فهرست مطالب

عنوان	صفحه
درآمد	۱
تعریف و توضیح مفاهیم کانونی	۲
ساختار و روشِ کتاب	۷
فصل اول: دورهٔ اول: پیدایش رمان پاورقی فارسی	۱۵
مطبوعات فارسی در ایران و خارج از ایران: تاریخچه	۲۱
نخستین مطبوعات ایرانی و رمان پاورقی: مطبوعات داخل ایران	۲۴
وقایع اتفاقیه	۲۴
دولت علیهٔ ایران	۲۵
روزنامهٔ ملّتی	۲۵
ایران	۲۶
ایران سلطانی	۳۴
ایران (سری جدید)	۳۶
روزنامهٔ تربیت	۴۵
روزنامهٔ ناصری	۵۲
فرهنگ اصفهان	۵۲
صبح صادق	۵۴
روزنامه‌های منتشرشده در خارج از ایران	۵۵
اختر	۵۵
حبل‌المتین	۵۹
قانون	۶۲
ثریا	۶۳
پرورش	۶۵
کاوه	۶۶
جمع‌بندی و بحث و تحلیل	۶۶
فرم‌های پیشارمان و پیدایش رمان فارسی	۷۵
یادداشت‌ها	۸۷

عنوان	صفحه

فصل دوم: دورهٔ رواج رمان پاورقی فارسی: ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ ۸۸
ایران (سری جدید) ۹۰
کوشش ۱۱۴
شفق سرخ ۱۴۹
اقدام ۱۷۰
ستارهٔ ایران ۱۷۳
ستارهٔ جهان ۱۸۷
جمع‌بندی و بحث و تحلیل ۱۹۲
بازار و رمان پاورقی ۲۰۴
نمونه‌هایی از تبلیغ فروش رمان در روزنامهٔ شفق سرخ ۲۰۴
نمونه‌هایی از تبلیغ فروش رمان در روزنامهٔ اقدام ۲۱۰
نمونه‌ای از تبلیغ فروش رمان در روزنامهٔ ستارهٔ ایران ۲۱۱
رمان فارسی: از ترجمه تا تألیف ۲۱۱
ملیت‌گرایی و رمان تاریخی ۲۲۰
یادداشت‌ها ۲۲۵

فصل سوم: دورهٔ تثبیت رمان پاورقی: ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ ۲۲۸
روزنامهٔ ایران (سری جدید) ۲۳۰
آشفته ۲۳۹
اطلاعات هفتگی ۲۴۴
ترقی ۲۵۲
آسیای جوان ۲۵۵
تهران‌مصور ۲۵۶
خواندنی‌ها ۲۶۰
صبا ۲۶۵
کاویان ۲۶۵
جمع‌بندی و بحث و تحلیل ۲۶۹
رمان پاورقی و بازار ۲۷۴
رمان اجتماعی و مسائل اجتماعی ۲۷۷
یادداشت‌ها ۲۷۸

فصل چهارم: بحث و نتیجه ۲۷۹
یادداشت‌ها ۲۸۸

عنوان	صفحه
پیوست ۱	۲۸۹
انتقادات ادبی، شهرناز ـ۱ـ	۲۸۹
شهرناز ـ۲ ـ به قلم آقای رشید یاسمی	۲۹۱
شهرناز ـ۳ـ	۲۹۴
شهرناز ـ۴ـ	۲۹۴
پیوست ۲	۲۹۸
کتاب رستم در قرن بیست و دوم	۲۹۸
منابع و مآخذ	۳۰۱
نمایهٔ منتخب آثار	۳۱۲
نمایهٔ منتخب کسان	۳۲۲

تقدیم به

خاطرهٔ تابناک پدرم، حسن شاکری، کشاورزی فداکار که با دستانی پر از زخم و قلبی سرشار از عشق زندگی کرد، مردی که زندگی را بسیار دوست می‌داشت، عاشق باران و کودکان بود اما ناگهان و ناعادلانه از میان ما رفت.

درآمد

نخستین پژوهش‌ها دربارهٔ رمان فارسی و تاریخ آن را خاورشناسان انجام داده‌اند: چایکین، ک.ک. ای. در *شرح مختصر ادبیات فارسی* (۱۹۲۸)، ادوارد براون در *تاریخ ادبیات فارسی* (۱۹۲۴)، برتلس در مقالهٔ «رمان تاریخی فارسی» (۱۹۳۲)، نیکیتین در مقالهٔ «رمان تاریخی در ادبیات کنونی فارسی» (۱۹۳۳)، ماخالسکی در مقالهٔ «رمان تاریخی فارسی» (۱۹۵۲)، و یان ریپکا در کتاب *تاریخ ادبیات ایران* (۱۹۵۶). بخش‌هایی از کتاب *پایه‌گذاران نثر جدید فارسی* (کامشاد، ۱۹۲۶ و ۱۳۸۶) را بحث دربارهٔ تاریخ رمان فارسی تشکیل می‌دهد. در چند دههٔ اخیر، در زمینهٔ تاریخ رمان فارسی چندین پژوهش قابل اعتنا به نگارش درآمده است. از این میان، باید به کتاب چهارجلدی *صد سال داستان‌نویسی ایران* نوشتهٔ حسن میرعابدینی، *نظریه و نقد رمان تاریخی فارسی* نوشتهٔ محمد پارسانسب و *ردّ پای تزلزل: رمان تاریخی ایران ۱۳۰۰ـ۱۳۲۰* نوشتهٔ کامران سپهران اشاره کرد. همچنین باید اشاره کرد به کتاب‌های *معرفی و بررسی آثار داستانی و نمایشی از ۱۲۵۰ تا ۱۳۰۰* شمسی گزارش حسین مرتضائیان آبکنار، *معرفی و بررسی آثار داستانی و نمایشی از ۱۳۰۰ تا ۱۳۱۰* و *معرفی و بررسی آثار داستانی و نمایشی از ۱۳۱۰ تا ۱۳۲۰* هردو از بهناز علی‌پور گسکری، *سیر تحول ادبیات داستانی و نمایشی از آغاز تا ۱۳۲۰* و *سیر تحول ادبیات داستانی و نمایشی از ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲* هردو از حسن میرعابدینی که همه در چارچوب طرح «تطور مضامین داستانی گروه ادبیات معاصر فارسی» در فرهنگستان زبان و ادب فارسی منتشر شده‌اند. کتاب *پیدایش رمان فارسی* از کریستف بالایی، اگرچه به مراحل پیدایش رمان فارسی پرداخته است، بر بخش مهمی از تاریخ رمان فارسی، یعنی مراحل آغازین آن پرتوافکنی می‌کند.

