وزارت علوم تحقیقات و فناوری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مدیریت تحصیلات تکمیلی

گروه زبان و ادبیات فارسی

پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی

نمودهای پسامدرنیسم در آثار سیمین دانشور

نوآوری‌های سیمین دانشور در ادبیات داستانی معاصر

استاد راهنما:

دکتر حسین پاینده

استاد مشاور:

دکتر تقی پورنامداریان

پژوهشگر:

محیا سادات اصغری

مرداد ماه ۱۳۸۷

تقدیم به او که صافی ضمیرش لبریز از یقین

و منشش مروت و مدارا بود،

به نیایم، سید ابراهیم.

در نگاشتن این رساله، وامدار دو استاد گران‌قدر و فرزانه بوده‌ام، دکتر حسین پاینده و دکتر تقی پورنامداریان. خدای توفیقشان افزون کناد.

چکیده

الف- اهمیت موضوع و هدف تحقیق: فهم نظریات ادبی پسامدرن بدون توجه به نظریات فلسفی پسامدرن ممکن نیست و فهم این یکی خود بدون توجه به شرایط پسامدرن حاصل نمی‌شود. در مورد شرایط پسامدرن باید گفت هرچند زمینه‌های آن متعلق به فرهنگ و تمدن غربی است، ولی تبعات و فراگیری آن منحصر به قلمرو جغرافیایی غرب نیست، بلکه ماهیتاً مرزهای غربی را درمی‌نوردد و جهانی می‌شود و لذا شرقیان از آن متاثرند. پسامدرنیسم در واقع تاملات نظری پیرامون این شرایط و چگونگی پیدایش و تبیین آن‌ها است. بی‌تردید این نگرش‌های نظری در ادبیات معاصر کشورمان نیز تاثیرگذار بوده است و در نتیجه بررسی و تحلیل آثاری که نمودهای پسامدرنیسم در آن‌ها مشهود است، ضروری به نظر می رسد.

سیمین دانشور به عنوان یکی از داستان‌نویسان بزرگ معاصر در ایران جزء اولین کسانی است که شیوه‌ی ادبی پسامدرن را در برخی از آثار خود مطرح کرده است و هدف این رساله چیزی جز اثبات وجود و تحلیل مولفه‌های پسامدرن در برخی از آثار داستانی ایشان نیست.

ب- روش تحقیق: در این رساله ابتدا در دو بخش نظری مجزا چیستی رمان و نظریات ادبی پسامدرن مطرح شد که برای تدوین هر کدام از این فصول به گردآوری منابع پرداختم و به کمک استاد راهنما معتبرترین آن‌ها را برگزیدم و بر اساس نظریات و آراء مندرج در آن‌ها این دو فصل نظری سامان یافت.

آنگاه در فصول بعدی به استخراج شواهد و نمونه‌هایی از دو رمان خانم دانشور؛ یعنی *جزیره‌ی سرگردانی* و *ساربان سرگردان* اقدام نموده و این شواهد را با توجه به نظریه‌های ادبی و برخی مولفه‌های فلسفی پسامدرن مورد تحلیل و بررسی قرار دادم.

ج- نتیجه گیری: بر اساس آنچه در فصل دوم از نظریات ادبی پسامدرن ارائه شد، می‌توان برخی آثار داستانی خانم دانشور از جمله دو رمان *جزیره‌ی سرگردانی* و *ساربان سرگردان* را حاوی تعدادی از مولفه‌ها و مشخصه‌های پسامدرن قلمداد کرد. به عبارت دیگر نویسنده در این آثار از برخی شگردها و عناصری بهره گرفته است که ما آن‌ها را در زمره‌ی ویژگی‌های رمان پسامدرن در نظریه‌های متعدد برشمردیم. ویژگی‌هایی چون فروپاشی فراروایت‌ها، عدم قطعیت، تردید، سرگردانی، پارانویا و بدبینی، امتزاج واقعیت و خیال از طریق اتصال کوتاه، پیوند دوگانه و عدم اقتدار مولف، تناقض و فقدان هویت، بهره‌گیری از طنز و عدم انسجام، همه و همه ترفندهایی هستند که این نویسنده برای برجسته کردن عنصر وجودشناسانه در اثرش و غلبه‌ی آن بر عنصر معرفت‌شناسانه به کار گرفته است و بدین ترتیب برخی آثار داستانی خود را با عبور از مرزهای مدرنیسم به حوزه‌ی پسامدرنیسم وارد ساخته است.

واژگان کلیدی: ، اتصال کوتاه، پسامدرنیسم، *جزیره‌ی سرگردانی*، رمان، *ساربان سرگردان*، سیمین دانشور، فراداستان، فراروایت، عدم قطعیت، عدم انسجام ، وجودشناسی.

فهرست مطالب

فصل اول: نظریه‌ی رمان ۱

۱ـ۱. زمینه‌های پیدایش رمان ۲

۱ـ۱ـ۱. زمینه‌های اجتماعی و اقتصادی ۳

۱ـ۱ـ۲. زمینه‌های فلسفی پیدایش رمان ۵

۱ـ۲. تعاریف و ویژگی‌های رمان ۹

۱ـ۲ـ۱. اجداد رمان ۹

۱ـ۲ـ۲. رئالیسم و طرح رمان ۱۳

۱ـ۲ـ۳. رئالیسم: شخصیت، زمان و مکان ۱۴

۱ـ۲ـ۴. زبان رمان ۱۵

فصل دوم: نظریه‌های ادبی پسامدرن ۱۸

۲ـ۱. زمینه‌های فلسفی نظریات ادبی ۱۸

۲ـ۱ـ۱. فقدان فراروایت در عصر خرده‌روایت‌ها ۲۰

۲ـ۱ـ۲. به متن آمدن حاشیه‌ها ۲۳

۲ـ۱ـ۳. اصالت نشانه ۲۴

۲ـ۱ـ۴. عدم تعین، عدم قطعیت، ابهام و مرکززدایی ۲۶

۲ـ۲. نظریه‌های ادبی پسامدرن ۲۷

۲ـ۲ـ۱. فهرست ویژگی‌های آثار داستانی پسامدرن ۳۰

الف ـ عدم انسجام یا از هم گسیختگی ۳۲

ب ـ فقدان قاعده یا تداعی نامنسجم اندیشه‌ها ۳۵

ج ـ اتصال کوتاه یا دور باطل ۳۶

د ـ تناقض ۳۹

ه ـ جابجایی ۴۰

و ـ زیاده‌روی ۴۱

ز ـ بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها ۴۲

ح ـ اقتباس ۴۳

ط ـ پارانویا ۴۴

۲ـ۲ـ۲. نظریه‌ی ادبی ،رایان مک‌هیل ۴۵

۲ـ۲ـ۳. نظریه‌ی ادبی پتریشا وُ فراداستان پسامدرن ۵۲
الف ـ حوزه‌ی زبان ۵۵
ب ـ مقوله‌ی بازی ۶۰
۲ـ۲ـ۴. فراداستان تاریخ‌نگارانه: گونه‌ای مهم از فراداستان ۶۷

