رمان نوین ایران

مجتبی رحماندوست[1]

در دهه‌ی اخیر، تاریخ شفاهی در ایران جایگاه ویژه‌ای یافته است و افراد زیادی به خواندن کتاب‌های تاریخ شفاهی روی آورده‌اند.

از سوی دیگر، آنچه تاکنون می‌دانستیم و هنوز هم از اعتبار آن کم نشده، این است که رمان و داستان، قالبی موفق برای انتقال اندیشه به خوانندگان خود می‌باشد.

تاریخ پرفراز و نشیب بسیاری از کشورها به‌وسیله‌ی ادیبان بزرگ همان کشورها در قالب رمان‌های مفصل و پرجاذبه به نسل‌های آینده و خوانندگانی از دیگر ملل دنیا منتقل شده است. معمولاً آنچه در قالب رمان به نسل‌ها منتقل می‌شود رساتر و فراگیرتر از آن است که در کتاب‌های تاریخ، صریح و مستقیم، انتقال می‌یابد. در کتاب‌های مربوط به نظریه‌ی ادبیات داستانی، برای رمان و داستان ویژگی‌هایی بیان شده که معمولاً نویسندگان ادبیات داستانی با تسلط بر رعایت و خلق این عناصر، موفق می‌شوند رمان‌های خواندنی بیافرینند که گاه تا چند نسل خواننده دارد و گاهی به زبان‌های دیگر ترجمه می‌شود و خوانندگانی از دیگر ملل نیز از آن استقبال می‌کنند.

دو پدیده‌ی «انقلاب اسلامی ایران» و «دفاع مقدس» خصوصاً پدیده‌ی دوم، چنان ظرفیت بالایی برای خلق انواع آثار ادبی ـ هنری دارد که استخراج کامل این گنج را ناممکن و حداقل بسیار دور از دست جلوه می‌دهد.

وجود شخصیت‌های ویژه‌ای در دوران دفاع مقدس، ظرفیت خلق انواع آثار ادبی ـ هنری را ایجاد کرده و سرمایه‌هایی شده است برای چاپ کتاب‌های تاریخ شفاهی که خوانندگان بسیاری را به خود جلب کرده است؛ که شاید مهم‌ترین ویژگی این کتاب‌ها را بتوان «پیام ارزش‌مند» و «جاذبه‌ی» آنها دانست، ویژگی مهمی که سبب شده است این‌گونه کتاب‌ها مکرر چاپ شود، به حدی که رکورد شمارگان کتاب را در تاریخ پنجاه ساله‌ی اخیر ایران شکسته و برای اولین‌بار در سطحی بسیار وسیع‌تر از قبل از آن استقبال شده است.

حال سؤال این است که آیا گونه‌ای به نام «تاریخ شفاهی» یک گونه‌ی ادبی به حساب می‌آید و می‌توان برای کتاب‌های تاریخ شفاهی ارزش ادبی قائل شد؟ آیا این‌گونه کتاب‌ها را می‌توان با رمان مقایسه کرد؟

در این مقاله عناصر داستانی شناخته‌شده در رمان و نسبت آن عناصر را با کتاب‌های تاریخ شفاهی بررسی می‌کنیم و سپس جایگاه این‌گونه کتاب‌ها را در مقایسه با رمان ارزیابی می‌کنیم.

ویلیام هزلیت[2] (*1830ـ1878*) منتقد و نویسنده‌ی انگلیسی در قرن نوزدهم، رمان را چنین تعریف کرده است: «رمان داستانی است که براساس تقلیدی نزدیک به واقعیت، از آدمی و عادات و حالات بشری نوشته شده باشد و به نحوی شالوده‌ی جامعه را در خود تصویر و منعکس می‌کند.» (میرصادقی، *1370: 401*)