با وجود چنین پژوهش‌هایی، بخش‌هایی از تاریخ رمان فارسی همچنان ناشناخته باقی مانده است یا پژوهش مستقلی دربارهٔ آن‌ها صورت نپذیرفته است. به‌رغم مطالب ارزشمندی که در کتاب *صد سال داستان‌نویسی ایران* و بعضی دیگر از کتاب‌ها دربارهٔ رمان پاورقی آمده است، اطلاعات ما از تاریخ این نوع رمان در کشورمان و پژوهش‌های مستقل در این باره اندک است. مقالهٔ «ظهور، اوج و سقوط پاورقی‌نویسی در مطبوعات ایران» (بهزادی، ۱۳۷۳) از نخستین نمونه‌های پژوهش در

این زمینه است. این مقاله، به صورتی بسیار خلاصه، دربارهٔ نخستین نمونه‌ها، شیوهٔ انتشار و بعضی از دوره‌های پاورقی‌نویسی توضیحاتی به دست می‌دهد. اما مقالهٔ «درآمدی بر مقولهٔ پاورقی‌نویسی در ایران» از صدرالدین الهی، که در چهار قسمت در *مجلهٔ ایران‌شناسی* (۱۳۷۷ـ۱۳۷۸) منتشر شد، مفصل‌ترین پژوهشی است که رمان پاورقی فارسی را به طور مستقل در کانون توجه قرار داده است. نویسندهٔ این مقاله، در بخش سوم مقالهٔ خود (۳ / الف، ۱۳۷۷)، پاورقی فارسی را به چهار دورهٔ کلی تقسیم کرده است: ۱) پیش از انقلاب مشروطیت؛ ۲) از انقلاب مشروطه تا سلطنت رضاشاه پهلوی؛ ۳) دورهٔ ۱۶سالهٔ سلطنت رضاشاه؛ ۴) دورهٔ محمدرضاشاه پهلوی. البته دورهٔ اخیر را نیز به چند دورهٔ کوچک‌تر تقسیم کرده است. در قسمت پایانی این مقاله (۳ / ب، ۱۳۷۸) نیز اطلاعاتی دربارهٔ نویسندگان پاورقی، مخاطبان، و برخی از مراحل گوناگون انتشار آن آمده است. اما در پژوهش پیشِ رو، با مراجعه به حجم بسیار وسیعی از نشریات فارسی، طی بیش از پنج سال کار پیوسته، تاریخ رمان پاورقی فارسی و سیر تکوین و تحولات آن در یک دورهٔ حدوداً یکصدساله، با هدف به دست دادن تصویری، تا حد ممکن، مشخص و روشن از این پدیدهٔ ادبی در ایران، در کانون توجه بوده است.

پیشینهٔ انتشار رمان پاورقی در کشورمان، با انتشار *داستان روبینسون سویسی* در روزنامهٔ *ایران* در سال‌های ۱۲۵۱ـ۱۲۵۴ ش، به دههٔ ۱۲۵۰ خورشیدی برمی‌گردد و نخستین رمان پاورقی تألیفی که در این پژوهش بدان دست یافتیم *داستان شگفت و سرگذشت یتیمان* نام دارد که در روزنامهٔ *حبل‌المتین* در سال‌های ۱۲۸۰ـ۱۲۸۱ ش منتشر شده است. نوع ادبی رمان، پس از این، طی چندین دهه روزبه‌روز مخاطبان بیشتری را به خود جلب کرد و فضای درخور توجهی را در مطبوعات در اختیار گرفت. همچنین، می‌توان استدلال کرد رمان پاورقی در تکوین و سیر تحولات رمان فارسی نقشی بسزا داشته است.

در این کتاب، چند مفهوم کانونی به کار رفته است که ضروری به نظر می‌رسند، نخستْ تعاریفی از آن‌ها به دست بدهیم. پس از آن، دربارهٔ روش‌شناسی و ساختار کتاب و همچنین تحلیل‌هایی که در بخش‌های گوناگون کتاب پراکنده شده‌اند توضیحاتی به دست می‌دهیم تا، پیش از ورود به بدنهٔ اصلی کار، تصویری روشن از ساختار کتاب و مباحث آن ارائه شده باشد.

تعریف و توضیح مفاهیم کانونی

رمان پاورقی نخستین اصطلاح کانونی در این کتاب است. در مقالهٔ «درآمدی بر مقولهٔ

پاورقی‌نویسی در ایران (بخش اول)» توضیحاتی دربارهٔ اصطلاح پاورقی آمده است. بر این اساس، واژهٔ پاورق اصطلاحی در کتابت قدیم بوده است و چون در آن زمان نظام شماره‌گذاری صفحات وجود نداشت، در پایین هر صفحه، اولین واژهٔ صفحهٔ بعد را می‌آوردند. به این واژه، پاورق می‌گفتند و ظاهراً *آنندراج* نخستین فرهنگی است که «پاورق» را تعریف کرده و آن را بدین معنا آورده است (الهی، تابستان ۱۳۷۷: ۲۳۹). چنان‌که الهی (همان‌جا) نیز نقل کرده، *لغت‌نامهٔ دهخدا* پاورقی را این‌گونه تعریف می‌کند: «قصه و جز آن که در ذیل صفحات روزنامه نویسند» (*لغت‌نامهٔ دهخدا*، ذیل واژهٔ پاورقی). دربارهٔ پیشینهٔ کاربست این اصطلاح به معنای اخیر می‌توان گفت ظاهراً این اصطلاح را فرنگ‌رفته‌های اواخر دورهٔ ناصری و اوایل دورهٔ مظفرالدین‌شاه در ایران به کار بردند (بهزادی، ۱۳۷۳: ۴۲). چنان‌که از تعاریف و شواهد برمی‌آید این اصطلاح را برابر واژهٔ فرانسوی Feuilleton به کار برده‌اند (الهی، ۱۳۷۷: ۲۳۹)، مثلاً در شمارهٔ ۷۶ *فرهنگ*، نخستین نشریهٔ اصفهان، به تاریخ ۶ محرم ۱۲۹۸ قمری [۱۹ آذر ۱۲۵۹ / ۹ دسامبر ۱۸۸۰] برابر فرانسوی این اصطلاح دقیقاً به کار رفته: «چون اخبار زیاد و از موقع تاریخ این جریده به تأخیر افتاده است، لهذا در چند نمره مطالب فویطون نوشته نخواهد شد و تنها به مطالب روزنامه اکتفا می‌شود» (قاسمی، ۱۳۷۹: ۱۸). طبق یافته‌های ما در این کتاب، این اصطلاح به شکل‌های دیگری ازجمله «فُیتُن»، فراوان، در روزنامهٔ *ایران* (مثلاً در شمارهٔ ۲۰ ربیع‌الثانی ۱۳۰۲/ ۶ فوریهٔ ۱۸۸۵ [۱۸ بهمن ۱۲۶۳]) به کار رفته است. واژهٔ پاورقی در مطبوعات ایران به‌تدریج به طور کامل جایگزین واژهٔ فرانسوی شده است.

