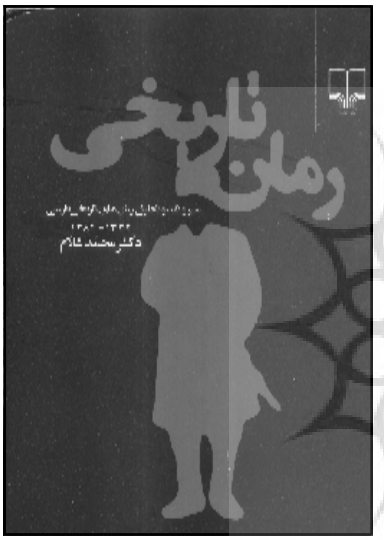
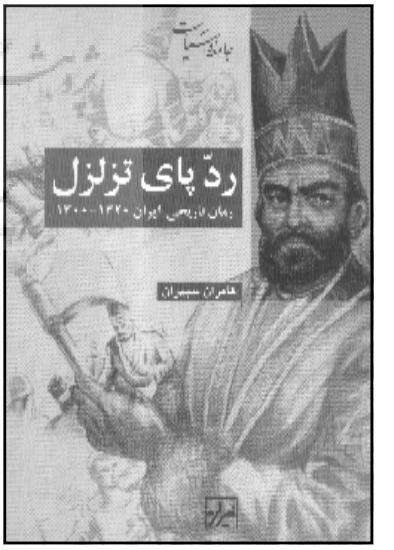
سرنوشت رمان تاریخی در ایران

محمد غلام، کامران سپهران، بهزاد دوران، شهرام پرستش



O رمان تاریخی: سیر و نقد و تحلیل رمانهای تاریخی فارسی ۱۲۸۴-۱۳۳۲
O محمد غلام
O نشر چشمه
O ۱۳۸۱، ۵۴۶ صفحه



O ردّپای تزلزل: رمان تاریخی ایران ۱۳۲۰-۱۳۰۰
O کامران سپهران
O نشر شیرازه
O ۱۳۸۱، ۱۷۲ صفحه

دفتر کتاب ماه علوم اجتماعی در بعدازظهر یک روز تابستان واحه‌ای است برای گفت‌وگو درباره «سرنوشت رمان تاریخی در ایران». در این میزگرد که به مناسبت انتشار رمان تاریخی: سیر و نقد و تحلیل رمانهای تاریخی فارسی از سال ۱۲۸۴ تا ۱۳۳۲ و ردپای تزلزل: رمان تاریخی ایران از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ برگزار می‌گردید: دکتر محمدغلام و کامران سپهران نویسندگان این دو کتاب حضور یافتند و به فاصله یک معارفه کوتاه دکتر بهزاد دوران به این جمع اضافه شد تا جلسه رسماً آغاز گردد.* رمان تاریخی در مقابله با رمانس، رمان تاریخی و نهاد دولت ـ ملت، رمان تاریخی و مدرنیته ایرانی و آینده رمان تاریخی در ایران از محورهای مباحثه بودند. مناظره در حالی بالا گرفت که آفتاب آرام آرام پائین می‌نشست. جلسه خاتمه یافت و تمامی ابواب گشوده ماند.

****

پرستش: بحث را با این پرسش آغاز می‌کنم که چه رابطه‌ای بین رمان و تاریخ وجود دارد؟ به گمان بنده رمان حداقل ادعای وفاداری به واقعیت را ندارد در حالی که تاریخ تا حد ممکن می‌خواهد به واقعیت وفادار بماند. پس این سؤال مطرح می‌شود که رمان تاریخی از چه مقوله‌ای است و چگونه می‌تواند بر این پارادوکس غلبه کند و این شکاف را بپوشاند؟

غلام: با یاد خدا. بنده سپاسگزارم از اینکه این جلسه را فراهم آوردید. آنچه در

غلام:
در رمانهای تاریخی ما دست کم تا سال ۱۳۳۲ که محدوده پژوهش من است اساساً این ویژگی چند صدایی یا وجود ندارد یا خیلی کم است

مورد این سؤال به ذهن من می‌رسد این است که اگر از دید ایرانیان به این قضیه بنگریم باید ببینیم نویسندگان ایرانی در عصر مشروطه چرا به این نوع ادبیات روی آوردند؟ هدفشان چه بود؟ شاید بد نباشد که جمله حسینقلی خان مستعان را نقل کنم که می‌گفت: تاریخ ایران، جاهای خالی فراوانی دارد. رمان‌نویس [تاریخی] از این جاهای خالی استفاده می‌کند و با تخیل خود آن را می‌پروراند و شکل می‌دهد و آن شخصیت و واقعیت تاریخی را تبدیل به یک اثر داستانی می‌کند. بنابراین، تاریخ برای این نویسنده رمان تاریخی، صرفاً ابزار است. درواقع وجود یک پتانسیل بسیار قوی و تاریخ طولانی و تجربه‌هایی که گذشتگان ما در این زمینه داشته‌اند باعث شد که نویسندگان ما به سمت رمان تاریخی بروند و با رمان به مدد تخیلشان. جاهای خالی تاریخ را پر کنند و آن را بازسازی کنند.

سپهران: فکر می‌کنم این پارادوکسی که به آن اشاره دارید، اساساً ذاتی خود رمان است. مگر نه این که برای رمان همواره این تعریف را قائلیم که رمان دستی در خیال و پایی در واقعیت دارد؟ رمان از همان ابتدا درست یا غلط، این سرنوشت را داشت که با واقعیت سنجیده شود. حالا در قرن رمان یا قرن نوزدهم، رمان تاریخی این وضعیت وجودی را به نحو احسن بازتاب می‌دهد و برای همین به محبوب‌ترین گونه رمان در این قرن تبدیل می‌شود. از آنجا که دستی در خیال دارد داستانی را بازمی‌گوید و از آنجا که پایی در واقعیت دارد به واقعیت زمانه یعنی ظهور دولت ـ ملیتها راجع است که ایدئولوژی‌اش ناسیونالیسم است و جهت حقانیت خود به تاریخ رجوع می‌کند، آن هم تاریخ تحریف شده، یا همان چیزی که رمان تاریخی به نحوی جذاب ارائه می‌دهد.

پرستش: برای روشن‌تر شدن بحث اجازه بدهید ببینیم چه تفاوتی بین رمان تاریخی و رمانس بخصوص از حیث ادبی وجود دارد. وقتی به گذشته می‌نگریم با ژانری روبروییم که رمانس یا همان قصه‌های شهسواری است که نمونه بارز آن قصه امیرارسلان نامدار است. در دوران جدید یا دوران مدرن ژانر دیگری ظهور می‌کند به عنوان رمان تاریخی. وجوه ممیزه رمان تاریخی از رمانس چیست؟ تا بر اساس آن درباره این آثار قضاوت نمائیم.

غلام: شاید یکی از تفاوتهای اساسی بین رمانس و رمان تاریخی در نوع نگاه به تاریخ است. به این ترتیب که رمان تاریخی به یک تاریخ مدون یعنی تاریخی که درواقع اتفاق افتاده توجه دارد، در حالی که رمانسها اساساً تمایل چندانی به این مسئله ندارند. رمانسها بیشتر زندگی طبقه پایین جامعه را منعکس می‌کنند، مثل سمک‌عیار یا ابومسلم‌نامه. درحالی که رمانهای تاریخی، به دربارها و طبقات بالای جامعه توجه دارد. مسئله دیگر پرداخت داستانی است یعنی همان چیزی که از زاویه نقد ادبی به آن اشاره کردید.

رمانسهای ما ویژگی خاص خود را دارند، یعنی بن‌مایه‌ها و عناصر داستانی خاصی در آن وجود دارد که به نوعی در رمانهای تاریخی دنبال می‌شوند. مثلاً فرض بفرمائید قهرمانها در سفرند، پهلوان‌اند، عاشق‌اند، عیارند، بزن‌بهادرند و خطر می‌کنند. اینها همان نقش‌مایه‌ها و عناصری‌اند که در رمانسهایی چون سمک‌عیار، ابومسلم‌نامه و داراب‌نامه مشاهده می‌شوند و به نوعی در رمان تاریخی اولیه ما ادامه می‌یابد یعنی در شمس طغری اغلب قهرمان داستان را می‌بینید که در سفر است، و برای رسیدن به معشوق خطر می‌کند، دلاوری می‌کند. جادو و خرافه و امثال این عناصر را در این رمانها می‌توان یافت. بدین جهت رمانهای تاریخی اولیه ما با رمانسها شباهت بیشتری دارند تا با رمانهای تاریخی‌ای چون جنگ و صلح تولستوی.