---

[1]ـ دکترای ادبیات، نماینده مجلس شورای اسلامی

اگر سؤال شود چه شد که رمان متولد شد، می‌توان گفت این سؤال را باید از اروپایی‌های چهار قرن اخیر پرسید، زیرا آنچه در ایران فعلی به نام رمان شناخته می‌شود، غالباً نوعی رمان کلاسیک غرب است که بنابر نقل میرصادقی در کتاب خود **ادبیات داستانی**، قصه، داستان کوتاه، رمان، «این اصطلاح (رمان) نظیر همه‌ی مفاهیم و مصادیق ادبیات تازه‌ای که رهاورد دنیای غرب است، با نام و محتوا و مفهوم در ادبیات ما راه یافته است. رمان مهم‌ترین و معروف‌ترین شکل تحقق‌یافته‌ی ادبی روزگار ماست. معمولاً گفته می‌شود رمان با **دن کیشوت** اثر سروانتس[۳] اسپانیولی بین سال‌های *1605* تا *1615* تولد یافته است.» (همان: *385*)

«شکل و روال تازه‌ی ادبی که ما در رمان مجسم می‌بینیم، یعنی خلق داستانی منثور و طولانی با تأکیدی بر واقعیت و اصالت و تجربیات و تخیلات فردی و شخصی، هرگز گذشته‌ی طولانی نداشته است و تاریخ پیدایش و طلوع آن در فرهنگ ادبی جهان از *250* سال تجاوز نمی‌کند.» (همان: *388*)

در پاسخ به چرایی تولد رمان شاید بتوان گفت که این نوع و گونه‌ی ادبی برای انتقال اندیشه در قالبی جذاب پدید آمده است. در واقع، صاحبان اندیشه از خیرخواهان و مصلحان جوامع بشری آنگاه که می‌خواسته‌اند نقاط ضعف و قوت جامعه‌ی خود را برای مخاطبان خود تبیین کنند، یا اندیشه‌ای خاص را ترویج کنند، بیان خطابی و مستقیم آن را چندان مفید ندانسته و ارائه‌ی آن محتوا را در قالب داستان برای مخاطب مؤثرتر یافته‌اند. آنان با اتکا بر تجربه‌ی اجتماعی و فرهنگی پیشینیان، القای مستقیم را کم‌تأثیر و حتی گاهی با تأثیر عکس و بنابر مَثَل رایج کشیدن لایه‌ی شیرین ادبیات و هنر، به‌ویژه داستان را درمان یا حداقل تسکین‌دهنده یافته‌اند.

مهم‌ترین عنصری که عامل اصلی تأثیرگذاری داستان بر مخاطب است، «هم‌ذات‌پنداری» است.

هرچه خواننده‌ی داستان هم‌ذات‌پنداریِ بیشتری با قهرمان اصلی یا فرعی یا هر یک از شخصیت‌های داستان حاصل کند، میزان تأثیرپذیری‌اش از او بیشتر می‌شود.

برای اینکه خواننده هم‌ذات‌پنداری و ارتباط روحی بیشتری با ماجرای رمان پیدا کند و تأثیر بیشتری بپذیرد، نویسنده تلاش می‌کند به هنگام خلق شخصیت‌های رمان، زمان، مکان، حوادث و سایر عناصر رمان، مختصات عوامل مصنوع و مخلوق او، قرابت بیشتری با شخصیت خوانندگان رمان و زمان و مکان و حوادث و دیگر مختصات واقعیِ زندگی آنها داشته باشد و به طور خلاصه، زندگی جاری در رمان با زندگی جاری در واقعیت خارجی، بیشترین مشابهت را داشته باشد، باورپذیر باشد، رابطه‌ی علّی ـ معلولی و زندگی طبیعی در رمان جاری باشد، زیرا از سوی دیگر، اگر شخصیت‌های رمان و حوادث و زمان و مکان آن، ماورائی باشد و از زندگی معمولی مردم فاصله زیادی داشته باشد، اولاً آن اثر دیگر با تعریف رمان تطبیق نمی‌کند و ثانیاً خواننده ممکن است حداکثر آن را تفریحی و تنوعی بخواند و تأثیر محسوسی بر زندگی خواننده نخواهد داشت، حتی اگر نویسنده «رمان‌نویس ماهری باشد، می‌تواند به مطالب نامحتمل، احتمال صحت ببخشد.» (سامرست موآم، *2000: 233*)

---

[2]- .*William hazlitt*

[3]- *Cervantes*

در واقع، رمان‌نویس تلاش می‌کند که همه‌ی عناصر داستانی را به گونه‌ای خلق کند یا ترتیب دهد که حداکثر مشابهت را با عالم واقع داشته باشد، شخصیت اصلی و شخصیت‌های فرعی، کپی‌برداری از افراد مشهود جامعه باشند، زمان و مکان رمان با زمان و مکان واقعی و بیرونی حداقل تفاوت را داشته باشد، نوع گفت‌وگوها (دیالوگ) به تناسب مختصات و ویژگی‌های شخصیت‌های موجود در رمان که گفت‌وگو می‌کنند، بیشترین مشابهت را با شخصیت‌هایی، نظیر خود در عالم واقعی داشته باشد و حتی ادبیات و گفت‌وگوها به شخصیت‌های واقعی نزدیک باشد.