فصل سوم: بررسی ویژگی‌ها و عناصر پسامدرن در رمان *جزیره‌ی سرگردانی* ۷۷

۳ـ۱. خلاصه‌ی رمان *جزیره‌ی سرگردانی* ۷۷
۳ـ۲. بررسی عناصر پسامدرن در رمان *جزیره‌ی سرگردانی* ۸۱
۳ـ۲ـ۱. دور باطل یا اتصال کوتاه ۸۱
۳ـ۲ـ۲. عدم اقتدار مولف و عصیان شخصیت‌های داستانی ۸۴
۳ـ۲ـ۳. تلفیق وجوه متباین داستانی با وجوه آشکارا واقعی و پیوند دوگانه ۸۹
۳ـ۲ـ۴. پارانویا ۹۵
۳ـ۲ـ۵. فروپاشی فراروایت‌ها ۱۰۲
الف ـ فروپاشی کلان‌روایات از حیث محتوایی ۱۰۳
ب ـ فروپاشی روایت‌های اعظم: صداهای متکثر در روایت رمان ۱۱۵
۳ـ۲ـ۶. طنز، نقیضه و آیرونی ۱۲۱
۳ـ۲ـ۷. عدم قطعیت ۱۲۸
۳ـ۲ـ۸. جنبه‌های فراداستانی در رمان *جزیره‌ی سرگردانی* و *ساربان سرگردان* ۱۴۱

فصل چهارم: بررسی ویژگی‌ها و عناصر پسامدرن در رمان *ساربان سرگردان* ۱۴۹

۴ـ۱. خلاصه‌ی رمان *ساربان سرگردان* ۱۴۹
۴ـ۲. بررسی عناصر پسامدرن در رمان *ساربان سرگردان* ۱۵۳
۴ـ۲ـ۱. پارانویا و بدبینی ۱۵۳
۴ـ۲ـ۲. اضمحلال کلان‌روایت‌ها ۱۵۹
۴ـ۲ـ۳. اتصال کوتاه و عدم اقتدار مولف ۱۶۵
۴ـ۲ـ۴. تناقض و فقدان هویت ۱۶۶
۴ـ۲ـ۵. روا داشتن عنصر «اتفاق» و «تصادف» ۱۷۱
۴ـ۲ـ۶. عدم قطعیت ۱۷۳
۴ـ۲ـ۷. مخدوش کردن انسجام رمان ۱۸۳
۴ـ۲ـ۸. غلبه‌ی عنصر وجودشناختی در رمان *جزیره‌ی سرگردانی* و *ساربان سرگردان* ۱۸۸

نتیجه گیری ۱۹۸
منابع و مآخذ ۲۰۱
منابع برای مطالعه‌ی بیشتر ۲۰۴

موضوع پایان‌نامه همان‌طور که از عنوان اثر «نمودهای پسامدرنیسم در آثار سیمین دانشور» بر می‌آید، بررسی آثار داستانی این نویسنده‌ی شهیر معاصر با رویکردی پسامدرن است. به عبارت دیگر در این پژوهش با مد نظر قرار دادن نظریات ادبی پسامدرن و عنایت به مؤلفه‌ها و ویژگی‌های آن، برخی آثار داستانی خانم دانشور مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است. شاید آنچه بیش از هرچیز مرا به تحقیق در این زمینه واداشت درک اهمیت این قبیل موضوعات و در عین حال فقدان آن در محتوای درسی و رسمی رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی در مقطع کارشناسی و تحصیلات تکمیلی بود. این احساس فقدان توأم با نیاز باعث شد حتی با وجود کمبودهای علمی و عدم آگاهی کافی‌ام در این حوزه، آن را به عنوان موضوع پایان‌نامه برگزینم، تا شاید بدین وسیله خود را در مواجهه‌ی مستقیم علمی با آن قرار دهم. موضوعی که از یک سو با «پسامدرنیسم» به عنوان یکی از متأخرترین رویکردهای نقد ادبی در ارتباط است و از سوی دیگر ملازم با بررسی و تحلیل آثاری از ادبیات داستانی معاصر می‌باشد. اهمیت این موضوع و ضرورت انجام این پژوهش نیز در اهمیت دو جنبه‌ی مذکور مندرج است، چراکه اولا، پسامدرنیسم به عنوان شرایط معاصر و نظریات نشأت گرفته از آن مفهومی جهانی است که محدود به قلمرو جغرافیایی غرب نیست، شرایطی که بی‌تردید در حوزه‌ی ادبیات نیز چون سایر زمینه‌ها، فرهنگ و تمدن ملل مختلف جهان از جمله ایران را تحت تأثیر قرار داده و به این سبب مقوله‌ای حائز اهمیت و در خور توجه تلقی می‌شود.از سوی دیگر به نظر می‌رسد نقد و تحلیل آثار سیمین دانشور چه در حیطه‌ی کتب و چه در حوزه‌ی پایان‌نامه‌ها آن‌چنان که شایسته‌ی اوست، صورت نگرفته و آثار او به محک نگرش‌های جدید و با توجه به رویکردهای متأخر نقد ادبی کمتر مورد ارزیابی قرار گرفته و جایگاه او به عنوان یکی از بزرگان داستان‌نویسی معاصر ایران، در این زمینه مغفول مانده است.

برای این رساله که به عنوان پژوهشی بنیادین انجام گرفته و در آن از روش کتابخانه‌ای بهره برده‌ام، سؤالات، فرضیه‌ها و اهداف ذیل مطرح بوده است: نخست اینکه آیا اساسا می‌توان برای نظریات ادبی پسامدرن در ادبیات معاصر کشورمان مصداقی یافت؟ و اگر چنین باشد آثاری که دارای این ویژگی‌ها هستند از نظر سطح ادبی و اعتبار نویسندگان‌شان در کدام مرتبه قرار دارند؟ آیا این آثار صرفا در حد تقلید از آثار پسامدرن غربی و خلق تصنعات پیچیده و مغشوش باقی می‌ماند یا دسته‌ای از آن‌ها را می‌توان به عنوان «رمان پسامدرن فارسی» دارای جایگاه ممتازی در میان مخاطبان و منتقدین و شایسته توجه و تحلیل علمی بیشتر تلقی کرد؟

البته شایان ذکر است که انتخاب آثار سیمین دانشور به عنوان موضوع و محل طرح این پرسش‌ها زمانی در ذهن من قوت گرفت که مقاله‌ی دکتر حسین پاینده را با عنوان «سیمین دانشور: شهرزادی پسامدرن»، مطالعه کردم و با مقالات و کتب ایشان به خصوص در باب پسامدرنیسم و تحلیل آثار داستانی معاصر بیش از پیش آشنا شدم. از همین رو تحلیل آثار دانشور را با توجه به رویکردهای ادبی پسامدرن به عنوان موضوع پایان‌نامه برگزیدم و هدف خود را در این پژوهش به یافتن مولفه‌ها و ویژگی‌های پسامدرنیسم در آثار ایشان مقصور کردم. دانشور را می‌توان نویسنده‌ای دانست که در یک سبک متوقف نمی‌شود و به عنوان بزرگی از بزرگان داستان‌نویسی معاصر، حتی در خلق رمان و داستان پسامدرن نیز

پیشرو و صاحب آثار پخته و سخته است. تمهیدات پسامدرنیستی در آثار او تنها برای خسته و سردرگم کردن خواننده نیست، بلکه او با ملحوظ کردن مشخصه‌های پسامدرن، آثاری در خور و معنادار آفریده است که البته با مطالعه و دقت در این آثار می‌توان به مصادیقی عینی و نمونه‌هایی ملموس در اثبات این مدعا دست یازید.

