جریان‌شناسیِ رمان فارسی

تاریخ و جامعهٔ ایران در آینهٔ زمان

حسن میرعابدینی*

رمان را روایتِ منثوری دانسته‌اند که در صفحه‌هایی پرشمار چاپ شده است و شخصیت‌های آن، در قالب طرح و پیرنگی پیچیده، نقش‌آفرینِ زنجیرهٔ حوادثی از زندگی واقعی می‌شوند. این ژانر از همهٔ شکل‌های بیانی سود می‌جوید، شیوه‌های روایی گوناگون را به‌کار می‌برد، همهٔ مسائل زندگی را قلمروِ خود می‌داند: هم به رخدادهای روزمرّه می‌پردازد هم به کاوش در بخش‌های تاریک روحِ آدمی.

رمان سرگذشتی تخیلی، اما مبتنی بر تجربهٔ زندگی مردم در چارچوب اوضاع اجتماعی، در نظر گرفته می‌شود که ضمن جلب توجه مخاطب به نحوهٔ گذران چند شخصیت، جنبه‌های ناپیدایی از واقعیت را روی آفتاب می‌آورد. به‌تعبیر جورج لوکاچ، رمان روایت جست‌وجوی یأس‌آورِ انسانی مسئله‌دار در پیِ ارزش‌هایی راستین در جهانی تباه‌شده است. رمان از حماسه برآمده اما، به‌خلاف قهرمان حماسه که به یگانگیِ فرضی با جهان رسیده، شخصیتِ «بیگانهٔ» رمان در صدد بازیابیِ وحدت ازدست‌رفتهٔ خود با جهان است. رمان حماسهٔ دوران مدرن، متمایل به آزادی‌ها و تشخص‌های فردی، و ژانری است همچنان در حالِ «شدن»: با کار خلاقِ هر نویسندهٔ بزرگ، امکان تازه‌ای از جنبه‌های روایی‌اش آشکار می‌شود.

آنچه رمان را برساخته‌ای ادبی می‌سازد، صرفاً انتخاب موضوع (برشی تعمیم‌پذیر از واقعیت) نیست، بلکه کارِ خلاقی است که نویسنده با تخیل و تبحّر خود در کاربردِ صناعت‌های نوشتن انجام

---

* منتقد و مورخ ادبیات معاصر؛ تهران. تازه‌ترین اثر ایشان: *دختران شهرزاد، زنان نویسندهٔ ایرانی* (نشر چشمه، ۱۴۰۰؛ چاپ دوم ۱۴۰۱).

می‌دهد تا واقعیتی داســـتانی پدید آورد برتر از واقعیت موجود؛ در واقع، با ایجاد توازن میان عناصر معمول و نامعمولِ زندگی، داستانی خلق می‌کند که، ضمن لذت‌بخشی، پرسش‌هایی درمی‌افکند تا خواننده را در آنچه بدیهی پنداشته‌شده، دچار شک و تردید کند.

می‌توان دربارهٔ جنبه‌های گوناگون رمان ســـخن گفت: مثلاً تاریخچه‌اش را شرح داد و در بابِ عوامل زمینه‌ســـازِ آن تعمق کرد ــ مانند: گسترش بورژوازی، باسواد شدن مردم و امکان چاپ و نشر کتاب و روزنامه، عرفی شدن امور جامعه و مناسبات اجتماعی، رشد فردیّت، و اصولاً تغییر ساختاریِ آگاهی بشر و شیوهٔ خودشناسی او در برخورد با جلوه‌های هستی. همچنین می‌توان ویژگی‌های صناعیِ رمان را برشمرد، یا تحول مفهوم آن را در طول زمان و با طلوع هر نویسندهٔ بزرگ پی گرفت. زیرا هر اثر هنرمندانه‌ای، ضمن دربرداشتنِ تجربهٔ تاریخ رمان، پدیده‌ای یکتا و یگانه است.

هنوز پا به آستانهٔ ۱۳۰۰ خورشیدی نگذاشته بودیم که اثرآفرینان ایرانی در زمینهٔ خلق نخستین نمونه‌هـــای رمان طبع‌آزمایی کردند. می‌توان از تحول جامعـــه در برخورد با جلوه‌های مدرنیته، نقـــش مدارس جدید در رواج ترجمهٔ آثار علمی و ادبـــی، ورود صنعت چاپ به ایران و پیدایش روزنامه‌نگاری، و ساده شدن زبان، به‌عنوان مقدمه‌های پدید آمدن رمانِ فارسی یاد کرد. همچنین، رمان برای پا گرفتن نیازمند حضور نهاد دولت ــ ملت در آســـتانهٔ ورود جامعه به «روزگار نو» بود؛ در عین حال، به قول فرانکو مورتّی، «یگانه شـــکل نمادینی بود که می‌توانست دولت تمرکزگرای مـــدرن را بازنمایی کند». از این‌رو، پیدایش فرم تازهٔ رمان در ایران، صرفاً نتیجهٔ ترجمهٔ رمان‌های فرنگی نیست، بلکه مرتبط با تجربهٔ مدرنیته در این کشور است و دو خاستگاه عمده دارد: ادبیات داســـتانیِ کلاسیک فارسی و رمانس‌هایی همچون *سمک عیّار*، و رمان‌های ترجمه‌شده. نخستین رمان‌نویسان ایرانی نوشتنِ رمان را راهی برای پر کردن فاصلهٔ جامعه با جهان پیشرفته و وظیفه‌ای میهن‌پرستانه به‌شمار می‌آوردند.