زاویه‌ی دید: استفاده از زاویه‌ی دید «منِ راوی» در مقایسه با زاویه‌ی دید «دانای کل» (چه دانای کل مطلق و چه دانای کل محدود) تأثیر بیشتری در برقراری ارتباط خواننده‌ی رمان دارد و نویسنده‌ی رمان جز در موارد ضروری که می‌خواهد فاصله‌ی اثر داستانی را با عالم واقع دورتر سازد، استفاده از زاویه‌ی دید دانای کل را ترجیح نمی‌دهد.

سبک: نویسنده استفاده از سبک واقع‌گرا (رئال[۴]) را که به زندگی عادی مردم نزدیک‌تر است بر سبک‌های فراواقعی و سیال ذهن و دیگر روش‌های متفاوت با واقعیت ترجیح می‌دهد.

شخصیت: رمان‌نویسان متبحر سعی می‌کنند قهرمانانی در رمان خود خلق کنند که حداکثر همانندی را با خوانندگان آثار آنها داشته باشند. معمولاً شخصیت‌های رمان‌ها بر شخص خاصی تطبیق نمی‌کند، اما تورگنف[۵] می‌گوید: «من ابداً نمی‌توانم کاراکتری به وجود آورم، مگر آنکه به عنوان نقطه‌ی شروع، مخیّله‌ی خود را بر روی شخص زنده‌ای تمرکز دهم.» (میرصادقی، *1370: 396*) همین نویسنده می‌گوید: «ظن من بر این است نویسندگانی که استفاده از اشخاص واقعی را در داستان انکار می‌کنند، یا خودشان را می‌فریبند ـ که غیرممکن هم نیست، زیرا انسان می‌تواند بی آنکه خیلی هوشمند باشد، نوول‌نویس خوبی باشد ـ و یا ما را.» (همان: *397*)

در **فرهنگ انگلیسی آکسفورد**، رمان چنین تعریف شده است: «نثر روایتی داستانی که نسبتاً طولانی است و در آن شخصیت‌ها و اعمال که نماینده‌ی زندگی واقعی‌اند، با طرحی که کمابیش پیچیده است، تصویر شده‌اند.» (همان: *402*)

نویسنده‌ی دیگری می‌گوید: «شخصیت‌های رمانی، درست مثل من و شما از جنس ساکنان معمولی کره‌ی خاکی خودمان هستند؛ بدین معنا که در تاریخ معینی، در جامعه‌ی معینی زاده می‌شوند، در طول تاریخ معینی در جامعه‌ی معینی زندگی می‌کنند و در تاریخ معینی می‌میرند و در خاک معینی دفن می‌شوند.» (ایرانی، *1364: 56*)

گابریل گارسیا مارکز[۶]، نویسنده‌ی کلمبیایی، می‌گوید: «یک نویسنده‌ی جدی فاش نمی‌کند که قهرمانانش از چه چیزها ـ یا از چه کسانی ـ ساخته شده‌اند. وانگهی یک شخصیت رمانی هرگز فرد واحد و مشخصی نیست، بلکه نوعی ترکیب است، آمیزه‌ای است از اشخاص گوناگون که رمان‌نویس با آنها سروکار داشته است.» (میرصادقی، *1370: 394*)

سامرست موآم[۷] در این‌باره می‌گوید: «اوستین دوبسون[۸] حرف خوبی زده است که فیلدینگ[۹]، نویسنده‌ی رمان **تام**

4- Real
5- Ivan Turgenev
6- Gabriel José García Márquez
7- William Somerset Maugham
8- Avastin Dobson
9- Henry Fielding

جونز[10]، به هیچ وجه وانمود نکرد که می‌خواهد نمونه‌های کمال انسانی را بیافریند، بلکه خواسته است تصاویری از مردم عادی بکشد. شاید بیشتر به شکل ناصاف و نپرداخته تا صیقل‌زده و پرداخته؛ طبیعی، نه مصنوعی.» (سامرست موآم، *2000: 240*)

پس شخصیت‌های رمان، مصنوع و مخلوق ذهن نویسنده‌اند، اما از جنس همین بشر معمولی با حداکثر مشابهت با انسان‌هایی که در اطراف خود می‌بینیم.