برای رسیدن به این مقصود ابتدا به گردآوری منابع پرداختم و با کمک استاد راهنما معتبرترین آن‌ها را برگزیدم. سپس این منابع را که حول دو محور اصلی و برای سامان بخشیدن به دو موضوع نظری؛ یعنی «نظریه رمان» و «نظریات ادبی پسامدرن» بود، به دقت مطالعه نمودم و مباحث آن‌ها را دستمایه‌ی نگارش دو فصل اول پژوهش ساختم.

در فصل نخست به تبیین تعاریف، زمینه‌های پیدایش رمان و مشخصات منحصر به فرد این نوع ادبی بنابر مباحث نظری ارائه شده توسط صاحب نظران پرداختم و از آن میان آراء ایان وات در باب چیستی رمان را با تفصیل و تاکید بیشتری مطرح نمودم.

در فصل دوم پژوهش، پیش از طرح برخی نظریات ادبی پسامدرن نخست به زمینه‌های فلسفی و شالوده‌های فکری آن‌ها اشاره شد و اندیشه‌های متفکرانی چون لیوتار، بودریار، فوکو، هایدگر و ایهاب حسن در باب شرایط و ویژگی‌های پسامدرنیسم به اختصار مطرح شد. پس از آن چهار نظریه‌ی مهم از نظریات مختلف ادبی پسامدرن را که بیش از سایر تئوری‌های ارائه شده، در آثار سیمین دانشور مشهود بود انتخاب کردم و در این فصل به نقل و توضیح این رویکردها پرداختم. نظریات منتقدین و ادب‌پژوهانی چون دیوید لاج، بری لوییس، برایان مک‌هیل، پتریشیا وَ، لیندا هاچن و هیدن وایت در باب فهرست ویژگی‌های پسامدرن، عنصر غالب وجودشناختی در این نوع ادبی، مباحثی حول محور فراداستان و فراداستان تاریخ نگارانه.

پس از ارائه‌ی بنیان‌های نظری این پژوهش، در فصول پایانی؛ یعنی فصل سوم و چهارم نمونه‌هایی از دو رمان سیمین دانشور، *جزیره‌ی سرگردانی* و *ساربان سرگردان*، استخراج نمودم که به زعم من حاوی ویژگی‌هایی پسامدرن بودند و با تقسیم‌بندی این نمونه‌ها، به توضیح مؤلفه‌های پسامدرن هر کدام پرداختم. در فصل سوم که اختصاص به برخی عناصر پسامدرن در رمان *جزیره‌ی سرگردانی* داشت ویژگی‌هایی چون دور باطل یا اتصال کوتاه، عدم اقتدار مؤلف و عصیان شخصیت‌های داستانی، تلفیق وجوه متباین داستانی با وجوه آشکارا واقعی و پیوند دوگانه، پارانویا، فروپاشی فراروایت‌ها، طنز، نقیضه و آیرونی و عدم قطعیت، به عنوان مشخصه‌های پسامدرن این رمان شناخته شد. این روند در فصل چهارم و در مورد رمان *ساربان سرگردان* نیز اتفاق افتاد و در این رمان هم عناصری چون تناقض و فقدان هویت، روا داشتن اتفاق و تصادف، مخدوش کردن انسجام رمان، به همراه برخی از تمهیدات پسامدرن *جزیره‌ی سرگردانی* به چشم می‌خورد. البته در پایان فصل سوم جنبه‌های فراداستانی هر دو رمان و در پایان فصل چهارم عنصر غالب وجودشناختی آن‌ها مورد بررسی قرار گرفت.

بدین ترتیب و بنابر مباحث فوق می‌توان چنین نتیجه گرفت که سیمین دانشور در میان نویسندگان مطرح معاصر کسی است که در برخی آثار داستانی خود، به ویژه در دو رمان *جزیره‌ی سرگردانی* و *ساربان*

سرگردان با بهره‌گیری از تمهیداتی پسامدرن و با برجسته ساختن عنصر وجودشناسانه در آثارش از مدرنیسم به پسامدرنیسم گذار می‌کند و این پویایی در سبک و سیاق داستانی او با بررسی آثارش به کمک رویکردهای متاخر نقد ادبی، از جمله پسامدرنیسم آشکار و قابل اثبات است.

فصل نخست: نظریه‌ی رمان

در ادبیات سنتی ما گونه‌های متفاوت روایت با صور متفاوت وجود دارد. حماسه، قصه، داستان، مثل و... با اشکال نثر و نظم، گاهی به صورت مکتوب و گاهی به صورت شفاهی از نسلی به نسل دیگر منتقل شده‌اند، اما مسلماً رمان گونه‌ای روایت است که آغازگاه و سرچشمه‌ی آن، غرب است و نمی‌توان برای آن در ادبیات سنتی ما مصداقی یافت. این نوع ادبی مدرن غربی زمینه‌ها، تعاریف و الزاماتی دارد که بدون توجه بدان‌ها نگارش رمان و شناخت و تحلیل آن ممکن نیست. بنابراین برای تحلیل و بررسی رمان‌های یک رمان‌نویس، آنچه پیش از همه ضروری است، آشنایی با چیستی و چرایی پدیده‌ای بنام «رمان» است. رمان چیست؟ چگونه و در چه شرایطی پدید آمد و زمینه‌های پیدایش آن چه بود؟ ویژگی‌های این نوع ادبی کدام است؟ آیا می‌توان برای آن حیطه‌ی مستقل یک نوع از انواع ادبی را قائل شد؟ پاسخ به این پرسش‌ها حدود و ثغور پدیده‌ای به نام رمان را برای ما مشخص می‌سازد. این پرسش‌ها و مسائل متفاوت در مورد چیستی رمان، از سوی صاحب‌نظران و ادب‌پژوهان مختلف پاسخ‌های متعددی یافته است، به شکلی که کتب و رسالات بسیار به این امر اختصاص یافته که خود موید جایگاه ویژه‌ی رمان در نقد ادبی است. به مجموعه‌ی تلاش‌ها و پاسخ‌هایی که به مسائل مطرح شده در باب چیستی رمان ارائه شده، «نظریه‌ی رمان» گفته می‌شود.

در تاریخ پیدایش اولین رمان‌ها، بین منتقدان و نظریه‌پردازان اوایل قرن بیستم اختلاف بود. برخی از این منتقدان کلاً منکر نوع ادبی تازه‌ای بودند و بین آنچه ما امروز رمان می‌دانیم و اشکال روایت‌گری منثوری که در قرون وسطی وجود داشت، به تمایز بنیادینی که موجب تفاوت نوعی بین آن‌ها باشد، قائل نبودند: «آن‌ها براین باور بودند که از قرون وسطی تا آن زمان هیچ تغییر آشکاری در پیشرفت روایت منثور صورت نگرفته است.» (مارتین،۱۳۸۲، ۹) اما این نظر همه‌ی منتقدان آن دوره نبود، بلکه اکثریت منتقدان و نظریه‌پردازان اویل قرن بیستم علی‌الخصوص منتقدان انگلیسی‌زبان معتقد بودند که رمان به عنوان یک نوع ادبی، یک شیوه‌ی روایت‌گری منثور جدید، بیش از یک قرن است

که متولد شده است: «منتقدان انگلیسی و آمریکایی بر این عقیده‌اند که رمان در انگلستان سده‌ی هجدهم پا گرفت.» (لاج و دیگران،۱۳۷۴، ۱۱و۱۳؛ مارتین،۱۳۸۲، ۸؛ شمیسا،۱۳۸۰، ۱۵۴) و آن را «گونه‌ای واقع‌گرا که آشکارا از گونه‌های پیشین متمایز است» می‌دانند. (مارتین،۱۳۸۲، ۹) این گروه آثار دانیل دفو[1]، ساموئل ریچاردسن[2]، هنری فیلدینگ[3] و جان بونیان[4] را مشخصاً به عنوان نمونه‌های نخستین رمان نام می‌برند.