سپهران: درباره تکرار بن‌مایه که در رمانس چیرگی دارد با آقای دکتر غلام موافقم. درحقیقت تفاوت رمان با رمانس و سایر گونه‌های ادبیات داستانی در این

رمان فارسی رو به کمال دارد؛ اینکه نویسنده می‌آید از ویژگیهای داستان‌پردازی گذشتگان و شکل روایت آنها استفاده می‌کند، به نوعی بومی کردن است، منتها اینها را به دقت بررسی نکرده‌ایم تا بتوانیم درباره رمان تاریخی فارسی نظریه‌پردازی کنیم

است که رمان داستانهای مشابه با الگوهای تکراری را که برخاسته از نگرشی متحدالشکل و یکپارچه است به کناری می‌اندازد و از نگرش فردی صحبت می‌کند، از تجربه‌ای خاص که در زمان و مکان خاص اتفاق می‌افتد، رمان همچنین امور خارق عادت رمانس را مهار می‌کند. رابطه رمان و رمانس این نکته تاریخی جالب توجه را دربردارد که رمان به عنوان تنها گونه ادبی که تاریخ تولدش را می‌دانیم یعنی دن‌کیشوت از درون رمانس متولد شد. آن هم به نحوی ناخلف یعنی با سخره گرفتن مضامین و الگوهای رمانس.

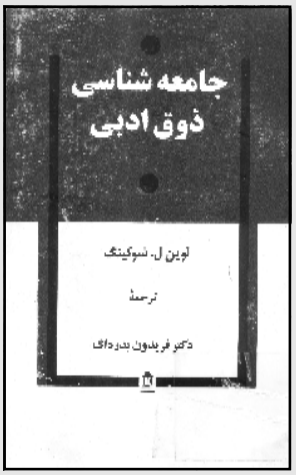
پرستش: اگر بپذیریم مهم‌ترین ویژگی رمان تاریخی به عنوان ژانری از رمان، به قول باختین چندصدایی بودن باشد، پس باید این قضیه در شخصیت‌پردازی، روایت و ساختار روایت رمان قابل رؤیت باشد. ویژگی چندصدایی معیار خوبی است که با آن می‌توان درباره آثار قضاوت نمود هر اندازه این آثار با این معیار همخوانی داشته باشند به رمان نزدیک‌ترند و هر اندازه از آن دور باشند به رمانس شباهت خواهند داشت.

غلام: در رمانهای تاریخی ما دست‌کم تا سال ۱۳۳۲ که محدوده پژوهش من است، اساساً این ویژگی یا وجود ندارد یا خیلی کم است. در مجموع این آثار را به تعبیر اخص نمی‌توان رمان نامید و بیشتر یک جامعه تک‌صدایی را منعکس می‌کنند، چیزی شبیه آثار بیهقی، داراب‌نامه و ابومسلم‌نامه، اما با این تفاوت که تا حدی مایه‌های عاشقانه دارند و بدین ترتیب در مسیر رمان شدن پیش می‌روند ولی این که مثلاً زاویه دید یا روایت داستان تغییر پیدا کند و آدمهای تازه وارد داستان شوند و دیدگاههای مختلف مطرح شود و نویسنده پنهان باشد و شخصیتها زندگی بکنند، کمتر دیده می‌شود، اما جلوتر مثلاً در آثار محمود دولت‌آبادی ـ که من بعضی از آنها را رمان تاریخی می‌دانم ـ یا آثار سیمین دانشور می‌توان شاهد این قضیه بود.

سپهران: اولاً نوشته‌های باختین، متأثر از شرایط زندگی او، دارای نقاط ابهام و تفسیربرانگیزند. به یک معنا باختین حتی رمان‌های تولستوی را چندصدایی نمی‌داند و فقط می‌ماند داستایوفسکی که شخصیتهای رمانهایش و حقیقت وجودشان در ارتباط با شخصیت‌های دیگر برملا می‌شود. من چندصدایی را به رقیق‌ترین معنای ممکن به کار برده‌ام. مفهوم چندصدایی به سبب اینکه رمانهای مورد بحث تاکنون مبلغانه و ایدئولوژیک وانمود شده بودند همچون ابزاری به کار من آمد تا بگویم علاوه بر تک‌صدایی که برچسب این رمان‌ها شده است صداهای دیگری نیز در کارند که فضایی از دودلی و تزلزل را به وجود آورده‌اند. مسئله دیگر این است که نمی‌شود رمان را صرفاً این‌گونه تعریف کرد زیرا اولین قربانی چنین تعریفی داستایوفسکی، دردانه باختین است که از جامعه دموکرات‌منش برنخاسته است و از این راه به رمان نگریستن، هرچند گاهی تفاسیری درخشان برجا می‌گذارد اما برای درک بسیاری از رمانهای برجسته کارساز نیست.

دوران: به نظرم پیش‌نیاز چندصدایی پدیده‌های بنیادی‌تری چون فردگرایی است، فردیتی که متضمن حدودی از آزادی فرد است نه افرادی که مقهور سرنوشتهای از پیش تعیین شده‌اند. اگر این را بپذیریم، این عقلانیت را و این حد از عقل را که فرد می‌تواند مقابل سرنوشت از قبل تعیین شده‌ای مقاومت کند که تا پیش از رمان وجود دارد و شاید آن چندصدایی موردنظر باختین معنی‌دار شود. یعنی شخصیتهایی پیدا می‌کنید که، برای خود هویت دارند و می‌توانند در برابر حوادث واکنش نشان بدهند، واکنشی که نمی‌توان آن را پیش‌بینی کرد. به‌خصوص در کتاب «ردپای تزلزل» شما هم به این نکته اشاره کرده‌اید، به پایان غیرقابل‌پیش‌بینی و باز این آثار. بنابراین می‌توان گفت این افراد تا حدودی از آزادی برخوردارند. اما نکته سؤال‌برانگیز از نظر من این است در شرایط اجتماعی آن زمان که این پدیده‌ها هنوز نهادینه نشده‌اند، چنین مفاهیمی مجال بروز نیافته‌اند، افراد هنوز رعایا محسوب می‌شوند

O جامعه‌شناسی ذوق ادبی
O لوین شوکینگ
O فریدون بدره‌ای
O توس
O ۱۳۷۳، ۵۵۰۰ نسخه، ۱۵۱ صفحه



جامعه‌شناسی ذوق ادبی از لوین ل. شوکینگ جامعه‌شناس آلمانی است. سالها پیش دکتر امیرحسین آریانپور در جامعه‌شناسی هنر به این اثر ارجاعاتی داده و در واقع زمینه را برای ترجمه آن مهیا کرده بود. فریدون بدره‌ای مترجم نام آشنای این کتاب آن را از جمله آثار قدیمی اما پرمعنا در حوزهٔ جامعه‌شناسی ادبیات می‌داند.

و درباره آن این‌گونه می‌گوید: «جامعه‌شناسی ذوق ادبی شوکینگ بسیار چیزها به ما می‌آموزد. نخست آن که چیزی به نام روح زمانه وجود ندارد واگر دارد روحهای زمانه است... و این روحها را خوانندگان، ناشران، منتقدان، گروههای اجتماعی مختلف و دهها و صدها نهاددیگر که مانند آن است می‌آفرینند. دوم آنکه ارباب قلم در دوران گذشته، به علت وضع خاص اجتماعی، خریدار متاعشان، شاهان و بزرگان و ثروتمندان بوده‌اند، همچنان که مشوق و سفارش‌دهنده کارها نیز اغلب آنان بوده‌اند...»

کتاب شامل ۷ فصل است. فصل اول با عنوان «ذوق ادبی معاصر و روح زمانه» به پدیدهٔ تغییر در ذوق، استیلای ظاهری ذوق معاصر، ارتباط با روح زمانه، روح زمانه و گروه‌های اجتماعی می‌پردازد و در پایان نتیجه می‌گیرد، آنچه هست نه روح زمانه بلکه به عبارتی یک سلسله روحهای زمانه است. فصل دوم به زمینه جامعه‌شناختی ادبیات در گذشته، باتوجه به خاک اجتماعیی که آفرینش ادبی از آن می‌روید می‌پردازد.

«در آن روزگار ادبیات جهان تحت سلطهٔ گروه اجتماعی اشراف قرار داشت. هرکس می‌خواست آثارش به چاپ رسد می‌بایست خویشتن را تحت حمایت امیر بزرگی قرار دهد...»

نویسنده در فصل سوم از «تغییر مقام اجتماعی هنرمند» می‌نویسد و با اشاره به اینکه در گذشته مقام هنرمند در اجتماع هرگز رضایتبخش نبوده، به مسیر این تغییر توجه کرده و رهایی هنرمند را از حمایت کسانی که باید به خاطر آنها می‌نوشت حرکتی رو به جلو و آن را مدیون دخالت عواملی چنداز جمله تکامل صنعت نشر دانسته است.

فصل چهارم از «ادبیات و مردم» سخن می‌گوید و با این عنوان به مسائلی همچون «عمیق‌تر شدن شکاف میان عامه و هنر بر اثر طبیعت‌گرایی»، «آغاز تفوق هنرهای زیبا» و «شکاف در میان مردم و از اهمیت افتادن عنصر ادبی در زندگی اجتماعی» می‌پردازد. با توجه به عنوان فصل پنجم در می‌یابیم، «شروع گرایشهای جدید در ذوق ادبی» به عواملی چند متکی بوده که نویسنده برای آگاهی خواننده به آنها اشاره می‌کند. به وجود آمدن محافل زیبایی‌شناسی، رابطهٔ هنرمند خلاق با ذوق متداول، اهمیت ادراک‌پذیری و تشکیل گروهها و مکتبها از دیگر موضوعات این فصل‌اند.

