دوفصل‌نامهٔ تاریخ ادبیات، نشریهٔ علمی
دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۹
شمارهٔ پیاپی: ۸۴/۲ نوع مقاله: علمی- پژوهشی

• دریافت ۹۹/۰۸/۰۲
• تأیید ۹۹/۱۲/۰۸

شمس و طغرا، سازگاری در پیوند و پیکار کهنه و نو

محمد راغب*

چکیده

نخستین رمان تاریخی فارسی، شمس و طغرا (کرمانشاه: ۱۲۸۸-۱۲۸۹ش./۱۳۲۷-۱۳۲۸ق.) اثر محمدباقر میرزا خسروی (۱۲۶۶-۱۳۳۸ق.)، در زمان سلغریان روی می‌دهد و فضایی فراهم می‌آورد تا در شش زمینهٔ: روابط زبانی و بینامتنی، گونهٔ ادبی، نظام روایتگری، شخصیت‌پردازی، زمان و مکان و سیاست و سازگاری، پیکاری میان اندیشه‌ها، شگردها و شکل های کهنه و نو درگیرد. مسألهٔ اصلی اینجاست که در جریان شکل‌گیری ادبیات نوین فارسی، شمس و طغرا چه جایگاهی دارد؟ آیا اثری نوگراست یا همچنان پایبند سنت؟ آیا می‌توان نگارش آن را گشودن راهی تازه در فضای داستان‌نویسی فارسی دانست؟ از یک‌سو، با وجود همهٔ نوگرایی ها، باز هم ساخت شکلی تازه همچون سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیگ زین‌العابدین مراغی ممکن نیست. زیرا که اثر، فاقد قهرمانی مسأله‌دار است. اما از سوی دیگر، تصویر دنیای معاصر نویسنده به شکلی دیگر بر رویدادها بازتابانده شده و از خلال آن، تعارضات موجود در جامعه بازنمایی شده است؛ تعارضاتی که با سازگاری یک‌سویه به فرجام می‌رسد. در واقع، اگرچه رمان تاریخی شکلی تازه برنمی‌سازد، اما آیینه‌ای است در مقابل دنیای معاصر. در مجموع، تقریباً در همهٔ زمینه‌های برشمرده، پیکارها بر پیوندها می‌چربند و شمس و طغرا را نمی‌توان اثری نوگرا دانست.

کلید واژه‌ها:

رمان تاریخی، رمانس، روایتگری، شخصیت‌پردازی، گونهٔ ادبی، سیاست و سازگاری.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی. تهران. ایران. m_ragheb@sbu.ac.ir

Abstract

Shams o Toghra, compatibility in connection and struggle of old and new

Mohammad Ragheb*

The first Persian historical novel, Shams o Toghra (Kermanshah: 1288-1289 AH / 1327-1328 AH) by Mohammad Baqer Mirza Khosravi (1266-1338 AH), takes place in the time of the Salghurids and provides a space for struggle between old and new ideas, techniques, and forms in six areas of linguistic and intertextual relations, literary genre, narration system, characterization, time and place, and politics and compatibility. The main question is what is the position of Shams o Toghra during the formation of modern Persian literature? Is it a modern or traditional work? Is it opening a new way in the field of Persian fiction? On the one hand, in spite of all the innovation, it is still not possible to create a new form, such as the Siyahat-Name-ye Ibrahim Beyg by Zain al-Abedin Maraghi, because the work lacks problematic hero. But on the other hand, the image of the author's contemporary world is reflected on the events and through it, the existing conflicts in the society are represented; Conflicts that end in one-sided compatibility. In fact, although the historical novel does not create a new form, it is a mirror to the contemporary world. Generally in almost all of the areas listed, the struggles are overpowering, and Shams o Toghra cannot be considered as a modernist work.

Keywords: Historical novel, romance, narration, characterization, literary genre, politics and compatibility

*Assistant professor Shahid Beheshti University. Tehran. Iran. m_ragheb@sbu.ac.ir

درآمد

ایران در عهد مشروطیت (۱۲۸۵–۱۳۰۴) همچنان گرفتار مشکلات فراوان داخلی و خارجی بود. محمدعلی شاه قاجار (۱۳۲۴–۱۳۲۷ق.) هم با استبداد صغیر و به توپ بستن مجلس اوضاع را بدتر کرد. اما با این همه، چنین زمانه‌ای به دلیل فقدان قدرتی مسلط، مستعد ابداع و رشد انواع مختلف ادبی بود. تکثر دیدگاه های سیاسی موافق و مخالف، فضا را مشتاق بروز شکل‌های تازه‌تر کرد. در زمینهٔ ادبیات داستانی تا پیش از سلطنت رضاشاه (۱۳۰۴) باید از شکل‌گیری رمان تاریخی (*شمس و طغرا* (۱۲۸۸–۱۲۸۹)) و رمان اجتماعی (*تهران مخوف* (۱۳۰۱)) سخن گفت و در داستان کوتاه هم، یکی بود و یکی نبود (۱۳۰۱) جمالزاده جهش اولیه را ایجاد کرد تا بعدها به دست هدایت، داستان کوتاه فارسی در معنای واقعی متولد شود؛ همو که *بوف کور* (۱۳۱۵) را هم به عنوان نخستین رمان مدرن فارسی آفرید. در واقع، با اهمیت یافتن نثر در کنار شکوفایی دو جریان تازهٔ روزنامه‌نویسی و ترجمه، ادبیات داستانی فارسی قدم در راه رشد نهاد و اندک اندک بستری مناسب برای ظهور رمان و گونه‌های نزدیک بدان فراهم آورد.

رمان تاریخی، فضا را برای بروز اشکال جدی‌تر رمانی فراهم آورد و با تکوین عادت رمان‌خوانی، سهم بزرگی در تغییرات ادبی دوران ایجاد کرد. برخی، آن را به شکل غیرمستقیم ناشی از تزلزل سیاسی و آشفتگی روزگار می‌دانند که سرشار از درون‌مایه‌های رایج زمانه چون: استقلال‌خواهی، ملی‌گرایی و امنیت طلبی بود (غلام، ۱۳۸۱: ۱۶). در واقع، فارغ از آموزش تاریخ، این گونهٔ ادبی، دارویی برای معضلات جمعی ملت شکست‌خورده بود که در محاصرهٔ مشکلات داخلی و خارجی باید تاب می‌آورد. *شمس و طغرا* از محمدباقرمیرزا خسروی نخستین نمونه است در کنار آثاری چون: *عشق و سلطنت* (با عناوین *عشق و سلطنت*: *فتوحات کوروش کبیر* (همدان ۱۲۹۷ش./۱۳۳۷ق.)، *ستارهٔ لیدی* (کرمانشاه ۱۳۰۳ش./۱۳۴۳ق.) و *سرگذشت شاهزاده خانم بابلی* (کرمانشاه ۱۳۱۰ش./۱۳۵۰ق.) اثر شیخ موسی نثری *کبودرآهنگی* (۱۲۶۱–۱۳۳۲ش.)، *دام گستران یا انتقام خواهان مزدک* (جلد اول: بمبئی ۱۲۹۹ش./ جلد دوم: تهران ۱۳۰۴ش.) اثر صنعتی‌زاده کرمانی (۱۲۷۳–۱۳۵۲ش.)، *داستان باستان یا سرگذشت کوروش کبیر* (تهران ۱۲۹۹ش./۱۳۳۹ق.) اثر میرزاحسن‌خان بدیع نصرت‌الوزاره (۱۲۵۱–۱۳۱۶ش.) و ... .

محمدباقر خسروی (۱۲۶۶–۱۳۳۸ق.) فرزند شاهزاده محمد رحیم‌میرزا، پسر محمدعلی‌میرزا دولتشاه، فرزند ارشد فتحعلی شاه قاجار بود. خسروی که رئیس دارالانشای علاءالدوله، حاکم کرمانشاه، بود، بعداً همراه با او که حاکم فارس شد، به شیراز رفت. *شمس و طغرا* رهاورد این

دوره است. در فهرست آثار او ترجمهٔ اثری از جرجی زیدان و رمانواره‌ای چاپ‌نشده دربارهٔ حسینقلی خان جهانسوزشاه هم دیده می‌شود. (مرتضاییان آبکنار، ۱۳۸۷: ۹۰-۹۱؛ میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۴۲/۳-۴۳). *شمس و طغرا* (کرمانشاه: ۱۲۸۸-۱۲۸۹ش./۱۳۲۷-۱۳۲۸ق.) در سه جلد *شمس و طغرا*، *ماری ونیسی* و *طغرل و همای* نوشته شده است. داستان مجلد نخست عشق شمس (از خاندان های آل بویه و ملوک شبانکاره)[1] بر طغرا (دختری از تبار مغول) را بازگو می‌کند. بعدها شمس همزمان به وصال ماری ونیسی و آبش خاتون (آخرین اتابک سلغری) هم می‌رسد. جلد سوم هم ماجرای عشق طغرل (پسر شمس و ماری) و معشوقش (همای) است (برای اطلاع از پیشینهٔ پژوهش نک: آرین‌پور، ۱۳۵۱: ۲۴۰/۲-۲۵۲؛ آژند، ۱۳۸۵: ۴۵۳؛ بالایی، ۱۳۷۷: ۳۵۲-۳۶۱؛ علوی، ۱۳۸۶: ۱۹۲؛ غلام، ۱۳۸۱: ۲۱۵-۲۵۷؛ کامشاد، ۱۳۸۴: ۷۴-۷۶؛ مرتضاییان آبکنار، ۱۳۸۷: ۹۰-۹۸؛ میثمی، ۱۳۷۲: ۲۱؛ میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۷۶-۱۷۷؛ همو، ۱۳۸۶: ۳۲-۳۴؛ یوسفی، ۱۳۷۶: ۱۸۵/۲-۲۳۳).