اما منظور ما از رمان پاورقی در این کتاب چیست؟ رمان‌هایی است که به شکل دنباله‌دار در نشریات منتشر می‌شده‌اند. این رمان‌های دنباله‌دار همیشه در پایین صفحه‌ها منتشر نمی‌شدند و غالباً در ستون‌هایی عمودی از بالا تا پایین صفحه‌ها قرار می‌گرفتند. پس منظور ما از به کار بردن صفت «پاورقی» برای این رمان‌ها بر پایهٔ نحوهٔ انتشار آن‌ها ـ یعنی دنباله‌دار بودن ـ در مطبوعات بوده است. صفت «پاورقی» در کشورمان برای رمان‌های عامّه‌پسند نیز به کار می‌رود. اگرچه اکثریت نزدیک به اتفاق رمان‌هایی که در این کتاب ثبت کرده‌ایم، در مقولهٔ رمان عامّه‌پسند قرار می‌گیرد، ملاک ما در بررسی‌های این کتاب فقط دو قید دنباله‌دار بودن و انتشار در نشریات بوده است. البته، از دورهٔ پهلوی اول، ناشران گاه رمان‌هایی دنباله‌دار به صورت جزوه نیز منتشر کرده‌اند که موضوع این پژوهش نبوده است و امیدواریم در ویرایش بعدی کتاب یا در پژوهشی مستقل به آن‌ها نیز پرداخته شود.

با توجه به ویژگی غالب در رمان پاورقی فارسی، دو اصطلاح ادبیات عامه‌پسند و رمان

عامه‌پسند نیز در این کتاب فراوان به کار رفته است که ارائهٔ توضیحاتی دربارهٔ آن‌ها ضروری به نظر می‌رسد. اگرچه برشمردن تمایزات میان ادبیات عامه‌پسند و ادبیات جدی یا ادبیات معتبر به صورت دقیق دشوار به نظر می‌رسد، می‌توان گفت این تمایزات وجود دارند و به رسمیت شناخته شده‌اند. در مورد رمان، در غرب، این تمایزات به‌ویژه از آغاز سدهٔ بیستم با نخبه‌گرایی در رویکرد رمان‌نویسان مدرنیستی مانند وولف، پروست و جویس و امثال آنان و انزوای آن‌ها از جامعه و عموم مخاطبان مشخص‌تر می‌شود. در کشورمان نیز این تمایز آشکارا وجود داشته است. برای نمونه، هوشنگ گلشیری ـ در نظری افراطی ـ در مقاله‌ای در جنگ *اصفهان*، به تاریخ ۱۳۴۶ با عنوان «سی سال رمان‌نویسی» (با نگاهی تندروانه) در این مورد می‌نویسد: «همان‌گونه که ما قرن‌ها ضایعات شعر و شاعری داشته‌ایم، در این سه دههٔ اخیر نیز ضایعاتی چون آثار دشتی و حجازی و مستعان و دنباله‌روانشان [را داشته‌ایم] که چون به بیراهه رفته‌اند، تجربه‌ای که از تلاش آنان به دست می‌آید، بی‌ارزش می‌نماید. ازاین‌رو خواندن و حتی نقد و بررسی نوشته‌هاشان تلف کردن زمان بیشتری است در آن بیراهه که به رمانتیسمی بی‌رنگ می‌رسید.» (گلشیری، ۱۳۷۸: ۲۰۹)؛ صادق هدایت (۱۳۲۰) در یادداشتی در *مجلهٔ موسیقی* دربارهٔ داستان *ناز* نوشتهٔ حسینقلی مستعان این اثر را به‌تندی مورد انتقاد قرار می‌دهد یا فروغ فرخزاد (۱۳۴۱) در شعر «به علی گفت مادرش روزی...» به رمان پاورقی بسیار معروف و موفق *آفت* نوشتهٔ حسینقلی مستعان حمله کرده است.

با همهٔ این‌ها، تمایز میان ادبیات عامه‌پسند و ادبیات جدی و معتبر همواره مناقشه‌برانگیز بوده است. اشنایدر ـ مایرسون[1] (۲۰۱۰)، در بررسی خود از مفهوم داستان عامه‌پسند در نیمهٔ دومِ سدهٔ بیستم، نشان می‌دهد که این مفهوم در طول نیم‌قرن گذشته در فرهنگ انگلیسی‌زبان به طرق گوناگون تعریف شده است. او توضیح خود دربارهٔ این مفهوم را با تمایز رایج میان داستان عامه‌پسند[2] و «ادبیات» و تمایز بین فرهنگ «والا» و فرهنگ «پایین»[3] آغاز می‌کند و نشان می‌دهد که بیشتر منتقدان، به صورت آشکار یا ضمنی، داستان عامه‌پسند را ـ در تقابل با ادبیات که به بازار بی‌توجه است ـ با عطف توجه به بازار تعریف می‌کنند و آن را امری عامه‌پسند، ساده، احساسی، اغراق‌آمیز، هیجان‌انگیز، و فرمولی می‌دانند. البته او بی‌درنگ به ابهام در واژهٔ popular اشاره و این پرسش را مطرح می‌کند که اگر از یک رمان «ادبی» نوشتهٔ فیلیپ راث

1. Schneider-Mayerson
2. popular fiction
3. "low" and "high" culture

نسخه‌های بیشتری از آخرین رمان عاشقانهٔ نورا رابرتز[1]، که نویسنده‌ای popular به‌شمار می‌آید، به فروش برسد آیا این تمایز با مشکل مواجه نمی‌شود. به هر روی، در نهایت، تمایز اساسی همچنان به موضوع کیفیت ادبی در برابر فروش مربوط می‌شود. بررسی اشنایدر- مایرسون نشان می‌دهد که تا حدود اواخر سدهٔ بیستم دو رویکرد در مطالعات داستان عامه‌پسند غالب بوده است: یکی رویکردی فرمولی و سنتی و متن‌محور که داستان عامه‌پسند را شاخه‌ای بی‌ارزش از ادبیات واقعی می‌داند و دیگری رویکرد مطالعات فرهنگی فمنیستی. البته او نشان می‌دهد که تحولات بعدی رویکردهای جدید و غالباً پیچیده‌تری به این مفهوم را موجب شده است. او، در نهایت، به جای تمایز میان داستان عامه‌پسند و ادبیات، اصطلاح و رشتهٔ ادبیات عامه‌پسند را پیشنهاد می‌کند و با این کار آن را به حیطهٔ ادبیات وارد می‌کند.

