پاپیروس

سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی

کریستف بالائی،
میشل کیوی پرس

انجمن ایرانشناسی فرانسه در تهران
انتشارات آ ـ د ـ پ ـ اف ـ پاریس

ترجمه:
دکتر احمد کریمی حکاک

۱۵۰۰
تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی ایرانشناسی

گنجینهٔ نوشته‌های ایرانی

شماره ۲۸

سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی

کریستف بالائی و میشل کوپی‌پرس
دکتر احمد کریمی حکاک

ادبیات ایران

انجمن ایرانشناسی فرانسه در تهران

۲۲۳۰۱

Christophe Balaÿ et Michel Cuypers
Aux sources de la nouvelle persane.

Editions Recherches sur les Civilisations, ADPF.

□ سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی
□ کریستف بالائی، میشل کویی پرس
□ دکتر احمد کریمی حکاک
□ انتشارات پاپیروس، میدان سنایی، روبروی بیمارستان تهران، تلفن: ۸۳۳۱۵۶
□ حروفچینی: بهارستان: چاپ: مروی.
□ چاپ اول: تهران ۱۳۶۶
□ ۴ هزار نسخه

یادداشت

متنی که در اینجا به خوانندگان ارائه می‌شود ترجمهٔ کتاب «Aux sourxces de la nouvelle Persane» است که در سال ۱۹۸۳ در مجموعهٔ «گنجینهٔ نوشته‌های ایرانی» انجمن ایرانشناسی فرانسه در پاریس چاپ شده است.

برگرداندن یک بررسی ادبی نوین، که حتی واژگان آن در زبان فرانسه غالباً تازگی دارد، به‌فارسی کار آسانی نیست. مثلاً واژهٔ فونکسیون (fonction) را که در این کتاب از اهمیت بسیار برخوردار است، به‌چه صورت به‌فارسی درآوریم: کُنش؟ کارکرد؟ نقش؟ که در اینجا پس از دودلی‌ها و تأمل بسیار سرانجام همین واژهٔ آخر، به‌سبب پذیرفتگی و جاافتادگی در واژگان زبانشناسی فارسی، انتخاب و به‌کار گرفته شد. لذا خواننده باید به‌این کلمه معنای خاص فنی آن را، که متفاوت از «رل» [نمایشی] است، بدهد.

در تدوین این متن کوشیده شده است که هم کاملاً مطابق متن فرانسوی باشد (به‌استثنای چند حک و اصلاح جزئی) و هم با زبان فارسی امروز هماهنگ باشد. لذا از همه کسانی که در تدوین متن فارسی همکاری داشته‌اند سپاسگزاری می‌کنیم بویژه و در درجهٔ نخست از آقای دکتر احمد کریمی حکاک که متن را همراه مؤلفان سطربه‌سطر خوانده است، و همچنین آقایان هوشنگ گلشیری، دکتر ابوالحسن نجفی و محمود دولت‌آبادی که از راه محبت نظریاتشان را دربارهٔ آخرین نمونهٔ متن فارسی بیان داشتند.

بخش‌های اول و دوم کتاب توسط آقای دکتر کریستوف بالائی، بر پایهٔ پژوهش‌هایی که در طی اقامت چهار سالهٔ خود در انجمن ایرانشناسی فرانسه در ایران انجام داده، تدوین شده است. بخش سوم، نوشتهٔ آقای دکتر میشل کویی‌پرس، خلاصهٔ دانشنامهٔ دکترای ایشان از دانشکدهٔ ادبیات و علوم

انسانی دانشگاه تهران است که در سال ۱۳۶۲ زیر عنوان «پیدایش و ساخت نخستین داستان‌های کوتاه جمال‌زاده» زیر نظر استادان دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، دکتر علی محمد حق‌شناس و دکتر ابوالحسن نجفی گذرانده است.

از آنجا که نوع تجزیه‌وتحلیل ادبی‌یی که در اینجا برای نخستین بار در مورد نثر فارسی ارائه شده در ایران هنوز چندان شناخته نیست، چنین مناسب دانسته شد که در یک ضمیمه این نظریه و تاریخچهٔ آن به‌اختصار توضیح داده شود، که این البته در متن فرانسوی وجود ندارد. بدینسان ما امیدواریم که نه‌تنها برای خوانندگان علاقمند به‌درک بهترِ سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی، بلکه حتی برای همهٔ کسانی که، اعم از محقق و دانشجو، به‌روش‌های تازهٔ نقد ادبی علاقمندند، مفید واقع شود.

در خاتمه از مدیریت انتشارات پاپیروس به خاطر مساعدت در چاپ این کتاب تشکر می‌شود.

برنارد هورکاد
رئیس انجمن ایرانشناسی فرانسه در ایران

دربارهٔ نویسندگان

کریستوف بالائی در ۱۹۴۹ درفرانسه متولد شده وپس از گذراندن دورهٔ تحصیل ادبیات فرانسه، در سال ۱۹۷۹ از دانشگاه نانتر پاریس دکترای ادبیات تطبیقی گرفته و در همان سال از مدرسهٔ زبان‌های شرقی دیپلم زبان فارسی دریافت داشته است. او طی اقامت خود در ایران از ۱۹۷۹ تا ۱۹۸۳ نخست به عنوان پژوهشگر و پس از آن درمقام رئیس انجمن ایرانشناسی فرانسه در تهران، به مطالعه در ادبیات فارسی معاصر پرداخت. او در حال حاضر استاد زبان و ادبیات فارسی مدرسهٔ زبان‌های شرقی پاریس است.

میشل کویی پرس در ۱۹۴۱ در بلژیک متولد شد. وپس از اخذ لیسانس در رشتهٔ فلسفه از دانشگاه تولوز (فرانسه) برای مطالعه در ادبیات فارسی به ایران آمد. او پس از آنکه با به کارگیریِ روش های تازهٔ تجزیه و تحلیل، و در ارتباط با نویسندگان کنونی، روی داستان کوتاه در ادبیات معاصر ایران کار کرد، در ۱۹۸۳ از دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران درجهٔ دکترا گرفت. کویی پرس هم اکنون در تهران زندگی می‌کند و عضو هیأت تحریریهٔ مجلهٔ فرانسوی زبانِ لقمان از انتشارات مرکز نشردانشگاهی است.

مقدّمه

ویژگی ادبیات کلاسیک فارسی در استواری ساختارهایی است که در طول قرن‌ها از میانهٔ گرداب‌های سیاسی و اجتماعی بسیاری که ایران در دوران‌های گوناگون تاریخ خود با آنها روبارو شده است گذشته و همچنان پابرجا مانده‌اند.

درواقع این ادبیات چنان توانایی جذبی از خود نشان داده است که موجب شده تا بتوانند امواج پی در پی فرهنگی را بدون اثر سوئی در خود حل کند بی آنکه دستخوش دگرگونی‌های بنیادی گردد و بی آنکه اصولی را از دست بدهد که با نظام درونی آن ارتباط دارند. درست است که ادبیات فارسی با پیروی از تأثیرهایی که در معرض آنها قرار گرفته تکامل یافته است، ولی اشکال آن همچنان تداوم پیدا کرده‌اند.

از آغاز قرن سیزدهم هجری، یعنی در پایان قرن نوزدهم میلادی، ایرانیان در معرض جریانی قرارگرفتند که در تاریخشان نظیر نداشته است: جریان فرهنگ غربی. گسیختگی ای که در نتیجهٔ تماس ایران با فرهنگ‌های غربی در آن رخنه کرد مهمّ و ژرف است، و گزافه نخواهد بود اگر گفته شود که نتایج آنرا در دگرگونی‌های حاضر در جامعهٔ ایرانی مشاهده می‌کنیم.

با اینهمه این گسستگی لازم بود، زیرا نثر فارسی نیز مانند شعر فارسی راه تقلید محض از الگوهای فرسوده را در پیش گرفته و با این کار خود را در بن بست قرارداده بود. پذیرش ساختارهای جدید به ادبیات فارسی اجازه می داد تا در راه‌های ناشناختهٔ نوی قدم گذارد.

علی اکبر دهخدا و اشرف الدین نسیم شمال زبان عامیانهٔ مردم را در شعر آوردند، میرزاده عشقی، ابوالقاسم لاهوتی و ایرج میرزا تکنیک توصیف واقع گرایانه را به کار گرفتند. نیما یوشیج نخستین مجموعهٔ شعر خود **قصهٔ رنگِ پریده** را در سال ۱۳۰۰، یعنی دقیقاً همزمان با **یکی بود ویکی نبود** جمالزاده، نخستین مجموعهٔ داستان کوتاه در زبان فارسی، به چاپ رسانید، و اندک مدّتی بعد، با انتشار **افسانه** شالودهٔ شعر نو را پی ریزی کرد.

اما در قلمرو نثر، رمان پیش از سایر اشکال و انواع نثر ادبی پدیدار شد: در ابتدا با آثار محمد باقر خسروی و سید موسی نصری رمان تاریخی به تقلید از آثار الکساندر دوما پدیدآمد، و سپس در نخستین

سال های سلطنت رضا رمان اجتماعی سربرکرد. این نوع ادبی، باوجود زیادی حجم، از نظر کیفیت سهم اندکی در ادبیات فارسی دارد، و تا به امروز هم نمی توان حتی یکی از نمونه های آنرا شاهکاری در ردیف آثار فردوسی یا نظامی به شمار آورد.

با اینهمه، گزینش هایی که از میان ادبیات ملل دیگر (به ویژه فرانسه) به عمل آمد حائز اهمیت بسیار است: به بالزاک و فلوبر هیچ توجه خاصی مبذول نشد (هوگو بعدها در ادبیات فارسی مطرح شد). اگر ایرانیان با ولع به فرهنگی روی آوردند که برایشان بیگانه بود، هدف از این کار آن بود که آنچه را که ظاهراً با آرزوهای درونی و آلام سنتی شان هماهنگی بیشتری داشت از آن خود کنند: کیش ملت‌پرستی و بزرگداشت عواطف حماسی و دلاوری. از نظر مضمون **سه تفنگدار** چندان فاصله ای از **سمک عیار** ندارد.

داستان کوتاه که بعدها به ادبیات فارسی راه یافت از آغاز با چنان اقبالی روبه‌رو گردید که هنوز هم پس از گذشت بیش از نیم قرن برجای خود باقی است. این حقیقت یکبار دیگر استعداد وافر ایرانیان را برای پدیدآوردن تحول از بطن تداوم نشان می دهد.

داستان کوتاه که در ادبیات فارسی نوع ادبیِ کاملاً بدون پیشینه ای است، درواقع شجرهٔ نسبی بسیار کهنی دارد. آیا براستی از سر اتفاق بود که در پایان یک فرایند ادبی در زمان و مکان، شخصیت حاجی بابا، یعنی شخصیت یک «شبه پیکارو»، وقتی به کشور زادگاه خود بازگشت، با اقبال عمومی بسیاری روبه‌روشد!؟ وآیا اتفاقی است که نخستین نویسندگان داستان کوتاه در زبان فارسی، با توسل به اشکال جدید به قالب هایی دست می یابند که برایشان آشنا بوده است؟ ادبیات فارسی به آسانی داستان کوتاه فارسی را پذیرفت، و آنرا بسیار سازگارانه‌تر از رمان، در ادامهٔ مجموعهٔ **شکل های سنتی** جای داد.

با اینهمه نمی توان از جذب این شکل جدید در ادبیات فارسی سخن گفت، بلکه بهتر است از جا گرفتن اشکال کهن در چارچوب های نوسخن به میان آید. پایداری ساختارهای کلاسیک در کار جمالزاده با بیانیهٔ نوگرایانهٔ او در دیباچهٔ **یکی بود ویکی نبود** سازگار نیست. اگر می بینیم عنوان انتخاب شده برای آن اثر هنوز گوشهٔ چشمی به قصه های عامیانه دارد، درعوض مقصود نویسنده، که آگاهانه تجددخواهانه است، «مفهوم» خود را که همانا جهت قلمرو روایی اوست، به هر یک از داستان‌ها می بخشد.

درعین حال **یکی بود ویکی نبود** در جریان نهضتی ادبی نوشته شد که خاستگاه آن به طور کامل در قرن نوزدهم قرار دارد. بخش اول اثر حاضر تکوین نثر فارسی را که در چند مرحله شکل می گیرد شرح می دهد. داستان کوتاه نیز به دنبال یک رشته دگردیسی های پیاپی در سبک نگارش و تألیف ادبی پدیدآمد که پذیرش آنرا در ادبیات فارسی میسّر می ساخت. کاربرد صنعت چاپ در ایران و درنتیجه پیدایش مطبوعات (ابتدا روزنامه و سپس مجله) در این زمینه نقشی قاطع برعهده داشت. به همین دلیل بررسی ظاهراً نامتداول **چرند پرند** دهخدا، که بلافاصله پس از انقلاب مشروطه در روزنامهٔ **صوراسرافیل** به چاپ رسید، و نیز بررسی داستانهای جمالزاده، به شکلی خاص نمایشگر تکامل اشکال روایی در ادبیات فارسی معاصر و نقشی پیوندی است که مجموعهٔ داستان های کوتاه **یکی بود ویکی نبود** در این میان برعهده دارد.

از سوی دیگر، نخستین داستانهای جمالزاده بیشتر نشانهٔ پایان دورانی است که با نام ادبیات

مشروطه از آن یاد می کنیم، و نه شالودهٔ داستان جدید. و بی توجهی نسبی که نسل های جدید داستان نویسان ایرانی، از قبیل صادق هدایت، صادق چوبک، یا بزرگ علوی و در دوران اخیر جلال آل احمد، غلامحسین ساعدی، محمود دولت آبادی، هوشنگ گلشیری و دیگران نسبت به این مجموعه از خود نشان داده اند در عین حال نمایشگر تجربه های فردی و اهمیت تحولات اجتماعی سیاسی است که ایران، از زمان سقوط قاجاریان تا دوران حاضر، شاهد آن بوده است.

کریستف بالائی

بخش اوّل

برخی ویژگی‌های حیات ادبی ایران در دوران قاجاریان

هنگامی که به بررسی سلسلهٔ قاجار می‌پردازیم، اغلب سرگذشت کشوری هرج و مرج‌زده را می‌خوانیم یا می‌شنویم که اغتشاشات سیاسی بر آن حکمفرماست، و فساد اداری در ارکان دولت رخنه کرده است، کشوری که همواره در معرض هجوم قبایل قراردارد، و ضعف درونی به آن اجازه نمی‌دهد تا در برابر رقابت‌های فزایندهٔ روس و انگلیس قد علم کند، و بالاخره کشوری که تعصّب و قشریگری آنرا به زانو درآورده است.

این براستی سلطنت نخستین شاهان قاجار تلاشی کینه‌توزانه در راه بازپس گرفتن سرزمین‌های متعلق به ایران بود که از زمان حملهٔ افغان در آغاز قرن هجدهم به چندین ایالت کمابیش مستقل تقسیم شده بود. تردیدی نیست که یکپارچگی سیاسی ایران دغدغه و مشغلهٔ همیشگی قاجاریان بود، و شاید همین امر یکی از دلایل شکست آنان در برابر روس‌ها شد، یعنی از دست دادن گرجستان[1]، و عقب‌نشینی آنان از برابر انگلیسیان، یعنی عدم موفقیت در فتح هرات.

سلسلهٔ قاجار در آغاز کار خود را صاحب کشوری از هم گسیخته می‌دید که استان‌های آن پیوسته در حال شورش، وضع اداری آن نابسامان و موقعیت مالی آن فاجعه‌بار بود. لشکریان شاه در اندک مدتی شورش‌های منطقه‌ای را فرونشاندند ولی در برابر فنون و ساز و برگ نیروهای خارجی، یعنی در آغاز روس‌ها و سپس انگلیسیان، ناتوان ماندند.

در آغاز قرن نوزدهم، ایران نیز مانند بیشتر کشورهای شرقی، تقریباً هیچ اطلاعی از باختر زمین و به ویژه اروپا نداشت، و این به رغم روابط دیرینه‌ای بود که پیشتر میان ایران و قدرت‌های غربی وجود

داشته است. در حقیقت آشنایی اروپاییان با ایران به مراتب بیشتر از مقدار شناختی بود که ایرانیان می توانستند از اروپا داشته باشند. نوشته های مسافران اروپایی سرشار از توصیف های مفصّلی از جزئیات مربوط به ایران دوران صفویان است. آشفتگی هایی که ایران پس از سقوط شاه سلطان‌حسین به آن دچار گردید، دیگر به ایرانیان اجازه نمی داد تا ناظرانی به اروپا اعزام کنند. همچنین، در تمام دورانی که اروپا جهش بزرگ صنعتی خود را به انجام می رسانید، ایران یکسره از این تحول بی خبر ماند و قاجاریان، به دلیل شکست های سختی که از اروپاییان خوردند، رفته رفته و بکندی از این دگرگونی ها آگاهی یافتند.

اما در درازای قرن نوزدهم، در ایران شخصیت های طراز اولی سر برآوردند که کم و بیش با موفقیت و با اتکاء به روشن بینی و نوآوری سرسختانهٔ خود کوشیدند این کشور را از خواب بیدار کنند.

عبّاس میرزا، پسر و ولیعهد فتحعلی شاه، که **متأسفانه** پیش از رسیدن به تاج و تخت درگذشت[۲]، پیشاهنگ این روشنفکران بود. در تبریز، به همت او نخستین تأسیسات چاپ به زبان فارسی بنیاد نهاده شد، و هم او بود که تصمیم گرفت نخستین گروه از دانشجویان ایرانی را به اروپا گسیل دارد، و با این کار به پیشبرد جریان تحوّل فرهنگی که سرانجام در طلیعهٔ قرن بیستم به ثمر رسید کمک کرد.

بیست سال بعد، میرزا تقی خان امیرکبیر درصدد برآمد تا در مقابل مشاورت و صدارت عظمای ناصرالدین شاه، نظر این شاه جوان را به اصلاحات اساسی جلب کند. متأسفانه‌این وزیر با محافظه کاری درباریانی رویارو شد که به شدّت مورد حمایت انگلستان بودند، انگلستانی که نمی خواست شاهد بیداری کشوری باشد که می توانست یکبار دیگر افغانستان را مورد تاخت و تاز خود قراردهد و به سوی مستعمرهٔ آن کشور در شبه قارهٔ هند پیشروی کند. سرانجام، جوانی و سست‌عهدی شاه به سقوط و بی اعتباری نابحق آن وزیر انجامید، ولی افکار امیرکبیر برای همیشه به بوتهٔ فراموشی سپرده نشد، و برنامهٔ مورد علاقهٔ وی، یعنی تأسیس دارالفنون، سرانجام **جامهٔ عمل پوشید.**[۳]

تأسیس چاپخانه و پیدایش مدارسی به سبک اروپا در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم به تحول عمیقی در ادبیات ایران منجر گردید، و دو عامل در این امر تأثیر داشت: گسترش دامنهٔ نثر فارسی و پیدایش ترجمه های بسیار. در جراید، به دنبال نقدهای ادبی، نثر فارسی در اثر تماس با ادبیات خارجی —به ویژه ادبیات فرانسه— عامیانه تر و ساده‌تر گردید. پیشتر، قائم‌مقام فراهانی[۴]، کاستن از تکلف در سیاق نوشتار مکاتبات اداری را آغاز کرده بود. انواع تازهٔ ادبیات منثور که تا آن زمان ناشناخته بوده پدید آمد: ابتدا رمان و سپس داستان کوتاه. رفته رفته نثر فارسی مرتبه‌ای را به دست آورد که پیش از آن به شعر اختصاص داشت.

۱ــ چاپخانه

پیدایش دیرهنگام صنعت چاپ در ایران بیشتر از آن جهت شگفت انگیز است که این فن تکثیر متون مکتوب از آغاز قرن هفدهم در ایران شناخته شده بوده است. البته حقیقت این است که ایرانیان با این پدیده آشنایی چندانی کسب نکرده بودند. پیش از همه، کشیشان کرملی در سال ۱۰۱۶ هجری قمری

(۱۶۰۷ میلادی) ماشین‌های چاپ را به اصفهان آوردند، و چاپخانهٔ آنان، گذشته از حروف لاتین، حروف عربی و فارسی نیز داشت. چند دهه بعد، در سال ۱۶۴۱ میلادی، ارمنیان نیز به نوبهٔ خود چاپخانه‌ای در جلفای اصفهان تأسیس کردند.[۵] از این قرار، این کار ظاهراً منحصر به غیر مسلمانان بود.

می‌توان در خصوص بی‌میلی ایرانیان به چاپ متون خود به کنکاش پرداخت. شاید ایرانیان نیز، چنانکه «بوسیک»[۶] دربارهٔ همسایگان ترک نژاد آنان می‌گوید، چنین می‌اندیشیدند که با ظهور چاپ «تقدس آثار مقدّس از میان خواهد رفت»، و بنابراین مذهبیّون شیعه به مخالفت با آن برخاستند.

بی‌تردید مسائل مربوط به منافع شخصی نیز در این عدم‌پذیرش بی‌تأثیر نبوده است: کاتبان متون دست به دست یکدیگر داده و شاه را زیر فشار گذاشته بودند. هنگامی که شوالیه شاردن پیشنهاد خرید ماشین چاپ را به شاه سلیمان ارائه داد، شاه ابتدا به این طرح علاقه نشان داد، ولی سرانجام حاضر نشد تأمین هزینهٔ این طرح را برعهده گیرد.

در هند و در شهر کلکته بود که در اواخر قرن هجدهم نخستین ماشین‌های چاپ به زبان فارسی با بهره‌گیری از تکنیک انگلیسیان و با مساعدت مالی ایرانیان دولتمندی که در آنجا اقامت داشتند آغاز به کار کرد. به همین دلیل بزرگترین بخش کتاب‌های چاپی فارسی قرن نوزدهم، نه در چاپخانه‌های تهران یا تبریز، بلکه در چاپخانه‌های بمبئی و کلکته به چاپ می‌رسیدند. این امر شایان توجه است، چرا که همین امر بر چگونگی برخی از جنبه‌های حرکت افکار آزادیخواهی و مشروطه‌طلبی مؤثر بوده است.

شاهزادهٔ روشنفکر، عبّاس میرزا، چنین خطری را پذیرفت و در سال ۱۲۲۷ هجری قمری (برابر با ۱۲ — ۱۸۱۱) میلادی نخستین دستگاه چاپ فارسی را با حروف سربی در شهر تبریز، که حکمرانی آنجا را برعهده داشت، نصب کرد.[۶] تهران، باوجود آنکه پایتخت کشور بود، تنها ده دوازده سالی بعد، یعنی در حدود سال ۱۲۳۹ هـ‌ق (برابر با ۱۸۲۵)، دارای دستگاه چاپ گردید. در همین ایام، دانشجویانی که توسّط عبّاس میرزا به روسیه فرستاده شده بودند پیدایش شیوهٔ چاپ سنگی را از سن پطرزبورگ گزارش دادند.

در این مورد نیز چاپ سنگی ده دوازده سال پیش از آنکه در تهران مورد استفاده قرار گیرد در تبریز نصب گردید (۱۲۴۰ تا ۱۲۶۰ هـ‌ق). این شیوه بلافاصله با موفقیت روبه‌رو گردید، و دلیل این امر را نیز به آسانی می‌توان دریافت، چرا که این اسلوب تکثیر نسخه‌های خطی را ممکن می‌ساخت، و مشکل آغازین ریشه گرفتن صنعت چاپ را در ایران برطرف می‌کرد، بدین‌معنی که با استفاده از چاپ سنگی در عین حال که متون کهن تکثیر می‌شد، ولی شکل نگارش آن در خط فارسی حفظ می‌گردید. هرگاه اهمیت خط در کشورهای اسلامی و میزان تکامل زیبایی شناختی را که هنر خطاطی بدان دست یافته بود در نظر آوریم، درخواهیم یافت که چرا چاپ سنگی مدّتی قریب به چهل سال چاپ سربی را تحت‌الشّعاع خود قرارداده بود. چاپ سربی تا سال ۱۲۹۰ هـ‌ق (۱۸۷۳ میلادی)، یعنی زمانی که از یکسو ناصرالدین شاه در بازگشت از سفر خود به اروپا این شیوه را با خود به ایران آورد، از سوی دیگر فشار مطالبی که تکثیرشان در نسخ بسیار مورد نیاز بود — کاری که چاپ سنگی از عهدهٔ آن برنمی‌آمد — رو به فزونی گذاشت، به طور قطعی در ایران تثبیت نشده بود.

این تحول تدریجی در میزان بهره‌برداری از این دو اسلوب می‌تواند پیدایش داستان کوتاه را پس از

پیدایش رمان در ادبیات معاصر ایران بخوبی توضیح دهد. این پدیده، که مستقیماً به پدیدهٔ ترجمهٔ آثار اروپایی مربوط می‌شود، حرکتی دوگانه را در پی می‌آورد: چاپ سنگی با پیدایش نخستین روزنامه‌ها و رمان، و چاپ سربی با پیدایش نخستین نشریات ادبی و داستان کوتاه همزمان است.

البته آشکار است که در بعضی روزنامه‌ها داستان‌های کوتاهی به چاپ رسیده است (مثلاً روزنامهٔ **تربیت** در سال ۱۳۱٤ هجری قمری، برابر با ۱۸۹٦ میلادی به سردبیری محمد حسین فروغی) و در نشریات ادبی نیز ترجمهٔ چند رمان را می‌توان یافت (مثلاً در نشریهٔ **بهار** در سال ۱۹۱۰ به سردبیری اعتصام‌الملک)، ولی به طور کلی به نظر می‌رسد که سه عامل چاپ، مطبوعات و ترجمه به همین ترتیب منطقی پدید آمده باشند. در عوض در عین حال که می‌توان چندین رمان اروپایی را نام برد که مستقلاً ترجمه و به روش چاپ سنگی چاپ شده‌اند با اینهمه تا مدت‌ها بعد نمونه‌ای از داستان‌های کوتاه اروپایی که در جایی خارج از مطبوعات ترجمه و چاپ شده باشد در دست نداریم.

۲ــ مدارس

ابتکار مهم دیگر عبّاس میرزا اعزام دانشجو به اروپا بود، هرچند درست است که فکر این امر از جانب ژنرال گاردان، که پس از امضای معاهدهٔ فینکنشتاین (ماه مه ۱۸۰۷) از سوی ناپلئون برای سامان بخشیدن به ارتش شاه ایران به آن کشور اعزام شده بود، به ولیعهد ایران که میل داشت روابط فرهنگی ایران و فرانسه نیز گسترش یابد، پیشنهاد شده بود. متأسفانه این فکر صائب به مرحلهٔ اجرا درنیامد، نه به آن دلیل که ژنرال فرانسوی نظر خود را عوض کرده بود، بلکه به آن دلیل که ناپلئون، دو ماه پس از امضای معاهدهٔ فینکنشتاین در ژوئیهٔ ۱۸۰۷ معاهدهٔ تیلسیت را به امضا رسانید و در آن اتحاد نو پای خود را با شاه ایران یکسره از یاد برد. این امر روابط ایران و فرانسه را به سردی کشانید، و ژنرال فرانسوی هنوز به تهران نرسیده بود که این خبر اعلام شد، و مأموریت او، حتی پیش از آنکه آغاز شده باشد، پایان یافت.

در این اثنا، انگلستان بیکار ننشسته بود، بلکه از کدورت میان فرانسه و ایران سود برد تا مهره‌های خود را در این عرصه به پیش براند، از آن جمله شخصی به نام سرهارتفورد جونز را برای امضای پیمانی با ایران به بوشهر گسیل داشت.

روابط ایران دوران قاجار با اروپا، و چنانکه بعدها خواهیم دید، گرفتاری شاه ایران چنین آغازی داشت. این نکتهٔ کوچک اثری بسیار آشکار بر تکامل سیاسی و فکری ایران در قرن نوزدهم داشت. تاریخ سیاسی قاجاریان را که فاجعه‌های بسیار در بر دارد بندبازی ایرانیان در میان رقابت‌های اروپاییان رقم می‌زند. با اینهمه، باید افزود که از میان این تکامل پرآشوب و بی‌نظم ایران، انقلابی راستین در افکار و اخلاق جامعهٔ ایرانی پدید آمد، و تلقی بستهٔ آنان از جامعهٔ منجمد ایران زیر ضربه‌های کاری غرب دگرگون شد.

عبّاس میرزا در سال‌های ۱۰ــ ۱۸۰۹ سرانجام به انگلیسیان روآورد، و به اصرار هارتفورد جونز، که شاهزاده را در این راه تشویق می‌کرد برای نخستین بار دو دانشجوی تبریزی را برای فراگرفتن پزشکی و داروسازی به خارج فرستاد: محمد کاظم (که در طول اقامت خود در اروپا به مرض سل مبتلا گردید و از

پا درآمد) و میرزا حاجی بابا افشار که بعدها با قلم شیطنت‌بار جیمز موریه به شهرت رسید.[10]

سه سال بعد (۱۴ — ۱۸۱۳) به دنبال پیمان نهایی انگلیس و ایران (۱۸۱۲) گروه دوم دانشجویان با تعداد بیشتری دانشجو برای اتمام یک دوره تحصیلات چهارساله در رشته‌های گوناگون به انگلستان اعزام شدند: میرزا رضا (توپخانه)، میرزا جعفر (مهندسی)، جعفر (شیمی و پزشکی)، محمدعلی (فلزات)، و میرزا صالح شیرازی (انگلیسی — علوم طبیعی و فلسفه).

در میان این پنج دانشجو، میرزا صالح بی‌تردید چشمگیرترین و درخشان‌ترین آنهاست[11]. او که علوم، زبان و فلسفه را در کنار یکدیگر فرامی گرفت، عمیقتر از دیگر همگنان خود با تمدن انگلیسی و طرز فکر غربی آشنایی یافت و در بازگشت دستگاه چاپ و یکی از نخستین روزنامه‌های ایران — و شاید نخستین روزنامه — را به نام **کاغذ اخبار** دایر کرد (۱۸۳۷). این مرد همچنین در میان روشنفکران زمان خود نخستین کسی بود که در پیشبرد افکار آزادیخواهانه و نظام پارلمانی کوشید.

تأثیر این تحولات تا پایان سلطنت محمد شاه مشهود نبود. در سال ۱۸۴۴، پنج دانشجوی دیگر برای تحصیل در علوم گوناگون به انگلستان اعزام شدند. گروه بعدی از نظر تعداد هیچ شباهتی به گروه‌های قبلی نداشت، چرا که در آن چهل و دو محصل یکجا رهسپار انگلستان شدند، و این در سال ۱۲۷۴ هجری قمری (برابر با ۱۸۵۸ میلادی) بود.

دارالفنون

در این مورد نیز نخستین بار عبّاس میرزا به فکر تأسیس یک مدرسهٔ عالی براساس الگوهای اروپایی افتاد، و به همین منظور دانشجویانی به اروپا گسیل داشت، یعنی ابتدا به انگلستان، و سپس به روسیه، که درمورد اخیر پس از اعزام فرزندش خسرو میرزا برای عرض پوزش شاه ایران به تزار در واقعهٔ مرگ سفیر روسیه گریبایدوف بود (۱۲۴۴ هجری قمری/ ۱۸۲۸ میلادی)[12].

پس از این شاهزاده نوبت به محمد تقی خان، امیرکبیر آینده، صدراعظم ناصرالدین شاه رسید. طرح دارالفنون ظاهراً از جانب شاه جوان، دست کم در آغاز مورد استقبال قرارگرفت، و نخستین سنگ بنای آن در سال ۱۲۶۶ هـ‌ق (۱۸۴۹) نهاده شد. در طرح امیرکبیر، و احتمالاً زیر تأثیر پلی تکنیکوم ترکیه (۱۸۴۶/ ۱۲۶۳)، دارالفنون می بایست مدرسه‌ای فنی و نظامی باشد، یعنی دو رشته‌ای که ایران در آنها بسیار عقب مانده بود.

طرح بنای این مدرسه را میرزا رضا مهندس (یکی از پنج دانشجوی گروه ۱۸۱۴)[14] ریخت و بنای آنرا محمد تقی خان معمارباشی برعهده گرفت. جناح شرقی این بنا در سال ۱۸۵۰ آماده و افتتاح گردید.

از آنجا که ایران نمی توانست کادر آموزشی لازم را برای این مدرسه تأمین کند، امیرکبیر به مترجم مخصوص خود، خان‌داود[15] مأموریت داد تا استادان پروسی و اتریشی را استخدام کند. انتخاب این دو کشور آشکارا نمایشگر عدم اعتماد ایرانیان به سه قدرت بزرگ اروپا یعنی روسیه، انگلستان و فرانسه است. در عین حال این انتخاب به مفهوم کاربرد زبان فرانسه نیز بود، زیرا فرانسه زبان دیپلماسی بود و در سرتاسر اروپا بدان سخن گفته می شد. این امر، چنانکه بعداً خواهیم دید، به رغم ناکامی مأموریت‌های

سیاسی و نظامی فرانسه در ایران، به نشر فرهنگ فرانسوی در آن کشور کمک های شایانی کرد.

خان داود در سال ۱۲۸۶ هـق (۱۸۵۱) با هفت استاد در رشته های علمی گوناگون (که اغلب استاد فنون نظامی بودند) به ایران بازگشت. برنامه های دارالفنون نیز ریخته و به پیشگاه شاه تقدیم گردید. شاه این برنامه ها را مورد تأئید قرارداد و علی قلی میرزا اعتضادالسلطنه را به عنوان رئیس و رضاقلی خان هدایت را به عنوان ناظم آن منصوب کرد. دارالفنون در آغاز در حدود سی دانشجو داشت که از میان اعیان و اشراف انتخاب شده بودند. این تعداد بزودی به صد رسید، ولی هشت سال پس از افتتاح دارالفنون فرمانی از سوی شاه صادر گردید که براساس آن ورود افراد به جز اعضای دربار و دولت به این مدرسه ممنوع اعلام گردید. در سال ۱۲۶۸ هـق (۲ — ۱۸۵۱) افتتاح رسمی دارالفنون در حالی انجام شد که هنوز بنای آن به پایان نرسیده بود. در این زمان امیرکبیر در باغ فین، نزدیک کاشان، تحت نظر بود، و پانزده روز پس از افتتاح دارالفنون، مبتکر این طرح عظیم در این باغ به قتل رسید.

میرزا آقاخان نوری که بر اثر سیاست بازی های انگلیس در ایران بر مسند صدارت عظمی نشسته بود، زیر فشار وزیر مختار آن کشور ژوستین شل، تمام مساعی خود را در مخالفت با دارالفنون به کار برد. ولی ناصرالدین شاه همچنان از دارالفنون حمایت می کرد و تا روزی که ملکم خان فراماسونری را در ایران تأسیس کرد و از این طریق فعالیت های سیاسی خود را گسترش داد، شاه همچنان پشتیبان دارالفنون بود. در این زمان بود که شاه مدرسهٔ دارالفنون را به حال خود رها کرد و حتی مسافرت به خارج را ممنوع ساخت. بی تردید موانعی هم که شاه بر سر راه دسترسی طبقات متوسط بازاریان به این مدرسه ایجاد کرده بود به همین محافظه کاری مربوط می شود.

از هفت استاد اولیهٔ دارالفنون[۱۶]، بیشتر نظامی و پزشک بودند: کاپیتان زاتی، کاپیتان کوموتز، ستوان کرزیز، ستوان نمیرو، مسیو کارنوتا، دکتر پولاک و مسیو کوکاتی. در این میان نخستین افرادی که **به ایران رسیدند، به سال ۱۸۵۱، کرزیز، افسر توپخانه و دکتر پولاک بودند. این دو به ترتیب در سال های ۱۸۵۹ و ۱۸۶۰ به اروپا بازگشتند.**

مواد تدوین شده در دارالفنون پیش از هر چیز محدود به زمینه های تخصّصی هیأت استادان بود. فنون نظام عبارت بودند از: مشق پیاده نظام، مشق توپخانه، و مشق سواره نظام، و سایر علوم عبارت بودند از، هندسه، طب، جراحی، داروسازی و معدن. ولی گسترهٔ فنون رفته رفته به دلیل تشریک مساعی استادان جدید توسعه یافت. ستوان الکساندر بوهلر[۱۷] استاد مهندسی نظامی در سال ۱۲۷۲ هـق (۱۸۵۵) وارد ایران شد، و در جنگ هرات در سال ۱۸۵۶ شرکت جست. این افسر در سال ۱۲۰۵ هـق (۱۸۸۷) با درجهٔ سرهنگی درگذشت.[۱۸] استانیلاس بوروسکی، فرزند ایزودور بوروسکی (که در محاصرهٔ هرات درگذشته بود) به تدریس جغرافیا و زبان فرانسه پرداخت. فلیکس و ویلیر، که در سال ۱۲۸۲ هـق (۱۸۶۵) از سوی یک شرکت فرانسوی راه آهن به ایران فرستاده شده بود، بعدها به استخدام دولت ایران درآمد، در صنایع اسلحه سازی مشغول به کار گردید، و به استادی رشتهٔ معدن منصوب شد[۱۹]. چند سال پس از و ویلیر، یعنی در سال ۱۲۵۸ هـق (۱۸۶۸) آلبر لمر برای تعلیم موزیک نظامی از جانب دولت فرانسه به ایران فرستاده شد، و بدینسان برای نخستین بار موسیقی غربی —متأسفانه در چارچوب محدود موزیک نظامی— به گوش ایرانیان رسید. در سال ۱۳۰۰ هـق (۱۸۸۲) مخبرالدوله دکتر آلبو، از اهالی برلن را

استخدام کرد تا معاونت دکتر پولاک، و سپس دکتر اشلیمر را برعهده گیرد. اشلیمر در سال ۱۲۶۸ هـ‌ق (۱۸۵۱) شخصاً به ایران آمده و در رشت به طبابت پرداخته بود. این پزشک چند سال بعد جانشین دکتر پولاک گردید، و به دلیل کتاب **لغت‌نامهٔ طب**، که توسط مجلهٔ پزشکی، نشریهٔ دانشکدهٔ پزشکی دانشگاه تهران، تجدید چاپ شده است، شهرت یافته است.

سایر اروپاییانی که براساس نیازهای آن زمان به استخدام دولت ایران درآمدند عبارتند از انقلابی توسکانی، آنـرئینی، که از ایتالیا گریخته و در سال ۱۸۴۹ به خدمت دولت ایران درآمده بود؛ مهندس اتریشی، کاستایگر، که در سال‌های دههٔ ۱۸۶۰ برای تدریس در رشته‌های گوناگون از سوی دولت ایران استخدام شده بود. این مرد در سال ۱۸۸۹ از کار کناره گرفت. همچنین ازم. ژ. نیکولاس، پدر کنسول تبریز آلفونس نیکولاس، مترجم خیام، باید نام برد، و سرانجام ژول ریشار، که به گفتهٔ آرین‌پور در کتاب **از صبا تا نیما** «دارای هیچگونه اطلاعات خاصی نبوده است.[۲۰]» ریشار بین سال‌های ۱۸۴۴ و ۱۸۴۶ یعنی در اواخر سلطنت محمد شاه به ایران آمده و به خدمت امیرکبیر درآمده بود. این مرد بعدها عاشق دختر جوانی از کردها شد، و برای ازدواج با او اسلام آورد و با نام میرزا رضاخان مؤدب الممالک[۲۱] در میان کردان به زندگی خود ادامه داد.

می بینیم که گذشته از استادان اتریشی که در آغاز یا بعدها به استخدام درآمدند، تنها فرانسویان به گروه استادانی که در دارالفنون تدریس می کردند پیوستند، و دلیل این امر بی تردید زبان آنان بود، زیرا چنانکه گفتیم زبان مورد استفاده فرانسه بود. شاید دلایل دیگر این امر سیاسی بوده باشد، چرا که در نظر ایرانیان فرانسه مقام و بخشی از توان نظامی خود را در اروپا از دست داده بود. این نفوذ فرهنگی از جهات گوناگون، و بیش از همه در ادبیات، برسرنوشت ایران اثر گذاشت، ولی در حیطهٔ افکار سیاسی نیز این اثر مشهود بود. نباید فراموش کرد که تصویری که در آغاز سلطنت ناصرالدین شاه از فرانسه در اذهان نقش بسته بود، تصویر انقلاب ۱۸۴۸ بود که برای بار دوم سلطنت را طرد کرده بود، و این درسی بود که آزادیخواهان صدر مشروطه بی تردید در خاطر می داشتند.

تحول تدریجی دارالفنون نیز به تکوین مفهوم مدرسه یاری رسانید. این مدرسه که در آغاز یک مدرسهٔ فنی بود رفته رفته رشته‌های ادبی را نیز در برنامه‌های خود گنجانید: زبان‌های فرانسه، فارسی و عربی، ادبیات خارجی و ادبیات فارسی، و هنر نمایشی (مولیر، به ترجمهٔ فارسی، در تماشاخانه‌ای که در نزدیکی دارالفنون ساخته شده بود به صحنه آمد، و دربار اجرای **مردم گریز**، **طبیب اجباری** و بعضی نمایشنامه‌های دیگر را تشویق می‌کرد.[۲۲])

ایرانیان نیز در امر تدریس در دارالفنون مشارکت داشتند: ملکم خان ناظم الدوله، از ارمنیان جلفا، که بعدها از او سخن خواهیم گفت، به تدریس ادبیات و حقوق مدنی انگلیس پرداخت، و حاجی نجم الدوله تدریس علوم محض را برعهده گرفت، و چندین اثر در ریاضیات و علوم از خود به یادگار گذاشت. در میان مشهورترین استادان ایرانی دارالفنون باید از میرزا زکی مازندرانی، میرزا کاظم (استاد علوم طبیعی)، علی خان ناظم العلوم، نذر آقا (مترجم زبان روسی) و ذکاء الملک فروغی نیز باید نام برد که همگی از یک یا چندین زبان خارجی آثاری به فارسی ترجمه کردند.

تأسیس دارالفنون در طول نیم قرن به تأسیس مدارس عالی بسیاری براساس الگوهای اروپایی منجر گردید، و در فضای فکری جامعهٔ ایران تحولی شگرف پدید آورد.[۲۳]

در کنار مدارس ایرانی باید به تأسیس مدارس خارجی[۲۴] نیز اشاره کرد که تأثیری چشمگیر برجای نهاد. حتّی پیش از تأسیس دارالفنون نیز در سال ۱۲۵۶ هـ‌ق (۱۸٤۰) لازاریست های فرانسه، به ویژه در تبریز، جلفا، ارومیه و سلماس، مدارسی تأسیس کرده بودند. مجموعهٔ این مدارس، اعم از ایرانی یا خارجی، برغم تعداد اندک محصلان خود انقلابی فکری را پدید آوردند که در اواخر قرن نوزدهم ایران را از طریق نزدیک شدن با غرب به حرکت درآورد.

این نزدیکی در زمانی چنین کوتاه و در سطحی جز از راه آموختن زبان های خارجی میسّر نبود، و تمامی روشنفکران، از عبّاس میرزا گرفته تا مشیرالدوله، امین الدوله، اعتمادالسلطنه، ذکاء الملک و سایر روشنفکران دوران سلطنت ناصرالدین شاه، زیرکانه باین حقیقت پی برده بودند.

۳ــ روشنفکران

در سرتاسر قرن نوزدهم معدودی از شخصیت های بسیار نیرومند، با تکیه بر بلندنظری و زیرکی خویش، فرهنگ استوار و استعداد ادبی خارق العادهٔ خود را در خدمت افکاری کاملاً نو گذاشتند، و بدینسان سرنوشت ایران را رقم زدند.

بعضی که به دلیل موقعیّت اجتماعی یا مقامشان ارتباط نزدیکی با دستگاه حکومتی داشتند با دولت همکاری می‌کردند، ولی نه بدون مبارزه با ناآگاهی حاکم، وبعضی که دلیرتر بودند آشکارا دست به تحریک می‌زدند و سرسختانه ضعف های دستگاه حاکم را محکوم می‌کردند، و سرانجام برخی دیگر که از دستگاه حکومتی دورتر بودند ــ البته نه همیشه ــ در برابر سلطنت استبدادی با شدت افکار آزادیخواهی و اصلاح طلبی را که به انقلاب مشروطه انجامید پیش می‌کشیدند، که اگرچه به سقوط سلطنت منجر نگردید، دست کم سلسلهٔ قاجاریان را از میان برداشت.

رضاقلی خان هدایت

رضاقلی خان هدایت (۱۲۸۸ــ ۱۲۱۵ هجری قمری)، که بنا به گفتهٔ ادوارد براون یکی از بزرگترین نویسندگان ایران در قرن گذشته است[۲۵]، از مهمترین خدمتگزاران سلسلهٔ قاجار به شمار می رود. پدرش آقا محمد هادی طبرستانی در جوانی به خدمت جعفرقلی خان پسر محمد حسن خان درآمد، و پس از مرگ جعفرقلی خان به دربار آقا محمدخان قاجار راه یافت.