فصل ششم «وسایل انتخاب» نام گرفته است. نویسنده در ابتدای این فصل می‌نویسد: «از جنبه تاریخی، ناشر در مرحله‌ای که مخدوم، حمایتگر هنر از میان رفته است، یعنی در قرن ۱۸ نقش خود را آغاز می‌کند. چنین بنگاههای انتشاراتی به تدریج یک نوع مرجع صلاحیت‌دار شدند.» و به این ترتیب این نکته را مدنظر قرار می‌دهد که در قرن جدید سازمانهای انتشاراتی نقش مخدومان فرهنگ را برعهده گرفته‌اند و ذوق همگانی را تحت تأثیر قرار می‌دهند. بخش اهمیت نقد ادبی در این فصل از وضعیت اجتماعی منتقد، نقد و هنرمند بحث می‌کند و آخرین بخش نیز مربوط به آثار هنرهای زیبا است. آخرین فصل در باب «شناخت مردم» است و ذوق ادبی آنها و نیروهای حافظ این ذوق یعنی مدرسه و دانشگاه و سازمانهایی که در ذوق ادبی نفوذ دارند.

و ایران معنایی به جز ممالک محروسه سلطنتی ندارد، چه طور می‌شود که یکباره به زمانی می‌رسیم که در آن زمان به منزله یک ژانر جدید مطرح می‌شود؟ تولد رمان در غرب درواقع مقارن با زمینه‌های اجتماعی مساعد بوده است. آیا می‌شود ژانری را از فضای ویژه اجتماعیش برگرفت و با ترجمه آن، جماعتی را به تولید مشابه برانگیخت؟ اگر این را بپذیرید، تالی آن این است که ادبیات لزوماً مطابقت و مؤانست با شرایط اجتماعی و فرهنگی ندارد و اگر نپذیرید باید راه‌حلی برای آن بیابید که چگونه این ژانر جدید که بر بستری از تفرد و آزادی دولت ـ ملت برآمده در بستری دیگرگونه روئیده است؟

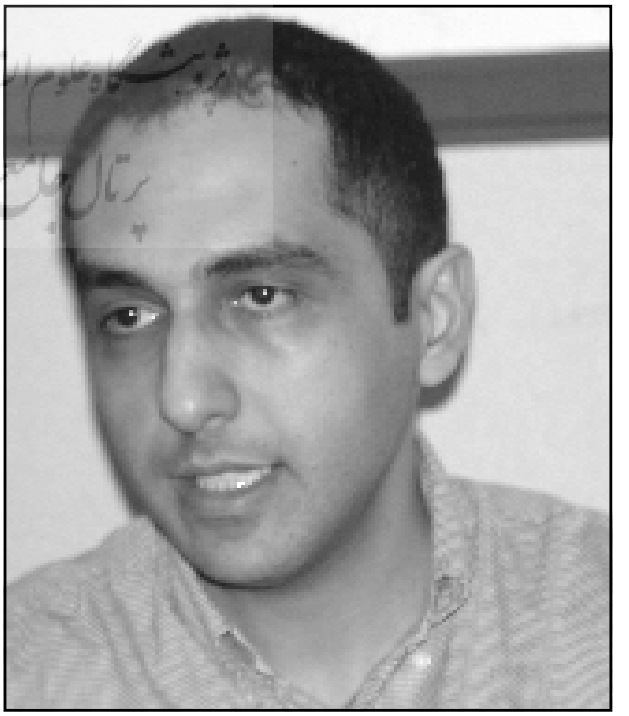
سپهران: به هر حال در ایران هم اتفاقاتی افتاد مثلاً انقلاب مشروطه که حامل این اندیشه است که مردم می‌توانند سرنوشت خویش را به دست گیرند و قدرت زمینی شده است. این درست که با تأخیر چند قرنی به این وضعیت رسیده‌ایم اما نمی‌توان گفت که در ایران هیچ اتفاقی نیفتاده. در صحنه جهانی با دو مدرنیته روبرو هستیم یکی مدرنیته انقلابی که اروپا از قرن سیزدهم شاهد آن است این مدرنیته انسان‌باور، نیرویی پرتوان و بر هم زننده دارد.

مدرنیته دوم سعی در مهار این مدرنیته دارد که شاخص‌ترین نمونه آن دولت ـ ملت است که نظم می‌دهد و سرکوب می‌کند. در ایران با تأخیر و با دور تند انقلاب مشروطه، مدرنیته اول را به دست می‌دهد و سپس مدرنیته دوم که دولت سرکوبگر رضاشاهی است هرج و مرجها را مهار و مرزها را مشخص می‌کند و اگر وارد جزئیات شویم اوزان و مقیاس رسمی و نام و نام خانوادگی را تعیین می‌کند. نباید تنها نمونه‌های عالی و برین را دید، باید وضعیت جهانی را درنظر گرفت. در همین اروپا مثلاً اروپای شرقی در قرن بیستم یک نیمه سراسر انقلاب و نیمه دیگر عرصه دولت سرکوبگر است. مسئله مهم‌تر این که شما کشوری را که نظام سیاسی و اجتماعی مطلوبی دارد با شاهکارهایش لازم و ملزوم هم می‌دانید. باز هم مثال داستایوفسکی را بزنم که برخاسته شرایطی است که در آن نمی‌توان از تفرد جامعه روسی دم زد. در اینجا تناقض وجود ندارد بلکه از ارتباطی پیچیده‌تر میان رمانها و زمینه اجتماعی‌شان حکایت می‌کند. رئالیسم جادویی آمریکای لاتین نیز در زمانه دیکتاتوری در امریکای لاتین رقم خورد. در ایران هم دو نکته انکارناپذیر وجود دارد، یکی نوع ادبی جدیدی است به نام رمان و دیگری وضعیت سیاسی و اجتماعی که به کل متفاوت از دوره‌های پیشین است. حالا این رمانها و این نظام سیاسی فرضاً ناموفق هستند بحثی دیگر است.

به هر روی برای صحبت از نهاد رمان باید دولت ـ ملت داشته باشیم و در پی آن طبقه متوسط باسواد، زنان رمان‌خوان، نقد و بررسی رمانها و مطبوعاتی که این رمانها اول باز به صورت پاورقی در آنها به چاپ برسد، این امور در دوره بیست ساله وجود دارد البته می‌توان همین وقایع را به صورت بسیار کمرنگ‌تر در اواخر دوره قاجار نیز مشاهده کرد.

غلام: من بیشتر به جنبه‌های ادبی این آثار یعنی ساختار داستان و ویژگی‌های ادبی آنها توجه دارم، و می‌خواهم آن پرسش را دنبال کنم که آیا این رمانها سرانجام نامعلوم دارند، سرانجامی که نشانگر فردیت و آزادی عمل است؟ اولاً اغلب این رمانها پایان بسته دارند، مثلاً شمس با طغری ازدواج می‌کند و درنهایت می‌میرد. نکته دیگر این که واقعاً این افراد کاراکتر ندارند و قهرمان‌اند مثلاً کوروش شخصیت داستانی ندارد بلکه بیشتر یک قهرمان یا واقعیت تاریخی است.

داستان شمس و طغری معشوق شمس کاملاً در کنارش است بارها با هم سفر می‌کنند ولی هیچ‌گاه از قواعد اجتماعی پا فراتر نمی‌گذارند. درواقع فاقد جنبه‌های روحی و عاطفی‌اند و در یک دنیای تک‌قطبی زندگی می‌کنند. البته در بعضی از آثار کم و بیش چیزهایی وجود دارد. مثلاً در اثر کمالی فرشید، موبدی است که تا حدی یادآور یک شخصیت است. ولی غالب رمانهای تاریخی ما نتوانسته‌اند از دنیای



سپهران: مفهوم چند صدایی به سبب اینکه رمانهای مورد بحث تاکنون مبلغانه و ایدئولوژیک وانمود شده بودند، همچون ابزاری به کار من آمد تا بگویم علاوه بر تک صدایی که بر چسب این رمانها شده است، صداهای دیگری نیز درکارند

این هماهنگی بین ایران و آنچه در غرب اتفاق افتاد یعنی چاپ رمان در روزنامه‌ها به صورت دنباله‌دار و حرکت نویسندگان براساس توقع خوانندگان، جالب توجه است

پرستش:
ما در ایران به طریق دیگری غیر از غرب مدرن شده‌ایم
پس رمان تاریخی ما نیز از نوعی دیگر است و بازتاب جامعه ایرانی است

دوران:
فضای گفتمانی رمانهای تاریخی، اقتضائات خود را دارد؛ نویسنده عامدانه به ترویج ناسیونالیسم نمی‌پردازد، بلکه از اقتضائات فضای گفتمانی جدید، ایجاد یک ایدئولوژی ناسیونالیستی برای حمایت از دولت ملی و کنار گذاشتن تفاوتهای قومی به نفع روایت کلان ملی است

سنتی فاصله بگیرند. البته وقتی می‌رسیم به مثلاً ده‌نفر قزلباش حسین مسرور قضیه متفاوت می‌شود.