در این بحث، توضیحات *دانشنامهٔ بریتانیکا* دربارهٔ ادبیات عامه‌پسند می‌تواند راهگشا باشد. این دانشنامه ادبیات عامه‌پسند را شامل آن دسته از نوشته‌هایی می‌داند که برای توده‌ها در نظر گرفته شده و مخاطبان زیادی دارند. در تعریف *بریتانیکا* بر تمایز میان ادبیات صناعت‌مند[2] و ادبیاتی که اساساً برای سرگرمی است تأکید شده است. بر این اساس، ادبیات عامه‌پسند، برخلاف ادبیات والا[3]، عمدتاً فاقد درجهٔ بالایی از وجوه زیبایی‌شناسیک است و رشد آن به موازات رشد سوادآموزی و همچنین گسترش صنعت چاپ صورت گرفته است. آثار ادبی که قبلاً برای گروه کوچکی از نخبگان و فرهیختگان تولید می‌شدند با انقلاب صنعتی در دسترس اقشار بیشتر و حتی اکثریت افراد جامعه قرار گرفتند. البته توضیحات *بریتانیکا* به مبهم بودن مرز میان ادبیات صناعت‌مند و ادبیات عامه‌پسند نیز می‌پردازد و در این میان شکسپیر را مثال می‌زند که او را در زمان حیات می‌توان نویسنده‌ای عامه‌پسند دانست اما اکنون او را خالق ادبیات صناعت‌مند می‌دانند. از میان رفتن جذابیت و اهمیت این آثار پس از گذشت زمان نیز از ویژگی‌هایی است که برای ادبیات عامه‌پسند در نظر گرفته شده است (*بریتانیکا*، ۲۰۲۲).

اما *فرهنگ کادن* رمان عامه‌پسند را اصطلاحی می‌داند که مرز چندان مشخصی ندارد و داشتن خوانندگان فراوان را از ویژگی‌های این نوع رمان می‌داند. براساس توضیحات این فرهنگ، این اصطلاح غالباً معناهایی تا اندازه‌ای تحقیرآمیز دارد. مخاطبانِ این‌گونه رمان سطح پایین و متوسط هستند و ارزش ادبی چنین رمانی نیز اندک است. چنان‌که در این فرهنگ

1. Nora Roberts
2. artistic literature
3. high literature

آمده، بسیاری از رمان‌های پرفروش، رمان تاریخی، رمان احساسی، رمان مهیج، و رمان ماجرایی رمان عامه‌پسند به‌شمار می‌آیند (کادن، ۱۹۹۹: ۶۸۵).

از آنجا که تعداد قابل توجهی از رمان‌های ثبت‌شده در این کتاب را رمان‌های تاریخی تشکیل می‌دهند، ارائهٔ تعریفی از این نوع ادبی نیز ضروری به نظر می‌رسد. فلیشمن در آغاز کتاب *رمان تاریخی انگلیسی: از والتر اسکات تا ویرجینیا وولف* چند ویژگی را برای رمان تاریخی برشمرده است: وجود شخصیتی تاریخی در زمینه‌ای از رویدادهای «تاریخی» به‌ویژه مواردی در حوزهٔ عمومی (جنگ، سیاست، تحول اقتصادی و غیره) که این رویدادها با سرنوشت شخصیت‌ها درآمیخته است و بر آن تأثیر می‌گذارد. فاصلهٔ ضروری از رویدادها برای نگارش رمان تاریخی را نیز بین چهل تا شصت سال (دو نسل) دانسته است (فلیشمن، ۱۹۷۱: ۳). او همچنین می‌نویسد: «وقتی زندگی در متن تاریخ دیده شود، ما با رمان سروکار داریم؛ وقتی شخصیت‌های رمان با اشخاص تاریخی در یک جهان زندگی می‌کنند، ما با رمان تاریخی سروکار داریم» (همان: ۴). او رمان تاریخی را تصویری خیالی از تاریخ می‌داند (همان‌جا). اگرچه وجوه گوناگون این تعریفِ فلیشمن از قبیل قید زمانی، حوزهٔ عمومی، رابطهٔ رمان و تاریخ، مفهوم تاریخی و مفهوم حقیقی به پرسش کشیده شده است (استاکر، ۲۰۱۷)، به نظر می‌رسد تعریف فرهنگ‌نامه‌ای این اصطلاح برای موضوع کار ما بسنده باشد. کادن رمان تاریخی را شکلی از روایت داستانی می‌داند که تاریخ را بازسازی و به صورت تخیلی بازآفرینی می‌کند. در این نوع رمان، هم شخصیت‌های واقعی وجود دارند و هم شخصیت‌های غیرواقعی. همچنین، این فرهنگ رمان‌نویس خوب را کسی می‌داند که دربارهٔ دورهٔ تاریخی‌ای که انتخاب کرده به طور کامل پژوهش نماید و در جهت واقع‌نمایی کوشش کند (کادن، ۱۹۹۹: ۳۸۳).

آخرین اصطلاحی که در اینجا به تعریف آن پرداخته می‌شود رمان اجتماعی است. *بریتانیکا* این اصطلاح را این‌گونه تعریف می‌کند: «رمان مسئلهٔ اجتماعی، که رمان مسئله یا رمان اجتماعی نیز نامیده می‌شود، اثری داستانی است که در آن یک مسئلهٔ اجتماعیِ رایج، مانند جنسیت، نژاد یا تبعیض طبقاتی از طریق تأثیر آن بر شخصیت‌های رمان به تصویر کشیده می‌شود» (*بریتانیکا*، ۲۰۲۲). چنان‌که در متن کتاب اشاره کرده‌ایم، عمدهٔ مسائلی را که در این نوع رمان در کشورمان مطرح شده است می‌توان در قالب تضادها و بحران‌های ناشی از مدرنیته و تبعات آن در تقابل با جامعهٔ سنتی در جامعهٔ ایرانی تفسیر کرد.

ساختار و روشِ کتاب

کتاب در چهار فصل سامان یافته است. فصل‌های اول، دوم، و سوم، سیر تحولات رمان پاورقی در کشورمان را به ترتیب در سه دورهٔ پیدایش (۱۲۲۹ تا ۱۳۰۰)، رواج (۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰)، و تثبیت (۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲) شامل می‌شود. در فصل چهارم، به جمع‌بندی و نتیجه‌گیری پرداخته‌ایم و مواردی را که بحث دربارهٔ آن‌ها در فصل‌های پیشین میسر نبود در این فصل به بحث گذاشته‌ایم.