رضاقلی خان هدایت در سال ۱۲۱۵ هجری قمری در تهران زاده شد. هنوز کودکی بیش نبود که پدرش بدرود حیات گفت (۱۲۱۸ هـ‌ق)، و او را بدون هیچ ثروتی با مادرش تنها گذاشت. مادرش او را به شیراز برد و در آن شهر رضاقلی زیر نظر محمدمهدی خان شحنه به تحصیل پرداخت.

زندگانی رضاقلی خان درخشان و سرشار از خطر است. او نیز مانند پدرش به جانبداری از طرف

بازنده وارد کشمکش های سیاسی گردید، ولی هر بار برنده — در مورد پدرش آقا محمد خان و در مورد خودش محمد شاه — شدت عملی از خود نشان ندادند.

هنگامی که در شیراز در خدمت فرمانفرما بود، به دلیل استعداد خود در سرودن شعر[۲۶] مورد توجه فتحعلی شاه قرار گرفت ولی پس از مرگ شاه، شاهزادگان شیراز سر به شورش برداشتند و شورش آنان به شدت سرکوب گردید. هدایت یکبار دیگر به خدمت حاکم شیراز فیروز میرزا، و پس از او به خدمت جانشینش فریدون میرزا درآمد. ولی ترقی واقعی این مرد، که لقب لله باشی یافته بود، براستی از زمانی آغاز شد که او به خانهٔ صدراعظم محمدشاه، یعنی حاجی میرزا آقاسی وارد گردید، و این وزیر او را به دربار برد، و در آنجا به سمت مربیگری شاهزاده عبّاس میرزای ملک آرا و منشیگری شاه منصوب گردید.

ناصرالدین شاه نیز او را در خدمت دربار نگاه داشت و مناصب مختلفی به وی سپرد، به ویژه ریاست هیأت اعزامی به خوارزم که دقایق آن سفر در کتابی به نام **سفارتنامهٔ خوارزم**، که رضاقلی خان هدایت به دستور امیرکبیر آنرا تدوین کرده بود، برای ما مانده است[۲۷]. امیرکبیر یکروز پیش از آنکه مورد خشم شاه قرار گیرد، رضاقلی خان را به وزارت معارف دعوت کرد تا معاونت آنرا برعهده بگیرد، و ریاست دارالفنون نیز که در شرف افتتاح بود، از جانب ناصرالدین شاه به او واگذار گردید. پانزده سال بعد پسرش، مخبرالدوله، این سمت را عهده دار گردید. از سال ۱۲۷۸ هـ.ق (۱۸۶۱) رضاقلی خان مسؤولیت تعلیم مظفرالدین میرزا را در تبریز برعهده گرفت.

نوآوری هدایت، به رغم گفتهٔ ادوارد براون، در استعداد نویسندگی او نیست. البته استعداد او در این زمینه جای هیچگونه گفتگو ندارد، ولی در این کار بسیاری دیگر از معاصران او نیز از استعدادهای مشابهی برخوردار بوده اند و عنوان ملک الشعرایی نیز که از جانب فتحعلی شاه به او داده شد، نشانهٔ دنباله روی او از سنت های شعری است. بزرگی رضاقلی خان بیشتر در پژوهش های ادبی او نهفته است: مثلاً نسخهٔ منتقدانه ای که از **دیوان منوچهری** فراهم آورده بود، و تألیفات او از جمله **ریاض العارفین**[۲۸]، **مجمع الفصحاء** (که کتابنامه و تذکرهٔ شاعران است و در سال ۱۲۹۵ به چاپ رسیده است) و بیش از همه سه جلد کتابی که او به **روضة الصّفای** معروف اثر میرخواند افزوده است (یعنی جلدهای ۸ و ۹ و ۱۰ که از دوران صفوی آغاز می شود و تا ده سال نخست سلطنت ناصرالدین شاه را دربرمی گیرد).

آخوند زاده

در فضای سیاسی و فکری کاملاً متفاوتی میرزا فتحعلی آخوندزاده (آخوندوف)، یکی از استوارترین و بارورترین اذهان آن زمان، رشد کرد. او که در ملتقای فرهنگ ها و ملیّت های گوناگون قرارداشت از پیشروان بسیار فعال تفکر ایرانی در قرن نوزدهم به شمار می آید.

میرزا فتحعلی ایرانی الاصل (زادگاه او به هنگام انضمام گرجستان به زیر سلطهٔ روسیه درآمد) و متولد قفقاز است. در سال ۱۸۱۲ در شهر نوخا در ناحیهٔ شکی در قفقاز به دنیا آمده است. از آنجا که پدرش میرزا تقی، از همسرش نعنا جدا شده بود، فتحعلی در مشکین شهر واقع در نزدیکی اردبیل زیر نظر عموی مادرش، آخوند حاجی علی اصغر، بزرگ شد. حاجی علی اصغر که مردی ادیب و دانشمند بود

تأثیری بزرگ بر برادرزادهٔ کوچک خود گذاشت، تا بدانجا که میرزا فتحعلی، که تا سن سیزده سالگی را نزد او و در میان قبایل قراداغ (ساکن ناحیهٔ هوراند در نزدیکی اردبیل) گذرانده بود، نام آخوندزاده را برای خود برگزید

در سال ۱۸۳۲ آخوندزاده یکبار دیگر، هنگامی که آخوند حاجی علی اصغر عازم مکه گردید، به دست استاد و سر پرست جدیدی سپرده شد، و در گنجه در سلک شاگردان ملاحسین درآمد. و اما این برخورد با میرزا شفیع بود که سرنوشت آخوندزاده را رقم زد. این مرد مذهبی که صوفی مشرب و خطاطی متبحر بود به داشتن افکار آزادیخواهانه که اغلب بر ضد قشریان بود شهرت داشت. فتحعلی جوان که خود را عمیقاً تسلیم تأثیر این مرد کرده بود، سرانجام از فکر درآمدن به سلک ارباب عمائم منصرف گردید، و اساس فکری او دستخوش نوعی دگرگونی درونی گشت.

آخوندزاده پس از چندی تحصیل زبان روسی به تفلیس بازگشت و در آنجا با مردی روشنفکر به نام یکی خان (۱۸٤٦ — ۱۷۹٤)، «پیشاهنگ تفکر جدید غربی در قفقاز»[۳۰]، آشنا شد. این مرد ادیب و دانشمند مترجم زبان روسی بود و آنرا در محیط ادبی تفلیس و در دوایر دیوانی و حکومتی آن زمان رواج داده بود. آخوندزاده در سال ۱۸۳٤ به عنوان مترجم زبان ترکی به استخدام حکمران قفقاز درآمد و تا زمان مرگش در سال ۱۸۷۸ به همین پیشه اشتغال داشت.

تفلیس برای آخوندزادهٔ جوان فرصت های غیرمترقبه ای را دربرداشت. این شهر در زیر سیطرهٔ روس ها به صورت یکی از مراکز مهمّ فکری درآمده و میعادگاه شاعران و دانشمندان تبعیدی از شهرهای دور و نزدیک شده بود. آخوندزاده در اینجا به اعضای گروه دکابریست ها[۳۱]، که از اعدام های سال ۱۸۲۵ جان سالم به در برده بودند، برخورد. لرمانتوف، پوشکین، گریبایدوف (پیش از مأموریت فاجعه بارش در ایران)، مارلینسکی داستان نویس[۳۲]، کنت کاشینسکی و شاعر و جغرافیدان نامی ادویافسکی (۳۹—۱۸۰۲). آخوندزاده با نویسندگان ارمنی، ازقبیل آبوویان داستان نویس (٤٦ — ۱۸۱۰) بنیانگذار ادبیات جدید رئالیستی و آ. شاو شاوادزهٔ شاعر، نیز آشنا شد.

در تفلیس آخوندزاده آشنایی گسترده ای با ادبیات و فلسفهٔ اروپایی پیدا کرد. بیش از همه آثار مشاهیر فرانسوی همچون مولیر، ولتر، روسو، میرابو، منتسکیو، رنان، اوژن سو، و دوما را مطالعه کرد. آثار شکسپیر و نیز نویسندگان روسی، ازقبیل پوشکین، گوگول، لرمانتوف، تولستوی و دیگران را نیز البته از نظر گذرانید. با جریان نقد معاصر خود (مثلاً آثار بلینسکی) آشنایی یافت، و در زمینه های جامعه شناسی، فلسفه، و اقتصاد نیز از طریق مطالعهٔ آثار دیوید هیوم، جان استوارت میل و دیگران اطلاعاتی کسب کرد.

آخوندزاده در جمع روس های تفلیس زیر تأثیر اصلاحات ناپلئونی (ازقبیل نظام سیاسی مبتنی بر قانون اساسی و قوانین حقوقی) قرار گرفت. و سرانجام اینکه آخوندزاده در تفلیس به محافل مسلمانان پیشرو قفقاز ازقبیل آخوند ملاحسین زاده و شیخ الاسلام قفقازی که از طرفداران پرو پا قرص انشقاق مذهب از سیاست بودند راه یافت و به مطالعهٔ حکمت اسلامی روی آورد.

به طور کلّی تفلیس در آن زمان به مثابهٔ بندری میان روسیه و ایران بود که از آن رفته رفته افکار آنارشیست ها و سوسیالیست های روسی و ترقّیخواهان مسلمان به داخل ایران راه می یافت.

آخوندزاده با مهمترین و پیشروترین اعضای نخبگان روشنفکر زمان خود، ازقبیل ملکم خان، مستشارالدوله، جلال الدین میرزا، مانکجی (موبد زرتشتیان هند) و میرزا آقاخان کرمانی، نیز مکاتبه داشت.[۳۳] از اینان برخی با به خطر افکندن جان خود به قلمرو سیاست گام نهاده بودند، و برخی دیگر در تبعید روزگار می گذراندند، و همگی برآن بودند که ایران را باید از بن بستی که قرن ها عدم تحرک پدیدآورده بود بیرون کشید، و این بیداری نجاتبخش را جز از راه قراردادن آن کشور در معرض افکار اروپایی نمی توان به دست آورد، و این امر برغم خطراتی که دربردارد، ضروری است.

آخوندزاده نخست به عنوان نمایشنامه نویس شهرت یافت. شش قطعهٔ تئاتری که او از سال ۱۸۵۰ تا سال ۱۸۵۵ در تفلیس به سبک نمایشنامه های مولیر به زبان ترکی آذری نوشته بود ابتدا، پیش از چاپ به زبان ترکی (۱۸۵۹) با عنوان **تمثیلات**، به زبان روسی چاپ شد (۱۸۵۳)، سپس در سال های ۱۲۸۸ تا ۱۲۹۱ هـق (٤ — ۱۸۷۱) به زبان فارسی به چاپ رسید.[۳۴]

این نوع ادبی که در ادبیات فارسی پدیده ای کاملاً نو بود، سخت مورد استقبال خوانندگان ایرانی قرار گرفت. در همین زمان نمایشنامه های مولیر نیز در دارالفنون به اجرا درآمده بود. نوآوری آخوندزاده در کاربرد قالب های ادبی در این است که او واقعیت های روزمره ای را که با تیزبینی مشاهده کرده است، و طرح های شتابزده ای را که در آنی رقم زده در این قالب ها جای داده است.

با اینهمه، در اینجا جنبهٔ دیگری از زندگی این شخصیت، یعنی بعد ادبی و فلسفی او مورد نظر ماست. در حقیقت آخوندزاده با روشنفکران ایرانی مکاتبه ای مستمر داشت. و از این راه افکار سیاسی و اجتماعی او در نهضت مشروطه طلبی در ایران نشر وسیعی یافت. **مکتوبات کمال الدوله یا سه مکتوب شاهزادهٔ هندی، کمال الدوله، به شاهزادهٔ ایرانی، جلال الدوله، و جواب این به آن**، اثری که در سال ۱ — ۱۲۸۰ هـق (۱۸۷٤ میلادی) به زبان ترکی آذری نوشته شده و توسط خود نویسنده به فارسی ترجمه شده است (۱۸۷٤)، حاوی طنز بسیار خشنی است دربارهٔ حکومت استبدادی ایران و وضع نابسامان و اسفبار اقتصادی و اجتماعی آن کشور. این اثر چنان تند است که نویسنده در آغاز جرأت نکرد نام خود را بر آن بگذارد، و در این خصوص به دوستان خود، یعنی مستشارالدوله (شخصی که نویسنده حق چاپ اثر در ایران را به او سپرده بود)، ملکم خان، جلاالدین میرزا و میرزا آقاخان کرمانی نیز توصیه کرد جانب احتیاط را رعایت کنند.

بی معنی است که بخواهیم در اینجا کارهای انتقادی و **فاضلانهٔ** آخوندزاده را برشمریم، و به علاوه قصد ما هم این نیست. با وجود این ضروری است که در اینجا به یکی از آخرین آثار او که نویسنده کوشش ها و مساعی بسیاری را صرف نوشتن آن کرده است نیز اشاره کنیم و آن کتاب **الفبای جدید** است. فکر آخوندزاده این بود که خط عربی را که با زبان ترکی و زبان فارسی همخوانی چندانی نداشت اصلاح کند، ولی برغم اقدامات و درخواست های فراوان نویسنده، این فکر با استقبال حکومت های این دو کشور مواجه نشد. ولی این اثر، در سطحی کاملاً متفاوت، به جریان فکری ضدعربی نیرو بخشید که تا انقلاب مشروطه و بعدها ادامه یافت. رمان های تاریخی ابتدای قرن بیستم و نیز بعضی از داستان های کوتاه سال های بعد از آن صادقانه ترین صحنهٔ بازتاب آن افکار به شمار می روند، و در این میان باید بعضی از آثار صادق هدایت، و تا حد کمتری آثار جمالزاده را به حساب آورد.

نامهٔ خسروان (۱۸۶۷) اثر جلال الدین میرزا، پسر پنجاه و هشتم فتحعلی شاه، سرشار از این احساس ملیت‌پرستی نوظهور است. این اثر، که تاریخ ایران را در چهار جلد[۳۶] بازگو می کند، و به منظور بزرگداشت قوم آریایی نوشته شده است، زبان فارسی به کار رفته در آن تا حد ممکن عاری از آمیختگی با زبان عربی است. آخوندزاده نیز در نوشته های سیاسی خود چیزی جز همین عشق به شوکت و شکوه ایران باستان، همراه با نتیجهٔ آن، یعنی خشم و کینه نسبت به اعراب، نمی آموزد.

اصل دوم این نوع ملیت‌پرستی حراست از میهن و طرد سلطهٔ بیگانه است. از دیدگاه تاریخی البته اعراب در مد نظر قراردارند، ولی در حال حاضر روس و انگلیس نیز خطراتی را متوجه ایران کرده اند، و این استدلال به نوشته های کسانی همچون میرزا آقاخان کرمانی راه می یابد، یا در ترجمهٔ آزاد میرزا حبیب اصفهانی از کتاب **حاجی بابای اصفهانی دیده می‌شود.**[۳۷]

نیز همین ملیت‌پرستی است که در **چرند پرند** الهام بخش دهخدا می شود. خلاصه اینکه، سهم افکار سیاسی آخوندزاده در تکوین افکار مشروطه خواهی در ایران چشمگیر است، و به از میان رفتن قدرت مطلقهٔ سلطنت، استقرار رژیم مشروطه و مجلس، و انشقاق مذهب از سیاست می انجامد. و شاید همین امر، دست کم در سطح نظری، بتواند سقوط جنبش مشروطه را در برابر فشارهای داخلی و قدرت های خارجی برای حفظ نظام موجود نیز توجیه کند. مثلاً استقرار یک رژیم جمهوری پارلمانی که شالوده های فکری و اخلاقی آن با طرز فکر قشریان و منافع زعمای آنان به عنوان شرکای قدرت فاصله بسیار دارد رجحان داده می شود. ایدئولوژی مشروطه در حقیقت بر بنیاد افکاری قراردارد که آگاهانه شک آمیز، اغلب ضدمذهبی و گاه کفرآمیز است، و به دلیل اثر ژرفی که از افکار فیلسوفان عصر روشنگری گرفته است، بر آن می شود تا مبانی فقه اسلامی را اصلاح کند. ریشهٔ تمجید جمالزاده از ولتر احتمالاً متأثر از تفکر شک آمیز مشروطه است که از طریق پدر به او رسیده است.

میرزا ملکم خان

در میان روشنفکرانی که الهام بخش رواج افکار سیاسی جدید در ایران بودند، میرزا ملکم خان (۱۳۲۶ — ۱۲۴۹ هـ‌ق برابر با ۱۹۰۸ — ۱۸۳۳) نقشی طرازاول برعهده دارد. ملکم که از ارمنیان جلفا بود و در سنّ ده‌سالگی به فرانسه رفت، و دوران تحصیل خود را چنان درخشان گذرانید که اجازهٔ ورود به پلی تکنیک را کسب کرد و به تحصیل حقوق پرداخت. ملکم خان پس از آنکه از نظر فکری به مدارج بالایی رسید، در سال ۱۲۶۸ به ایران بازگشت، که مقارن با افتتاح دارالفنون بود. به عنوان مترجم به استخدام دولت درآمد و بلافاصله به مقام مترجمی ناصرالدین شاه و مستشاری میرزا آقاخان نوری، جانشین امیرکبیر، ارتقاء یافت.

روابط میرزا ملکم خان و دستگاه حکومتی از آغاز در هاله ای از ابهام پیچیده است. در حقیقت شاه و حکومت او نمی توانستند از خدمات مردی چنین برجسته و چنین آگاه از مسائل اروپا چشم بپوشند: آقاخان نوری به این دلیل که مأمور انگلیسیان بود، و ناصرالدین شاه به این دلیل که می خواست جلو این نفوذ روزافزون و اوج گیرنده را بگیرد.

از سوی دیگر، افکار ملکم خان در اندک مدتی سوءظن دربار را برانگیخت. رساله ای به نام **کتابچهٔ غیبی یا دفتر تنظیمات** که این مرد گستاخانه نوشت و به اعضای این دربار بسیار محافظه کار تقدیم کرد، حاوی مختصری از اصلاحات اساسی است که در نظر نویسنده برای ادارهٔ کشور و جامعهٔ ایران بسیار ضروری است. استقبال سردی که از این کتابچه شد دور از انتظار نبود.

اندکی بعد، ملکم خان به کمک چند تن از دانشجویان دارالفنون و بعضی از شخصیت های سیاسی و مذهبی[۳۸]، نخستین «فراموشخانه»، یا نخستین لژماسونی را در تهران تأسیس کرد بی آنکه برای تأسیس آن از طرف محافل فراماسونی انگلستان یا فرانسه اجازه ای داشته باشد. این رویداد در تکوین افکار آزادیخواهی و مشروطه خواهی در ایران بی تأثیر نبود. فعالیت های این لژ بدگمانی شاه را برانگیخت و او در سال ۱۲۷۸ (برابر با ۱۸۶۱) این محفل را منحل کرد. ملکم خان به دلیل منفور بودن ده دوازده سالی را دور از تهران، ابتدا در بغداد و سپس در استانبول گذراند، و در این محل اخیر از سوئی با محافل مخالفان همکاری داشت، و از سوی دیگر به خدمت وزارت امور خارجهٔ دولت عثمانی درآمد.

این دوران از زندگی ملکم خان بیشتر مصروف فعالیت های شدید ادبی بود، بدین معنی که او مضامین مهم تأملات سیاسی خود را دربارهٔ جامعهٔ ایران در دوران قاجاریان به صورت نمایشنامه درآورد[۳۹]. بعدها، هنگامی که مشیرالدوله به تهران بازگشت، یکبار دیگر ملکم خان را برای انجام کارهای دولتی به ایران فراخواند. در حدود سال ۱۲۹۰، به هنگام سفر شاه به اروپا، ملکم خان با عنوان ناظم الملک به لندن اعزام می شود، ولی بار دیگر به دلیل افکار اصلاح طلبانه و انتقاداتش از حکومت ایران در معرض خشم و کینهٔ درباریان قرارمی گیرد. ملکم خان در این زمان چاپ و انتشار روزنامهٔ **قانون** را آغاز می کند، و این روزنامه در تشکل نهضت مشروطه خواهی و نیز در تجدید حیات زبان فارسی — که از نظر اهمیت از کار نخست دست کمی ندارد— نقشی تعیین کننده بازی می کند. مثلاً، شاید بدون وجود روزنامهٔ **قانون** چاپ و نشر **صوراسرافیل** و **چرند پرند** میسّر نمی بود. مختصهٔ نوشته های دهخدا که استفاده از انعطاف و تحرک زبان است در خدمت بحثی فشرده، مدیون سبک نگارش در روزنامهٔ ملکم خان است. در این نکته هیچگونه اختلاف نظری نیست که **قانون** در پیدایش و تکوین سبک روزنامه نگاری در ایران نقشی پیشاهنگ را برعهده داشت. و اگر ملکم خان خود مستقیماً در جنبش مشروطیّت مشارکتی نداشت، دست کم پربارترین منبع الهام آن بود. ملکم خان یکبار دیگر مقام از دست رفتهٔ خود را در دربار بازیافت، به مقام سفارت ایران در لندن و سپس در رم رسید، و در سال ۱۳۲۶ هـق (۱۹۰۸) در لوزان درگذشت.

مستشارالدوله

در میان روشنفکران انقلابی نیمهٔ دوم قرن نوزدهم مستشارالدوله مقامی بسیار ارجمند دارد. او اصلاً اهل تبریز است، و در همان شهر به تحصیل زبان های فرانسه و انگلیسی پرداخت، و بزودی شالودهٔ فکری استواری یافت که او را به مقامات گوناگون اداری در امور خارجه رسانید. در سن پترز بورگ کاردار سفارت ایران گردید، و در تفلیس به قنسولی رسید، و سرانجام کارداری سفارت ایران در پاریس برعهده اش گذاشته شد. این مسافرت های اروپایی چشم مستشارالدوله را به عقب ماندگی ایران و

ضرورت و فوریت اصلاحات باز کرد. در پاریس به میرزا ملکم خان پیوست و مجموعهٔ قوانین ناپلئونی را ترجمه کرد.[۴۰] در سال ۱۸۶۹ به اقتباس از قانون اساسی فرانسه کتابی به زبان فارسی نوشت به نام **رسالهٔ یک کلمه**[۴۱].

مستشارالدوله مردی روشن‌بین، منطقی و دوستدار نظم بود، که صداقتش برایش به قیمت یکسال تبعید در خراسان تمام شد (۱۲۹۰ هـ‌ق برابر با ۱۸۷۳). چند سالی بعد مشیرالدوله، یکی از آزادیخواه‌ترین وزرای ناصرالدین شاه، او را به معاونت عدلیه منصوب کرد، ولی مستشارالدوله یکبار دیگر به دلیل گرایش به افکار اصلاح‌طلبانه و چاپ مقالات طنزآمیز علیه حکومت در روزنامهٔ اختر که متعلق به مخالفان بود، **درمعرض سوءظن** توطئه علیه مملکت قرار گرفت و عزل شد، به زندان افتاد، شلاق خورد، و سرانجام خانه‌نشین گردید. این مرد در سال ۱۳۰۶ هـ‌ق (۱۸۸۸) مکتوبی در بارهٔ اغتشاش حاکم بر دربار و ضرورت اصلاحات حقوقی به شاه نوشت، ولی شاه را در برابر چنین موعظه‌هایی گوش **شنوا** نبود. **رسالهٔ یک کلمه**، اگرچه نویسنده به دقت آنرا به آیات قرآنی و احادیث مذهبی آراسته بود، ولی باز هم او را در نظر درباری که از سویی به تن‌آسانی و بیحرکتی محافظه‌کارانه شهرت داشت، و از سوی دیگر در برابر ضربه‌های مشروطه‌خواهان به لرزه افتاده بود منفور کرد. مستشارالدوله یکبار دیگر در زندان قزوین محبوس گردید و شکنجه دید که شرح مبسوط آنرا حاج سیاح، یکی دیگر از متفکران بلند اندیشهٔ آن روزگار، رقم زده است.[۴۲]

مستشارالدوله در سال ۱۳۱۳هـ‌ق (۱۸۹۵)، کمی پیش از قتل شاه، درگذشت.

میرزا علی خان امین الدوله

شخصیت‌های ادبی و سیاسی دیگری نیز که شاید جسارت و بی باکی شخصیت‌های بالا را نداشته باشند، ولی از نظر فکری دست کمی از آنان نداشتند، در عین حال که به سلسلهٔ قاجار خدمت می کردند، با پشتیبانی و مشارکت مستقیم خود در تکوین افکار سیاسی و اجتماعی دوران پیش از مشروطه، به سقوط آن سلسله کمک کردند.

امین الدوله نمونهٔ کاملی از این خدمتگزاران بزرگ دودمان قاجار است. او که با نامدارترین نمایندگان نهضت آزادیخواهی، از قبیل سید جمال الدین اسدآبادی[۴۳] میرزا حسین خان سپهسالار، شیخ هادی نجم‌آبادی، سید طباطبائی و میرزا ملکم خان در تماس بود، می بایست می کوشید تا میان دوستی و صمیمیّت باطنی با مخالفان رژیم از یکسو، و رژیمی که او از خدمتگزاران بلند مرتبهٔ آن به شمار می رفت از سوی دیگر، بازی حساسی را پیشه کند. این مرد پس از اتمام تحصیلات خود در اروپا به سمت منشیگری شخص ناصرالدین شاه منصوب شد و از نویسندگان اکثر پیمان‌ها و سخنرانی های شاه بود. بعدها مسؤولیت پست و ضرابخانهٔ کشور نیز به او سپرده شد. در سال ۱۳۰٤ (۱۸۸٦) شاه امین الدوله را به ریاست شورای سلطنتی منصوب کرد، و در بازگشت از سفر سوم خود به اروپا اصلاح نظام قضائی را برعهدهٔ وی گذاشت. ولی این وزیر با مخالفت با دربار خود را آسیب‌پذیر کرده بود، و سرانجام امین السلطان او را کمابیش به صورت تبعید به نام حکمرانی آذربایجان به آنجا فرستاد، و امین الدوله تا

عزل آن صدراعظم در همانجا ماند. در همین زمان، یعنی در سال ۱۳۱۵ هـ‌ق (۱۸۹۷) بود که امین‌الدوله به همراهی حاجی میرزاحسن رشدیه، مدرسه‌ای را بنیاد نهاد که به نام «رشدیه» معروف شد.[۴۴]

هنگامی که مظفرالدین شاه به سلطنت رسید، امین‌الدوله را به تهران فراخواند. امین‌الدوله یک چند دو باره، با سمت صدراعظمی بر صحنهٔ سیاست ظاهر گردید، و سرانجام در سال ۱۳۱۶ هـ‌ق (۱۸۹۸) از کار سیاست کناره گرفت و دلزده از دسیسه‌های دربار به ملک شخصی خود رفت و در آنجا اقامت گزید.

اعتماد السلطنه

محمدحسن خان به یکی از خانواده‌های عالیمقام دستگاه قاجاریان تعلق دارد. پدرش حاجی علی خان مقدم مراغه‌ای (ضیاء الملک) که در دربار صاحب مناصب گوناگون بود (مثلاً منصب حاجب‌الدوله) از جانب مادر با خاندان سلطنت خویشاوندی داشت. همین مرد بود که مأموریت اسفبار قتل امیرکبیر را در باغ فین کاشان به انجام رساند.

محمدحسن خان در سال ۱۲۵۹هـ‌ق (۱۸۴۲) به دنیا آمد و در سن نه سالگی در میان نخستین شاگردان دارالفنون که به تازگی تأسیس یافته بود به آن مدرسه وارد شد، و ابتدا به تحصیل شغل نظام و سپس به فراگرفتن زبان فرانسه روی‌آورد. آنگاه در سلک پیشکاران محمدقاسم میرزا، فرزند ناصرالدین شاه، و پس از مرگ او به خدمت میرزا محمدخان سپهسالار درآمد. این شغل برای دانشجوی جوان آغاز یک زندگی دیوانی دراز و درخشان بود. در سال ۱۲۷۵هـ‌ق (۱۸۵۸) به ریاست قشون خوزستان و لرستان و نیابت حکومت آنجا منصوب گردید، در ۱۲۷۸هـ‌ق (۲۸۶۱) به جنرال آجودانی شاه رسید، در ۱۲۸۰ (۱۸۶۳) وابستهٔ نظامی و سپس به عنوان سفیر امیرنظام گروسی به پاریس اعزام شد، و مدت سه سال و نیم در آن شهر اقامت کرد.

شگفت‌انگیز آنکه صنیع‌الدوله (محمدحسن خان در سال ۱۲۷۸ قمری برابر با ۱۸۷۰ میلادی به این عنوان ملقب گردید) که برای شغل نظامیگری تربیت شده بود، ناگهان تغییر عقیده‌داد و به جهان ادبیات و علوم روی‌آورد، و به ویژه علاقهٔ وافری به مطبوعات نو پای ایران از خود نشان داد، و مسؤولیت چاپخانه و دارالترجمهٔ دولتی را برعهده گرفت. در این مقام صنیع‌الدوله چندین روزنامهٔ پی در پی را به نام دولت درآورد که از آن میان می‌توان نشریات **دولتی، علمی، ملتی، سالنامه** (۱۲۹۱)، **روزنامهٔ علمی** (۱۲۹۳ برابر با ۱۸۷۶)، و روزنامهٔ نیمه رسمی **اطلاع** (۱۲۹۵ هـ‌ق) **روزنامهٔ ایران** را نام برد.

در سال ۱۲۹۱هـ‌ق (۱۸۸۱) صنیع‌الدوله به‌عضویت در مجلس شورای دولتی برگزیده شد. سال بعد به وزارت انطباعات رسید، و تا درگذشت خود در این سمت باقی ماند. در سال ۱۳۰۳ و ۱۳۰۶ به عضویت در انجمن‌های آسیایی پاریس و لندن انتخاب شد و در ۱۳۰۴ لقب اعتمادالسلطنه را دریافت کرد.

زندگی درخشان اعتمادالسلطنه در زمانی و در درباری که افراد منفور عزت و احترام ازدست رفتهٔ

خود را بازمی یافتند و دسیسه هایی که امروز گروهی را به اوج افتخار می رسانید روز بعد آنان را از اوج به زیر می آورد، جای بسی شگفتی دارد. اعتمادالسلطنه به نحو مرموزی از این فراز و نشیب ها جان سالم به در برد بی آنکه بتوان علت روشنی برای این امر قائل شد. خلق و خوی او که به بدزبانی، بدبینی و سختگیری نسبت به زیردستان شهرت داشت، به گونه ای نبود که لطف و محبّت دیگران را به سو یش جلب کند. شاید شایستگی او در خدمت به پادشاهی که مدت بیست و پنج سال سمت پیشکارمخصوص و مفتّش خصوصیش را برعهده داشت، در این پابرجایی شگفت انگیز بی تأثیر نبوده باشد. در هر حال این پایداری نشانهٔ شخصیتی بسیار استثنائی و نیروی رازداری خارق العاده ای است که لازمهٔ ادامهٔ زندگی در حول و حوش دربار و حتی در تقرب خاص به شاه است.

نبوغ اعتمادالسلطنه بی تردید در شناختن اطرافیان و همکاران فاضل و دانشمند (مانند محمدحسین **خان ذکاء الملک**) و استفاده از استعدادهای افراد در راه ارتقای مقام خویش و نیز در راه اصلاح وضع مملکت **است. محمدمحیط طباطبائی دربارهٔ این شخص داوری بسیار سختی دارد، بدین معنی که او را «بزرگترین استثمارگر علما و فضلای عصر خویش»**[45] می نامد.

در هر حال، در میان آثار اعتمادالسلطنه، که از نظر تعداد چشمگیر است[46]، آنچه براستی خود او نوشته و تنها امضای خود را پای آن نگذاشته عبارتند از **خاطرات**[47] او و کتاب **خلسه یا خوابنامه**[48]. **خلسه یا انحطاط ایران** در حدود سال ۱۳۱۰هـق (۱۸۹۲) نوشته شده و بی تردید بهترین اثر اعتمادالسلطنه و شاید یکی از نخستین آثار تخیلی در ادبیات معاصر فارسی باشد. درست است که این اثر خیالی است ولی براساس شخصیت های تاریخی بنا شده، و رو یدادی را در تاریخ معاصر بازگو می کند، یعنی زیارت ناصرالدین شاه در کربلا. شاه ایران، در بازگشت از زیارت عتبات عالیات، در شهر ساوه توقف می کند تا از گرمای سوزانی که طاقتش را طاق کرده بیاساید. در مسجد شاه طهماسب در سایهٔ رواقی خنک، شاه به خواب رفته است. ناصرالدین شاه در این حال رؤیای عجیبی می بیند: شاهد صحنهٔ خارق العاده ای است که در آن تمام شاهان نامدار ایران، از کورش کبیر تا آقامحمدخان قاجار گرد آمده و می خواهند در بارهٔ یازده صدراعظم سلسلهٔ قاجار به داوری بپردازند و ببینند که کدامیک از آنان را بایستی مسؤول انحطاط امپراتوری ایران دانست. هر یک از صدراعظم هایی که در پیشگاه تاریخ سنجیده می شوند به دفاع از خود برمی خیزند تا اینکه نوبت به امین السلطان می رسد که در بارهٔ خطاهایش اتفاق نظر وجود دارد. ولی این صدراعظم نیز با تمام توان به استدلال می پردازد و برای روشن شدن قضایا تاریخچه ای از تمام ضعف ها و سستی های سیاسی شاهان قاجار را برمی شمارد.

این تمثیل رندانه که نویسنده آنرا ابتررها می کند، نه از سرنوشت این صدراعظم سخنی می گوید، و نه از نتیجه ای که شاه بدان رسید. با اینهمه، برغم احتیاط اعتمادالسلطنه که نام خود را بر این اثر نگذاشت و آشکارا به چاپ آن نپرداخت، بازهم این اثر به سرعت در خفا نشر یافت، و در اندک مدتی نام نویسنده نیز از پرده بیرون افتاد، و این رو یداد هم شگفت انگیز نیست که می بینیم سه سال بعد (و اندکی پیش از قتل شخص شاه یعنی در سال ۱۳۱۳هـق، ۱۸۹۵م.)، اعتمادالسلطنه به فرمان علی اصغر خان اتابک امین السلطان مسموم گردید.

بدون آنکه بخواهیم در تحلیل این اثر، که اهمیت آن شایستهٔ ابررسی تفصیلی جداگانه ای است، راه

درازی بپیماییم، باید تأکید کرد که اگرچه این کار از نظر ادبی بدون نقص نیست، ولی به عنوان یکی از آثار آغازین ادبیات معاصر ایران که ما در بالا از آن به دورهٔ «بحران در وجدان ایران» تعبیر کرده ایم جالب توجه است. البته این اصطلاح را با رعایت جوانب احتیاط از گفتهٔ پل هازار که بحران فکری و ادبی را که در خلال قرن‌های هفدهم و هجدهم اروپا با آن دست به گریبان بود به این نام می خواند، به عاریت گرفته ایم. در حقیقت افکار سیاسی میرزا حسن خان در خلسه در هاله ای از ابهام می ماند این مرد که در طول چهل سال، یکی از استوارترین پایه های رژیمی منحط در جامعه ای در حال ازهم گسستگی به شمار می آید، خود انسانی بسیار روشن و، پس از اقامت پنجساله اش در پاریس (شهری که پدرش به پاداش قتل امیرکبیر به آن فرستاده شده بود)، یکی از آگاهترین افراد از افکار اروپایی بود.

اعتمادالسلطنه دقیقاً چگونه فردی بود؟ یک انسان ریاکار؟ فرصت‌طلبی بلندپرواز؟ خلسه از یکسو جنبه های پنهان شخصیتی پیچیده را در برابر ما می گشاید، و از سوی دیگر نخستین شکاف هایی را که در اواخر سلطنت ناصرالدین شاه در جامعهٔ ایران پدید می آمد، و نیز نخستین نشانه های تحولی ژرف را در نثر ادبی فارسی به ما می نمایاند. قدرت تمثیلی ادبیات البته پدیدهٔ نوظهوری نیست، ولی عطف به تاریخ معاصر در این کاربرد خاص، و تجسم نثر افسانه ای در خدمت نتیجه ای طنزآمیز، و به عاریت گرفتن شکل ها و ساختارهای ادبیات بیگانه —در این مورد ادبیات اروپایی— اینها نوآوری هایی بود که کم کم سنت های ادبی ایران را درهم پیچید.

ساختگی بودن نسبی اسلوب ادبی کردن وقایع، چنانکه در خلسه مشاهده می کنیم، و ناهمخوانی مشهود میان شکل و محتوایی که در آن قالب ریخته شده است، حاکی از نوعی ناشیگری است که علت آن عمق شکاف هایی است که بر اثر تصادم فرهنگ ها و تمدن ها در بنای این ادبیات پدید آمده است. آنچه اعتمادالسلطنه را به کار نوشتن این «رمان» (که نیای دور رمان‌های تاریخی بعدی است) کشانید ترجمه های طاهر میرزا بود که بتازگی (یعنی در سال ۱۳۰۹ هجری قمری برابر با ۱۸۹۲ میلادی) نشر یافته بود. در این امر تردیدی نیست که پیدایش ترجمهٔ کنت مونت کریستو، اثر الکساندر دوما، که در تبریز به چاپ رسیده بود براین وزیر که چون خود را بهترین مترجم کشور (دست کم در کار ترجمه از زبان فرانسه) می دانست کینهٔ شاهزاده طاهر را، که او نیز همین ادّعا را داشت، به دل گرفته بود اثر گذاشت. کمی بعد به کارهای میرزا طاهر و نیز ماجرای رقابت میرزا حسن خان با او برخواهیم گشت. ترجمهٔ او از سه تفنگدار (با عنوان سه نفر تفنگدار) که دو سال پیش تر به پایان رسیده بود، در سال ۱۳۱٤هـق (۱۸۹٦) نشر یافت و مدت ها در دربار دست به دست گشت.

٤— ترجمه ها

برای آنکه ماهیّت و ژرفای دگرگونی هایی را که در این زمان در نثر فارسی رخ داد درک کنیم، لازم است عوامل گوناگونی را که در این امر مؤثر افتادند بدقت تحلیل کنیم، و به ویژه تأثیر ترجمهٔ آثار خارجی و مخصوصاً آثار فرانسوی (به دلایلی که روشن خواهد شد)[۵۰] را بشکافیم.

تاریخ ترجمه در ایران از قرن یازدهم میلادی به بعد نقشی مؤثر در تکوین ادبیات فارسی برعهده

داشت. در حقیقت تا آن زمان کمتر ترجمه‌ای انجام گرفته بود، زیرا بیش از هر چیز کوشش می‌شد تا میراث ادبی زبان پهلوی به صورت ترجمه‌های عربی، و از عربی به فارسی، محفوظ بماند (مثلاً **کلیله و دمنه** و داستان‌های **شاهنامه**). ترجمه‌هایی نیز از سانسکریت به فارسی شده بود (مثلاً داستان‌های «طوطی نامه» و سایر آثار افسانه‌ای). ولی برای روی‌آوردن به کار ترجمه از آثار اروپایی باید منتظر قرن نوزدهم، و بویژه مساعی عباس میرزا، بود. فشار استعماری روسیه و رقابت‌های فرانسه و انگلیس در ایران، شاه —یا بهتر بگوییم، ولیعهد و حکمران تبریز— را بر آن داشت تا به غرب روی‌آورد. نبوغ عباس میرزا —که قدر او در ایران ناشناخته مانده و آثار کوشش‌هایش، به دلیل درگذشت او پیش از پدر و نرسیدنش به سلطنت بزودی محو گردید— هم در این بود که برخلاف نزدیکانش با تیزهوشی زایدالوصفی نسبت به تحولات عظیم آگاهی یافت، تحولاتی که جهان، تحت‌تأثیر روزافزون اروپا در گیرودار صنعتی شدن، در معرض آن قرارگرفته بود، و نیز در این که دریافته بود که ایران در عقب‌ماندگی فاجعه‌آمیز بسر می‌برد، در صورت بیدار نشدن از خواب جهل، خطرات قریب‌الوقوعی گریبانگیر آن خواهد شد. شکست‌های پی در پی قشون ایران در گرجستان و در هرات نیز ضرورت این بیداری را بیش از پیش بر ولیعهد آشکار نمود.

به یاد داریم که نخستین اقدام مهم این شاهزاده اعزام دانشجو به اروپا بود، و می‌دانیم که به دلیل وجود بعضی شرایط ابتدا انگلستان برای این منظور برگزیده شد. به همین دلیل است که نخستین آثار ترجمه شده از زبان انگلیسی به جامهٔ فارسی درآمدند. به فرمان عباس میرزا یکی از نخستین دانشجویانی که از انگلستان بازگشته بود به نام میرزا رضا مهندس آثار تاریخی ولتر، یعنی **پطر کبیر** و **شارل دوازدهم** را از انگلیسی به فارسی برگرداند، و کار او با تحسین و تمجید روبرو شد.[۵۱]

در سال ۱۲٤۷هـ‌ق (۳۱— ۱۸۳۰)، بازهم به فرمان عباس میرزا، میرزا رضا مهندس بخش نخست کتاب **کتاب انحطاط و سقوط امپراتوری روم** اثر ادواردگیبون (۱۷۹٤ — ۱۷۳۷) Edwárd Gibbon را به فارسی ترجمه کرد،[۵۲] ولی این اثر خشم فتحعلی شاه را که بی‌تردید در فرجام کار امپراتوری روم درس عبرتی بسیار صعب مشاهده کرده بود برانگیخت، چاپ آن اثر ممنوع اعلام شد، و کار آن ترجمه هرگز به سامان نرسید.

پس از درگذشت عباس میرزا و مرگ فتحعلی شاه، میرزا رضا تبریزی مهندس‌باشی را در میان فاضل‌ترین درباریان محمد شاه قاجار و گشاده‌نظرترین آنان در برابر افکار اروپایی می‌بینیم. محمدشاه که مجذوب چهرهٔ ناپلئون اول شده بود،[۵۳] به ترجمهٔ تاریخی از دوران ناپلئون (از روی متن انگلیسی یک اثر فرانسوی) فرمان داد.[۵۴] از این کتاب چندین نسخهٔ کمابیش کامل در کتابخانهٔ ملی ایران موجود است. قدیمی‌ترین این نسخه‌ها (به شماره ۱۷۱٤/ F) که به محمد شاه تقدیم شده، و کاملترین آنها نیز هست،[۵۵] **تاریخ ناپلئون اول** نام دارد. جدیدترین نسخهٔ این کتاب ضمیمه‌ای نیز از تاریخ اسکندر دارد (ص ۱ تا ۳۵) که توسط جیمز کمل (؟)[۵۶] ترجمه شده و به عباس میرزا تقدیم گردیده است. علاوه بر اینها، در کتابخانهٔ ملی دو نسخهٔ دیگر نیز یافت می‌شود که عنوان متفاوتی دارد، از این قرار: **تاریخ ناپلئون بناپارت**، و ظاهراً، با توجه به تاریخ پایان نگارش آن (۱۲۵۷هـ‌ق/ ۱۸٤۱) و تاریخ دستنویسی آن (۱۲٦٦هـ‌ق/ ۱۸٤۹) بعدها تصحیح شده و به شاه جدید، ناصرالدین شاه، تقدیم شده است.

گفتنی است که از این تاریخ تا تأسیس دارالفنون بجز ترجمه های میرزا رضای مهندس به **ترجمهٔ دیگری برنمی‌خوریم**. بنابراین به نظر می رسد که این کوشش، که به همّت عباس میرزا آغاز شده بود، در دوران سلطنت محمد شاه ادامه نیافته است. با اینهمه، انگیزه‌ای که این شاهزادهٔ روشنفکر — که از زمان خود پیشتر بود — در جهان ادبیات فارسی پدیدآورد اثری بسیار مساعد بر شهر تبریز گذاشته، و آن شهر را تا مدت ها به مرکز فکری بسیار باروری تبدیل کرد.

در میان درباریان ناصرالدین شاه جوان مردی با ذهنی درخشان وجود داشت که کمی پس از ناصرالدین شاه به تهران آمد: میرزا تقی خان امیرکبیر در عرض چند سالی شالودهٔ تجدید حیات فکری عمیقی را بنیاد نهاد و طرحی را که پیشتر عباس میرزا در سر می پروراند جامهٔ تحقق پوشانید، بدین معنی که دارالفنون، و در کنار آن دارالترجمه را تأسیس کرد، و این نهاد تا سال های سال همچنان گسترش یافت و بزرگتر شد.