دوران: من بیشتر می‌خواستم به وجوه مشابهت این آثار با رمانس بپردازید. درواقع امیرارسلان نامدار و سمک عیار به نظر می‌رسد که وجوه اسطوره‌ای فرازمانی و فرامکانی دارند، که شاید تعالی یافته آمال و آرزوهای یک قوم باشد و گیرایی آنها نیز به همین موضوع بازمی‌گردد و اگر هنوز هم لذت‌بخش‌اند شاید باز هم به همین دلیل باشد. همچنین می‌خواستم تاثیرات ترجمه را بر رمان تاریخی ما بیان کنید. زیرا نویسندگان رمانهای تاریخی ما پیشتر از طریق ترجمه با رمانهای اروپایی آشنا شده بودند. اما حدود و ثغور این تأثیر در قیاس با سنت رمانس مشخص نیست. در نهایت آیا می‌توان وجوه برگرفته از سنت رمانس را با تأثیرات ترجمه مقایسه کرد؟

غلام: در رمانهای تاریخی اولیه به عنوان مثال رمانهای دوما، هدف بازگویی تاریخ فرانسه به زبان مردم است. بنابراین هدف آموزشی در کار بوده است. در نتیجه هنر دوما این بود که تاریخ فرانسه را به شکل داستان برای مردم نوشت و مردم هم اتفاقاً از این طریق با تاریخ فرانسه آشنا شدند. نویسندگان ما نیز اغلب گفته‌اند که هدف‌شان ساده‌سازی تاریخ مدون به شکل داستان است، برای مخاطبان جوانی که حوصله خواندن تاریخ مدون و مستند را به شکل تحقیقاتی ندارند، اما این هدف در رمانس مدنظر نبوده است. در آثاری چون سمک عیار و ابومسلم‌نامه جنبه‌های اسطوره‌ای مدنظر بوده است. نکته دیگر اینکه رمان تاریخی ایران به تأسی از ترجمه زبانی ساده یافت. زیرا اصل آن آثار زبانی ساده داشتند. اما لحن هر فرد با منش و رفتار و دانش او مطابقت ندارد.

همه از پیرزن تا حاکم جوان، از ابتدا تا انتهای داستان به یک زبان صحبت می‌کنند و چند صدا شنیده نمی‌شود. هرچنددر آثار متأخرتر زبان قدری متفاوت است.

از نظر تکنیکی نیز به مرور بر عناصر داستان اضافه می‌شود یعنی علاوه بر عشق، عناصر دیگری نظیر کینه و انتقام در رمان تاریخی مطرح می‌شوند. فکر می‌کنم ساده‌ترین راه رجوع به مقدمه رمانهای تاریخی دوره بیست ساله است. در این مقدمه‌ها نخستین نکته مهم این است که همه نویسندگان از نوع ادبی جدیدی به نام رمان صحبت می‌کنند که معادل فارسی برای آن وجود ندارد و توقع این نویسندگان از رمان تاریخی این است که تاریخ را عمدتاً به نحوی آموزشی و با چاشنی داستان بازگو کنند. مثلاً در این رمانها گذر قهرمان به یک مکان تاریخی باعث می‌شود که فرضاً نویسنده مختصات تاریخی آن مکان را مفصلاً شرح دهد.

بدین ترتیب مستنداتی را می‌آورند که در رمانس نمی‌بینیم. این که رمانها موفق نیستند بحث دیگری است. دوما یک استثنا است. در همین فرانسه زبان دوما انبوهی از رمانهای تاریخی وجود دارد که امروز خوانده نمی‌شود و حتی کسی اسم آنها را نمی‌داند ولی این باعث نمی‌شود که آنها را رمان ندانند. و روی این آرشیو به مطالعه نپردازند چرا که این رمانها مایه‌های اجتماعی قوی دارند. ردپای تزلزل از بررسی رمانهایی به ظاهر مبلغانه به آن رسیدم. ما کل صحبت مان درباره دوما است. در حالی که دوماً یک استثناء است. باید بدانیم در انگلیس و فرانسه آثار نویسندگان دیگری وجود داشته که ما از آنها اطلاع نداریم، ولی خوانده می‌شده و خیلی ضعیف بوده است. بنابراین تنها نمونه عالی را در نظر نگیریم.

دوران: این تغییر زبان از حالت زبان درباری و رسمی به زبان غیررسمی و روزمره ناشی از چیست و چه مکانیزمی دارد؟

سپهران: یک نکته مهم انتشار روزنامه است. روزنامه از زبانی غیررسمی استفاده می‌کند، زبانی ساده که به زبان عموم مردم نزدیک است. همچنین اکثر این رمانها در روزنامه به صورت پاورقی به‌چاپ می‌رسند. مثلاً موفق‌ترین رمان این دوره یعنی آشیانه عقاب در روزنامه شفق سرخ ابتدا به صورت پاورقی به چاپ می‌رسد. این هماهنگی بین ایران و آنچه در غرب اتفاق افتاد. یعنی چاپ رمان در روزنامه‌ها به صورت دنباله‌دار و حرکت نویسندگان براساس توقع خوانندگان جالب توجه است.

غلام: البته باید به تز جمالزاده یعنی دموکراسی ادبی توجه نمود. در ادبیات هم چرخشی ایجاد شد و دیگر درباری و فاضل‌مآبانه نماند. بلکه ادیب این دوره در حوزه روزنامه‌نگاری قلم می‌زد. مانند عشقی، دهخدا و آقاخان کرمانی که معتقد بودند مطابق چرخش و تحولی که در محتوای اندیشه پدید آمده زبان هم باید تغییر پیدا کند. باز هم به جنبه‌های آموزشی این آثار برمی‌گردم نویسندگان اولیه غالباً فرهیخته‌اند. مسرور، صنعتی‌زاده، محمدباقر میرزا، آزاد همدانی و کمالی، تحصیل کرده و فاضل‌اند و بعید است به سرعت به سنتها پشت کنند بلکه فهمیدند که روش آموزش باید تغییر کند و زبان عوض شود. این قضیه همچنین، تحت تأثیر ترجمه قرار دارد. اصولاً نویسندگان رمان تاریخی یا ترجمه کرده‌اند و یا ترجمه خوانده‌اند. بنابراین کسی مثل محمدباقر میرزا اگرچه روزنامه نگار نبوده و بیشتر یک ادیب سنتی است، اما آثار جرجی زیدان را ترجمه کرده و نیز ترجمه خوانده است.

پرستش: شاید شما بیشتر به دنبال مقایسه الگوی پیدایش رمان تاریخی در غرب با پیدایش رمان تاریخی در ایران هستید، اشاره آقای غلام به ارتباط رمان و نهضت رمانتیسم یا اشاره آقای سپهران به تقارن رمان تاریخی و نهاد دولت ـ ملت، در واقع حاکی از این قضیه است که مدل تولیدی فراگیری وجود دارد که ایران هم از آن مستثنی نیست. اما در این یکسان انگاری تناقضاتی مشاهده می‌شود که غیرقابل انکار است مثل اینکه رمان تاریخی ایران چندصدایی نیست (همان طور که رمان ما هم نیست) مگر آن که مطابق تعریف آقای سپهران و تفسیری که از باختین دارند ویژگی چندصدایی را آنقدر فروبکاهید که این رمانها را نیز دربرگیرد. به هر روی رمان تاریخی ایران چه از حیث زبان، چه از حیث تفوق عقلانیت بر

خارق‌العاده بودن وقایع و چه از حیث شخصیتهای قومی یا ملی با همین ژانر در غرب کاملاً تطبیق ندارد. به نظر می‌آید که رمان تاریخی ایران علاوه بر ویژگیهای جهانی ویژگیهای ایرانی هم داشته باشد. همچنان که مدرنیته ایرانی ویژگیهای ایرانی هم دارد. اگر الگوی مدرن شدن ایران با الگوی مدرن شدن غرب متفاوت است، پس انعکاس وقایع تاریخی ما در این ژانر باید به‌گونه دیگری باشد، چرا که وقایع ما متفاوت بوده است. مهم‌ترین واقعه شاید شکاف بین دولت و ملت و در ایران است که باید در رمانهای ما هم منعکس شده باشد. چیزی که در رمانهای تاریخی اروپا دیده نمی‌شود، یا به این شدت دیده نمی‌شود. بنابراین فرض الگوی فراگیر تولید ادبی از اساس فرض نابجایی است و رمان تاریخی به منزله یک نهاد اجتماعی قاعده‌مند است تا اینکه قانونمند باشد. با این رویکرد مشابهت‌ها و مفارقتهای رمان تاریخی ایران با رمان تاریخی غرب قابل فهم‌تر خواهد بود. مشابهت ها به تجربیات جهانی بازمی‌گردد و مفارقتها به سرنوشت تاریخی ما.

دوران: بنابر رأی دکتر کاتوزیان که معتقد است ما هنوز مدرن نشده‌ایم و مدرنیته را درک نکرده‌ایم چگونه می‌توان ظهور رمان تاریخی در ایران را توضیح داد، زیرا پیش فرض مطالعات شما فرآیند مدرنیته است.