تا ۱۳۰۰

پیشارمان‌های عصر مشروطه، متأثر از روحیهٔ تجدّدطلبی و شورِ شناخت، در قالب سفرنامهٔ تخیلی نوشته شده‌اند. گویی شخصیتِ منوّرالفکرِ این آثار، با وزیدن بادهای تغییر، از کُنجِ عزلت به‌در آمده تا در عرصهٔ جامعه بگردد و هر آنچه را با خِردوَرزی در تضاد است به باد انتقاد گیرد. پیوندِ فرمِ رایجِ عصر قاجار، سفرنامه، با شیوهٔ قصه‌گوییِ نقّال‌ها و همچنین رساله‌های سیاسی و خواب‌نامه‌ها، و رنگ‌پذیری از رمان‌های اروپاییِ محصور در طرح‌وپیرنگ، سازندهٔ رمانِ نوظهور عصر مشروطه شد: *ســـیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیک* (۱۲۷۴)/ زین‌العابدین مراغه‌ای، مسالک‌المحسنین (۱۲۸۴)/

عبدالرحیم طالبوف، *سرگذشت حاجی‌بابای اصفهانی* (۱۲۸۵) / اقتباس خلاق میرزاحبیب اصفهانی از نوشتهٔ جیمز موریه.

یک دهه بعد (۱۲۹۰)، بر اثرِ یأسِ ناشی از شکست انقلاب مشروطه، تبعات جنگ بین‌الملل (دست‌اندازیِ روس و انگلیس به ایران، آشفتگی و قحطی‌زدگیِ جامعه)، بی‌لیاقتی و فساد حکومتگران، رمان تاریخی به‌عنوان مطرح‌ترین گونهٔ ادبی رخ نمود تا اضطراب‌های زمانه را بازتاب دهد و، ضمن درآمیختن وقایع تاریخی با خیال‌ورزی‌های داستانی، از مردان بزرگی تجلیل کند که در دوره‌های خطیر «منجیِ» ایران شده‌اند: *شمس و طغرا* (۱۲۸۸)/ خسرویِ کرمانشاهی، *شهریار هوشمند* (۱۲۹۱)/ ابراهیم زنجانی، *عشق و سلطنت یا فتوحات کورش کبیر* (۱۲۹۷)/ موسی نثری، *دامگستران یا انتقامخواهان مزدک* (۱۳۰۴)/ صنعتی‌زادهٔ کرمانی.

یکی دو دهه پیش از نوشته شدن رمان‌های تاریخی، بیداریِ منتج به مشروطیت به انگیزهٔ جست‌وجو در تاریخ دامن زده بود ــ گرایشی که در اندیشهٔ متفکرانی همچون آخوندزاده و آقاخان کرمانی ریشه داشت که می‌خواستند با یادآوریِ شُکوه ایران باستان، احساسات ملی‌گرایانه را بر ضد استبداد و استعمار برانگیزند. در پی جوییِ علل پیدایش رمان تاریخی، نقش ترجمهٔ آثار الکساندر دوما و جُرجی زیدان را نیز نباید دستِ‌کم گرفت که حال‌وهوای آثارشان با مذاق مردم ما خوب جور درمی‌آمد.

با چیرگیِ ایدئولوژیِ باستان‌گرا در دورهٔ رضاشاه، زمینه برای مسلط شدن ژانرِ رمان تاریخی بر فضای ادبیِ ۱۳۰۰-۱۳۲۰ فراهم شد، به‌ویژه آن‌که پرداختن به مسائل گذشته حساسیت نظمیه را برنمی‌انگیخت. رمان تاریخی در دهه‌های بعد نیز خواستاران بسیار یافت و، در کنار انبوهِ پاورقی‌های بی‌قدروقیمت، نمونه‌های بهتری از آن ــ همچون *رابعه*/ حسینقلی مستعان، *دلشاد خاتون*/ زمانیِ آشتیانی و ابراهیم مدرسی، و *ده نفر قزلباش*/ حسین مسرور ــ نوشته شد.

■

برگردیم به سال ۱۳۰۰ که نقطهٔ چرخشی است در تحول اجتماعی ـ فرهنگیِ جامعه. محققان در همزمانیِ قدرت‌گرفتنِ سردار سپه و تلاش‌ها برای استقرار دولت تمرکزگرا با انتشار نخستین نمونه‌های ادبیات مدرن (رمان اجتماعی: *تهران مخوفِ* مشفق کاظمی، شعر نو: *افسانهٔ* نیمایوشیج، نمایش‌نامهٔ نوظهور: *جعفرخان از فرنگ آمدهٔ* حسن مقدم، داستان‌کوتاه: *یکی بود و یکی نبود* جمال‌زاده)، نشانه‌ای از ضرورت تاریخیِ جامعهٔ ایرانی برای ورود به «روزگارِ نو» دیده‌اند.

محمدعلی جمال‌زاده

تا ۱۳۲۰

این آثـــار تازه، هم نتیجهٔ کوشـــش‌های اجتماعی ـ فرهنگیِ عصر مشروطه بودند هم راه‌گشای نوجویی‌های بعدی ــ یعنی دوره‌ای که ادبیات داســـتانی در دو شاخهٔ رمان اجتماعی و داســـتان‌کوتاه گسترش می‌یافت. راه‌پیشنهادیِ جمال‌زاده ــ نوشتن داستان‌کوتاه ــ هرچند در کار صادق هدایت به اوج رسید، توجهِ نویسندگان آن روزگار را برنینگیخت. اما نوشتن رمانِ زندگیِ شهری به سبک مشـــفق کاظمی جلب نظر کرد و آثاری دربارهٔ محرومیت زنان، سرگردانی و یأس جوانان تحصیل‌کرده، خرافه‌پرستی عامه، و فســـاد دیوان‌سالاران نوشته شد. مرکز ثقل رمـــان از مناطق مرزی در رمان تاریخی به پایتخت در رمان اجتماعی تغییر کرد. نویسندگان، در واکنش به تجدد آمرانه- مستبدانه، تصویری شهرستیزانه از مکان‌های عمومی و شیوهٔ زندگی مردم تهران به دست دادند؛ و، به‌خلافِ رمان تاریخی نویسان ــ حماسه‌سرایان فخرِ کهن ــ راویِ سرگذشت قربانیان جامعه شدند. هرچند آنان نه با فنون رمان‌نویسی آشنایی چندانی داشتند و نه توان گسستن از سنت تعلیمی و اندرزیِ شعر کهن داشتند، رمان اجتماعی پسندِ خاطرِ خوانندگان شد، به‌طوری‌که تا ۱۳۲۰ حدود پنجاه نویسنده بیش از ۱۶۰ رمان نوشتند: محمد مسعود/ *تفریحات شب* (۱۳۱۱)؛ احمدعلی خداداده/ *روز سیاه کارگر* و *روز سیاه رعیت* (۱۳۰۵ و ۱۳۰۶)؛ محمد حجازی/ *زیبا* (۱۳۰۹ و ۱۳۱۲).