آتش پیکار کهنه و نو که در تحولات مشروطه جرقه خورده بود، خود را در پیوستگی دوسویهٔ *شمس و طغرا* به‌خوبی نشان می‌دهد؛ رمان تاریخی که فاقد قهرمان مسأله‌دار است و نمی‌توان از نظر شکلی آن را دقیقاً در قلمرو نوین رمان تعریف کرد، از مهم‌ترین اشکال بینابینی است که پیوندهای نزدیکی با گذشته و روزگار خود دارد: از یک سو، با رمان های تاریخی و ماجراجویانهٔ والتر اسکات و الکساندر دوما که شاید به میانجی آثار جرجی زیدان به فارسی رسیده باشند، ارتباط دارد؛[2] از سوی دیگر، پیوندهای عمیقی با رمانس فارسی و افسانه‌هایی چون امیرارسلان و داستان‌های نظامی در آن دیده می‌شود. چنانکه خود در مقدمه می‌گوید: «... این کتاب، رمانی است آمیخته با بعض وقایع تاریخی و مطالب جغرافی و دقایق اخلاقی» (خسروی، ۱۳۴۳: ۲۱). اکنون مسأله اینجاست که در دوره‌ای که زمانه آبستن شکل‌های تازه است، رمان تاریخی و بالاخص *شمس و طغرا* چه جایگاهی در جریان نوگرایی دارد و تا چه حد می‌توان آن را اثری پیشتاز دانست و به‌عنوان رمانی که اسلوب‌های جدید پایه می‌گذارد، بازشناخت. برای بررسی این مسأله در اینجا عرصه‌های پیوند و پیکار نو و کهنه را در زمینه‌های مختلفی بررسی می‌کنیم تا بتوانیم موقعیت آن را در میانهٔ این جدال دریابیم. هر یک از عناوین زیر نشان‌دهندهٔ زمینه‌هایی است که سوگیری اثر را یادآور می‌شود:

۱- روابط زبانی و بینامتنی:

خسروی نثری فصیح و تمیز دارد. از مترادفات و سجع و موازنه به شکلی متعادل بهره می‌برد و عدم تکرار و حذف به قرینه از مشخصات نثر اوست. بدین ترتیب، او در داستانی مربوط به گذشته‌های دور، از زبانی نو برای بیان دنیای تازه و ضرورت‌های آن استفاده نمی‌کند و از ابزار کهنه برای داستان‌گویی بهره می‌برد. همچنین خسروی با نشانه‌های اختصاری به منابعش (*حبیب‌السیر*، *فارس‌نامهٔ ناصری*، *آثار العجم*، *جام جم*، *سیاحت‌نامهٔ* ابن بطوطه و *کلیات* سعدی) ارجاع می‌دهد (خسروی، ۱۳۴۳: ۲۲) و زبانش گاه سعدیانه و گاه یادآور متون تاریخی، به‌ویژه *تاریخ جهانگشا*، *تاریخ بیهقی* و ... است:

«... از در ایلی و انقیاد درآمد» (همان: ۳۱/۱) متأثر از *تاریخ جهانگشای*،[۳]

«بکشید و ببندید این سگ را» (همان: ۲۲۴/۱) متأثر از *تاریخ بیهقی*،

«این مال را به خواجه بخشیدیم که با کمال دلگرمی مشغول خدمت ما باشد» (همان: ۳۰۵/۱) متأثر از *تاریخ بیهقی*،

«حال که سایهٔ خبر سلطان به این نواحی افتاد» (همان: ۳۲۲/۱) متأثر از *تاریخ بیهقی*،

«سر او را که سبکتر است، برگرفته به درگاه فرستید» (همان: ۲۲۹/۱) متأثر از *چهارمقاله*،

«به گناه اندک عقوبت‌های بزرگ می‌نماید» (همان: ۲۵۹/۱) متأثر از *کلیله و دمنه*.

به طور کلی، جوشش شعر در میان نثر، فراوان است؛ چه اشعار سعدی و فردوسی و چه شعرهایی که عشاق در میانهٔ داستان‌ها برای هم می‌سرایند. استفاده از شعر، به خصوص اشعار فردوسی، سنت رایج رمانس‌هاست (هاناوی، ۱۳۹۲و۱۳۹۳: ۳ و ۱۳). البته می‌توان آمیزش نظم و نثر را نشانهٔ آخرین گرایش‌ها به شعر در نوشتار متعلق به دنیای داستانی دانست. همچنین زبان به نسبت پاکیزه و تا حدی ادبی جلد اول به کندی به سوی زبان معمول مردم حرکت می‌کند؛ برای نمونه: «آخ من کی آدم می‌شوم» (همان: ۳۹۶/۱-۳۹۷). اما این سادگی زبانی به عامه‌پسندی رمانس‌های فارسی مربوط است نه به شکل رمان که نیازمند زبانی تازه و ساده است.

فارغ از سبک نثر، رابطهٔ بینامتنی محکمی هم با سنت داستانی فارسی دیده می‌شود و مضمون‌ها، بن‌مایه‌ها و شیوه‌های روایی فراوانی از گذشته به وام گرفته‌شده‌اند:

عشق در یک برخورد و بیان رمزی آن به معشوق در لحظه (همان: ۴۶/۱-۴۷)، شکلی است متأثر از تمامی صحنه‌های عاشق شدن سنتی فارسی اما در این ابراز عشق و نمایش آن، نقش رمان های عاشقانهٔ غربی به‌ویژه فرانسوی هم دیده می‌شود؛ در واقع، این مورد را می‌توان دورگه دانست.

«فردا او را با خود به شکارگاه بیاور که او را نیکو بیازماییم. سوغونجاق بیرون آمد شمس را بدید و گفت بشارت باد که ایلخانی تو را به شکارگاه خواسته» (همان: ۲۹۶/۱) یادآور آزمودن فرخی سیستانی در شکارگاه است (*چهارمقاله*). هر دو قهرمان استعدادی شگرف دارند که در نگاه نخست به چشم نمی‌آید اما با رفتن به شکارگاه- البته هر یک به نوعی- اثبات می‌شود.

شکل داستان کشته شدن کلیچه (همان: ۱/فصل ۲۹ و ۳۵) که از کانونی‌سازهای متنوعی روایت می‌شود، یادآور شیوهٔ روایت کشته شدن قائد ملنجوق در *تاریخ بیهقی* است.

بازداشت برای وصول مال دیوانی بارها در *تاریخ بیهقی* روایت شده است. کنش‌های عیارانه هم به وفور دیده می‌شود.

مارگیز، خالوی ماری، قصری به سبک فرنگیان برای شمس می‌سازد (همان: ۲۰۵/۲) که به شکلی یادآور سمنار و باغ خورنق در هفت‌پیکر نظامی است؛ با این تفاوت مهم که مارگیز کشته نمی‌شود.

مبادلهٔ غزل‌های عاشقانه (همان: ۳۸/۳ و ۴۴-۴۵) که در آثار داستانی فخرالدین اسعد گرگانی، نظامی، عراقی و ده‌نامه‌ها فراوان است.

طغرل «در ظرف شش ماه یک ساله می‌نمود» که همگان را به یاد رستم می‌اندازد (همان: ۲۰۶/۲).

افزون بر اینها، *هزار و یک شب* هم منبع الهامی برای خسروی بوده است: گردش مخفیانهٔ شبانهٔ سلطان (همان: ۳۱۴/۱)، اسیری شمس به دست فرنگیان (همان: ۳۵۱/۱)، حضور شمس در آتن (همان: ۳۵۹/۱)، داستان طوطی سخنگو (همان: ۱۵/۲)، داستان ورود مارگیز (همان: ۲۰۰/۲)، داستان عیسی و دمشق خاتون[۴] (همان: ۲۸۳/۳) و... که گاه یادآور رمانس‌های فارسی نیز هستند. نمونهٔ دیگر، به دنبال آهو رفتن قهرمان (همان: ۲۰/۲) است که نویسنده به شکلی معکوس از آن بهره می‌جوید؛ در اینجا بر خلاف *هزار و یک شب* قهرمان گم نمی‌شود و برایش هیچ اتفاق خاصی نمی‌افتد. اما در بازگشت درمی‌یابد قافلهٔ بر جای مانده‌اش اسیر دزدان شده است. این شکل انحرافی را می‌توان با سنت روایی فرعی به جای اصلی (نک: راغب، ۱۳۹۳) توجیه کرد. خرده‌روایت‌هایی همچون اظهار عشق آبش خاتون به شمس در لحظهٔ عروسی شمس و طغرا (خسروی، ۱۳۴۳: ۵۶/۲) هم می‌تواند نمایندهٔ سنت داستانهای مکر زنان باشد. اما نجابت قهرمان اسطوره‌ای، خواننده را از پیچیدگی‌های مواجهه با چنین صحنه‌هایی دور می‌کند. چنین قهرمانی که قهرمان اجتماع است، حتی به اندازهٔ شخصیت های *هزار و یک شب* هم

فردیت ندارد که در دام مکر زنان بیفتد. روی هم رفته، در یک داوری کلی، گرایش به سوی گزینش از گنجینهٔ عظیم سنت بسیار جدی به نظر می‌آید.

۲- گونهٔ ادبی:

ساختار این رمان تاریخی بیشتر برگرفته از گونه‌های ادبی سنتی مانند: رمانس، عجایب‌نامه، جغرافیای تاریخی، تاریخ و سفرنامه است. در آغاز جلد نخست رویکرد روایی به سنت تاریخ‌نگاری/ جغرافیای تاریخی نزدیک‌تر است. اما در جلد سوم آشکارا تاریخ، کمتر مورد توجه قرار می‌گیرد و کاملاً از شگردهای رمانس پیروی می‌شود؛ در واقع، در حاشیهٔ دوری از تاریخ به روایت داستانی عاشقانه می‌پردازد. به همین دلیل هم در بخش‌های اولیهٔ کتاب، جریان رویدادها کند و فاقد هیجان جدی است. اما در بخش‌های پایانی روایت شتاب می‌گیرد. زیرا نویسنده اندک اندک گونه‌ای را که در بستر آن رویدادها را پیش می‌برد، به درستی شناخته است و کمتر از مرزهای آن تخطی می‌کند. به طور عام، در بازه‌های زمانی طولانی، نویسنده روایت تاریخ را از یاد می‌برد. اما به یک‌باره با گزارشی کوتاه می‌خواهد به قواعد گونهٔ انتخابی خود پایبند بماند. اما چاره‌ای جز درافتادن به دامان رمانس ندارد. روش عیاری، رویکرد قالب حرکت قهرمانان است و استفادهٔ فراوان از بن‌مایه‌های رمانس‌ها مؤید این معناست. رمانس‌ها- که در زمانهٔ خود از نظر شکلی و مضمونی آثاری پیشرو بودند و جهان را به صورتی متفاوت از تصویر موجود در ادبیات رسمی نشان می‌دادند- با پیدایی در شکل رمان تاریخی دریچه‌ای تازه به هستی و به دنبال آن دنیای روایت نمی‌گشایند و بیشتر بخش سنتی و ارتجاعی زمانه و یا بعدها خواست حکومت‌ها را بازنمایی می‌کنند. آنها تنها از روش‌های کهن برای بازنمایی دنیای معاصرشان استفاده می‌کنند. سفرهای دور و دراز قهرمانان مانند رفتن شمس به بیت‌المقدس (همان: ۳۴۹/۱) از سنت رمانس‌ها و همچنین عجایب‌نامه‌ها پیروی می‌کند. یکی از شخصیت ها به نام عیسی که به *حاج سیاح* شهرت دارد (همان: ۲۶۶/۳) و همزمان ما را به یاد حاج سیاح و ارمینیوس وامبری (درویش دروغین) می‌اندازد، یادآور قهرمانان این گونه آثار است؛ بمب درست می‌کند (همان: ۳۱۹/۳) و از کیمیا برای تبدیل مس به زر (همان: ۳۲۷/۳) بهره می‌گیرد. همچنین بدیهی است که سفر به مناطق مختلف و درج اطلاعات دربارهٔ شهرها و ابنیه در کتب جغرافیای تاریخی به وفور دیده می‌شود. این آثار حاوی مهمترین عنصری هستند که رمان تاریخی در مسیر روشنگرانهٔ خود در پی آن بوده است و آن، آموزش از طریق سرگرمی است. در واقع، رمان تاریخی گونه‌ای ابزار