تأسیس دارالفنون که هیأت علمی آن را استادان خارجی، اعم از اتریشی، آلمانی یا بلژیکی (و بعدها فرانسوی) تشکیل می دادند و زبان آموزش در آن فرانسه، یعنی تنها زبان مشترک ممکن، بود، مستلزم ترجمهٔ آثار علمی و فنی متعدد بود که در چاپخانهٔ دولتی به چاپ می رسید. در این کار استادان با شاگردان خود مشارکت داشتند، و بعدها رفته رفته استادان ایرانی نیز به آنان پیوستند. در میان مشهورترین اینان می توان از حاجی میرزا عبدالغفار نجم الدوله (استاد در ریاضیات)، میرزا زکی مازندرانی (استاد توپخانه و مکانیک)، میرزا رضا مهندس، میرزاعلی اکبرخان مزیّن الدوله (استاد فرانسه)، و میرزا اسدالله خان نام برد.[۵۹]

مدارس دیگری نیز دست به کار ترجمه های فنی و علمی زدند، به ویژه مدرسهٔ نظامی یا مدرسهٔ سیاسی که مترجمان بسیار کاردانی ازقبیل مشیرالدوله یا ذکاء الملک را به استخدام خود در آورده بودند. هم در دارالفنون و هم در سایر مدارس فنی و علمی، انتخاب ترجمه ها پیش از هر چیز به نیازهای آموزشی بستگی داشت: علوم و فنون نظامی و مواد عمومی از قبیل جغرافیا، تاریخ و دستور زبان. رفته رفته، اما، همچنانکه برنامه ها جای خود را به رشته های ادبی می داد، در میان این ترجمه ها که چندان جنبهٔ ادبی نداشتند ترجمه های آثار افسانه ای یا فلسفی اروپا و بویژه فرانسه نیز دیده می شود، و علت این امر، چنانکه دیدیم، هم فنی است، و هم تا آنجا که مربوط به میل ایرانیان به حفظ استقلال خود از روسیه و انگلستان می شود، جنبهٔ سیاسی دارد.

یکی از آشکارترین چرخش ها در تغییر سیاست فرهنگی ایران از زمان عباس میرزا در همین نکته نهفته است. اولویّتی بسیار آشکار به آثار مربوط به تاریخ داده می شود: حاجی میرزا عبدالغفار نجم الدوله **تلماک** اثر فنلون[۶۰] را ترجمه می کند، مسیو ریشارخان تاریخ امپراتور نیکلاس[۶۱] را، و پسرش رضا ریشار تاریخ مختصر ناپلئون بوناپارت[۶۲] و جلد اول از کتاب **محاصرهٔ پاریس** را. اعتضادالسلطنه، وزیر علوم و رئیس دارالفنون تاریخ ناپلئون کبیر[۶۴] را به فارسی برمی گرداند و ردروز داود خانوف، استاد روسی دارالفنون **سرگذشت دن کیشوت**[۶۵] را. ملا لاله زار (یا العاذر) که یک ایرانی یهودی است به کمک کنت دوگوبینو ترجمهٔ بسیار بدی از **گفتار در روش** (Discours de la Methode) دکارت را با عنوان **کتاب دیاکارت** یا **حکمت ناصری** (نشر شده در سال ۱۸۶۲) به چاپ می رساند[۶۶] و علیقلی کاشانی در سال ۱۲۸۹هـق

(۱۸۸۲) کتاب **قرن لوئی چهاردهم** اثر ولتر را منتشر می کند.[۶۷]

میرزا حسین‌خان ذکاء الملک (۱۳۲۵ — ۱۲۵۵هـق) بنیانگذار مدرسهٔ علوم سیاسی، یکی از بهترین مترجمان این عصر و دوست صمیمی اعتمادالسلطنهٔ وزیر، چندین اثر از آثار ادبیات فرانسه را ترجمه کرده است که از آن جمله اند پل و ویرژینی اثر برناردین دوسن پیر (با عنوان **عشق و عفت**،[۶۸])**واثردیگرو** گمنام‌تری از همان نویسنده به نام **کلبهٔ هندی**،[۶۹] و نیز دو رمان از ژول ورن به نام های **کاپیتان آتراس**[۷۰] و **دوردنیا در هشتاد روز**.[۷۱]

نحوهٔ انتخاب این آثار برای ترجمه براستی یکی از حیرت‌آورترین پدیده‌هاست: ظاهراً این امر منوط است به سلیقه های گوناگون و تجر به های فردی یا به مسافرت های مترجمان به ارو پا، و تا حد زیادی نیز به فضای ادبی فرانسه در قرن نوزدهم مر بوط می شود. **ماجراهای روکامبول**[۷۲] در کنار خاطرات **مادموازل دومونپانسیه**[۷۳] دیده می‌شود. فلان شاهزادهٔ درباری شیفتهٔ کتاب **حیات فوبلاس** می‌گردد، رمان عشقی اواخر قرن هجدهم فرانسه به سبک کریبون، نویسنده‌ای که پس از موفقیت چشمگیر اولیه، بزودی به دست فراموشی سپرده شد، آثار لووه دوکوره (۱۷۹۷ — ۱۷۶۰)، که از سال ۱۷۸۷ تا سال ۱۷۹۰ در نوزده جلد به چاپ رسیده بود، نیز از همین نوع ادبیات خلوتخانه و اتاق خواب است که به صورت پاورقی منتشر شده و بلافاصله پس از خواندن به دست فراموشی سپرده شده است. اگر بخواهیم با توجه به تعداد نسخه های موجود قضاوت کنیم، باید بگو ییم که اینگونه کتاب ها دل از در باریان قاجار می ر بوده است.[۷۴] مترجم این کتاب علی بخش نوادهٔ عباس میرزا و نتیجهٔ فتحعلی شاه قاجار است، که به دستور ناصرالدین شاه و زیر فشار در باریان، که مشتاق خواندن این گونه آثار بوده اند، در زمان کهولت (به گفتهٔ خود مترجم در مقدمهٔ کتاب) و در بازگشت از مشهد به تهران در سال ۱۲۹۲هـق (۱۸۷۵ میلادی) دست به ترجمهٔ **حیات فوبلاس** زده است!

تاریخ (و در بسیاری موارد سرگذشت های تاریخی) و رمان های پرماجرا اساس موضوعات مورد علاقهٔ خوانندهٔ ایرانی قرن نوزدهم را تشکیل می دهد. و در باری که بخش اعظم این آثار به اعضای آن هدیه شده است، سهم کمی در این شیفتگی افسانه ای نداشته است. مترجمان بدون توجه به کیفیت ادبی آثار به همان اندازه که مثلاً به رابینسون کروز و اثر دانیل دفو[۷۵] یا اتللو اثر شکسپیر[۷۶] علاقه نشان می داده‌اند به **خاطرات مادام کامپان ندیمه** ملکه ماری آنتوانت[۷۷] نیز جلب می شده‌اند. برای نمونه علیقلی کاشانی یکی از آثار**تاریخی**ولتر به نام **قرن لوئی چهاردهم**[۷۸] و اوانس‌خان ماجراهای **میشل استروگوف** اثر ژول ورن را ترجمه کردند، حال آنکه منوچهر عمادالدوله ماجراهای کورا پرل[۸۰] و سید حسین صدرالمعلای شیرازی کتاب **بوسهٔ عذرا**[۸۱] اثر جورج رینولدز را به ناصرالدین شاه تقدیم داشتند.

در میان نویسندگانی که آثارشان به ترجمه درآمده است، غیبت کامل داستان‌نویسان بزرگی همچون بالزاک، استاندال و فلوبر سخت حیرت‌انگیز می نماید، و نخستین ترجمه ها از آثار و یکتورهوگو تنها در اوایل قرن بیستم و در نشریهٔ بهار به سردبیری اعتصام‌الملک به چاپ رسید. روشن شدن این نکتهٔ معمایی ما را به ژرفای سلیقه ها و آرزوهای عصر ناصرالدین شاه رهنمون می گردد. در میان ترجمه های داستان نویسان مشهور و پرکار فرانسهٔ قرن نوزدهم (ازقبیل پل دوکوک[۸۲] و پونسون دوتریل) آثار الکساندر دوما، از نظر علاقه ای که ایران به ادبیات فرانسه نشان می داد، از جای و یژه و ممتازی برخوردار است، و

به دلیل تأثیر چشمگیری که آن آثار در آیندهٔ ادبیات فارسی و تکوین تفکر ادبی در ایران نیمهٔ اول قرن بیستم برجای گذاشت، درخور توجه مخصوص می باشد.

محمّد طاهر میرزا

در این دوران کمترنویسندهٔ اروپایی مانند الکساندر دوما به فارسی ترجمه شده بود، و کمتر مترجمی مانند محمد طاهرمیرزا (۱۳۱۶ — ۱۲۵۰هـق) تمامی همّ خود را مصروف ترجمه از یک نویسنده کرد. این مرد یکی از نتیجه های بیشمار فتحعلی شاه بود. پدرش اسکندرمیرزا که در سال ۱۲۲۶هـق (۱۸۱۱) در تبریز به دنیا آمده بود پسر ششم عباس میرزای نایب السلطنه و یکی از فاضل ترین فرزندان او بود، و از همین رو در تحصیل فرزندان خود نهایت کوشش را به خرج داد. در سال ۱۲٤٦هـق (۱۸۳۰) هنگامی که عباس میرزا براثر فشار روس ها ناچار به ترک تبریز گردید، اسکندرمیرزا را به حکمرانی آن شهر گماشت. سه سال بعد، هنگام مرگ ولیعهد، محمدمیرزا، برادر بزرگتر اسکندرمیرزا، به ولایتعهدی رسید، و حکومت خوی و سلماس را به برادر خود اسکندرمیرزا سپرد. در زمان جلوس محمدشاه به تخت سلطنت، اسکندرمیرزا به تبریز بازگشت، ولی در سال ۱۲٦٤هـق (۱۸٤۷)، هنگامی که ناصرالدین شاه جوان به جای پدر برتخت پادشاهی ایران نشست، امیرکبیر اسکندرمیرزا را که در آن هنگام به کهولت رسیده بود احضار کرد و حکومت قزوین را به او سپرد. سقوط صدراعظم و به دنبال آن مغضوبیت او، باعث شد تا اسکندرمیرزا مقام خود را از دست بدهد، و میرزا آقاخان نوری خسروخان والی را جانشین او کرد.

محمدطاهرمیرزا در سال ۱۲۵۰ هجری قمری (۱۸۳٤ میلادی) در شهر تبریز به دنیا آمد. پس از تحصیل عربی، فرانسه و ریاضیات، پنج سالی در دانشگاه الازهر مصر به تحصیل در معارف اسلامی پرداخت. محمدطاهر سرنوشت پدر خود را در فراز و نشیب های سیاست دیده و از آن درس گرفته بود. او همواره در دربار با اقبال روبه رو گردیده و با آنکه استعدادهای علمی و ادبیش مورد توجه قرارگرفته بود، زندگی آرامی را در پیش گرفته و از سیاست کناره می گرفت. این مرد هوشمندانه بدور از زندگی رسمی و مناصب حکومتی و در باری سرتاسر زندگی خود را به مطالعه و کار ترجمه اختصاص داد.

محمدطاهرمیرزا در چه شرایطی و زیر تأثیر چه کسانی ترجمهٔ آثار الکساندر دوما و سایر نویسندگان قرن نوزدهم اروپا را آغاز کرد؟ پاسخ دادن به این پرسش به صورت دقیق ممکن نیست. آنچه بیقین دانسته است این است که این شاهزاده خیلی دیر به این کار روی آورد. قدیمی ترین نسخه ای که در کتابخانهٔ ملی ایران نگهداری می شود متن **کنت دومونت کریستو** است که تاریخ آن سال ۱۲۹۰ هجری قمری (۱۸۷۳)،[۸۳] یعنی مقارن با نخستین سفر از سه سفر ناصرالدین شاه به اروپاست.[۸۴] شاید بتوان تصور کرد که شاه و درباریان، در طول اقامت در پاریس، متون بسیاری از ادبیات رایج در فرانسه را خوانده باشند. می دانیم که در این ایام الکساندر دوما پیروزمندانه بر قلمرو ادبیات فرانسه فرمانروایی می کرد. همچنین به احتمال زیاد سیاستمداران ایرانی همچون امیرنظام گروسی و وابستهٔ نظامی او صنیع الدوله (اعتمادالسلطنهٔ آینده که به وزارت انطباعات رسید) از محصول ادبی و تاریخی فرانسه نیز

خوشه‌چینی کرده بودند

از قرارمعلوم شاهزاده طاهرمیرزا ترجمه‌های خود را تنها برای جمع محدودی از خوانندگان حرفه‌ای، یعنی در وهلهٔ نخست در باریان و خاندان سلطنتی برعهده می گرفت. بعضی از این ترجمه‌ها به دستور مستقیم شخص شاه انجام می شد، و از این جمله است **سه نفر تفنگدار** که به فرمان مظفرالدین شاه قاجار در تبریز ترجمه شد، و توسط اسماعیل میرزا به چاپ رسید[۸۵]. بعضی از این ترجمه‌ها پس از مرگ مترجم و به صورت محدود، ابتدا به روش چاپ سنگی که در آن زمان رایج بود، منتشر گردید. امتیاز این متون در این بود که با خط خوش نستعلیق اسماعیل میرزا[۸۶] یا محمد مهدی گلپایگانی[۸۷] همراه بود.

اعتمادالسلطنه در خاطرات خود گزارشی بسیار تلخ و حسادت‌آمیز در بارهٔ موفقیّت محمدطاهرمیرزا دردربار به دست می‌دهد[۸۸]. او در شرح وقایع مربوط به سال ۱۳۱۰هـق (۱۸۹۳) می نویسد شاهزاده طاهرمیرزا ماهانه مبلغ یکصد تومان بابت ترجمه از زبان فرانسوی از ملکهٔ مادر (مادر مظفرالدین شاه) دریافت می دارد. در عین‌حال، این وزیر در خاطراتش از برتری کار خود نسبت به محمد طاهرمیرزا سخن می گوید، و می نویسد این شاهزاده «به قدر شاگرد من نمی فهمد ترجمه کند.» اعتمادالسلطنه چنین بی انصافی بزرگی را از خود نشان می دهد، حال آنکه می دانیم مهمترین کارهای خود او توسط کارورزان و اطرافیانش نوشته شده است.

ترجمه‌های محمد طاهرمیرزا به استثنای **کنت دومونت کریستو** و **سه نفر تفنگدار** پس از مرگ مترجم در اواخر قرن نوزدهم به چاپ رسید، و از آن زمان به بعد بارها تجدید چاپ شده است. این کارها، علاوه بر رمان‌های دوما، شامل رمانی از اوژن‌سو به نام **رازپاریس**[۹۰]، اثری از فردریک ماسون در بارهٔ ناپلئون سوم به نام **ناپلئون در خانهٔ خود**[۹۲]، و سرانجام **تاریخ فردریک کبیر** اثر بوسوه(؟) است که در سال ۱۳۱۷هـق (۱۹۰۰)[۹۲] در تهران منتشر شده است. یحیی آرین‌پور در کتاب خود به نام **از صبا تا نیما**[۹۳] ترجمهٔ ژیل بلاس اثر لوساژ را نیز متعلق به محمد طاهرمیرزا می داند ولی منبع این انتساب را ذکر نمی کند. اما ما از آنجا که هیچگونه اثری از نسخهٔ دستنویس یا چاپ شدهٔ این اثر نیافته‌ایم فکر می کنیم که به احتمال زیاد این انتساب اشتباهی بیش نیست.

آشکار است که محمد طاهرمیرزا تنها بخش اندکی از آثار الکساندر دوما را ترجمه کرده است، ولی در عوض کار این مترجم برای بسیاری از کسانی که پس از او به ترجمه رمان‌ها و نمایشنامه‌های نویسندگان فرانسوی روی آوردند نمونه و سرمشق بود. علیقلی سردار اسعد، **عشق و پاریس** (۱۳۲۲هـق برابر با ۱۹۰۴، در ۴۱۳ صفحه) را ترجمه کرد، حسن‌میرزا پسر مؤیدالدوله طهماسب میرزا **مکائدالرجال** (تهران، ۱۳۲۳/ ۱۹۰۵، در ۵۷۰ صفحه) را به چاپ رسانید، و امین‌دفتر محمدبن عبدالله **هانری چهارم** (تهران ۵۰ — ۱۳۲۳/ ۷ — ۱۹۰۵، دو جلد ۳۹۰ و ۲۵۶ صفحه‌ای) را منتشر کرد. پرکارترین این مترجمان بی تردید نظم‌الدوله ابوتراب خواجه‌نوری (مترجم محمد علیشاه قاجار) که ترجمه‌های **«ماری استوارت»** (تهران، جلد اول ۱۳۲۵/ ۱۹۰۷، ۵۱۴ صفحه)، **معشوقهٔ لوئی پانزدهم**، **کنتس دوباری** (تهران، ۱۲۳۹ هجری شمسی، چهار جلد) و بسیاری ترجمه‌های دیگر را از او داریم[۹۴].

۵ــ مطبوعات

این ترجمه ها، که تأثیرشان رفته رفته در ادبیات معاصر فارسی، بو یژه در قلمرو رمان تاریخی[۹۵]، مشهود می گردید، به سرعت در روزنامه ها و نشریات ادبی نشر می یافت. از اواخر قرن نوزدهم به بعد روز به روز اهمیت و تعداد اینگونه نشریات رو به فزونی می گذاشت، تا اینکه به دلیل آزادی مطبوعات، که در نتیجهٔ انقلاب مشروطهٔ سال ۱۹۰۶ پدید آمد، بناگهان تعداد نشریات و روزنامه ها چندین برابر گردید.

البته در اینجا، در چارچوب این بررسی، نمی توان جز به اشاره از مقوله ای بسیار گسترده همچون مطبوعات ایران در اواخر سلطنت قاجاریان سخن به میان آورد، ولی با اینهمه یادآوری برخی عوامل اساسی مؤثر در آن برای درک این پدیدهٔ ادبی در آن دوران ضروری است.

پیدایش مطبوعات در ایران بستگی نزدیکی به پیشرفت صنعت چاپ در این کشور دارد، و به سال های ۱۲٤۰ تا ۱۲۵۰هـق (۱۸۲٤ تا ۱۸۳٤)، یعنی دوره ای که در آن مساعی عباس میرزا سرانجام منجر به استقرار نخستین تأسیسات چاپ سنگی در تبریز و سپس در تهران گردید، بازمی گردد، زیرا چنانکه گفتیم چاپ سر بی تا اواخر قرن نوزدهم در ایران ریشه نگرفت. اگر برگهٔ اطلاعاتی دولتی به نام **اعلان نامه** را که درحوالی سال۱۲۵۲هـق (۱۸۳٦) منتشر می شد مستثنی کنیم، نخستین روزنامهٔ ایران در سال ۱۲۵۳هـق (۱۸۳۷) به وسیلهٔ میرزا صالح شیرازی[۹۶] با عنوان **اخبار** یا **کاغذ اخبار** منتشر شد. ده‌دوازده سال بعد دومین گاهنامهٔ ایرانی به نام **روزنامهٔ رسمی ایران** پدید آمد که انتشار آن تا سال ۱۳۲٤هـق (۱۹۰٦) ادامه داشت. در همان سال، یعنی در ۱۲٦۷هـق (۱۸۵۰) **وقایع اتفاقیه** (روزنامه ای حاوی اخبار داخلی، اخبار خارجی و اخبار علمی به سردبیری میرزا جبارت تذکره‌چی) نیز به چاپ رسید. این روزنامه چند سال بعد به **روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران** تغییر نام داد. باید یادآوری کرد که این هر دو روزنامهٔ خبری، کاملاً در ید اختیار دولت ایران قرارداشت و در تهران چاپ می شد[۹۷]. تا این زمان در خارج از پایتخت تنها یک روزنامه در تبریز، یعنی جایگاه و مقر حکومت ولایتعهد، نشر می یافت، که نام آن **روزنامهٔ ملتی** بود، و در سال ۱۲۷۵هـق (۱۸۵۸) تأسیس شده بود. دومین روزنامهٔ ایالتی، **فارس**، چهارده سال بعد در شیراز نشر یافت. بنابراین، روزنامه های ایران تا طلیعهٔ انقلاب مشروطه همچنان دولتی بودند، و از سوی مقامات رسمی بسیار مهم منتشر می گردیدند. کار مطبوعات در آغاز در دست وزیر علوم، اعتضادالسلطنه، بود که شخصاً نیز کار انتشار چندین نشریه را برعهده داشت. **نشریهٔ علمیهٔ دولت علیهٔ ایران** که در اواخر سال ۱۲۸۰هـق (۱۸٦۳) منتشر شد و تا سال ۱۲۸۷ (۱۸۷۰) با همکاری دارالفنون ادامه یافت، نخستین ماهنامهٔ ایرانی به شمار می آید. این نشریه به نشر مقالا تی اختصاص داشت که بیشتر آنها از زبان فرانسه ترجمه می شد و به سه زبان فرانسه، عربی و فارسی منتشر می گردید تا مبادا مشکلات فنی چاپ مانع درک مطالب آن گردد، چرا که در آن زمان هنوز تنها اسلوب چاپ، چاپ سنگی بود. سه سال بعد، یعنی در سال ۱۲۸۳هـق (۱۸٦٦) اعتضادالسلطنه روزنامهٔ **ملت سنیّهٔ ایران** را به چاپ رسانید که بعدها به **دولتی** و سپس به **ملّتی** تغییر نام داد.

ناصرالدین شاه از یکسو بخوبی بر اهمیت مطبوعات واقف بود، و از سوی دیگر خطری را که در صورت عدم اعمال نظارت جدی بر کار مطبوعات می توانست از جانب آنها متوجه حکومت او باشد درک

می کرد. بنابراین، شاه که از نتایج حاصل از کار وزیر علوم ناراضی بود —چرا که مطبوعات چاپ و نشر افکار ضد حکومتی را آغاز کرده بودند— در سال ۱۸۷۱ **وزارتخانه ای** به نام «وزارت انطباعات» تأسیس کرد، و مسؤولیت آنرا برعهدهٔ صنیع الدوله (اعتمادالسلطنه) که سخت مورد احترام شاه بود گذاشت. روزنامه های قدیمی تعطیل گردید، و به جای آنها تنها یک روزنامه یک روز درمیان (سه شماره در هفته) به نام **روزنامهٔ دولت ایران** انتشار یافت. وزیر نامبرده چند سال بعد انتشار نشریهٔ علمی جدیدی به نام **نشریهٔ علمی**[۹۹] را نیز آغاز کرد، و این هنگامی بود که بارون نورمن بیهوده کوشید تا انتشار روزنامه ای به نام **وطن** را به زبان فرانسه به شاه بقبولاند. نشر **وطن** بلافاصله پس از انتشار نخستین شماره در سال ۱۲۹۲هـق (۱۸۷۵) ممنوع اعلام گردید.

بهبود تدریجی و چشمگیر فنون نگارش و صفحه آرایی در نشریات را **مرهون ضیع الدوله هستیم**. اگرچه همواره صفحهٔ اوّل روزنامه به سبکی مطنطن و رسمی اختصاص به فعالیت های شاه و دربار داشت، سبک روزنامه بسادگی می‌گرایید، و عرضهٔ مطالب رو به روشنی می گذاشت، زبان مورد استفاده به زبان متداول در میان مردم نزدیک تر می شد، و رفته رفته خود را از بند عرف های ادبی می‌رهانید. در واپسین سال های قرن سیزدهم هجری، اعتمادالسلطنه چند نشریهٔ جدید به وجود آورد: نشریهٔ خبری **اطلاع** در سال ۱۲۹۸هـق (۱۸۸۰)، و نشریهٔ ماهنامهٔ **شرف**، که اختصاص به شرح وقایع دربار داشت (و در سال ۱۳۱٤ زیر نظر محمد باقرخان به **شرافت** تغییر نام داد). این نشریه سرانجام با نشریهٔ دارالفنون به نام **دانش** به سردبیری مخبرالدوله به همکاری پرداخت.

قتل ناصرالدین شاه در سال ۱۳۱۳هـق (۱۸۹۵) و کشته شدن وزیر انطباعات او، اعتمادالسلطنه، در سال ۱۳۱۳هـق (۱۸۹۵) در تاریخ مطبوعات ایران در دورهٔ قاجاریان نقطهٔ عطفی به شمار می آید. نظام ممیزی که در زمان اینان مستقر شده بود، بسرعت رو به ضعف نهاد، و مطبوعات ایران، رفته رفته زیر فشار مطبوعات فارسی زبان خارج از کشور، که کانون های مخالفت با سلسلهٔ قاجاریان را تغذیه می کردند، سربر آوردند و به انتقاد از اوضاع پرداختند[۱۰۰]. از این میان روزنامهٔ **تربیت** به سردبیری محمدحسین فروغی را باید مستثنی کرد، هر چند در اهمیت چشمگیر ادبی این نشریه به دلیل کیفیت نمونهٔ ترجمه های آن از داستان های کوتاه و رمان های خارجی جای هیچگونه سخنی نیست. روزنامهٔ دولتی **خلاصة الحوادث** که پنج روز در هفته در چهار صفحه و زیر نظر وزیر انطباعات منتشر می گردید و در حقیقت نخستین روزنامهٔ روزانهٔ ایران به شمار می رود نیز از این قاعده مستثنی است.

آشکار است که سانسور که رژیم قاجاریان بر مطبوعات ایران، و همراه با آن بر عالم ادبیات در آن کشور، اعمال می کرد، هر نوع زمزمهٔ مخالفت یا ابراز هرگونه عقایدی را که اندکی بوی آزادیخواهی می داد به خارج از کشور، و حول و حوش مرزهای آن کشانده بود، به گونه ای که رفته رفته سطح نازل مطبوعات فارسی زبان ایران در برابر کیفیت، توان و جوش و خروش مطبوعات فارسی زبان خارج از کشور قرار می گرفت. در استانبول، از سال ۱۲۹۲هـق (۱۸۷۵) به بعد روزنامهٔ **اختر**، که بنیاد آن را آقا محمدطاهر تبریزی نهاده بود، نه تنها در آسمان امپراتوری عثمانی بلکه در افق ایران نیز درخشیدن گرفته بود. مقالات میرزا آقاخان کرمانی، شیخ احمد **روحی**، میرزا مهدی خان تبریزی (سردبیر روزنامه)، و میرزا **علی‌محمد کاشانی** درافکار ایرانیان تأثیری قاطع برجای نهاد، و به تکوین افکار مشروطه خواهی منجر

شد که بعدها تیشه بر ریشهٔ استبداد قاجاریان فرودآورد.

مثلاً اختر در برابر امتیاز معروف تنباکو موضعی بسیار روشن اتخاذ کرد[۱۰۲]. ادوارد براون در شرح سفر خود به ایران در سال ۱۸۸۷ می گوید اختر یکی از روزنامه های انگشت شماری بود که در این زمان طرف توجه قرارداشت[۱۰۳]. در پیرامون این روزنامه محفلی از روشنفکران و ادیبان شکل گرفته بود که در میان آنان میرزا حبیب اصفهانی، مترجم **حاجی بابای اصفهانی و ژیل بلاس** دیده می شود. میرزا مهدی در کنار کار روزنامه نگاری چاپخانه ای به نام «خورشید» نیز تأسیس کرده بود که در آن اثر زین العابدین مراغه ای به نام **سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ** به چاپ رسید[۱۰۴].

پس از وقفه ای دوازده ساله (۱۹۰۸ — ۱۸۹۶) به دلیل نگرانی های حکومت عثمانی از فعالیت های انقلابیون تبعیدی ایرانی (تعطیل روزنامهٔ اختر مقارن است با استرداد آقاخان کرمانی و شیخ احمد روحی، قتل ناصرالدین شاه و اعدام این دو مرد انقلابی در تبریز) فعالیت های مطبوعاتی ایرانیان در استانبول با انتشار روزنامهٔ **شمس** در سال ۱۹۰۸ از سرگرفته می شود. در این سال در ایران، پس از دو سال آزادی و امید، بار دیگر حکومتی جبار مستقر گردید، که از آن —به کنایه— با نام استبداد صغیر یاد می شود. **شمس**، در زیر خامهٔ تیز و تند محمد توفیق، سردبیر روزنامه، بار دیگر با نیرو یی تازه به حمایت از آزادیخواهان ایران برمی خیزد. یکسال بعد محمد توفیق، با همکاری دهخدا (که در سال ۱۹۰۹ از سو یس بازگشته بود) چند شماره از نشریهٔ دیگری را به نام **سروش** نشر می دهد که نظر مهاجران سیاسی ایرانی را در مبارزه با استبداد محمدعلی شاهی به خود جلب می کند.

قاهره نیز، مانند استانبول —اگرچه اندکی دیرتر— به دلیل وجود دو نشریه که در تکو ین نهضت مشروطه در ایران نقش مهمی برعهده داشتند به مرکزی برای انتشار افکار آزادیخواهانه در میان ایرانیان خارج از وطن بدل می گردد، حال آنکه تأثیر این دو نشریه بسی فراتر از مرزهای مصر می رود. **حکمت**، نخستین نشریه از این دو که توسط یک طبیب ایرانی به نام میرزا محمدمهدی خان تبریزی (زعیم الدوله) تأسیس می شود، در حدود بیست سال دوام می یابد. مقالات بسیار متنوع این نشریه موضوعات گوناگونی از قبیل سیاست، علوم و فنون صنعتی را در برمی گیرد، و شامل ادبیات نیز می گردد. نثر مقالات **حکمت** در عین ظرافت از کار برد واژگانی وام گرفته از ز بان عر بی دوری می جو ید، و همین امر توجه ایرانیان را به سوی این روزنامه جلب کرده خوانندگان فراوانی را به سوی آن می کشاند.

چند سالی پس از انتشار **حکمت**، روزنامهٔ دیگری به نام **ثریا** در سال ۱۳۱۶هـق (۱۸۹۸) توسط دو میهن پرست ایرانی دیگر که در قاهره اقامت داشتند پی ریزی شد. از میان این دو تن میرزا علی محمد کاشانی که پیشتر در استانبول از نو یسندگان روزنامهٔ اختر به شمار می رفت، روشن تر و مهم تر بود، و به دلیل تجر بهٔ روزنامه نگاری و استعدادهای ادبی این مرد بود که ثریا در طول دو سال نخست انتشار خود (پیش از آنکه میرزا علی محمد کاشانی از آن کناره گیری کند و به انتشار **پرورش** دست زند) یکی از بهترین نشریات فارسی به شمار می رفت. کیفیت این روزنامه به گونه ای بود که ادوارد براون تردیدی به خود راه نداده آنرا در صدر کلیهٔ نشریات فارسی دوران پیش از مشروطیت قرار می دهد.

در سال ۱۹۰۰ میرزا علی محمد کاشانی، برغم میل خود دایر بر کناره گیری از جهان مطبوعات، زیر فشار میهن پرستان آزادیخواهی که ثریا را یاری کرده بودند، نشریهٔ هفتگی جدیدی به نام **پرورش** را

نیز نشر داد، نشریه‌ای که در طول زمان، در کنار **قانون**، نشریهٔ ملکم خان، به یکی از مؤثرترین نشریات دورهٔ مشروطه بدل گردید. لحن شدید و تند مقالات سیاسی و اجتماعی آن در میان روشنفکران جوان ایرانی چندان شوری به پا کرد که دستگاه ممیّزی سلطنتی آنرا به سرنوشت محتومش کشانید، یعنی ورود آن به ایران و پخش آن را در کشور ممنوع اعلام نمود، و با این کار ضربه‌ای کاری بر این نشریه وارد کرد.

شبه قارهٔ **هند** از دیرباز زیر تأثیر فرهنگ و زبان فارسی قرار داشت، و به دلیل حضور انگلیسیان بود که تأسیسات چاپی در هند به سرعت بیشتری از ایران رشد کرد. همچنین، از سال ۱۷۸۰ هندیان مجلهٔ رسمی خود به نام هشیس گازت را به زبان انگلیسی نشر دادند. بنابراین، به هیچ‌وجه جای شگفتی نیست که مطبوعات فارسی در هند بهتر از داخل ایران شکوفا شدند. نخستین نشریهٔ فارسی به نام **اخبار** در سال ۱۷۹۸ در دهلی به چاپ رسید. بمبئی و بویژه کلکته نقش خود را به عنوان مراکز نشر اندیشه و افکار فرهنگ ایران به خوبی بازی کردند. تا سال ۱۸۸۵ مطبوعات فارسی به دست هندیانی اداره می‌شود که زبان فارسی برایشان زبان دوم است، و از قرن‌ها پیش زبان رایج در میان طبقات ممتاز به شمار می‌رود.

درآغاز سه نشریهٔ فارسی زبان را مشاهده می‌کنیم که در هند به وسیلهٔ ایرانیان نشر می‌یابد[۱۰۵]، و اگر نشریهٔ سوم را تا حدی مستثنی کنیم، زبانی مهجور و سبکی بسیار دور از زبان فارسی رایج در تهران را به کار می‌گیرد. امتیاز بزرگ **حبل المتین** در همین است که سرانجام به نشریه‌ای بدل می‌گردد که زبان به کار رفته در آن برای کلیهٔ مردم ایران قابل فهم است، و شاید همین امر یکی از دلایل موفقیت آن باشد. البته موفقیت **حبل المتین** تنها مرهون سبک نگارش آن نیست، بلکه تا حد زیادی مرهون عقاید سیاسی و اجتماعی مندرج در آن و وسعت دید و شخصیت دو نویسنده و مؤسس آن، آقا **محمد جواد** شیرازی و مؤید الاسلام است. این نشریهٔ آزادیخواهانه، که یکی از کارآمدترین سلاح‌ها در مبارزات نهضت مشروطیت بود، در سال ۱۸۹۲ در کلکته انتشار یافت.

پیدایش این نشریهٔ هفتگی چندین دلیل داشت که مهمترین آنها فقر چشمگیر مطبوعات رسمی تهران و عدم امکان مبارزهٔ آشکار ایرانیان داخل کشور در برابر قدرت مطلقهٔ سانسور بود. در هند، و به ویژه در کلکته ایرانیان فرهیختهٔ بسیاری اقامت داشتند و مطبوعات از آزادی نسبی برخوردار بودند. بنابراین شرایط موجود برای ریشه گرفتن نشریاتی که در راه آموزش سیاسی ایرانیان گام بردارند و ابزار رهانیدن آنان از **یوغ استبدادی باشند که مردم هرچه بیشتر با جهان غرب آشنا** می‌شدند، در برابر آن بیشتر مقاومت از خود نشان می‌دادند مساعدتر بود. در خلال سی و هشت سال مؤید الاسلام نه تنها برای چاپ و پخش **حبل المتین** از جان مایه گذاشت، بلکه توانست به کار خود گسترش داده یک گروه مطبوعاتی بزرگ به وجود آورد که گذشته از حبل المتین چندین نشریهٔ هفتگی و ماهانه از انواع گوناگون را نیز دربر می‌گرفت. مثلاً چاپ و ترجمهٔ **حاجی بابای اصفهانی** اثر جمیز موریه که توسط میرزا حبیب اصفهانی انجام پذیرفت، مرهون انتشار **حبل المتین** است.

۶ــ ادبیات مشروطه

تعدادی ــ **البته** محدود ــ آثار ادبی داستانی زمینهٔ **انقلاب مشروطهٔ** سال ۱۹۰۶ را فراهم آوردند، و

با آن همراه شدند، که نشانگر پایان یک دوران تکاملی دیرپا در نثر فارسی و پیدایش نوع جدیدی از ادبیات است که به این شکل اروپایی شده در ادبیات فارسی شناخته نبوده است. سرنوشت این آثار نوظهور، ازقبیل **کتاب احمد**[۱۰۶]، **سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ**[۱۰۷]، **مسالک المحسنین**[۱۰۸] و **سرگذشت حاجی بابای اصفهانی**[۱۰۹] دقیقاً به تحولات اجتماعی جامعه در حال نزع قاجاریان بستگی دارد، و نویسندگان آنها[۱۱۰] هر یک بخش بزرگی از زندگی خود را در تبعیدی کمابیش داوطلبانه گذرانده‌اند. بنابراین، **می‌توان** آثار ایشان را، که پر از انتقادات خشن علیه جامعهٔ ایران است، به مثابهٔ **نگاه‌هایی** از خارج، و مشاهدات ظاهراً بیطرفانهٔ ناظرانی خارجی در نظر آورد. با اینهمه هیچیک از اینان — بجز موریه — خارجی نبودند، بلکه همگی در میان ایرانیانی که در شهرهایی نظیر استانبول، تفلیس، قاهره و کلکته مستقر شده بودند زندگی می کردند و از آنجا با ضربه‌هایی کارساز تخت سلطنت قاجاریان را به لرزه درمی آوردند و سرانجام موجب سقوط آن شدند.

یک — زین العابدین مراغه‌ای

حاجی زین العابدین مراغه‌ای، نویسندهٔ **سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ**، در سال ۱۲۵۵هـق (۴۰ — ۱۸۳۹) در منطقهٔ مراغه به دنیا آمد. اجداد او نادرشاه را در جنگ‌هایش همراهی کرده، و پس از آن به تجارت روی‌آورده بودند، چنانکه زین العابدین نیز، پس از گذراندن دوران بی ثمری در تحصیل، به منظور کسب درآمدی برای خانواده‌اش به کار تجارت روی‌آورد و در اردبیل مستقر شد. پس از دگرگونی های اوضاع سیاسی روز و مشکلات مالی **همراه‌با** برادرانش راه قفقاز درپیش گرفت. زین العابدین و برادرانش که جزو نخستین مهاجران ایرانی آن منطقه به شمار می رفتند، تنها توانستند با سرمایهٔ اندک خود یک دکان بقّالی بازکنند، و به گفتهٔ خود زین العابدین «به پست‌ترین مکاسب، یعنی بقّالی» روی‌آورند[۱۱۱]. با ورود مداوم و روزافزون ایرانیان به گرجستان کار آنان رونق گرفت، و چندی بعد زین العابدین به معاونت قنسولگری تفلیس منصوب شد، و چنان به این کار دلبستگی نشان داد که در کار دکانداری ورشکسته شد. در این هنگام زین العابدین با برادران خود به سوی کریمه حرکت کرد، و در آنجا بار دیگر بخت به او روی‌آور شد. تجارت با استانبول او را به ثروتی هنگفت رسانید ولی بر اثر جنگ های روس و عثمانی ناگزیر در سال ۱۲۹٤ هـق (۱۸۷۷) به یالتا **مهاجرت کرد**. زین‌العابدین، پس از **آنکه** نایب **قنسولی** سفارت ایران را **برعهده گرفت**، تابعیت روس را که در برابر خدماتش **به‌او پیشنهاد شده بود پذیرفت و چند** سال بعد، پس از آنکه در استانبول ازدواج کرد، برای مدت پانزده سال در یالتا اقامت گزید. زین العابدین، با وجود آنکه از نظر اجتماعی به کامیابی هایی رسیده و ثروت هنگفتی نیز اندوخته بود از اینکه می دید فرزندانش در محیطی کفرآمیز بزرگ می شوند بسیار رنج می برد، سرانجام برغم **موقعیّت** ممتازی که بسیار گران به دست آورده بود در اندک مدّتی سرمایهٔ خود را به پول نقد تبدیل کرد، در سال ۱۸۹۲ به استانبول آمد، و تا هنگام مرگ خود در سال ۱۳۲۸هـق (۱۹۱۱) در همانجا ماند.

زین العابدین هنگام اقامت در استانبول **به محافل ایرانیان مقیم آنجا راه‌یافت**، و **سفیر ایران، علاء الملک** او را ترغیب کرد تا تابعیت روسی خود را رها کند، و **خود او شخصاً میان** زین العابدین و **دولت روسیه** پا

درمیانی کرد، تا اینکه سرانجام در روز هشتم فوریهٔ ۱۹۰۴، یعنی درست در روز اعلان جنگ میان روس و ژاپن، تقاضایش پذیرفته گردید، و این بار گران از دوش زین العابدین برداشته شد.

در خلال سال های اقامت در استانبول بود که زین العابدین یگانه رمان خود **سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ** را که به شهرت هم رسید، نوشت و به چاپ رسانید. انتشار این رمان عقاید بسیار گوناگونی را برانگیخت. نخستین جلد آن بدون نام نویسنده در اواخر قرن نوزدهم نشر یافت. و راکو **بیچکوا** سال ۱۸۸۸[۱۱۲] را سال نشر آن می داند. این کتاب در حوالی سال ۱۸۸۰ زیر نفوذ **حاجی بابا** و خاطرات سفرناصرالدین شاه به نگارش درآمده بود. ولی نمی توان تصوّر کرد که چگونه اثر زین العابدین ممکن است زیر نفوذ یک اثر ترجمه شده، که سال ها بعد، یعنی در سال ۱۹۰۴[۱۱۳] منتشر می شد نوشته شده باشد، مگر آنکه نویسندهٔ **ابراهیم بیگ** با نسخه دستنویس آن ترجمه آشنایی داشته باشد. و این امر بسیار محتمل به نظر می رسد، چرا که میرزا حبیب اصفهانی این ترجمه را با همکاری میرزا آقاخان کرمانی و شیخ روحی در سال های ۷—۱۸۸۶ به اتمام رسانید، و نیز دست کم از وجود دو نسخه از این ترجمه اطلاع داریم و می دانیم که به احتمال زیاد ترجمهٔ **حاجی بابا** را اطرافیان میرزا حبیب پیش از انتشار آن که در حدود دوازده سال بعد رخ داد خوانده بودند.

با وجود این، ذکر نام **کتاب احمد** در صفحات نخستین رمان **سیاحتنامه**[۱۱۴]، احتمال نگارش کتاب را در سال ۱۸۸۸ غیرممکن می سازد، زیرا کتاب طالبوف تا سال ۱۳۱۱هـق (۵—۱۸۹۴) به چاپ نرسیده بود. و سرانجام اینکه شرایط سیاسی قطعاً اجازهٔ نشر به چنین طنز سیاسی و اجتماعی کوبنده‌ای از جامعهٔ ایران در دورهٔ قاجار را، حتی در استانبول، نمی داد. در هر حال، جلد نخست **سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ** بدون ذکر سال انتشار در قاهره به چاپ رسید، و این امر، به دلایلی که گفتیم نمی تواند پیش از سال های ۱۲— ۱۳۱۱هـق رخ داده باشد. بنابه گفتهٔ باقر مؤمنی[۱۱۵] نخستین جلد کتاب تنها یک بار در قاهره به چاپ رسید، حال آنکه جلد دوم در سال ۱۳۲۳ هـق (۶—۱۹۰۵) در چاپخانهٔ حبل المتین در کلکته[۱۱۶]، و پس از آن در لاهور منتشر شد. جلد سوم کتاب، که در سال ۱۹۰۷ نوشته شده بود، در سال ۱۳۲۷ هـق (۱۰— ۱۹۰۹) در استانبول، و پس از آن یکبار در کلکته، انتشار یافت[۱۱۷].

برخی[۱۱۸] برآن بودند که جلد نخست **ابراهیم بیگ**، که از نظر سبک و تندی گفتگوها با دو جلد دیگر تفاوت دارد، اثر میرزا مهدی خان تبریزی، سردبیر **اختر** و پس از آن **شمس** است. حقیقت این است که احتیاط ایجاب می کرد که جلد نخست، و نیز جلد دوم بدون نام نویسنده منتشر گردد، و تنها به هنگام انتشار جلدسوم (۱۹۱۰) است که زین العابدین خود را به‌عنوان نویسندهٔ آن، و دوجلد قبلی، معرفی می‌کند. ما بی آنکه بخواهیم داخل در جزئیّاتی شویم که شاید اینجا جای نداشته باشد، به این نکته اکتفا می کنیم که به عقیدهٔ ما نظر احمد کسروی، که معتقد است جلد اول ابراهیم بیگ نیز اثر زین العابدین مراغه‌ای است و درعین حال احتمال همکاری مهدی خان را نیز رد نمی کند صائب است. زبان بسیار ساده و بسیار عامیانهٔ سیاحتنامه و سبک نگارش آن که کاملاً دور از تصنع ادبی بود، به مراتب پائین تر از سطح زبانی است که مهدی خان در اختر و نیز بخش عظیمی از دیگر ادیبان ایرانی مقیم استانبول (ازقبیل میرزا حبیب کرمانی، و دیگران) در نوشته های خود به کارمی‌بردند، و همین عوامل آن کتاب را به عنوان اثر یک نویسندهٔ غیرحرفه‌ای، که حتی به اندازهٔ یک روزنامه‌نگار آن زمان هم در نوشتن تبحّر

ندارد، مطرح می سازد[۱۱۹]. زبان **ابراهیم بیگ** حتی به پای زبان به کار گرفته شده توسط ملکم خان در روزنامهٔ **قانون**، که به نوبهٔ خود بسیار ساده است، نیز نمی رسد. مثلاً باید فاصله ای را در **نظرداشته** باشیم که **سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ** را از ترجمهٔ حاجی بابا توسط میرزا حبیب، که بی تردید ادبی تر است، جدا می کند. در این نکته هیچگونه تفاوتی میان سه جلد **سیاحتنامه** وجود ندارد، و جلد سوم این اثر نیز در هر حال نمی توانسته است نوشتهٔ مهدیخان باشد زیرا این نویسنده در سال ۱۹۰۷، سه سال پیش از چاپ جلد سوم **سیاحتنامه**، درگذشته است. نثر **ابراهیم بیگ** دقیقاً در همان سطحی است که به گفتهٔ خود نویسنده (در مقدمهٔ جلد سوم) از یک بازرگان سادهٔ ایرانی که تحصیلات میانمایه‌ای داشته و در سن بیست سالگی وطن خود را ظاهراً برای همیشه ترک گفته است برمی آید. در حقیقت زین العابدین دوسوم از عمر خود را در روسیه و ترکیه گذرانده بود.