با وجود این، پیشرفتِ نثر روایی عمدتاً در داستان کوتاه جلوه‌گر شد و نه در رمان‌هایی که غالباً به زبان اداریِ بی‌رنگ‌ورو و سرشـــار از تعبیرهای قالبی نوشته می‌شدند. گسترش رمان، نوعِ ادبیِ بورژوازی، در گروِ وجود جامعهٔ شهری و توجه به تشخّص‌های فردی است. تزلزل اجتماعی در ایرانِ معاصر و مشـــکلات سیاسی ــ اقتصادیِ نویسندگانْ مخلّ آرامش روانی لازم برای نگارش رمان است. همچنین، رمان عمدتاً به نقد اجتماعی نظر دارد و به مسائلی روی می‌آورد که حساسیت دستگاه سانسور را برمی‌انگیزد.

منتقدان ادبی انتشار یکی *بود و یکی نبود* (۱۳۰۰) را طلیعهٔ ادبیات رئالیستی به‌شمار آورده‌اند و

صادق هدایت

جمال‌زاده را به‌ثمر رساننده‌ٔ کاری دانسته‌اند که نویسندگانی همچون میرزا حبیب و دهخدا، در *چرند‌پرند*، آغاز کردند و کوشیدند با نگارش رمان و داستان‌کوتاه ادبیات فارسی را در مسیر تازه‌ای اندازند.

صادق هدایت سنگِ بنای داستان‌نویسی مدرن را نهاد. او هم داستان‌های ذهنی نوشت و در آن‌ها عالَمی کابوسناک ساخت، هم قصه‌های وهمناک و افسانه‌ای پدید آورد. اما تنهٔ اصلیِ داستان‌نویسی‌اش را نوشته‌های واقع‌گرایانه‌ای می‌سازند که، در آن‌ها، زندگی مردم عادی را با لحن و اصطلاحات خودشان، به همان خوبی ترسیم کرده است که هزار توی ذهنیت روشنفکران مأیوس و هراسان از دیکتاتوری را در *بوف کور* (۱۳۱۵). در این رمان، که هدایت را تا حد نویسنده‌ای جهانی برکشیده، هنرمندی نقاش می‌کوشد آنچه را از واقعه‌ای عجیب به یادش مانده است بنویسد تا به ورطهٔ میان خودش با دیگران شهادت دهد و خود را بشناسد یا خود را به سایه/ همزادش معرفی کند. توفیق نویسنده در ساخت فضای بینابینیِ واقعیت/ خیال، به راوی امکان داده تا جهانِ نقاشی‌های خود را با دنیای داستانی که دارد می‌نویسد درآمیزد، شخصیت‌های داستان را از طریق نقاشیِ روی جلدِ قلمدان بشناساند یا خود، در عالمِ بی‌خویشی، داخل فضای نقاشی شود: داستان و چگونگیِ نوشته شدن آن به موازات هم پیش می‌روند.

پیش از این، رمان عمدتاً وسیله‌ای برای سفرنامه‌نویسی یا ایرادِ خطابه‌های تاریخی و اجتماعی بود. با *بوف کور* به جنبه‌های زیباشناختی نیز توجه شد و رمانی دیگرگون پدید آمد که نه تنها به انتظارات مخاطبان تن نمی‌داد، در تغییر چنین انتظاراتی نیز نقش داشت.

تا ۱۳۴۰

با سقوط رضاشاه، درهای جهان به روی ایرانیان گشوده شد. دانشجویان ایرانیِ دانشگاه‌های اروپای جنگزده به وطن بازگشتند و مسائل سیاسی و ادبیِ تازه‌ای را مطرح کردند. اینان، که در میهن شغل

دلخواهشان را نمی‌یافتند، به سیاست و روزنامه‌نگاری روی آوردند. مجله‌های ادبی نوظهور، مانند سخن، در فضایی آشوبناك از مصیبت‌های جنگ، اهلِ کتاب را با جلوه‌های دیگری از ادبیات جهان آشنا کردند. می‌توان این دهه را، به سبب افزایش مجله‌های ادبی نوگرا و ترجمهٔ داستان‌های مدرنِ جهان، دورهٔ توجه به مدرنیسم ادبی قلمداد کرد: فصل تازه‌ای در تاریخ ادبیات معاصر آغاز شد.

جمال‌زاده پس از سکوتی طولانی، رمان‌های خود را منتشر کرد: *دارالمجانین* (۱۳۲۱) نخستین رمان ایرانی است که نویسنده‌ای، صادق هدایت، نقش‌آفرین ماجراهای آن می‌شود. چهرهٔ اصلیِ بهترین رمان نویسنده، *راه‌آب‌نامه* (۱۳۲۶)، دانشجویی است که قصد اصلاحات اجتماعی دارد، اما در دام جماعتِ هفت‌خط می‌افتد و هستی‌اش بر باد می‌رود.

سیاست و روزنامه‌نگاری، دو نیروی اثرگذار بر ادبیات این دوره، عمدتاً در گرایش ادبیِ چپگرا تجلی یافت. جهان‌وطنیِ معطوف به بلوک شرق تا حد زیادی جانشین گفتمان خردگراییِ روشن‌اندیشانهٔ عصر مشروطه شد و انتقاد از باورهای کهنه به قصد تعلیم‌وتربیت مردم ــ که در ادب مشروطه باب بود ــ جای به ستایش پوپولیستی و تهییجِ توده داد. نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران (۱۳۲۵) با حمایت انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی برگزار شد و نویسندگان وابسته به حزب توده، مانند بزرگ علوی و احسان طبری، از دست‌اندرکاران آن بودند.