سپهران: بله، رمان فارسی ویژگیهای خاصی دارد. مثلاً جمال میرصادقی به مسئله‌ای تحت عنوان اندوهناکی ادبیات داستانی ایران اشاره می‌کند که من در جنت پاک به آن پرداخته‌ام.

بحث ما ساختار کلی رمانهاست و نه ویژگیهای آن. این ساختار کلی نه تنها در ایران بلکه در هند، برزیل و... براساس الگوی اروپایی است، ساختار رمان را گرفته‌اند و زمان و مکان بومی به آن داده‌اند. اما در مورد مدرنیته مدتهاست که موج مدرنیته ما را فراگرفته و گریزی از آن نداریم ما در جهانی مدرن زندگی می‌کنیم. حتی القاعده را باید مدرن به شمار آورد. گروهی که تفکر آنارشیستی را از غرب می‌گیرد و با سلاحی مدرن تفکر خود را عملی می‌سازد، به صورتی نمادین پایان دولت ـ ملت‌ها را اعلام می‌کند یعنی بدون اینکه تابع یک دولت ـ ملت باشند، دارای قوای نظامی مؤثر است و به جایی حمله می‌کند که درچارچوب دولت ـ ملت نمی‌گنجد یعنی نیویورک که سازمان ملل و برجهای تجارت جهانی را در خود جای داده است.

اما درباره حوزه مورد بحث ما ایدئولوژی ناسیونالیسم مظهری از مدرنیته است. ناسیونالیسم قائل به ملتهایی است که ویژگیهای خاص خود را دارند و باید حاکم بر سرنوشت خویش باشند.

ولی این ایدئولوژی مثل تیغ دو دم عمل می‌کند. یعنی از سوی دیگر تمایزات را در یک محدوده جغرافیایی از بین می‌برد و حاکمیت خود را حاکمیت ملت می‌داند، ملتی که گونه‌گونی و تنوع قومی را بازنمی‌تاباند. این اتفاقی است که نه تنها در ایران بلکه در کل جهان افتاده و امواج مدرنیته نقشه جهانی را عوض کرده است و ما دیگر با نقشه دولت ـ ملتها سروکار داریم.

دوران: نکته این است که بین مدرنیته و مدرنیزم تمایز قائل شده‌اند. اگرچه تفکر مدرن از رونسانس و یا روشنگری شروع شد ولی ۲۰۰ یا ۳۰۰ سال بعد تبدیل به نهادهای اجتماعی گردید و مدرنیزم شکل گرفت. در این جریان چرخ پنجم گاری ما بودیم. منتها ما مدرنیزم و نهادهای متکی به آن زیرساختهای فکری و فرهنگی را تجربه کردیم. کمااینکه رضا شاه ثبت احوال و قشون نظامی را آورد. حرکتی که پیش‌تر با عدالتخانه و تفکیک قوا شروع شده بود. منتها اینها پوسته‌هایی بدون محتوی است. مثلاً بوروکراتیزم به عنوان یک نهاد عصر مدرن وجود دارد ولی خبر از بوروکرات نیست. براساس ارزشهای الگویی پارسونزی آیا رفتارهای ما مبتنی بر عامگرایی است یا خاص‌گرایی؟ یا همچنان که کلوکن و اشترتبک مطرح می‌کنند آیا نگاه ما معطوف به زمان گذشته است یا حال و یا آینده؟ باید گفت اینها مانند کدهای ژنتیکی عمل می‌کنند و به سادگی و سرعت نمی‌توان آنها را تغییر داد.

در اروپا تبلور مدرنیته و تکوین دولت ـ ملت سالها به طول انجامید. در مورد نهاد رمان نیز این مطلب صدق می‌کند بنابراین ما هنوز به آن معنی رمان نداریم و رمان‌نویس ما دیکتاتوری است که متن، قلمرو حکومت است.

سپهران: خواب ۳۰۰-۴۰۰ ساله یک واقعیت است. اما حرکت سریع برای جذب مدرنیته نیز واقعیت دیگری است. شاید رمانهای درخشانی نداشته‌ایم و با بحرانهای سیاسی و اجتماعی روبرو بوده‌ایم. ولی این باعث نمی‌شود که از امواج مدرنیته در امان مانده باشیم. یا چون طابق الفعل بالفعل فلان مسیر را دقیقاً نرفته‌ایم پس مدرن نشده‌ایم. ضمن اینکه بحران جزیی از مدرنیته است و نمی‌توان از یک وضعیت ثابت صحبت کرد. و اگر منظور از پوسته و درون این است که در سرآغاز مدرنیته ما محو تکنولوژی شدیم، به جای اینکه به مبادی فلسفه غرب به عنوان ذات مدرنیته بپردازیم. آن را غیرواقع بینانه می‌دانم. ولی اگر منظور وضعیت نه چندان مطلوب کشورهای حاشیه نسبت به کشورهای مرکز در دوران مدرن است این امر واقعیت دارد. به هرحال ما از یک وضعیت جهانی پیروی می‌کنیم در جزیره‌ای جدا افتاده نیستیم. این اتفاقی است که در تمام دنیا افتاده است اما وقتی از دولت مدرن و دولت ـ ملت صحبت می‌کنم، به جنبه‌های دموکراتیک دولت مدرن نمی‌اندیشم بلکه تأکیدم روی دولت مرکزی مقتدری است که زبان و فرهنگ ملی را گسترش می‌دهد و مرزها را سامان می‌دهد، یعنی مرزهای درونی را از بین می‌برد و مرزهای خارجی را پررنگ می‌سازد. در ایران شاهد این دولت مدرن بوده‌ایم.

پرستش: دو الگو برای پیدایش رمان تاریخی در ایران می‌توان تصور کرد. نخست یک الگوی فراگیر که در سراسر دنیا حاکم است و به قول شما هرجا پدیده دولت ـ ملت ظهور کرد باید منتظر رمان تاریخی بود. بر این اساس برای رمان تاریخی مؤلفه‌های معینی وجود دارد که در صورت ظهور دال بر آن مدلول است. ولی به نظر می‌آید این الگو کارآیی لازم در مورد ایران را ندارد. پس باید با الگوی منعطف‌تری، نظیر مدل مارشال برمن در مواجهه با مدرنیته، به مطالعه پرداخت. مارشال برمن به مدرنیته واحد اعتقاد ندارد بلکه به انواع مدرنیته در سطح جهان

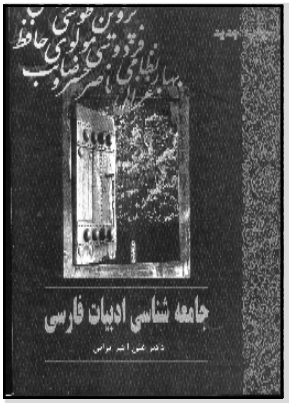
دوران:
پیش نیاز چند صدایی پدیده‌های بنیادی تری
چون فردگرایی است، فردیتی که متضمن حدودی
از آزادی فرد است
نه افرادی که
مقهور سرنوشتهای از پیش تعیین شده‌اند

در اروپا تبلور مدرنیته و تکوین دولت ـ ملت
سالها به طول انجامید؛
در مورد نهاد رمان نیز مطلب از این قرار است،
بنابراین ما هنوز به آن معنی رمان نداریم
و رمان‌نویس ما دیکتاتوری است که متن،
قلمرو حکومت اوست

معتقد است. زیرا برنامه واحدی برای پیشرفت وجود ندارد، در این صورت ما هم به شیوه خود مدرن شده‌ایم و ویژگیهای منحصر به فردی داریم که یکی از مهم‌ترین آنها شکاف تاریخی دولت و ملت است. این مؤلفه، سرنوشت رمان تاریخی ما را تغییر می‌دهد همان طور که سرنوشت ما را در فرآیند مدرنیته عوض کرد. پس به جای مؤلفه‌های معین باید به احصاء مؤلفه‌های منعطف روی آورد. و چون پیشفرضها از اساس متفاوت شده است لزوماً در مؤلفه چند صدایی متوقف نخواهیم ماند تا آثار خود را رمان بنامیم. ما در ایران سرنوشت دیگری داشته‌ایم و به طریقی دیگر مدرن شده‌ایم. پس رمان تاریخی ما نیز بازتاب جامعه ایرانی است.

غلام: من فقط می‌خواستم بگویم در آنجا زمینه‌هایی ایجاد می‌شود که منجر به رمان تاریخی می‌گردد و مشابه آن زمینه‌ها در ایران به رمان تاریخی ما می‌انجامد. اما روشن است که رمان ما ویژگی خودش را دارد. رمان ما هیچ گاه رمان دوما نبوده است. اگرچه در اوائل حتی به لحاظ فرم و ساختار دقیقاً کلیشه‌پردازی رمانهای غربی است. مثل نگارش رمانهای سه جلدی که به تأسی از شیوه رمان‌نویسی در اروپاست، ولی بعدها این شیوه تغییر پیدا می‌کند. نباید در مورد همه رمانها حکم کلی صادر کرد. امروز ما شاهد رمانهای چند صدایی به تقلید از آثار چوبک و دولت آبادی هستیم. اما ویژگی چندصدایی حتی بنا بر تعریف آقای سپهران حداقل در آثار اولیه ما وجود ندارد. در هرحال این قضیه موضوع بررسی من نیست. فقط می‌توانم بگویم رمان فارسی رو به کمال دارد. اینکه نویسنده می‌آید از ویژگیهای داستان‌پردازی گذشتگان و شکل روایت آنها استفاده می‌کند، به نوعی بومی کردن است. منتها ما اینها را به دقت بررسی نکرده‌ایم تا بتوانیم دربارهٔ رمان تاریخی فارسی نظریه‌پردازی کنیم. ضمناً زاویه دید شما جامعه‌شناسی است. حال آنکه من از حیث ساختار نگریسته‌ام. در مورد زبان هم رمان‌نویس تاریخی ما دفعتاً از زبان گذشته خود فاصله نمی‌گیرد و یکباره همه چیز را رها نمی‌کند، بلکه به تدریج پیش می‌رود. زبان شمس و طغری نسبت به زمان خودش مدرن است.