رئالیسم **ابراهیم بیگ** خود نشان‌دهندهٔ این تجربه است. هرگاه تمامی جوانب را در نظر آوریم، بخش بزرگی از این رمان شرح زندگی خود نویسنده است. و این امر که قاهره زادگاه قهرمان معرفی شده است، احتمالاً تنها پوششی است ادبی به منظور جلوگیری از کنجکاوی این وآن. ولی این مسأله نیز مانع از آن نمی شود که نویسنده قهرمان خود را از استانبول، یعنی محل سکونت خود، و آذربایجان، یعنی زادگاه خود، عبور ندهد. تا به حال چندین بار سخن از نزدیکی **سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ** به **ارواح مردگان** گوگول به میان آمده است، و الگوهایش را بیشتر در آثار کسانی همچون پوشکین، گوگول و تولستوی باید جستجو کرد تا در کسانی مانند سعدی. در این مفهوم، **سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ** را بیشتر باید اثری به زبان فارسی به شمار آورد تا اثری با فرهنگ ایرانی. بی تردید عدم توفیق سیاسی، و فقدان آثار بعدی که بلافاصله پس از این اثر پدید آمده باشند، نیز معلول همین علت است، و همچنین است عدم امکان ادغام این اثر در سیر تحول اشکال ادبی زبان فارسی در این دوران. البته نقشی که **ابراهیم بیگ** در سیر تکامل نثر فارسی بازی کرده انکارناپذیر است، ولی تأثیر آن در تجدید حیات اشکال ادبی نسبتاً پنهان و اغلب غیرمستقیم بوده است. هنوز باید بیست سالی انتظار کشید تا نویسندهٔ جوانی از ایران به نام جمالزاده محتوای این قبیل آثار دوران مشروطیت، و نقش بدیع و جدید آنها را برای ایرانی دریابد، و آنها را — البته با محتواهای دیگری — در قالبی نو، که با خلق و خوی شخصی و حال و هوای ادبی کشورش سازگارتر است، بریزد. این قالب نو داستان کوتاه بود که با انتشار **یکی بود ویکی نبود** در سال ۱۹۲۱ رسماً وارد ادبیات فارسی گردید.

دو— عبدالرحیم طالبوف

عبدالرحیم طالبوف خط سیری را طی کرد که بسیار شبیه به خط سیر شخصیت معاصر او، زین العابدین مراغه‌ای است. طالبوف در سال ۱۲۵۰هـق (۱۸۳٤) در تبریز به دنیا آمد، و در سال ۱۳۲۹هـق (۱۹۱۱) بدرود حیات گفت. او نیز مانند مراغه‌ای آذربایجانی الاصل بود، در سن شانزده سالگی زادگاه خود را به قصد تفلیس ترک گفت، و در آنجا به خدمت مقاطعه کاری به نام محمدعلی خان غفاری درآمد. طالبوف پس از آنکه با زبان روسی آشنایی پیدا کرد رفته رفته با تفکر و

علوم ارو پایی آشنا گردید. البته طالبوف به دلیل تحصیل ناکافی و شغل مقاطعه کاری که برای امرارمعاش بدان روی آورده بود نتوانست با ادبیات و علوم آشنایی عمیقی کسب کند. ولی سخت کوشی و شوق او قابل تحسین و تمجید است، و به مفهومی سرانجام او را به موفقیت رسانید. آثاری که طالبوف ترجمه کرده، و از سال ۱۸۹۰ تا ۱۹۱۱ چاپ و منتشر شده گواهی است بر فعالیت بی وقفهٔ او در طول بیست سال آخر زندگی در جهت بیداری جامعهٔ ایران و رهائی فکری و سیاسی آن. طالبوف نیز، همراه با فتحعلی آخوندزاده، زین العابدین، میرزا حبیب، میرزا آقاخان کرمانی و چندتن دیگر، بخشی از گروه روشنفکرانی بود که از خارج از ایران در پیدایش نهضت مشروطه سهم بزرگی برعهده داشتند.

سفینهٔ طالبوف یا کتاب احمد، که به شیوهٔ «امیل» ژان‌ژاک روسو نوشته شده است، در محافل ایرانیان مقیم خارج بلندآوازه گردید، و اثری قاطع بر مطبوعات مشروطیت برجای گذاشت. ساختار بسیار انعطاف‌پذیر این گفتگوها میان پدری عالم و پسر جوانش به نو یسنده اجازه می دهد تا آزادانه به موضوعاتی که به قلبش نزدیک است بپردازد: فیزیک، علوم طبیعی، کشفیات گوناگون علمی. در جلد سوم کتاب که **مسائل الحیات**[۱۲۲] نام دارد لحن نوشته فلسفی تر و سیاسی تر می شود. در اینجا در میان گفت و شنودی که در اصل باید سراسر علمی باشد، نقد نسبتاً شدید و نیشداری را در بارهٔ جامعهٔ ایران می بینیم که در مقایسه ای نابرابر با جوامع غربی کاستی و تهیدستی آن آشکار می گردد.

طالبوف در **مکاتبات** خود با میرزا یوسف خان اعتصام الملک،[۱۲۳] خود را به عنوان یکی از پیشتازان «سبک جدید» در ادبیات فارسی به ثبوت می رساند. بدین ترتیب که، سبک و زبان نو یسندهٔ **کتاب احمد** اثری قاطع بر تحوّلات بعدی نثر فارسی، به و یژه در مطبوعات برجای گذاشت: علی اکبر دهخدا که با طالبوف در مکاتبه بوده است، سرمشق **کتاب احمد** را در **چرند پرند**، که به الگوی نثر فارسی برای نسل های آینده بدل می گردد، پی می گیرد. با اینهمه، در **مسالک المحسنین** است که استعدادهای ادبی طالبوف به تمامی بروز می کند. طالبوف در این کار، که به شکل سفرنامه —نوعی ادبی که بعدها رواج بسیار خواهد یافت— نوشته شده، گروهی از دانشمندان را تصو یر می کند که به منظور فتح قلهٔ دماوند حرکت کرده و در راه به بحث در بارهٔ موضوعات گوناگون می پردازند. سخن رفته رفته از مقولات علمی به مختصر انتقادی از جنبه های عمدهٔ جامعهٔ ایرانی آن زمان کشیده می شود. جنبهٔ تخیلی نسبتاً ضعیف این سفرنامه سخت می کوشد تا شرح گلایه های طالبوف را از زادبومش پنهان کند. نارضایی عمومی، ناتوانی حکومت استبدادی، ضرورت وجود یک نظام قضایی، محافظه کاری، ریاکاری و فساد قشریون، عقب‌ماندگی مردم، وضعیت اسفبار بهداشت و آموزش، عقب افتادگی در فنون، ادبیاتی فرسوده و **محتضر**، دام خطرناک ارو پایی شدن برای کسب قدرت و ثروت به بهای بی توجهی به فرهنگ ایرانی، و دیگر مسائل اساسی که انقلاب مشروطیت با آنها درگیر بود، هیچیک از نظر طالبوف دور نمی ماند، همچنانکه از چشمان جیمز موریه و میرزا حبیب، نو یسنده و مترجم داستان معروف **سرگذشت حاجی بابا اصفهانی** دور نمانده بود، اثری که نزدیک به زمان انتشار **مسالک المحسنین** در هند انتشار یافت.

سه — جیمز موریه و حاجی بابای اصفهانی [۱۲۵]

البته ایرانی که جیمز موریه [۱۲۶] آن را به وصف کشیده است ایران طالبوف نیست، چرا که نویسندهٔ **حاجی بابا** جامعهٔ ایران را در عصر فتحعلی شاه شناخته بود، و نه در عهد ناصرالدین شاه. در عین حال باید افزود که ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی تمامی شکافی را که ممکن است در طول این نیم قرن پدید آمده باشد از میان برمی دارد، و متن موریه را به سلیقهٔ دوران خود می آراید.

کار میرزا حبیب مدتها از چشم ها پنهان بود، و تصور می رفت ترجمهٔ **سرگذشت حاجی بابا**، که در کلکته توسط کلنل فیلوت، قنسول پیشین انگلیس در کرمان [۱۲۷]، به چاپ رسیده بود اثر شیخ احمد روحی — همکار میرزا حبیب و میرزا آقاخان کرمانی — باشد. ولی کشف نسخهٔ دستنویس ترجمهٔ میرزا حبیب در سال ۱۹۶۱ توسط مجتبی مینوی [۱۲۸] اکنون این امکان را پیش آورده است تا آنچه را که ازآن جیمز موریه و مترجمش است به آنان بازگردانیم.

منتقدان ایرانی همواره از دقت بسیاری که موریه در شرح ماجراهای حاجی بابا در توصیف ایران به خرج داده است ابراز شگفتی کرده اند. آنان از خود می پرسند که آیا نویسندهٔ این سرگذشت براستی انگلیسی بوده است یا ایرانی؟ رائین [۱۲۹] به نظریهٔ دوم گرایش نشان داده است، و دلیل او در این نظر آن است که **سرگذشت حاجی بابا** شامل تعداد زیادی عبارات عامیانه ایرانی است که ناگزیر از فارسی به انگلیسی ترجمه شده است. متأسفانه این استدلال چندان وزنی ندارد. بی تردید موریه که مدت شش سال در ایران خدمت کرده بود از نظر واژگان و از نظر اصطلاحات رایج در ایران کم و کاستی نداشت، هرچند بنابر گفتهٔ هارتفورد جونز در زمانی که دبیر سفارت بود توشه اش از زبان فارسی بسیار اندک بود و تلفظش **ناصحیح به نظر می رسید** [۱۳۰]. **اما چنانکه جمالزاده به درستی در مقدمهٔ خود می گوید** [۱۳۱]، خطا در ترجمه امری عادی است، و این استدلال هیچ چیز را به اثبات نمی رساند.

به نظر ما رائین دچار سوءتفاهمی مضاعف شده است، نخست آنکه بنا بر استدلال او چون این امر درست است که متن انگلیسی موریه در مقایسه با متن فارسی میرزا حبیب اصفهانی فقیرانه و ناشیانه به نظر می رسد، پس متن انگلیسی ترجمهٔ متن فارسی است. او سپس کمال پختگی متن فارسی را در کنار ضعف موریه در این زبان می گذارد، و نتیجه می گیرد که این متن نمی تواند ازآن موریه باشد. بدیهی است که «متن فارسی» **حاجی بابا** اثر موریه نیست، بلکه تا اندازه‌ای اثر میرزا حبیب است. خطای این استدلال در اتکای آن به متن فارسی است که چندان به اصل اثر پایبند نیست. در حقیقت تا به امروز مقایسهٔ بایسته‌ای میان این دو متن انجام نشده است [۱۳۱]. متن فارسی در بسیاری موارد آشکارا از متن انگلیسی فاصله دارد، و برای این چگونگی دو علت می‌توان برشمرد: نخست آنکه این امر مسلم شده است که ترجمهٔ فارسی از متن انگلیسی انجام نگرفته است بلکه از روی ترجمهٔ فرانسهٔ اثر توسط دوفکونپره [۱۳۲] صورت گرفته است. علت دوم امری سیاسی است: میرزا حبیب متن **حاجی بابا** را در خدمت جدال خود علیه استبداد قاجاریان و جامعهٔ ایران که در قید و بند سنت و محافظه کاری های خشک گرفتار مانده به کار گرفته است. فراموش نکنیم که میرزا حبیب نیز مانند شیخ احمد روحی کرمانی و سایر اعضای گروه مخالفان مقیم استانبول درشمار آزادیخواهان و مشروطه‌طلبان بود. به همین دلیل است که زبانی که او برای

ترجمهٔ حاجی بابا برگزیده بود به مراتب تندتر از زبان موریه است. میرزا حبیب تصویر پردازی کنایه‌آمیز دیپلمات انگلیسی را باز می‌سازد، و هر کجا فقدان مطایبه و بذله گویی را در کار او می بیند، آنرا زمینه‌ای مناسب برای انتقادهای تند و تیز و پرتوان خود از سلطنت استبدادی وسوء استفاده های قشریون تشخیص می دهد. کمال استادی او در زبان فارسی و غنای فرهنگی اش به او اجازه می دهد تا متن موریه را، آنجا که مجمل و به دور از واقعیت می یابد، سرشار و پربار سازد[۱۳۳]. ترجمهٔ او نه تنها پرتوی کم‌رنگ‌تر از متن اصلی نیست، بلکه متن اصلی را تثبیت و تقویت می کند. ولی دگرگون شدن متن اصلی در ترجمه بدان معنا نیست که ترجمه بودن آن را بتوان انکار کرد، زیرا دلیل قانع کننده‌ای در برابر این ادعا داریم، و آن همانا نسخهٔ دستنویس میرزا حبیب است[۱۳۴] که در آن مترجم صریحاً اعتراف می کند که اثر موریه را از متن فرانسوی ترجمه کرده است.

موریه براستی شخصیتی آفریده، ماجراهایی ابداع کرده و تنها به ترجمه کردن از متنی موجود اکتفا نکرده است، چنانکه بعضی پنداشته‌اند. جمالزاده در مقدّمهٔ خود این مطلب را تأئید می کند. اما از سوی دیگر — و همین نکته است که اشتباهات منتقدان را روشن می کند — میرزا حبیب نیز به ترجمه‌ای ساده از اثر موریه بسنده نکرده است، بلکه با مشارکت آفرینندهٔ خود به گونه‌ای چشمگیر بر غنای آن افزوده، و دگرگونی هایی چندان محسوس در آن پدید آورده است که می توان به حق **سرگذشت حاجی بابای اصفهانی** را یکسره بخشی از ادبیات مشروطیت به شمار آورد.

در بارهٔ میرزا حبیب اصفهانی جز اندک اطلاعی در دست نداریم. تاریخ دقیق تولدش دانسته نیست، ولی اگر سخن شهاب‌الدین شمس[۱۳۵] را بپذیریم، میرزا حبیب در سال ۱۳۱۱هـق (۱۸۹۳) تقریباً در سن شصت سالگی بیمار شده، برای مراقبت خود را به «بورسا» رسانیده و در همان سال در آنجا درگذشته است[۱۳۶]. بنابراین چنین به نظر می رسد که میرزا حبیب در حوالی سال ۱۲۵۱هـق (۱۸۳۵) در اصفهان به دنیا آمده باشد. او پس از تحصیلات مذهبی مقدماتی در اصفهان و سپس در تهران، چهار سال نیز در بغداد اقامت داشت و در آنجا به تحصیل ادبیات، حقوق و الهیات پرداخت. در سال ۱۳۸۳ هـق (۱۸۶۶)، پس از اقامتی کوتاه در تهران بر اثر خشم سپهسالار محمدخان صدراعظم، که او را نویسندهٔ کتابچه‌ای می‌دانست که علیه او به چاپ رسیده بود، بناچار به استانبول گریخت[۱۳۷]، و در آنجا به کتابت و تدریس پرداخت. باید یادآوری کرد که میرزا حبیب نخستین کسی است که واژهٔ «دستور» را برای نحوهٔ صحیح سخن گفتن به زبان فارسی به کار برد، و چندین اثر منتشر کرد که گواهی بر فعالیت فکری[۱۳۸] او در این زمینه است. به این آثار در خصوص زبان فارسی، باید تصحیح متون ادبی از قبیل دیوان ابواسحاق حلاج شیرازی (۱۳۰۲ هـق) و دیوان محمود قاری یزدی (۱۳۰۳ هـق) و نیز منتخباتی از آثار عبید زاکانی را افزود[۱۳۹].

در محافل ادبی، میرزا حبیب بزودی به خاطر طبع شعرش نام‌آور شد. او گاه اشعار خود را با تخلص «دستان» به چاپ می رسانید، و دو دیوان شعر دارد که یکی در استانبول و دیگری در تهران به چاپ رسیده است[۱۴۰].

میرزا حبیب، گذشته از عربی و ترکی، در استانبول زبان فرانسه را نیز که در آنجا رواج داشت فراگرفت. مترجم آیندهٔ حاجی بابا رفته رفته با آثار مولیر، روسو و هوگو نیز آشنایی پیدا کرد[۱۴۱]، و ترجمهٔ

نمایشنامه‌ای از **مولیر** به نام «مردم گریز» را در روزنامهٔ اختر به چاپ رسانید. در همین احوال بود که کار ترجمهٔ **حاجی بابا** و ژیل بلاس [۱۴۲]، را آغاز کرد، که متن این دو اثر به صورت دستنویس موجود است، و آفرینندهٔ آن همچنان تا کشف این معما به دست مینوی در سال ۱۹۶۱ ناشناخته بود. ترجمهٔ **ژیل بلاس** را برای نخستین بار در سال ۱۳۲۲هـق شخصی به نام کرمانشاهی به اسم خود به چاپ رسانید، حال آنکه او تنها متن میرزا حبیب را با اندک دستکاری در جزئیات به چاپ رسانیده بود [۱۴۳].

بنابر گفتهٔ بامداد میرزا حبیب در سال ۱۳۰۳هـق ترجمهٔ حاجی بابا را به انجام رسانیده است [۱۴۴]، و این تاریخ پیش از ورود شیخ احمد روحی و آقاخان کرمانی به استانبول است که در سال ۱۳۰۵هـق (۱۸۸۷) رخ داد. این امر برخلاف نظری است که فیلوت در مقدّمهٔ کار خود [۱۴۵] ابراز می کند، چرا که بنابر گفتهٔ این محقق روحی کرمانی و میرزا حبیب در چندین کار با یکدیگر تشریک مساعی کرده‌اند که ترجمهٔ **حاجی بابا** یکی از آنهاست، گواینکه بعید نیست که میرزا حبیب ترجمهٔ تمام شدهٔ این کتاب را به نظر دو دوست خود رسانده باشد. این امر مسلم است که این سه تن به یکدیگر بسیار نزدیک بوده‌اند، و حتی آقاخان کرمانی یک چند در منزل میرزا حبیب سکونت داشته است [۱۴۸].

از میان این مردان فرهیخته که نخبهٔ روشنفکران ایرانی در تبعید بودند، میرزا حبیب اصفهانی [۱۴۹] بیش از دیگران با فرهنگ اروپایی، و بویژه با زبان فرانسه، آشنایی داشت، و در همین زمان بود که به کار ترجمهٔ رمان لوساژ، یعنی **ژیل بلاس**، مشغول گردید. میرزا حبیب کارنهایی بر این ترجمه را خود انجام نداد بلکه آنرا برعهدهٔ دوست خود میرزا آقاخان کرمانی گذاشت، و هم او بود که نسخهٔ دستنویس آنرا در سال ۱۳۱۲، یکسال پس از درگذشت میرزا حبیب در بورسا بازنویسی کرد.

چهار– میرزا آقاخان کرمانی

میرزا آقاخان کرمانی بی تردید یکی از درخشانترین چهره‌های تاریخ ایران در اواخر قرن نوزدهم است. وسعت فرهنگ و درجهٔ میهن دوستی این مرد او را به یکی از شخصیت‌های عمدهٔ انقلاب مشروطه بدل کرده است. میرزا آقاخان در تماس با محافل روشنفکری استانبول، با سید جمال الدین اسدآبادی، ملکم خان، آخوندزاده، و با شرقشناسان اروپایی و علمای ایران و عراق، او را به صورت پلی میان افراد و گروه‌های اجتماعی بسیار متفاوت درآورده بود، و جای شگفتی نیست که او حتی جان خود را بر سر این کار گذاشت، ولی این از خودگذشتگی به هیچ روی بی ثمر نبود، چرا که چند دهه بعد به پیروزی نهضت مشروطیت انجامید.

میرزا آقاخان در سال ۱۲۷۰هـق (۱۸۵٤) در خانوادهٔ یکی از خان‌های کرمانی به دنیا آمد. پدرش میرزا عبدالرحیم از اعضای فرقهٔ «اهل حق»، ومادربزرگ پدریش دختر یکی از موبدان زرتشتی بود که بتازگی به اسلام گرویده بود. میرزا آقاخان که ذهنی درخشان و حافظه‌ای شگفت انگیز داشت، به دلیل موقعیّت خانوادگی خود به بهترین وجهی که در آن زمان ممکن بود تربیت یافت: او ادبیات فارسی و عربی، تاریخ اسلام و جهان، مبادی فقه، فلسفه، ریاضیات، عرفان، طب سنتی، و کمی فرانسه و انگلیسی آموخت [۱۵۲]، و با زبان‌های ایران باستان، پهلوی و اوستایی، و نیز با هنر نقاشی آشنایی پیدا کرد.

میرزا آقاخان دانشی براستی همه‌جانبه اندوخته بود چنانکه کمتر کسی از همعصرانش در وسعت نظر به او می رسید.

میرزا آقاخان در جوانی با شیخ احمد روحی، که از همدرسان او بود[۱۵۲]، طرح دوستی ریخت و تا لحظه‌ای که این دو را با هم در باغ ولیعهد در شهر تبریز اعدام کردند، از او جدا نشد. میرزا آقاخان پس از مرگ پدر، در سال ۱۲۹۸هـق (۱۸۸۱) از سوی فرمانفرما دعوت به همکاری شد، ولی به دنبال اختلاف نظر با عبدالحمید میرزا ناصرالدوله و وزیر او، سید کاظم وکیل الدوله، از کرمان گریخت و چندی در اصفهان به سر برد. در اینجا شیخ احمد روحی نیز به او پیوست[۱۵۳]. و این دو دوست که به ثروتی فراوان پشت کرده بودند همچنان به قناعت روزگار می گذراندند، تا اینکه رفته رفته به محافل ادبی اصفهان راه یافتند. در اینجا میرزا آقاخان به تکمیل زبان فرانسه در مدرسهٔ لازاریست‌ها پرداخت، و پس از اندک مدتی از چنگ ظل السلطان گریخت و در سال ۱۳۰۳هـق (۶—۱۸۸۵) به تهران آمد، آنگاه سفری به مشهد رفت و چند ماهی در کتابخانهٔ قدس همراه با شیخ الرئیس ابوالحسن میرزای قاجار کار کرد. سپس از راه ارشت، تبریز و باکو در اواخر سال ۱۳۰۳ (۱۸۸۶) خود را به استانبول رسانید.

میرزا آقاخان و شیخ روحی دو ماه پس از ورودشان به ترکیه هر یک با یکی از دو دختر میرزا یحیی صبح ازل، نابرادری بهاءالله و رقیب او در جانشینی باب[۱۵۴] ازدواج کردند. آیا میرزا آقاخان نیز به بابیان گرو ید؟ قطعاً او در دوران جوانی، در اصفهان و نیز در بدو ورود به ترکیه بابی بود، و ازدواجش با دختر صبح ازل گواه این امر است. ولی میرزا آقاخان و شیخ بر اثر نفوذ آخوندزاده و ملکم خان، و بیش از همه زیر نفوذ فلاسفهٔ ارو پا[۱۵۵]، بتدریج از هر دست رنگ تعلقی آزاد شده بود. میرزا آقاخان رفته رفته از افکار سنتی نیز دست کشید و به عقاید سوسیالیست‌ها روی‌آورد، و این دگرگونی طبعاً او را به سوی سیاست و به میدان مبارزه علیه دودمان قاجار و دیگر اشکال استبداد کشانید.

میرزا آقاخان کرمانی از آغاز در نگارش و نشر روزنامهٔ **اختر** به سردبیری محمدطاهر تبریزی مشارکت داشت، و از همان آغاز نبوغ خود را در روزنامه‌نگاری نشان داد. میهن‌دوستی پرشور و شدید او را به یکی از مبارزان آشتی ناپذیر نهضت مشروطیت بدل کرده بود، و او به سرعت در محفل ادیبان ایرانی مقیم استانبول برای خود جایی بازکرد، و مانند دوست خود شیخ احمد روحی به همکاری با میرزا حبیب اصفهانی روی‌آورد، و میرزا حبیب به کمک این دو ترجمهٔ **حاجی بابا** و ژیل‌بلاس را به پایان رسانید[۱۵۶]. میرزا آقاخان، پس از شش سال همکاری با روزنامهٔ **اختر**، به دنبال اختلاف نظری با محمدطاهر و نزاع با میرزا حسین شریف، داماد او، از این همکاری دست کشید. در این زمان این دو با کتابت و تدریس امرارمعاش می کردند. در همین زمان بود که سید جمال الدین اسدآبادی، معروف به افغانی، که از ایران اخراج شده، در انگلستان به همکاری با روزنامهٔ **قانون** که بتازگی توسط ملکم خان تأسیس شده بود پرداخته بود، از لندن به استانبول وارد شده به آنان پیوست.

میرزا آقاخان کار ملکم خان را دوست می داشت، و اگر آشکارا با آن روزنامه همکاری نکرد —شاید هم چند مقالهٔ بدون امضا برای آن نوشته باشد— دست کم از مبلّغان پروپا قرص آن در استانبول به شمار می رفت، و اگرچه تمامی افکار ملکم خان را نمی پسندید، ولی در تکوین فکر سیاسی و اجتماعی عمیقاً زیر نفوذ او قرار داشت، چنانکه از مکاتبات غنی این دو برمی آید.

سید جمال الدین میرزا آقاخان را به سوی فعالیت های سیاسی خود جلب کرد، بی آنکه هرگز او را کاملاً در هدف پان اسلامیسم خود شریک کند. با اینهمه، نقشی که میرزا آقاخان در قضیهٔ امتیاز تنباکو برعهده گرفته بود، به هیچ روی کم اهمیت نیست، و تا حد زیادی همین امر باعث شد که دولت ایران مصرّانه استرداد او را درخواست کند. میرزا آقاخان از اعتباری مانند افغانی برخوردار نبود و مانند او تحت حمایت سلطان عثمانی قرار نداشت. تابعیت ترکیه نیز تنها به شخصیت های بلندمرتبه یا بازرگانان دولتمند تعلق می گرفت. میرزا آقاخان که احساس می کرد چگونه سرنوشتی در انتظار اوست بیهوده کوشید تا به ارو پا بگریزد. سرانجام حکم استرداد او، همراه با شیخ روحی و میرزا خبیرالملک صادر شده، ولی هنگامی که این سه تن به ترابوزان رسیدند سلطان، که از تصمیم خود پشیمان شده بود، چند ماهی آنان را در این شهر نگه داشت به این امید که مونیف پاشا، که به مناسبت جشن پنجاهمین سال سلطنت ناصرالدین شاه عازم ایران بود، حکم عفو آنان را از شاه بگیرد. قتل ناصرالدین شاه این برنامه را برهم زد و دولت ایران این سه روشنفکر را با چند ارمنی که در اختیار داشت مبادله کرد. میرزا آقا و همراهانش در سال ۱۳۱٤ (۱۸۹٦)، حتی پیش از آنکه قاتل ناصرالدین شاه اعدام شود، جان خود را از دست دادند.[۱۶۰]

میرزا آقاخان آثاری بسیار بزرگ[۱۶۱] از خود به یادگار گذاشته است که سرتاسر زندگی او را، از سال های زندگیش در کرمان تا آخرین روزهای اقامتش در ترابوزان، دربر می گیرد، و می توان مطالب آنها را از نظر محتوا، به چهار مقوله تقسیم کرد: ادبیات، تاریخ، مذهب و فلسفه.

بخش فلسفی این آثار شامل آثار اجتماعی سیاسی نو یسنده، از قبیل **سه مکتوب** و **صد خطابه** است که این دو را می توان مکمل یکدیگر دانست. انگیزهٔ ادبی این دو نوشته یعنی مکاتبات مابین دو شاهزاده به نام های کمال الدوله و جلال الدوله[۱۶۲]، از میرزا فتحعلی آخوندزاده به وام گرفته شده است ولی نوشتهٔ کرمانی دو برابر حجیم تر و به مراتب عمیق تر از نوشتهٔ آخوندزاده است، و بخش دوم آن یعنی **صد خطابه** ربطی به بخش اول **مکتوبات** آخوندزاده ندارد. در **تکلیف ملت**، که در حدود سال ۱۳۱۱هـق (۱۸۹٤) نوشته شده، و به بررسی نقش فرد در جامعه و مفهوم ملی انقلاب اختصاص دارد، «تکوین و تشریع» جنبهٔ فلسفه شناخت پژوهش های کرمانی را روشن می کند. و سرانجام از اثری مشتمل بر سه بخش **هفتاد ودوملت**[۱۶۳]، **حکمت نظری و هشت بهشت**[۱۶۴] باید نام برد که گوهر تحقیقات میرزا آقاخان کرمانی را در اخلاق و ماوراء الطبیعه دربر می گیرد.

هرگاه نوشته های تاریخی میرزا آقاخان را در متن زمان خود در نظر آوریم اصالت بسیار آنها آشکار می شود. در حقیقت مجموعهٔ این آثار بایستی نخستین گام در تاریخ نگاری ایرانی شمرده شود که براساس تأملات علمی دربارهٔ تاریخ ایران باستان نوشته شده است. بعضی شرقشناسان، ازقبیل ادوارد براون، کوشیده اند تا بر کیفیت علمی این آثار خط بطلان بکشند. با اینهمه، این حقیقت انکارپذیر نیست که آثار کرمانی در نظر روشنفکران ایرانی از مقام خاصی برخوردار است، و به عنوان مثال زمینهٔ لازم را برای پژوهش های بعدی کسانی همچون احمد کسروی[۱۶۶] آماده کرده است. **آئینهٔ سکندری**[۱۶۷]، یکی از اساسی ترین آثار کرمانی، شامل تاریخ عمومی ایران از آغاز تا زمان خود اوست. **تاریخ ایران از اسلام تا سلجوقیان**، که متأسفانه مفقود شده است، چنانکه خود نو یسنده در نامه ای[۱۶۸] به ملکم خان در سال

۱۳۱۱هـ‌ق (۱۸۹۵) می گوید، مکمل **آئینهٔ سکندری** است. از اثر دیگری به نام **تاریخ شانزمان ایران** (که تحولات اجتماعی ایران را در زیر فشار رویدادهای تاریخی بررسی می کند) جز قطعاتی چند در دست نیست. و بالاخره از **تاریخ قاجاریه و سبب ترقی و تنزل دولت و ملت ایران** باید نام برد. این دو اثر اخیر، پس از آن نوشته شد که سید جمال الدین اسدآبادی انتقاداتی بر نویسنده وارد آورد و او را به این دلیل که تناقض اساسی میان آمال ترقیخواهانه و ابزار ترقی اجتماعی از یکسو و انحطاط مملکت را از سوی دیگر ندیده است نکوهش کرد.

در میان آثار صرفاً ادبی میرزا آقاخان نخست باید از تقلیدی از **گلستان** سعدی به نام **رضوان** نام برد که نویسنده آنرا در حدود سن بیست و پنج سالگی در کرمان نوشته و در سال ۱۳۰٤هـ‌ق (۱۸۸۷) به پایان رسانده است[۱۷۰]. تنها اثری که از **آئینهٔ سخنوری** در بارهٔ تاریخ ادبیات ایران در دست است در **آئینهٔ سکندری** است که در آن میرزا آقاخان تاریخ نگارش آن را سال ۱۳۰۷هـ‌ق (۱۸۹۰) ثبت می کند[۱۷۱] میرزا آقاخان اندکی پیش از مرگ از آخرین روزهای اقامت در «ترابوزان» بهره گرفت و **نامهٔ باستان** را که تاریخ مختصر ایران پیش از اسلام است و به تقلید از فردوسی به نظم درآمده به پایان رسانید. بخشی از این کار در سال ۱۳۱٦ هـ‌ق (۱۸۹۸) در شیراز توسط دوست قدیمی دوران کودکی نویسنده، به نام احمد ادیب کرمانی زیر عنوان **سالارنامه** به چاپ رسید. تنها بخش های چاپ نشده عبارت از بخش انتقادآمیز پایانی و اشعار میهن‌پرستانهٔ ضمیمهٔ آن است که آنها نیز توسط ناظم‌الاسلام در **تاریخ بیداری ایرانیان**[۱۷۲] چاپ و منتشر گردیده است. آخرین اثری که در ترابوزان نوشته شد ریحان نام دارد که ناتمام مانده است. میرزا آقاخان در نظر داشته است که تا تاریخ ادبیات معاصر او را بنویسد، ولی نتوانست چیزی بیش از مقدمه و بخشی از فصل آغازین آن را به سامان برساند[۱۷۳]. مقدمهٔ این اثر، که به ویژه جالب توجه است، به لزوم پیدایش ادبیاتی جدید در ایران که با نیازهای جامعهٔ معاصر و پیشرفت اجتماعی سازگار باشد اختصاص دارد. و سرانجام همزمان با این اثر ترجمه‌ای ناتمام از **تلماک فنلون**[۱۷۴] را باید نام برد که که به **مونیف** پاشا، فرستادهٔ باب‌**اعالی به دربار ناصرالدین شاه تقدیم شده است.**

آخرین جنبهٔ آثار میرزا آقاخان هنوز به صورت معمایی حل نشده باقی مانده است. به نظر فریدون آدمیت[۱۷۵]. **فضلای کرمان سنتاً میرزا آقاخان را نویسندهٔ چندین رمان تاریخی دربارهٔ مزدک، مانی،** نادرشاه و شاه سلطان حسین نیز می دانند. آدمیت با **استدلالی** قوی به ثبوت می رساند که **دو** رمان نخستین که به نام صنعتی زادهٔ کرمانی، یعنی **دام گستران یا انتقام خواهان مزدک و مانی نقاش** منتشر شده است در حقیقت از آثار منتشر نشدهٔ میرزا آقاخان است. فریدون آدمیت ابتدا براین حقیقت تکیه می کند که صنعتی زاده در تاریخی که به عنوان سال نگارش کتاب در مقدمهٔ جلد نخست **دام گستران** ذکر می کند، می بایستی شانزده ساله بوده باشد. و نوشتن چنین کتابی برای چنان شخصی در آن سن و سال و با آن مطالعهٔ اندک محال بوده است، بویژه از این جهت که صنعتی زاده از کودکی ناگزیر بوده است گذران زندگی خود را شخصاً تأمین کند، در نتیجه نمی توانسته است چنین توشه‌ای را در بارهٔ تاریخ ایران باستان اندوخته باشد. آنگاه آدمیت این حقیقت افشاگرانه را مطرح می کند که میرزا علی اکبر کرمانی، پدر میرزا **عبدالحسین** صنعتی زادهٔ کرمانی، در استانبول در منزل میرزا آقاخان و شیخ روحی خدمتکار بوده و

به هنگام دستگیری این دو تن بخشی از کتاب های آنان را به دست آورده است. مثلاً نسخهٔ دستنویس رضوان همچنان در اختیار خانوادهٔ صنعتی زاده بوده و تنها چند سال پیش برای نشر نهایی در اختیار مؤسسهٔ علمی قرار گرفته است. و بالاخره اینکه نسخهٔ مانی نقاش که توسط صنعتی زاده در اختیار ناشر قرار گرفته است، بسیار قدیمی تر از آنست که نویسندهٔ آن تصور کرده (و کاغذ و نوشته هر دو گواه این امر است) و در پایان اثر نامی که خوانده نمی شود خراشیده شده و نام صنعتی زاده، به خطی که با خط متن کتاب تفاوت آشکار دارد، به جای آن نوشته شده است.

در هر حال این حقیقت که دو رمانی که ظاهراً توسط صنعتی زاده نوشته شده، دقیقاً به همان مضامین تاریخی مربوط می شود که برای میرزا آقاخان کرمانی بسیار مهم بوده و حاوی بزرگداشت خصلت های ملی ایران باستان است شگفت انگیز می نماید، و شگفت انگیزتر از آن این که این دو اثر — که در دقت تاریخی آنها البته جای تردید وجود دارد — در میان آثار بعدی صنعتی زاده جایی یگانه دارد. در واقع، سبک این نویسنده پس ازاین دورمان یکباره دستخوش یک دگرگونی اساسی می گردد، و نویسنده بیشتر به مضامین اجتماعی می پردازد تا به مضامین تاریخی. میهن دوستی میرزا آقاخان نیزدردوران بعدی، جای خود را به مبانی اعتقادی رژیم دیکتاتوری رضاشاه می دهد، نظامی که میرزا آقاخان، اگر زنده می بود، بی تردید به مخالفت با آن برمی خاست.

۷– نشریات ادبی

انقلاب مشروطیت نقطهٔ عطف مهمّی در تاریخ ادبیات معاصر ایران، تکوین نثر جدید فارسی و بیداری ایرانیان به شمار می رود. در ظرف بیست سالی که پیروزی انقلاب را از آغاز سلطنت رضاشاه جدا می سازد، ایرانی شکوفایی شگرف روزنامه ها و مجلاتی را به خود دید که اگرچه کمابیش در بی دوامی آنان می توان نشانه هایی از یک حیات سیاسی پرجوش و خروش را مشاهده کرد، ولی درعین حال موجبات تجدید ادبی شگرفی را نیز فراهم آوردند. البته پدیدهٔ پیدایش مطبوعات، پدیده‌ای نو نیست، چرا که از ظهور نخستین روزنامه در سال ۱۸۵۰ تا سال ۱۹۲۱ بیش از پانصد نشریهٔ گوناگون را می توان برشمرد، ولی چاپ نشریات ادبی که تا سال های آغازین انقلاب وجود خارجی نداشت، حقیقتی نوظهور است. در خلال بیست و پنج سال نخست قرن بیستم در حدود شصت نشریه را می توان احتساب کرد، و می توان به بررسی دلایل وجودی پدیده‌ای چنین که در تکوین انواع ادبی روایی در نثر فارسی معاصر بی اثر نبوده است پرداخت.

حقیقت این است که در ابتدا تنها تفاوت میان روزنامه و نشریه در قطع کوچکتر نشریات ادبی است[۱۷۷]. نشریهٔ ادبی کاوه (۱۹۱۶) از نظر محتوا چندان تفاوتی با یک روزنامهٔ خبری سیاسی از آن نوع، مثل صوراسرافیل (۱۹۰۷)، ندارد. حتی در صفحه‌بندی هم تفاوتی میان این دو نوع نشریه وجود ندارد. البته نیازی به گفتن نیست که این گونه نشریات از نظر ارزش ادبی در یک سطح نبودند. و اگرچه بیشتر آنها کم یا بیش به مسائلی فرهنگی نیز می پرداختند، ولی در عوض تعداد قابل توجهی نیز بو یژه خود را پایبند سیاست و انتقادات اجتماعی می دانستند.

بنابراین، نشریات ده سال آخر سلطنت قاجاریان بحران عمومی جامعه‌ای را منعکس می کردند که بسرعت در حال دگرگونی است (و در آن ارزش های بسیار سنتی مفاهیمی همچون مذهب، حکومت، عدالت و رفتار روزمره در شرف آن بودند تا تعریفی نو بیابند. این زمانی است که در آن نسلی از روشنفکران یکسره باید محصول نیم قرن مبارزه علیه تحجّر و استبداد را درو کند.

شکوفایی نشریات ادبی مستقیماً با تشکیل «انجمن ها» یا مراکز رشد اندیشه و عمل سیاسی، و گروه‌های عقیدتی که تمام شخصیت های ادبی و علمی را گرد هم می آورد، ارتباط دارد. روزنامه ها می توانستند در نتیجهٔ ابتکارات فردی منتشر گردند، ولی وجود نشریه مستلزم نوعی حیات ادبی سازمان یافته و نزدیکی فکری یک گروه بود. لازم بود ابتدا زیربنای این کار از راه تأسیس چاپخانه ها، مدارس، پیدایش ترجمه و غیره فراهم گردد، و محیط فکری مساعدی پدید آید، و چنانکه دیدیم دگرگونی تدریجی ساختارهای جامعه این مهم را به انجام رسانیده بود.

و سرانجام اینکه پیدایش نشریات فارسی نیز، مانند دگرگونی های اجتماعی که این نشریات از آن الهام می گرفت و برآن اثر می گذاشت، به تبعیّت از الگوهای اروپایی رخ داد. شکل و نوع مقالات و دیدگاه روش شناختی به کار گرفته شده در آنها همگی توسط نویسندگانی که به سبک **اروپایی** در مدارس جدید ایران یا در اروپا آموزش دیده بودند از غرب به عاریت گرفته شده بود.

در میان نخستین گروه از این نشریات، «مجموعهٔ اخلاق»، که انتشار آن در سال ۱۳۲۳هـق (۱۹۰۵) توسط میرزا علی اکبر خان شیدا آغاز شد، نشریه‌ای غیرسیاسی و غیرمذهبی به شمار می آید که به مقولات اخلاقی و فلسفی اختصاص داشت. نشریهٔ «حقایق» که بیشتر جنبهٔ ادبی داشت، در سال ۱۳۲۵هـق (۱۹۰۷) در باکو به همّت میرزا علی محمدخان اویسی منتشر گردید. این مجلهٔ مصوّر ماهانه شامل مقالات متنوع تاریخی، سیاسی، ادبی و علمی بود که بعضی از آنها از فرانسه ترجمه می شد و نخستین ترجمهٔ پاروقی را از **ماجراهای آرسن لوپن** اثر لابلانک عرضه کرد.

قابل توجه‌ترین نشریهٔ ادبی بی تردید **بهار** است که توسط میرزا یوسف اعتصام‌الملک بنیاد نهاده شد. این نشریه که سخت زیر نفوذ فرهنگ فرانسه بود، **وصفحهٔ عنوانی** به دو زبان فرانسه و فارسی داشت، در سال نخست انتشار (۱۹۱۰) در دوازده شماره در چاپخانه تربیت به چاپ رسید، و پس از وقفه‌ای ده ساله سال دوم آن (۲۱ — ۱۹۲۰) انتشار یافت، و اندکی بعد برای همیشه به تعطیل کشیده شد.

میرزا یوسف اعتصام‌الملک، متولد ۱۲۹۲هـق (۱۸۷٤) در تبریز و متوفی به سال ۱۳۱٦ شمسی (۱۹۳۷) در تهران، دهسالی پیش از جمالزاده تابلوی بسیار غنی از فرهنگ و ادبیات اروپایی را به معاصران خود عرضه داشته است. او که زبان‌های عربی، ترکی استانبولی و فرانسه را تا حد کمال می دانست در سرتاسر زندگی خود بی وقفه به ترجمهٔ آثار بزرگ ادبی که به دستش می رسید اشتغال داشت، و **بینوایان** و یکتور هوگو و آثاری از دوما، **پونسون** دوتری، و ژول ورن، فلاماریون، والتر اسکات، تولستوی و لئو پاردی را به فارسی ترجمه کرده و بخش هایی از آن ها را در نشریهٔ **بهار** آورده است. گذشته از این ترجمه ها، در نشریهٔ بهار مقالات بسیار متنوعی در نقد ادبی چاپ شده است که در آنها نیز بیش از هر چیز در بارهٔ نویسندگان اروپایی ازقبیل شکسپیر، ولتر، روسو، و یکتور هوگو و تولستوی سخن رفته است. البته در این میان نویسندگان ایرانی هم به دست فراموشی سپرده نشده‌اند (مثلاً نگاه کنید به مقالهٔ

در بارهٔ **طالبوف**). مقالات تاریخی این نشریه عمدتاً نمایشگر مضامین مربوط به پایان قرن هجدهم است که گویا بیشتر در آثار ترجمه شده طرف توجه بوده است (ناپلئون، لوئی کبیر، پطر کبیر، رقابت های روس و انگلیس). بخش مهمی از نشریهٔ **بهار** به مقالات اجتماعی اختصاص دارد که مضامین برانگیزانندهٔ آنها نشان‌دهندهٔ مشی ترقیخواهی حاکم بر نشریه است: نقش زنان، بیداری شرق، حق اعتصاب، آموزش و پرورش کودکان، تاریخ مطبوعات و غیره. و بالاخره آثار ایرانیان است که به شیوه‌ای نو نوشته شده است: اشعار دهخدا، حیدر کمالی، و پروین اعتصامی، دختر میرزا یوسف اعتصام‌الملک، افسانه های کوچک، و چند داستان کوتاه ازقبیل **بیچاره مادر** اثر حکمت که به شکل داستان کوتاه ارو پایی[۱۷۸] نوشته شده است.

در بارهٔ اهمیت نشریهٔ **بهار** و نقش اساسی اعتصام‌الملک در ادبیات اوایل قرن بیستم در ایران نمی توان راه گزافه پیمود کیفیت ترجمه های او، ظرافت سبک او و بالا تر از همه روش تحلیل امروزیش تأثیر چشمگیری بر معاصرانش داشت. به ویژه محمدتقی ملک الشعرای بهار کوشید تا ابتدا با نشر مجلهٔ **دانشکده**، که در سال ۱۷ — ۱۹۱۶ با همکاری اقبال آشتیانی، رشید یاسمی و علی اصغر حکمت پی ریزی شد، سپس با انتشار **کاوه**، دنبالهٔ کار **اعتصام‌الملک** را بگیرد. **مجلهٔ دانشکده** نشریه ای آگاهانه ترقیخواه بود که از سوی **انجمن ادبی** منتشر می شد و متأسفانه یکسال بیشتر دوام نیاورد و جای خود را به بهار داد. **دانشکده**، در کنار **بهار** و **کاوه**، یکی از مبارزترین و ذینفوذترین نشریات آن دوره بود. سپس محمدتقی بهار با انتشار نشریهٔ **نوبهار** (۱۹۲۲) و با همکاری اقبال آشتیانی و احمد کسروی خطی را که در **بهار** و **دانشکده** پایه‌ریزی کرده بود پی گرفت. در این نشریه نیز مانند **بهار** و **دانشکده**[۱۷۹] پاورقی ها و ترجمه هایی[۱۸۰] را می بینیم که چند سال بعد در رمان های اجتماعی بازتاب می یابد[۱۸۱].