آموزشی تازه اما ناکارآمد است برای دنیای جدید. این ناکارآمدی به چهارچوب سنتی چشم‌اندازش به جهان روایت و از طریق آن به قلمرو سیاست برمی‌گردد. برای نمونه، به هیچ وجه نمی‌توان آنها را با *کتاب احمد*- با همهٔ نقص‌ها و کسالت‌باریش- مقایسه کرد؛ آموزش پیشرو و نوگرای طالبوف، نوید جهانی تازه و البته آرمانی را می‌دهد که *شمس و طغرا* و عمدهٔ رمان های تاریخی فاقد آن هستند.

پیش‌تر گفتیم رویکرد وام‌گرفته از کتب جغرافیای تاریخی به سفر مربوط است. اما این بدین معنی نیست که قالب سفرنامه، به شکل جدی چهارچوب روایت *شمس و طغرا* را می‌سازد. به ظاهر، نوگرایی روایی در مسیر رسیدن به رمان از ایستگاه سفرنامه می‌گذرد؛ انگار که روایت برای حرکت نیاز به نقشهٔ از پیش تعیین‌شدهٔ مسیر جغرافیایی/ روایی دارد. معمولاً شکل‌های واقعی انتقالی از قصه به رمان مانند *مسالک‌المحسنین* و ... حاوی چنین ساختارهای سفرنامه‌واری هستند. اما *شمس و طغرا* به کلی فاقد چنین رویکردی است و سفر در آن بیشتر جنبهٔ عیارانه و ماجراجویانه دارد تا سیاحت به معنای درک فرایندهای درونی اجتماعی که قهرمان بدان پا می‌گذارد. به سادگی می‌توان سفر قهرمان را در قالب سفرهای عجیب و غریب قهرمانان رمانس‌های فارسی بررسی کرد نه در چشم‌انداز نوگرای آثار پیشرو پیش و پس از خود نظیر *سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیگ* و دیگران.

پیرنگ این اثر همچون سایر رمان های تاریخی بر بنیاد دو عنصر اصلی نهاده شده است: عشق و ماجراجویی. در چنین پیرنگ‌هایی تصادف هم نقش بسیار مهمی دارد که در نمونه‌های رمانتیک فرنگی و رمانس‌های فارسی به فراوانی یافت می‌شود. این عنصر عشق توأمان از آثار فارسی و فرنگی سرچشمه یافته است. عشق مایهٔ انگیزش قهرمانان است. اما عاشق و معشوق در *شمس و طغرا* با هم عقد شرعی کرده‌اند و تقریباً پیوسته در کنار یکدیگر هستند. ولی اخلاقیات عرفی زمانه، اجازهٔ وصال را بدان‌ها نمی‌دهد و آنها تا زمان ازدواج رسمی از وصالِ هم بهره‌ای نمی‌برند. در واقع، کوشش قهرمان را می‌توان معطوف به رعایت اخلاق اجتماع توصیف کرد که گامی لرزان در آستانهٔ جهان تازه است. همین مسأله که فراقی متفاوت از ادبیات کلاسیک در پیش چشم داریم، نشانهٔ تغییر مهمی است. فراق جدید، داغی پنهان از شهوت و مسائل جنسی دارد که پدیده‌ای نوین است. این تازگی به فردیت اندکی که قهرمان این آثار نسبت به گذشته به دست آورده، مربوط می‌شود.

مکرراً گفتیم که *شمس و طغرا* را می‌توان بیشتر در گونهٔ رمانس‌های فارسی دسته‌بندی کرد.

زیرا دارای ویژگی های بنیادین آن (برای اطلاع بیشتر از ویژگی هـای رمـانس، نـک: هانـاوی، ۱۳۹۲و۱۳۹۳) است. اما از آنجا که در هنگامهٔ تحول متولد می‌شود، شکلی تازه اسـت کـه فاقـد برخی ویژگی های رمانس است: عبارات آغازین کلیشه‌ای معمول را ندارد. حضـور راوی و نقـال در داستان آشـکار نیسـت. رؤیـاپردازی، مداخلـهٔ قـوای طبیعـی/ فراطبیعـی و شـرح پیکارهـا و هماوردی‌های تن به تن به شکلی که در رمانس‌ها دیده می‌شود، در آن کمتر به چشم مـی‌آیـد. افزون بر رمانس فارسی، حماسه و منظومهٔ غنایی داستان‌گوترین شـکل‌هـای رمـان‌وارهٔ ادبیـات سنتی ما هستند. حماسه‌ها (به ویژه شاهنامهٔ فردوسی) به میانجی رمانس فارسی و منظومه‌هـای غنایی (به ویژه آثار نظامی) در بستر رمان رمانتیک فرانسوی در رمان های تاریخی این دوران به حیات خود ادامه می‌دهند. بدیهی است با توجه به ویژگی های گونه‌ای *شمس و طغرا* نمی‌تـوان آن را در قالب رمان از نوع *سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیگ* دسته‌بندی کرد. با گونهٔ تقریبـاً همعصـرش، رمان اجتماعی، هم تفاوت های بسیاری دارد؛ توصیف صـحنهٔ آغـازین *تهـران مخـوف* (۱۳۰۰) مرتضی مشفق کاظمی خود به سادگی نشانگر تفاوت عمیقش با *شمس و طغرا* است.

در *شمس و طغرا* واقع‌گرایی رمان‌گونه ضـعیف اسـت و نقـش فـراوان تصـادف در پیرنـگ رویدادها امکان نزدیک شدن به واقعیت را از بین می‌برد. گاهی نویسنده با طرح رویدادهایی بـه ظاهر بی‌اهمیت می‌خواهد اعتماد خواننده را به واقعی بودن داسـتانش جلـب کنـد؛ بـرای مثـال شمس که چنین بی‌محابا خرج می‌کند، پیش‌تر گنجی یافته است. در واقع، نویسنده شخصیت ها را بر مبنای انگیزه‌های درونی به حرکت وانمی‌دارد تا کنش‌هایشان حقیقی جلوه کنـد، بلکـه بـه کمک خرده‌پیرفت‌های ابداعی و ناگهانی این کار را انجام می‌دهد. حتی بستر تاریخی رویـدادها نیـز که می‌تواند ظرفیت واقع‌گرای اثر را افزایش دهد، گسسـته‌تـر از آن اسـت کـه بـه کـار آیـد. البتـه نویسنده که رویکردی سنتی در نوشتار دارد، می‌کوشد پیوندهای زبانی و روایی را که از دنیای کهن به وام گرفته، واقع‌گرایانه ارائه کند؛ او رویدادها را در عهدی مطرح می‌کند که این شگردهای روایی کهنه، قالب معمول روایتگری بوده است و برای عرضهٔ بن‌مایه‌های عاشقانهٔ اثر هم دوره‌ای بهتـر از عهد شیخ شیراز نمی‌توان یافت. در واقع، رویکردهای واقع‌گرای اثر به جای ایجاد پیوندهای واقع‌گرا با جهان معاصر خوانندگانش، با رفتن به گذشته‌ای دور، استفاده از شگردها و سنت‌هـای قـدیمی را توجیه می‌کنند؛ زیرا نویسنده که از دامن سنت بیرون نیامده است، توان ارائهٔ این شکل رمانتیـک را در دنیای معاصرش ندارد، پس به سراغ چنین شکلی می‌رود.

گاهی نویسنده فراموش می‌کند که داستانی را در قرن هفتم روایت می‌کند و آگاهانه یا ناآگاهانه به سیاق رمان تاریخی رویدادها را در بافت فرهنگی جامعهٔ زمان خودش می‌پراکند؛ برای نمونه، هما در غزلی «طغرِل» را در قافیه به ضم سوم می‌خواند (همان: ۴۵/۳)، در حالی که در عصر سعدی به کسر خوانده می‌شد. نویسنده با زبان طغرل به این اشتباه اشاره می‌کند. اما آن را غلط رایج می‌داند (همان‌جا)؛ در حالی که این غلط رایج عصر نویسنده است[۵] نه دوران سعدی. اما تعداد چنین مواردی بسیار اندک است. یکی از دلایلی که سیاست اجازهٔ بروز در متن نمی‌یابد، فقدان چنین شکل‌هایی در مقیاس وسیع است؛ زیرا نویسنده کمتر رویدادهای گذشته را در ظرف فرهنگی- سیاسی روزگار خود می‌بیند. فارغ از این، کمتر بخش روایی متن، ارزش‌های معمول ادبیات واقع‌گرا را چه در شکل سنتی و چه در شکل نوگرا بازنمایی می‌کند.

