت. این باور نویسندگان را برآن می‌داشت که در مقدمهٔ آثار، با واقعی دانستن رویدادهای داستان، از اطلاق نام افسانه بر آن تبری جویند.

۴. مواضع ستیزگرانهٔ اندیشمندان: نوشتار واقع‌گرا تصویرگر دنیای آرمانی نیست؛ بلکه می‌کوشد واقعیت‌های جامعه را فارغ از مقولاتی همچون حسن و قبح یا زشتی و زیبایی بازنمایی کند. رمان رئالیستی در بازنمایی واقعیت جامعه، به نشان دادن محرومیت‌ها، پلشتی‌ها و زشتی‌های جامعه توجه خاصی دارد. این نوع بازنمایی با باورهای اخلاقی جامعهٔ آن روزگار چندان همساز نبود و واکنش‌هایی تند درپی داشت؛ تا بدانجا که اندیشمندانی همچون کسروی رمان را به‌سبب توجه به واقعیت‌های سطحی و گذرا نکوهش می‌کردند و آن را مایهٔ فساد اخلاقی و تباهی جامعه می‌دانستند و برای ممانعت از همه‌گیر شدن آسیب‌های آن دست به قلم می‌بردند.

۷. نتیجه

نویسندگان نخستین رمان‌های فارسی به‌جای تأکید بر ترسیم باورپذیر واقعیت محتمل، بر تظاهر به گزارش و بازگفت واقعیت محتوم اصرار می‌کردند. اقناع و تصدیق مخاطب از طریق عهده‌داری صحت اعتبار و سندیت رویداد داستانی، مطمح نظر این نویسندگان بوده است؛ به همین دلیل، باورپذیری تابع باورمندی بی‌قیدوشرط مخاطب به محتوای داستان به‌عنوان واقعیتی محتوم است؛ تا اینکه تابع و تالی منطق درونی اثر و

کاربست موفق الگوهای روایی باورپذیر باشد. نویسندگان نخستین رمان‌های رئالیستی با چالش‌های مختلفی روبه‌رو بودند؛ از یک سو، رمان ژانری نوپا بود و هنوز به‌عنوان یک نوع ادبی مستقل به‌رسمیت شناخته نمی‌شد و از دیگر سو، با مواضع خصمانهٔ روشن‌فکران روبه‌رو بودند. این عوامل نویسندگان را برآن می‌داشت تا رمان را بازگفتِ واقعیت عینی یا تاریخ بنامند؛ زیرا این‌گونه نوشتارها موقعیت تثبیت‌شده‌ای داشتند و کمتر محل تردید بودند. از اوایل دههٔ بیست، به‌تدریج با پذیرفته شدن نوشتار واقع‌گرا، این‌گونه ارجاع به واقعیت در رمان‌ها کم‌فروغ شد؛ زیرا به‌تدریج استقلال رمان به‌عنوان نوع ادبی مستقل پذیرفته شد و نویسندگان برای باورپذیری و اثرگذاری، نیازی به ارجاع مستقیم به واقعیت محتوم و تاریخ احساس نمی‌کردند.

پی‌نوشت‌ها

1. verisimilitude

۲. تأکیدها از نگارنده است.

۳. کسروی در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۱۲ تا ۱۳۲۱ برای جلوگیری از آسیب‌های رمان مقالاتی را در ماهنامهٔ ***پیمان*** و روزنامهٔ ***پرچم*** منتشر کرد. این مقالات در سال ۱۳۲۳ در کتابی باعنوان ***در پیرامون رمان*** چاپ شده است.

4. Ewlyn Sterling
5. willing suspension of disbelief
6. a priori
7. Harry Levin
8. Denis Diderot
9. . .. .

۱۰. در متون کلاسیک، اصطلاحاتی مانند «قصه» و «حکایت» در بعضی موارد به‌معنای رخداد تاریخی به‌کار می‌رفته است. در ***تاریخ بیهقی*** و دیگر تواریخ، قصه و حکایت به‌معنای ماجرای واقعی است. در تعبیر قصص الانبیا و مانند آن نیز، کاربرد اصطلاح قصه به‌معنای سرگذشت واقعی است.

۱۱. تو این را دروغ و فسانه مدان/ به یکسان روشن زمانه مدان

12. frame narrative
13. pseudo-autobiography

۱۴. شرح این تمهید در صفحات اولیهٔ رمان ***زیبا*** آمده است (حجازی، [۱۳۱۲] بی‌تا: ۳–۷).

۱۵. توماشفسکی (85 :1965) این نوع واقعیت‌مانندی را نفی خصیصهٔ ادبی و کالر (۱۳۸۸: ۲۰۷) آن را واقعیت‌مانندی طبیعی برحسب قرارداد می‌نامد.