پرستش: از زاویه‌ای دیگر بحث را ادامه دهیم. دو نحله بزرگ در رمان تاریخی اروپا قابل تشخیص است: یک جریان متعلق به رمان تاریخی رئالیستی است که از



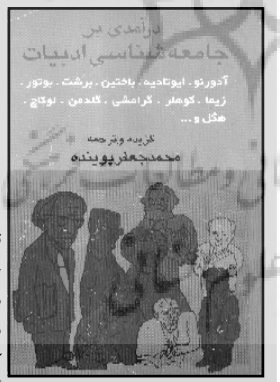
O جامعه‌شناسی ادبیات فارسی
O علی‌اکبر ترابی
O فروغ آزادی (تبریز)
O ۱۳۸۱ (چاپ دوم)، ۶۰۰۰ نسخه

علی‌اکبر ترابی فارغ‌التحصیل فلسفه علوم و جامعه‌شناسی از سوربن پاریس و مدرس جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی در دانشگاه تبریز است. او به موازات ۳۰ سال تدریس و تحقیق همزمان با فعالیت‌های دانشگاهی و اجتماعی کتابها و مقالات متعددی را نوشته است، که از بین آنها می‌توان به مبانی جامعه‌شناسی، تاریخ ادیان، جامعه‌شناسی ادبیات و فلسفه علوم... اشاره کرد. کتاب «جامعه‌شناسی ادبیات فارسی» به همراه دو کتاب دیگر با عنوانهای جامعه‌شناسی ادبیات: شعر نو هنری در روند تکامل اجتماعی و جامعه‌شناسی هنر و ادبیات: مثلث هنر به گونه‌ای تکمیلی به بررسی هزار و یکصد سال ادبیات فارسی هنری در از دیدگاهی جامعه‌شناختی می‌پردازد. جامعه‌شناسی ادبیات فارسی در واقع بررسی مباحث اجتماعی در شاهکارهای ادب فارسی از فردوسی تا بهار و پروین است. نویسنده کوشیده است در این مطالعه تحلیلی با ایجاد پلی میان ادبیات از سویی و علوم اجتماعی از سویی دیگر به عنوان وظیفه‌ای که جامعه‌شناسی ادبیات آن را تعهد کرده است، به ژرف نگری و ریشه‌جویی در آثار ادبی بپردازد. در این کار تحقیقی همچنان که خود نیز اشاره کرده، «نه آرایه‌های لفظی، نه اوزان و قوافی و یا ویژگی شکل شعر بلکه درونمایه‌ها، مضامین و محتوای اثر، جهان‌بینی و فکر و فرهنگ شاعر به ویژه مباحث اجتماعی در ادبیات هزار ساله فارسی، منظور اصلی بوده‌اند.» کتاب در شانزده فصل به انضمام مقدمه‌ای در باب مفهوم جامعه‌شناسی ادبیات فراهم آمده است.

کتاب با معرفی ۱۵ شاعر و نویسنده شهیر ادبیات فارسی از سده چهارم تا چهاردهم با پرداختن به درون‌مایه آنچه که عمدتاً آن را بررسی مباحث اجتماعی خوانده، سعی در بازنمایی اهداف خود زیرعنوان کلی شناخت نویی از ادبیات کهن با تکیه بر دیدگاه جامعه‌شناختی نموده است. به طور مثال در فصل نخست ترابی باتوجه به موضوعاتی همچون نهاد خانواده، جنگ، تعلیم و تربیت در شاهنامه فردوسی اوضاع سیاسی و فرهنگی آن دوران را از عوامل اصلی پیشبرنده فردوسی در احراز هویت ملی و خلق شاهکار ادبی خود اعلام می‌کند.

آنچنان که از فحوای کتاب برمی‌آید نویسنده علاوه بر اینکه می‌خواهد نوعی بررسی تحلیلی ارائه دهد به نوعی وامدار اهداف آموزشی نیز هست، چنانچه در پایان هر فصل خلاصه کوتاهی از آن را به همراه طرح پرسشهایی با عنوان «خودآزمایی» ارائه کرده است.

***



O درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات
O تئودور آدورنو و دیگران
O محمدجعفر پوینده
O نقش جهان
O ۱۳۷۷، ۳۳۰۰ نسخه

درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات گزیده و ترجمه‌ای دیگر از محمدجعفر پوینده در زمینه جامعه‌شناسی ادبیات است. کتاب شامل ۳۱ مقاله از ۲۰ متفکر و اندیشمند بزرگ جهان است و از این حیث شکل یک مجموعه مقاله را به خود می‌گیرد. شکلی که با محتوای آن پیوندی ناگسستنی دارد. مقالات گوناگون این مجموعه با هدف امکان آشنایی اولیه خوانندگان با تاریخچه، سیر تکامل، جنبه‌ها، روشها، نظریه‌ها و مقوله‌های گوناگون رشته نوپا و گسترده جامعه‌شناسی ادبیات فراهم آمده است.

مترجم کتاب با اشاره به این هدف و همچنین به این نکته که سطح کنونی جامعه‌شناسی ادبیات در ایران مانند بسیاری دیگر از رشته‌ها از سطح موجود جهانی پایین‌تر است. هدف دیگر کتاب حاضر را آشنایی با نظریات، روشهای گوناگون، دشواریها، سیر شکل‌گیری و نقاط ضعف و قوت دیدگاههای مختلف در این عرصه می‌داند. بی‌تردید ترجمه این گونه کتابها به پیشرفت این رشته در ایران کمک می‌کند. ۳۱ مقاله مختلف این کتاب از پژوهندگان و منتقدان مختلف عرصه جامعه‌شناسی ادبیات است. مقاله «جامعه‌شناسی ادبیات و شاخه‌های گوناگون آن» از ژاک لنار منتقد معاصر فرانسوی، «جامعه‌شناسی ادبیات» از لوسین گلدمن، «رابله و تاریخ خنده» از منتقد روس میخائیل باختین، «درباره رمان» از جورج لوکاچ و «مسائل نقد ادبی» از انقلابی ایتالیایی آنتونیو گرامشی، از جمله مقالات قابل توجه این مجموعه‌اند. پوینده با ارائه پیشگفتاری بلند در ابتدای کتاب ضمن اشاره به اهداف ترجمه کتاب‌هایی از این دست در ایران به معرفی و بررسی کوتاه مقالات مجموعه حاضر می‌پردازد و با ارائه شمه‌ای از بیوگرافی نویسنده به غنای مطالب می‌افزاید.

پرستش :
اگر الگوی مدرن شدن ایران
با الگوی مدرن شدن غرب متفاوت است ،
پس انعکاس وقایع تاریخی ما
در این ژانر باید به گونه دیگری باشد
چرا که وقایع ما متفاوت بوده است.

مهم ترین واقعه
شاید شکاف تاریخی بین دولت و ملت
در ایران است که
باید در رمانهای ما منعکس شده باشد

سرآمدان آن سروالتراسکات است، و جریان دیگر رمان تاریخی رمانتیک به نمایندگی الکساندر دوما. در ایران ما عمدتاً با ترجمه آثار دوما و رمانهای تاریخی نوشته شده به تاءسی از او مواجهیم و رمان تاریخی ما اساساً صبغه رمانتیک دارد تا اینکه رئالیستی باشد. آیا این امر ناشی از واقعیت جامعه ما نیست؟

غلام: به هرحال رمانهایی مانند همسایه‌ها و زمین سوخته دیگر متفاوت هستند و از این نوع به حساب نمی‌آیند.

پرستش: شما این رمانها را در شمار رمانهای تاریخی می‌آورید؟

غلام: بله. وقتی که داستان زندگی یک خانواده از شکل دیگری تا پایان در رمان احمدمحمود تعقیب می‌شود، در واقع زندگی مردم در یک بستر تاریخی است بنابراین رمان تاریخی عوض شده است. با این تعریف در جلد دوم کتاب از سال ۱۳۳۲ به بعد، منظور از رمان تاریخی، رمان رئالیستی است.