با توجه به وارداتی بودن نوع ادبی رمان و رمان پاورقی، در آغاز فصل نخست، به پیشینهٔ این نوع رمان در غرب، شامل فرانسه (زادگاه این نوع رمان)، انگلستان، روسیه، و ایالات متحده، اشاره‌ای می‌کنیم تا امکان مقایسه و بررسی تشابهات و تفاوت‌های آن با رمان پاورقی فارسی فراهم شود. پیوند نظریه‌های رمان و مفهوم مدرنیته ـ با همهٔ سیالیت و ابهاماتی که در مفهوم اخیر وجود دارد ـ بر کسی پوشیده نیست. در واقع، رمان ژانر یا تنها ژانر مدرنیته است و، با توجه به ویژگی‌هایی که دارد، بازنمایی متنیِ مدرنیته به‌شمار می‌آید. چنان‌که در قول معروف لوکاچ آمده، رمان حماسهٔ دنیای مدرن است، دنیایی که از ماوراءالطبیعه و نظم استعلایی پیشین خود خالی شده است. به‌ویژه در مباحث فصل نخست، که زمینه‌های پیدایش رمان پاورقی در کشورمان را تشکیل می‌دهد، ضمن ثبت انواع پاورقی‌ها و بررسی بعضی از مطالب نشریات فارسی از ۱۲۲۹ تا ۱۳۰۰ش، کوشیده‌ایم تا به دنبال رد پای مفهوم مدرنیته و مؤلفه‌های آن باشیم.

اصطلاح مدرنیته به مجموعه‌ای از ویژگی‌های جوامع معاصر اشاره دارد که موجب تمایز آن‌ها از جوامع پیشین می‌شود. در مورد اینکه مدرنیته از چه زمانی آغاز شده است اختلاف نظر فراوان است، اما در مورد ویژگی‌های آن توافق نسبتاً زیادی وجود دارد: اقتصاد سرمایه‌داریِ صنعتی، سازمان سیاسیِ دموکراتیک و ساختار اجتماعی انعطاف‌پذیر مبتنی بر طبقه. درنتیجه، مدرنیته در تقابل ضمنی با اقتصادهای فئودالی قرار می‌گیرد که ساختار سیاسی آن‌ها خودکامه و ساختار اجتماعی‌شان بسته و مبتنی بر مالکیت زمین است. در مورد جنبه‌های اجتماعی‌ـ روان‌شناختی یا فرهنگی این تغییرات ساختاری اختلاف نظر زیادی وجود دارد، اما بسیاری از محققان مدرنیته را شامل کالایی شدن و عقلانی شدن اغلب حوزه‌های زندگی، تکه‌تکه شدن تجربه و افزایش شتاب زندگی روزمره می‌دانند (*فرهنگ جامعه‌شناسی سیج*[1]، ۲۰۰۶: ۲۰۱). در نظریه‌های مربوط به مدرنیته، برای هویت و حقیقت ویژگی‌هایی در نظر گرفته شده است: خود

1. Bruce and Yearley, *The Sage Dictionary of Sociology*.

مدرن نوعی خودمختاری است که در برابر ادعاهای اقتدار، سنت یا اجتماع می‌ایستد؛ خود مدرن به دنبال درمان شخصی است که نتیجهٔ آن تجربهٔ ذهنی بهزیستی است؛ حقیقت، درستی، و زیبایی کشف‌ناشدنی هستند، بنابراین، فهم ما می‌گوید آن‌ها را بر پایهٔ تجربهٔ انسانی نمی‌توان به کار بست؛ خود مدرن از تأکید بر رهایی شخصیت به سمت رهایی از محدودیت‌های اجتماعی حرکت کرده است؛ هویت به صورت فردی از طریق مصرف محصولاتِ دلخواه ساخته می‌شود؛ در نهایت، گزاره‌های یادشده در مورد هویت و حقیقت مستلزم تسلط فنی بر محیط زیست و همچنین جدایی بین حوزهٔ عمومی و خصوصی است (گِی، ۱۹۹۸).

پژوهشگران بومیِ مدرنیته در ایران نیز بر اهمیت مؤلفهٔ فردیت در مفهوم مدرنیته تأکید کرده‌اند، مثلاً: «مدرنیته را می‌توان سلسلهٔ به‌هم‌پیوسته‌ای از تحولات اقتصادی، فرهنگی، مذهبی، زیبایی‌شناختی، و معماری دانست. مایهٔ مشترک همهٔ این تحولات فردگرایی است» (میلانی، ۱۳۷۸: ۱۰۶). یکی دیگر از صاحب‌نظران در مورد امکان شکل‌گیری فردیت مدرن در ایران همانند «فرد خودمختار مدرنیتهٔ غربی» می‌نویسد: «اگر در غرب ما با سه بُعد اصلی فردگرایی، یعنی فردگرایی سیاسی (به معنای خودمختاری فرد، حقوق فردی)، فردگرایی اقتصادی (به معنای آنچه ماکس وبر «رفتار اقتصادی عقلانی» می‌نامد) و فردگرایی اخلاقی (به معنای مسئول بودن در قبال فرد دیگر و جامعه و اخلاق مدنی) روبه‌رو هستیم، به‌عکس در ایران فردگرایی نه در مقام نهاد اصلی و بنیادین جامعه، بلکه به معنای رفتار و شیوه‌ای خودخواهانه و غیرمسئولانه فهمیده شده و به اجرا درآمده است.» (جهانبگلو، ۱۳۹۵: ۱۴). تجربهٔ انسان ایرانی از مدرنیته چنان ناقص است که برخی صاحب‌نظران عقیده دارند که انسان ایرانی در جهان مدرن قرار گرفته اما «خودِ» مدرن در او هنوز شکل نیافته و گسست بین این انسان و وضعیت موجود به عدم شناخت انجامیده است (فرهادپور، ۱۳۸۷).

با وجود این‌ها، مواجهه و آشنایی ایرانیان با مدرنیته، و تجربهٔ مدرنیته در ایران به‌ویژه از اواخر دورهٔ قاجار تاکنون بر کسی پوشیده نیست. چنان‌که پژوهشگر دیگری اشاره کرده است، مدرنیته شکافی عمیق و پایدار در فرهنگ سیاسی و گفتمان‌های فکری ایران پدید آورد، به گونه‌ای که موضوعِ سازگاری مدرنیته و فرهنگ ایرانی مسئلهٔ گفتمان‌های فکری و فرهنگی ایران در یکصد و پنجاه سال اخیر بوده است (میرسپاسی، ۱۳۹۲: ۱۴۲). بر این اساس، در فصل دوم، در بحث‌های مربوط به انواع پاورقی‌های منتشرشده در نشریاتِ دورهٔ مورد نظر و با عطف توجه به بعضی مطالب دیگر، نشان داده‌ایم که انتشار نخستین نمونه‌های رمان پاورقی، چه ترجمه‌ای و چه تألیفی، تحت تأثیر مدرنیته و در زمینه‌ای این‌جهانی و غیرماورائی رخ داده

است، در فضایی که جهان ایرانی با شتاب به سوی غربی شدن و الگوبرداری از غرب پیش می‌رفته است. در این میان، الگوهای فرمیِ پیشارمان مانند سفرنامه، شرح حال، پاورقی‌های تاریخی، و پاورقی‌های علمی را در کانون توجه قرار داده و نشان داده‌ایم که انتشار این‌گونه‌ها بدون تغییراتی در جهان‌بینی انسان ایرانی در این دوره ناممکن بوده است. در کنار این مباحثِ مفهومی، در فصل‌های اول و دوم کوشیده‌ایم از انواع دیگر پاورقی نیز غافل نمانیم و با ثبت آن‌ها مناسبات و ارتباطات احتمالی این نوع پاورقی‌ها را با پیدایش و تحولات رمان پاورقی در معرض سنجش قرار دهیم.