نقش‌پذیر از چنین گرایشی، هدایت *حاجی‌آقا* (۱۳۲۴) را نوشت. علوی، به‌خلاف او و جمال‌زاده، زبانی فارغ از تعابیر محاوره‌ای برگزید و عمدتاً به شیوهٔ طرح‌ریزیِ داستان توجه کرد. او، از نظرگاه چند راوی، ماجرایی واحد را به چند صورت روایت می‌کند و داستانی معمایی پدید می‌آورد. در *چشم‌هایش* (۱۳۳۱)، از خلال سوانح زندگی هنرمندی مبارز، از عشق و سیاست سخن می‌گوید و نخستین رمان فارسی را، که نقشِ تعیین‌کنندهٔ آن به یک زن واگذار شده، می‌نویسد.

به‌آذین، دیگر نویسندهٔ چپگرا، *دختر رعیت* (۱۳۲۷) را دربارهٔ نهضت جنگل نوشت بی‌آن‌که بتواند با درهم‌بافتنِ زندگی قهرمانان داستان با مسائل تاریخی، رمانی با ترکیب‌بندیِ یکدست پدید آورد.

این سال‌ها را می‌توان دورهٔ اعتبار یافتن داستان کوتاه دانست. صادق چوبک، ابراهیم گلستان، و جلال آل‌احمد، به نمایندگان اصلیِ حرکتی بدل شدند که داستان کوتاه را جنبِ انواع تثبیت‌شدهٔ نمایش‌نامه و رمان نشاند. آنان رمان‌های خود را در دومین مرحله از کار ادبی‌شان نوشتند: چوبک در رمان ذهنگرای *سنگِ صبور* (۱۳۴۵)، با رویکردی ناتورالیستی و از طریق همجواریِ تک‌گوییِ چند شخصیت زمین‌گیرشده، اثر جهل و خرافه را بر سرنوشت

آدمیان نشـــان داد، اما متأثر از گفتمان مبارزه‌جویانهٔ دههٔ ۱۳۴۰، قهرمان رمان *تنگسیر* (۱۳۴۲) را درگیرِ اَعمالی کرد که به پیروزی خیر بر شـــرّ می‌انجامد. گلستان *اسرار گنج دَرّهٔ جنّی* (۱۳۵۳) و *خروس* (۱۳۷۴) را به صورت تمثیلی از تاریخ معاصر ایران درآورد. آل‌احمد *مدیر مدرسه* (۱۳۳۷) و *نفرین زمین* (۱۳۴۶) را نوشت تا تز غربزدگی را تبیین و تبلیغ کند.

■

با وقوع کودتای انگلیسی- امریکاییِ ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ علیه حکومت ملیِ محمد مصدق، جامعهٔ فرهنگیِ ایران هفت‌ســـالی را در گذر از تونلِ وحشت گذراند. نویسندگان رمان‌های اسطوره‌ای، مانند تقی مدّرسی/ *یکلیا و تنهاییِ او* (۱۳۳۴) یا بهرام صادقی/ *ملکوت* (۱۳۴۰)، با پرداختن به مسائل ازلی-ابدیِ عشق، اضطراب، و تنهایی، از مشکلات اجتماعی دوری می‌جستند تا به کلیّتی فلسفی برسند و، با این رویکرد که مشکلات بشر از دیرباز تاکنون جان‌مایه‌ای همسان داشته و تاریخ عرصهٔ مبارزهٔ یهوه و ابلیس بوده است، با زبانی شاعرانه فضایی غریب بسازند. آنان، با افزودن بر توانِ تأویل‌پذیریِ رمان فارسی، در جهت رشد مدرنیسم ادبی حرکت کردند.

در آستانهٔ دههٔ ۱۳۴۰، با آب‌شدن یخ‌های «زمستانِ» کودتا، امید به دگرگونیِ فرهنگی شور و شوقی پدید آورد و نویســـندگانی چون غلامحسین ساعدی، احمد محمود، و جمال میرصادقی نخستین داستان‌های خود را منتشر کردند. سیمین دانشور با مجموعه داستان *شهری چون بهشت* (۱۳۴۰) موجدِ رنســـانس داستان‌نویسی زنان شد که از ۱۳۰۹ با آثارِ ایراندخت تیمورتاش و زهرا خانلری آغاز شده بود. علی‌محمد افغانی *شوهر آهوخانم* (۱۳۴۰)، مهم‌ترین اثر رئالیستیِ دوره را در وصف زندگی مردم عادیِ عصر رضاشاه و انتقاد از رسم چندهمسری نوشت.

تا ۱۳۶۰

دههٔ ۱۳۴۰ دههٔ شکوفاییِ ادبیات و هنر مدرن ایران به‌شمار می‌رود. هرچند نگرش مارکسیستیِ بازمانده از دههٔ ۱۳۳۰، این‌بار به صورت «التزام ادبی» از منظرِ اگزیستانسیالیسمِ سارتر، بر فضای فرهنگی سایه افکنده بود، گرایش‌های گوناگونِ فرصت تجربه پیدا کردند. اگر عمدهٔ توان فعالان نسلِ پیش صرف سیاست می‌شد، زبدگانِ نسل ۱۳۴۰، گریزان از سیاسی‌کاری‌های به‌بن‌بست‌رسیده، به‌سوی خلاقیت‌های ادبی و انتشار مطبوعات هنری-ادبی روی آوردند. *کتاب هفته* و خوشهٔ دورهٔ شاملو، *آرش* و *دفترهای زمانهٔ* طاهباز، *جُنگ اصفهانِ* نجفی و گلشیری و حقوقی، و *اندیشه و هنرِ* وثوقی

و... محل چاپ آثار تازه و برخورد اندیشه‌ها بودند، در ایجاد یک گروه خواننده برای ادبیات معاصر نقش داشتند، و سبب افزایش تقاضا برای نگارش شعر و داستان شدند. انتشار جُنگ‌های ادبیِ شهرستان‌ها نیز نشان از شکل‌گیریِ حلقه‌های روشنفکرانه در شهرهای دور از مرکز داشت. همچنین، می‌توان اشاره کرد به تشکیل کانون نویسندگان ایران (۱۳۴۷) و برگزاری شب‌های شعر خوشه (شهریور ۱۳۴۷) که الگوی برگزاریِ «ده شب» سخنرانی و شعرخوانیِ اعضای کانون نویسندگان در ۱۳۵۶ شد.