در واقع، نویسنده از میان کسانی که با آنان در طی زندگی خود آشنا شده است، فرد مناسبی را انتخاب می‌کند. آنگاه او را به کارگاه ذهن خلّاق خود می‌برد، چیزهایی از او می‌کاهد و چیزهایی بر او می‌افزاید و بدین‌ترتیب هیکل جانداری می‌سازد که هویت نهایی او، سایه روشن‌های نهایی صورت و سیرت او، در پیوند با سایر عناصر داستان و در پاسخ به نیازهای آن عناصر، شکل می‌گیرد. پژوهش‌های ادبی نشان داده است که لئو تولستوی[11] در خلق کیتی[12] در رمان **آنا کارنینا**، همسرش را الگو قرار داده است. امیلی برونته[13] در خلق هیثکلیف[14] در رمان **بلندی‌های بادگیر** برادرش، بِرَنوِل[15] را.

جیمز جویس[16] در خلق استفن ددالوس در رمان **چهره‌ی مرد هنرمند در جوانی** شخص خودش را و گوستاو فلوبر[17] در خلق اِما بواری در رمان **مادام بواری** یکی از آشنایانش به نام لوئز کولت[18] را (ایرانی، *1364: 189 ـ 190*).

زمان و مکان: «برخلاف شکل‌های داستانی و نمایشیِ پیش از رمان که در آنها زمان و مکان در چگونه ساخته شدنِ منش و دگرگونی‌های بعدی شخصیت‌های داستان، نقش تعیین‌کننده‌ای نداشتند، زمان و مکان در رمان نقش سازنده و دگرگون‌کننده‌ی مهمی دارد تا آن حد که خواننده به وضوح حس می‌کند که شخصیت رمانی، محصول طبیعی زمان و مکانی است که در آن نشو و نما یافته و می‌پذیرد که چنین شخصیتی با چنین صفات و خصوصیاتی، امکان نداشت در زمان و مکان دیگری پا به عرصه وجود بگذارد.» (همان: *58*)

«داستان‌نویس آدم‌هایی عمدتاً مصنوع خلق می‌کند و محیط زیستی عمدتاً مصنوع (مصنوع نه مصنوعی) ولی آدم‌ها و محیط زیستی که علی‌رغم مصنوع بودنشان، ملموس و باورپذیرند.» (همان: *14*)

«یکی از ویژگی‌های هر فرد معمولیِ خاص، این است که در زمان و مکان خاصی زیست می‌کند، یعنی در روز معینی در جای معینی، پا به دنیا می‌گذارد، مدتی در جا یا جاهای معینی به سر می‌برد و در روز معینی می‌میرد و در خاک معینی دفن می‌شود. این تولد و زندگی و مرگ در مکان و زمان معین، به علاوه‌ی نامِ کامل، هویت هر فرد خاص را

---

[10]- Tom Jones
[11]- Leo Tolstoy
[12]- Kitty
[13]- Emily Bronte
[14]- Heathcliff
[15]- Branwell
[16]- James Joyce
[17]- Gustave Flaubert
[18]- Louise Colette

مشخص می‌کند. به همین دلیل است که اطلاعات مربوط به این مشخصات را در شناسنامه و روی سنگ قبر هر کس درج می‌کنند تا هم زندگان از یکدیگر تمیز داده شوند و هم مردگان.