توجه فراوان به تاریخ در پاورقی‌های تاریخی مربوط به دورهٔ منتهی به حکومت پهلوی اول نمود یافته است، و بیش‌وکم تا پایان دورهٔ مورد بررسی ما ادامه دارد. همین توجه به تاریخ نیز از نشانه‌های تجربهٔ مدرنیته دانسته شده است. به گفتهٔ مارشال برمن، گونه‌ای از انسان مدرن خود را «محتاج تاریخ» می‌داند و «خود را درون بهشت‌های گذشته می‌افکند» (برمن، ۱۴۰۰: ۲۴). این توجهات به تاریخ، در دورهٔ نخستِ مورد بررسی ما، از پیش‌زمینه‌های تولد رمان تاریخی به‌شمار می‌آید. رمان تاریخی نوع ادبی غالب در فصل دوم (سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ش) است. نظریهٔ لوکاچ در کتاب *رمان تاریخی* در مورد ارتباط توجه به تاریخ و ملی‌گرایی با رمان تاریخی، و نظریهٔ فرانکو مورتی در مورد پیوند دولت‌ملت با رمان تاریخی بنیان‌های نظری در باب رواج رمان تاریخی در این دوره را تشکیل می‌دهند، موضوعی که البته، به شکل‌های گوناگون، در کانون توجه پژوهشگران بومی تاریخ رمان فارسی بوده است و ما در جای خود به آن‌ها اشاره کرده‌ایم. در همین فصل دوم، به تأثیر تشکیل بازار در رواج رمان پاورقی نیز توجه کرده‌ایم. یکی از پژوهشگران ادبی دربارهٔ وضعیت سال‌های ۱۳۰۴ تا ۱۳۲۰ش، که در فصل دوم در کانون بررسی قرار گرفته، توضیحاتی به دست می‌دهد که شکل‌هایی از تجربهٔ مدرنیته در ایران را توصیف می‌کند و برای پیوند رواج رمان پاورقی و تشکیل بازار در این دوره مناسب می‌نماید: «در دوران حکومت رضاشاه (۱۳۰۴ـ۱۳۲۰) جذب شدن ایران در اقتصاد جهانی که در دهه‌های پایانی قرن نوزدهم آغاز شد سرعت بیشتری می‌گیرد و با تجاری شدن کشاورزی، رونق روزافزون صنایع، اشاعهٔ شیوه‌های کاپیتالیستی تولید، جابه‌جایی طبقات اجتماعی، رشد طبقهٔ متوسط، و ارتباط روزافزون با غرب، عرصه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ایران با سرعتی بی‌سابقه از ساختارهای سنتی فاصله می‌گیرند» (یاوری، ۱۳۸۸: ۸۵). در همین دوره است که می‌توان گفت در حیطهٔ رمان پاورقی، البته عمدتاً در تهران، بازار شکل می‌گیرد.

در فصل سوم، دوران تثبیت و رونق رمان پاورقی در مطبوعات ایران در سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ خورشیدی در کانون توجه بوده است. این دوره دورهٔ آزادی و رونق مطبوعات است و به تبع آن، رمان پاورقیِ تألیفی نیز در همین دوره تثبیت می‌شود. با گسترش سواد، شهرنشینی و طبقهٔ متوسط همراه با پیشرفت صنعت چاپ و وسایل ارتباطی، می‌توان گفت که بازاری سراسری، به‌عنوان مهم‌ترین عامل گسترش رمان پاورقی، در این دوره شکل می‌گیرد و رمان پاورقی، برخلاف دورهٔ قبل که بیشتر مخاطبانی در تهران را به خود جلب می‌کرد، به خوانندگانی گسترده‌تر در سراسر کشور دسترسی می‌یابد.

در فصل چهارم نیز، با مرور و جمع‌بندی اطلاعات و بحث‌های فصل‌های پیشین، به صورتی فشرده، روند پیدایش، رواج، و تثبیت رمان پاورقی فارسی در کانون توجه قرار گرفته است. در این میان، با درنظرگرفتن ویژگی‌های بومی، به تفاوت‌ها و شباهت‌ها در پیدایش و تحولات رمان پاورقی فارسی و رمان پاورقی غربی نیز پرداخته شده است.

با توضیحات بالا، اکنون می‌توان دربارهٔ دو رویکرد عمده در جامعه‌شناسی ادبیات به رمان صحبت کرد: یکی رویکردی که رمان را بازتابندهٔ ساخت اجتماعی و بحران‌های آن می‌داند و رویکرد دوم که به جای متن بر تولید و موقعیت نویسنده متمرکز می‌شود (لارنسون و سوئینگ‌وود، ۱۳۹۹: ۱۳). در این رویکرد دوم، نقش بازار و همچنین رشد عامهٔ کتاب‌خوان برجسته می‌شود. می‌توان گفت رویکرد ما در فصل اول کتاب عمدتاً بر پایهٔ رویکرد نخست بوده و در این فصل، پیدایش رمان پاورقی فارسی را ـ که ازقضا با پیدایش رمان فارسی هم‌زمان بوده است ـ در بافتار مواجهه و آشنایی ایرانیان با مدرنیته در کانون بررسی قرار داده‌ایم. دیدن جهان از دریچهٔ انسان غربی از طریق سفرنامه‌های ترجمه‌ای، پاورقی‌های تاریخی و شرح‌حال‌های ترجمه‌ای و انبوهی از پاورقی‌ها و مطالب علمی در نشریات این دوره آشکارا نشان می‌دهد که جهان‌بینی انسان ایرانی با شتاب در حال تغییر بوده است و برای نخستین‌بار راه‌حل‌هایی این‌جهانی برای مسائل جامعه ارائه می‌شود. این بخش از کتاب، به علت هم‌زمانی پیدایش رمان پاورقی فارسی و رمان فارسی، از لحاظ درنظرگرفتن ویژگی‌های بومی در تاریخ رمان، بسیار حائز اهمیت است.