نویسندگان راهی در پیش گرفتند متفاوت با شیوهٔ پیشینیان: اگر در دههٔ ۱۳۲۰ داستان‌کوتاه در جلوِ صحنهٔ ادبی قرار داشت، در بازهٔ زمانی ۱۳۴۰-۱۳۵۰ رمان توجه بیشتری را برانگیخت. رمان‌نویسان صناعت‌های نگارشیِ تازه را آزمودند، کوشیدند با ظرافت بیشتری به روان پیچیدهٔ آدمی بپردازند و چهره‌های داستانیِ ملموس‌تری بیافرینند. جمعی، با نگرشی انتقادی به اقتدار حاکم، به جست‌وجوی زمینه‌های شکل‌گیریِ «وضع موجود» رفتند:

ایرج پزشکزاد در *دایی‌جان ناپلئون* (۱۳۵۱)، از منظر جوانی عاشق، شناخت خود از روحیهٔ ایرانی را در اثری طنزآمیز از زمانهٔ اشغال کشور توسط متفقین به نمایش گذاشت که شخصیت اصلیِ آن، گریزان از واقعیت غیرقابل‌تحمل، در پیلهٔ خیال پناه می‌گیرد.

قهرمان رمان‌های رشد و شکل‌گیریِ (Bildungsroman) احمد محمود ــ *همسایه‌ها* (۱۳۵۳)، *داستان یک شهر* (۱۳۶۰) و *زمین سوخته* (۱۳۶۱) ــ از شور و امیدِ دورهٔ ملی شدن صنعت نفت به درک شکست، به هنگام کودتا، و یقین آوردن به معنای تراژیک هستی، در زمان جنگ، می‌رسد. محمود، با آگاهی انتقادی از اوضاع و تأکید بر اقلیم و نحوِ محاورهٔ مردم خوزستان، زمینه‌سازِ شکل‌گیریِ «داستانِ جنوب» می‌شود ــ با نویسندگانی همچون محمد ایّوبی، ناصر تقوایی، نسیم خاکسار، عدنان غریفی، و محمد بهارلو.

از خلال چرخهٔ رمان‌های اسماعیل فصیح، که حول سرنوشت اعضای «خانوادهٔ آریان» می‌گردند، تصویری از راه‌های رفته و رفتارهای پایتخت‌نشینان در قرن اخیر، سربرمی‌کِشد. از این نویسندهٔ قصه‌گو، بیست‌وپنج رمان منتشر شده که از میان آن‌ها *زمستان ۶۲* (۱۳۶۶) ارزش ادبیِ بیشتری دارد.

به‌خلاف فصیح، هوشنگ گلشیری در *شازده احتجاب* (۱۳۴۷) ساختار داستانیِ

تودرتویی می‌سازد تا راهی به لایه‌های پنهانِ روان‌شناسیِ اجتماعیِ ایرانیان بگشاید. او در دیگر آثار خود نیز دل‌مشغولِ تجربه‌های صناعی است: در *کریستین وکید* (۱۳۵۰)، متأثر از رمانِ نوِ فرانسه، دغدغه‌های نوشتاریِ نویسنده را وارد متن می‌کند و در *معصوم پنجم* (۱۳۵۸)، برای بازنماییِ رابطهٔ روشنفکران با اقتدار سیاسی و مذهبی، معنای داستان را از دلِ مکالمهٔ متنی امروزی با متون کهن درمی‌آورد.

نویسندگان مدرنیستِ دیگری نیز بودند که چون کارشان محدود به نگارش یک رمان ماند، چندان مطرح نشدند اما در سال‌های پس از انقلاب توجه مخاطبان را برانگیختند: بهمن شعله‌ور/ *سفر شب* (۱۳۴۶)؛ رضا دانشور/ *نمازِ میّت* (۱۳۵۰)[در مهاجرت، *خسروِ خوبان* (۱۳۷۳)]؛ بهمن فُرسی/ *شب یک*، *شب دو* (۱۳۵۳)؛ هرمز شهدادی/ *شب هول* (۱۳۵۷)؛ قاسم هاشمی‌نژاد/ *فیل در تاریکی* (۱۳۵۸).

دانشور در *سووشون* (۱۳۴۸)، با روایت حکایت شخصیت‌های روزگار معاصر در بافتی تاریخی-اسطوره‌ای، رمانی رمزی دربارهٔ سال‌های حضور متفقین در فارس پدید آورد. او دو رمان دیگر نیز نوشت ــ *جزیرهٔ سرگردانی* (۱۳۷۲) و *ساربان سرگردان* (۱۳۸۰) ــ بی‌آن‌که بتواند ویژگیِ غنماییِ *سووشون* را تکرار کند. *خواب زمستانیِ* (۱۳۵۲) گلی ترقی رمانی است مبتنی بر کشمکش‌های ذهنیِ شخصیت‌هایی منزوی که عشقشان نیز رنگی مالیخولیایی گرفته است. مهشید امیرشاهی، نویسندهٔ داستان‌هایی بر اساس خاطرات دورهٔ کودکی، در مهاجرت رمان‌هایی با زمینهٔ تاریخی نوشت، مانند: *مادران و دختران* در چهار جلد (۱۳۷۷-۱۳۸۹). شهرنوش پارسی‌پور در *سنگ و زمستان بلند* (۱۳۵۵) فروپاشیِ روحیِ فرزندان خانواده‌ای سنتی را با رویکردی زن‌محورانه از منظری اشراقی روایت کرد. غزاله علیزاده نیز عرفانگرایی بود با حساسیتی بیش از پارسی‌پور روی زبانِ داستان‌هایش. *خانهٔ ادریسی‌ها* (۱۳۷۰-۱۳۷۱) را در بازنماییِ تبعات ویرانگر انقلاب‌ها نوشت و *شب‌های تهران* (۱۳۷۸) را حول چهره‌هایی شکل داد که در رؤیای گریز از دلتنگی، جست‌وجوگرِ خوشبختیِ دست‌نیافتنی‌اند.