اگر نظر گروه دوم را بپذیریم و رمان را گونه‌ای متمایز از گونه‌های پیشین و نوع ادبی بدیعی بدانیم و نویسندگانی چون دفو و ریچاردسن و ... را آغازگران آن و اگر بپذیریم که انواع ادبی متفاوت، سبک‌ها و شیوه‌هایی که ادبا، شعرا و نویسندگان برای بیان محتوا و معنای مورد نظر خود برمی‌گزینند، رابطه‌ی مستقیمی با زمینه‌های فرهنگی، تاریخی و اجتماعی‌ای که آن ادیب، شاعر یا نویسنده در آن زیسته و رشد کرده، دارد، نخستین پرسشی که برای ما مطرح می‌شود آن است که چرا رمان در آن زمان و مکان معین پدید آمد؟ نظریه‌پردازان و پژوهشگران، زمینه‌های چندی را برای پیدایش رمان برشمرده‌اند و بنابر نوع نگاه خود بر اهمیت بخشی از این زمینه‌ها و تمهیدات برای طلوع رمان تاکید کرده‌اند.

۱-۱. زمینه‌های پیدایش رمان:

وقوع رنسانس در مغرب زمین نقطه‌ی عطفی در تاریخ این سرزمین است. دگرگونی عظیمی که در تمام شئون زندگی مردم تاثیر مستقیم داشت و آشکارا نوع زندگی انسان را از قرون قبل متمایز ساخت. این تمایز با گذشت زمان هرچه بیشتر نمایان شد و نمود آن به خوبی در اقتصاد، سیاست، فلسفه و اعتقادات و حتی ادبیات جوامع غربی به نظر می‌رسد. تاثیر هر یک از این مؤلفه‌ها بر دیگر موارد و اثرپذیری از آن‌ها امری اجتناب‌ناپذیر است، اما آنچه در اینجا مطمح نظر است، تاثیر این موارد بر ادبیات است. تاثیری که پس از مدتی، یعنی در سده‌ی هجدهم میلادی در انگلستان باعث ظهور پدیده‌ای به نام «رمان» شد و در حقیقت زمینه‌ی پیدایش آن را فراهم کرد. همان‌طور که ایان

[1] Daniel Defoe

[2] Samuel Richardson

[3] Henry Fielding

[4] John Bunyan

وات در طلوع رمان اشاره می‌کند: «علاوه برنبوغ نویسندگان نخستین رمان، اوضاع مساعد آن روزگار نیز در پیدایش نوع ادبی بدیع ـ یعنی رمان ـ دخیل بود.» (لاج و دیگران،۱۳۷۴، ۱۲) ما در اینجا این زمینه‌ها را در دو بخش «اجتماعی و اقتصادی» و «فلسفی» بررسی می‌کنیم.

۱-۱-۱. زمینه‌های اجتماعی و اقتصادی:

عده‌ای از نظریه‌پردازان و منتقدان در رابطه با زمینه‌های اجتماعی و اقتصادی پیدایش رمان به ظهور عصر سرمایه‌داری و پایان فئودالیسم تاکید دارند. در عصر فئودالیسم (زمین‌داران)، معمولاً مردم به دو گروه بسیار ثروتمند زمین‌دار، و سایرین که تشکیل شده از افراد متوسط و فقیر بودند تقسیم می‌شدند. علت این‌که متوسط‌ها همراه فقرا در یک گروه قرار می‌گیرند این است که در دوره‌ی فئودالیسم طبقه‌ی تاثیرگذار بر تاریخ، همان طبقه‌ی فئودال و زمین‌داران بودند. قدرت فئودال‌ها به حدی بود که حتی صاحبان حکومت هم از آن‌ها واهمه داشتند و خود را موظف به راضی نگه‌داشتن آن‌ها می‌دیدند. (همایون کاتوزیان،۱۳۸۰، ۷۴) در دوره‌ی فئودالیسم ثروت بین فئودال‌ها به شکل موروثی انتقال می‌یافت و در نتیجه جابه‌جایی طبقاتی بسیار نامحسوس و شاید در حد صفر می‌رسید.

اما این دوران همیشگی نبود و دوران سرمایه‌داری فرارسید. بورژواها از طبقه‌ی متوسط جامعه برخاستند، چرا که برای تجارت لزوماً نمی‌باید زمین‌دار و عضو طبقه‌ی خاصی بود. بنابراین طبقه‌ی متوسط به طبقه‌ای تاثیرگذار تبدیل شد. هم‌چنین علم‌آموزی و کتابخوانی رفته رفته در میان طبقات متوسط گسترش پیدا کرد. اکثریت جماعت کتاب‌خوان در انگلستان قرن هجدهم از گروه‌های متوسط اجتماعی بودند که ثروتشان رو به فزونی بود چراکه آن‌ها به شیوه‌ی دوران سرمایه‌داری (یعنی بازرگانی و کارهای تولیدی) امرار معاش می‌کردند. این گروه همان طبقه‌ی بورژوا بودند که در پی گسترش و افزایش ایشان در جماعت کتاب‌خوان، در موقعیت غالب قرار گرفتند و باعث دگرگونی در مرکز ثقل آن جماعت شدند. (وات،۱۳۷۹، ۷۹) این رویداد نتایج مختلفی در حوزه‌های متفاوت داشت، از جمله در ادبیات، چراکه پیش از این در ادبیات تنها طبقه‌ی فئودال و زمین‌دار مخاطب قرار می‌گرفتند، در حالی‌که «رمان» به عنوان نوع ادبی‌ای ظهور کرد که به گروه وسیع‌تری از افراد جامعه تعلق داشت. بر همین اساس به نظر عده‌ای از نظریه‌پردازان رمان نمایش واقعیتی اجتماعی است:

> ظهور رمان مقارن است با پیدایش طبقه‌ی متوسط به عنوان نیروی شکل‌دهنده‌ی تاریخ و پایان بخشیدن به دورانی که ادبیات از میان افراد، فقط ثروتمندان را مورد توجه جدی قرار می‌داد و مابقی را موجوداتی زمخت و مسخره و نالایق توجه می‌شمرد. منتقدانی هم‌چون ایروینگ‌هاو و

لزلی فیدلر، با فیلیپ راو، لوین و تریلینگ هم‌عقیده بودند که منشأ رمان را باید فرهنگ بورژوازی و میل آن به تملک مادی دانست. (مارتین،۱۳۸۲، ۸)

تغییر مرکز ثقل در جماعت کتاب‌خوان و مخاطبان کتاب «از اهمیت نسبی خوانندگانی کاست که برای ابراز علاقه حرفه‌ای و نیمه‌حرفه‌ای، نسبت به ادب کلاسیک و دوران جدید، از آموزش و فراغت کافی برخوردار بودند.» (وات،۱۳۷۹، ۸۰) خوانندگانی که می‌توان آن‌ها را از طبقه‌ی بالا، اشراف و زمین‌داران دانست. با کاهش اهمیت این گروه، «اهمیت نسبی آنانی افزایش یافت که خواستار شکل سهل‌تری از سرگرمی‌های ادبی بودند، حتی اگر این شکل نزد صاحبان ذوق و ادب از اعتبار اندک برخوردار می‌بود.» (همان، ۸۰) و همین خواست گروه غالب و مهم‌تر، بر تعیین شکل ادبی آن دوره و پیدایش رمان هم‌چون یک شکل ادبی سهل‌تر قطعا تاثیرگذار بود.