سپهران: این امر دلایل ملموسی دارد. اولاً زبان تحصیلکرده‌ها به هنگام ورود رمان به ایران فرانسه بوده است. طبیعتاً برد با فرانسه زبان می‌شود. همچنین بازار کتاب که در ابتدا محدود به اشراف و طبقه مرفه است جایی برای تاریخی‌نویسی نمی‌گذارد. اما دوما از لحاظ قریحه داستان‌پردازی هم نویسنده شگفتی است. جنجالی که سال گذشته برای خاکسپاری مجدد او در زادگاهش پاریس، درگرفت، یا انبوه اقتباسهای سینمایی که از آثار او می‌شود و حتی بسیاری از کتابخوانان ایرانی کتاب خواندن را با آثار او شروع می‌کنند. همه اینها از تخیل بی‌همتای دوما حکایت می‌کنند و شاید از نگاه نخبه‌گرایانه و تخصصی این طور باشد. ولی احتمالاً چون پاریس در جنگ و رقابتی که در قرن نوزدهم با لندن در همه عرصه‌ها داشت، در عرصه فرهنگی و رمان هم پاریس برنده میدان بود، چنانچه در سایر بازارهای اروپایی به نظر می‌رسد در رقابت میان دوماواسکات برنده دوما بوده است.

پرستش: شاید از آنجا که دوما برخلاف اسکات به واقعیت وفادار نیست الگوی مناسب‌تری برای رمان‌نویسی تاریخی در ایران فراهم می‌کند. زیرا اگر قرار باشد تاریخ گذشته و آن شکاف تاریخی دولت ـ ملت در قالب رمان تاریخی بازسازی گردد و بنیادی برای ناسیونالیسم و پی‌ریزی یک ملت فراهم آید شیوه رمانتیک دوما این اجاره را به ما خواهد داد تا واقعیت را به دلخواه خود دستکاری کنیم. در حالی‌که اسکات ما را محدود و مقید می‌کند.

غلام: در این میان نقش دربار و گرایش ذوق ادبی آنان را نباید نادیده گرفت. نویسندگان ما در واقع حق انتخاب زیادی نداشتند. پادشاه و نزدیکان وی کتابها را می‌آوردند و برای آنها بیشتر جنبه‌های رمانسی و سرگرم‌کنندگی آنها و تا حدی آشنایی با فرهنگ و پیشرفت اروپاییان مطرح بود. سپس سفارش ترجمه می‌دادند. این‌گونه شد که به سراغ دوما رفتیم.

دوران: به چند موضوع می‌خواستم اشاره کنم، یکی آن که رمان وجه هنری دارد. منتها در اینجا این وجه کمتر مورد توجه است و وجه سرگرم‌کنندگی آن بیشتر.

در این دو اثر به نظر می‌رسد وجه پاپیولادرمان تاریخی اهمیت دارد نه آن تک ستاره‌ها. مثلاً شما تا سال ۱۳۳۲ را بررسی کرده‌اید حال آنکه بخشی از کارهای هدایت مثل پروین دختر ساسان قبل از آن چاپ شده است. حال اگر اثر هدایت را به عنوان شاهکار کنار بگذاریم. زیرا فرآیند تولید این آثار بسیار پیچیده است، تبیین رمانی که مخاطب عام دارد به ویژگی‌های خاص خود نیازمند است. مثلاً بخشی از آن به سلیقه دربار بازمی‌گردد که در اینجا با قدرت رابطه پیدا می‌کند و واضح است

سپهران:
در صحنه جهانی با دو مدرنیته روبرو هستیم
یکی مدرنیته انقلابی
که اروپا از قرن سیزدهم شاهد آن است
این مدرنیتهٔ انسان باور،
نیرویی پرتوان و برهم زننده دارد.
مدرنیته دوم
سعی در مهار این مدرنیته دارد که شاخص‌ترین نمونه
آن دولت ـ ملت است که نظم می‌دهد
و سرکوب می‌کند

اگر به دور از واقعیت و مثلاً رمانتیک باشد، کمترین برخورد را با تقسیم قدرت پیدا می‌کند. در نتیجه ترجمه آن سفارش داده می‌شود. مسئله دیگر این که روی شکاف دولت ـ ملت نباید زیاد مانور داد. من نهادینه شدن دولت ـ ملت را به سادگی نمی‌توانم بپذیرم. اما به عنوان یک صورت، موافقم که از مشروطه شروع شده و مدام تغییر یافته است. تا زمان رضا شاه که فرم دولت مدرن را به خود می‌گیرد. ولی تا پیش از آن اصلاً وجود خارجی نداشته است. اگر بگوییم رمان تاریخی با بازگشت به گذشته، مثلاً روزگار کوروش یا زمان حمله اعراب را بررسی می‌کند، در آن صورت انعکاس آن زمان است، نه نهاد دولت ـ ملت. چرا که دولت ـ ملت یک پدیده جدید است. پس اگر قائل به جدایی دولت ـ ملت هستند باید زمان حال را بررسی کنید.

غلام:
در رمانهای تاریخی اولیه،
به عنوان مثال رمانهای دوما، هدف بازگویی تاریخ
به زبان مردم بوده است

سپهران: درباره جنبه هنری رمان باید بگویم که رمان در زادگاهش هم به عنوان سرگرمی عامه مطرح شد و بسیاری از نویسندگان برجسته به رمان تنها به عنوان ابزاری برای امرار معاش می‌نگریسته و جنبه هنری را در شعر و یا نمایشنامه تعقیب می‌کردند. رمان به عنوان گونه ادبی والا در اواخر قرن نوزدهم تثبیت یافت، زمانی که خودآگاهی در رمان‌های مثلاً هنری جیمز شدت می‌گیرد و بالاخره با مدرنیسم ادبی و آثار جویس و پروست و وولف به اوج خود می‌رسد. اما در مورد اینکه دولت ـ ملت یک امر مدرن است با شما موافقم و نمی‌دانم چگونه می‌شود آن را به تاریخ گذشته احاله داد؟ چیزی که در رمان‌های دوره بیست ساله دیدم اوضاع نابسامان و پرهرج و مرجی است که به نمایش می‌گذارند تا حضور و اهمیت دولت مرکزی مقتدر را یادآور شوند.

پرستش: به نظر من رمان تاریخی نوع‌بندی دارد. رمان تاریخی دوره تأسیس دولت مدرن در ایران با رمان تاریخی دوره استبداد متفاوت است. در خارج از ایران هم وضعیت این‌گونه است. مثلاً «جنگ آخر الزمان» اثر ماریو بارگاس یوسا به دوره تأسیس اختصاص ندارد. کارکرد اساسی رمان تاریخی دوره تاسیس تولید ایدئولوژی ملی است. لوکاچ می‌گوید در ۱۸۱۴ که اسکات «وی ورلی» را نوشت مصادف با تشکیل دولت مدرن بود. این توازی به نظر او معنی‌دار بود. در واقع رمانهای تاریخی از آن‌جا که به صورت فراگیر خوانده می‌شدند، یک نوع ایدئولوژی ملی و آگاهی ملی می‌توانست شکل بگیرد. همچنین در مورد مکانیسم تکوین دولت ـ ملت به نقش ارتش مدرن در شکل‌گیری یک نوع بینش تاریخی خاص اشاره می‌کند. ارتش مدرن از همه اقشار سرباز می‌گرفت و مانند گذشته فقط به لشکریان اختصاص نداشت. بدین ترتیب مردم درگیر جنگ‌ها شدند، یعنی جنگ با زندگی مردم گره خورد. ضمن آنکه مرزهای قدیم را درهم شکست. این قضیه به یک بینش تاریخی جدید نیاز داشت. مردم می‌توانستند در سرنوشت تاریخی خود دخالت کنند، همانند انقلاب که پل سیگل پژوهش ارجمندی با عنوان «انقلاب و ادبیات قرن بیستم» در مورد آن انجام داده است.

به هر روی یکی از نقشهای رمان تاریخی ایجاد زمینه برای شکل‌گیری چنین بینشی است.

رمان تاریخی برای تکوین واحدی به نام دولت ـ ملت می‌بایست از یک سو به نقاط پرشکوه و از سوی دیگر به نقاط شکست در گذشته تاریخی بپردازد و این نقاط را به نحو دلخواه بازسازی و روایت کند. رمان‌های تاریخی در غرب این کارکرد را داشتند و در خدمت ناسیونالیسم و شکل‌گیری دولت ـ ملت بودند. اما رمان‌های تاریخی ایران این کارکرد را نداشته‌اند و ناسیونالیسم در ایران عقیم است و بیشتر یک فرآیند سیاسی است تا اینکه اجتماعی باشد.

در حقیقت گسست تاریخی بین دولت و ملت مانع شکل‌گیری آگاهی ملی نظیر ناسیونالیسم در غرب گردید و سرنوشت رمان تاریخی ما را هم تغییر داد. به نحوی که رمان تاریخی ما به گم کردن آن گسست و در نهایت بازتولیدش خدمت کرد. نکته دیگر آنکه این آثار در روزگار هخامنشیان و ساسانیان نوشته شده‌اند که بازتاب جامعه خود باشند بلکه نویسندگان ما آن دوره تاریخی را فقط به عنوان موضوع رمان برگزیده‌اند و براساس نیاز، به بازسازی تاریخ دست زده‌اند. این امر به معنی آن نیست که دولت ـ ملت در گذشته تاریخی ما وجود داشته است، بلکه نویسندگان ما از گذشته تاریخی در جهت تکوین دولت ـ ملت سود جسته‌اند.