گذشته از تاریخ معاصر، اقلیم‌گرایی نیز بر داستان‌نویسیِ دههٔ ۱۳۴۰ اثر گذاشت. رویکردِ اعتراضی به مدرنیزاسیون باب طبعِ حکومتْ قوّت گرفتن گرایشِ بازگشت به سنت را در پی داشت.

گفتمان غربزدگی بر فضای داستان‌نویسی نقش نهاد: اغلبِ قهرمانان داستان‌های محمود دولت‌آبادی پدرگم‌کردگانی عصیانگر و پی‌جویِ «خانهٔ پدری» اند؛ چهره‌های داستانیِ گلشیری در *برهٔ گمشدهٔ راعی* (۱۳۵۶) حسرتِ رنگ‌باختن سنت‌ها را دارند. خلاقیت ادبیِ دولت‌آبادی در رمان‌های روستاییِ *جای خالیِ سلوچ* (۱۳۵۸) و *کلیدر* (۱۳۶۳) جلوه‌گر شده است. با رمان سه جلدیِ *روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده* (۱۳۶۹ - ۱۳۷۹)، رئالیسمِ دولت‌آبادی صبغه‌ای مدرنیستی یافت.

در زمینهٔ ادبیات روستایی و اقلیمی داستان‌کوتاه‌نویسانی مانند امین فقیری و منوچهر شفیانی و بهرام حیدری سر برآوردند. رویکرد سیاسی ـ ادبیِ صمد بهرنگی، نقشی انکارناپذیر بر *سال‌های ابریِ* (۱۳۷۰) علی‌اشرف درویشیان گذاشت.

بومی‌گرایی زمینه‌سازِ تغییراتی در ریخت‌شناسیِ داستان هم شد که گاه در بازآفرینیِ تمثیلیِ افسانه‌های فولکلوریک با مضامین تازه نمود پیدا کرد، مانند قصه‌هایی از به‌آذین یا *نون والقلم* (۱۳۴۰) آل‌احمد، و گاه در بهره‌جویی از بوطیقای قصه‌گوییِ شرقی برای نگارش داستان مدرن، مثل آثاری از صادقی، گلشیری و ساعدی، و بعدها: جعفر مدّرس‌صادقی / *گاوخونی* (۱۳۶۲)، محمد محمدعلی / *باورهای خیس یک مرده* (۱۳۷۶).

هنر غلامحسین ساعدی در آن است که به امر واقع، ابعاد وهم‌انگیز قصه‌های خیالی را می‌بخشد تا آن را انباشته از هراس وقوع اتفاقی نابهنگام کند. او *عزاداران بَیل* (۱۳۴۳) و *ترس و لرز* (۱۳۴۷) را به‌صورت رمان‌هایی شکل‌گرفته از چرخهٔ داستان‌های متصل‌به‌هم نوشته و در آن‌ها، بیش از تأثیرپذیری از رئالیسم جادوییِ نویسندگان امریکای لاتین، به ترکیب واقعی ــ وهمیِ افسانه‌های ایرانی نظر داشته است.

پس از دههٔ ۱۳۶۰

در زمانهٔ بحرانیِ انقلاب و جنگ و پیامدهای جابه‌جاییِ دو نظام، رمان اهمیت بیشتری یافت، زیرا بیش از دیگر انواعِ ادبیِ قابلیت بازتاب‌دادن موقعیت‌ها و اضطراب‌های روزگار را داشت. همچنین با تغییر شیوه‌های گذران اوقات فراغت در چنان شرایطی، خوانندگان تازه‌ای به رمان‌خوانی روی آوردند. شتابِ تحولات اجتماعی، شکستن قطعیت‌اندیشی‌های ایدئولوژیک ــ به‌ویژه پس از فروپاشی شوروی ــ رمان‌نویسان را نسبی‌اندیش‌تر کرد. تغییر نگاه اثرآفرینان به «وظیفهٔ ادبیات» کاربُرد صناعت‌های تازه برای داستانی‌کردنِ رویکردِ دیگرگون به واقعیت را در پی داشت. البته نباید تجربه‌های چند دهه رمان‌نویسی و رونق ترجمهٔ کتاب‌های نقد و نظریهٔ ادبی در این سال‌ها را نادیده گرفت و به مسائلی همچون قطع رابطهٔ ادبیات ایران با ادبیات جهانی، و گسستِ نسلیِ پدیدآمده بین نویسندگان پیش و پس از انقلاب بی‌توجه ماند.

نویسندگان متعددی به عرصهٔ داستان‌نویسی پای نهادند که ویژگیِ عمدهٔ کارِ ادبی‌شان تجربه کردنِ فرم‌های رمانی ــ از رئالیسم جادویی گرفته تا نئورئالیسم و تجربه‌گرایی‌های پسامدرنیستی ــ برای بازتاب‌دادن نگاه امروزِ ایرانیان به هستی بود. معدودی از آن ناشناختگان بعدها در حدّ انتظار ظاهر شدند. یکی از ویژگی‌های این دوره، انتشار رمان‌هایی پُرصفحه برای تبیین شرایطی بود که به انقلاب اسلامی انجامید: از *رازهای سرزمین منِ* (۱۳۶۶) رضا براهنی گرفته تا *سال‌های ابری* درویشیان و *کلیدر* دولت‌آبادی، یا *مدار صفر درجه* (۱۳۷۳) و *درخت انجیر معابد* (۱۳۷۹) احمد محمود.