در دوره‌ی فئودالیسم، ناشران و کتاب‌فروشان نقش چندان مهمی را ایفا نمی‌کردند. چرا که مخاطبان آثار ادبی محدود به طبقه‌ی اشراف و زمین‌دار و نهایتا دربار بود و کتبی که مورد تقاضای این عده بود با حمایت مالی خودشان منتشر می‌شد. در نتیجه لزومی به واسطه‌ای هم‌چون کتاب‌فروش و ناشر بین نویسنده و مخاطب به معنای واقعی کلمه نبود، اما با فرارسیدن دوران سرمایه‌داری و با گسترش مخاطبان ادبیات در بین طبقات متوسط که در این زمان به عنوان تاجر و تولیدکننده به تولید ثروت می‌پرداختند، آمار مخاطبان بالاتر رفت و سلایق آن‌ها متنوع‌تر شد. از سوی دیگر کتاب‌های مورد تقاضای این طبقه از سوی دربار و زمین‌داران مورد حمایت مالی قرار نمی‌گرفت و در نتیجه خلائی بین این دسته از خوانندگان و نویسندگان آثاری که مطابق با سلیقه آن‌ها بود ایجاد شد: «دیری نپایید که این خلأ از سوی کتاب‌فروشان پر شد. کتاب‌فروشان از یک سو نقش واسطه بین نویسنده وخواننده را داشتند و از سوی دیگر روابط چاپچی و نویسنده را تنظیم می‌کردند.» (همان، ۸۸)

رفته رفته ادبیات، به شکل یک کالای تجاری در عصر سرمایه‌داری بدل شد و کتاب‌فروشان موجب برقرار شدن تنظیم بین بازار عرضه و بازار تقاضا می‌شدند. باید توجه داشت که این کالا از یک‌سو تحت تاثیر عرضه‌ی کتاب‌فروشان و از سوی دیگر متاثر از نوع تقاضای جماعت کتاب‌خوان بود و به تبع میزان تقاضای جماعت کتاب‌خوان از سوی کتاب‌فروشان به نویسندگان منتقل می‌شد و سلایق آن‌ها (کتابخوان‌ها) بدین شکل در نوشتن آثار جدید موثر واقع می‌شد.در نهایت می‌توان گفت که ناشر کتاب‌فروشان و جماعت کتاب‌خوان آن دوره در، «آزاد ساختن ادبیات از قید حمایت ادبی [دربار و اشراف] و قرار دادن آن زیر نظارت قوانین حاکم بر بازار، باعث تکامل نوآوری‌های تکنیکی رمان و عملکرد مستقل نویسندگان نخستین رمان در مقابل سنت نقد کلاسیک شد.»(همان،۹۴)

بنابراین گسستن و استقلال از سنت کلاسیک توسط نویسندگان و رسیدن به یک نوع ادبی مستقل و بدیع هم‌چون «رمان»، در جهت رضایت‌مندی مخاطبان با سلایق متنوع‌تر نسبت به گذشته و گسترش مخاطبان آثار ادبی از طبقه‌ی خاص زمین‌دار به طبقه‌ی متوسط صورت گرفت.

۱-۱-۲. زمینه‌های فلسفی پیدایش رمان:

دگرگونی عظیم تمدن غرب پس از دوره‌ی رنسانس که به ایجاد تحول و تغییر در زمینه‌های اجتماعی و اقتصادی انجامید، ریشه در نوآوری‌های فلسفی غرب نیز دارد. این نوآوری‌های فلسفی ناشی از نگرش متفاوت فیلسوفان آن عصر به جهان بود و اصولاً باعث تغییر نگرش در حوزه‌های دیگر، اعم از دین، سیاست، اخلاق، علم، هنر و نیز ادبیات شد. برخی از پژوهشگران و منتقدان در ادبیات، در تبیین چرایی و چگونگی پیدایش رمان بر همین تغییر رویکردهای فلسفی تاکید دارند. پژوهشگرانی چون والتر آلن و ایان وات در باب پیدایش رمان اهمیت همین زمینه‌ی فلسفی نو را متذکر می‌شوند و آن را در کنار تغییر جامعه عامل اصلی پیدایش رمان می‌دانند. منتقدانی نیز که بر ویژگی‌های فنی رمان تاکید دارند در این مورد با ایشان هم عقیده‌اند. (مارتین،۱۳۸۲، ۸)

جورج لوکاچ[1] نیز که یکی از نظریه‌پردازان ادبی است و در فلسفه نیز دستی بر آتش دارد، به نحوی که او را از جمله اندیشمندان هگلی می‌شمرند، پیدایش رمان را با پیدایش فلسفه جدید غرب مرتبط می‌کند. براساس نظریات هگل تاریخ چیزی نیست جز حرکت «روح» برای شناخت خود. روح در آغاز و در پایان تاریخ یکی است و هیچ تفاوتی نمی‌کند. تنها در آغاز به خود علم ندارد و در پایان به خودآگاهی می‌رسد. (هگل[2] بدین شکل ماتریالیسم را به نفع ایدئالیسم و جوهر مادی را به نفع جوهر روحانی تفسیر می‌کند) او برای حرکت روح در تاریخ سه مرحله قائل می‌شود که عبارتند از: هنر، دین و فلسفه. یعنی روح مطلق در هر دوره‌ی تاریخ به یکی از این اشکال تجلی کرده است و مرحله‌ی سوم همان دوران فلسفه است. هر یک از این دوره‌ها بیان و نوع هنری مخصوص خود را دارد. یعنی به فراخور آن مرحله و روح دوران، آدمیان نوع هنری مخصوصی را برای خلق هنر برمی‌گزینند. لوکاچ که اندیشمندی هگلی است با پذیرش این تقسیم‌بندی، رمان را نوع هنری مخصوص همین دوران؛ یعنی دوره‌ی سوم تجلی روح مطلق یا همان دوران فلسفه می‌داند. (لوکاچ،۱۳۸۱، ۱۶۱ـ۱۶۰) البته در اینجا فلسفه به معنای فلسفه جدید غرب است.

---

[1] Georg Lukacs

[2] Georg Wilhem Fredrich Hegel

در حقیقت لوکاچ از طرح فلسفه به عنوان زمینه‌ی پیدایش رمان فراتر می‌رود و ارتباط فلسفه و رمان را بسی اساسی‌تر و ژرف‌تر می‌داند.

سوای تاثیر کلی فلسفه‌ی نو بر فضای جامعه و تبعا ادبیات، تاثیر آن را به صورت خاص نیز می‌توان در رمان و روند شکل‌گیری آن مشاهده کرد. مثلا «رئالیسم» و «اصالت‌فرد» دو مبحث مهم فلسفی آن زمان محسوب می‌شوند. رئالیسم یا همان واقع‌گرایی یک موضع فلسفی در برابر این مساله است که آیا علم ما حاکی از واقعیت خارجی می‌باشد یا خیر؟ یا به عبارت دیگر آیا ذهن ما می‌تواند به اشیای عالم خارج همان‌گونه که آن‌ها در حاق واقع هستند، معرفت پیدا کند یا خیر؟ برخی در مقابل این پرسش موضع شکاکانه اختیار کردند و در تاریخ فلسفه پیشینه‌ی شکاکیت را به سوفسطاییان می‌رسانند. ولی برخی نیز موضع واقع‌گرایانه یا همان رئالیستی اختیار کردند، بدین مضمون که ذهن ما قادر است به جهان خارج معرفت پیدا کند.