صحنهٔ چوگان‌بازی و هنرنمایی شمس (خسروی، ۱۳۴۳: ۹۶/۱-۹۸) نمونهٔ خوبی است برای مقایسه از چشم‌انداز روایت/ توصیف با صحنه‌های مسابقهٔ سوارکاری در *نانا* (۱۸۸۰م.) اثر امیل زولا و *آنا کارنینا* (۱۸۷۸م.) اثر لف تولستوی که لوکاچ آن را تحلیل کرده است (نک: لوکاچ، ۱۳۸۶: ۱۳-۶۶).[۶] از همان آغاز «ناگاه از سر میدان آفتابی طلوع کرد» (خسروی، ۱۳۴۳: ۹۶/۱) رویکرد استعاری-تمثیلیِ سنتی و اغراق‌آمیز نویسنده را بر ملا می‌کند که نشان می‌دهد اثر به جهان حماسی تعلق دارد و پیوندی با دنیای تازهٔ رمان ندارد. در میانه، سیب انداختن طغرا به سوی شمس و گرفتن و بوسیدن آن، جلوهٔ رمانتیک داستان را که متأثر از رمان های الکساندر دوما تواند بود، آشکار می‌کند. اما پرسش و پاسخی که به دنبال آن می‌آید،[۷] به کلی بیانگر تأثیرپذیری از حاضرجوابی‌های معمول ادبیات سنتی فارسی است؛ هنرنمایی‌های شمس هم یادآور رمانس‌های فارسی است. خلاصه اینکه کمتر جنبهٔ واقع‌گرای جدی‌ای در آن دیده می‌شود و کل رویداد هم خصلتی نمایه‌ای می‌یابد که قدرت شمس را توصیف می‌کند و البته عشق طغرا را آشکار. شاید اگر تأکید بر دومی بیشتر می‌بود، داستان بیشتر به سوی رمان گرایش می‌یافت. همچنین با حذف این صحنه، لطمهٔ چندانی هم به فضای گفتمانی اثر وارد نمی‌شد. زیرا قطعه‌ای اصیل در ساختار داستانی نیست.

۳- نظام روایتگری:

راوی عموماً دانای کل است. اما بیشتر رویدادهای طرف ایرانی ماجرا را روایت می‌کند و کمتر روایت کاملی از بیگانگان ارائه می‌شود. به زبان دیگر، کانونی‌سازی بیشتر از سوی شمس و

اطرافیانش است و این معلول دو مسأله می‌تواند باشد: نخست ایران‌دوستی نویسنده و دوم جنسیت مردانه و فاعلانهٔ قهرمان ایرانی. البته گاه برخی شخصیت ها قصهٔ خود را می‌گویند. اما امکانات و توانش روایتگری ویژه‌ای در معنای مدرن آن دیده نمی‌شود. بیان ذهنیت اشخاص نسبت به رمانس فارسی بیشتر است. اما باز هم شکلی سنتی است و راه و روش تازه‌ای ندارد. گفتگوها پختگی لازم را ندارند و فاقد بار دراماتیک و یا حتی روایی ضروری هستند. نامه‌ها گاه ابزار پیوند پیرفت‌ها و گاه اطلاع‌دهنده (در معنای پراپی) هستند و همچون گفتگوها نقش مهم و ویژه‌ای ندارند و در ادامهٔ سنت کلاسیک قصه‌گویی ایرانی هستند. بذرهای داستانی[۸] معمولاً به سادگی و شتاب فراوان ثمر می‌دهند. به همین دلیل پیرنگ ساده می‌شود و به تبع آن، ساختار داستان‌ها بسیار قابل پیش‌بینی است. برای مثال، سعدی نامه‌ای به قهرمان می‌دهد که اگر روزی به اسکندریه افتادی به شیخ ابوالحسن شاذلی بده. قهرمان نیز مطابق سنت رمانس فارسی اتفاقاً بدان دیار می‌افتد و این نامه گره مشکلی بزرگ را به راحتی می‌گشاید (همان: ۳۸۵/۱).

این سادگی طرح پیرنگ را می‌توان در ساختار سادهٔ پیرفت داستان‌ها و گره‌افکنی‌ها و گره‌گشایی‌های آن به وضوح مشاهده کرد: به طور عام، طرح همزمان چند گره برای نویسنده مقدور نیست و در موارد بسیار اندکی این اتفاق می‌افتد. هر گره به تنهایی پیرفتی از داستان را به پیش می‌برد و با پایان یافتن آن، زنجیروار گره بعدی آغاز می‌شود. در واقع، به سادگی می‌توان حدود پیرفت را مشخص کرد؛ چون گره‌ها به صورت شبکه‌ای و درهم‌تنیده افکنده و گشوده نمی‌شوند. گره‌گشایی‌ها بسیار ساده و قصوی هستند و به هیچ‌وجه پیچیدگی رمانی ندارند. حتی در موارد فراوان گره‌افکنی‌ها پیش از افکنده شدن، گشوده می‌شوند. این شیوهٔ ساده و صرفاً زنجیره‌ای ترکیب پیرفت‌ها خاص رمانس فارسی است نه رمان. اما در مسیر رشد رمان فارسی و رمان‌نویس گاه شاهد نمونه‌های ساده‌ای هستیم که با دو گره طرح می‌شوند: شمس که از دست مغولان فرار کرده و به دربار فاطمیون پناه برده است، اسیر فرنگیان می‌شود و ملک‌زادهٔ مصر نیز عاشق همسرش می‌شود (همان: ۳۵۰/۱–۳۵۵). و نیز در جلد دوم عشق دوگانهٔ آبش خاتون و ماری ونیسی به شمس. این گره‌های عاشقانهٔ دو یا سه‌سویه به شمس که صفحات بسیاری از کتاب را اشغال کرده است، قابلیت تبدیل شدن به گرهی بنیادین و سپس تبدیل قصه به رمان را داشته است. اما از آنجا که فردیتی در رفتار و ذهنیت شمس و زنانش دیده نمی‌شود، قصه به رمان ارتقا نمی‌یابد. در واقع، فقدان شخصیتی که بتواند به این پیرنگ ساده عمق دهد، مانع ترقی اثر به رمان شده است.

شیوع شکل‌های مکرر، مهمترین خصلت قصه است. همچنین پیرفت‌های تکراری- تنها با جایگزینی کنشگران تازه- بسیار شایع‌اند. این رویکرد روایی هم در متون حماسی مانند *شاهنامه* رایج است و هم در رمانس‌های فارسی مثل سمک *عیار*. برای مثال، عشق طغرل و همـا نسـخهٔ ضعیفی از شمس و طغراست؛ طغرل هم مانند شمس البته به شکلی دیگر خانوادهٔ هما را نجـات می‌دهد (همان: ۵۲/۳-۵۳). معمولاً این شکل‌های موازی پس از شهرت جلد اول سر برمی‌آورند. اما در اینجا می‌توان نقطهٔ شروع رشته رخدادهای جلد دوم و سوم را به وضوح در جلدهای قبلـی دید. از دیگر نمونه‌های تکرار پیرفت‌ها این است که نویسنده می‌خواهـد در اوج خوشـی‌هـا کـه مشکلات حل شده‌اند، مصیبتی تصادفی را وارد پیرنگ کند تا بتواند داستان را ادامه دهـد (بـرای نمونه، مرگ ناگهانی طغرا و محمد). اما در این موارد قهرمانان اصلی به مراد و کامشان می‌رسند و این مصیبت تأثیری پیوسته و دامنه‌دار بر آنها نمی‌گذارد. همینجاست که می‌گـوییم شخصـیت ها ثبات ندارند. در گونه‌های رمانی کنش‌های مطرح در اثر، بر روحیات قهرمان تأثیر مـی‌گـذارد. اما در اینجا هیچ اثر جدی و دنباله‌داری دیده نمی‌شود. یکی دیگر از ایـن پیرفـت‌هـای تکـراری مرگ پدر یا مادرِ عروس و داماد تازه است تا بازمانـدگان بـا هـم ازدواج کننـد (همـان: ۳۲۶/۳). همچنین انگار نویسنده تعهدی داده است که فرجامی خوش برای آنها که دوستشان دارد تعیـین کند و سایرین را به کام مرگ بکشاند. به طور کلی، مهمترین شگردها در حوزهٔ مضـمونی ازدواج رخ می‌دهد. افزون بر این، هر چه به پایان اثر نزدیکتر می‌شویم، از آنجا که گرهی وجـود نـدارد، نویسنده به سراغ گره‌سازی برای شخصیت های فرعی مثل غیبت عیسی، فرزند مـریم رومـی و امیدوار، (همان: ۲۶۰/۳) می‌رود.

۴- شخصیت‌پردازی:

توصیف شخصیت، سنتی است و گاه مبتنی بـر سـاختارهای روایـی شـعری بـه‌ویـژه آثـار نظـامی. قهرمانان بسیار تک‌بعدی و بی‌نهایت اخلاقی هستند. شمس نمونهٔ اسطوره‌ای پهلوان نجیب ایرانـی است که تمامی محاسن بشری و حتی بالاتر از آن را هم داراست. او در همه چیـز بهتـرین اسـت و ذکاوتی بی‌اندازه دارد که شخصیتی مافوق طبیعی بدو می‌بخشد. حتی سرچشمهٔ خوبی‌های دیگران نیز هست؛ برای مثال، شخصیت شهوت‌دوستی مثل آبش خاتون وقتی به کیمیای ازدواج او آزمـوده می‌شود، جنبه‌های خوبش برتری می‌یابند. همچنین همهٔ افـراد و رویـدادها دسـت بـه دسـت هـم می‌دهند تا بهترین اتفاق‌ها برای قهرمان اصلی بیفتد. برای نمونه، مـاری ونیسـی علـی‌رغـم ازدواج اولیه، باید مطابق نگاه سنتی برای ازدواج آتی با شمس باکره بماند (همان: ۷۹/۲).

فاصلهٔ زمانی اولین باری که نام ماری ونیسی را می‌خوانیم (همان: ۳۸۴/۱) تا آغاز جلد دوم که نام او بر عنوان کتاب نقش بسته، بسیار کوتاه است. در واقع، مطابق سنتِ قصه شخصیت ها تنها اندکی پیش از نقش مهمی که قرار است بر عهده گیرند، ساخته و روانهٔ داستان می‌شوند، بدون اینکه بر مبنای انگیزش‌های درونیشان حرکت کنند. در نتیجه، شخصیت ها هیچ گاه به شکل جدی پرداخت نمی‌شوند و تهی از هر فردیتی هستند. زیرا تنها در پیوستگی با کنش‌ها به وجود می‌آیند. یعنی ذات شخصیت وابسته به کنش اوست نه به قوام فردیتش. اما در رمان عکس این مسأله اتفاق می‌افتد و شخصیت است که کنش‌ها را از قِبل مسأله‌داریش برمی‌سازد. همهٔ اینها نشانگر عدم استقلال شخصیت ها و وابستگی بیش از حد آنها به پیرنگ است. در واقع، حیات و ممات دیگر شخصیت ها بسیار وابسته به دخالت‌های عامدانهٔ نویسنده در پیرنگ داستان برای پیشبرد اهداف شخصیت اصلی است؛ مثلاً با مرگ طغرا، مادر او و پدر شمس هم می‌میرند (همان: ۱۸۰/۲) زیرا نویسنده دیگر با آنها کاری ندارد، پس به واقع حذف می‌شوند. این عدم استقلال، اجازهٔ بروز تنوع شخصیت ها و در عین حال چندآوایی رمان‌گونه را به اثر نمی‌دهد. چنین قهرمانی را نمی‌توان در معنای لوکاچی اهریمنی دانست. این رفتار اخلاقی ناب و شکل یکنواخت قهرمان، مختص حماسه است نه رمان و نشان می‌دهد که قهرمان اثر، نمایندهٔ اجتماع خود است نه قهرمانی منزوی در جهانی گسسته. می‌دانیم که شخصیت یکی از مهمترین سازه‌های شکل‌دهندهٔ پیرنگ در رمان است. تضادهای درونی شخصیت (نتیجهٔ مسأله‌داری قهرمان) با اجتماع بیرونی (بازتابیده در پیرنگ) رمان را می‌سازد. مسألهٔ قهرمان حماسی بی‌مسألهٔ این اثر، مشکلات قومی- وطنی است که سده‌ها قبل نیز به شکلی مشابه وجود داشته است. تفاوت عمده‌اش با رمانس‌ها همین بازنمایی تضادهای تاریخی موجود در بطن جامعه است که رمانس‌ها کمتر با آن سر و کاری دارند. در اینجا هم قهرمان فرد نیست، بلکه جامعه‌ای است توده‌وار و یک‌پارچه که به دنبال پاسخ به نیاز مهم روزمره‌اش است.