منابع

- انصاری، ربیع ([۱۳۰۸] بی‌تا). ***جنایات بشر یا آدم‌فروشان قرن بیستم***. چ۵. تهران: مطبعهٔ پیروز.
- ـــــــــــ (۱۳۱۱). ***سیزده عید نوروز***. تهران: چاپخانهٔ خاور.
- بالائی، کریستف (۱۳۷۷). ***پیدایش رمان فارسی***. ترجمهٔ مهوش قویمی و نسرین خطاط. تهران: انتشارات معین و انجمن ایران‌شناسی فرانسه در تهران.
- جمال‌زاده، سیدمحمدعلی ([۱۳۲۰] ۱۳۴۳). ***دارالمجانین***. چ۶. تهران: کانون معرفت.
- حجازی، محمد ([۱۳۰۸] بی‌تا). ***پریچهر***. تهران: انتشارات ابن‌سینا.
- ـــــــــــ ([۱۳۱۱] بی‌تا). ***زیبا***. تهران: انتشارات ابن‌سینا.
- خلیلی، عباس ([۱۳۰۳] ۱۳۴۳). ***روزگار سیاه***. چ۲. تهران: مطبعهٔ فاروس.
- دولت‌آبادی، یحیی (۱۳۰۵). ***شهرناز***. تهران: مطبعهٔ مجلس.
- شادمان، سیدفخرالدین (۱۳۰۷). ***کتاب بی‌نام***. تهران: مطبعهٔ سیروس.
- شریف، علی‌اصغر (۱۳۰۷). ***مکتب عشق***. ج۱. تهران: مطبعهٔ مجلس.
- ـــــــــــ (۱۳۰۹). ***مکتب عشق***. ج۲. تهران: مطبعهٔ نهضت شرق.
- کالر، جاناتان (۱۳۸۸). ***بوطیقای ساختگرا، ساختگرایی، زبان‌شناسی و مطالعهٔ ادبیات***. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: مینوی خرد.
- مشفق کاظمی، مرتضی ([۱۳۰۳] ۱۳۴۷). ***تهران مخوف***. چ۶. تهران: سازمان انتشارات ارغنون.
- ـــــــــــ (۱۳۰۹). ***رشک پریها***. تهران: مطبعهٔ روشنایی.
- ـــــــــــ ([۱۳۰۵] ۱۳۴۸). ***یادگار یک‌شب***. چ۳. تهران: سازمان انتشارات ارغنون.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷). ***سیر تحول ادبیات داستانی و نمایشی (از آغاز تا ۱۳۲۰ شمسی)***. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- هلپرین، جان (۱۳۸۶). «نظریهٔ رمان» در ***نظریه‌های رمان***. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: انتشارات نیلوفر.
- Ansāri, R. ([1929] nd.). *eeāāttt .. .. 5th* Ed. Tehran: Piruz Publication. [in Persian]
- _____ (1932). .. .. Tehran: Khāvar Publication. [in Persian]
- Bālāei, Ch. (1998). *iii dāeehh e mmmn...* .... .. M. Qavimi & N. Khattāt (Trans.). Tehran: Moein Publication. [in Persian]

- Culler, J. (2009). . .. .. *ā.... . xxtee... āāttgrrei, aaeeeeeeneeeo Mtt āle'. ee bbbbttt* . K. Safavi (Trans.). Tehran: Minu- ye kherad Publication. [in Persian]
- Dowlat Ābadi, Y. (1926). ... ... *zz*. Tehran: Majles Publication. [in Persian]
- Fludernik, M. (2009). ... … .... Translated from the German by Patricia Häusler- Greenfield and Monika Fludernik. London and New York: Routledge.
- Halperin, J. (2007). "Nazarie-ye Romān" in . .. . *ā.*.. ... *nn*. H. Payandeh (Trans.). Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- Hejāzi, M. ([1929] 1965). .... Tehran: Ebn-e Seynā Publication. [in Persian]
- _____ ([1932] nd.) *āāāāā.* Tehran: Ebn-e Seynā Publication. [in Persian]
- Jamālzādeh, S.M.A. ([1941] 1964). *Drr. al Majāii n*. 6th Ed. Tehran: Kānun-e Ma'refat Publication. [in Persian]
- Khalili, A. ([1924] 1964). *zzz rrrr … . ehhh.* 2nd Ed. Tehran: Fārus Publication. [in Persian]
- Levin, H. (1951). "What Is Realism?". . .. . …. .. .. A Symposium on Realism. pp. 193-199.
- Mir Ābedini, H. (2008). .. .. …. . ... *e Dāttnni o Nmmeeehhi*. Tehran: Farhangestān-e Zabān o Adab-e Fārsi Publication. [in Persian]
- Moshfeq Kazemi, M. ([1924] 1968). *Trrr nn.*... . .. .. . 6th Ed. Tehran: Arqanun Publication. [in Persian]
- _____ (1930). .. ... … . ... *ā*. Tehran: Rowshanāei Publication. [in Persian]
- _____ ([1926] 1969). . *eeerrr* … . .. . 3th Ed. Tehran: Arqanun Publication. [in Persian]
- Shademān, S.F. (1928). *Ktt bb. e ii Nmm* Tehran: Seirus Publication. [in Persian]
- Sharif, A.A. (1928). . .. . Vol. 1. Tehran: Majles Publication. [in Persian]
- _____ (1930). . . .. … . ... . Vol. 2. Tehran: Nehzat-e Sharq Publication. [in Persian]
- Sterling, E.F. (1967). "The Theory of Verisimilitude in the French Novel Prior to 1830" in .... pp. 613-619.
- Tomashevsky, B. (1965). "Thematics" in . ... … . ... …… . .…. ... . Translated and with an Introduction by Lee T. Lemon and Marion J. Reis. University of Nebraska Press. Lincoln and London. pp. 61-96.