هم‌چنین «اصالت فرد» که در فلسفه‌ی جدید بسیار مطرح است و جایگاه ویژه‌ای دارد. اصالت فرد از ملزومات نگرش اومانیستی است و براساس آن شأن فرد انسان بر هرچیز از جمله دین، دولت، جامعه و به طور کلی بر هر ایده‌ای مقدم می‌شود. اگر در یونان باستان مفهوم «دولت‌شهر» در مرکز توجه و اهمیت قرار داشت و اگر در قرون وسطی دین و اعتقادات مسیحی مرکزیت یافت (به نحوی که دادگاه‌های تفتیش عقاید، برای عقاید انسان‌ها حد و حدود قائل می‌شدند و انسان‌ها را به خاطر آنچه در ذهن داشته شکنجه می‌کردند و حتی می‌کشتند)، در تفکر مدرن هیچ‌کدام از این ایده‌ها و عقاید بر فرد انسان مقدم نیست و این دو مبحث فلسفی، یعنی فردگرایی و رئالیسم، به صورت چشمگیر و اساسی در رمان حضور دارند. تا جایی که گروهی از صاحب‌نظران ، از جمله ایان وات، «رئالیسم را ویژگی مشخصه‌ی رمان» می‌داند. (لاج و دیگران،۱۳۷۴، ۸) ایان وات مباحث فردگرایی و رئالیسم را بخش مهمی از زمینه و بستر فرهنگی‌ای که موجب پیدایش رمان شد می‌داند. به بیان واضح‌تر: «رمان نشان از پیوند نزدیک با شناخت‌شناسی واقع‌گرا و فردگرایی برخاسته از ساختار اجتماعی دارد.» (وات،۱۳۷۹، ۱۰۵)

«رئالیسمی» که ایان وات و هم‌اندیشانش آن را ویژگی مشخصه‌ی آثار رمان‌نویسان پیشگام قرن هجدهم می‌دانند (و رئالیسم به همین معنا وجه ممیزه‌ی رمان از آثار ادبیات داستانی ادوار گذشته است) اصطلاحی است ادبی که ظاهراً نخستین بار در سال ۱۸۳۵ به کار رفت. (لاج ودیگران،۱۳۷۴، ۱۳) مکتب «رئالیسم» در ادبیات، مکتب بسیار مهم و شناخته شده‌ای است که در طول تاریخ رمان، آثار بسیار گران‌مایه‌ای را به خود اختصاص داده است، اما با توجه به این که اصل اصطلاح رئالیسم

ریشه در همان ساخت فلسفی داشت و پاسخ به یک مساله‌ی فلسفی در حوزه‌ی معرفت‌شناسی بود، رئالیسم در رمان نیز ریشه و سیاقی معرفت‌شناسانه دارد. (همان، ۱۶) بنابراین برای فهم مکتب «رئالیسم» در تاریخ رمان ناچار به نظر می‌رسد به استمداد از فلاسفه و کمک گرفتن از مباحث نظری آن‌ها هستیم.

آن دسته از ویژگی‌ها و مشخصه‌های رئالیسم فلسفی که در رابطه با رمان بیشتر واجد اهمیت هستند، عبارتند از: انتقادی، ضدسنتی و نوآورانه بودن و در رابطه با روش‌شناسی رئالیسم فلسفی نیز باید گفت، در رئالیسم فلسفی، پژوهشگر صرفا جزئیاتی را که قابل تجربه است مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهد و از پذیرش اعتقادات سنتی و بنا کردن مطالعات و تحقیقات خود بر پیش‌فرض‌هایی که از گذشتگان به او رسیده است سرباز می‌زند. در رابطه با مطالعات حول محور زبان هم در رئالیسم فلسفی، مساله چگونگی مطابقت و مقایله‌ی زبان و واقعیت و یا به عبارت دیگر واژه‌ها و اشیاء مطرح می‌شود. اما از سوی دیگر این ویژگی در مورد رمان هم صدق می‌کند و بنابراین «این ویژگی‌های متمایز کننده‌ی رئالیسم فلسفی، با ویژگی‌های رمان متشابهت دارد.» (همان، ۱۷) رمان نیز سرشتی سنت‌شکن و نوآور دارد و توجه به جزئیات و تجربیات فردی به آن صبغه‌ی رئالیستی می‌بخشد. البته منظور از ذکر این شباهت‌ها بیان مطابقت دقیق رئالیسم فلسفی و ادبی نیست، بلکه آشکار ساختن نقش و اهمیت رئالیسم فلسفی به عنوان زمینه‌ای برای پیدایش رمان است.

دومین مبحثی که در رمان و پیدایش آن نمود آشکار و قابل توجهی دارد «فردگرایی» است. فردگرایی از جمله مشخصه‌هایی است که در غرب پس از رنسانس پدید آمد، چراکه پیش از آن در قرون وسطی، هویت فرد را صفات و ویژگی‌هایی تعیین می‌کردند که وابسته به نهادهایی جمعی چون کلیسا ، ملت‌ها و امپراطوری‌ها بود. هویت فرد به مسیحی بودن یا نبودن، کاتولیک بودن یا نبودن، رومی بودن یا نبودن و... بود و این اجتماعات و اصناف بودند که صاحب حق بودند و فرد نیز به تبع عضویت و یا عدم عضویت در این اجتماعات و اصناف دارای حقوق محسوب می‌شد، ولی فرد انسان به خودی خود هیچ حق بالذات و هویت بالذاتی نداشت.

در مقابل فردگرایی، این تعیین حدود برای انسان، به واسطه‌ی نهادهای جمعی و سنتی را نمی‌پذیرد و حقوق فردی انسان را بر حقوق هر صنف و اجتماعی مقدم می‌شمارد و همان هنگام که از خانواده، جامعه و اجتماع و اصناف سخن می‌گوید، بنیان و نظم این نهادهای جمعی را بر مدار حقوق فردی سامان می‌دهد: «اساس ترتیبات اجتماعی در وجود فرد خلاصه می‌شود: او به تنهایی بیش از هرکس مسئول اصلی تعیین نقش‌های اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و مذهبی خویش است.»

(وات،۱۳۷۹، ۱۰۳) بنابراین براساس فردگرایی، فرد فرد انسان‌ها هستند که اجتماعات و نهادهای جمعی را شکل می‌دهند و این افراد هستند که بر نهادهای جمعی، تقدم در وجود و حقوق دارند.