بار عاطفی و نوستالژیک نیز متعلق به رمان است و در قصه خبر چندانی از آن نیست. زیرا امری است مربوط به شخصیت نه پیرنگ. سوز و گدازهای عاشقانهٔ تکراری معمولی قهرمانان در *شمس و طغرا* جایی برای ظهور فردیت باقی نمی‌گذارد. اما در یک مورد طغرا به شمس می‌گوید که دیگر آن عشق پرسوز قدیمی را در خود نمی‌یابد و عشقی بامتانت دارد و راجع به ارزش عشق ماری ونیسی سخن می‌گوید (همان: ۱۱۰/۲-۱۱۱)؛ او آرامش بی‌حسادت عجیبی دارد (همان: ۱۲۸-۱۲۹)؛ بچه‌ای ندارد و سردی جنسیش در نگاه منفی به رابطهٔ جنسی و خودآرایی

مشهود است؛ همهٔ اینها او را به سوی شخصیتی متمایز و رمان‌وار پیش می‌برد. اما بدون آغازی جدی، این فرایند با مرگ او در زلزله (همان: ۱۸۰/۲) ناتمام می‌ماند. همچنین نشانه‌هایی دیده می‌شود مبنی بر آنکه شمس هم به آبش و ماری بی‌تمایل نیست. حسادت‌ها و دشمنی‌های بسیار کوچکی نیز میان هووهای سه‌گانه دیده می‌شود. آبش که در مرکز رویدادها نیست و کمتر بدو پرداخته می‌شود، رگه‌هایی بسیار مبهمی از فردیت دارد و ماری که تنها گاهی کتاب می‌خواند (همان: ۱۱۴/۲)، از تیپ سنتی معشوق مطیع متمایز نیست. در کل، حتی طغرا هم که امکان ضعیفی در ارتقا به مرتبهٔ شخصیت رمان دارد، بدین درجه نمی‌رسد.

البته برخی شخصیت ها نظیر آبش خاتون و یا سوغانجاق، منش روشنی ندارند و خوبی یا بدی‌شان بر یک روش پیش نمی‌رود. اما با توجه به ساخت بسیار سنتی اثر نمی‌توان این مسأله را به رنگارنگی و تنوع شخصیت ها در رمان مربوط دانست. بلکه بیشتر نمودار بی‌ثباتی و عدم پرداخت دقیق آنهاست. این نکته چنانکه تودوروف (۱۳۸۸: ۴۴-۴۸) دربارهٔ هزار و یک شب گفته، معلول این مسأله است که کنش‌ها خصلت‌ساز نیستند؛ یعنی اینکه رفتارهای شخصیت را نمی‌توان همبستهٔ انگیزه‌های درونی او به شمار آورد و با توجه به کنش نتیجه گرفت که او واجد چه صفات مثبت یا منفی درونی است.

شخصیت های منفی هم از این قاعده مستثنا نیستند. اما بر خلاف داستان کهن، گاه انگیزشی مختصر برای کنش‌های بدشان مشاهده می‌شود. اما انگیزش هم به قول پراپ سازه‌ای نوظهور در قصهٔ (پریان) است (پراپ، ۱۳۶۸: ۱۵۵). این شخصیت های منفی دوست‌نداشتنی که بنا بر سنتی بسیار کهن، زشت هم هستند، بیش از همه نشان می‌دهند که قهرمان اثر، قهرمان اجتماع است. شخصیت های فرعی هم همچون رمانس گاه برای مدت‌های طولانی فراموش می‌شوند. زیرا در داستان هیچ اهمیتی ندارند و تنها کاتالیزورهای کم‌ارزشی هستند که در پیشرفت داستان نقش ناچیزی دارند.

قهرمان رمان تاریخی ما در رویدادهای تاریخی حضور مؤثر و واقعی ندارد. زیرا شخصیت اصیل تاریخی نیست. اما بعدها اندک اندک دیگر نویسندگان جرأت می‌یابند تا قهرمان اصلی خود را از میان شخصیت های واقعی تاریخی برگزینند. شاید پایان این کتاب با مرگ سعدی-که شخصیت مهمی در جریان رویدادها نیست- راه را به دیگر نویسندگان نشان می‌دهد که استفاده از خود شخصیت های تاریخی ممکن است کتاب را خواندنی‌تر کند.

در این کتاب، زنان در بستری سنتی نمایانده می‌شوند؛ بنابراین، چندهمسری با توجه به دیدگاه‌های واپس‌گرایانهٔ زمانه نه تعجبی دارد و نه نیاز به درج شاهدی. فارغ از این، گاه در پس پرده مسائل جنسی، مایهٔ انگیزش قهرمان است؛ شمس و طغرا با یکدیگر ازدواج شرعی کرده‌اند، اما ظاهراً قهرمان نجیب اسطوره‌ای ما هنوز مهر از او برنگرفته است (همان: ۳۸۸/۱). گویی تمامی پیرفت‌های رمان در مقابل این پیرفت، فرعی هستند که قهرمان باید با معشوقش به صورت رسمی ازدواج کند تا بتواند ازالهٔ بکارت کند که سرانجام این مهم انجام می‌شود (همان: ۵۷/۲–۵۹). فقدان گره جدی سبب می‌شود تا چنین مسال های به صورت ضمنی به‌عنوان گره اصلی مطرح شود. به طور کلی، نویسنده بسیار از جذابیت‌های جنسی رمان های عاشقانه استفاده می‌کند. برای نمونه، آبش به شمس کتاب *الفیه شلفیه* هدیه می‌دهد (همان: ۱۳۶/۲) و طغرا هم این کتاب را برای ماری می‌فرستد (همان: ۱۴۶/۲–۱۴۷). بوسهٔ همزمان هووها بر شمس و التماس اینکه زن سوم را هم بگیرد (همان: ۱۶۰/۲–۱۶۱)، ظاهراً نشان‌دهندهٔ این است که گمشدهٔ نویسنده، روابط متنوع حلال بهشتی است. ظاهراً این رمانوارهٔ عامه‌پسند برای مردان نوشته شده است و برای زنان تنها می‌تواند واجد ارزش آموزشی در زمینهٔ اطاعت از همسر باشد.

ریشهٔ همهٔ این مسائل جنسی را می‌توان در انگیزه‌سازی‌های کاذب نویسنده برای شخصیت ها در ساختار پیرنگ دانست. آنها هرگز به سطح مسال های واقعی ارتقا نمی‌یابند، بلکه تنها شبه‌انگیزه‌های مبهمی هستند که برای باورپذیری چهارچوب پیرنگ به داستان افزوده شده‌اند؛ برای نمونه، جدا از سردی جنسی طغرا که می‌تواند دلیل موجه ازدواج‌های دیگر شمس باشد، فردوس نیز آرایش را نمی‌پسندد (همان: ۲۵۱/۳) و رابطهٔ عجیبی با شوهرش دارد: «فردوس... هیچ نمی‌دانست که این محبت مفرط او به محمد و این کراهت از همخوابگی با او چه معنی دارد.» (همان: ۱۳۵/۳). بعدها محمد در حجله بدون هیچ عمل جنسی (همان: ۲۱۰/۳) با نیش افعی می‌میرد (همان: ۲۰۷/۳–۲۰۸). سپس فردوس عاشق ملک‌زادهٔ مصری می‌شود که شباهت بسیاری با محمد دارد و با او ازدواج می‌کند. همچنین ناتوانی آبش خاتون (البته به دلیل زن بودن)[۹] در حکمرانی، شباهتی با شاهان قاجار دارد. در واقع، تصویری که نویسنده از آبش خاتون برمی‌سازد، مبتنی بر همان انگاره‌های سنتی است که مداخلهٔ زنان را در سیاست بدعتی می‌داند که اسباب نابودی حکومت را فراهم می‌آورد.

۵- زمان و مکان:

رویدادها در بازهٔ زمانی ۶۶۷ق. (همان: ۲۵/۱) تا مرگ سعدی در ۶۹۱ق. (همـان: ۳۴۰/۳) اتفـاق می‌افتند. همین درج تاریخ‌ها بیشتر نشانگر شکل رمان تاریخی است تا رمانس. اما پس از مـرگ آبش خاتون در ۶۸۵ق. (بته‌کن، ۱۳۸۳: ۵۷۶/۲)، رویـدادهای فرعـی غلبـه مـی‌یابنـد و سـاختار داستان به صورت کامل از شکل رمان تاریخی فاصله می‌گیرد و در قالب رمانس ادامه مـی‌یابـد. به طور کلی، گذر زمان غیر واقعی و قصوی است و خواننده آن را احساس نمی‌کند؛ برای مثـال، ناگهان می‌فهمیم شمس غیر از طغرل، سه فرزند دیگر از ماری دارد (همان: ۲۲۰/۲). یـا در نـیم صفحه شخصیت ها به مکه می‌روند (همان: ۲۱۲/۳). حتی پیر شدن شخصیت های داستان هـم باسمه‌ای است و خواننده درک روشنی از گذر زمان نـدارد. همـهٔ اینهـا بـه تمرکـز بـیش از حـد نویسنده بر قهرمان برمی‌گردد.