چند سالی پیش از این زمان، یعنی در سال ۱۹۱۹، وحید دستگردی چاپ نشریه ای ماهانه به نام **ارمغان** را در تهران آغاز کرده بود[۱۸۲]. این نشریه تمام کسانی را که در قلمرو ادبیات فارسی در شمار بهترین افراد به حساب می آمدند، با گرایش های گوناگونشان، اعم از محافظه کار و ترقیخواه، گردآورده بود، که معروفترین شاعران از این میان عبارت بودند از بهار، حکمت، ادیب الممالک، دهخدا، حاج میرزا یحیی دولت‌آبادی، حیدرعلی کمالی و حبیب یغمائی. بهترین مقالات مربوط به نقد ادبی را که توسط وحید و آشتیانی نوشته می شد در این نشریه می توان خواند. مقالاتی نیز در تاریخ شعر، تاریخ نثر انقلابی، مقالاتی در بارهٔ موسه، تأملاتی در بارهٔ شاعران بزرگ فارسی زبان، و ترجمهٔ آثار خارجی ازقبیل تاجر ونیزی اثر شکسپیر (ترجمهٔ حکمت)، **میکرومگاس** اثر ولتر (ترجمهٔ میرزا یدالله مایل تویسرکانی)، **قرارداد اجتماعی روسو** (به ترجمهٔ همین مترجم) و رمان های پاروقی ازقبیل رمان بسیار مشهور حسین مسرور به نام **ده‌نفر قزلباش**[۱۸۳] در این نشریه به چاپ می رسید.

در همین ایام در برلن نشریهٔ **کاوه** به سردبیری سید حسین تقی زاده منتشر می شد. این نشریه در خلال سال های جنگ بیشتر به چاپ مقالات تاریخی و سیاسی می پرداخت، ولی در دورهٔ جدید انتشار آن (۱۹۲۰) گرایش آن تغییر کرد، و بیشتر به ادبیات روی آورد[۱۸۴]. بدین ترتیب، مشارکت سید محمدعلی جمالزاده، که در سال های پیشین نیز مهم بود، در دورهٔ جدید **کاوه**، با چاپ داستان **کوتاه معروف فارسی شکر است** (شماره دوم، ژانویه ۱۹۲۱) شکل ابتکاری‌تری به خود گرفت، و تا پایان همان سال نشر

تمامی داستان‌های مجموعهٔ **یکی بود و یکی نبود**، و نیز ترجمهٔ **کافهٔ سورات** اثر برناردین دوسن پییر را، دربر گرفت.

از سال‌های دههٔ سی به بعد چندین نشریهٔ ادبی ارزشمند دیگر نیز انتشار یافت، که از آن میان می‌توان از **ایرانشهر**[۱۸۵]، **فرنگستان**، **پارس**، **آینده** و **تهران مصوّر** نام برد. ولی از سال ۱۹۲۵ با شروع سلطنت رضاشاه دورهٔ جدیدی در تاریخ ادبیات ایران آغاز می‌گردد. دودمان قاجاریان منقرض می‌شود، و با آن یک دورهٔ یک قرنی، شامل دگرگونی‌های عمیق نه تنها در سطح سیاسی، بلکه در قلمرو مسائل اعتقادی و فرهنگ، پشت سر نهاده می‌شود: ایران فئودالی در بستر مرگ به حال احتضار می‌افتد، و...

پیوست

نسخه‌های موجود از ترجمه‌های محمد طاهر میرزا از آثار الکساندر دوما

ــ کنت دومونت کریستو:

جلد اوّل: نسخهٔ دستنویس کتابخانهٔ ملی به شمارهٔ ۱۷۳۷ در ۱۳۹ برگ به تاریخ ۱۳۰۹هـق (۱۸۸۸)، تبریز.

جلد دوّم: نسخهٔ دستنویس کتابخانهٔ ملی به شماره ۱۸۱۳ در ۱۱۰ برگ به تاریخ ۱۳۰۹هـق، ترجمه شده تا پایان فصل سیزدهم.

جلد سوّم: نسخهٔ دستنویس کتابخانهٔ ملی به شمارهٔ ۱۷۹۵ در ۱۰۲ برگ به تاریخ ۱۲۹۰هـق (۱۸۷۳).

جلد چهارم و جلد پنجم: نسخه‌های دستنویس کتابخانهٔ ملی به شماره‌های ۱۷۹۹ و ۱۸۰۰ به تاریخ ۱۳۰۹هـق، تبریز (نسخهٔ پنجم در ۱۰۰ برگ).

جلد ششم: نسخهٔ دستنویس کتابخانهٔ ملی به شمارهٔ ۱۶۸۱ در ۹۸ برگ به تاریخ ۱۳۱۰هـق (۱۸۹۲)، ترجمه شده در تبریز و کرمان در سال‌های ۱۰ــ ۱۳۰۹هـق.

ــ سه نفر تفنگدار:

جلد اوّل: نسخهٔ دستنویس کتابخانهٔ ملی به شمارهٔ ۱۶۲۳ در ۱۳۹ برگ به تاریخ ۱۳۰۶هـق (۱۸۸۸)، تبریز.

جلد دوّم: نسخهٔ دستنویس کتابخانهٔ ملی به شمارهٔ ۱۶۲٤ در ۱٤٦ برگ به تاریخ ۱۳۰٦هـق.

جلد هفتم: نسخهٔ دستنویس کتابخانهٔ ملی به شمارهٔ ۱۷٤۷ در ۱۳۷ برگ به تاریخ ۱۳۰۷هـق

(۱۸۸۹). (از کتاب دوم و یکونت دو براژلون تا فصل ۵۹، کتاب هشتم)
جلد هشتم: نسخهٔ دستنویس کتابخانهٔ ملی به شمارهٔ ۱۷۴۹ در ۱۲۶ برگ به تاریخ ۱۳۰۷هـ.ق.

ـ ویکونت دو براژلون:

جلد پنجم (از سه نفر تفنگدار): نسخهٔ دستنویس کتابخانهٔ ملی به شمارهٔ ۱۵۵۲ در ۲۱۶ برگ، به تاریخ آخر قرن سیزدهم.
جلد ششم (از سه نفر تفنگدار): نسخهٔ دستنویس کتابخانهٔ ملی به شمارهٔ ۱۵۵۷ در ۲۰۱ برگ به تاریخ آخر قرن سیزدهم.

ـ پس از بیست سال:

جلد اول (جلد سوم از سه نفر تفنگدار): نسخهٔ دستنویس کتابخانهٔ ملی به شمارهٔ ۱۶۲۵ در ۹۴ برگ به تاریخ ۱۲۰۶هـ.ق (۱۸۸۸)، تبریز.
جلد دوم (جلد چهارم از سه نفر تفنگدار): نسخهٔ دستنویس کتابخانه ملی به شمارهٔ ۱۶۲۶ در ۱۹۴ برگ به تاریخ ۱۳۰۷هـ.ق.

ـ لارن مارگو:

جلد اول: نسخهٔ دستنویس کتابخانهٔ ملی به شمارهٔ ۱۷۹۷ در ۲۲۹ برگ.....
جلد دوم: نسخهٔ دستنویس کتابخانهٔ ملی به شمارهٔ ۱۸۱۵ در ۲۱۰ برگ به تاریخ ۱۳۱۳هـ.ق (۱۸۹۵).

ـ لوئی چهاردهم و قرنش

جلد اول: نسخهٔ دستنویس کتابخانهٔ ملی به شمارهٔ ۱۸۰۸ در ۳۰۲ برگ به تاریخ ۱۳۰۹هـ.ق (۱۸۹۱).
جلد دوم: نسخهٔ دستنویس کتابخانهٔ ملی به شمارهٔ ۱۸۲۶ در ۳۲۲ برگ به تاریخ ۱۳۱۰هـ.ق.

آثار منتشر شده

دوما، الکساندر: **کنت دومونت کریستو**، ترجمهٔ محمد طاهر میرزا، تبریز، ۱۳۰۹هـ.ق (۱۸۹۱)، ۸۴۶ صفحه.

چاپ دوم (سنگی)، تهران، ۱۳۱۲هـق (۱۸۹٤). چاپ سوم (سنگی)، تهران، ۱۳۲۳هـق (۱۹۰۵). چاپ چهارم (سربی)، تهران، انتشارات جیبی، درپنج جلد، ۱۳٤۰ شمسی.

دوما، الکساندر: **سه نفر تفنگدار**، ترجمهٔ محمد طاهر میرزا، تهران، ۱٦ـ ۱۳۱٤هـق (۹۸ـ ۱۸۹۵)، سه جلد.

دوما، الکساندر: **لوئی چهاردهم و قرنش**، ترجمهٔ محمد طاهر میرزا، تهران، ۱۳۲۳هـق (۱۹۰٤)، چاپ سنگی.

دوما، الکساندر: **لارن مارگو**، ترجمهٔ محمد طاهر میرزا، تهران، ۱۳۲۳هـق (۱۹۰۵)، چاپ سنگی.

دوما، الکساندر: **شوالیه دارمانتل**، ترجمهٔ محمد طاهر میرزا، تهران، ۱۳۲٤هـق (۱۹۰٦)، چاپ سنگی، به تصحیح سردار اسعد.

دوما، الکساندر: **لرد هوپ**، ترجمهٔ محمد طاهر میرزا، تهران، ۱۳۲۸هـق (۱۹۰۹)، چاپ سنگی، ۲۱۹ صفحه.

۱ــ معاهدهٔ ترکمانچای، سال ۱۸۲۸.
۲ــ عباس میرزا در سال ۱۸۳۳ در جریان محاصرهٔ هرات در مشهد درگذشت.
۳ــ امیرکبیر در سال ۱۸۵۱ در کاشان به قتل رسید.
٤ــ نخست‌وزیر فتحعلی شاه که در سال ۱۸۳۵ کشته شد.

5. CF. Richard Francis, *Revue des étude armenienes,* T. XIV (1980), pp. 483- 4, «Un Temoignage sur les débuts de l'imprimeri'e á Nor Jula.»
6. Mehmed Effendi, Le paradis des infidéles, introd. par G. Veinstein, Paris, Maspero 1981.

۷ــ **شیندلر معتقد**است که این‌ماشین چاپ در سال ۱۲۳۳هـ‌ق به وسیلهٔ زین‌العابدین تبریزی به کار افتاد. دکتر کاتن این ابتکار را به میرزا صالح شیرازی منسوب می داند [نک: یحیی آرین‌پور، **از صبا تا نیما**، تهران، انتشارات جیبی، ۱۳۵۰ شمسی (۱۹۷۱)، جلد اول، ص ۲۲۹].
۸ــ یعنی در سال‌های ۱۸۲٤ تا ۱۸٤٤، (نک: آرین‌پور، **از صبا تا نیما**، ص ۲۳۲).

9. Cf. Atkin M. *Russia and Iran,* 1780- 1828.
Minneapolis, 1980, 216 p., Ch. VIII: France and Britain in Iran.

۱۰ــ نگاه کنید به پایین: **سرگذشت حاجی بابای اصفهانی**.
۱۱ــهما ناطق، **ازماست که برماست**، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۵٤ شمسی (۱۹۵۷)، ۲٤٤ صفحه.

12. Cf: Tinyanov, *La mort du vazir moxtâr,* Pairs, Coll. Folio.

۱۳ــ همچنین از آن جمله‌اند میرزا صالح شیرازی، میرزا محمد خان زنگنه، امیرنظام مسعود گرمارودی و میرزا مصطفی خان افشار (منشی).
۱٤ــ مترجم ادوار گیبون، **بوسهٔ عذرا** و آثار ولتر.
۱۵ــ خان‌داود (یا جان دیوید) ارمنی، مترجمی که نخست در خدمت امیرکبیر بود و بعدها به مترجمی در دارالفنون اشتغال داشت.

Cf. FASAHI, R. «Les idée Philosophiques et sociales de M. F. A. Akhound- Zade, philosophe iranien du 19e s.Paris, E. P, M. E., 1979 (Thése dactyl).

۱٦ــ ادوارد براون و ر. فشاهی هر دو تعداد این استادان را هشت نفر ذکر می کنند ولی همهٔ آنان را نام نمی برند.
۱۷ــ نک: سفرنامه بوهلر، چاپ توس، ۱۳۵٦ شمسی (۱۹۷۷)، ۱۰۲ صفحه.

۱۸— به نظر ادوارد براون با درجهٔ ژنرالی.

۱۹— در سال ۱۳۱۸هـق (۰۱— ۱۹۰۰) کناره‌گرفت و اندکی بعد درگذشت.

۲۰— یحیی آرین‌پور، **از صبا تا نیما**، جلد دوم، ص ۲۵۶.

۲۱— ژ. ریشار در سال ۱۳۰۸هـق در سن هفتاد و پنج سالگی در تهران درگذشت.

۲۲— میرزا حبیب اصفهانی، گزارش مردم گریز، استانبول، اختر، ۱۲۸۶هـق (۱۸۶۹). میرزا حسن‌خان، **حکیم اجباری**، تهران، ۱۳۲۲هـق (۱۹۰٤) و ۱۲۹۱ شمسی (۱۹۱۲).

۲۳— مدارس بزرگ ایران عبارت بودند از: دارالفنون، تأسیس سال ۱۲٦۸هـق (۱۸۵۱) که در طول چهل سال بیش از ۱۱۰۰ فارغ‌التحصیل داشته است؛ مدرسهٔ مشیریه [که توسط حاجی میرزا حسین‌خان مشیرالدوله سپهسالار در سال ۱۲۹۰هـق (۱۸۷۳) تأسیس شده بود، و به تدریس زبان‌های خارجی اختصاص داشت]؛ **مدرسهٔ سپهسالار** (مدرسهٔ الهیات تهران)؛ دارالفنون تبریز (تأسیس شده در سال ۱۲۹۳هـق (۱۸۷٦)]؛ مدرسهٔ نظامی اصفهان [ایرانی و اروپائی، تأسیس سال ۱۳۰۰هـق (۱۸۸۳)]؛ مدرسهٔ نظامی تهران [تأسیس شده در سال ۱۳۰۳هـق (۱۸۸۵)]؛ مدرسهٔ رشدیه [بنیانگذار: میرزا علی‌خان امین‌الدوله، رئیس انجمن معارف، تأسیس شده در سال ۱۳۱۵هـق (۱۸۹۷)]؛ علمیه، ادب، سادات، افتتاحیه، خیریه، و...؛ مدرسهٔ علوم سیاسی [تأسیس شده در سال ۱۳۱۷هـق، (۱۸۹۹)، بنیانگذار: فروغی]؛ و مدرسهٔ زراعت تأسیس، ۱۳۱۸هـق (۱۹۰۰).

۲٤— مدارس خارجی عبارت بودند از: مدرسهٔ امریکایی ارومیه (۱۲۵۰هـق/ ۱۸۳٤)؛ مدرسهٔ لازاریست‌های فرانسوی در تبریز، جلفا، ارومیه، سلماس، **اصفهان** (۱۲۵٦هـق/ ۱۸٤٤)؛ مدرسهٔ سن‌لویی تهران، متعلق به لازاریست‌ها (۱۲۷۷) هـق/ ۱۸٦۰) مدرسهٔ خواهران سن ونسان‌دوپل در تبریز، ارومیه، سلماس، اصفهان (۱۲۸۲هـق/ ۱۸٦۵)؛ مدرسهٔ پسرانهٔ امریکایی‌ها در تهران (۱۲۸۹هـق/ ۱۸۷۲)؛ مدرسهٔ خواهران سن ونسان‌دوپل در تهران، معروف به سن‌ژوزف (۱۲۹۹هـق/ ۱۸۸۱)؛ مدرسهٔ آلیانس فرانسوی تهران (۱۳۱٦هـق/ ۱۸۹۸)؛ و کالج استوارت مموریال انگلیسی در اصفهان، شیراز، کرمان ویزد (۱۳۲۲هـق/ ۱۹۰٤).

۲۵— ادوارد براون، **تاریخ مطبوعات و ادبیات در ایران**، تهران ۱۳۳۷ شمسی (۱۹۵۸)، در سه جلد.

۲٦— از رضاقلی‌خان دیوان شعری در ۳۰۰۰ بیت باقی مانده است.

۲۷— رضاقلی‌خان هدایت، **سفارتنامه خوارزم**، ترجمه به زبان فرانسه:

R. Q. Xân Hedâyat, Safar Name - ye Xârêzm , tr. C. Schefer/ Leroux/ Paris, 1879.

۲۸— زندگی شاعران عصر صفوی، تهران، ۱۳۰۵هـق.

۲۸— در سال ۱۲۷٤هـق (۱۸۵۷) به پایان رسیده است. نک: ادوارد براون و آرین‌پور.

30. Cf. Fašâhi, R. *op, cit.*, p. 42.

۳۱— به نام الکساندر الکساندروویچ بستوجف.

۳۲—

32. Decabrisme.

۳۳— نگاه کنید به شرح زندگی این افراد در این کتاب.

۳٤— **حکایت ملاّ ابراهیم خلیل کیمیاگر** (در چهار پرده). **حکایت مسیو ژوردان، حکیم نباتات و درویش مستعلی شاه، جادوگر معروف** (در چهار پرده).

۳۵— **میرزا فتحعلی آخوندزاده، الفبای جدید ومکتوبات**، تبریز، نشر احیا، ۱۳۵۷ شمسی (۱۹۷۸)، ٤٤۰ صفحه.

۳٦— جلد اول: تا عهد ساسانیان، جلد دوم: از طاهریان تا آخر خوارزمشاهیان، جلد سوم: از چنگیزخان تا صفویه، جلد چهارم: جهان معاصر (نایاب، ممکن است به چاپ نرسیده باشد).

۳۷– نک: پایین.

۳۸– جلال الدین میرزا، میرزا علی خان امین الدوله، میرزا یحیی خان مشیرالدوله، حاجی میرزا هادی نجم‌آبادی، و دیگران.

۳۹– مثلاً: **سرگذشت اشرف خان والی عربستان، حکومت زمان خان بروجردی** (سفرنامه شاهقلی میرزا به کربلا).

Cf. «Les comedie de Malkom Xân, »Tr. fr. d' A. Bricteux, Paris, 1933.

۴۰– از این ترجمه هیچ اثری در دست نیست. نک: م. فشاهی «ترجمه‌های دورهٔ قاجار»، **نگین**، دی ۱۳۵۲ شمسی (۱۹۷۳).

۴۱– ملکم خان در پاسخ مستشارالدوله که دلیل عقب‌ماندگی ایران و پیشرفت فرانسه را جو یا شده بود نوشت: «بنیان و اصول نظم فرانسه یک کلمه است، و همهٔ ترقیّات نتیجهٔ همان کلمه، و آن کلمه که جمیع انتظامات و ترقیّات فرانسه در آن مندرج است کتاب **قانون** است.»

۴۲– حاج سیاح، خاطرات حاج سیاح، تهران، امیر کبیر، ۱۳۵۶ شمس (۱۹۷۷)، ۶۷۹ صفحه. حاج سیاح که یک شیعهٔ متدین بود به زبان‌های روسی، فرانسه، ارمنی و آلمانی آشنایی داشت، در اروپا، امریکا و ژاپن تحصیل کرده بود، و مسائل اجتماعی و اقتصادی را **نیک می‌شناخت**.

۴۳– در مورد افغانی **نک**: پائین.

۴۴– مدرسه‌ای که براساس الگوهای کاملاً اروپایی تأسیس شده بود. در اینجا آموزش زبان خارجی به ویژه مورد توجه بسیار قرار داشت.

۴۵– نک: **یغما**، سال هفدهم، شمارهٔ ۸، نقل شده در آرین‌پور، **از صبا تا نیما**، جلد دوم، ص ۲۶۶. نک هم براون، The Persian Revolution و تاریخ مطبوعات در ایران.

۴۶– نک: ادوارد براون، **تاریخ مطبوعات**، جلد سوم.

۴۷– اعتمادالسلطنه، **روزنامهٔ خاطرات**. چاپ اول (افشار)، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۰ شمسی (۱۹۷۲).

۴۸– اعتمادالسلطنه، **خلسه یا انحطاط ایران**، مشهد، ۱۳۲۴ شمسی (۱۹۴۶)، چاپ جدید، تهران، طهوری، ۱۳۴۹ شمسی (۱۹۷۱). نک:

Naderzad, Bozorg, «Le Livre de la Vision. Essai sur la Perse pendant la seconde moitié du XIX siécle,» Paris, 1973 (thése dactyl).

49. Hazard P., *La crise de la Conscience européenne* (1685 - 1715), Paris, Boivin, 1935, 3 vol.

۵۰– در اینجا به مهم‌ترین و یژگی های پدیده‌ای اکتفا کرده‌ایم که به تفصیل در اثری بسیار دقیق مورد بررسی قرار گرفته است.

۵۱– نک: کتابخانهٔ ملی ایران در تهران، نسخه‌های مربوط به قرن سیزدهم هجری، شمارهٔ ۴۷۶، چاپ تبریز، در حدود سال ۴۰– ۱۲۳۵ هـ‌ق، در ۲۲۱ صفحه، چاپ سنگی.

۵۲– **گیبون** (گیبون)، **تاریخ تنزل و خرابی دولت روم** (جلد اول)، **کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ شماره ۶۶، ۱۲۴۷ هـ‌ق** (۱۸۳۱)، در ۲۶۷ برگ.

۵۳– ظاهراً ناکامی های سیاست فرانسه در ایران تصویر ناپلئون را مخدوش نکرده است.

۵۴– این فرمان در فیروزکوه (اقامتگاه تابستانی) و در سال ۱۲۵۲ هـ‌ق (۱۸۳۶) صادر شده است. با وجود آنکه میرزا رضا از همراهان موکب همایونی در محاصرهٔ هرات بود، ولی فرمان یافت تا به منظور اتمام ترجمه‌اش (۱۲۵۲ هـ‌ق/ ۱۸۳۷) و تقدیم آن به پیشگاه محمد شاه در تهران اقامت کند.

۵۵– نک هم: کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ شمارهٔ ۱۰۵۷، **تاریخ ناپلئون اول**، ۱۲۵۷هـق/ ۱۸۴۱ در ۲۵۲ برگ. کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ شمارهٔ ۲۸۰۱، **تاریخ ناپلئون**، ۱۲۷۱هـق/ ۱۸۵۴ در ۱۶۹ برگ. کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ شمارهٔ ۱۶۳۹، **شرح حال ناپلئون** (جلد اوّل) در ۱۵۸ برگ. کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ شمارهٔ ۱۶۸۰، **شرح حال اسکندر و ناپلئون اول**، ۱۳۰۹هـق/ ۱۸۹۱ در ۲۱۷ برگ.

۵۶– به املاء صحیح این نام دسترسی نیافتیم.

۵۷– کتابخانهٔ ملی، نسخه‌های شمارهٔ ۴۶ و ۱۲۸.

۵۸– در خصوص نام استادان اروپایی، نک بالا، بخش مربوط به **دارالفنون**.

۵۹– **برای فهرست کامل نک: ادوارد براون، تاریخ مطبوعات**، جلد سوم.

۶۰– بنابر نظر براون در **تاریخ مطبوعات در ایران**، جلد سوم، فهرست انتشارات دارالفنون، شمارهٔ ۲۵. ولی نسخه‌ای که در کتابخانهٔ ملی نگهداری می‌شود (شمارهٔ ۳۷۹) منسوب به میرزا آقاخان کرمانی است.

۶۱– ریشار، رضا، کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ شمارهٔ ۱۴۵، **تاریخ امپراتور نیکلا و وقایع سی سالهٔ سلطنت او**، به تاریخ ۱۲۵۷هـق (۱۸۵۸).

۶۲– ریشار، رضا، کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ شمارهٔ ۳۵۶ به تاریخ ۱۲۷۹هـق (۱۸۶۲)، تقدیم به ناصرالدین شاه.

۶۳– ریشار، رضا، کتابخانهٔ ملی نسخهٔ شمارهٔ ۱۶– ۳۱۵ به تاریخ ۱۲۸۹هـق (۱۸۷۱)، جلد اول محمد کاظم (استاد دارالفنون)، کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ شمارهٔ ۱۶۲۹، جلد دوم، در ۲۱۹ برگ.

۶۴– براون، **تاریخ مطبوعات در ایران**، جلد سوم، ترجمهٔ شمارهٔ ۱۳۶، **تاریخ ناپلئون بزرگ** (ترجمهٔ اعتضاد السلطنه).

۶۵– کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ شمارهٔ ۴۱.

۶۶– این کتاب که در سال ۱۸۵۳ چاپ و منتشر شده بود، به دستور حکومت سوزانده شد.

۶۷– کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ شمارهٔ ۱۸۵۷ در ۲۰۳ برگ، تقدیم شده به ناصرالدین شاه.

۶۸– نک: ادوارد براون، **تاریخ مطبوعات در ایران**، شمارهٔ ۱۴۰. نک هم: ابراهیم نشاط، ناصر علی قلی سردار اسعد، **پل و ویرژینی**، تهران، ۱۳۲۴هـق (۱۹۰۶)، ۱۴۳ صفحه.

۶۹– نک: ادوارد براون، **پیشگفته**، شمارهٔ ۱۳۹، **کلبهٔ هندی**، تهران، ۱۳۲۲هـق (۱۹۰۴)، ۱۷۶ صفحه.

۷۰– نک: ادوارد براون، **پیشگفته**، شماره ۱۳۸. این اثر را به اعتماد السلطنه نیز منسوب داشته اند (یا اینکه او آنرا از آن خود دانسته است).

۷۱– ژول ورن، **سفر هشتاد روزه دور دنیا**، ترجمه میرزا حسین فروغی، تهران، چاپ سنگی، ۱۷– ۱۳۱۶هـق (۹– ۱۸۹۸) ۲۱۵ صفحه چاپ جدید، تهران ۱۳۲۹ هـق (۱۹۱۱)، ۲۹۵ صفحه.

۷۲– **پونسون دوتری، راکومبول**، ترجمهٔ حاجی علی‌قلی خان سردار اسعد، تهران، ۱۳۲۳هـق (۱۹۰۵).

۷۳– تاریخ فرانسه، ترجمهٔ اعتمادالسلطنه. نک: براون، **پیشگفته**، شماره ۱۵۸.

۷۴– **تاریخ حیات فوبلاس**، کتابخانهٔ ملی نسخهٔ شمارهٔ ۸۶۸، جلد اول، تهران، ۱۲۹۴هـق (۱۸۷۷) در ۴۲۱ برگ، نیز کتابخانهٔ ملی نسخهٔ دستنویس شمارهٔ ۱۸۴۶، نیز، در ۲۰۱ برگ، نیز کتابخانهٔ ملی نسخهٔ دستنویس شمارهٔ ۲۰۷، ۱۲۹۶ هـق (۱۸۷۸). **حیات فوبلاس**، کتابخانهٔ ملی نسخهٔ دستنویس شمارهٔ ۱۳۷۱، جلد دوم، ترجمه شده در ۱۳۰۱ هـق (۱۸۸۳)، نسخهٔ دستنویس سال ۱۳۰۶ هـق (۱۸۸۸) در ۵۶۲ برگ. ترجمهٔ **تاریخ حیات فوبلاس**، کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ دستنویس شمارهٔ ۲۲۲، ترجمهٔ علی اکبر، ۱۳۰۱ هـق، نیز کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ دستنویس ۲۵، ترجمهٔ علی بخش میرزا، ۱۳۰۱ هـق (۱۸۸۳). **تاریخ حیات فوبلاس**، کتابخانهٔ ملی نسخهٔ دستنویس شمارهٔ ۱۶۷۵، از لوساژ (؟)، ۱۳۰۶ هـق (۱۸۸۸) در ۱۱۳ برگ، نیز، کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ دستنویس شمارهٔ ۱۱۹۱، جلد اول، اصفهان، دارالسلطنه، نیز کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ دستنویس شمارهٔ ۲۵، ۱۳۱۱ هـق (۱۸۹۳)، در ۳۰۶ برگ.

۷۵– دانیل دوفو، **روبینسون کروزو**، ترجمهٔ میرزا محمدعلی خان تبریزی، براون، **پیشگفته**، شمارهٔ ۱۴۷. **روبینسون**

کروزه کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ دستنویس شمارهٔ ٦٩٤، ترجمهٔ محسن منشی، ١٣١١هـق (١٨٩٣)، تقدیم شده به شعاع السلطنه، در ٩٢ برگ.

٧٦– مترجم: علی ابوالقاسم خان ناصرالملک قره گوزلو.

٧٧– **شرح حال مادام کامپان**، ترجمهٔ منوچهر بن عمادالدوله، کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ دستنویس شمارهٔ ١٧٨٦، ١٣١٣هـق (١٨٩٥)،(**ترجمه:**) ١٣٢٢هـق (١٩٠٤)، نسخهٔ دستنویس در ٤١ برگ، تقدیم شده به ناصرالدین شاه.

٧٨– ولتر، **تاریخ لوئی چهاردهم**، کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ دستنویس شمارهٔ ١٨٥٧، ترجمهٔ علی قلی کاشانی، ١٢٨٩هـق (١٨٧٢) در ٢٠٣ برگ، تقدیم شده به ناصرالدین شاه.

٧٩– ژول ورن، **میشل استروگوف**، کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ دستنویس شمارهٔ ١٨٥٢، ترجمهٔ اوانس خان، ١٣١٢هـق، در ٢٦٠ برگ. نیز، کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ دستنویس شمارهٔ ١٨١٠، جلد دوم، تهران ١٣١٣هـق، در ١٩٨ برگ، تقدیم شده به ناصرالدین شاه.

٨٠–**سرگذشت گورا پرل**، کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ دستنویس شمارهٔ ١٧٤٨، ترجمهٔ منوچهر عمادالدوله، ١٣١٠هـق (١٨٩٢)، در ٥٩ برگ.

٨١– **کشف الاسرار یا بوسهٔ عذرا: اثر ترجمه شده از روی متن هندی به قلم سید رجب علیشاه در سال ١٣١١ هـق (١٨٩٣)، و پیشکش شده به حضور ناصرالدین شاه توسط یکی از مترجمان دارالترجمه.**

٨٢– نک: ترجمه‌های عبدالحسین میرزابن مؤیدالدوله طهماسب میرزا، به قرار زیر: کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ دستنویس شمارهٔ ١٠٦١، جلد دوم، ١٣١٤هـق، در ٢٦٢ برگ. کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ دستنویس شمارهٔ ١٠٥٤، جلد اول، ١٣١٤هـق، در ٢٤٠ برگ. کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ دستنویس شمارهٔ ١٦٣٨، جلد اول، ١٣١١هـق، در ٢٥١ برگ.

٨٣– این تاریخ کتابت نسخه است، و بنابراین زمان نگارش می بایستی پیش از این تاریخ بوده باشد.

٨٤– سفر اول در سال ١٢٩٠هـق (١٨٧٣)، سفر دوم در سال ١٢٩٥هـق (١٨٧٨)، سفر سوم در سال ١٣٠٦هـق (١٨٨٨).

٨٥– پسر بهرام میرزا، دومین پسر عباس میرزا ملقب به معزالدوله.

٨٦– رک به فهرست مآخذ.

٨٧– مثلا: کنت دومونت کریستو، تبریز، ١٣٠٩هـق، (چاپ سنگی)، ٨٤٦ صفحه، تهران ١٣١٢هـق، (چاپ سنگی)، ٨٤٧صفحه، **تهران**، ١٣٢٣هـق، ٨٤٧ صفحه.

٨٨– نک: **سه نفر تفنگدار**، ١٦– ١٣١٤ هـق، **تهران**، در سه جلد.

٨٩– محمدحسن خان اعتمادالسلطنه، **روزنامهٔ خاطرات**، چاپ اول، ایرج افشار، تهران، امیرکبیر، ١٣٥٦ شمسی (١٩٧٧). نک: بامداد، **شرح حال رجال ایران**، جلد پنجم، ص ٢٥٤.

٩٠– کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ دستنویس شمارهٔ ١٥٣٤، در دو جلد، ١١– ١٣١٠هـق، در ٣٦١ و ٣٥٧ برگ. جلد اول حاوی این جمله است: «به رؤیت ناصرالدین شاه رسید». و جلد دوم نیز به این شاه تقدیم شده است.

٩١– کتابخانهٔ ملی، نسخهٔ دستنویس شمارهٔ ١٨٤٩، ١٣١٣هـق (١٨٩٥)، در ١٣٧ برگ. تقدیم شده به ناصرالدین شاه.

٩٢– به شرح وقایع سیاسی و انقلابات پروس و آلمان از سال ١٧٩٤ تا پایان قرن نوزدهم اختصاص دارد. نام نویسندهٔ این اثر بسوئه (؟) برای ما شناخته شده نیست.

٩٣– **یحیی آرین پور، از صبا تا نیما**، جلد اول، ص ٢٧٢، یادداشت ٦. این ترجمه نه در فهرست نسخ خطی کتابخانهٔ ملی، و نه در فهرست کتاب های چاپ مشار و یار شاطر، ثبت نشده است.

٩٤– مثلاً: **سرگذشت ژان دوناپل، ملکهٔ ناپل؛ سرگذشت الکساندرششم؛ تاریخ قتل عام جنوبی؛ سرگذشت کنت دوسن ژران؛ سرگذشت مارکیز دلاکانز؛ سرگذشت کارل لودوئی ساند؛ سرگذشت مورات؛ پادشاه ناپل؛**

سرگذشت فامیل مادموزال وانبتکای روسی ؛ سرگذشت اوربن گراندیه.

95. Cf Kubiĉkova V. Rypka, History of Iranian Literature, pp. 392- 3. Cf. Machalski, Fr., Historyczna Poviesĉ Perska, Karkow 1952.

۹۶– نک: بالا، تاریخچهٔ صنعت چاپ.

۹۷– اشتراک این روزنامه برای دولیتان اجباری بود.

۹۸– **به سردبیری ذکاء الملک فروغی.**

۹۹– نک: مجموعهٔ کامل در کتابخانهٔ ملی.

۱۰۰– مثلاً: **کمال** اثر میرزا حسین خان طبیب‌زاده (تهران)، و **احتیاج** اثر میرزا علی قلی خان صفراُف تبریز، ۱۲۱۶هـق.

۱۰۱– تربیت، تهران ۱۳۱٤هـق (۱۸۹٦)، ۱۳۲۵ (هـق) ۱۹۰۷، (چاپ سنگی)، مجموعهٔ نسبتاً کامل بانک مرکزی.

102- Cf, Keddie, N. R., *Religion and Rebellion in Iran,* The Tobacco Protest of 1891- 2, London, Frank Crass, 1966.

103. Browne E., A Year Amongst the Persians, London, 1893.

۱۰٤– نک: پایین.

۱۰۵– **مفرح القلوب یا مطلع خورشید**، کراچی، ۱۸۸۵. **سید الاخبار**، ۱۸۸۹، حیدرآباد، **کوکب ناصری**، ۱۸۹۱.

۱۰٦– عبدالرحیم طالبوف، **کتاب احمد**، و یراستهٔ باقر مؤمنی، تهران، انتشارات شبگیر، ۱۳۵٦ شمسی (۱۹۷۷)، در ۲۵۱ صفحه.

۱۰۷– زین العادبدین مراغه‌ای، **سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ**، و یراستهٔ باقر مؤمنی، تهران، انتشارات شبگیر، ۱۳۵۷ شمسی (۱۹۷۸)، در ۲۹۲ صفحه.

۱۰۸– عبدالرحیم طالبوف، **مسالک المحسنین**، و یراستهٔ باقر مؤمنی، تهران، انتشارات شبگیر، ۱۳۵۷ شمسی (۱۹۷۸)، در ۲۹۲ صفحه.

۱۰۹– جیمز موریه، **سرگذشت حاجی بابای اصفهانی**، ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی، و یراستهٔ یوسف رحیم لو، تبریز، ۱۳۵٤ شمسی.

۱۱۰– مورد **حاجی بابا** تا حدی موردی استثنایی است، زیرا ترجمه است، هر چند مشاهده می کنیم که تغییرات چشمگیری در آن داده شده که طنز شدید آنرا شدیدتر می کند.

۱۱۱– نک: مقدمهٔ **سیاحتنامه**، جلد سوم (و نیز، مقدمهٔ باقر مؤمنی).

112. Rypka, J. *History of Iranian Literature,* Dordrecht, 1968, p. 369.

جلد دوم در سال ۱۸۹۰ در کلکته به چاپ رسید. چاپ های دیگر این کتاب عبارتند از: چاپ بمبئی درسال ۵-۱۹۰٦، و کلکته در سال ۱۹۱۰.

113, Cf. Balaÿ, Ch., *op. cit.*

۱۱٤– نک: **سیاحتنامه**، و یراستهٔ باقر مومنی، ص. ام: ابراهیم بیگ **کتاب احمد** را از کتابخانهٔ نو یسندهٔ آن بیرون می آورد، و در سفر به همراه خود می برد.

۱۱۵– اما خانبابا مشار از چاپ قاهرهٔ این اثر در سال ۱۲۹۰ شمسی (۱۹۱۱) در ۲۸۰ صفحه نیز یاد می کند. (نک: **فهرست کتاب های چاپی فارسی**).

116|Kamshad , H. *Modern Persian Prose Literature,* Cambridge University Press, 1966, pp. 17 sqq.

۱۱۷— نک: خانبابا مشار، **فهرست کتابهای چاپی فارسی.** جلد دوم این کتاب در سال ۱۳۲۳هـق (۱۹۰۵) در تهران تجدید چاپ شده است (باید توجه داشت که تاریخ های این کتاب همیشه قابل اطمینان نیست).

۱۱۸— نک: آرین‌پور، کامشاد، ر پیکاو کوبیچکوا **(پیشگفته).** و نیز: احمد کسروی، **تاریخ مشروطهٔ ایران،** تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۷ شمسی (۱۹۷۸).

۱۱۹— اگرچه زین‌العابدین با دو نشریهٔ **شمسی و حبل المتین** نیز همکاری کرده بود.

20. Faŝâhi, R., *op, cit.*, p. 26.

۱۲۱— (الف)— ۱۳۰۷هـق (۱۸۹۰) تاریخ نگارش جلد اول **سفینهٔ طالبی** یا **کتاب احمد،** استانبول، تجدید چاپ در تهران به سال ۱۳۱۹هـق (۲— ۱۹۰۱). (ب)— ۱۳۱۰هـق (۱۸۹۳)، **نخبهٔ سپهری** (سرگذشت زندگی پیغمبر)، استانبول، تجدید چاپ در تهران به سال ۱۳۲۲هـق (۱۹۰٤)، و در تبریز به سال ۱۳۲۷هـق (۱۹۰۹). (ج)— ۱۳۱۰هـق (۱۸۹۳) **پندنامهٔ مارکوس،** ترجمه شده از متن مارک اورل (روسی)، چاپ استانبول به سال ۱۳۱۲هـق (۵— ۱۸۹٤). (د)— ۱۳۱۱هـق (۱۸۹٤)، **کتاب فیزیک یا حکمت طبیعیه،** استانبول. (هـ). پیش از سال ۱۳۱۲هـق (۱۸۹۵)، **رسالهٔ هیئت جدیده** (متن روسی س. فلاماریون). (و)— ۱۳۱۲هـق (۱۸۹۵)، **کتاب احمد،** جلد دوم. (ز)— **مسالک المحسنین،** قاهره، ۱۳۲۳هـق (۱۹۰۵). (ح)— **مسائل الحیات** (با جلد سوم **کتاب احمد)،** تفلیس، ۱۳۲٤هـق (۱۹۰٦). **ایضاحات در خصوص آزادی،** چاپ شده در سال ۱۳۲٤هـق (۱۹۰٦) و ۱۳۲۵هـق (۱۹۰۷) در تهران. (ط)— **سیاست طالبی،** تهران، ۱۳۲۹هـق (۱۹۱۱).

۱۲۲— **می‌توان جلد سوم را نیز ادامهٔ کتاب احمد به‌شمار آورد، اگرچه از نظر ماهیت نوع موضوعات آغازین اندک تفاوتی با دو جلد پیشین دارد.**

۱۲۳— نک: عبدالرحیم طالبوف، **آزادی و سیاست،** چاپ ایراج افشار، تهران، انتشارات سپهر، ص ۱٤ و بعد. **بهار،** سال اول، ۹— ۱۳۲۸هـق (۱۹۱۱)، شماره‌های ۱۰— ۹، «زندگی مشاهیر»: طالبوف «ص ٥٤٦ **به بعد».**

۱۲٤— قلّه‌ای است آتشفشان در شمال شرقی تهران، و بلندترین نقطهٔ رشته کوه‌های البرز.

۱۲۵— دو صفحه‌ای که در اینجا می‌آید چکیده‌ای است از مقالهٔ نگارنده در مجلهٔ مطالعات ایرانی؛ نک:

Ch Balaÿ, «Les Aventures d' Hajji Baba d' Isphahan, Traductions, éditions et genèse,» *Studia Iranica,* Tome 10, 1981, Fascicule l. pp. 93 - 109.

۱۲٦— جیمز جوستینین موریه در سال ۱۷۸۰ در شهر اسمیرن Smyrn به دنیا آمد. پدر اسحاق از پروتستان‌های مهاجر فرانسوی بود که در این شهر با زنی هلندی ازدواج کرد و از او چهار فرزند یافت، که جیمز دومین آنها بود. در سال ۱۸۰۳، **موریه به‌سمت قنسولی انگلستان در استانبول منصوب شد.** در سال ۱۸۰۷، سرهارتفورد جونز (Sir Hartford Jones) با موریه جوان، که به انگلستان و نزد خانوادهٔ خود بازگشته بود، آشنا شد، **و او را به‌سمت منشیگری** خود برگزید. هنگامی که هارتفورد جونز به سفارت انگلستان در ایران منصوب شد موریه را نیز همراه خود برد. دو سال بعد، موریه همراه با میرزا ابوالحسن خان ایلچی، فرستادهٔ شاه به دربار **انگلستان،** به آن کشور بازگشت. در سال ۱۸۱۰ موریه، به همراه سفیر ایران و سرگور اوزلی (Sir Gore Ouseley)، سفیر جدید انگلستان به تهران بازگشت. جیمز موریه مدت هشت ماه را در خدمت این دو سفیر گذراند، و تا سال ۱۸۱٤ در خدمت سرگور اوزلی سمت کارداری سفارت انگلیس در تهران را برعهده داشت، و سپس به اروپا بازگشت. شرح مسافرت‌ها و دو بار اقامت او در تهران (یکبار در سال‌های ۱۸۰۹— ۱۸۰۸ و باردیگر در سال‌های ۱۸۱۵— ۱۸۱۰) منبع بسیار دقیقی برای مورخان روابط ایران و انگلیس است، ولی برای مورخ ادبی نیز اگر **حاجی بابا** را به عنوان صورتی از ماجراهای جیمز موریه به شمار آوریم این مسافرت‌ها بی ثمر نبوده است.

۱۲۷— **کریستف بالائی، پیشگفته.**

۱۲۸— دانشگاه استانبول، نسخهٔ دستنویس شمارهٔ ۲٦٦ در ۲۲۸ برگ. دانشگاه تهران، نسخهٔ دستنویس شمارهٔ ۳٦۰۳.

۱۲۹ نک: **مقالهٔ** حسن کامشاد در مقایسهٔ متون نامبرده، **پیشگفته**، ص ۲٤ به بعد.

۱۳۰— نک: بالا، و نیز در کتابنامه.

۱۳۱— **کریم امامی در کتاب امروز میان متن انگلیسی و فارسی آن مقایسه ای کرده که در زمان تألیف از نظر ما پنهان مانده بود.**

۱۳۲— نک: بالا و نیز در کتابنامه.

۱۳۳— نک: مقالهٔ حسن کامشاد در مقایسهٔ متون نامبرده، **پیشگفته**، ص ۲٤ به بعد.

۱۳٤— نک: بالا، و نیز در کتابنامه.

۱۳۵— مجلهٔ **یغما**، سال چهاردهم، شمارهٔ ٤، ص ۱۹۰ به بعد.

۱۳٦— حسن کامشاد (نک: بالا، پانویس ۱۹، ص ۲٤) به خطا تاریخ مزبور را سال ۱۳۱۵هـق (۱۸۹۷) ذکر می کند، حال آنکه با مراجعه به نسخهٔ دستنویس ترجمهٔ **ژیل بلاس** اثر میرزا حبیب اصفهانی به تاریخ ۱۳۱۲هـق، و به خط آقاخان کرمانی می توان پی برد که میرزا حبیب دست کم سه سال پیش از این تاریخ درگذشته است. رجوع کنید به **کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران**، میکروفیلم شمارهٔ ۳٦۰۱ در ٤٦۱ برگ: «تمام شد ترجمهٔ کتاب ژیل بلاس از روی خط ادیب مرحوم حبیب افندی، دانشور اصفهانی».