اما در فصل‌های دوم و سوم، که دو دوره شامل سال‌های ۱۳۰۴ تا ۱۳۲۰ و ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ش را دربر می‌گیرد، عمدهٔ توجه خود را به عامل بازار در رواج و تثبیت رمان پاورقی معطوف کردیم و در این میان، عوامل تقویت‌کنندهٔ بازار را از نظر دور نداشتیم و با آوردن اظهار نظرهای بعضی از نخبگان آن زمان کوشیدیم میزان رواج این نوع رمان را در جامعهٔ

ایرانی نشان دهیم. البته، مجموعه‌ای از ابهامات دربارهٔ موارد مربوط به بازار ازجمله تعداد واقعی شمارگان نشریات و میزان فروش و قیمت‌ها در کشورمان وجود دارد و در این حیطه به پژوهش‌های موردی و متعدد فراوانی نیاز داریم. به هر روی، دو رویکردی که در تاریخ رمان پاورقی در این کتاب به کار بسته‌ایم (ارتباط با مفهوم مدرنیته و ارتباط با مفهوم بازار) در یک جهت قرار دارند و تناقضی میان آن‌ها نیست. در این زمینه، فرانکو مورتی، یکی از پژوهشگران برجستهٔ تاریخ رمان، در تحلیلی فشرده از تاریخ رمان و چرایی گسترش این نوع ادبی در سدهٔ هجدهم در اروپا، «حرکت فزایندهٔ چرخهٔ مُد» و به وجود آمدن بازار را در کنار خواندن تفریح‌وار این نوع ادبی [موضوعی که در مورد رمان‌های پاورقی بیشتر به چشم می‌آید] عامل اصلی می‌داند و از این طریق، اهمیت رمان بازاری در گسترش این نوع ادبی را گوشزد می‌کند (مورتی، ۱۳۹۶: ۱۲۹). او با پیوند دادن سرمایه‌داری و گسترش رمان، اذعان می‌کند که «به طور معمول، نظریه‌های اساسی رمان در حقیقت نظریه‌های مدرنیته بوده است و پافشاری من بر اهمیت بازار نیز در همین جهت است» (همان: ۱۳۰).

از فصل اول تا سوم، رمان‌های ترجمه و نسبت آن‌ها با رمان تألیفی در کانون توجه بوده است. از این طریق نشان داده‌ایم که رمان ژانری وارداتی بوده و پیدایش آن نخست از طریق ترجمه بوده است و به‌تدریج در سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ش (موضوع فصل چهارم) رمان پاورقی تألیفی در کشورمان تثبیت شده است. در این مورد باز فرانکو مورتی بحثی دقیق را مطرح می‌کند. او، در مبحثی دربارهٔ ترکیب دورخوانی و ادبیات جهان، مطلبی را از فردریک جیمسون نقل می‌کند که در مقدمهٔ کتابی به نام *ریشه‌های ادبیات مدرن ژاپن* منتشر شده است. نوشتهٔ جیمسون از این قرار است: «مواد خام تجربهٔ اجتماعی ژاپن، و الگوهای فرم‌های انتزاعی برای ساخت رمان غربی را نمی‌توان همیشه و بدون کاستی در هم ادغام کرد» (همان: ۶۶ـ۶۷). او، پس از بررسی این نقل قول و الگو در مورد فرهنگ‌های دیگر، برداشت خود را از نقل قول یادشده چنین بیان می‌کند: «در فرهنگ‌هایی که در حاشیهٔ سامانهٔ ادبی جهان قرار دارند (یعنی: تقریباً همهٔ فرهنگ‌ها، هم در داخل و هم در خارج از اروپا)، رمان مدرن نموّی مستقل ندارد بلکه حاصل مصالحهٔ میان تأثیر فرم ادبی غربی (معمولاً فرانسوی یا انگلیسی) و مواد خام محلّی [تجربه و محتوای اجتماعی] است» (همان: ۶۷)، یعنی همان رویدادی که در ایران با نگارش و انتشار انبوه رمان‌های تألیفی در سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ تثبیت شد و ما در فصل سوم به آن پرداخته‌ایم.

البته، مورتی، در ادامه و در زیر عنوان «فرم به مثابهٔ روابط اجتماعی»، نقل قول جیمسون

را به گونه‌ای گسترش می‌دهد که نتیجهٔ آن در تحلیل و شناخت رمان فارسی بسیار کارآمد به نظر می‌رسد. «... برای جیمسون، این رابطه اساساً دوقطبی است: «الگوهای فرم‌های انتزاعی ساخت رمان غربی» و «مواد خام تجربهٔ اجتماعی ژاپن»: به عبارت دیگر، فرم و محتوا. برای من این رابطه بیشتر شکل مثلثی دارد: فرم خارجی، مواد خام محلّی، و فرم محلّی. و دقیقاً در همین بُعد سوم است که این رمان‌ها بی‌ثبات [...] به نظر می‌رسند» (مورتی، ۱۳۹۶: ۶۹) و سپس نتیجه می‌گیرد که «... شرایط تاریخی به شکل یک «شکاف» در فرم بازپدیدار می‌شود؛ به شکل خطّی معیوب که میان داستان و گفتمان، میان جهان و جهان‌بینی، قرار می‌گیرد: جهان در جهت غریبی که نیرویی بیرونی [بر آن] تحمیل می‌کند پیش رانده شده و [درنتیجه] همواره از تعادل خارج می‌شود» (همان: ۷۰). این تحلیل اخیر در خوانش تنگاتنگ رمان فارسی می‌تواند کارآمد باشد.

در پایان کتاب نیز زیر عنوان پیوست شمارهٔ ۱، یادداشت رشید یاسمی دربارهٔ رمان *شهرزاد*، نوشتهٔ یحیی دولت‌آبادی و زیر عنوان پیوست ۲، یادداشت محمد محیط‌طباطبائی دربارهٔ رمان *رستم در قرن بیست و دوم*، نوشتهٔ صنعتی‌زادهٔ کرمانی، به منظور آشنایی با نگاه نخبگان آن دوره دربارهٔ نوع ادبی رمان، گنجانده شده است. حین ثبت پاورقی‌ها در هریک از نشریات، هرگاه به اظهار نظری از مؤلفان رمان‌های پاورقی دربارهٔ رمان دست یافتیم، آن را نیز در متن درج کرده‌ایم.