روی هم رفته، رویدادها بیشتر در روال خطی خود سیر می‌کنند و زمان‌پریشی‌ها بسیار سـاده و بدون تـأثیر خاصـی بـر داسـتان هسـتند. گذشـته‌نگرهـا تنهـا ارزش اطلاعـی دارنـد و فاقـد بازنمایی‌های خاص رمانی هستند و موارد بسیار اندکی برای توصیف حالت و یا گرم کردن تنـور روایتگری استفاده می‌شوند. بیشتر گذشته‌نگرها حرف تازه‌ای در سـاختار روایـی ندارنـد و بیشـتر برای سرعت گرفتن روایت به کار می‌روند؛ مثلاً دمشق خاتون از رویدادهای داستانی که پیش‌تر برای خوانندگان روایت شده، آگاهی ندارد. اما طی خوابی (همان: ۳۰۲/۳) که به نوعی گذشته‌نگر محسوب می‌شود، از همهٔ رویدادها باخبر می‌شود.

آینده‌نگرها هم جز در مسیر پیشگویی‌های شخصیت های داستانی جایی ندارند. فارغ از این، تنها نمونه‌های بسیار اندکی از آینده‌نگرها وجود دارند که در گذشته‌نگر روایت شده‌اند؛ مثل تعبیر خواب مادر دمشق خاتون که گفته می‌شود از کسی غیر از شوهرش بـاردار خواهـد شـد (همـان: ۳۰۷/۳). در کل، نویسنده توانایی کار با زمان را ندارد و رویکردش به زمان، نشان از جهان سنتی داستان فارسی دارد.

مکان های *شمس* و *طغرا* به کتب تاریخی و جغرافیای تاریخی وابسته هستند. اما بـه دلیـل حضور شخصیت های ساختگی غیر تاریخی فراوان، گونه‌ای از مکان های رمانس‌هـای عامیانـه هم در آن رشد کرده‌اند؛ در اینجا مکان جز در بستر زمان تاریخی اهمیتی ندارد و مکان هایی که قهرمان خارج از حوزهٔ تاریخ و در نقاط تاریک تاریخ بدان‌ها سفر می‌کند، به سیاق رمانس‌هـا بـه راحتی قابل حذف یا تغییرند. مکان های متعلق به گونهٔ سفرنامه در این گونه رمان های تاریخی

بسیار کمتر از سایر رمان های هم‌عصر آنها مثل *سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیگ* دیده می‌شود. سفرنامه‌نویسی کلید ورود به دنیای تازهٔ رمان فارسی است که در *شمس و طغرا* تأثیری جدی نگذاشته است. بیان کسالت‌بار جزئیات مکانی (همان: ۱۸۴/۱) هم نه پیروی از سنت رمان‌نویسی غربی است و نه برگرفته از سنت سفرنامه‌نویسی ایرانی بلکه ریشه در وام‌گیری‌های رمان تاریخی از کتب جغرافیای تاریخی دارد. شهر نیز در قصه به معنای واقعی وجود ندارد، در حالی که در رمان مرکز توجه است. زیرا محل بروز فردیت قهرمان است.

شخصیت های قصه در مکان هایی که در ساختار پیرنگ اهمیت چندانی ندارند و تنها مبتنی بر ترتیب خطی زمانی پیرنگ به عنوان بستر سادهٔ توصیفی رویدادها مطرح شده‌اند، حرکت می‌کنند. اما شخصیت های رمان نه در مکان ها که در موقعیت هایی که در زمانی خاص، مسألهٔ فردیشان در پیرنگ ایجاب می‌کند، حضور می‌یابند. در *شمس و طغرا* با چنین پدیده‌ای کمتر مواجه‌ایم؛ برای نمونه، سال ها بعد از آغاز داستان، شمس اتفاقی بر در خانهٔ التاجو- همانجایی که در آغاز داستان، طغرا را از آتش نجات داده- می‌نشیند و هما، عروس آینده‌اش، را در یک سالگی می‌بیند (همان: ۱۹۶/۲). بدین ترتیب، خوانندگان شاهد حضور دوبارهٔ این خانه در داستان هستند. این استفاده از مکان که به فضاسازی های رمانی تعلق دارد اما نویسنده به طور جدی آن را پیگیری نمی‌کند، نشانهٔ تلاش های کم‌مایهٔ خسروی برای گذار از قصه به رمان است.

۶- سیاست و سازگاری:

سیاست زمانه در معنای واقعی آن در این اثر وجود ندارد و تنها نشانه‌های بسیار اندکی از آن دیده می‌شود؛ برای نمونه، در ابتدای جلد دوم به بهانهٔ ماری ونیسی از ونیز و ریاست جمهوری (همان: ۱۴۹/۲-۱۵۰) و یا در جای دیگر، از حفظ ثروت ماری در غیابش یاد می‌شود (همان: ۲۰۲/۲) که این هر دو طعنه‌ای هستند به تفاوت های ایران و غرب. همچنین هر جا از ستم ها و نامردمیهای کارگزاران یاد می‌شود، می‌تواند یادآور افعال عمال دولت قاجار باشد. فقدان سیاست به معنای دقیق کلمه و به صورت آشکار در متن، یکی از بنیادی‌ترین تفاوت های این اثر با *سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیگ* است و شاید به همین دلیل شاهد حضور قهرمان مسأله‌دارِ دنیای تازه نیستیم. غیاب سیاستِ روز در اندیشهٔ شخصیت ها و به تبع آن عدم وجود قهرمان مسأله‌دار، یکی از ویژگی های شایع عمدهٔ رمان های تاریخی است. از همین رو، آنها را رمان در معنای واقعی نمی‌دانیم و در مقولهٔ رمان عامه‌پسند طبقه‌بندی می‌کنیم. محدود بودن توجه منتقدان و

عامهٔ مردم بدان ها صرفاً در یک دورهٔ زمانی خاص، مؤید این دیدگاه تواند بود. ایـن آثـار تجلـی خواست های درونی و بیان‌نشدنی عمومی مردم زمانهٔ خود هستند. در نتیجـه، بـا تغییـر نسـل و تفاوت ارزش ها و دلبستگی ها میزان خوانندگان آنها کاهش می‌یابد. تبیین خواست های عمومی مردم بدون پذیرش وضعیت نابسامان زمانه در یک اثر با بیان گسستگی قهرمانی منزوی در یک رمان که به دلیل سیاست های حاکم بدین روز افتاده است، مرز اصلی این شکل هاست.

اما همهٔ آنچه گفته شد بدین معنا نیست که نمی‌توان پرهیبی از بازنمایی زمانه را در این اثـر یافت. شباهت وضعیت پراغتشاش عصر تاریخی رویـدادهای داسـتانی بـا دورهٔ نویسـنده آشـکار است. کتاب در غرهٔ رجب سال ۱۳۲۵ق، تألیف (خسروی، ۱۳۴۳: ۲۱/۱) و به قولی در سـال بعـد منتشر شد (یاسمی، ۱۳۴۳: ۱۹/۱)؛ یعنی پیش از یوم التوپ (به توپ بسـتن مجلـس بـه دسـتور محمدعلی‌شاه) نوشته شده است. اما برخی تاریخ چاپ مجلدات سه‌گانه را بـه ترتیـب ۲۳ شـوال ۱۳۲۷ق.، ربیع‌الثانی ۱۳۲۸ق. و ۲۳ رجب ۱۳۲۸ق، ذکر کرده‌اند (آرین‌پور، ۱۳۵۱: ۲۴۱/۲). به هر حال، آشفتگی زمانه و کشاکشی که میان گروه های متخاصم شکل گرفته بود، اوضـاع عجیبـی برمی‌سازد که قابل قیاس با عهد سلغریان است. اندکی پس از مشروطه فارغ از تضادهای داخلی، زد و خوردهای مرزی با عثمانی (کسروی تبریزی، ۱۳۶۳: ۴۲۳/۱–۴۲۷ و ۴۷۷/۲–۴۷۹) و پیمان روس و انگلیس در سال ۱۲۸۶/۱۹۰۷ برای تقسیم ایران (همان: ۴۵۸/۲–۴۶۲) اوضاع داخلـی را پیچیده‌تر کرد. این وضعیت هم با زمانهٔ سلغریان شـباهت هـایی دارد؛ ایـران در تـوبرهٔ مغـولان حالتی نیمه مستعمره دارد و فارس در چنگ ترکمانان سلغری است. اما کورسوی امیدی منشعب از اندیشهٔ آزادی‌خواهی و استقلال در میانـهٔ ایـن رویـدادهای نابسـامان دیـده مـی‌شـود کـه در پیروزیهای ساده و واهی شاهزادهٔ دیلمی داستان، شمس، جلوه می‌یابد. در واقع، به شکلی مضمر توصیه می‌شود که صبر و سازگاری مثلاً در مسئلهٔ دین و نژاد عاقبت بر خواهد داد. شـاید کتـاب نویدی برای آیندهٔ بهتری است که ایران از زیر ضرب محمدعلی‌شاه و بیگانگان خارج می‌شـود و علی‌رغم نابسامانی موجود، فرصت آسایش فرامی‌رسد؛ آسایشی که به یاری قهرمانی با سازگاری یک‌طرفه به دست خواهد آمد؛ حتی انگار کـه زمانـه بـه انتظـار رضـاخانی اسـت کـه همچـون امیرارسلان پیدا شود و بر مادر فولادزره غلبه کند. در واقع، به نوعی شمس، پرهیب منجی آیندهٔ ایران را در خیال مجسم می‌کند. بازتاب ساده‌دلانهٔ این کاستی ها و کژاندیشی ها را هـم در اثـر آشکارا می‌توان دید.

زمینه‌های سیاسی مشترک دیگری هم دیده می‌شود که از نظر سیاسی محافظه‌کارانه ارائه شده‌اند؛ سلغریان منتسب به ترکمانان دشت قبچاق هستند و همچون قاجارها ترک‌نژادند. نویسنده نمی‌تواند از سلسلهٔ حاکم آشکارا بدگویی کند، پس با بازنمایی پنهان آنها در قالب سلغریان تاریخ را بازآرایی می‌کند. قاجارها هم زیادی اهل مصالحه و سازگاری با بیگانگان هستند درست مثل سلغریان که سیادت خوارزمشاهیان و ایلخانان مغول را به راحتی می‌پذیرند، اما می‌دانیم که بالاخره به زودی کار این سلسله تمام می‌شود؛ چیزی که نویسنده دربارهٔ قاجارها نمی‌داند، اما از آنجا که بازنمایی خالصی دارد، انگار که آن را پیش‌بینی می‌کند. در واقع، رویکرد محافظه‌کارانه و اصلاح‌طلبانه اساس پیروزی های مردمی است (شمس در طرف مردم ایستاده است) و همانطور که رابطهٔ تاریخی سلغریان و مغولان منتهی به نابودی آنها می‌شود، وابستگی قاجاریه به بیگانگان هم دوران آنها را به پایان خواهد رساند.