هرچند اصطلاح «فردگرایی» در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم رواج یافت، اما ظهور آن را می‌توان در رویدادهای اجتماعی، مذهبی و سیاسی قرن شانزدهم و هفدهم سراغ گرفت. (همان، ۱۰۴-۱۰۳) در کنار این رویدادها با ظهور فلاسفه بزرگی چون دکارت[1]، بیکن[2] و لاک[3] و فردگرایی ایشان در شناخت‌شناسی و اندیشه‌ی سیاسی و اخلاقی، جایگاه فرد و هویت فردی و استقلال ذاتی آن بیش از پیش مورد تاکید قرار گرفت و دیری نپایید که بازتاب این تفکرات در قلمرو ادب نمایان شد. «در حقیقت وقتی آدمی شناسنامه و هویت فردی خود را پیدا کرد، داستان نوین؛ یعنی داستان کوتاه و رمان، نیز تولد یافت.» (میرصادقی،۱۳۷۷، ۱۱۹) بیکن و دکارت آنچه را که سنت به عنوان عقاید به آن‌ها تحمیل کرده بود، در اندیشه‌ی فلسفی خود کنار گذاشتند و دکارت با توسل به عقل که به نظر او موهبتی بود که خداوند به هر فرد انسانی عطا کرده بود، مسائل لاینحلی مثل وجود جهان خارج و وجود خداوند و نامیرایی نفس را پاسخ گفت. لاک و هیوم[4]، منشأ و کمال معرفت را همان تجربیات حسی و فردی انسان دانستند. این توجه به فرد انسانی موجب شد، در ادبیات نیز مسائل فردی انسان که پیش‌تر کمتر مورد توجه قرار می‌گرفت، اهمیت پیدا کند. مسائلی مثل عواطف انسانی و تجربیات درونی؛ « برای اولین بار خصوصیات عاطفی و درونی و تجزیه و تحلیل‌های روحی به ادبیات راه یافت و رمان به معنی واقعی و امروزی آن به وجود آمد.» (همان، ۱۱۹)

علاوه بر آن که «فردگرایی» و «رئالیسم» را می‌توان از زمینه‌های پیدایش رمان دانست، باید گفت که این دو مکتب در ویژگی‌ها و عناصر رمان هم نمود قابل توجه و چشمگیری دارند. ویژگی‌هایی که ایان وات در طلوع رمان برای آن بر می‌شمرد، مثل: طرح، توصیف رئالیستی، شخصیت، زمان، مکان و زبان. هرکدام به طور مجزا و اساسی با این مفاهیم یعنی رئالیسم و فردگرایی رابطه دارند، که در بررسی تعریف رمان و ویژگی‌های آن به بیان مشروح این رابطه خواهم پرداخت.

---

[1] Rene Descartes

[2] Francis Bacon

[3] John Locke

[4] David Hume

۱-۲. تعاریف و ویژگی‌های رمان:

نویسندگان اولین رمان‌ها، خود، این اصطلاح (رمان) را در مورد آثارشان به کار نمی‌بردند، بلکه آثار خود را صرفا گسست و تحولی نسبت به داستان‌های رزمی- عاشقانه‌ای که دیگر چندان مورد استقبال نبود، می‌دانستند و بر همین اساس خود را به عنوان بنیان‌گذار نوع جدیدی در داستان‌نویسی معرفی کردند.

اصطلاح رمان (novel)، واژه‌ای انگلیسی است که غالبا «Roman» را (که مشتق از «رمانس»[1] است)، معادل آن قرار می‌دهند. "novel" در زبان انگلیسی پیش‌تر به معانی «بدیع»، «حکایت»، «تکه‌های خبری» و «مطلب کوتاه و جدید» به کار رفته است.(لاج و دیگران،۱۳۷۴، ۱۸؛ کادن،۱۳۸۰، ۲۷۲؛ داد،۱۳۸۲، ۲۳۹ و شمیسا،۱۳۸۰، ۱۵۳)

۱-۲-۱. اجداد رمان:

در بررسی چگونگی پیدایش رمان، انواعی از داستان‌نویسی را هرچند که «رمان» نبودند و ویژگی‌های آن را نداشتند، ولی پیش از پیدایش «رمان» ظهور کردند و پیدایش رمان متاثر از آن‌هاست، به عنوان اجداد رمان معرفی می‌کنند. یکی از این انواع ادبی، "novella" است که نوعی قصه‌ی کوتاه منثور است که در قرن ۱۴ در ایتالیا مرسوم بود و معروف‌ترین نمونه آن قصه‌های ***دکامرون*** اثر بوکاچیو[2] است.

هم‌چنین روایات «پیکارسک» را به عنوان یک نوع ادبی که در پیدایش رمان موثر بوده، ذکر می‌کنند. روایات پیکارسک در قرن ۱۶ و در اسپانیا رواج داشت.

روایات پیکارسک در واقع خود نوعی رمانس بود که در آن به اعمال دغل‌بازانه، عیارانه و محیل پرداخته شده بود و خود اصطلاح پیکارسک نیز که در زبان اسپانیایی مشتق از «پیکارو» بود، با همین معانی (یعنی عیاری و حیله‌گری) در ارتباط بود و شناخته شده‌ترین اثری که به این شیوه نگاشته شده،

---

[1] «داستان‌هایی بود که در قرون ۱۱ و ۱۲ میلادی به زبان عوام؛ یعنی به زبان‌های رومیایی (زبان‌هایی که از لاتین مشتق شده باشد مانند اسپانیایی و ایتالیایی) در مورد شوالیه‌ها و اعمال محیرالعقول آن‌ها در جنگ‌ها نوشته می‌شد» (شمیسا،۱۳۸۰، ۱۱۰)

[2] Giovanni Boccaccio

دن کیشوت، اثر سروانتس و پس از آن ***گارگانتوا و پانتاگرونل*** اثر رابله است. (شمیسا،۱۳۸۰، ۱۵۳ و کادن، ۱۳۸۰، ۲۷۵)

یکی دیگر از اجداد رمان را «**The character**» دانستند، که در این نوع ادبی طرح‌های کلی از زندگی و شخصیت افراد مختلف نگاشته می‌شود و اصطلاح "**character**" در انگلیسی نیز که به معنای «شخصیت» است ناظر به همین ویژگی این شیوه ادبی است.

چنان‌چه پیش از این گفتیم رمان به معنای امروزیش در اوایل قرن هجدهم در انگلستان پدید آمد و صاحب‌نظران دانیل دفو خالق ***رابینسون کروزوئه*** و ***مال فلاندرز*** را اولین رمان‌نویس و ساموئل ریچاردسن و هنری فیلدینگ را به همراه او به عنوان نویسندگان پیشگام رمان معرفی می‌کنند. اما آنچه در اینجا محل پرسش است آن که آثار این افراد چه ویژگی‌هایی داشت که خود نوع ادبی بدیعی قلمداد شد؟ تفاوت این آثار با داستان‌های منثوری که پیش از آن در یونان باستان یا قرون وسطی یا قرن هفدهم نوشته می‌شد چه بود؟ به نظر می‌رسد پاسخ به این سوالات را می‌توان به نحوی همان تعاریف رمان نیز قلمداد کرد. پاسخ به چیستی رمان در حقیقت می‌تواند ویژگی‌های منحصر به فرد رمان را آشکار کند و آن را از گونه‌های دیگر ادبی متمایز سازد. هرچند به نظر می‌رسد به دست دادن تعریفی جامع و مانع از این پدیده دشوار و گاه نامحتمل است.

نکته‌ی مهم در اینجا یافتن ویژگی مشخصه‌ی رمان است نه تعریف آن به حدود منطقی، چراکه به نظر می‌رسد رمان پدیده‌ای است بسیار گسترده و هم‌چنان درحال تکثر، که ارائه‌ی تعریف مطلق و کاملی از آن چندان سهل و ممکن نمی‌نماید و شاید به همین دلیل است که بیشتر تعاریف رمان یا جامع همه‌ی آنچه در مقوله‌ی رمان می‌گنجد هستند، یا مانع از ورود انواع دیگر ادبیات داستانی. در کمتر تعریفی می‌توان این دو را در کنار هم داشت و تعریف کاملی به دست داد. در حقیقت این بستگی به دیدگاه پژوهشگر قائل تعریف دارد که بیشتر توجه را معطوف به کدام رکن تعریف بنماید.