شکل‌های داستانیِ پیش از رمان، چون عمدتاً به مبارزه‌های عامّ بشری می‌پرداختند، لزومی حس نمی‌کردند که زمان و مکانِ وقوع این مبارزه‌ها را دقیقاً توصیف و مشخص سازند.» (همان: *194*)

اما از آنجا که شخصیت‌های رمان، افراد معمولی خاص هستند، رمان‌نویس باید:

الف- مکان و زمان زندگی آنها را دقیقاً توصیف کند ... گفته شده که تقریباً تمام جاده‌ها و سبزه‌زارهایی که شخصیت‌های مخلوق رمان‌های تامس هاردی[۱۹] بر آنها گام نهاده‌اند، جاده‌ها و سبزه‌زارهای حقیقی است. تمام شهرها، روستاها، تپه‌ها و حتی بسیاری از خانه‌هایی که محل زندگی و آمد و شد آنان بوده است، شهرها و روستاها و تپه‌ها و خانه‌های حقیقی است. البته هاردی به این شهرها و روستاها و تپه‌ها، نام‌های جعلی می‌دهد، مثلاً شهر آکسفورد[۲۰] را کرایست مینسترِ[۲۱] نامیده است و شهر دورچِستر[۲۲] را کَستربریج[۲۳]. ولی خیابان‌ها و ساختمان‌ها و حال و هوای آکسفورد و دورچستر است، مو به مو.

ناگفته روشن است که لازم نیست مکان و زمان همه‌ی رمان‌ها، مثل رمان‌های تامس هاردی حقیقی باشد، ولی لازم است خواننده باور کند.

ب- تأثیر زمان و مکان را بر شکل‌گیری اندیشه و منش و عمل آنان توضیح دهد. به عبارت دیگر، نشان دهد که شخصیت‌ها محصول طبیعی زمان و مکان خویش هستند و شیرینی و گسی و تلخی آنان از خاکی برآمده است که در آن روییده‌اند (همان: *195-196*).

زاویه‌ی دید (دیدگاه): یکی از مراحل پر پیچ و خم رمان است. چه بسا با انتخاب زاویه‌ی دید نادرست، نویسنده خودنمایی کند و با حسی‌کردن و نزدیک‌کردن اثر به مخاطب مغایر باشد. نویسنده‌ی دانای کل گرایش رمان را به سوی تلخیص و روایت می‌برد و به رمان لطمه می‌زند، در حالی‌که زاویه‌ی دید «مَنِ راوی» اثر را به خواننده نزدیک و حسی می‌سازد و به ایجاد هم‌ذات‌پنداری کمک می‌کند.

خلاصه کلام این که «رمان تعریف ثابتی ندارد.» حدود چهارصد سال پیش پدیده‌ای ادبی در غرب متولد شد، اسمش را گذاشتند رمان؛ بعدها نظریه‌پردازان ادبیات و منتقدان ادبی رمان را تعریف کردند و عناصر و ابزارش را برشمردند و از توصیف، صحنه، فلاش‌بک، فلاش فوروارد، باورپذیری، گذار، دیالوگ، شخصیت‌پردازی، کشش و کشمکش و تعلیق و جاذبه و نثر و زبان و عنصر شگفت‌انگیزی و نماد و حجم و تعدد شخصیت و چندین مشخصه‌ی دیگر سخن به میان آوردند و تعریف ارائه کردند. آنها گفتند عناصری مانند زمان، مکان، حوادث و اشخاص در رمان، مستند نیستند. اگر گزارش حوادث، زمانی معین و در جایی خاص و به‌وسیله‌ی افرادی قابل رؤیت نوشته شود، اثر به مستند تبدیل می‌شود و

---

[19]- *Thomas Hardy*
[20]- *Oxford*
[21]- *Christ Minste*
[22]- *Dorchester*
[23]- *Casterbridge*

رمان نمی‌شود.

بعدها همان‌ها گونه‌ی جدیدی به نام رمان نو یا مدرن و بعد هم پسامدرن، سیال ذهن و رئالیسم جادویی را آوردند و با همین کارشان (که کاری درست و به اقتضای زمان و مخاطب خودشان بود) خیلی از تعاریف رمان کلاسیک را درهم ریختند که البته این کار خیلی نگرفت و رمان مدرن نتوانست رمان کلاسیک را پس بزند و جای‌گزینش شود.