تشابهات ایدئولوژیک را نباید تنها در نمونه‌های آشکار روساختی مشاهده کرد، بلکه گاه در زیرساخت روابطی همگرا دیده می‌شود. در نگاه اول ممکن است به نظر آید که ما با رمانسی از نوع *امیرارسلان* مواجه‌ایم. اما تفاوت اصلی، بازنمایی واقعاً تاریخی است؛ مسأله این نیست که صرفاً شخصیت ها در یک دورهٔ تاریخی بارگذاری شده‌اند و زمان کلی اثر تاریخی است، بلکه مسأله تشابه سیاسی میان دو دورهٔ تاریخی ظاهراً متنافر است. به زبان دیگر، در رمانی که با زمانهٔ خود معاصریت تاریخی ندارد، تضادهای سیاسی- اجتماعی موجود روزگار به خوبی بازتاب یافته و روح تاریخ معاصر حفظ شده است. رویهٔ سطحی رمانتیک اثر، مانع از بازنمایی بنیان های سیاسی مشترک چشم‌اندازهای تاریخی نیست. حتی همین نگاه رمانتیک هم برگرفته از روحیهٔ زمانه در نگاه به حال و گذشته و آینده است و شکلی از واقع‌گرایی را دربردارد.

در این کتاب دو تعارض بنیادی جامعهٔ ایرانی در قالب گره‌های داستانی طرح افکنده شده‌اند: تعارض مهم نژادی میان شمس و طغرا و تعارض کم‌اهمیت‌تر مذهبی (شیعه و سنی) میان طغرل و هما (همان: ۳۷/۳). راه حل، مبتنی بر سازگاری است. اما همراه با تسلط بالنسبه آسان فرجامین ابرمرد ایرانی شیعه.[۱۰] این سادگی گشایش گره‌ها و تعارضات، نشانی دیگر از رویکرد قِصّوی روایت است.

شمس مغولان را دشمن، کافر و نشانهٔ «خشم و بی‌عنایتی خداوند» می‌داند و معتقد است که به دلیل دوری از اسلام واقعی، مسلمانان به اسارت گرفتار آمده‌اند (همان: ۲۸/۱-۳۰). اما بعد عاشق دختری مغول می‌شود که خود او هم از مغولان دل خوشی ندارد و مسلمان شده است

(همان: ۵۱/۱)؛ دختری که با داستان های شاهنامه هـم آشـنایی دارد (همـان: ۸۶/۱). مسـلمانی کیمیایی است که مس وجود بیگانگان را طلا می‌کند. محمد و هما هم به راحتی شیعه می‌شوند (همان: ۱۸۹/۳–۱۹۰). حتی عیسی، پسر مریم رومی و امیدوار، هم عاشق دمشق خـاتون، دختـر بیغو بهادر، از نژاد مغول می‌شود کـه او هـم بعـدها مسـلمان مـی‌شـود (همـان: ۲۷۸/۳). انگـار شاه‌پیرنگهای این رمان همگی مبتنی بر عشق به دختری بیگانه از نظر نژادی یا مـذهبی اسـت. این دختران به سرعت تغییر مذهب می‌دهند یا از نژاد خود اعراض می‌کنند. بدین ترتیـب، هـیچ وقت پیرنگ به شکلی واقعی محل گره‌افکنی ها و گره‌گشایی های جدی نیست.

این سازگاری معطوف به پیـروزی در جزئیـات رفتـار سیاسـی شـمس و خانـدانش (همـان: ۱۴۸/۱–۱۵۰) تصویر شده است؛ برای نمونه، خنجر نیاکان دیلمی به راحتـی بـه مغـولان هدیـه داده می‌شود (همان: ۱۸۷/۱). اما بعدها دوباره بازگردانده می‌شود (همان: ۳۲۵/۱). ایـن بازگشـت نشان می‌دهد که با در پیش گرفتن سازگاری، امکان پیروزی وجود دارد. سازگاری نـژادی میـان مغول و تاجیک در جلد اول آشکارتر است و شاید انتخاب دوران پرتلاطم سلغریان فـارس بـرای روایت داستان بر همین مبنا بوده است. دورانی که مَثَلِ مدارا و سازگاری اهل فارس بـا مغـولان است و مانع ویرانی فارس می‌شود. سازگاری مذهبی در جلدهای بعدی بیشتر دیده می‌شود اما در جلد یک هم نشانه‌هایی اندکی وجود دارد: سعدی در گفتگو با شـمس کـه شـیعهٔ دوازده امـامی است، از سبّ خلفا توسط شیعیان– پس از کنار گذاشتن تقیـه– اظهـار بیـزاری مـی‌کنـد و آن را عامل تفرقهٔ مسلمانان می‌داند (همان: ۱۶۲/۱).

روشن است که اگرچه رویدادها در قرن هفـتم هجـری اتفـاق مـی‌افتنـد، امـا نویسـنده بـه مشکلات زمانهٔ خویش نظر دارد. زمانه، زمانهٔ استیلای مغولان بر ایـران اسـت و فـارس در یـد قـدرت سـلغریان کـه خـود ایرانـی نیسـتند و از زمـرهٔ ترکمانانـند. موقعیـت شـمس– بازمانـدهٔ شاهنشاهیان دیلمی– در میانهٔ این دو گروه متعارض غیر ایرانی، به نـوعی یـادآور گرفتـاری دراز مدت مردم ایران در میان قدرت‌های بیگانه به‌ویژه روسیه و انگلیس است. شمس، الگوی آرمانی هر ایرانی تواند بود که باید در میانهٔ تعارضات میان قدرت‌هـای مسـلط بـا سـازگاری ایرانـی بـه مقصود خود (طغرا) برسد. اساساً نویسنده، این دورهٔ تاریخی را برای بیـان و القـاء همـین مطلـب برگزیده است. اما سازگاری قهرمان ایرانی با مغولان تا آنجا پیش می‌رود که در قیامی به حق بر علیه مغولان، به طرفداری از مغولان برمی‌خیزد (همان: ۲۲۵/۱). طرفه اینکه سرکردهٔ آشوبگران ضد مغول، دوستش، پهلوان محمد، است (همان: ۲۲۵/۱–۲۲۶) اما شمس یکسر در جناح مقابـل

مردم می‌ایستد (همان: ۲۲۹/۱). رویکرد اصلاح‌طلبانهٔ شمس که در این اثر به شکل ضمنی تمجید می‌شود، حتی در ایران معاصر خودمان هم تقبیح می‌شود. اما روشنفکر اندوهگین ایرانی می‌داند برای حفظ انسجام ملی چاره‌ای جز سازگاری خفت‌بار وجود ندارد؛ سازگاری‌ای که ممکن است از رهگذر ملی‌گرایی به دامان فاشیسم بیفتد. در واقع، از هر دو سو، بن‌بستی را می‌توان در نظر داشت. این مسألهٔ مهم که می‌توانست مسألهٔ جدی قهرمان باشد، به دلیل تک‌آوایی صرف اثر و ساختار قصه‌وارش به هیچ وجه دنبال نمی‌شود و به قهقرا می‌رود. قهرمان قصهٔ ما از آنجا که به ساحت رمان راه نیافته است، فاقد فردیت قهرمان رمان در چنین موقعیت تراژیکی است و نه اندوهی دارد و نه خیره به آینده بر حسرت انفعالش اشک می‌ریزد. بلکه عاشقانه به دنبال معشوق است، معشوقی که اگر آن را استعاره‌ای از ایران بدانیم، نام و نژادی مغولی دارد. اما به کیمیای عشق شمس مسلمان می‌شود و از مغولان تبری می‌جوید. شمس دوباره در انتخاب نام فرزندش از ماری ونیسی- زنی غربی و نه مغول یا عرب و یا حتی ایرانی- سراغ نام مغولی «طغرل» می‌رود (برای اهمیت نام‌های قهرمانان در رمانس‌ها نک: هاناوی (۱۳۹۳)، ۱۰)، فرزندی که نژاد مغولی ندارد، اما نام مغولی شاید نمایندهٔ توان متکثر او در سازگاری‌های آینده‌اش باشد. کار خسروی شبیه کار فردوسی است که به نمایندگی از ایرانیان برای اسکندر، تباری ایرانی می‌سازد؛ توهمی تاریخی که در گذاری هزار ساله هم برطرف نمی‌شود. اما شاید هم ابزاری باشد برای گسترش اندیشهٔ سازگاری ایرانی که هویت ملی را قرن‌ها یکپارچه نگاه داشته است.

البته این سازگاری‌ها در موقع مقتضی تبدیل به خنجری بر پشت مغولان می‌شود؛ شمس به سپاه مغولان پشت می‌کند و به مصریان که اسماعیلی هستند، می‌پیوندد (همان: ۳۲۳/۱). اما نباید از یاد برد که ایرانگرایی شمس به هیچ‌وجه افراطی نیست. به طور کلی، ایران‌دوستی افراطی عرب‌ستیز تا پیش از عصر رضاخان در ادبیات کمتر دیده می‌شود. ایران دلخواه نویسندگان پایان عصر قاجار، ایرانی اسلامی و شیعه با یادآوری گذشتهٔ شکوهمند پیش و به‌ویژه پس از اسلام است.