سپهران: شما روی جنبه رهایی بخش ناسیونالیسم تأکید دارید. در حالی که در رمان جنبه دیگر آن مطرح است. جنب‌های که جدال بین دو ملت رخ می‌دهد با قهرمانانی که در دو سوی مرز هستند و می‌خواهند با تکیه بر ملیت برتری و تمایز خود را نشان دهند. این جنبه ناسیونالیسم است که در رمان تاریخی جلوه پیدا می‌کند نه جنبه دموکرات منش آن.

به هر حال جنبه‌های ایدئولوژیک این رمانها را پررنگ می‌کنیم و چون رمان تاریخی کشمکش و جدال مخصوص خود را طلب می‌کند، طبیعتاً ناسیونالیسمی که از برتری نژادی و تمایز صحبت می‌کند بهتر به کار می‌آید.

غلام: همیشه به این شکل نبوده است. بعضی رمانها به بینش دمکراتیک گرایش دارند. مثلاً وقتی نویسنده مظاهر تجدد و نوگرایی در رم و آتن و یا شهرهای دیگر را بازگو می‌کند و معتقد است که آن شیوه باید در اینجا پیاده شود. به تقابل نظر ندارد و نشان می‌دهد که همیشه تقابل وجود نداشته است. به هر حال فکر می‌کنم جهت‌گیریهای آثار را باید در نظر بگیریم. رمان تاریخی در آغاز یک سمت و سویی

داشته است و بعد دربار رضاخان آن را به سمتی که می‌خواهد با انواع حمایت‌ها همچون حمایت مالی هدایت می‌کند. اما گرایشی هم در بین مردم وجود دارد که تاریخ یا رمان را برای سرگرمی خوانند.

دوران: در واقع فضای گفتمانی رمانهای تاریخی، اقتضائات خود را دارد. نویسنده عامدانه و آگاهانه به ترویج روایت ناسیونالیستی نمی‌پردازد. بلکه از اقتضائات فضای گفتمانی جدید ایجاد یک ایدئولوژی ناسیونالیستی برای حمایت از دولت ملی و کنار گذاشتن تفاوت‌های فرهنگی قومی به نفع روایت کلان ملی است.

غلام: این روزها تعداد زیادی از رمان‌های تاریخی نظیر آثار تیموری و آریان نژاد مخاطب خاص یافته و در تیراژهای وسیع به چاپ رسیده‌اند. علت این پدیده چیست؟

سپهران: امروزه وضعیت با آنچه در آن دوره بود متفاوت است. آن مقطع رمان تاریخی نسبت به سایر گونه‌های رمان برتری داشت. در حال حاضر با توجه به تنوعی که در بازار کتاب وجود دارد، چنین وضعیت خاصی برای رمان تاریخی وجود ندارد. البته یک سری کتاب‌های تاریخی موفق چاپ شده‌اند که مستندات تاریخی ندارند و در آنها داستان‌پردازی قومی است مانند آنچه درباره پهلویها نوشته می‌شود. اما به این آثار نمی‌توان رمان تاریخی گفت.

پرستش: همچنان که گفتم باید بین موقعیت تأسیس و موقعیت استقرار تفاوت قائل شد. پیدایی رمان تاریخی مقارن با دوره تأسیس و شکل‌گیری دولت مدرن، دلایل و عوامل خاصی داشته است و چون آن عوامل اکنون از بین رفته‌اند، این رمانها دیگر خواننده عمومی ندارد. حال آنکه رمان‌های تاریخی متناظر با موقعیت استقرار خواننده عمومی پیدا کرده‌اند. در هر حال به نظر می‌رسد با شکل دیگری از رمان تاریخی مواجهیم.

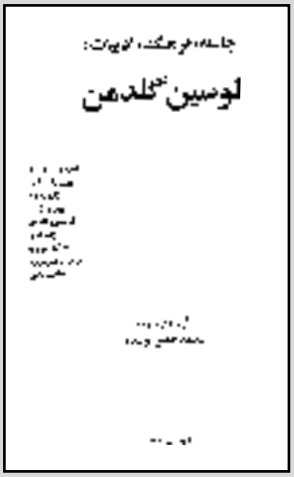
سپهران: دقیقاً همین ارتباط نه چندان سرراست شرایط اجتماعی و شکل ادبی است که جذابیت کار در مورد متون ادبی ناشناخته را دامن می‌زند و شاید زمان باید بگذرد تا این ارتباط را دریابیم. امروز است که می‌توانیم جنبه‌های غنی رمان‌های تاریخی شخصیت هفتاد سال پیش را ببینیم. اینکه چگونه نیروهای متضاد اجتماعی در آنها جذب شده‌اند. امری که برای خوانندگان هم‌عصر به صورت نامحسوس اتفاق افتاده است و در حقیقت رمان در برابر این نیروهای متضاد به آنها ایمنی بخشیده است. همان انتظاری که از رمان به عنوان نوع ادبی مدرن می‌رود.

پرستش: از اینکه نمی‌توانیم بحث را به دلیل محدودیت زمانی ادامه دهیم بسیار متأسفم واز طرف کتاب ماه علوم اجتماعی از کلیه اساتید و دوستان محترمی که با حضور خود به غنای مباحث افزودند سپاسگزارم.

پی‌نوشت:

* شرکت‌کنندگان در این نشست به این ترتیب معرفی می‌شوند: دکتر محمد غلام، عضو هیأت علمی دانشگاه تربیت معلم؛ کامران سپهران، دانشجوی دکتری پژوهش هنر؛ دکتر بهزاد دوران، عضو هیأت علمی دانشگاه تربیت معلم و شهرام پرستش، دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی دانشگاه تهران.

O جامعه، فرهنگ، ادبیات
O لوسین گلدمن و دیگران
O محمدجعفر پوینده
O نشر چشمه
O ۱۳۸۰، ۱۰۰۰ نسخه، ۴۶۰ صفحه، ۳۹۰۰ تومان



محمدجعفر پوینده مترجم کتابهایی چون جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)، سودای مکالمه، خنده، آزادی، جامعه‌شناسی رمان و جامعه، فرهنگ، ادبیات، از مترجمان توانا در عرصه جامعه‌شناسی ادبیات به حساب می‌آید که به حق نقش ممتازی در نهضت ترجمه دارد. جامعه، فرهنگ، ادبیات گزیده و ترجمه پوینده، نظرگاه تنی چند از اندیشه‌گران بزرگ جامعه‌شناسی ادبیات راجع به زندگی و آثار لوسین گلدمن متفکر بزرگ این حوزه است. کتاب شامل سه بخش است. بخش نخست با عنوان «نگاهی به زندگی، آثار و اندیشه گلدمن» با ارائه ۱۱ مقاله به بررسی شخصیت و ابعاد ذهنی لوسین گلدمن از نگاه صاحبنظران متفاوت می‌پردازد. ۳ مقاله ابتدایی این بخش به ترتیب از آنی گلدمن، ژان پیاژه و هربرت مارکوزه گواهی مختصری است از زندگی لوسین گلدمن، دوران جوانی او و چگونگی آشنایی‌اش با اندیشه‌های مارکسیسم و نگاه متفاوتش به این مکتب.

هرکدام از این سه نویسنده با گفتن آنچه از او دریافته‌اند سعی در گشایش چهره‌ای دارند که خدمت بزرگی به جامعه‌شناسی ادبیات کرده است. ۸ مقاله بعدی با عناوینی همچون «مفاهیم اساسی در روش لوسین گلدمن»، «ساخت‌گرایی تکوینی لوسین گلدمن»، «جامعه‌شناسی رمان از نظرگاه گلدمن»... کاوشی است در زمینه آثار نظری و اندیشه‌های روش‌شناختی او. پژوهندگان این مقالات، میشل لوری، سامی تعیر، یون پاسکادی، بیرو زیما از کسانی‌اند که با برشمردن کتابها و مقالات و سخنرانیهای گلدمن در بازنمایی ذهن او به عنوان یکی از نمایندگان برجسته اندیشه مارکسیستی و مبدع روشی برای بررسی آثار ادبی باتوجه به شکل‌بندی اجتماعی تلاش کردند. بخش دوم کتاب شامل «گزیده‌هایی از نوشته‌های گلدمن» است. پیشگفتار گلدمن بر چاپ دوم کتاب درآمدی بر فلسفه کانت، مصاحبه با لوسین گلدمن، یادداشتی درباره چهار فیلم، واپسین نوشتهٔ گلدمن از مقدمه کتاب مارکسیسم و علوم انسانی و مباحثه گلدمن و آدرنو از جمله عناوینی است که خواننده را با دست‌نوشته‌ها، مقالات و مصاحبه‌های این جامعه‌شناس بزرگ آشنا می‌کند. قسمت‌های مختلف این بخش که بیش از دو سوم کتاب را در برمی‌گیرد در عرصه‌های مختلف روش‌شناسی، فلسفه و جامعه‌شناسی فرهنگ و ادبیات، گزیده‌هایی از مهم‌ترین آثار گلدمن به حساب می‌آید.