اینک ماییم و ایران پس از دو سرمایه‌ی بزرگ «انقلاب اسلامی» و «دفاع مقدس» که می‌تواند منشأ خلق رمان‌های ماندگار شود؛ رمانی‌هایی با تعریف رمان کلاسیک غرب. اما از سوی دیگر، ما افراد صاحب‌خاطره‌ای داریم که حافظه‌هایی پر از جزئیات جذاب از دوران انقلاب و روزهای جنگ تحمیلی دارند.

اگر ما بتوانیم کتاب‌هایی بنویسیم، با دو ویژگی؛ *1*ـ حامل اندیشه‌ای متعالی باشند *2*ـ دارای کشش و جاذبه باشند در این صورت می‌توانیم آنها را رمان بدانیم. ممکن است گامی دیگر هم در تلخیص تعریف رمان برداریم و آن را صرفاً با عنصر «جاذبه» تعریف کنیم، اما قرار نیست ما حتی از جاذب‌ترین اثر ـ اگر اندیشه‌ای متعالی نداشته باشد ـ دفاع کنیم. بگذار در عالم نیهیلیستی «هنر برای هنر»، آن را رمان بدانند؛ ما قبول نداریم.

حال اگر کتابی یافتیم که رسالت انتقال اندیشه‌ای ناب را در قالبی شیوا همراه با کشش و جاذبه‌ی رمان خوب، در خود داشت و خواننده با حرص و ولع، آن را به پایان برد؛ و در عین‌حال، از اندیشه‌ی تنیده‌شده در لایه‌های اثر هم بهره‌مند بود، این کتاب یک رمان است، حتی اگر آدم‌ها و زمان و مکان و حوادث آن مستند باشد.

اگر ما امروز به مقتضای زمانه‌ی خود در ایران و مخاطبان جوان فراوانی که تشنه‌ی جذب اندیشه‌های متعالی در قالب‌هایی جذاب هستند، بخواهیم کتاب‌های تاریخ شفاهی پرجاذبه‌ای، مانند **دا**، **پایی که جا ماند**، **من زنده‌ام** و **احمد احمد** را رمان بنامیم و خود را مجبور به پذیرش تعاریف غربی از رمان ندانیم، چه کار باید کرد؟ ما امروز در ایران با داشتن این‌گونه کتاب‌ها که برای نسل جوان حرف دارد و خوانندگان را به سوی خود جذب می‌کند، در واقع، ارائه‌کننده‌ی گونه‌ی جدیدی از رمان هستیم که دقیقاً به اقتضای زمان (پس از انقلاب اسلامی و دفاع مقدس) و مخاطبان تشنه‌ی معارف انقلاب و دفاع مقدس است و اگر کتاب های جذابی که حاوی معارف ناب انسانی باشند و نسل جوان آنها را با همان کششی بخوانند که رمان‌های جذاب را می‌خوانند، می‌توان گفت که این کتاب‌ها، رمان‌های نوین ایران به حساب می‌آیند.

برای نمونه، کتاب **دا** پر است از ابزارها و عناصر رمان کلاسیک، مانند حجم کتاب، فراوانی کم‌نظیر شخصیت‌ها، شخصیت‌های مثبت و منفی، شخصیت‌پردازی و توصیف (که از این بابت بی‌نظیر است)، فلاش‌بک، دیالوگ، روایت، صحنه، گذار، کشش و تعلیق و جاذبه، عناصر شگفت‌انگیز، نثر شیوا و متناسب با اثر و ...

عامل دیگری که این کتاب و کتاب‌های مشابه را به رمان نزدیک می‌کند و آنها را از رمان هم فراتر می‌برد، «باورپذیری» است. مگر نه این است که نظریه‌های ادبیات داستانی کلاسیک به نویسنده توصیه می‌کنند به گونه‌ای بنویسد که خواننده باور کند؟ مگر نه این است که اهمیت رعایت اصل علت و معلول در رمان برای این است که رمان قابل باور باشد؟ و هرچه سبک نگارش رمان از باورپذیری آن بکاهد، از امتیاز قبولی آن کاسته می‌شود؟ حال درباره‌ی

کتاب‌های تاریخ شفاهی سال‌های اخیر در ایران و سایر رمان خاطره‌های مستندی که خواننده در ضمن خواندن آنها صد درصد مطالب یا درصد بالایی از آنها را باور می‌کند و می‌پذیرد و بدون هیچ تلاش روحی و روانی برایش قابل قبول تلقی می‌شود، آیا بهتر نیست آن را از این جهت نیز رمان بدانیم؟