این کتاب و یافته‌های آن مبتنی بر مراجعهٔ مستقیم به مطبوعات از سال ۱۲۲۹ تا ۱۳۳۲ش و بررسی و تورق چند صد هزار صفحه از نشریات گوناگون است. دشواری پژوهش‌های آرشیومحور بر اهل فن پوشیده نیست. با این‌همه، نگارنده امیدوار است، با توجه به اهمیت موضوع و خلأهای پژوهشی که در این زمینه وجود دارد، بتواند در آینده سیر تحول رمان پاورقی را از دههٔ سی خورشیدی بدین‌سو نیز بررسی و تحلیل کند و حاصل آن را در ادامهٔ این پژوهش به دست دهد (برای این کار یادداشت‌هایی نیز تهیه کرده است). همچنین، اکنون که تصویری کلی از کار شکل گرفته است، امیدوارم، در ویراست بعدی، نشریات بیشتری را به مطبوعات بررسی‌شده در این دورهٔ یکصدساله بیفزایم، اگرچه فکر می‌کنم با این میزان نشریاتِ بررسی‌شده تغییر چندانی در نتایج اصلی رخ نخواهد داد. نگارنده بسیار امیدوار است که این پژوهش، افزون بر اینکه به روشن ساختن بخشی از تاریخ رمان فارسی یاری می‌رساند، عاملی باشد برای آگاه شدن پژوهشگران به اهمیت رمان پاورقی فارسی در حیطه‌های گوناگون مطالعات مربوط به فرهنگ در کشورمان. اطلاعات مربوط به انواع پاورقی‌های ثبت‌شده، نه‌تنها

برای پژوهشگران ادبیات، بلکه برای بسیاری از پژوهشگران حیطهٔ علوم انسانی و اجتماعی می‌تواند مفید باشد و بسیار امیدوارم که دست‌کم اطلاعات خام ثبت‌شده از نشریات این دورهٔ حدوداً یکصدساله مورد توجه و استفادهٔ این گروه از پژوهشگران قرار گیرد.

تجربهٔ ورق زدن و بررسی نشریات این دورهٔ یکصدساله و قرار گرفتن در موقعیت خوانندگانِ آن زمانِ این نشریات، با وجود انواع سختی‌هایی که در دسترسی به منابع آرشیوی و کیفیت آن‌ها با آن مواجه بودم، تجربه‌ای جذاب و دلپسند، و خرسندکنندهٔ حس کنجکاوی‌ام بود. امیدوارم نحوهٔ ارائهٔ اطلاعات این نشریات در کتاب پیشِ رو به گونه‌ای باشد که، در حد ممکن، بخشی، هرچند اندک، از این تجربهٔ جذاب را منتقل کند. گفتنی است که در همهٔ نقل‌قول‌ها، به متن اصلی وفادار بوده‌ایم و اختلاف ضبط بعضی از واژه‌ها به همین علت بوده است.

در نگارش این کتاب، بخش عمده‌ای از وقت و انرژی نگارنده صرف مباحث تاریخ‌نگارانه و مراجعه به منابع آرشیوی و غیرآرشیوی و ثبت اطلاعات به‌دست‌آمده شد که در این مرحله از کار بسیار ضروری بود. این موضوعْ مجالِ در پیش گرفتن رویکردی عمدتاً تحلیلی و به‌ویژه متن‌محور را تا اندازهٔ زیادی تنگ کرد. تعدد نقل‌قول‌ها را هم در چنین زمینه‌ای باید دید و سنجید. با این حال، کوشش بر این بوده است، در حدی که کلیت و ساختار کار آسیب نبیند، در کنار ثبت دقیق پاورقی‌ها و ضمن ارائهٔ یک دوره‌بندی مستدل، رویکردی تحلیلی در طرح مباحث لحاظ شود. در پژوهش‌های مربوط به این کتاب، اصل بر ثبت رمان بوده است، اما بنا به ضرورت در دورهٔ نخست پاورقی‌های غیررمان نیز ثبت شد، اما ثبت همهٔ پاورقی‌های غیررمان در دوره‌های مربوط به فصل دوم و به‌ویژه فصل سوم میسر نبود، مثلاً اگر می‌خواستیم همهٔ داستان‌های کوتاه منتشرشده در سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ را ثبت کنیم حجم کار بسیار بیش از این می‌شد و از هدف اصلی نیز دور می‌شدیم. امیدوارم در ویراست بعدی یا در کتابی مجزا بتوانم عمدتاً بر مباحث تحلیلیِ متن‌محور تمرکز کنم.

در پایان، بایسته می‌دانم از یاری و همراهی بعضی افراد و مؤسسه‌ها طی چندین سالی که به این پژوهش مشغول بوده‌ام سپاس‌گزاری کنم. نخستین‌بار، استاد و دوست فرزانه‌ام، آقای دکتر مسعود جعفری جزی، نگارنده را به اهمیت نقش مطبوعات در تحولات عمدهٔ مربوط به فرهنگ و ادبیات کشورمان طی بیش از یک سدهٔ اخیر متوجه ساختند و ایدهٔ این کار را در سرم انداختند. همچنین، توجه به رویکردهای تاریخی در مطالعات ادبی معاصر و دوری گزیدن از مباحث صرفاً «مدِ روز» را مرهون اندیشه‌های ایشان هستم. پس از پایان کار، استاد و دوست ارجمندم، جناب آقای حسن میرعابدینی، از روی لطف و دانش، پیشنهاد دادند که روزنامه‌های

ایران (سری جدید) و *کوشش* را به حیطهٔ بررسی خود در دورهٔ پهلوی اول بیفزایم. دوست فرزانه‌ام، دکتر مسعود فرهمندفر، با انتشار دو پاراگراف کوتاه در مورد رمان پاورقی در انگلستان و ایالات متحده، بخشی از مقاله‌ای مشترک، در این کتاب موافقت کردند. دوست ارجمندم، بانو شیما صحرانورد، درخواستم برای ترجمهٔ نوشته‌ای کوتاه به زبان فرانسه از ژان پیر برِت (۱۹۹۰) برگرفته از بولتن کتابخانه‌های فرانسه دربارهٔ کتاب *رمان پاورقی فرانسوی در قرن نوزدهم* نوشتهٔ لیز کُفِلِک (۱۹۸۹) را پذیرفتند. پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی در سازمان مطالعه و تدوین (سمت) با این پژوهش درازدامن موافقت کرد و آقای دکتر مهدی احمدی، طی دورهٔ مدیریتشان در پژوهشکده، درخواست‌هایم برای رفتن به کتابخانه و استفاده از منابع آرشیوی را با روی باز می‌پذیرفتند. از یاری مرکز مطالعات تاریخ معاصر ایران و بانو معصومه عمادی در بخش نشریات کتابخانهٔ این مرکز و همچنین، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی و آقای صادق پیله‌ور مدیر بخش نشریات آن بسیار بهره‌مند شدم. بانو زهرا محمدی جاهد، مدیر کتابخانهٔ سمت، در چندین مورد، زحمت ارتباط با سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی و همچنین ارتباط با سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی را عهده‌دار شدند. همچنین همکاران ارجمندم، آقای دکتر محمدرضا سعیدی، معاون محترم پژوهشی و خانم دکتر سیمین عارفی، معاون نظارت علمی و فنی «سمت» در انتشار این کتاب نقشی مؤثر داشتند. در نهایت، همکار ارجمندم، بانو کبری بیون، در بخش تدوین «سمت» کار را با دقت خواندند و از پیشنهادهای ارزشمندشان بهره‌مند شدم. از همهٔ ایشان صمیمانه سپاس‌گزارم.