همچنین، کمتر نویسنده‌ای نسبت به پیامدهای جنگ عراق و ایران (۱۳۵۹-۱۳۶۷) بی‌اعتنا ماند. در آغاز، عمدتاً آثاری نوشته می‌شد که شخصیت داستانیِ آن‌ها در اثر رویارویی با چهره‌ای اصول‌پرداز بر تردیدها غلبه می‌یافت، روند نوآموزی را می‌گذراند، و به جبهه می‌رفت. نخستین نویسندگانِ داستان‌های جنگی از خطوط مقدم جبهه گزارش دادند یا خاطرات رزم و شهادت همرزمان را به یاد آوردند. در مرحلهٔ بعد، آثاری به شرحِ بازگشت رزمندگان از جبهه‌ها و چگونگیِ برخورد آنان با زندگی روزمره اختصاص یافت. اما در دههٔ ۱۳۸۰ برخی از نویسندگان جنگ را به پرسش گرفتند و تلویحاً صلح را ستودند.

نویسندگانی همچون محسن مخملباف/ *باغ بلور* (۱۳۶۵)، ابراهیم حسن‌بیگی/ *ریشه در اعماق* (۱۳۷۳)، محمدرضا کاتب/ *دوشنبه‌های آبی ماه* (۱۳۷۴)، مجید قیصری/ *جنگی بود جنگی نبود* (۱۳۷۵)، احمد دهقان/ *سفر به گرای ۲۷۰ درجه* (۱۳۷۵)، حسن بنی‌عامری/ *گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند* (۱۳۷۶)، رضا امیرخانی/ *منِ او* (۱۳۷۸)، حبیب احمدزاده/ *شطرنج با ماشین قیامت* (۱۳۸۴)، سیده‌زهرا حسینی/ *دا* (۱۳۸۷) و... از جبهه‌ها نوشتند و احمد محمود، فصیح، منصور کوشان/ *محاق* (۱۳۶۹)، شهریار مندنی‌پور/ *دلِ دلدادگی* (۱۳۷۷)، نسیم مرعشی/ *هَرَس* (۱۳۹۶)، و قاضی ربیحاوی، مسائل پشت جبهه، آوارگی غیرنظامیان، و حوادث ناشی از موشکباران شهرها را بازتاب دادند.

در پیوندی آشکار و نهان با ادبیات جنگ، شکل‌گیریِ نوعی ادبیات معناگرای مذهبی را شاهدیم: *روی ماهِ خداوند را ببوس* (۱۳۷۹)/ مصطفی مستور و *جمجمه‌ات را قرض بده* (۱۳۹۱)/ مرتضی کربلایی‌پور. شخصیت‌های چنین رمان‌هایی با دغدغه‌های مذهبی‌شان مشخص می‌شوند. آنان، در جهانی معناباخته، در جست‌وجوی پاسخی برای پرسش‌های خود، تلخ‌اندیش و آشفته‌حال می‌شوند، اما پس از گذراندنِ روند نوآموزی، بر تردیدها غلبه می‌کنند.

به‌تدریج که رمان‌ها از شورِ افشای نابهنجاری‌های پیشین گذر کردند تا نگرانی‌شان را از آنچه در حال رخ‌دادن بود جلوه‌گر سازند، جریانی از رمان‌نویسی حال‌وهوایی رئالیستی ــ جادویی یافت. به قول دیوید لاج در هنر *داستان‌نویسی*، رئالیسم جادویی «وقوع رویدادهای محال در

روایتی است که اگر این رویدادها را نداشت، اثری رئالیستی به‌شمار می‌آمد». گویی نویسندهٔ زیسته در یک دورهٔ اجتماعیِ متلاطم ــ پارسی‌پور/ *طوبا و معنای شب* (۱۳۶۷)، منیرو روانی‌پور/ *اهل غرق* (۱۳۶۸)، مدرسی/ *آداب زیارت* (۱۳۶۹) ــ حیرت و دلهرهٔ خود از چشم‌انداز پیشِ رو را در قالب چنین آثاری بازتاب می‌داد.

در دههٔ ۱۳۷۰-۱۳۸۰، رونق ترجمهٔ نظریه‌های ادبی و داستان‌های مدرن و پسامدرن سبب رویکرد مشهودترِ نویسندگان به تجربه‌گرایی در زبان و صناعت نوشتن شد: *سمفونی مردگان* (۱۳۶۸)/ عباس معروفی، *اسفار کاتبان* (۱۳۷۹)/ ابوتراب خسروی، *بازی آخر بانو* (۱۳۸۴)/ بلقیس سلیمانی، *کوچهٔ ابرهای گمشده* (۱۳۹۵)/ کورش اسدی و... رمان پسامدرنیستیِ ایرانی نیز حاصل همین دوره است: *آزاده‌خانم و نویسنده‌اش...* (۱۳۷۶)/ براهنی، *از چشم‌های شما می‌ترسم* (۱۳۷۸)/ فرخنده حاجی‌زاده، *هیس* (۱۳۷۸)/ کاتب، *من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم* (۱۳۸۱)/ محمدرضا صفدری، و *شبِ ممکن* (۱۳۸۸)/ محمدحسن شهسواری.

برخی از نویسندگان مهاجر نیز با آثار تجربه‌گرایانهٔ خود، به بسط مدرنیسم ادبیِ این سال‌ها کمک کرده‌اند. این قبیل داستان‌ها، آمیزهٔ جالبی از فرم‌های ادبی و اندیشهٔ مطرح در کشورهای میزبان با فرم‌ها و شیوهٔ خیال‌ورزیِ قصهٔ شرقی از کار درآمده‌اند: مثلاً رضا قاسمی در *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها* (۱۳۸۰)، برای بازنماییِ معضل هویتِ انسان ایرانیِ معاصر، از تلفیق صناعت ادبیِ مدرن با شگرد روایی *هزارویک شب*، جهان رمانیِ بدیعی ساخته است.

در همین دوره، نویسندگانی همچون زویا پیرزاد/ *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* (۱۳۸۰) و فریبا وفی/ *پرندهٔ من* (۱۳۸۱) با روایت تجربهٔ زیستیِ شخصیت‌های خود از فضاهای محدودِ زندگی خانوادگی در شهرهای بزرگ و تنهایی‌های عمیق، موجد گرایشی نئورئالیستی شدند و با توجه بیشتر به جنبهٔ قصه‌گویی و سرگرم‌کنندگیِ داستان، در صدد بازیابیِ خوانندگانِ گریزان از مغلق‌نویسی‌های شیفتگانِ بازی‌های زبانی ــ فرمی برآمدند.