در دهه‌ی اخیر کتاب تاریخ شفاهی بسیار پرجاذبه‌ای به بازار عرضه شده است که اگر به دست خوانندگانی برسد که از تاریخ دفاع مقدس و انقلاب ما هیچ نمی‌دانند رمان‌های کاملی تلقی می‌شود مخصوصاً اگر اول این کتاب نوشته شود: «تشابه اسامی، اماکن و افراد و حوادث با مصادیق عینی و واقعی، اتفاقی است» کتب تاریخ شفاهی که با جاذبه زیادی خوانده شود به خواننده می‌گوید: «می‌توان»، «ممکن است»، «محال نیست». بسیاری از مشکلاتی را که قهرمان داستان و رمان بر آنها فائق می‌آید، می‌تواند تخیلی و غیرواقعی تلقی شود، زیرا مخلوق ذهن نویسنده است، اما وقتی که کتاب، تاریخ شفاهی و واقعی باشد و قهرمان اثر بر مشکلات بزرگ زندگی خود فائق آمده باشد، خواننده با تمام وجود معتقد می‌شود که «می‌توان» حتی می‌فهمد که چگونه و با چه روش‌هایی باید از پس مشکلات بزرگ برآمد، با نداشتن امکان، چگونه بر مشکلات فائق آمد، روش‌های موفق و ناموفق کدامند و خلاصه هم بر تجربه‌ی خواننده می‌افزاید و هم بر یقین او و در واقع جوانان را از تجارب پیران بهره‌مند می‌سازد.

از سوی دیگر برای خواننده‌ی کتاب تاریخ شفاهی، با دیدن فرد صاحب خاطره، موضوع کتاب و حوادث آن کاملاً عینی، حسّی، تجربی و مشهود می‌گردد و دسترسی به تجربه او، امکان‌پذیر تلقی می‌شود، اثر و خالق آن کاملاً زمینی و محسوس می‌گردد و ترس خواننده‌ی اثر از ورود به کارهای بزرگ فرو می‌ریزد و مناسب‌ترین مصداق برای این جمله‌ی فلسفی است که می‌گوید: «بهترین دلیل برای امکان چیزی، وقوع آن است» مگر شخصیت‌ها و حوادث بسیاری از رمان‌ها اقتباس از شخصیت‌ها و حوادث مستند نیست و مگر شخصیت داستانی، احتمالاً ترکیبی از چند شخصیت مستند نیست؟ چه بسا خواننده هم خبر دارد و رد پای شخصیت‌های واقعی و حوادث و زمان و مکان‌های رمان را حدس می‌زند اما در عین‌حال آن را رمان می‌داند، آنگاه می‌شود رمان، اما آیا به صرف اینکه خواننده زمان و مکان و حوادث مندرج در کتاب را دقیقاً بشناسد، از رمان بودن می‌افتد؟ شاید علت اینکه غرب به خلق یک گونه به نام «رمان» رو می‌آورد، اشخاص و حوادث مستندی که ظرفیت خلق یک رمان مفصل را دارا باشد، نداشته‌اند بنابراین به ترکیب شخصیت‌ها و خلق شخصیت داستانی خیالی و ترکیب حوادث پراکنده و خلق مجموعه ی حوادث منسجم خیالی لازم برای خلق یک رمان مبادرت کردند تا بتوانند آنچه را در صدد گفتنش هستند، در قالب رمان بگویند. حال اگر ما در ایران این ظرفیت را داشته باشیم که یک شخصیت یا یک حادثه، بتواند عامل خلق یک داستان پرجاذبه قرار گیرد و نیازی به ترکیب شخصیت‌ها و خلق شخصیت قهرمان خیالی نداشته باشیم، در واقع سرمایه‌ی اولیه‌ی یک رمان خوب را در قالب یک قهرمان واحد، اما مستند و یک حادثه‌ی واحد یا حوادث واقعی مستند و منسجم، در دست داریم و می‌توانیم رمان جذابی، نظیر کتاب‌های تاریخ شفاهی جدید بنگاریم. کتاب‌های **نورالدین پسر ایران**، **خاطرات عزت‌شاهی**، **سال‌های بی‌قرار**، **من زنده‌ام** و **دا** از بهترین نمونه‌های این گونه کتب محسوب می‌شوند.