۱۳۷— نک: سفرنامه حاجی پیرزادهٔ نائینی (کتابخانهٔ مجلس، شمارهٔ ٦۹۵) و نیز، ایرج افشار، **یغما**، ۱۳۳۹ شمسی (سال سیزدهم)، شمارهٔ ۱۰.

۱۳۸— میرزا حبیب اصفهانی، **دستور سخن**، استانبول، ۱۲۸۹هـق، ۱۷۸ صفحه؛ نیز، **خط و خطاطان** استانبول، ۱۳۰۵ هـق، (به ترکی)؛ نیز، **دبستان فارسی**، استانبول، ۱۳۰۸ هـق، ۱۳۵ صفحه؛ نیز، **خلاصهٔ راهنمای فارسی**، ۱۳۰۹ هـق، ۹٦ صفحه؛ نیز **رهبر فارسی**، استانبول، — ۱۳۱۰ هـق، ۵۵ صفحه.

۱۳۹— منتخب کلیات عبید زاکانی، استانبول، ۱۳۰۳هـق، با مقدمهٔ فرانسه.

۱٤۰— استانبول، کتابخانهٔ بایزید، نسخهٔ دستنویس به خط میرزا حبیب. رجوع کنید به مقالهٔ ایرج افشار، نک: بالا، پانویس ۲۲.

۱٤۱— **یغما**، نک: بالا، پانویس ۲۰.

۱٤۲— **اختر**، قدیمی ترین نشریهٔ فارسی در خارج از ایران به شیوهٔ مدرن، در سال ۱۲۹۱هـق (۱۸۷٤) به ابتکار نجف قلی خان تبریزی، و زیر نظر آقامحمد طاهرمیرزا تبریزی، پی ریزی شد.

۱٤۳— **مردم گریز**، نک: ایرج افشار (**پیشگفته**). چاپ مجدد این کتاب در تهران توسط تقی زاده در **فهرست مشار— یارشاطر** نیامده است.

۱٤٤— نک: پانویس ۲۱.

۱٤۵— **حکایت ژیل بلاس**، ترجمهٔ کرمانشاهی، تهران، ۱۳۲۲هـق. رجوع کنید به مقالهٔ محمد رضا **فشاهی** زیر عنوان: «ترجمه های دورهٔ قاجار»، **نگین**، دیماه ۱۳۵۲ شمسی.

۱٤٦— شرح رجال ایران، جلد اول، ص ۳۱۳

۱٤۷— نک: بالا، پانویس های ۱ و ٤.

۱٤۸— نک: مقالهٔ ایرج افشار، **یغما**، ۱۳ (۱۳۳۹)؛ نک: مقالهٔ شهاب الدین شمس، **یغما**، ۱٤، ص ص ۲— ۱۹۱، نک: آرین پور، **پیشگفته** ۳۹۰ به بعد.

۱٤۹— نک: مقالهٔ شهاب الدین شمس، **پیشگفته**، ص ۱۹۲. **میرزا حبیب** و دوستانش و نیز خبیرالملک و میرزا طاهر روزنامهٔ اختر و ابوالحسن میرزا قاجار، نویسندهٔ نامهٔ خسروان و چند تن از ایرانیان تبعیدی در خارج در جلسات سید جمال الدین اسدآبادی شرکت می کردند.

۱۵۰— نزد حاجی آقا صادق (شاگرد حاج ملا هادی سبزواری) و حاج سید جواد شیرازی (کربلایی).

۱۵۱— در نزد میرزا افلاطون زردشتی.

۱۵۲— ۱۳۱٤— ۱۲۷۲هـق (۱۸۹٦— ۱۸۵۵). میرزا آقاخان کرمانی ادبیات فارسی و عربی را نزد پدر روحی فراگرفت.
۱۵۳— در حوالی سال ۱۳۰۱هـق (٤— ۱۸۸۳)

154. Browne, E. G., *Materials for the study of the Babi Religion,* CambridgeUniv. Press, 1966, 380 p.,
Mirza Hoseyn Hamadani, The New History of Mirza Mohammad the Bab, Tr. E. G. Browne, Amsterdam, Philo- Press/ Cambridge Univ. Press, 1975, 459 p. t 26.

۱۵۵— دکارت اسپینوزا، ولتر، روسو، آگوست کُنت. از میان فلاسفهٔ اروپایی قرن‌های هجدهم و نوزدهم، میرزا آقاخان با افکار منطقیون، ماتریالیسم تاریخی، سوسیالیسم و آنارشیسم آشنایی داشت.
۱۵٦— ترجمه‌ای که فیلوت (Phillott) در میان مدارک روحی در کرمان یافته است. این نکته نیز هست که نسخهٔ دستنویس ترجمهٔ **ژیل بلاس** که مینوی آنرا در کتابخانه استانبول پیدا کرده است به خط میرزا آقاخان می باشد.
میرزا حسین ترجمهٔ اثری را دربارهٔ باب برای دوستی انگلیسی (براون!) از میرزا آقاخان خواسته بود ولی نه تنها حق الترجمه‌ای به او نپرداخت، بلکه او را بعنوان یک بابی به مقامات ایرانی لو داده و او را متهم کرد که روزنامهٔ **قانون** ملکم خان را پخش می کرده است.
۱۵۷— در میان شاگردان او چند تن از شرقشناسان و دیپلمات‌های اروپایی، نظیر کلمان هوار Clément Huart نیز دیده می‌شوند.

۱۵۸— کتابخانه ملی پاریس، ضمیمهٔ کتاب‌های فارسی. نک: فریدون آدمیت، **اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی، تهران**، انتشارات پیام، ۱۳۵۷ شمسی (۱۹۷۸)، ۳۱٦ صفحه، یادداشت ۱.

159, Cf. Keddie, N. R. *Religion and Rebellion in Iran.* London, Fr. Cass, 1966, 193 p.
Algar, H. Religion and State in Iran, 1785-1906, Univ. of Cal. Press, 1969, 288 p.
Pakdaman. Nateq, *Djamal ed - din Assad - Abadi dit Afghani,* Paris, G. P. Maisonneure et Larose, 1969.

۱٦۰— ولی مشارکت غیرمستقیم این سه متهم انکارناپذیر می باشد، زیرا میرزا رضا همراه با برادر شیخ روحی به ایران سفر کرده بود. سید جمال الدین مسترد نگردید، ولی به دستور سلطان عثمانی که از سلطنت و حتی جان خود بیمناک شده بود، به قتل رسید.
۱٦۱— برای تحلیل مفصلی از کل این کار، نک: فریدون آدمیت، **پیشگفته**، ص ٤۹ به بعد.
۱٦۲— نک: آخوندزاده، مکتوبات کمال‌الدوله (بالا) و Browne, *Materials*..., pp. 222 - 3.

۱٦۳— که به تقلید از قهوه‌خانهٔ سورات اثر برناردین دوسن‌پیر نوشته شده و در سال ۱۳٤۳هـق (۱۹۲٤) توسط میرزا محمدخان برادر در برلن به چاپ رسیده است (در ۱۳ صفحه).
۱٦٤— چاپ تهران، ۱۳۳۹ شمسی (۱۹٦۱). شیخ روحی سهم بزرگی در این کار دارد. این اثر که بیش از هر چیز به فلسفهٔ مذهب بابی می پردازد با رضایت شخص نویسنده، و تحت تأثیر حاج سید جواد شیراوی کربلایی نوشته شده است.
۱٦۵— ادوارد براون، در تدوین تاریخ مذهب بابی خود، تا حد زیادی از آن آثار کرمانی سود برده، ولی همیشه ماخذ و منبع خود را ذکر نکرده است.
۱٦٦— احمد کسروی، **تاریخ مشروطه ایران**، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۷ در ۲ جلد.
۱٦۷— آئینه سکندری یا تاریخ ایران باستان، چاپ میرزا حسن خان منطق‌الملک و میرزا زین‌العابدین خان، تهران، ۱۳۲٤هـق (۱۹۰٦). این مجلد با فتح اسلام به پایان می رسد.

۱۶۸— نک بالا.

۱۶۹— «تاریخ قاجار یا علل پیشرفت و انحطاط دولت و ملت ایران»، آدمیت، **پیشگفته**، ص ۵۹، و، نگین، شمارهٔ ۲۰. اسفند ۱۳۴۵ شمسی (۱۹۶۷).

۱۷۰— نک: دو نسخهٔ متعلق به مجتبی مینوی.

۱۷۱— میرزا یحیی دولت‌آبادی، **حیات یحیی**، تهران، ۱۳۳۶ شمسی (۱۹۵۸)، جلد اول، ص ۱۶۰، چاپ جدید. تهران، انتشارات عطار ۱۳۶۱ شمسی (۱۸۹۲) در چهار جلد.

۱۷۲— ناظم الاسلام کرمانی، **تاریخ بیداری ایرانیان**، تهران ۱۳۳۲ شمسی (چاپ دوم). ص ص ۱۵۳— ۱۴۰.

۱۷۳— نسخهٔ دستنویس متعلق به مجتبی مینوی (۱۳۱۳ هـ‌ق/ ۱۸۹۵)، مقدمهٔ فهرست مطالب، و فصل اول ناتمام.

۱۷۴— **ترجمهٔ تلماک**، تهران، کتابخانهٔ مرکزی، نسخهٔ دستنویس شمارهٔ ۳۷۹ در ۱۷۲ صفحه. این اثر توسط سید رضای خواجه در میان اثاثیهٔ این محکومان به مرگ در تبریز پیدا شده است. سرگذشت تلماک توسط میرزا علی خان ناظم العلوم نیز ترجمه شده و در سال ۱۳۰۴ شمسی (۱۹۲۶) در تهران به چاپ رسیده است. نتوانستیم به تحقیق در این نکته بپردازیم که آیا ارتباطی میان این دو ترجمه وجود دارد یا نه.

۱۷۵— آدمیت، **پیشگفته**، ص ۶۸ به بعد.

۱۷۶— سید محمد حسن تقی زاده، «جراید فارسی»، کاوه، ۱۹۲۱ (دهم آوریل)؛ همچنین رجوع کنید به بالا: «مطبوعات، بخش پنج».

۱۷۷— با اینهمه این موضوع عمومیت ندارد، زیرا دورهٔ جدید نشریهٔ **کاوه** (۱۹۲۰) صفحه بندی دورهٔ اول را حفظ می‌کند.

۱۷۸— در اینجا عبارت «داستان کوتاه»، به دلیل عدم وجود کلمهٔ بهتری برای توصیف متون کوتاه روایی که هنوز به قصهٔ سنتی شباهت بسیار دارد و از نظر کیفیت ادبی چندان برجسته نیست، به کار رفته است.

۱۷۹— **بهار: تیره بختان** و یکتور هوگو و **انژبتو** اثر دوما. **دانشکده: سلطنت** اثر الکساندر دوما.

۱۸۰— مثلاً از پ: بورژه: **شاگرد**.

۱۸۱— مشفق کاظمی، **تهران مخوف**، ۳— ۱۳۳۱ (۲۴— ۱۹۲۲)، عباس خلیل، **روزگار سیاه** (۱۹۲۳)، **انتقام** (۱۹۲۵)، **انسان** (۱۹۲۵) **اسرار شب** (۱۹۲۶).

۱۸۲— این نشریه تا مرگ وحید در سال ۱۳۲۰ شمسی (۱۹۴۱) ادامه یافت، و پس از آن نیز انتشار آن توسط پسر وی از سر گرفته شد.

۱۸۳— حسین مسرور، **ده نفر قزلباش**، تهران، سازمان مطبوعاتی مرجان ۱۳۳۵ شمسی (۱۹۵۶) در پنج جلد، در ۴۰۸، ۳۹۲، ۴۰۲، ۳۴۲، و ۳۰۲ صفحه.

۱۸۴— شامل مقالات متعدد در نقد ادبی آثار ادبیات کلاسیک فارسی (سعدی، فردوسی و غیره)، تاریخ ایران، مقالات علمی، و ترجمهٔ آثار شرقشناسان، برای تحلیل آثار جمالزاده، سردبیر **کاوه**، رجوع کنید به بخش سوم از کتاب حاضر.

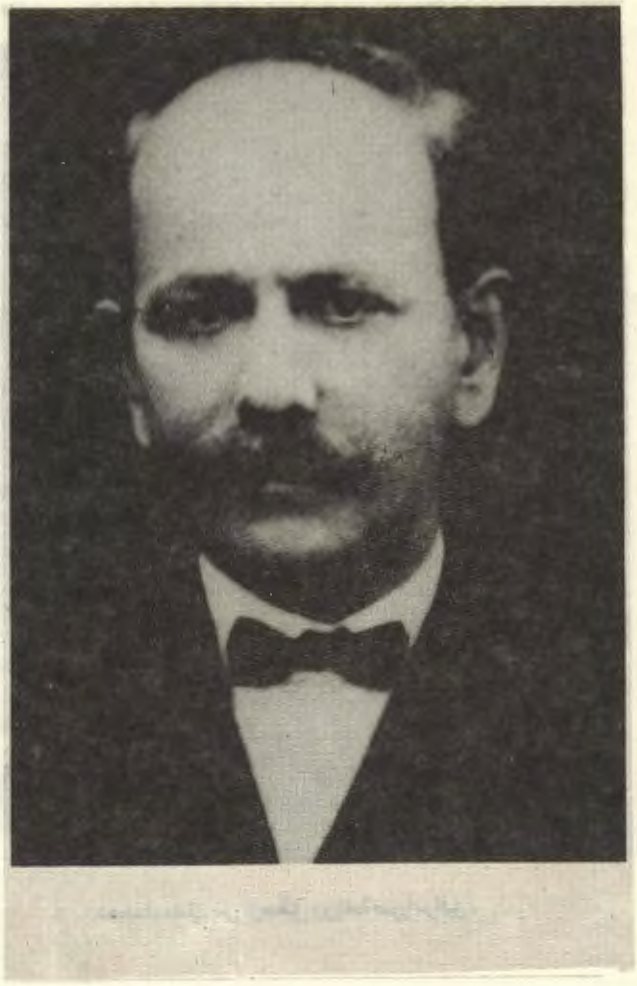
۱۸۵— برلن، ۲۵— ۱۹۲۲.

بخش دوم

علی اکبر دهخدا و چرند پرند

کریستف بالائی

دهخدا، مدتی پس از تعطیل روزنامهٔ صوراسرافیل.



عکسی از دهخدا در سنین جوانی.

دهخدا در خانوادهٔ بختیاریهای اصفهان ــ در جریان جنگ اول جهانی.

دهخدا در اواخر زندگی، نگارش لغت‌نامه.

فصل اول: زندگی و آثار دهخدا (۱۹۵۶ – ۱۸۷۹)

جوانی

علی اکبر دهخدا اندکی پیش از یک قرن پیش در تهران به دنیا آمد. پدرش خانباباخان از ملاّکان ناحیهٔ قزوین بود، البته نه مالکی بسیار بزرگ بلکه از قشر زمینداران که دست کم یک آبادی در اختیار داشتند[1]، و آنان را به اصطلاحی که هنوز در ایران رایج است، ارباب می نامند. خانباباخان نیز مانند بسیاری از اربابان اطراف تهران، بر آن شده بود تا در شهر اقامت کند و بدین منظور خانه ای خرید و با استفاده از درآمد زمینهایش و بهره گیری از رفاه پایتخت روزگار می‌گذرانید.

بی تردید اگر دست اتفاق علی اکبر را از نعمت پدر محروم نمی کرد، این کودک دوران جوانی را در آسودگی و بدون دغدغهٔ خاطر می گذرانید، و شاید سرنوشتش یکسره دگرگون می گشت ولی پدر علی اکبر در سال ۱۳۰۷هـ.ق (۱۸۸۹)، هنگامی که او نه سال بیشتر نداشت درگذشت، و ادارهٔ امور خانواده به عهدهٔ یکی از خویشاوندان خانباباخان به نام میرزا یوسف خان که از سوی متوفی به عنوان قیم خانواده برگزیده شده بود قرار گرفت.

متأسفانه دو سال بعد بار دیگر با مرگ میرزا یوسف خان بدبختی به خانواده روی آور گردید، و علی اکبر، که در این هنگام تنها یازده سال از عمرش می گذشت، بار دیگر حامی بزرگ و وفاداری را از دست داد. هفت دختر میرزا یوسف خان و شوهرانشان در اندک مدتی تمامی اموال خانباباخان را که در اختیار پدر آنان قرار گرفته بود تصاحب کردند، و بزودی برای مادر تهیدست دهخدا جز خانهٔ تهران و اندک مایه ای برای گذران زندگی هیچ نماند.

شاید اگر دست تقدیر دست دهخدای جوان را در دست یکی از فاضل‌ترین افراد آن روزگار نمی گذاشت، جز بدبختی حتمی یا دست کم آینده‌ای نه چندان درخشان نصیب او نمی شد. این مرد فاضل شیخ غلامحسین بروجردی یکی از دوستان خانوادگی دهخدا بود که تعلیم رایگان دهخدای جوان را برعهده گرفت. او به تنهایی در یکی از حجره‌های مدرسهٔ حاج شیخ هادی نجم‌آبادی زندگی می کرد. و به تدریس عربی و فقه مشغول بود. علی اکبر مدت دهسال از بام تا شام در خدمت این شیخ پیر روزگار می گذرانید، و از او علوم قدیمهٔ اسلامی و زبان عربی می آموخت. دهخدای جوان، گذشته از درس خواندن، بیشتر اوقات در تدریس دروسی ازقبیل فقه نیز، که شیخ بروجردی مجاناً به طلاب مدرسه می آموخت، کمک می کرد. و سرانجام اینکه دهخدا به دلیل همسایگی چندین سال نیز از محضر آیت‌الله حاج شیخ هادی نجم‌آبادی کسب فیض نمود.

در این احوال مادر دهخدا که شائق بود تا پسر ارشدش تحصیلات جدید را نیز تجربه کند و با علوم اروپایی آشنا گردد، او را به مدرسهٔ علوم سیاسی که فروغی تأسیس کرده بود فرستاد[۲]. در اینجا دهخدا زبان فرانسه را نیز آموخت. از آنجا که دهخدا استعدادی وافر داشت، فروغی او را به دستیاری در تدریس ادبیات فارسی گمارد. دهخدا به هنگام فراغت از تحصیل از بهترین دانشجویان مدرسهٔ سیاسی به شمار می رفت، و برای خدمت در وزارت خارجه در نظر گرفته شده بود (در حدود سال ۲۲ — ۱۳۲۱هـق).

پیش از پرداختن به جنبه های دیپلماتیک و مأموریت ها و روزنامه‌نگاری و جنبه های سیاسی و ادبی زندگی دهخدا، باید نکاتی چند را در بارهٔ نوع آموزش متداول در آن روزگار، که دهخدا در جوانی از آن بهره‌مند شده بود، روشن کنیم، زیرا چنین کاری، به نظر ما، نوع گرایش های ذهنی و سرمایه های فکری را که در دوران مشروطیت رشد یافتند، مشخص می سازد[۳].

جای تعجب نیست که دهخدا را در منازعاتی سیاسی که در سرآغاز قرن بیستم سبب دگرگونی عمیق جامعهٔ ایران گردید سخت درگیر می‌بینیم. موقعیت خانوادگی و محیط اجتماعی و تعلیم و تربیت دهخدا تمامی زمینه های لازم را برای گرایش سیاسی یک آزادیخواه مشروطه طلب در او گردآورده بود. پدرش آخرین بقایای خصلت های زمینداران شهرنشین را برای او به میراث نهاده بود. او که از ملاکان متوسط الحال مرفّه بشمار می رفت و در تهران سکونت اختیار کرده بود، مستقیماً از حاشیه نشینان دربار محسوب نمی شد، ولی درعوض پیوندهای گوناگونی با روحانیون بزرگ داشت. دهخدا در خاطرات[۴] خود از نفوذ عمیقی سخن می گوید که شیخ غلامحسین بروجردی و حاج شیخ هادی نجم‌آبادی بر تکوین فکر او داشته‌اند. دهخدا در خلال دهسال تحصیل مستمر در یک مدرسهٔ مذهبی، نه تنها شالودهٔ استواری از اسلام سنتی را فراگرفته بود، بلکه با زندگی روزمرّه در چنین مدرسه ای نیز بخوبی آشنا شده، و روحانیون شیعی مذهب و عادات و آداب آنان را نیک شناخته بود.

در مدرسهٔ علوم سیاسی دهخدا جهان غرب، یعنی اروپا، را کشف کرده بود، اروپایی که در علوم و فنون بسیار پیشرفته‌تر از ایران بود، اروپایی که از آن افکار دموکراتیکی نشر می‌یافت که نقطهٔ مقابل افکار جامعهٔ ایرانی دورهٔ قاجاریان بود، و سرانجام اروپایی که از نظر اقتصادی در نهایت رشد بود، و پیش از این ایران را طعمهٔ آزمندی ها و رقابتهای سیاسی خود کرده بود.

اگرچه دهخدای جوان هنوز به تمامی پیامدهای چنین تضادهایی پی نبرده بود، ولی اثر آنها را همواره در تحولات آیندهٔ زندگی او می توان دید. و از آنجا که می خواهیم تصویری از دهخدا به مثابهٔ سیاستمدار، روزنامه‌نگار مبارز، و ادیب طنز پرداز ارائه دهیم، ضروری است همواره خطوط عمده این تصویر اوّلیه را در ذهن داشته باشیم: تصویری از دهخدا در بیست سالگی، در سپیده‌دم انقلاب مشروطه.

دهخدای دیپلمات و دولتمرد

در حقیقت هنگامی که دهخدا از مأموریت خود در بالکان که به همراهی معاون‌الدوله غفاری وزیرمختار فوق‌العادهٔ ایران در بالکان بود به ایران بازگشت، انقلاب آغاز شده بود. اقامت نخستین دهخدا در غرب به او اجازه داده بود تا تحصیلات خود را در فرانسه[5] پی گیرد و به پایان رساند، و او را با تمدن‌های پیشرفته آشنا کرده و علل عقب‌افتادگی میهنش را به او نموده بود.

اندکی پس از بازگشت دهخدا (در سیزدهم رمضان سال ۱۳۲٤هـق/ ۱۹۰٦) امین‌الضرب مهدوی او را به عنوان معاون و مترجم مسیو دو بروک، مهندس بلژیکی، در ادارهٔ شوسهٔ خراسان استخدام کرد. گزارشهای او در این مقام نشانه‌ای از استعداد چشمگیر او در کار نویسندگی است. به علاوه، با توجه به این خصلت استثنایی دهخدا نمی‌توانست برای مدّتی مدید در کارهای اداری بماند. شش ماه بعد، دهخدا از جانب میرزا جهانگیرخان شیرازی و میرزا قاسم‌خان تبریزی به تهران دعوت شد تا کار نویسندگی را در روزنامهٔ صوراسرافیل، که در ایران دورهٔ مشروطه با اقبال بسیار رو به رو شده بود و در زیر از آن سخن خواهیم گفت، آغاز کند.

دهخدای روزنامه‌نگار

با آغاز کار روزنامه‌نگاری، دهخدا از چندین نظر مرحله‌ای قاطع را در زندگی خویش شروع می کند: نخست آنکه این یک انتخاب سیاسی است، زیرا با این کار دهخدا قاطعانه در اردوی مخالفان جای می گیرد، کسانی که دست رد به سینهٔ رژیم استبدادی قاجاریان و جامعهٔ بی تحرک آنان می زنند. دهخدا، سرشار از افکار اروپایی در بارهٔ پیشرفت اجتماعی، دموکراسی و آزادی، بی محابا در راه مبارزه‌ای اجتماعی که می داند برای مردم ایران حیاتی است گام برمی دارد.

در انتخاب راه مبارزه به جای تسلیم، دهخدای جوان بی تردید دوران نوجوانی خویش، سالهای فقر خانواده، و ظلمی را که بر او و خانواده‌اش رفته بود، نیز در یاد داشت. او به تجربه دریافته بود که باید در بارهٔ نقش قشریون اندیشه کند. دهخدا قشریون را بخوبی و بیش از هر کسی می شناخت، چرا که دهسالی در میانشان زیسته بود. او آنان را به اصطلاح از درون می شناخت، و می دانست که روی هم‌رفته نمی‌توان برای دگرگون کردن وضع به سود مردم روی آنان حساب کرد.

بنابراین، آن نوع زندگی که دهخدا و دیگر طرفداران آرمان دموکراسی در پیش گرفته بودند، دشوار و پرمخاطره، بود، وچه بسیار کسانی‌که در این راه جان باخته بودند. ولی هیچیک از این مسائل مانع از آن نبود

که شیپور آزادی، رسا و نیرومند، صلای بیدار باش کشور را سردهد.

چرند پرند این رشته مقالات رعدآسا و بلند آوازه، نیز خود شیپوری بود که در هر شماره از روزنامهٔ صوراسرافیل، در ظرف اندکی بیش از یکسال در تهران، و سپس در ایوردن، احتضار رژیمی متزلزل را صلا می داد. ولی مهمتر از همه **صوراسرافیل** روزنامه ای مردم پسند است که نو یسندگان آن نه تنها از قانون اساسی و مجلس حمایت می کنند، بلکه جانب ستمدیدگان و محرومان و تهیدستان را نیز می گیرند. به علاوه هر هفته تمام بازاریان با شوری خاص به این مقالات که در عین شوخ طبعی، براخلاقیات منحط آنان نیز اثر می گذارد و عقده هاشان را می گشاید، و آنان را به دگرگونیهای بزرگ امیدوار می کند، روی می آورند. موضوع این مقالات، در نظر نو یسندگان آنها، می توانست مردم را بیدار کند و آنانرا از آن جهل و خوشباوری که ریاکارانه در آن نگاهشان داشته اند بیرون کشد و به خود آورد، و تودهٔ مردم را از خواب غفلتی که افیون و خرافات برایشان به ارمغان آورده برخیزاند.

صوراسرافیل نخستین روزنامه ای بود که در کوچه و بازار به دست روزنامه فروشها و غالباً به وسیلهٔ کودکان به فروش می‌رسید[6].

آیا خواندن این نوع روزنامه هم از آن دست سرگرمی ها بود که در گذشته در ایران مرسوم بود، و طی آن مرد نقّال عوام النّاس کنجکاو را گرد خود جمع می کرد و قطعه ها یا قصه هایی را از **شاهنامه، لیلی ومجنون، رموز حمزه و حسین کرد شبستری** بر آنان فرومی خواند؟ این پرسش را برای زمانی که به تحلیل متن **چرند پرند** می پردازیم می گذاریم. اینقدر هست که **چرند پرند** نشانه های قاطعی از خطابت[7] دربر دارد، و همواره مردمی را که به سراغ این نوشته های دهخدا می روند مستقیماً مورد خطاب قرار می دهد.

صوراسرافیل

سرگذشت نشریهٔ هفتگی صوراسرافیل یک سلسله ناکامی است: این نشریه در خلال سالهای ۱۳۲۵هـ‌ق (۱۹۰۶) و ۱۳۲۶هـ‌ق (۱۹۰۷) پنج بار توقیف شد. سردبیر آن، میرزا جهانگیرخان، در سال ۱۳۲۶هـ‌ق (۱۹۰۷) براثر حادثه سوءقصد در معرض خطر مرگ قرار گرفت و دهخدا نیز در همان سال از چنگ نظام حاکم بر ایران گریخت و در سویس به صورت تبعید برای خود مأمنی یافت.

انتشار این روزنامه نه ماه پس از اعلام مشروطیت، یعنی در روز پنجشنبه هفدهم ربیع الاول سال ۱۳۲۵هـ‌ق، آغاز گردید. بر بالای صفحهٔ نخست آن نام دبیران آن میرزا جهانگیرخان شیرازی و میرزا آقاخان تبریزی دیده می‌شود. نام دهخدا تا شمارهٔ پنجم در این روزنامه نیامده است ولی، بنابر گفتهٔ تقی زاده[8]، دهخدا از آغاز در این روزنامه مطلب می نوشته است. نام دهخدا به عنوان دبیر و نگارندهٔ روزنامه در آن ذکر شده است.

محل روزنامه در آغاز کتابخانهٔ تربیت واقع در خیابان ناصری[9] تهران، بود، و در حقیقت محفل ادبی آزادیخواهان به شمار می رفت. ده سال پیش از این تاریخ، در سال ۱۳۱۶هـ‌ق (۱۸۹۸)، کتابخانه ای به این نام ابتدا در تبریز بنیاد نهاده شده بود، و مؤسسان آن گروهی از روشنفکران دموکرات، یعنی سید

حسن تقی زاده، سید حسین عدالت، سید محمد شبستری و میرزا محمد علیخان تربیت بودند. در سال ۱۳۲٤هـق (٦ — ۱۹۰۵)، کتابخانهٔ دیگری به همین نام در تهران بر پا گردید، که بینانگذارانش دقیقاً شناخته شده نیستند. و همین محفل بود که روزنامهٔ صوراسرافیل را حمایت می کرد. تنها این مطلب را می دانیم که در میان روشنفکران آزادیخواهی که در این کار مشارکت داشتند نام سید حسن تقی زاده و علی محمدخان، برادر تربیت تبریزی، نیز دیده می شود[۱۰].

پس جای شگفتی نیست که پس از درج مقاله ای خشن به قلم دهخدا، و پس از توقیف یکماهه ای که به دنبال انتشار شمارهٔ ششم روزنامه (به تاریخ ۲۲ جمادی الاول ۱۳۲۵ هـ.ق) در نشر آن پیش آمد در شماره های ۷ و ۸ صوراسرافیل به مقاله ای زیر عنوان «دفاع» به قلم تقی زاده برمی خوریم که مضمون آن گلایه ها و شکوه های علماست. در همین شماره مقاله ای نیز در همین مورد به امضای سید جمال الدین واعظ اصفهانی، پدر جمالزاده و از دوستان بسیار نزدیک گروه تربیت، به چشم می خورد.

وقفهٔ دوم در انتشار این روزنامه، پس از نشر شمارهٔ ۱٤ رخ داد و از روز دهم شعبان ۱۳۲۵هـق (۱۹۰۷) تا ۲۹ رمضان همان سال طول کشید. علت توقیف این بار درج مقاله ای جسورانه در شمارهٔ دوازدهم روزنامه بود و هیچیک از عذرخواهی های روزنامه در شمارهٔ سیزده آن، این هیاهو را فرونشاند.

با شمارهٔ نوزدهم (۲۸ شوال ۱۳۲۵هـق/ ۱۹۰۷) یکبار دیگر انتشار روزنامه متوقّف و ادارهٔ روزنامه غارت و ویران شد. (تا ۲۱ ذی الحجه ۱۳۲۵هـق ۱۹۰۷).

وقفهٔ چهارم با شمارهٔ بیست و نهم روزنامه آغاز گردید (نهم صفر ۱۳۲٦هـق/ ۱۹۰۸) و تا بیست و یک ربیع الاول همان سال ادامه یافت. علت این وقفه ظاهراً بیماری دهخدا بود، یا دست کم با توجه به نوشته های روزنامه در آن زمان چنین برداشت می شود. وقفهٔ پنجم وقفهٔ نهایی بود. در روز بیستم جمادی الاول ۱۳۲٦هـق/ ۱۰۹۸) سه روز پیش از به توپ بسته شدن مجلس توسط محمد علیشاه، سی و دوّمین و آخرین شمارهٔ روزنامهٔ صوراسرافیل (چاپ تهران) منتشر گردید. پس از کودتا و قتل میرزا **جهانگیرخان، دهخدا همراه با تقی زاده و سید جمال الدین واعظ، در خانه ای در نزدیکی مجلس پنهان** شد. سپس، همچنان به همراهی تقی زاده و سید جمال الدین و چند تن دیگر از دوستان خود، مدت زمان بیست و پنج روز را به عنوان پناهندهٔ سیاسی در سفارت انگلیس به سر برد. ولی محمد علیشاه بزودی او را از آن مکان بیرون راند و به تبعید فرستاد. دهخدا راه پاریس را در پیش گرفت و در آنجا به قزو ینی[۱۱] **پیوست.** سرانجام خودرا به سو یس رسانید و در شهر ایوردن ساکن گردید، و در اینجا بود که سه شمارهٔ دیگر از **روزنامهٔ** صوراسرافیل را با حمایت مالی معاضدالسلطنه، که از لندن به دیدار او آمده بود، منتشر ساخت. چاپ این روزنامه در خارج از ایران دشواریهای بسیاری را پدیدآورد. در سو یس حروف فارسی و عربی برای چاپ وجود نداشت. و خارج از پاریس هم حروفچینی یافت نمی شد که بتواند دستنوشته های فارسی را بخواند و بفهمد.

بنابراین ناگزیر می بایست هر شماره از روزنامه به پاریس فرستاده شده، در آنجا قزو ینی تصحیحات لازم را در متن چاپ شده به عمل آورد. شمارهٔ نخست به همین صورت در تبریز تجدید چاپ شده است.[۱۲]

توزیع روزنامه در ایران هم آسانتر از چاپ آن نبود و از طریق چهار سفارتخانهٔ خارجی در ایران، یعنی

سفارت ایتالیا، سفارت بلژیک، سفارت اتریش و سفارت آلمان (سفارت عثمانی نیز پنهانی در این امر مساعدت می کرد) صورت می گرفت. همچنین هر کشوری توزیع شش یا هفت شماره‌ای را که یا از رشت (از راه قزوین و تهران) و یا از بوشهر (از راه شیراز و اصفهان) به تهران می رسید برعهده می گرفت.

شمارهٔ چهارم روزنامه هم تدارک دیده شده بود ولی چاپ آن میسّر نگردید و مشکلات ناشی از این کار دهخدا و معاضدالسلطنه را بر آن داشت تا مبارزه را از استانبول پی گیرند. در اینجا تا پیروزی انقلاب دهخدا همکاری خود را با نشریهٔ **سروش**[۱۳] حفظ کرد. آنگاه به تهران بازگشت و در اینجا بود که از تهران —و نیز از کرمان— به نمایندگی مردم در مجلس دوم انتخاب شد و در این دوره زندگی روزنامه‌نگاری **دهخدا به پایان می‌رسد، ودورهٔ سیاستمداری او آغاز می‌گردد.**

آن گروه از مقاله های **چرند پرند** که در تهران چاپ شده و آن دسته که در ایوردن به چاپ رسیده به رغم تداوم مضمونی، تضادی بسیار آشکار با یکدیگر دارند. گروه دوم از نظر شدت و خشونت طنزی که در آنها متوجه رژیم قاجاریان است بر گروه نخست برتری دارد. ولی هر دو گروه هدف هایی را دنبال می کنند که نویسندگان صوراسرافیل در اولین شمارهٔ آن روزنامه اعلام کرده‌اند: تشریح دقیق مفهوم مشروطیت، حمایت از مجلس، پشتیبانی از روستاییان، تهیدستان و ستمدیدگان. ولی مقالات ایوردن —و این بی تردید مرهون دوری نویسنده از ایران و آزادی بیان بیشتر اوست— از نظر شدّت لحن و توانمندی انتقادی تفاوتی آشکارا با مقالات تهران دارد. ولی هر دو یکسان گروهی خاص را از خود روگردان می کنند و یکسان، چه در اروپا و چه در تهران، با مخالفت های سخت رو یارو می گردند.

چرند پرند

شهرت صوراسرافیل تا حدّ زیادی مرهون **چرند پرند** بود، و هنوز هم چنین است. اصطلاح **چرند پرند** براساس رسمی دیرینه در زبان فارسی که در آن با کلمات بازی می شود، و پژواک دگرگون شدهٔ واژه‌ای به دنبال آن تکرار می شود، و با تغییر حرف یا صدای آغازین واژه‌ای مهمله ای از آن ساخته می شود، شکل گرفته و معنای آن چیزی است در حدود سخن بی معنا و یاوه، مهمل و پرت، بیهوده. برای این مقالات که از نظر ابداع، تخیّل، و تفکّر درخشان و حتی هذیانهای آن هیچگونه پیشینه ای در ادبیات فارسی وجود ندارد، بهتر از این عنوانی نمی توان تصور کرد. و چنانکه غلامحسین یوسفی[۱۵] به درستی می گوید برای یافتن نمونه‌ای که از نظر ارزش با آن برابری کند باید به آثار عبیدزاکانی[۱۶] بازگردیم. دهخدا نام خود را در پای این مقالات نگذاشته، بلکه تخلص خود «دخو» را به کار برده است که در قزوین به آدم سفیهی گفته می شود که از او ماجراها و داستانهای خنده‌آور بسیاری از هر نوع نقل می کنند، و به نحوی به ملانصرالدین شباهت دارد که، چنانکه خواهیم دید، **چرند پرند** بسیاری از ویژگیهای خود را از ماجراهای او به عاریت گرفته است.

چرند پرند— و این نشانهٔ نبوغ نویسندهٔ این مجموعه است— به رگه ای دست یافته که در ادبیات فارسی کمتر مورد استفاده قرار گرفته است، و آن رگه ای از طنز است که در دوردست ها به **اخلاق الاشراف** عبیدزاکانی می رسد. البته مخاطب این طنز تودهٔ بزرگ مردم اند، اعمّ از باسوادان یا مردم عادی کوچه و بازار، ولی تفاوت تنها در این نیست: دهخدا با انتخاب آگاهانهٔ زبان مردم، یعنی زبان فارسی روزمره،

دست به ابتکاری عمیق می زند. و در حقیقت عملی سیاسی انجام می دهد. او که خود مردی با فرهنگ از طبقهٔ متوسط است، زبان مردم را به مثابهٔ حربه‌ای برنده علیه نیروی ارتجاع به کار می گیرد. او که خود خطیبی فاضل است، با خطابتی جدید، نیرویافته از زبانی مشترک، برخطبه های مطنطن و مغلق معاصران خود یورش می برد. او زبان قدرت سیاسی را از قید و بند می رهاند و آنرا به مردم بازمی‌گرداند.[۱۷] بنابراین چرند پرند — و دشواریهایی که روزنامهٔ صوراسرافیل بدان دچار گردید، این نکته را به اثبات می رساند — بیشتر از هر چیز یک حربه است، حربهٔ روزنامه نگاری و مطبوعات. و در اینجا باید در برابر شایستگی و شهامت نویسندگان صوراسرافیل ادای احترام کرد که به ایران اجازه دادند تا برای نخستین بار روزنامه‌ای براستی آزاد به زبانی قابل فهم برای همگان داشته باشد.

این حربه به سوی هدف اصلی نشانه گیری شده بود: محمد علیشاه قاجار پادشاه مستبد ضدمشروطه، درباریان و وزیران او که برای از میان بردن مجلس به نمایندگان رشوه می‌دادند و بالاخره عناصر مرتجع. چرند پرند، چنانکه از نامش پیداست خیالبافی های نویسنده را در بارهٔ رویدادهای هر روزه دنبال می‌کند. هدف از طنز دهخدا ویران کردن محض نهادهای اجتماعی نیست، بلکه کل جامعه را دربر می‌گیرد و به راستی «مجموعه‌ای است از واقع گرایی اجتماعی»[۱۸].

فئودالها، مأموران ستمگر دولت در روستاها، حقوق زنان، ساده لوحی و زودباوری مردم، مجلس و نمایندگان فاسد آن، مطامع استعمارگران اروپایی، عقب‌ماندگی ایران در فنون و صنعت و ضعف اقتصادی آن، مسائل بزرگ اجتماعی اقتصادی و فرهنگی، و ورشکستگی نظام قاجاریان، یک یک در زیر قلم گزندهٔ طنز و هزل دهخدا مورد بررسی قرار می گیرد.

نثر چرند پرند

«اهمیت صوراسرافیل در زمان انتشار، به مناسبت مقالات سیاسی و اجتماعی و رشتهٔ نوشته های دهخدا به‌عنوان چرند پرند بود. چرند پرند چون در زمان انتشار نوعی تازه از نقد و بیان مطالب اجتماعی و سیاسی به زبان طنز و ریشخند بود طبعاً خواستار زیاد داشت. حقیقتاً این رشته از نوشته های مندرج در صوراسرافیل بود که موجب رواج آن روزنامه در میان طبقات بازاری و کاسب و مردم عادی و عامی شد و آن را سریعاً مشهور و زبانزد کرد.»[۱۹]

بدین ترتیب چرند پرند از آنگونه آثار است که می توان نثر آن را رویدادی ادبی به شمار آورد. کلیّهٔ منتقدان معاصر در این نکته اتفاق نظر دارند که دهخدا پیشتاز گرایشهای نو در ادبیات فارسی است. به قول خانلری،[۲۰] دهخدا، حتی پیش از جمالزاده، زبان عامیانه را در ادبیات فارسی عرضه کرد، و به آن حیثیت و اعتبار ادبی بخشید.

ولی آنچه دهخدا انجام داد چیزی بیش از عرضهٔ اصطلاحات عامیانه یا ضرب المثلهای رایج در زبان نوشتار بود. او، مانند سعدی که پیشترها به چنین کاری دست یازیده بود، پلی میان زبان نوشتار و زبان گفتار بنا کرد، و پیش از هر کار دیگر، توانست پیوندهای میان فارسی عامیانه و فارسی کلاسیک را از فراز فارسی منحط بلاغیون قرنهای شانزدهم و هفدهم بگذراند و به یکدیگر متصل کند.[۲۱] غلامحسین

یوسفی می گوید:

گرایش صوراسرافیل به زبان زنده و مأنوس مردم و ترک تکلف و به قلم آوردن لغات و ترکیبات عامیانه نه تنها این روزنامه را به میان تودهٔ مردم برد و به شهرت و محبوبیتش افزود بلکه از عواملی بود که سبک نثر فارسی را دگرگون کرد.» [۲۲]

در اینجا مقصود ما آن نیست که عمیقاً به تحلیلهای سبک شناسانه روی آوریم، هر چند این زمینه جالب توجه است. حتی می توان پژوهشهای سودمندی را در بارهٔ بررسی تطبیقی **چرند پرند** با حکایت های سعدی یا عبیدزاکانی در پیش **گرفت**، یا برعکس آنرا با متون جدید، از قبیل **وغ وغ ساهاب** صادق هدایت مقایسه کرد. اینگونه بررسیها می توانست روشن سازد که نثر دهخدا تا چه اندازه فردی و منحصر به خود اوست و چه چیزی از دیگران به وام گرفته، و چه ها به آیندگان خود داده است.

در اینجا تنها به این اکتفا می کنیم که خواننده را به متن چرند پرند، **قطعه هایی** که در اینجا عرضه می کنیم، رهنمون گردیم.

صوراسرافیل و مطبوعات عصر مشروطیت

با اینهمه، اجازه دهید پیش از آغاز تحلیل گزیده هایی از **چرند پرند**، نشان دهیم که چگونه دهخدا این مجموعه را در فضای روزنامه نگاری آن زمان، که منحصر به **صوراسرافیل** نبود (گواینکه شیوهٔ این روزنامه بسیار ابتکاری بود)، به نهضتی عام پیوند داده است که با اعلام مشروطیت در سال ۱۹۰۶ زاده می شود، یا به عبارت بهتر، باز زاده می شود. به دلیل این انقلاب، و رهایی موقت نیروهای اجتماعی، روزنامه های بسیاری که اکثراً دیر پا نبودند منتشر گردیدند که بیشتر آنها نیز می کوشیدند تا به سبکی مطنطن از فارسی کلاسیک تقلید کنند. ذکر این نکته ضروری است که ابتکاری بودن صوراسرافیل نیز در همینجاست. به عنوان نمونه، می توان از نشریهٔ **مجلس**[۲۳] یاد کرد که بنیانگذار آن میرزا سید محمدصادق طباطبائی است. در صفحات ۲۱ و ۲۲ از جلد دوم کتاب از صبا تا نیما نوشتهٔ آرین پور[۲۴] فهرست نسبتاً کاملی (با ۲۵ **عنوان**) از این نشریات را می توان یافت.

همزمان با انتشار صوراسرافیل، در کلکته نیز روزنامه ای روزانه توسط سید حسین کاشانی (برادر مؤید الاسلام) به نام **حبل المتین** منتشر شد، که انتشار آن نیز مانند صوراسرافیل تا به توپ بستن مجلس دوام آورد، و پس از آن یکبار دیگر در سال ۱۳۲۷هـ.ق (۱۹۰۹) در رشت انتشار یافت. به عنوان نمونه های خوب این مطبوعات انقلابی از مجلهٔ **تئاتر** نیز باید نام برد، که در سال ۱۳۲۶هـ.ق (۱۹۰۸) توسط میرزا رضاخان طباطبائی، نمایندهٔ مجلس دوم، بنا نهاده شد. این نشریه به شکل پرسش و پاسخ منتشر می شد، و از این نظر بی شباهت به روزنامهٔ **قانون** میرزا ملکم خان[۲۵] نبود. و بالاخره باید از روزنامهٔ فکاهی و مصوّر **حشرات الارض**،[۲۶] که بنیانگذار آن حاجی میرزاآقا بلوری بود، نام برد. نو یسندهٔ این روزنامه به تقلید از نشریهٔ **ملانصرالدین** چیز می نوشت، و ما در زیر دربارهٔ **ملانصرالدین** سخن خواهیم گفت، چرا که روحیه و لحن و شکل **صوراسرافیل** شباهت بسیار به آن نشریه داشت و لازم است پیش از بررسی متون، این توالی مهم را به ثبوت برسانیم.