اما همان‌طور که متذکر شدیم، غرض ما در اینجا یافتن ویژگی مشخصه و منحصر به فرد رمان از میان تعاریف گوناگون آن است. نقاط اشتراکی که در اکثر تعاریف مورد بررسی یافت شد به خوبی در تعریف دکتر شمیسا از رمان منعکس است: «داستان یا نوول [1] اثری است روایی به نثر که مبتنی بر جعل و خیال [2] باشد، اگر طولانی باشد به آن رمان و اگر کوتاه باشد به آن داستان کوتاه [3] می‌گویند.»

[1] Novel

[2] fiction

(شمیسا، ۱۳۸۰، ۱۵۴) وجود این عناصر در تعریف رمان؛ روایی بودن، منثور بودن، تخیلی بودن رمان و نیز توجه به اندازه‌ی آن؛ یعنی اثری داستانی که لزوما باید طولانی باشد؛ چهار ویژگی‌ای است که بیشتر جامع نمونه‌های تعریف است. به عبارت دیگر تعریف شامل همه‌ی رمان‌ها می‌شود، اما مانع از ورود مصادیق غیر از رمان نیست. می‌توان گفت که این تعریف به ویژگی مشخصه‌ی رمان اشاره نمی‌کند و تنها یک چارچوب کلی را ترسیم می‌کند. در بعضی تعاریف خصوصیات دیگری نیز علاوه بر این چهار مورد ذکر شده، مثلا در تعریف ***فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد*** کادن چنین آمده:

> رمان اکنون به انواع نوشته‌هایی گفته می‌شود که تنها نقطه‌ی مشترکشان قطعات گسترده‌ی نثر داستانی است [...] گستردگی رمان در کاربرد امروزش بین ۷۰ـ ۶۰ هزار تا حدود ۲۰۰ هزار کلمه است [...] رمان یک قالب داستانی یا روایت منثور است که شامل شخصیت‌ها، عمل و حادثه و شاید یک طرح است. (کادن، ۱۳۸۰، ۲۷۳- ۲۷۲)

شاید بتوان اصطلاح «داستان» را در این تعریف به جای «روایت مبتنی بر تخیل» پذیرفت. حق هم همین است، چرا که عنصر تخیل در معنای «داستان» مستتر است. در این تعریف مقدار طول و گستره‌ی رمان با عدد مشخص شده، اما به نظر نمی‌رسد بتوان این تدقیق عددی را در یافتن ویژگی مشخصه‌ی رمان راه‌گشا دانست.

در قسمت دیگر تعریف به نام عناصر یا جزئیاتی از رمان برمی‌خوردیم که بدون توصیف خاصی آورده شده‌اند؛ یعنی هر داستان باید شخصیت، عمل و حادثه را دارا باشد تا رمان شود و می‌تواند طرح داشته باشد یا نه. هیچ ویژگی خاصی باز هم برای رمان ذکر نشده؛ یعنی این عناصر رمان است که با قرار گرفتن در کنار هم، رمان را می‌سازد و نیازی به روح و نگاه کلی یا همان ویژگی و مشخصه ندارد، زیرا در تعریف ذکری از آن نمی‌بینیم.

به نظر می‌رسد این‌گونه تعاریف بیشتر با تکیه بر جنبه‌های فنی رمان نضج یافته‌اند و بر خصوصیات شکلی آن تاکید و توجه دارند. در تعاریف دیگری هم که از رمان ارائه شده توجه به این جنبه قابل تشخیص است. در کنار این توجهات به جنبه‌ی فنی می‌توان گاه توجه به جنبه‌های محتوایی را نیز مشاهده کرد که صاحب‌نظران علاوه بر شمردن عناصر فنی، رکن معنایی رمان را نیز مورد توجه قرار می‌دهند. مثلا در تعاریف فرهنگ ***وبستر*** و ***فرهنگ اصطلاحات ادبی هاری‌شا*** چنین رویکردی را داریم.

---

[1] Short story

بنابر تعریف فرهنگ **وبستر** رمان «روایت منثور خلاقه‌ای است که معمولاً طولانی و پیچیده است و با تجربه‌ی انسانی همراه با تخیل سروکار دارد و از طریق توالی حوادث بیان می‌شود و در آن گروهی از شخصیت‌ها در صحنه‌ی مشخصی شرکت دارند.» (میرصادقی،۱۳۷۷، ۱۱۸) ***فرهنگ اصطلاحات هاری‌شا*** هم رمان را این‌گونه تعریف می‌کند:

> روایت منثور داستانی طولانی که شخصیت‌ها و حضورشان را در سازمان‌بندی مرتبی از وقایع و صحنه‌ها تصویر کند [...] رمان حداکثری برای طول و اندازه واقعی خود ندارد. هر رمان شرح و نقلی است از زندگی، هر رمان متضمن کشمکش، شخصیت‌ها، عمل، پیرنگ و درون مایه است. (همان، ۱۱۸)

این دو تعریف همان‌طور که ذکر کردیم هم‌چون تعاریف قبلی به جنبه‌های فنی رمان توجه نشان داده‌اند. تعریف رمان با کلماتی چون «روایت منثور خلاقه» و اشاره به عناصری در رمان چون «شخصیت و عمل و پیرنگ و...» گواه چنین توجهی است. اما در هر دو تعریف جنبه‌ای سوای جنبه‌ی فنی را مشاهده می‌کنیم. در تعریف نخست رمان با تجربه‌ی انسانی مرتبط است و در مورد دیگر رمان را شرح و نقلی از زندگی قلمداد می‌کند. صرف این گرایش برای مطرح کردن موضوعات محتوایی و معنایی در تعریف رمان در خور توجه است و جایگاه مهم محتوا در کنار شکل را متذکر می‌شود. در حقیقت می‌توان گفت ارتباط رمان با عوالم ذهنی و عینی را در این تعاریف به صورت فوق گنجانده‌اند. این گرایش؛ یعنی توجه به جنبه‌های معنایی و مضمونی در تعریف ویلیام هزلیت[1]، منتقد انگلیسی قرن نوزدهم، حتی باعث کم‌توجهی به بخش فنی رمان شده. او رمان را چنین تعریف می‌کند: «رمان داستانی است که براساس تقلیدی نزدیک به واقعیت از آدمی و عادات و حالات بشری نوشته شده باشد و به نحوی از انحا تصویر جامعه را در خود منعکس کند.» (همان،۱۱۸) می‌بینیم که او به نکات مهمی در تعریفش اشاره می‌کند. این‌که رمان باید تقلیدی نزدیک به واقعیت باشد یا به بیان دیگر رمان باید واقع‌گرا باشد و موضوع این نگاه رئالیستی انسان و جامعه است، یا به بیان او رمان تصویر انسان و جامعه را در خود منعکس می‌کند و همین گستره‌ی معنای انسان و جامعه است که باعث می‌شود این تعریف، مصادیق بسیار متعدد و متکثر رمان را شامل شود.

آنچه در این میان حائز اهمیت است تنها آشکار کردن تقابل دیدگاه‌های صاحب‌نظران درباره‌ی اهمیت شکل یا محتوا نیست، بلکه:

---

[1] William Hazlitt