این سازگاری ایرانی حتی در ساختار پیرنگ و به‌ویژه فرجام اثر نیز تأثیر می‌گذارد؛ برای نمونه، در پایان کتاب ناف‌های فرزندان طغرل و هما و فردوس و ملک‌زاده را برای هم می‌برند که پیشاپیش نوید خرده‌پیرنگ‌های عاشقانهٔ بعدی را می‌دهد. اما این چرخهٔ عشق دیگر دنبال نمی‌شود. زیرا دو تعارض اصلی نژاد و مذهب پیشاپیش حل شده است؛ همگی هم‌مذهبند و

هم‌نژاد (جز ملک‌زاده مصری که کیمیای شیعه‌گری او را خودی کرده است). به دلیل همین تنوع مذهب و نژاد، نویسنده توجه زیادی به زبان‌های مختلف فارسی، عربی و ترکی شخصیت های داستان دارد؛ مسألهٔ مهم زبان، هم در عصر نویسنده اهمیت دارد هم در عهد سعدی.[۱۱]

نتیجه

محمدباقرمیرزاخسروی (۱۲۶۶–۱۳۳۸ق.) در خانواده‌ای اشرافی بزرگ شد و پدرش نوهٔ فتحعلی‌شاه قاجار بود. اما خود از مشروطه‌خواهانی بود که انجمن ولایتی کرمانشاه را بنیاد گذاشت. خاستگاه خانوادگی او و کوشش‌هایش برای فراروی از آن را می‌توان در اثر مشهورش، *شمس و طغرا* (کرمانشاه: ۱۲۸۸–۱۲۸۹ش./۱۳۲۷–۱۳۲۸ق.) مشاهده کرد که نخستین رمان تاریخی فارسی خوانده شده است. رویدادهای داستان به عهد سلغریان بازافکنده شده‌اند؛ نه تنها به دلایل ساده‌ای چون سکونت در شیراز، هم‌عصری با سعدی و ... ، بلکه در کنار آنها دلایلی وجود دارد که با روح تاریخ مرتبط است. خسروی در حین پیکار میان کهنه و نو- جدال میان شکل‌های حماسه/رمانس و رمان (شکل متناسب با دنیای تازه)، به عصر سعدی می‌رود و در پناه سنگر سنت، به سمت نوگرایی حرکت می‌کند. نتیجهٔ این منازعه، گشایش راهی تازه در ادبیات فارسی و فراروی واقعی از عرصهٔ سنت به ساحت تجدد نیست. اگرچه *شمس و طغرا* رو به پیش دارد، اما در واقع، به پس حرکت می‌کند و عناصر سنتی بر پدیده‌های نوگرا پیروز می‌شوند. نوآوری‌های نویسنده نمی‌تواند فضایی فراهم سازد تا دنیای تازه را قالب‌بندی کند؛ کاری که پیش از او زین‌العابدین مراغی به دلیل وجود قهرمان مسأله‌دار در *سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیگ* انجام داده بود. اگرچه نمی‌توان منکر پیشگامی خسروی در برخی زمینه‌ها شد، اما در گذار به سوی شکلی نو با توجه به هر شش حوزهٔ مورد بررسی کامیاب نیست و کار او در حد همان قالب سنتی می‌ماند که آویزه‌هایی تازه دارد. همچنین می‌توان گفت سه سامانهٔ موازی تضاد و مصالحه در کنار هم کار می‌کنند و با هم‌افزایی، مفهوم سازگاری را غالب می‌کنند: نخست «سامانهٔ داستانی» که قهرمان با جذب دختری از میان مغولان در آنها نفوذ می‌کند و به پیروزی می‌رسد؛ دوم «سامانهٔ نویسنده» که نویسنده‌ای از خاندان شاهی قاجار، مشروطه‌خواه است[۱۲] و سوم «سامانهٔ تاریخ» که خود انقلاب مشروطیت و به تفاهم رسیدن با حاکمیت است. در هر سه سامانه نوعی سازگاری موقتی برای چاره‌جویی دیده می‌شود. ترکیب این سامانه‌ها که بازتاب تقابل سنت و تجدد است، قالب *شمس و طغرا* را برمی‌سازد.

یادداشت‌ها:

۱. مادر شمس، دختر ملک نظام‌الدین حسنویه است (خسروی، ۱۳۴۳: ۹۹/۱)، شخصیتی تاریخی که اهمیت چندانی هم ندارد (نک: حسن حسینی فسائی، ۱۳۶۷: ۲۶۵/۱).

۲. این احتمال وجود دارد که ایرانیان معاصر به واسطهٔ زبان‌های عربی و ترکی با جهان روشنفکری اروپایی آشنا شده باشند و حتی بسیاری از ترجمه‌ها از فرانسه به دستیاری این زبان‌های اسلامی انجام شده باشد.

۳. درون‌مایهٔ این صفحات نخستین هم شباهت زیادی با نگرش جوینی دارد.

۴. در اینجا یکی از شخصیت ها در مقام کانونی‌ساز داستان را روایت می‌کند که پدیدهٔ تازه‌ای هم نیست و در *هزار و یک شب* بارها استفاده شده است.

۵. برای نمونه، قاآنی در قصیده‌ای در مدح ناصرالدین شاه چنین می‌سراید:

ای زلف تو پیچیده‌تر از خط ترسل — بر دامن زلف تو مرا دست توسل
... قاآنی مهراس ازین چرخ ستمکار — کز لاشهٔ عصفور بنهراسد طغرل

۶. این دو رمان کمتر از یک دهه بعد از *شمس* و *طغرا* نوشته شده‌اند.

۷. پرسید: این سیب از کجا آمد؟ گفت: از این درخت چیدم. گفت: درخت ناژوست. گفت: باشد. چون خدا بخواهد ناژو سیب بارآورد.» (خسروی، ۱۳۴۳: ۹۷/۱).

۸. مقصود کنش‌های ساده‌ای است که در ساختار داستان کار گذاشته می‌شوند تا بعدها از آنها برای گسترش‌های فرعی داستان استفاده شود.

۹. برای نمونهٔ دیدگاه‌های سنتی دربارهٔ نقش زنان در قدرت نک: نظام‌الملک طوسی، ۱۳۸۷: فصل چهل و دوم.

۱۰. دقیقاً همین مسأله تا روزگار ما هم ادامه می‌یابد و می‌توان آن را در آثار عامه‌پسندی چون *رؤیای نیمه‌شب* (۱۳۹۳) حجت الاسلام مظفر سالاری هم دید که در همراهی با گفتمان حاکم تا سال ۱۳۹۷ هشتاد بار چاپ شده است (نک: راغب، ۱۳۹۸: ۷۶–۷۹).

۱۱. می‌دانیم که هر تغییر شگرفی در زبان و ادبیات فارسی از دورهٔ بازگشت تا امروز پیوندی مثبت یا منفی با سعدی داشته است (برای مشاهدهٔ فهرستی از مجادلات نوگرایان با سعدی، نک: عابدی، ۱۳۹۱).

۱۲. شاید بتوان یکی از دلایل این سازگاری‌های محافظه‌کارانه را در این نکته دانست که خسروی مشروطه‌خواهِ قاجاری، همچون مغولان و سلغریان ترک‌نژاد است.

منابع:

– آرین‌پور، یحیی (۱۳۵۱)، *از صبا تا نیما*، تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی.

– آژند، یعقوب (۱۳۸۵)، *تجدد ادبی در دورهٔ مشروطه*، تهران: مؤسسهٔ تحقیقات و توسعهٔ علوم انسانی.

– بته‌کن، علی (۱۳۸۳)، «آبش خاتون»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران: دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

– بالایی، کریستف (۱۳۷۷)، *پیدایش رمان فارسی*، ترجمهٔ مهوش قویمی و نسرین‌دخت خیاط، تهران: معین– انجمن ایران شناسی فرانسه.

– پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸)، *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: توس.
– تودوروف، تزوتان (۱۳۸۸)، «انسان–حکایتها و هزار و یک شب»، *بوطیقای نثر (پژوهشهایی نو دربارهٔ حکایت)*، ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور، تهران: نی.
– حسن حسینی فسائی (۱۳۶۷)، *فارس‌نامهٔ ناصری*، به کوشش منصور رستگار فسائی، تهران: امیرکبیر.
– خسروی، محمدباقر (۱۳۴۳)، *شمس و طغرا*، به کوشش غلامرضا رشیدیاسمی، تهران: کانون معرفت.
– راغب، علی (۱۳۹۸)، *بازنمایی قهرمان در رمان های فارسی پرفروش از ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۷*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ علوم اجتماعی گرایش جامعه‌شناسی، به راهنمایی محمدرضا جوادی یگانه و سارا مزینانی شریعتی، تهران: دانشگاه تهران.
– راغب، محمد (۱۳۹۳)، «گسترش پیرنگ در خطوط فرعی داستانی در قصه‌های ایرانی و هندی»، *مجلهٔ نامهٔ فرهنگستان، ویژه‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی در شبه قاره*، شمارهٔ دوم، بهار و تابستان.
– رشید یاسمی، غلام‌رضا (۱۳۴۳)، «شرح حال خسروی»، *شمس و طغرا*، تهران: کانون معرفت.
– عابدی، کامیار (۱۳۹۱)، «جدال با سعدی در عصر تجدد»، شیراز: مرکز سعدی‌شناسی دانشنامهٔ فارس.
– علوی، سیدمجتبی آقابزرگ (۱۳۸۶)، *تاریخ و تحول ادبیات جدید ایران*، ترجمهٔ امیرحسین شالچی، تهران: نگاه.
– غلام، محمد (۱۳۸۱)، *رمان تاریخی*، تهران: چشمه.
– کامشاد (۱۳۸۴)، حسن، *پایه‌گذاران نثر جدید فارسی*، تهران: نی.
– کسروی تبریزی، احمد (۱۳۶۳)، *تاریخ مشروطه ایران*، تهران: امیرکبیر.
– لوکاچ، جورج (۱۳۸۶)،«توصیف یا روایت؟»، *نویسنده، نقد و فرهنگ*، ترجمهٔ علی‌اکبر معصوم‌بیگی، تهران: نشر دیگر.
– مرتضاییان آبکنار، حسین (۱۳۸۷)، *معرفی و بررسی آثار داستانی و نمایشی از ۱۲۵۰ تا ۱۳۰۰ شمسی*، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
– میثمی، جولی اسکات (۱۳۷۲)، «دوران ترجمه و اقتباس ادبی در ایران (۱۲۹۳–۱۲۲۹)»، *نشر دانش*، ترجمهٔ مجید ملکان، شمارهٔ ۷۵، فروردین و اردیبهشت.
– میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶)، *صد سال داستان نویسی در ایران*، تهران: چشمه.
– ---------- (۱۳۸۷)، *سیر تحول ادبیات داستانی و نمایشی از آغاز تا ۱۳۲۰ شمسی*، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
– نظام‌الملک طوسی (۱۳۸۷)، *سیرالملوک*، به کوشش هیوبرت دارک، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
– هاناوی، ویلیام (۱۳۹۲ و ۱۳۹۳)، «ویژگی رمانسهای پیش از عصر صفوی (۲) و (۳)»، *کتاب ماه ادبیات*، ترجمهٔ ابوالفضل حری، آذر و خرداد، شمارهٔ ۱۹۴ و ۲۰۰.
– یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۶)، *دیداری با اهل قلم*، تهران: تهران