چرند پرند و ملانصرالدین

ملانصرالدین، چنانکه از نامش می توان تصور کرد، روزنامه ای طنزآمیز بود که در تفلیس، واقع در قفقاز، به زبان آذری منتشر می شد. نویسنده و بنیانگذار این روزنامه جلیل محمد قلی زاده (۱۹۳۲—۱۸۶۹) ایرانی الاصل بوده و گذشته از آذری، زبانهای فارسی و روسی را نیز می دانست. او چندین سال به شغل آموزگاری اشتغال داشت، و در سال ۱۹۰۴ به تفلیس رفت و با روزنامهٔ **شرق روس** به همکاری پرداخت. قلی زاده در کنار فعالیت روزنامه نگاری، داستانهایی هم زیر نفوذ نویسندگان روس ازقبیل گوگول و تولستوی[۲۷] و نیز چند نمایشنامه کمدی، نوشته است.

چاپ ملانصرالدین تا سال ۱۹۱۴ ادامه یافت، سپس متوقف گردید و تا سال ۱۹۱۷ از سر گرفته نشد. آنگاه پس از چند شمارهٔ دیگر سرانجام در سال ۱۹۲۱ روزنامه برای همیشه تعطیل گردید. قلی زاده که سخت مایل بود تماس خود را با ریشهٔ ایرانی خویش تجدید کند، به تبریز حرکت کرد تا بقیهٔ عمر خود را در آن شهر بگذراند. ولی دولت ایران به او روی خوش نشان نداد، و او ناچار به دعوت دولت جمهوری آذربایجان به باکو بازگشت.

ویژگی روزنامهٔ **ملانصرالدین** زبان سادهٔ آن است و در آن انواع نوشته ها، از شعر گرفته تا سرگذشت و پاورقی و داستان کوتاه و نامه و کاریکاتور و غیره، یافت می شود. نیازی به گفتن نیست که نفوذ این روزنامه در ایران دوران مشروطیت بسیار زیاد بود و بویژه در آذربایجان رواج بسیار داشت، زیرا زبان آن آذری بود و نویسندگانش شناخت کاملی از ایران، آداب و عادات مردم آن، و رویدادهای هرروزهٔ آن داشتند. داستان هایی نظیر «آزادی در ایران» ارتباط مستقیمی با زندگی مردم داشت.

مقایسهٔ **صوراسرافیل** با **ملانصرالدین** بیش از آنکه نشانگر شباهت میان این دو روزنامه و نویسندگان آن باشد، نمایشگر صمیمیت و همکاری نزدیک آنان است. از آنجا که این دو نشریه تقریباً همزمان با یکدیگر بودند (ملانصرالدین یک سال پیش از **صوراسرافیل** منتشر شده بود) بیهوده خواهد بود که بخواهیم بگوییم کدامیک مدیون دیگری است. با اینهمه چنانکه با توجه به تکرار بلافصل چند اسلوب روایتگری می توان به اثبات رسانید، در این میان **صوراسرافیل** بیشتر وامدار **ملانصرالدین** بوده است.

این دو روزنامه در گرایش های سیاسی نیز، به همان اندازهٔ سبک نویسندگی، به یکدیگر شبیهند. هر دو یکسان و در آفرینش تیپ ها و شخصیتها و در انتخاب صحنه ها و صحنه آرایی و در شیوه روایتگری (مثلاً در پروراندن موضوع و پایان دادن به داستان) قرین توفیقند. **مقایسهٔ قصهٔ** «آزادی در ایران» (۱۹۰۶) به اندازهٔ کافی گویای این نکته خواهد بود.

ملانصرالدین نیز تعدادی از اسلوبهای نگارشی را از **صوراسرافیل** به وام گرفته است: مثلاً کاربرد پیشگفتار، یعنی مقدمه ای کوتاه و سخت **بذله آمیز** که اغلب پیدا کردن ارتباط آن با موضوع مقاله یا قصه بسیار دشوار است.[۲۸] تکنیک دیگری که دهخدا نیز آن را به کار می برد، گفت و شنود میان راوی و بدل اوست: **دمدمکی ملانصرالدین در صوراسرافیل به دمدمی بدل می‌شود.**[۲۹] سلوب دیگری که به این تکنیک شباهت دارد ولی گسترده‌تر است «مجلس» یا کمیتهٔ نگارش است که در نشست های آن مسائل روز

حل و فصل می‌گردد، یا در برابر آنها موضع گرفته می شود، که البته گونه‌ای از همان تکنیک بدل‌سازی برای نمایش موضع گیریهای متضاد است.

اسلوب دیگر که در هر دو روزنامه بسیار به کار می رود پیش کشیدن نامه های خوانندگان است.[۳۰] و سرانجام اینکه در مورد هر دو روزنامه ادات و ابزار بلاغی بسیاری ازقبیل اوج، تجاهل، اشاره، گفتار رمزآمیز و کاربرد گستردهٔ امثال و حکم عامیانه، تأثیر طنز را دوچندان می کند.

زندگی دولتی و ادبی

به هنگام پیروزی انقلاب مشروطه، یعنی پس از خلع محمد علیشاه، علی اکبر دهخدا که از تهران و کرمان به نمایندگی انتخاب شده بود، سفری به استانبول رفت و در یازدهم محرم ۱۲۸۸هـق (۱۹۰۹) به **تهران بازگشت.**[۳۱] **دهخدا تا سال ۱۹۱٤ فعّالانه درزندگی سیاسی جامعهٔ ایران شرکت داشت و** می کوشید تا شالودهٔ جامعه‌ای دموکراتیک را بریزد و آرمانهایی را تحقّق بخشد که در راه آنها خود تا بدین‌حد مبارزه کرده بود و بسیاری از دوستانش خون خود را نثار کرده بودند.

در این دوران دهخدا، گذشته از مسؤولیتهای نمایندگی، همچنان به همکاری با چندین روزنامه و نوشتن مقالاتی برای آنها ادامه داد،[۳۲] که از میان این روزنامه ها می توان از **مجلس، آفتاب** (روزنامهٔ سید یحیی رشتی ناصرالاسلام) **شورا** (متعلق به ح. عبدالوهاب‌زاده) **ایران کنونی** (به مدیریت مدبرالممالک) و سرانجام **پیکار** متعلق به کمالی نام برد - ولی براساس نظر دبیر سیاقی، دهخدا در نگارش سروش در تهران مشارکت نداشته است.[۳۳]

در خلال سالهای جنگ جهانی اول دهخدا خود را در چهارمحال در میان قبیلهٔ بختیاری پنهان کرد و در طول بیست و هشت‌ماهی که در آنجا بود کار را برروی دو اثر بزرگ زندگی خود یعنی **امثال و حکم** و **لغت‌نامه** آغاز کرد.

نخستین اثر از این دو اثر عظیم مجموعه‌ای است شامل حدود بیست و چهارهزار ضرب‌المثل فارسی که در ادبیات فارسی ریشه دارد، و در زبان گفتگوی مردم راوج یافته است. گزافه نخواهد بود اگر بگوییم که این کار می تواند به منزلهٔ منبعی غنی برای پژوهشگران ادبی و مردم‌شناسان به کار رود و تاکنون جز اندک استفاده‌ای از آن در این جهت نشده است. این اثر درسال ۱۳۰۸ شمسی (۱۹۲۹) به دستور اعتمادالدوله به چاپ رسید.[۳۴]

دهخدا خود میل داشت نام **لغت‌نامه** را دایرة‌المعارف فارسی بگذارد ولی مجلس که در سال ۱۳۲٤ شمسی (۱۹٤۵) چاپ آنرا به رأی گذاشت و به تصویب رسانید، نام فرهنگ آقای دهخدا را برای آن پیشنهاد کرده و بدینسان دهخدا از روی سازش و به یاد فرهنگ اسدی طوسی نام **لغت‌نامه** را که برروی این اثر باقی است برگزید. لغت‌نامه اثری بود عظیم و طاقت‌سوز که نمی توانست در زمان حیات نویسنده به پایان برسد و سرانجام هم چند ماهی پس از بزرگداشت صدمین سال تولد دهخدا که در سال ۱۹۸۰ بدون چندان تشریفاتی برگزار گردید به اتمام رسید.

در حدود سال ۱۳۰۰ شمسی (۱۹۲۱) دهخدا به سمت ریاست دفتر وزیر معارف و سپس به ریاست

دفتر بازرسی وزارت عدلیه منصوب گردید، و از ۱۳۰۳ شمسی (۱۹۲٤) تا ۱۳۲۰ شمسی (۱۹٤۱) نیز ریاست مدرسهٔ علوم سیاسی را که روزگاری خود دانشجوی آن بود برعهده داشت. آنگاه هنگامی که اساسنامهٔ آن مدرسه تغییر کرد به ریاست دانشکدهٔ حقوق و علوم سیاسی و اقتصادی منصوب شد. ولی در سالهای پایانی عمر دهخدا، تمامی مساعی او بر لغت‌نامه متمرکز گردیده بود و مسؤولیتهای اداری برای او جز وسیله‌ای برای گذران زندگی نبودند.

دهخدا رفته رفته از زندگی سیاسی کناره گرفت و تقریباً تمامی وقت خود را صرف تحقیقات فرهنگی نمود، چرا که به چشم خود می دید که مبارزات مشروطه خواهان که او تمام توان و امید خود را بدان بسته بود از اهداف خود منحرف شده و به کودتای رضاخان انجامیده است،

شاید علت کناره گیری دهخدا از زندگی سیاسی عدم تمایل همیشگی او به این امر بود که به بازیچه‌ای در دست انگلستان بدل گردد. او تا بدانجا از پول رو یگردان بود که از حق التألیف لغت‌نامه نیز درگذشت. با آغاز جنگ دوم جهانی دهخدا برای همیشه از کار کناره گرفت تا آخرین لحظات زندگی خود را وقف این کار عظیم فرهنگی کند[۳۵] با اینهمه دهخدا یکبار دیگر با حمایت بی چون و چرای خود از حکومت دکتر محمد مصدق به سیاست روی آورد، و با این کار باردیگر شهامت و بزرگواری خود را به همگان نشان داد. او با نوشتن مقاله، با سخنرانی در رادیو، و با انجام مصاحبه های بسیار به حمایت از نهضت آزادیخواهانه و ملی ایران پرداخت، و به همین دلیل با سقوط مصدق مورد تعدی های بسیار قرارگرفت. چندین بار توسط پلیس شاه به بازجویی برده شد ولی از آنجا که در حکومت ملی مصدق مستقیماً نقشی برعهده نگرفته بود، سرانجام آزاد شد و از آن پس در آرامش روزگار گذارند.

علی اکبر دهخدا در روز هفتم اسفند ۱۳۳٤ (۱۹۵٦) درگذشت و یاد مردی عدالت‌دوست و درستکار و سخت شیفتهٔ آزادی را در خاطر مردم ایران برجای نهاد.

پانویسهای فصل اول

۱ــ نام خانوادگی «دهخدا» به معنای کدخدا یا بزرگ ده نیز از همینجا گرفته شده است.

۲ــ نک: بخش اول، دارالفنون و مدارس خارجی.

۳ــ مشروطیت به انقلاب ایران در سال ۱۹۰٦ اطلاق می شود، و نیز به تعمیم به دوره‌ای که بلافاصله پیش و پس از آن انقلاب قرار دارد. نک: احمد کسروی، تاریخ مشروطهٔ ایران، بالا؛ Persian Revolution, 1905 - 9 Cf. Browme E. G. ، بالا.

٤ــ نک: دهخدا **مقالات**، و پراستهٔ دبیر سیاقی، مقدّمه.

۵ــ دهخدا بیشتر این مدت را در وین اقامت داشت و در آن زمان فرهنگ فرانسوی تابندگی خاصی به آن شهر داده بود.

٦ــ نقل شده در: غلامحسین یوسفی، **دیدار با اهل قلم**، جلد دوم، ۱۳۵۸ شمسی، مشهد، ص ۱۵۳.

۷ــ مقصود از «مخاطب» خوانندهٔ متن است (نک: پائین، تحلیل متون)

۸ــ سید حسن تقی زاده، نک: **آینده**، ۱۳۵۸ شمسی، شماره های ۹ــ ۷ به سردبیری ایرج افشار ص ٤۷ ــ ۵۰۹.

۹ــ از تاریخ انتشار شمارهٔ ششم نشریه، محل کتابخانه در خیابان علاء الدوله رو بروی هتل مرکزی واقع بود. از تاریخ انتشار شمارهٔ ۲۰ این محل به کوچهٔ مسجد فاضل خلخالی در محلهٔ امامزاده یحیی منتقل گردید.

۱۰— ایرج افشار مقالهٔ **پیشگفته**: چندین سند از اسناد تقی زاده این همکاری را به اثبات می‌رسانند.

۱۱— میرزا محمدخان قزو ینی، روشنفکر و منتقد شهیر، که با **کاوه** (دورهٔ برلن) همکاری داشت. در سال ۱۹۲۱ سید محمد علی جمالزاده مجموعهٔ داستانهای کوتاه خود به نام **یکی بود ویکی نبود** را با کمک او به چاپ رسانید.

۱۲— مثلاً در اسناد تقی زاده وجود دارد (نک: ایرج افشار، **مقالهٔ پیشگفته**، ص ۵۱۸).

۱۳— **سروش** در پانزده شماره، نک: تجدید چاپ **چرند پرند** به کوشش دبیر سیاقی (رجوع کنید به بالا).

۱۴— در خصوص حکایت جلیل خان و ظهیرالسطان، نک: ایرج افشار، مقالهٔ **پیشگفته**.

۱۵— غلامحسین یوسفی، **پیشگفته**، ص ص ۱۸۴— ۱۵۱.

۱۶— نظام‌الدین عبیدالله عبیدزاکانی، شاعر طنز پرداز، متوفی به سال ۱۳۷۱ میلادی، اصلاً اهل قزو ین بوده است.

۱۷— کامشاد، **پیشگفته**، ص ص ۴۰— ۳۹.

۱۸— ایضاً، ص ۳۸.

۱۹— ایرج افشار، مقالهٔ **پیشگفته**.

۲۰— پرو یز ناتل خانلری، **نخستین کنگرهٔ نو یسند گان ایران**، ۱۳۲۵، ص ۱۲۸.

۲۱— کامشاد، **پیشگفته**، ص ۳۹.

۲۲— غلامحسین یوسفی، **پیشگفته**، ص ۱۵۳.

۲۳— نک: بخش اول (مطبوعات)، و نیز: ادوارد براون و تربیت، **تاریخ مطبوعات در ایران**، جلد سوم.

۲۴— یحیی آرین پور، **پیشگفته**: جلد دوم، ص ۲۲— ۲۱.

۲۵— نک: بخش اول (میرزا ملکم خان).

۲۶— **حشرات الارض** روزنامه‌ای طنزآمیز بود که در چهاردهم صفر ۱۳۲۶ هـ‌ق (۱۹۰۸) آغاز به انتشار کرد و ۱۰ شماره‌ای از آن منتشر شد.

۲۷— پیش از سال ۱۹۰۴: **صندوق پست**، **احول ده داناباش** و **استاد زینل**. پس از ۱۹۰۴: **آزادی در ایران**، **بچهٔ ریشو**، و **قربانعلی بیگ** نک: جلیل محمد قلی زاده، **چند داستان**، ترجمهٔ فرزانه، تهران، چاپ فرزانه، ۱۳۵۷ شمسی (۱۹۷۸).

۲۸— نگاه کنید به متن شمارهٔ ۸: مقدمه (در هفت خط).

۲۹— ملانصرالدین: ربیع الاول ۱۳۳۵ هـ‌ق (۱۹۰۷) **صوراسرافیل**، پانزدهم جمادی الاول ۱۳۳۵ هـ‌ق (۱۹۰۷).

۳۰— نک: متن شمارهٔ ۲ «مکتوب شهری».

۳۱— ایرج افشار در این مورد تاریخ ۱۳۲۸ هـ‌ق (۱۹۱۰) را ذکر می کند.

۳۲— این دوره از **چرند پرند** در **شفق سرخ** تجدید چاپ می شد.

۳۳— نک: **مقالات دهخدا**، و یراستهٔ دبیر سیاقی، مقدمه.

۳۴— دهخدا، **امثال وحکم**، تهران، امیرکبیر (چاپ جدید)، در ۴ جلد.

۳۵— **شرح حال ابوریحان بیرونی**، چاپ وزارت فرهنگ، ۱۳۲۴ شمسی (هزاره بیرونی)، **تصحیحات لغت فرس اسدی**، **تصحیحات دیوان فرخی**، **تصحیحات دیوان سید حسن غزنوی**، **تصحیحات دیوان منوچهری**، **تصحیحات دیوان حافظ**، **تصحیحات دیوان سوزنی**، **تصحیحات دیوان ناصرخسرو**، و ترجمه هایی از منتسکیو مشتمل بر **عظمت و انحطاط رومیان** و **روح القوانین**.

فصل دوم: تحلیل متون چرند پرند

مقدمه:

چرند پرند را همگان به عنوان رو یداد ادبی طراز اولی در تاریخ ادبیات فارسی **به رسمیت می‌شناسند**، اما کمتر کسی به این مجموعه نام داستان داده است. بسیار نادرند کسانی که پوستهٔ صوری این اثر را شکافته و به‌ساختارهای روایی کمابیش مشخصی که در محتوای آن نهفته است دست یافته باشند.

پرو یز ناتل خانلری در سخنرانی خود در **نخستین کنگرهٔ نو یسندگان ایران**[1]، دهخدا را به عنوان پیشاهنگ کار برد ز بان عامیانه در ادبیات به شمار می آورد، ولی از **چرند پرند** به عنوان مجموعهٔ مقالات سخن می گو ید، ولی این سخن هنگامی درست است که قطعه های آن را برروی هم **ویکجا** در نظر آوریم. با اینهمه، خانلری در جستجوی پیشینه های کار دهخدا در ادبیات کلاسیک فارسی به عبیدزاکانی بازمی گردد و بدینسان به گونه ای مبهم پیوندهای ظریف **چرند پرند** را با قصهٔ سنّتی فارسی پیش می کشد و هنگامی که در جستجوی تداوم آن در میان معاصران برمی آید ناگزیر به **وغ وغ ساهاب** و **ولنگاری** صادق هدایت روی می آورد.

کامشاد[2] نیز در بحث از دهخدا این نکته را به میان می کشد که او می خواهد با نادیده گرفتن نثر بی رمق و مصنوع قرنهای ۱۶ و ۱۷ هجری پیوندی میان نثر مرسل کلاسیک و فارسی غامیانه برقرار کند. و این کار او را با تلاش سعدی در قرن ۱۳ میلادی مقایسه می کند. این منتقد نیز به نو به خود به **اخلاق الاشراف** عبیدزاکانی اشاره می کند و نشان می دهد که چگونه دهخدا یکبار دیگر نوعی کهن در ادبیات فارسی یعنی طنز را زنده کرده و آنرا در سبکی نو عرضه داشته است. ولی کامشاد نیز در **زمینهٔ** جنبه های صرفاً روایی این اثر سخنی نمی گو ید.

ایرج افشار در مقالهٔ خود به نام صوراسرافیل[3] بر اهمیت سیاسی، اجتماعی و ادبی **چرند پرند** تکیه می کند، ولی به جنبهٔ ادبی این اثر نمی پردازد. آرین پور در **از صبا تا نیما**[4] این اثر دهخدا را با آثار قلی زاده[5]، به و یژه داستان کوتاه **آزادی در ایران**[6] و داستان آزادخان کرد (**چرند پرند**، شمارهٔ ٦) مقایسه می کند و و یژگیهای روایی موجود در داستان دهخدا را نشان می دهد. علی قنبرزاده[7] نیز در برخورد کلی تر معتقد است که در **چرند پرند** قطعاتی را می توان دید که شکل سرگذشت های شرقی را دارند، و بی تردید الگو یی برای داستانهای جمالزاده و بعدها صادق هدایت به شمار می روند. رضا براهنی[8] هم به نو به خود **چرند پرند** را پلی میان سبک «قصه نو یسی» و سبک روزنامه نو یسی می داند.

ما به سهم خود، و به گونه ای کمابیش، نُه متن از **مجموعهٔ چرند پرند** را، که تمامی و یژگیهای داستان را دارا می باشند، بیرون **کشیده ایم**. برخی از این متون، متون کامل **چرند پرند** را در بر می گیرد و برخی دیگر تنها بخشی از متون اصلی دهخدا را. بنابراین حائز اهمیت است که **چرند پرند** و داستان را بدون قید احتیاط در کنار یکدیگر نگذاریم. بعضی از متون **چرند پرند** تقریباً هیچگونه و یژگی روایی در بر ندارند، ولی در عوض بعضی دیگر حاوی بندها یا بخش های درازی است که سخت به داستان نزدیک می شود، و سرانجام بعضی از متون از ابتدا تا انتها داستانی کامل را تشکیل می دهد.

ولی منظور چه نوع داستانی است؟ این پرسش بسیار دقیق است. علی قنبرزاده و یژگی غر بی این داستانها را یکسره نفی می کند و ترجیح می دهد آنها را در میان قصه های شرقی جای دهد، گواینکه برای این کار معیار مشخصی ارائه نمی دهد. در این جا کار دشوار می شود، چرا که در واژگان متداول در بارهٔ انواع گوناگون قصهٔ شرقی نابسامانی های فراوانی مشاهده می کنیم.

به عنوان نمونه، محمدعلی جمالزاده در دیباچهٔ خود بر **مجموعهٔ یکی بود ویکی نبود**[9] **مرتباً و بدون تمیز** واژه های حکایت، قصه یا رمان را به کار می برد، و عجیب آنکه دقیقاً همان عبارتی را که بهتر از همه نشان دهندهٔ شش داستانی است که او خود در آن مجموعه آورده، و بعدها دیگران نیز آن را به کار برده اند، یعنی عبارت «داستان کوتاه» را به کار نگرفته است.

اگر **چرند پرند** می تواند در خوانندهٔ ایرانی همان اثری را برانگیزد که در برابر قصه ای از نوع حکایت در او برانگیخته می شود — و این نکته را باید به اثبات رسانید — ولی در عوض در ذهن **خوانندهٔ** غر بی گزیده ای از متون را تداعی می کند که کمابیش آشکارا داستان کوتاه خوانده می شود. نشانه های بسیاری ما را بر آن می دارد تا داوری علی قنبرزاده را رد کنیم.

البته ما در پژوهش خود در زمینهٔ تحلیلهای نظری از دیدگاههای بسیار متفاوتی بهره برده ایم. نظریهٔ «اشکال ساده»* را که وجود تضاد میان **قصهٔ** تخیلی و داستان کوتاه را روشن می گرداند، و اجازه می دهد تا مسیر تکو ین بعضی از اشکال (از قبیل مسئله و لطیفه) را با دقت پی گیری کنیم و به پیچیدگی ساختارهای نوع داستان کوتاه و ابهامات اساسی آن دست یابیم، از ژُول گرفته ایم.[10]

شکل گرایان روس[11] نیز به **نوبهٔ** خود نقطهٔ مرجع نظری ما را فراهم آورده اند که ماهیت آن نقطه نظر تعیین حدود اشکال داستان کوتاه است. این پژوهشگران عمدتاً عبارتند از ب. توماشفسکی[12] و. چکوفسکی[13] و ب. ایخنبوم.[14]

شاید استفاده از چنین ملغمه ای انتقادانگیز به نظر آید، ولی باور ما بر این است که توماشفسکی

چنین اختیاری را به ما می دهد، چرا که به گفتهٔ او نشانه های یک نوع ادبی، یعنی اسلوب هایی که به نگارش یک اثر سازمان می بخشند، «چند ارزشی اند و در یکدیگر تداخل می کنند و اجازهٔ طبقه بندی منطقی را براساس معیاری واحد نمی هند.»[۱۵]

بنابراین، بیجا نخواهد بود اگر براساس ضرورتهای موجود در متن — که بی‌تردید قانون خود را برما تحمیل می کند — به این نقطه‌نظرهای گوناگون روی‌آوریم که گاهگاه در متن سر برمی‌کنند، یا همزمان با هم یکدیگر را روشن می کنند، و به ما اجازه می دهند تا به برخی جنبه های آن که کمتر از دیگر جنبه ها آشکار است، و در غیر این صورت ممکن است همچنان در تاریکی بماند، دست یابیم.

بدین‌ترتیب این نُه متن را، به ترتیب چاپ آنها در صوراسرافیل، یک‌یک با استفاده از بارورترین روش تحلیل می کنیم. شایان ذکر است که ازمتون چرند پرند در دوره ایوردن روزنامهٔ صوراسرافیل در اینجا نخواهیم آورد. و سرانجام اینکه چند متن را که حالتی میان داستان و مقالهٔ روزنامه ای دارند به یک‌سو نهاده‌ایم. این کار بدان معنا نیست که تعیین میزان روایتگری در این متون — هرچند محدود — جالب‌توجه نیست، ولی پیش از هرچیز پاسداری از روشن بودن استدلال برای ما اهمیت دارد.

متن شمارهٔ ۱: «اخبار شهری»، دهخدا، چرند پرند از شمارهٔ ۳ روزنامهٔ صور اسرافیل

نک: «مقالات دهخدا» به کوشش دکتر سید محمد دبیرسیاقی ص ۱۳

دیشب بعد از آنکه راپورت مجلس را به سفارت روس بردم. از آنجا دستورالعمل سفارت را به پالکونیک رساندم. انگلیسها را برای پاره‌ای مطالب دیدم. و اکبر شاه را ملاقات کردم. از آنجا برگشته صورت تظلّمات تازهٔ سادات قمی را به متولی باشی گفتم. بعد مراجعت کرده خدمت پسر حاجی آقا محسن رسیدم. و در سه چهار انجمن مخفی — که به هزار حیله و تدبیر خود را داخل کرده‌ام — حضور بهم رساندم.

آخر شب که خسته و مرده از پارک برمی گشتم جلومدرسهٔ ارمنی ها یکدفعه دیدم جناب دکتر... و سرکار دکتر... توی دوتا کالسکه نشسته چهار نعل می رانند. خیلی متوحش شدم که مبادا خبری که در باب بریدن پای جناب حاجی.. منتشرشده راست باشد. به‌سرعت پیش رفتم و به واسطهٔ سابقهٔ محبّتی که بود کلاه برداشته وشب به خیر گفتم، مقصد را پرسیدم، گفتند: «هیچ... جناب مستطاب حاجی... چون این روزها یک چند هزار تومان از حاجی آقا محسن ویک... هزار تومان از حشمت الملک، یک... هزار تومان از آصف الدوله، یک... هزار تومان از قوام به فاصلهٔ چه روز پخته نپخته روی هم میل فرموده اند تخمه کرده اند و سده ای روی دلشان پیدا شده، شما می‌دانید که ماشاالله این جماعت اختیار شکمشان را ندارند. هوا هم گرم است، این قبیل اتّفاقات می افتد. مسأله ای نیست.» گفتم: «خدا نکند! خداوند درد و بلای این... [ها] را بزند به جان ما شیعیان. خدا از عمر ما بردارد، روی عمر آنها بگذارد.»

تحلیل

سرگذشتهای کوتاه «دخو» بی تردید در میان حیرت انگیزترین داستانهای **چرند پرند** حای دارد. براستی، چگونه باید داستانی را طبقه‌بندی کرد که درعین حالی که روایتی ناب از نوع حکایت[16] ادبیات کلاسیک فارسی نیست، داستان کوتاهی بر اساس الگوی غربی نیز **نمی‌باشد؟** ولی در هر حال این دو شکل با یکدیگر تفاوتهایی کمّی دارند. داستان کوتاه نیزمانند حکایت از «**اشکال ساده**[17]» نیست، بلکه «شکلی فرهیخته» است از اشکالی که به گونه ای کمابیش ناب، و کمابیش نزدیک به شکل ساده بنیادی خود، وجود دارند.

متن شمارهٔ یک ما، که سوّمین متن در مجموعهٔ **چرند پرند** به شمار می رود،[18] دقیقاً آن نکته ای را نشان می دهد که مراد ما را از حالت میانی **شکل آن می رساند.** این متن در خود، و خود به خود، کامل است، و رئوس کلی آن بسیار ساده اند:

راوی کارهای شبانه خود را بازگو می کند و بازگشت خود را از پارک و وحشتش را و سرانجام **حقیقت نهفته دریک اتفاق را. نقش های این داستان را می‌توان مختصراً به این ترتیب تشریح کرد:**

ن ۱: راوی کارهایش را به انجام می رساند.

ن ۲: راوی جناب فلان و سرکار بهمان را در کالسکه می بیند.

ن ۳: راوی خیال می کند که پای حاجی فلان را بریده اند.

ن ٤: جنابان آقایان راوی را از اشتباه بیرون می آورند.

ن ۵: واکنش راوی در لحظهٔ آگاه شدن از حقیقت.

چنانکه مروری گذرا براین طرح نقش ها نشان می‌دهد، قصهٔ این متن، دست کم به‌ظاهر، همان حرکت خطی یک حکایت است ولی در زیر این روایت خطی ساختار روایی پنهان و پیچیده‌تری وجود دارد، و می توان گفت که در سطور آهنگین این حکایت، چندین آوا با یکدیگر تلاقی کرده اند.

پیش از هر چیز، نقش نخست (ن ۱)، که نقش وضعیت آغازین را ایفاء می‌کند و در بند نخست متن بازگو شده است، هیچ ربط منطقی با بقیهٔ متن ندارد، و از آن گونه گسترش ها است که به **عبارت تعیین کنندهٔ «خسته و مرده»، که نقش دوم (ن ۲) با آن شروع می‌شود، می انجامد. بنابراین این یک نقش نشانه ای است، که گماشت اصلی**[19] ندارد، ولی اهمیت آن اساسی است: از میان این چند سطر که آگاهانه درهم فشرده شده و تصویری به دست داده است که همانا مفهوم «خسته و مرده» را تداعی می کند، راوی یعنی «سگ حسن دله» سر برمی کند: فضولباشیِ همه کاره‌ای که می خواهد از همه چیز سردرآورد، و در کلیهٔ توطئه های سیاسی شهر دخالت کند. البته سگ حسن دله، خرمگس و نخود همه آش همگی نامهای گوناگونی هستند برای **یک** شخص واحد (دهخدا)، و ما این نام را در پرانتز می گذاریم تا با نام نویسندهٔ **چرند پرند**، یعنی علی اکبر دهخدا، اشتباه نشود، زیرا در غیر این صورت ممکن است در سطوح مختلف متن اختلاط پدید آید، و متن با زمینهٔ متن درهم آمیخته گردد.[20]

یکی از نشانه هایی که بر **هزل** یا طنز مستمر **چرند پرند** دلالت می کند، دقیقاً همین بازی ظریف میان

راوی و بدل اوست. این گفت و شنود آشکار یا پنهان، این بازی میان آواها، که گوی داستان را گاه به دست این و گاه به دست آن یک می دهد، زمانی نقش های آنان را با یکدیگر عوض می کند و زمانی دیگر هر دو را به یک آوا بدل می کند. همچنین هنگامی که می خوانیم: «آخر شب که خسته و مرده از پارک برمی گشتم...» این البته دهخداست که این سخن را برز بان می آورد. دهخدا در سطحی فراتر و در حاشیهٔ متن سرنخ ها را در دست دارد و نور را تنظیم می کند. جادوی متن و تأثیر هزل آن در همین نکته نهفته است. نویسنده در اینجا با کار برد تکنیک تفسیر نادرست، که در داستان کوتاه تکنیکی تجربه شده است[۲۱]، با انحراف ذهن خواننده، برای آغاز هزل خود زمینه سازی می کند. در اینجا لحن راوی آگاهانه دراماتیک است: «خیلی متوحش شدم که مبادا خبری که در باب بریدن پای جناب حاجی... منتشر شده است، راست باشد.» با این سخن مضحکه ای آغاز می شود که، پس از گفت و شنودی کوتاه، راوی را به سوی پایان سرگذشت می برد. تأثیر این کار را ناشناس ماندن شخصی که آماج مضحکه است، یعنی «حاجی...» دوچندان می کند. این ابهام اضافی، که نوعاً متعلق به داستان کوتاه است، داستان را در میان نوعی تردید در نوسان نگاه می دارد، که البته بسیار کوتاه است، ولی در عین حال برای شکوفا شدن بذلهٔ نهایی ضروری است. و همین نکته است که زُل از آن با عبارت «دوگانگی مفهوم» یاد می کند که برای شخصیت پردازی و لطیفه گویی لازم است. زُل می نویسد: «قصد ارتباط زبانی به دست فراموشی سپرده می شود، فهمیدنی بودن زبان معلق می ماند، و پیوند میان آنکه سخن می گوید و شنونده ای که می شنود برای یک لحظه می گسلد. دقیقاً چنین پایانی است که بازی کلمات، بازی برروی کلمات، برای رسیدن به آن نشانه گیری می کند.»[۲۲]

در داستانی که در اینجا با آن سروکار داریم این بازی واژگانی در بخشی رخ می دهد که در طرح نقش های ما (ن ۲) نامیده شده است. نویسنده دام کلامی خود را برای اشتباهی که از پی خواهد آمد گسترده است: مفهوم دوگانهٔ فعل «خوردن» که در عین حال هم به صورت حقیقت و هم به صورت مجاز گرفته شده است.[۲۳] همین فعل است که به عبارتی که از پی آن می آید مفهومی دوگانه می بخشد، و اثری کمیک از آن پدید می آورد: «جناب مستطاب حاجی... چون این روزها یک چند هزار تومان از آقا محسن، یک... هزار تومان از حشمت الملک، یک... هزار تومان از آصف الدوله و یک... هزار تومان از قوام به فاصله چند روز پخته ونپخته روی هم میل فرموده اند و تخبه کرده اند وسده ای روی دلشان پیدا شده...»

ولی متن به این هم بسنده نمی کند، گواینکه ظاهراً با این پایان نامنتظر و مضحکه آمیز به اوج رسیده است. لطیفهٔ داستان یکبار دیگر، و این بار در جامهٔ فریبنده عبارتی متضاد، در پاسخ سگ حسن دله سر برمی کند: «خداوند درد و بلای این... [ها] را بزند به جان ما شیعیان. خداوند از عمر ما بردارد و روی عمر آنها بگذارد.»

در زیر ظاهر موقر و سخت اخلاقی این پاسخ گزنده ترین نیشخندها پنهان است. نقاب این سادگی دروغین پرده از چهرهٔ بذله گویی برمی گیرد، زیرا بازی واژگانی که پیش از آن آمده است در اینجا این ابراز احساسات ظاهری را خنثی می کند، و عبارت اخیر را برای خواننده کاملاً دگرگون جلوه می دهد. در عین حال، بیداد هزل همچنان راه خود را ادامه می دهد و این جملهٔ نهایی در درجهٔ سوم لبان همان مردمی را به خنده می گشاید که دهخدا، در عین حال که استهزای آنان را نگفته می گذارد و می گذرد،

سوء استفاده از ساده‌لوحی و زود باوری‌شان را به زیر مهمیز انتقاد می گیرد.

در پایان این تحلیل مختصر، بی تردید این نتیجه به دست می آید که در اینجا با داستان کوتاهی رو برو هستیم که، ابعاد آن به کنار، با ویژگیهایی که پیشتر شرح دادیم همخوانی دارد، یعنی کلیتی یکپارچه، حرکت به سمت پایانی یگانه و نامنتظر، و اسباب و صوری که برای نو یسنده آشناست. این نکته را هم نگفته نگذاریم که هرگاه کار دقیق صحنه‌آرایی این داستان را در جستجوی دستیابی به تأثیری یگانه و بی مانند، یعنی اثری طنزآمیز یا نکته ای بذله‌وار، در نظر آوریم، به رغم اختصار بسیار این داستان، در اینجا نه با یک حکایت سر و کار داریم و نه با یک لطیفهٔ ساده.

(متن شمارهٔ ۲: «مکتوب شهری»، دهخدا، چرند پرند (از شمارهٔ ٦ روزنامهٔ صوراسرافیل)

نک: «مقالات دهخدا» به کوشش دکتر سید محمد دبیرسیاقی ص ۲٦ — ۲۲

ای مردمکان! برای خاطر خدا به فریاد من برسید. ای روزنومه چی! برای آفتاب قیمومت پُرسهٔ من بچه کرد را بنو یس.

من آزادخان کرندی‌ام . پدرم از ظلم حسین خان قلعه زنجیری مرا برداشت و از کرند گریخت. آمد تهران، بمُرد. من بچه بودم. پیش یک آخوند خانه شاگرد شدم. بچه درس می داد، من هم هر وقت بیکار بودم پیش بچگان می‌نشستم. آخوند دید من دلم می خاد بخوانم درسم داد، ملا شدم. در کتاب نوشته بود آدم باید دین داشته باشد، هر کسی دین ندارد جهنم می رود، از آخوند پرسیدم: دین چه چیزست؟ گفت: اسلام

گفتم: اسلام یعنی چه؟ آخوند یک پاره‌ای حرفها گفت و من یاد گرفتم. گفت: این دین اسلام است. بعد من بزرگ شده بودم. گفت: دیگر به کار من نمی‌خوری، من خانه‌شاگرد میخواهم که خانه‌ام برد زنم ازش روی نگیرد. تو بزرگی، برو!

از پیش آخوند رفتم، گدائی می کردم. یک آخوند به من گفت: برو خانهٔ امام جمعه، خرج میدهد، پول هم می دهد. وقف مدرسهٔ مروی را میرزا حسن آشتیانی از او گرفته می خوات پس بگیرد. من رفتم خانهٔ امام دیدم مردم خیلیند. امی‌گفتند : دین رفت. معطل شدم که چطور دین رفت. حرفهایی که آخوندبچه ها به من گفته است من بلدم. خیال کردم بلکه آخوند نمی دانست دین ملک وقف است. شب شد، بیرونم کردند. آخوند ها پلو خوردند. هر سری دو قران گرفتند. روز دیگر نرفتم.

دربازار هم شنیدم می‌گویند: دین از دست رفت. شلوغ بود. خیلی گردیدم. فهمیدم میرزا حسن می خواهد برود، گمان بردم دین میرزا حسن است. خیال کردم چطور میرزا حسن را داشته باشم که جهنم نرم. عقلم به جایی نرسید. چندی نکشید میرزا حسن مرد. پسرش مدرسه مروی را گرفت. آن روزها یک روز در شابدلعظیم بودم، خیلی طلاب آمدند، می‌گفتند: دین رفت. بعد فهمیدم احمد

قهوه‌چی را سالارالدوله به عربستان خواسته. پسر میرزا حسن طلاب را فرستاده که از شابدلعظیم برگردانند. خیال کردم دین احمد قهوه‌چی است. اتفاق افتاد احمد را که دیدم خیلی خوشم آمد. گفتم بلکه طلاب راست می‌گفتند، من نمی توانستم داشته باشم. این پسر خرج داشت، من گدا بودم. دیگر آنکه پسری که در سرش میان سالارالدوله و پسر میرزاحسن جنگ و جدال است من چطور داشته باشم. دیدم ناچار به جهنم برم، که دسترس به دین ندارم.

بعد پیش یک سمسار نوکر شدم. یک دختر خیلی خوب داشت و یک دختر خیلی خوب هم صیغه کرد. صیغه اش را خدیجهٔ مطرب برد برای عین الدوله، و به یک سید که برادرش مجتهد بود دخترش را شوهر داد که بعد از خانهٔ شوهر او را دزدیدند. سمسار می‌گفت: دین رفت. نفهمیدم دین کدام یکی بود خیال می‌کردم هر کدام باشند، دین خوب چیزیست. چون از دین داشتن خودم ناامید بودم به جهنم راضی شدم، و طمع به دین نکردم.

این روزها که تیول برگشته و در مواجب و مستمری گفتگوست و تسلط یک پارهٔ حاکمان کم شده، و مداخل یک پارهٔ مردم از میان رفته، باز می‌شنوم می‌گویند: دین رفت. یک روزی هم خانهٔ یک شیرازی روضه بود. من رفته بودم چایی بخورم. یک نفر که نبیرهٔ صاحب دیوان شیرازی بود آن وقت آنجا بود.

می‌گفت: سه هزار تومان پیش فلان شیخ امانت گذاشته ام، حاشا کرده است، دین رفت. خیلی مردم هم قبول داشتند که دین رفت، مگر یک نفر که می‌گفت: چرا پولت را پیش جمشید امانت نگذاشتی که حاشا نکند. دین نرفته، عقل تو با عقل مردم دیگر از سر شما ها رفته! خیلی حرفها هم زدند من نفهمیدم.

باری سرگردان مانده ام که آیا دین کدام یک از اینهاست. آن است که آخوند مکتبی می‌گفت؟ یا ملک وقف است؟ یا احمد قشنگ قهوه‌چی است؟ یا صیغه و دختر سمسار است؟ یا سه هزار تومان است؟ یا تیول و مستمری و مواجب است؟ یا چیزی دیگر؟ برای خاطر خدا و آفتاب قیومت به من بگوئید که من از جهنم می‌ترسم.

غلام گدا، آزاد خان علی اللّهی

جواب:

کُره آزادخان!

اگر چه من و تو به عقیدهٔ اهل این زمان حق تفتیش اصول عقاید خود را نداریم، اما من یواشکی به تو می‌گویم که در صدراسلام دین عبارت بود از: «اعتقاد کردن به دل، و اقرار نمودن به زبان و عمل کردن به جوارح و اعضاء». ولی حالا چون ما ها در لباس اهل علم نیستیم نمی توانیم ادعای دینداری بکنیم. اما حاج میرزا حسن آقا و آقا شیخ...، وقتی که از تبریز و تهران حرکت می کردند، می فرمودند که: ما رفتیم، اما دین هم رفت.

(روزنومه چی)

تحلیل

در میان تکنیکهای روایی که دهخدا از روزنامهٔ ملانصرالدین به عاریت گرفته است، نامهٔ رسیده به

روزنامه جای ویژه‌ای دارد، و این اسلوبی ابتکاری و زیرکانه است که، چنانکه در تحلیل پیشین اشاره کردیم، به نویسنده اجازه می دهد تا با بدل خود به بازی ظریفی بپردازد. این کار آشکارا نویسنده را قادر می سازد تا در پاسخ‌نامه چیزی بگوید، و در عین حال خود را از کلیهٔ مسؤولیت های اخلاقی ناشی از آن دور نگه دارد. بدینسان، کلیّهٔ خطرات ناشی از کاربرد مفرط طنز متوجهٔ بدل نویسنده می گردد.

متن دوم ما[۲۴] ساختمانی پیچیده‌تر از متن اول دارد، واین حقیقت در طرح نقش هایی که درزیر عرضه می کنیم آشکار است. متن این داستان کوتاه در نظر خواننده ای که این نمودار مختصر نقش را از نظر می گذراند در عین حال هم به صورت چندین قصهٔ کوچک کمابیش مستقل است، و هم از وحدتی منسجم برخوردار است که آشکارا قطعات آن را به یکدیگر گره زده است.