موفقیت غبطه‌برانگیز *بامداد خمار* (۱۳۷۴)/ فتانه حاج‌سیدجوادی در بازار ادبی، ضرورت روی‌آوردن به رمانِ قصه‌گو (همچون آثار فصیح) در تقابل با رمانِ نخبه‌پسندِ مبتنی بر جوهر شاعرانه (از نوعِ *بوف کور*) را پیش آورد. این امر، در دههٔ ۱۳۹۰، به پیدایش جریان رمان ــ ژانر (مانند رمان معمایی ـ پلیسی)، و اصولاً نگارش آثاری مخاطب‌محور انجامید. اگر، به‌تبعِ لوکاچ، رمان را سرگذشت جست‌وجوی غالباً بی‌نتیجهٔ فردِ مسئله‌دار در پیِ ارزش‌هایی راستین در جهانی تباه‌شده بدانیم،

این نوع رمان‌ها با عدمِ جست‌وجویی پیش‌رونده مشخص می‌شوند. اما در گرایش دیگری از رمان‌نویسیِ این دهه، و نه‌چندان بی‌ارتباط با رمان معمایی ـ پلیسی، حضورِ شخصیت‌هایی را شاهدیم که رفتارشان نشانگر توجه بیشتر نویسنده به تاریخ و اجتماع، و تلاش برای بازیابیِ عرصه‌های عمومیِ فراموش‌شده در داستان‌نویسیِ سال‌های اخیر است. نویسندگانی از قبیل سلمان امین/ *قلعه‌مرغی روزگار هرمی* (۱۳۹۰)، حسین سناپور/ *لب بر تیغ* (۱۳۹۳) و مهدی افروزمنش/ *سالتو* (۱۳۹۵) جوانانی عاصی از اعماق جامعه را به عرصهٔ رمان‌های خود آوردند که در پی دستیابی به امکانات رفاهی پایتخت به بزهکاران می‌پیوندند.

می‌توان به رمانِ تاریخ‌محوری نیز اشاره کرد که به نقش‌های اقتدار از دورهٔ مشروطیت و پهلوی تا رخدادهای چند دههٔ اخیر می‌پردازد (هرچند رمانِ امروزِ فارسی نمی‌تواند حوادث تاریخیِ چند دههٔ اخیر را، چنان‌که باید، منعکس سازد): *یورت* (۱۳۷۰)/ سیدحسین میرکاظمی، *سوءقصد به ذات همایونی* (۱۳۷۴) و *شکوفه‌های عناب* (۱۳۹۷)/ رضا جولایی، *شهری که زیر درختان سدر مرد* (۱۳۷۸)/ خسرو حمزوی، *تهران شهر بی‌آسمان* (۱۳۸۰)/ امیرحسن چهل‌تن، *ول کنید اسب مرا* (۱۳۸۰)/ حسن اصغری، و *نام‌ها و سایه‌ها* (۱۳۸۲)/ محمدرحیم اخوت.

واقعیت در تغییری مداوم است، شیوهٔ بازنماییِ رمانیِ آن نیز عوض می‌شود. مضمون‌های تازه‌ای پیش روی نویسندگان قرار می‌گیرد و آنان، برای پرداخت هنریِ آن‌ها، در پیِ دستیابی به زبانی غنی‌تر و صناعت‌هایی کارآمدتر هستند. این ضرورت، به بهترین رمان‌ها خصلتی جست‌وجوگرانه می‌بخشد. رمان‌نویسان، با وجود موانعی همچون سانسور و خودسانسوری، برای ارائهٔ روایت تازه‌ای از مسائلی همچون نقش پدرسالاری بر زندگی جوانان، ازهم‌پاشیدگی هویّت، آثار جنگ و بحران‌های سیاسی، مشغله‌های جوانان به‌ویژه دانشجویان، دغدغه‌های مذهبی، خیال‌پردازی‌های عرفانی ـ اساطیری، عشق و خاطره، مهاجرت، بختک گذشته، و رخدادهای حال، صناعت‌های ادبیِ متنوعی را می‌آزمایند.

در سال‌های ۱۳۹۰ – ۱۴۰۰ بسیاری به‌عرصهٔ داستان‌نویسی پای نهادند. گذر زمان مشخص می‌کند که تغییرات مطرح‌شده در رمان‌های آنان بیشتر کمّی است یا کیفی؛ و آیا این نوخیزان از چنان صبر و جنونی برخوردارند که نوشتن را سرنوشت خود اختیار کنند، یا نیروی آفرینندگی‌شان حاصل شورِ جوانی است و در کشاکشِ ضرورت‌های زندگی از دست می‌رود؟

ادبیات داستانیِ ایران، که در سال‌های ورود جامعه به «روزگار نو» پدید آمده، مقوله‌ای است تاریخ‌مند؛ و طیّ زمانی فراتر از

صدسال، با کارِ خلاق نویسندگان متعددی شکل گرفته است که، با کندوکاو در لایه‌های آشکار و نهانِ زندگی و ذهنیتِ ایرانیان، کوشیده‌اند معرف جایگاه و چگونگی حضور آنان در جهان امروز باشند. امروزه نیز برخی از اصلی‌ترین گفتمان‌های مطرح شده در ادبیات داستانیِ ایران، مبتنی بر پرسش‌هایی دربارهٔ هویّت‌اند ــ مسئله‌ای که نویسندگان، برای بیان آن، گاه رویدادهای زمانه را تجسم بخشیده‌اند و گاه اوضاع جامعه را از منظری گذشته‌نگر تخیل کرده‌اند. از این‌رو، برای درک رؤیاها و مشغله‌های ایرانیان مطالعهٔ رمان‌های کوتاه و بلندِ فارسی ضرورت دارد.