بنابراین، وجود عناصر داستانی در یک کتاب، آن را به رمان نزدیک می‌کند، اما آنچه نمی‌گذارد این کتاب و کتاب‌های مشابهش را رمان بنامیم، مستند بودن آدم‌ها و زمان و مکان و حوادث مندرج در این‌گونه کتاب‌هاست، در حالی‌که هیچ یک از این موانع هم مستظهر به وحی الهی نیست و ذوقی است. بنابراین، ما حق داریم چنین کتاب هایی را در تعریف جدید خود، رمان بدانیم.

اگر عناصری که برشمردیم در این کتاب‌ها وجود نداشت و صرفاً کتاب اندیشه‌ی پیچیده در لابه‌لای عبارات خود را در قالبی جذاب و خواندنی ارائه می‌کرد، می‌توانستیم آن را رمان بدانیم، اما خوشبختانه در حال حاضر کتاب‌های بسیاری در ایران داریم که پر از عناصر داستانی و ویژگی‌های رمان است و تنها دلیل رمان نبودنشان، مستند بودن آنهاست، در حالی که اینک ما در وضعیتی هستیم که می‌توانیم تعریفی جدید از رمان همراه با نمونه‌های موفقی از آن را به مخاطبان ایرانی خودمان و همچنین به جهانیان معرفی کنیم.

منابع

ـ آباد، معصومه (*1393*). **من زنده‌ام (خاطرات دوران اسارت)**، [بی‌جا]: نشر بروج.

ـ ایرانی، ناصر (*1364* ش). **داستان، تعاریف، ابزارها و عناصر**، تهران: شرکت افست (سهامی عام)، چاپ اول.

ـ برونته، امیلی جین (*1392*). **بلندی‌های بادگیر**، ترجمه‌ی رضا رضایی، تهران: نشر نی.

ـ **پایی که جا ماند (یادداشت‌های روزانه سیدناصر حسینی پور از زندان‌های مخوف عراق)** (*1393*). [بی‌جا]: سوره‌ی مهر.

ـ تولستوی، لئون (*1388*). **آنا کارنینا**، ترجمه‌ی سروش حبیبی، تهران: نشر نیلوفر.

ـ جویس، جیمز (*1392*). **چهره‌ی مرد هنرمند در جوانی**، ترجمه‌ی منوچهر بدیعی، تهران: نشر نیلوفر.

ـ حسینی، سیده اعظم (به اهتمام) (*1387*). **دا: خاطرات سیده زهرا حسینی**، تهران: سوره‌ی مهر.

ـ سامرست موآم، ویلیام (*2000*). **لبه‌ی تیغ**، پاریس.

ـ سپهری، معصومه و موسی غیور (گردآورنده) (*1391*). **نورالدین پسر ایران (خاطرات سیدنورالدین عافی)**، تهران: سوره‌ی مهر.

ـ سروانتس، میگل (*1387*). **دن کیشوت**، ترجمه‌ی محمد قاضی، تهران: نشر جامی.

ـ فلوبر، گوستاو (*1392*). **مادام بوآری**، ترجمه‌ی مهدی سحابی، تهران: نشر مرکز.

ـ فیلدینگ، هنری (*1368*). **تام جونز کودک سر راهی**، ترجمه‌ی احمد کریمی حکاک، تهران: نیلوفر، چاپ دوم.

ـ کاظمی، محسن (*1392*). **احمد احمد**، تهران: سوره‌ی مهر، چاپ هفدهم.

ـ ـــــــــــ (*1386*). **خاطرات عزت‌شاهی**، تهران: سوره‌ی مهر، چاپ ششم.

ـ ـــــــــــ (*1392*). **سال‌های بی‌قرار (خاطرات جواد منصوری)**، تهران: سوره‌ی مهر.

ـ کراولی، آنجلا و مایکل اشبی (*1391*). **فرهنگ آکسفورد المنتری**، ترجمه‌ی نازنین طالب‌لو، [بی‌جا]: نشر دهکده زبان.

ـ میرصادقی، جمال (*1370* ش). **ادبیات داستانی**، تهران: ماهور، چاپ دوم.