به طور کلی متن به صورت سرگذشتی است که زندگینامهٔ مختصر «غلام گدا» را در بر می گیرد، و **در نامه ای خطاب به «روزنامه‌چی» نوشته شده است. خود نامه — که چارچوبی کلی را می‌سازد که سرگذشت در آن قرار گرفته است — چیز مهمی دربرندارد: چند خطی که در آن آزادخان پرسش خود را از** «روزنومه‌چی» مطرح می کند، پرانتز کوچکی درداستان، پس از پارهٔ ۵، پرسش آزادخان، و سرانجام پاسخ روزنومه‌چی. ولی این چارچوب با همهٔ اختصار حائز اهمیت بسیار است. همین چارچوب است که به **این اجتماع قصه ها انسجامی ساختاری می‌بخشد، وآنها را به‌صورت داستان کوتاه درمی‌آورد، به آنها شکل می‌دهد، ومعنا ومفهوم یک داستان را می‌بخشد.**

از فریاد آزادخان که: «پُرسه منِ بچه کرد را بنویس» تا خود پرسش که «دین کدامیک از اینهاست؟» این مفهوم بتدریج به مثابهٔ فنری بریک یک پاره های این سرگذشت فشار می‌آورد وسرانجام درانتهای داستان رها می‌شود، یا به گفتهٔ ژُل، گره ها گشوده می‌شود وداستان رو به «فرود» می‌گذارد.[۲۵]

نمودار نقش ها

— مقدمه	چارچوب	خطاب به روزنومه چی
— پ ۱:	ن صفر: زندگی در کرند	
کودکی	ن ۱: حرکت به تهران	
آزاد خان	ن ۲: مرگ پدر	
— پ ۲:	ن ۱: خانه شاگرد آخوند	
خانه شاگردی	ن ۲: درس خواندی در نزد آخوند (هر کس دین ندارد جهنم می رود)	
	ن ۳: آزادخان ملا می شود	
	ن ٤: آزادخان از نزد آخوند رانده می شود	
	ن ۵: آزادخان به گدایی می افتد	
— پ ۳:	ن ۱: آزادخان به خانهٔ امام جمعه راه می یابد	

امـام جـمـعـه

ن ۲: آزادخان درخانهٔ امام جمعه: خورده شدن وقف توسط میرزا حسن
ن ۳: آزادخان از نزد امام جمعه رانده می شود
ن ٤: آزادخان تصمیم می گیرد برنگردد
ن ٥: آزادخان از بیماری میرزا حسن مطلع می شود
ن ۲ (دو): آزادخان فکر می کند میرزا حسن یعنی دین
ن ٥ (سه): آزادخان از مرگ میرزا حسن مطلع می شود
ن ٦: پسر میرزا حسن وقف را به ارث می برد

— پ ٤:
احـمـد

ن ۱: طلبه ها دین را گم کرده اند
ن ۲: آزادخان می فهمد که نزاع پسر میرزا حسن با سالارالدوله برسر **احمد قهوه‌چی است.**

شـاگـرد قـهـوه‌چی

ن ۳: آزادخان فکر می کند دین یعنی احمد قهوه‌چی
ن ٤: آزاد خان احمد را می بیند و خوشحال می شود
ن ٥: آزادخان از احمد جدا مي شود و مأیوس می گردد

— پ ٥:
سـمـسـار

ن ۱: آزادخان پیش سمسار نوکر می شود
ن ۲: آزادخان از ناپدید شدن زن و دختر سمسار مطلع می گردد
ن ۳: سمسار دین را گم کرده است
ن ٤: آزادخان از خود می پرسد که آیا دختر یا زن سمسار دین است
ن ٥: آزادخان در نهایت یأس به عذاب جهنم تن درمی دهد.

— پ ٦:
(پرانتز خارج رو یدادی)

— پ ۷:
روضه

ن ۱: آزاد برای صرف چای به خانهٔ یک شیرازی می رود.
ن ۲: یکی از میز بانان شکایت می کند که پولش را از دستش درآورده اند.
ن ۳: آزادخان فکر می کند دین یعنی پول.

— پ ۸: بازگشت به چارچوب: دین چیست؟

پاسخ روزنومه‌چی

پیشگفتار:

داستان تا انتهای پ۵ ترتیبی نسبتاً زمانی دارد، و از آن به بعد ظاهراً به نتیجه‌ای دست کم ناقص —آزادخان احساس می‌کند که دستیابی به بهشت در تقدیر او نیست، و بنابراین جهنم را برمی گزیند— می رسد که نوعی وقفه پیش می آورد، اگرچه مفهوم داستان همواره به سمت نکتهٔ اصلی (پ۶ و پ۷) می گراید، ولی زمان رو یدادها درهم ریخته می شود.

به نظر ما پنج پارهٔ این داستان کاملاً با نوع ادبی **پیکارسک**[۲۶] همخوانی دارد. در حقیقت آزادخان حکایت خانه‌بدوشی خود را از کودکی خویش در کرند، تا خانه‌شاگردی در جاهای مختلف ازقبیل خانهٔ آخوند مکتبی، خانهٔ امام جمعه، خانهٔ سمسار بازمی گوید: و تعریف می کند که چگونه هر بار با همان عسرت اخلاقی دست به گریبان شده است. داستان هر بار تحولات دوران خانه‌شاگردی را با جستجوی قهرمان در صدد یافتن پاسخی به پرسش خود که دین چیست درهم می تند. این تکنیک اتصال رو یدادها یکباره این داستان را در نوع پیکارسک جای می دهد.

اما وحدت داستان تنها عبارت از پیوستن حوادث کوتاه در بارهٔ تحولات زندگی قهرمان به یکدیگر نیست. باید در لطیفهٔ داستان که به کمک اسلوب برگردان —که در **چرند پرند** بسیار متداول است— تقویت می شود به جستجوی نیروی پویای اساسی داستان برخاست. درواقع به نظر ما این طنز ملایم داستان است که یکبار دیگر آهنگ رو یدادهای آن را تنظیم می کند. این تأثیر بیشتر از دو راه بدست آمده است: نخست، جابجایی مفهومی است که به واژهٔ «دین» نسبت داده می شود (پ۲: دین یعنی ملا، پ۳: دین یعنی وقف، پ۴: دین یعنی احمد قهوه‌چی، پ۵: دین یعنی زن یا دختر سمسار، پ۶: دین یعنی قبول مستمری و مواجب، پ۷: دین یعنی سه هزار تومان پول). دیگر به دلیل وجود دیدگاهی ساده‌لوحانه، یعنی ساده‌لوحی آزادخان،[۲۷] و نیز به دلیل بازی با واژهٔ «رفت» که در دو مفهوم حقیقی و مجازی (به معنای مردن، و از بین رفتن[۲۸]) بکار گرفته شده است.

آیا می توان زبان به اعتراض گشود که نکتهٔ نهفته در این داستان کوتاه، که در همهٔ پاره‌های متشکله آن عرضه شده است، در نتیجهٔ تکرار بی رنگ نمی شود؟ برعکس، ما فکر می کنیم که این نکته هر بار که برسنگ طنز ساییده می شود اندکی تیزتر می گردد، طنزی که برای دستیابی به تأثیر نهایی، همچنان شک ها و شبهه ها را باقی می گذارد. این کار که گاه به اصرار و گاه در نهان انجام می شود، تقریباً نامحسوس می ماند و اغلب پس از اصابت به هدف احساس می شود، مانند گفت و شنود کوتاه میان آخوند و آزادخان: «از آخوند پرسیدم دین **چه چیزست؟** گفت: اسلام. گفتم: اسلام یعنی چه؟ آخوند یک پاره‌ای حرفها گفت و من یاد گرفتم. گفت: این دین اسلام است.»

تأثیر نهایی یعنی مجموع این تیرافکنی ها در یک بخش از متن، به صورت تیری چندپیکانه و گزنده، تمامی پاره‌های پیشین را در خود خلاصه می کند، و در پشتک و وارویی بسیار مضحکه‌آمیز همه را برهم **توده می‌کند. آزادخان می‌نویسد: «باری، سرگردان مانده‌ام که آیا دین کدامیک از اینهاست. آنست**

که آخوند مکتبی می گفت؟ یا ملک وقف است؟ یا احمد قشنگ قهوه‌چی است؟»، الخ.

پاسخ روزنومه‌چی درپیگفتار به این پرسش نمی پردازد، بلکه با ساده‌لوحی درونی می کوشد آزادخان را به انسانیت و تسلیم و توکل فراخواند، و اضافه می کند «اما حاج میرزا حسن آقا و آقا شیخ... وقتی که از تبریز و تهران حرکت می کردند، می فرمودند که ما رفتیم، اما دین هم رفت...» و بار دیگر برای لحظه‌ای به گونه‌ای شیطنت‌بار تردیدهای بسیار به ذهن آزادخان و خوانندهٔ بهت‌زده راه داده می شود.

البته آشکار است که این داستان‌ادوم هیچ نشانی از حکایت ندارد. پیچیدگی ساخت آن، حرکت کلی آن از تنش ها و سکون‌هایی می گذرد که بخشی از نظام زیبایی شناسی کاملاً متفاوتی است، یعنی نظام زیبایی شناسی داستان کوتاه غربی، با اینهمه این حقیقتی است که اختصار نسبی این سرگذشت مبارزه‌ای است که نوع ادبیِ کاری که دخو انجام داده است در برابر تحلیل ما قرارمی دهد. نو یسندهٔ ایرانی در اینجا با وام گرفتن نشانه‌هایی از قصهٔ پیکارسک و نشانه‌های دیگری از داستان کوتاه، آمیزه‌ای اصیل آفریده است که در حال حاضر تعریف آن دشوار است.

متن شمارهٔ ۳: دهخدا چرند پرند (از شماره‌های ۷ و ۸ روزنامهٔ صوراسرافیل)

نک: «مقالات دهخدا» به کوشش دکترسید محمد دبیرسیاقی ص — ۳۰

(ما دهاتی ها تا شهر نرو یم آدم نمی شو یم)

چند سال پیش که همین او یارقلی آمده بود شهر برای عروسی پسرش اسباب بخرد شب پای تنور می گفت: در شهر معروف شده‌که در تبریز یک حاجی‌محمد تقی آقای صراف هست، که چهل صد هزار کرور پول دارد، پانصد تا بیست تا گلهٔ هزارتائی دارد، ده‌تا پنجاه‌تا ده شش دانگ دارد، سگ دارد، گر به دارد، مادیان دارد، شتر دارد، قاطر دارد، فلان دارد، بهمان دارد. ما می ماندیم متعجب که چطور می شود آدم حاجی، کاسب خداشناس، اینقدر پول داشته باشد. برای اینکه معلوم است که این همه مال از راه حلال جمع نمی‌شود. لابد باید «لکه دیزهٔ»[۲۹] حاجی عباس را آدم به‌زور تصرف کرده باشد، مال فلان یتیم را، فلان صغیر را، فلان بیوه را به‌ضرب چماق گرفته باشد.

آنوقت می‌گفت: بله، می‌گویند میان این حاجی محمد تقی آقا با حکومت تبریز هم خیلی گرم است. می گفتیم: ماشاالله! ترا به خدا دیگر چشم بسته غیب نگو. این را کمپانی هم می داند که هر کس پول دارد شاه شناس است. حکومت‌شناس است. این مطلبی نشد که تو از شهر برای ما خبر بیاری. می‌گفت: «نه؟ گوش بدهید شاهنامه آخرش خوش است.» می‌گفتیم: «خوب، بگو؟» می‌گفت: «بله، این حاجی آقا پهلوان خوبی هم هست.» مطلب که به اینجا می‌رسید ما دیگر باور نمی‌کردیم، برای اینکه ما دهاتیها به شهریها می‌گوییم «تاجیک» و مقصودمان از این کلمه یعنی ترسو. این را اینجا داشته باش، خود اهل شهر هم این قبیل مردم را می‌گویند: حاجی آقا، حاجی زاده، قبا سه چاکی، آن هم یعنی

— مثلاً به قول شهریها — خیکی، و در حقیقت معنیش باز همان ترسو می‌شود.

خوب حالا آدم شهری باشد، حاجی زاده هم باشد، چطور می شود همچو آدمی پهلوان بشود. از اینجا دو کلمه به حاشیه می روم.

ما دهاتیها هم حق داریم که شهری ها را تاجیک و ترسو بگوییم برای اینکه مثلاً همچو بگیریم که وقتی مأمورها به ما زور بگویند هرقدر هم زیاد باشند ده بیست نفر جوانهای دهاتی آدمی یک چماق ارژن برمی داریم، می افتیم به جان آقایان مأمور، پنجاه نفر باشند، صد نفر باشند. آقای **مأمور!** چی خوردی؟ نخود او، بخور و بدو!

مثل همین که چند سال پیش در همین «جوق آباد» ورامین شصت نفر قزاق آمده بودند به زور گندم های ما را خرواری نه تومان بخرند، وحاجی های تهران با خاک اره درهم کرده به شهری ها چهل تومان بفروشند. بیست نفر جمع شدیم و با ته همان تفنگها که دست قزاقها بود چنان شل و پرشان کردیم که بیچاره ها یکسره هشت فرسخ راه را دویده و نفسشان را در قهوه‌خانه مظفری شاه عبدالعظیم زیر حقه وافور تازه کردند.

برو یم سر **مطلب.** مطلب اینجاست که حاجی محمدتقی صراف به عقیدهٔ او یارقلی پهلوان است. بله، می گفت: «یک روز صرافی از این حاجی آقا طلبکار بود، آمده بود توی بالاخانه پولش را بگیرد، حاجی چنان به تخت سینهٔ صراف زد که از بالاخانه پرت شد به زمین نقش بست و یک طلبکار دیگر را همین حاجی آقا با مشت چنان به مغزش کوبید که با زمین یکسان شده برای طلبکار اولی به آن دنیا خبر برد.»

وقتی که مطلب به اینجا می‌رسید ما همه یکدفعه به او یارقلی می‌گفتیم: «پاشو! پاشو! آواره شو! ما هرچه هم نفهم باشیم باز آنقدر نفهم نیستیم که هرچه توبگویی باور کنیم.»

بیچاره وقتی می دید ما حرفهای او را باور نمی کنیم می گفت: «اگر دروغ بگو یم زبانم به آتش برنگردد، عروسی پسرم را نبینم، دین شمر، یزید، حاکم، فراشباشی، کدخدا، گردن من باشد!» باری، حالا که آمده‌ایم شهر، تازه می فهمیم که بیچاره او یارقلی راست می گفته!...

تحلیل

ما در اثبات نظر خود بعنوان نمونهٔ سوم، بخشی مختصر را از **چرند پرند** شمارهٔ ۷ و ۸ صوراسرافیل برگزیده‌ایم. در اینجا تضاد میان اختصار متن و پیچیدگی ساختار آن **چشمگیرتر** از متن پیشین است. نگاهی گذرا به دو تابلو پیوست برای اثبات این مدعا کافی است.

برای آنکه این قطعه به درستی فهمیده شود، باید آنرا در زمینه ای گسترده‌تر در نظر آورد،[۳۰] یعنی در متن کلی مقالهٔ **چرند پرند.** درحقیقت این مقاله درصدد آن است تا مضمون زیر را به نمایش گذارد: «ما دهاتی ها تا شهر نرو یم **آدم نمی شویم.**» آنگاه دخومی کوشد تا این حکمت را در یک رشته سخنان گوناگون از هر نوع و به و یژه از نوعی که در این قصهٔ کوچک مطرح می شود و ما هم اکنون به تحلیل آن خواهیم پرداخت، منتقل کند.

تلاقی بی وقفهٔ آواهای داستان نخستین عنصری است که توجه ما را به خود جلب می کند. این بازی آواها در آغاز آهنگی را ایجاد می کند: صدای متناوب راوی/ او یارقلی، راوی/ او یارقلی، راوی/ او یارقلی در سه **نقش** نخست به گوش می رسد، آنگاه راوی رشتهٔ سخن را بدست می گیرد و به توضیح و تشریح و مثال آوردن می پردازد. او نیز به نوبهٔ خود حکایت مختصری نقل می کند (در پ ۲)، و پس از آن سرانجام سخن گفتن را به او یارقلی می سپارد، و او هم به سهم خود دو حکایت مختصر بازگو می کند، و یکبار دیگر ردوبدل شدن سخن میان راوی و او یارقلی سرعت می گیرد. از این قرار، از آغاز تا انجام نوعی نزاع گرم میان راوی و شخصیتی که او آفریده است در جریان است، ولی او یارقلی آشکارا و به طور کامل به وسیلهٔ دخو، که راوی توانای کل این گفتگو است، و رهبری ارکستر را برعهده دارد به بازی گرفته می شود. گذشته از این، دخو با نوعی طنازی خود را در میانهٔ ارکستر — گروه دوستان — جای می دهد، و از آنجا به دلخواه خود، با چشمک زدنی ساده، رهبری گفتگو را برعهده می گیرد. او یارقلی باید بسیار بکوشد تا بتواند سخن خود را به گوش دیگران برساند. او سخن خود را با گفتن «بله» و «گوش کنید» مؤکد می کند. البته او سخن نمی گوید مگر اینکه به ادامهٔ سخن گفتن فراخوانده شود. حتی گاهی حق سخن گفتن، با خلاصه کردن سخنان به وسیلهٔ دخو، از او سلب می شود (ن ۷). سرانجام هم ناچار می شود به **اولیاء وانبیاء و قرآن** سوگند یاد کند تا بتواند سخن خود را بگوید، هرچند این کار هم بی فایده است. دخو آشکارا سررشته ها را در دست دارد، شخصیت دستکار خود را به صحنه می آورد، و خود نیز تردیدی به خود راه نمی دهد، و با شرح و بسط ها و نقل سرگذشت های خصوصی قدم به صحنه **می گذارد. در اینجا یک بار دیگر این پرسش را پیش می کشیم: آیا این یک حکایت است؟ در کجای** حکایت یک چنین همدستی میان خواننده و راوی می توان یافت؟ و چنین صحنه آرایی؟ و چنین مداخله ای در داستان؟ و این حضور بسیار آشنای راوی در پیوندی تنگاتنگ با زمینهٔ مکانی و زمانی تقریباً بی واسطه؟

پیچیدگی سطوح داستان و کاربرد «فرار و یدادی»،[۳۱] هیچیک با جهان **حکایت** بیگانه نیست. نمونه های **سند بادنامه** یا **طوطی نامه** برای درک **این** نکته کافی است. ولی جستجوی قصه هایی شبیه به این، که در آنها راوی از درون یا از فراز سر قصه با خواننده همدستی کرده باشد، بیهوده است. نکتهٔ عمده در این است که برای دخو خواننده دور نیست، چرا که خواننده یعنی همان کسی که هر هفته در بازار اوراق روزنامهٔ **صوراسرافیل** را که تازه از چاپخانه بیرون آمده است می خواند، و شاید یعنی همان کسی که دخو — یعنی همان دهخدا — در همین بازار یا کوچه پسکوچه های اطراف آن، از مجلس تا دفترکار **او**، حضور دارد و بر سر راهش قرار**می** گیرد. حضور — دست کم حضور معنوی — این خواننده را، حداقل تا **آنجا** که به جهان کهن حکایت مربوط می شود، باید در میان جمعیتی که در قهوه خانه یا در گوشه کنارهای سایه دار بازار کنجکاوانه گرد نقال و قصه گو را می گرفتند، جستجو کرد. اما متأسفانه این خواننده، همراه با سنت های شفاهی، در زمان ناپدید شده است. شاید دخو را می یافتی که کتابچهٔ معروف خود[۳۲] را در دست گرفته در گوشه ای نشسته و در حاشیهٔ آن به خطی ناخوانا و شتاب زده چیزی می نویسد.

حضور مخاطب[۳۳] **همواره** بر **چرند پرند** چیره است، و اگرچه واقعی نیست ولی در عین حال همچون

خلائی حضور چهرهٔ راوی را ایجاب می‌کند، تا چنانکه دیدیم، با گفتارها، معترضه‌ها و تأملات گوناگون، توان خود را به نمایش گذارد. پس پشت این راوی (دخو)، نویسنده (دهخدا) جای گرفته است، نویسنده‌ای که به ویژه در آرایش داستان و تدارک و زمینه‌سازی برای نکته نهایی استادی ز بردست است. تمامی متن به نوعی دام با فنرهای متعدد شباهت دارد که هر یک به قلابی بسته است که فنرها را باز و بسته می کند، و کارش این است که عکس فرض آغازین را به اثبات برساند: «ما دهاتی ها تا شهر نرویم آدم نمی شویم.» باری، همین دهاتی ها در برابر قصه های عجیب و غریب او یارقلی واکنشی بسیار ظریف از خود نشان می دهند. در آغاز حیرت زده می شوند، آنگاه دیر باوری خود را به ثبوت می رسانند، و سرانجام با خشونت علیه کسانی که ساده‌دلی و جهل آنان را به باد **استهزاء** گرفته اند قد علم می کنند. دیدنی است که همین دهاتی ها، در رویارویی با بزدلی و جبن شهری ها چه خوب می دانند که چگونه باید در برابر ظلم و ستم مأموران به دفاع از خود برخاست (**ن ٦ / پ ١ و پ ٢**).

سرانجام، هنگامی که قصهٔ او یارقلی از حدود راست‌نمایی درمی گذرد، عقل سلیم دهاتی ها با تمام نیرو در برابر شخصیت دلپذیری که میل دارد حرف خود را به آنان بباوراند به مخالفت برمی خیزد. او یارقلی به سوگند متوسل می شود، ولی این کار هم سودی نمی بخشد، و جمع همچنان ناباور باقی می ماند. بنابراین، قصهٔ او یارقلی با ناکامی دلخراشی پایان می پذیرید، ولی قصهٔ دخو هنوز تمام نشده است. او، پس از مکثی استادانه **(درن ٩ و ن ١٠)** ، ناگهان زمان را درمی نوردد، از گذشته به حال می رسد، آخرین تیر ترکش را رها می کند، و بر هرآنچه پیشتر گفته است خط بطلان می کشد: «باری، حالا که آمده‌ایم شهر تازه می فهمیم که بیچاره او یارقلی راست می گفته.»

این چرخش اثری یگانه و نامنتظر برجای می گذارد که از هر نظر به پایانی که از داستان کوتاه انتظار می رود شبیه است. تمامی حدس و گمان‌هایی که داستان در ذهن ایجاد کرده بود، با یک عبارت، در یک چرخش نقض می شود. دهخدا در دو صفحهٔ مختصر سندی از کمال هنرمندی و استادی تقریباً غریزی خود در یک نوع ادبی ارائه کرده است.

تحلیل نقش های داستان

آوا	پاره	نقش
راوی	پ ۱	**ن صفر:** او یـارقـلـی خـود را بـه شـهـر رسـانـده است
او یـارقـلـی		**ن ۱:** او یارقلی از ثروت حاجی محمد تقی آقا سخن می گوید
راوی		**ن ۲:** تعجب دوستانش
او یـارقـلـی		**ن ۱ (دو):** او یارقلی ازدوستی های حاجی محمدتقی سخن می‌گوید
راوی		**ن ۳:** ناباوری دوستانش
او یـارقـلـی		**ن ۱ (سه):** او یارقلی می گوید حاجی محمد تقی پهلوان است
راوی		**ن ٤:** دوستانش حرف او را باور نمی کنند
راوی		**ن ۵:** توضیح این ناباوری
راوی		**ن ٦:** نمونه
راوی	پ ۲	**ن صفر:** وضعیّت آغازین
راوی		**ن ۱:** ورود قزّاق ها
راوی		**ن ۲:** شورش دهاتی ها
راوی		**ن ۳:** فرار قزّاق ها
راوی	پ ۱	**ن ۷ خلاصه ن ۱ (سه)/** حاجی پهلوان است؟
او یـارقـلـی	پ ۳	**ن ۱: صّراف به حاج محمدتقی پول داده است**
او یـارقـلـی		**ن ۲:** صرّاف پولش را باز پس می خواهد
او یـارقـلـی		**ن ۳:** حاجی محمدتقی صراف را می زند
او یـارقـلـی		**ن ٤:** مرگ صراف
او یـارقـلـی	پ ٤	**ن ۱:** حاجی محمدتقی طلبکار دیگری را هم می زند
او یـارقـلـی		**ن ۲:** مرگ طلبکار دوم
راوی	پ ۱	**ن ۸ (الف):** دوستان حرف او یارقلی را باور نمی کنند
او یـارقـلـی		**ن ۹:** التماس و سوگند او یارقلی
راوی		**ن ۱۰:** دوستان می فهمند که او یارقلی حق داشته است

زمان داستان

زمـان حـال	گـذشـتـهٔ استـمراری	گـذشـتـهٔ سـاده	گذشتهٔ دور
	پ ۱ــن	پ ۱ــن صفر	
	ن ۱		
	ن ۲		

ن ۳

ن ٤

ن ۵

پ ۱ ن ٦

پ ۲ ن صفر ۳

پ ۱ ن ۷

پ ۳ ن ۱ تا ٤

پ ٤ ن ۱ و ۲

پ ۱ ن ۸ و ۹

پ ۱ ن ۱۰

متن شمارهٔ ٤: دهخدا، چرند پرند (ازشمارهٔ ۱۱ روزنامهٔ صوراسرافیل)

نک: مقالات دهخدا به کوشش دکتر سید محمد دبیرسیاقی ص ـ ٤۳

خدا **رفتگان** همه را بیامرزد. پدر من خدا بیامرز مثل همهٔ حاجی های دیگر نان نخور بود، یعنی مال خودش از گلویش پایین نمی‌رفت. اما خدا بیامرز ننم جور آقام نبود. او می‌گفت: مال مرد به زن وفا نمی کند. شلوار مرد که دوتا شد فکر زن نو می افتد. از این جهت هنوز آقام پاش به سرکوچه نرسیده بود که می رفت پشت بام زنهای همسایه را صدا می کرد: «خاله ربابه، هو... آبجی رقیه، هو... نه نه فاطمه، هو هو هو...» آن وقت یکدفعه می دیدیم اطاق پرمی شد از خواهرخوانده های ننم. آن وقت ننم فوراً سماور را آتش می کرد، آب غلیان را هم می ریخت، می نشست با آنها درددل کردن. مقصود از این کار دو چیز بود: یکی خوشگذرانی؛ دیگری آب بستن به مال خدا بیامرز بابام که شلوارش دوتا نشود.

حالا درد دل ها چه بود، بماند. یار باقی صحبت باقی، به آنجا هم شاید برسیم. مطلب اینجاها نیست. مطلب اینجاست که گاهی ننم در بین اینکه چانه اش گرم شده بود و پُک های قایم به غلیان می زد، چشمش به من می افتاد، می گفت: «هان، ور پریده! گوشات را درست واکن، ببین چی میگند، باز بابات از در نیامده از سیر تا پیاز همه را تعریف کن! والله اگر گفتی که همسایه ها آمده بودند اینجا، گوشتهای تنت را با دندونام تیکه تیکه می کنم.» من در جواب ننم می خندیدم. می گفت: «الهی روی تختهٔ مُرده شورخانه بخندی.» بعد رو می کرد به خواهرخوانده اش، می گفت: «والله انگار می کنی بچهٔ هوومه. هیچ چشم دیدنش را ندارم.»

راستی راستی ننم بچه اش را می شناخت. من از همان بچگی مثل حالا صندوقچهٔ سِرّ کسی نبودم. حرف توی دهنم بند نمی شد. از اول همینطور خواجه به ده رسان بودم. مثل اینکه با این سفارش ها باز بابام هنوز یک پاش توهشتی بود که داد می‌زدم: «داداش». خدا بیامرز می‌گفت: «باقیش بگو!»

می گفتم: «امروز باز زنای همساده‌هامون آمده بودند اینجا، ننم براشون سماور آتیش کرده بود.» خدا بیامرز آقام اخماش را می کرد توهم، ننم هم یک کمی زیر چشمی به من بر بر نگاه می کرد، اما پیش روی آقام که جرئت نداشت سر این حرف کتکم بزند.

اما من خودم تنم را برای کتک چرب می‌کردم، برای آنکه می دانستم هرجوری باشد یک بهانه ای پیدا می‌کند، و کتکه را می زند. راستی راستی هم اینطور بود. ده دقیقه نمی کشید که می دیدم ننم هجوم می کشید سر من، می گفت: «ور پریده، آخر من این کفن مانده‌ها را دیروز شستم. باز بردی توی خاک و خُلا غلتاندی. الهی کفنت بشه. ابیین من ازعهدهٔ‌تو وروجک برمیام؟» آنوقت لپهای مرا می‌گرفت، هرقدر زور داشت می‌کشید. چندتا سقلمه هم از هرجام می آمد می زد. اخرش که آقام می آمد مرا از دستش بگیرد بیشتر حرصش درمی آمد، بازوهام را گاز می‌گرفت.

بله، بازوهام را گاز می‌گرفت. هنوز جای آن گازها دربازوهای من هست. پیشترها هروقت من جای این گازها را می‌دیدم ننم یادم می افتاد، براش خدا بیامرزی می فرستادم...

تحلیل

متن های چرند پرند تقریباً همیشه شامل مقدمه ای بدیع است که کمابیش با مضمون اصلی متن پیوند دارد. به علاوه نوع این پیوند هر بار با نقش و ماهیت موضوع اصلی و اشکال و ساختارهای متن شکل دیگری به خود می گیرد. بدینسان، تجربهٔ خواندن متون چرند پرند همواره برای خواننده تجربه ای تازه و متنوع است. در چرند پرند از فرمول های مرسوم در قصه ها و افسانه های رایج یا حکایات باستان (ازقبیل: آورده‌اند... یکی بود، یکی نبود/ غیر از خدا هیچکس نبود... اما راویان اخبار و ناقلان آثار وطوطیان شکرشکن شیرین گفتار...) خبری نیست.

نخستین متنی که تحلیل کردیم با کلمهٔ «دیشب» آغاز می شد. دومی با یک رشته خطاب های مفروض به خواننده که در نامه ای به دخو گنجانده شده است. متن سوم با عبارت «چند سال پیش». متن حاضر نیز اسلوب دیگری را به کار می گیرد، و آن همانا بیان حکمت یا اصل مسلّمی است رایج در میان عامهٔ مردم. این پیش فرض آغازین که از دو عنصر تشکیل شده و هریک مختصراً پیش کشیده می شود (پ صفر ن ۱ — ن ۲) به صورت دو شاخهٔ جدا از هم ادامه می یابد (پ ۱: چگونه باید پول شوهر را خرج کرد) و در عین حال (پ ۲: دشواری رازداری)، و نتیجه ای نهایی در پ ۳ یعنی جای گاز روی بازو. این علامت محو نشدنی، که یاد رنج های گذشته را در خاطر دارندهٔ آن زنده می کند، محور این متن را تشکیل می دهد زیرا به آن اجازه می دهد تا از مقدمه چینی گذشته و به اصل مطلب که مقاله ای سیاسی است برسد. یاد میرزا یحیی[۳۴] سرآغاز داستانی می شود از نوعی کاملاً متفاوت از داستان نخست، و تنها پیوند میان آن و داستان پیش از آن یک علامت است: جای گاز مادر بر بازوی پسر. بنابراین این علامت رو به دو جهت دارد، که یکی از راه صعود منطقی معکوس به داستان نخست باز می گردد (جای گاز — تنبیه — خطا — ممنوعیت — پول خرج کردن زن — خطر ثروتمند شدن شوهر): و دیگری رو به سوی داستانی می‌کند که با دیدن جای گاز مادر بنا می گردد: یادمیرزا یحیی بیچاره که او نیز به خاطر

صراحت خود کیفر دیده است. بدین ترتیب، پ ۲ با پیوندی منطقی و ساده به پ ٤ [۳۵] مربوط می گردد:

پ ۲: ممنوعیت/ تجاوز/ تنبیه

پ ۳: جای گاز

پ ٤: ممنوعیت/ تجاوز/ تنبیه

نخستین نکته ای که باید در خواندن طرح **نقش ها** (پیوست) درنظر آورد، نیروی این منطق در دو پارهٔ نخست (پ صفر— پ ۱) است. پارهٔ دوم (پ ۱) بیش از آنکه نمونه ای از پارهٔ نخست را به نمایش گذارد، حقیقت نهفته در آن را به دقت به اثبات می رساند. به علاوه، داستان می توانست در همینجا متوقف گردد، و حکایتی کامل با ساختاری دوگانه داشته باشیم شامل حکمت اخلاقی و**نمونهٔ** روایی. اما پیوستن پارهٔ دوم (پ ۲) به ناگزیر دو پارهٔ پ صفر+پ ۱ را که بسته بود، بزور می گشاید و آنچه را که می توانست تنها حکایتی ساده در داستانی کامل باشد به نکته ای نهایی که هم نامنتظر است، و هم شگفت انگیز، بدل می کند: جای گاز. به دیگر سخن، قضیّهٔ مستقلی که در پ صفر+پ ۱ مطرح می شود، یعنی مضمون به اضافهٔ مبتدا، به کمک یک رشته تغییر شکل های عِلّی، که در پ ۲ خلاصه می شود، به جمله ای مرکب، شامل عبارتی اصلی و وابسته، تبدیل می گردد.

این تغییر شکل در سطوح زمانی و کیفی نیز دیده می شود. رو یداد داستانی پ ۱، که همان شکل گسترش یافتهٔ فرضیه ای است که در پ صفر مطرح می شود، می توانست به صورت گذشتهٔ ساده، که برای نقل حکایت مناسب تر است، بیان گردد. کاربرد گذشتهٔ استمراری، که بهتر حالت تکرار و استمرار را می رساند، در بُعد زمان به داستان وسعت می بخشد، و پ ۱ و پ ۲ را به وسیلهٔ خطوط متقابل، که ماهیتاً غیرمنطقی هستند، به یکدیگر می پیوندد، و نوعی فرود تدریجی و آرام از مجموعهٔ منطقی پ صفر= پ ۱ به مجموعهٔ پ صفر= پ ۱ = پ ۲ پدید می آورد. این مجموعه، که از این پس به سوی پ ۳ میل می کند، در عین حال هم نقطهٔ مرکزی پیوند چرند پرند است، و هم نکتهٔ اصلی در داستان.

بدینسان، راوی در راه رسیدن به علامت موعود —جای گاز— طی چند طرح دقیق تصویری زنده از جهان گذشته، یعنی دوران کودکی خویش، به دست می دهد: یادآوری گذرای روابط میان پدر و مادر، دیدار همسایگان، مراسم جمع شدن زنها گرد غلیان و سماور، و چای خوردن و غلیان کشیدن آنان، رفت و آمدهای پدر به داخل و خارج خانه، و بیش از هر چیز نگاه حیرت زده و شیطنت بار یک کودک. این واقع گرایی، این نگرش به واقعیت از درون، به ندای گوگول پاسخ می دهد که می گفت نویسندهٔ داستان کوتاه باید اتاق یا صحنه ای را که برای خود او آشناست توصیف کند

تحلیل نقش ها

پ صفر: وضعیت آغازین

ن ۱: «شلوار مرد که دوتا شد فکر زن نو می افتد»

ن ۲: شوهر مقتصد

پ ۱: چگونه باید دارایی شوهر را به باد داد

ن ۱: بیرون رفتن پدر از خانه
ن ۲: جمع شدن زنها
پ ۲: پسرک دهن لق تنبیه می شود
ن ۱: ممنوعیت
ن ۲: تجاوز از ممنوعیت
ن ۳: تنبیه
۳: جای گاز
پ ٤: سرگذشت یحیی میرزا

متن شمارهٔ ۵ «اخبار شهری»، دهخدا، چرند پرند (از شمارهٔ ۱۲ روزنامهٔ صوراسرافیل)

نک: «مقالات دهخدا» به کوشش دکتر سید محمد دبیرسیاقی ص ـ ۵۷ ـ ۵۳

دیروز سگ حسن دله نفس زنان وعرق ریزان، وارد اداره شد. به محض ورود بی سلام وعلیک گفت:

«فلان کس زود زود این مطلب را یادداشت کن که درجش خیلی لازم است.» گفتم: «رفیق! حالا بنشین، خستگی بگیر!» گفت: «خیلی کار دارم. زودباش تا یادم نرفته بنویس که مطلب خیلی مهمّ است.» گفتم: «رفیق مطلب در صندوق اداره به قدری است که اگر روزنامهٔ هفتگی ما به بلندی عریضهٔ کرمانشاهی هایومیه هم که بشود باز زیاد می آید.»

گفت: «این مطلب ربطی به آنها ندارد. این مطلب خیلی عمده است.»

ناچار گفتم: «بگو!»

گفت: «قلم بردار!» قلم برداشتم.

گفت: «بنویس: چند روز قبل،» نوشتم.

گفت: «بنو یس: پسر حضرت‌والا در نزدیک زرگنده،» نوشتم.

گفت: «بنو یس: اسب کالسکه اش در رفتن کُندی می کردند،» نوشتم.

گفت: «حضرت‌والا حرصش درآمد.»

گفتم: «باقیش را شما می گوئید یا بنده عرض کنم.»

یکمرتبه متعجّب شده چشمهایش را به طرف من دریده گفت: «گمان نمی کنم جنابعالی بدانید تا بفرمائید.»

گفتم: «حضرت‌والا حرصش درآمد، رولور را از جیبش درآورده اسب کالسکه اش را کشت.»

گفت: «عجب!»

گفتم: «عجب جمال شما!»

گفت: «مرگ من شما از کی شنیدید؟»

گفتم: «جنابعالی تصور می کنید که فقط خودتان چون رابطهٔ دوستی با بزرگان و رجال و اعیان این شهر دارید از کارها مطلعید، و ما به کلّی از هیچ جای دنیا خبر نداریم؟»

گفت: «خیر! هرگز چنین جسارتی نمی کنم.»

گفتم: «عرض کردم مطلب در صندوق ادارهٔ ما خیلی است، و این مطلب هم پیش آن مطلب قابل درج نیست.

«گذشته از این که شما خودتان مسبوقید که تمام ارو پایی ها هم در این مواقع همین کار را می کنند، یعنی اسب را در صورتی که اسباب مخاطرهٔ صاحبش بشود می کشند. دیگر شما می فرمائید حضرت والا حرصش درآمد، شما الحمدلله می دانید که آدم وقتی حرصش دربیاید دیگر دنیا پیش چشمش تیره و تار می شود، خاصه وقتی که از رجال بزرگ مملکت باشد که دیگر آنوقت قلم مرفوع است، برای اینکه رجال بزرگ وقتی حرصشان درآمد حق دارند همه کار بکنند: همانطور که اولیای دولت حرصشان درآمد و بدون محاکمه قاتل بصیر خلوت را کشتند، همانطور که حبیب اله افشار حرصش درآمد و چند روز قبل به امر یکی از اولیاء سیف اله خان برادر اسداله خان سرتیپ قزاقخانه را گلوله پیچ کرد، همانطور که نظام السلطنه حرصش درآمد، و با آنکه پشت قرآن را مهر کرده بود، جعفرآقای شکاک را تکه تکه کرد، همانطور که آن دو نفر حرصشان درآمد و دو ماه قبل یکنفر ارمنی را پشت یخچال حسن آباد قطعه قطعه کردند، همانطور که آدم های عمیدالسلطنهٔ طالش حرصشان درآمد و آنهایی را که در «گرگانه رود» طرفدار مجلس بودند سر بریدند، همانطور که عثمانی ها به خواهش سفیر کبیرهای ما حرصشان درآمد چهار ماه قبل زوار کربلا را شهید کردند، و امروز هم اهالی بی کس و بی معین ارومیه را به باد گلولهٔ توپ گرفته اند، همانطور که پسر رحیم خان چلبیانلو حرصش درآمد و دویست و پنجاه و دو نفر زن و بچه و پیرمرد را در نواحی آذربایجان شقه کرد، همانطور که میرغضب ها حرصشان درآمد و درخت های فندق «پارک» تبریز را با خون میرزا آقاخان کرمانی و شیخ احمد روحی و حاج میرزا حسن خان خبیرالملک آبیاری کردند، همانطور که یکنفر حکیم حرصش درآمد و وزیر دربار را در رشت توی رختخوابش مسموم کرد، همانطور که پلیس حرصش درآمد و مغز سر میرزا محمد علی خان نوری را با ضرب شش پر از هم پاچید... همانطور که دختر معاون الدوله حرصش درآمد و وقتی پدرش را به خراسان بردند به زور گلودرد خودش را خفه کرد، همانطور که مهمان خسرو در «مثر» آذربایجان پشت آن درخت چنار حرصش درآمد، و میزبان را که اول شجاع ایران بود پوست کند، همانطور که میرزاعلی محمدخان ثریا در مصر و میرزا یوسف خان مستشارالدوله در تهران و حاجی میرزا علی خان امین الدوله در گوشهٔ «لشت نشا» حرصشان درآمد و به قوت دق و سل خودشان را تلف کردند، و، وو...

«بله. آدم مخصوصاً وقتی که بزرگ و بزرگزاده باشد حرصش که در بیاید این کارها را می کند. علاوه براین، مگر برادر همین حضرت والا وقتی یکماه قبل در اصفهان مادر خودش را کشت ما هیچ نوشتیم؟ ما آنقدر مطلب برای نوشتن داریم که به این چیزها نمی رسد، گذشته از اینها شما می دانید که پاره ای چیزها امراض ارثی است. حسین قلی خان بختیاری را اول افطار به اسم مهمانی زبان روزه کی کشت؟»

گفت: «بله، حق با شما هست.»

گفتم: «پدر همین حضرت والا نبود؟»

گفت: «دیگر این طول و تفصیل ها لازم نیست، یکدفعه بگوئید فرمایش شما نگرفت.»
گفتم: «چه عرض کنم؟»
گفت: «پس به این حساب ما بور شدیم.»
گفتم: «جسارت است؟»
گفت: «حالا از این مطلب بگذریم. راستی خدا این ظلمها را برمی دارد، خدا از این خون های ناحق می گذرد؟»
گفتم: «رفیق، ما درو یش ها یک شعر داریم.»
گفت: «بگو.»
گفتم: «این جهان کوه است و فعل ما ندا/ بازگردد این نداها را صدا.»
گفت: «مقصودت ازاین حرفها چه چیز است؟»
گفتم: «مقصودم این است: تو که اسمت را سگ حسن دله گذاشته ای و ادعا می کنی که از دنیا و عالم خبرداری، عصر شنبه ۲۱ چرا در بهارستان نبودی؟»
گفت: «بودم.»
گفتم: «بگو تو بمیری.»
گفت: «تو بمیری.»
گفتم: «خودت بمیری.»
گفت: «به! تو که باز از این شوخیهات را داری.»
گفتم: «رفیق! عیب ندارد، دنیا دور وز است.»[۳۶]

تحلیل

تا به حال نشان داده ایم که همهٔ متن های **چرند پرند** به یک اندازه روایی نیستند. گاه، چنانکه در تحلیل متن پیشین دیدیم، خود سرگذشت به صورت مقدمه ای کوتاه جلوه می کند به دنبال آن یک قطعه طنز رخشان می آید. گاه برعکس، کل متن یک داستان است (مانند متن های شمارهٔ ۱ و ۲)، یا اینکه داستان در مرکز متن قرار می گیرد تا مضمونی را که در آن بسط یافته است به نمایش گذارد (متن شمارهٔ ۳). در مورد حاضر، ظاهراً انگیزش روایی به ساده ترین بیانی به این صورت خلاصه شده است: «رجال بزرگ وقتی حرصشان درآمد حق دارند همه کار بکنند.» با اینهمه، ساختار این متن بسیار کلاسیک است، و آنرا خوب می شناسیم:

درآمدی بر مضمون (پ ۱+پ ۲/ ک ۱ تا ک ۸+پ ۳)
عنصر حرکت اولیه (حرصش درآمد)
تکرار
چرخش نهایی

این متن ظاهراً در مقایسه با سایر متن ها کمتر با نظر ما سازگار می نماید. با اینهمه، می خواهیم در

پایان تحلیل خود نشان بدهیم که چنین نیست. در هر حال برای آشنایی بیشتر با سبک دهخدا جا دارد تا چند لحظه ای را به تحلیل این متن بپردازیم.

تردیدی نیست که نخستین عنصر مهم در اینجا سرعت واکنش ها، آهنگ تازیانه وار پاسخ های برق آسا، و چستی و چالاکی گفت و شنود است. متن حاضر از نظر نمایشی قوی ترین متنی است که تا بدینجا به آن برخورده ایم. نمونه های این سبک صحنه ای البته در سرتاسر **چرند پرند** بسیار است. و این کار برای آنست که بتوان متن را با صدای بلند خواند، مانند نمایشنامه های تئاتری. و تردیدی نیست که این متن بیشتر جنبهٔ خطابه ای دارد تا جنبهٔ بوطیقائی.

می توان به آسانی یک یک لحن هایی را که دهخدا به کار می برد، ازقبیل لحن جدی، مسخره، و ساده لوحانه و ریاکارانه تحلیل کرد، و تمام حیله ها و وسیله های گفتاری را که از آن سود می جوید برشمرد، ولی قصد ما در اینجا این نیست. با این همه، این نکته را نگفته نباید گذاشت که در اینجا دخو نمونه ای از استعداد دراماتیک خود را به نمایش گذاشته است.

بدیهی است که نیازی نیست تا سخن از نوع حکایت به میان آوریم، چرا که فرسنگها از آن فاصله داریم. ولی هنگامی که سخن از داستان کوتاه به میان می آید، قضیه شکل دیگری به خود می گیرد. ایخنبوم در مقاله ای زیر عنوان «در باب نظریهٔ نثر» از تمایزی یاد می کند که **اوتولوویگ** میان «داستان به معنی دقیق» و «داستان نمایشی» قایل شده است. ایخنبوم سپس می گوید: «در مورد نخست، نویسنده یا راوی خیالی خطاب به شنونده سخن می گوید، و روایت از عناصری است که شکل کار را تعیین می کند، و گاه حتی به عامل عمده بدل می گردد. در مورد دوم، گفت و شنود شخصیت ها در درجهٔ نخست اهمیت قرار دارد، و روایت منحصر به شرح و توصیفی است که گرد گفت و شنود را می گیرد و به تبیین آن می پردازد. بدین معنی که درواقع نقش آن دادن توضیحات صحنه ای است. این نوع داستان یادآور شکل دراماتیک است، نه تنها از آن نظر که در آن بر گفت و شنود تکیه شده است، بلکه از این جهت نیز که در آن به نمایش گذاشتن رفتارها و رویدادها بیشتر اهمیت دارد تا بازگو کردن **آنها**: ما حوادث را نه آنچنان که نقل می شوند (چنانکه در شعر حماسی مرسوم است) دریافت می کنیم، بلکه چنانکه گویی در برابر چشم مان بر صحنه آمده اند.»[۳۷]

در خصوص **چرند پرند** این تعریف، تا آنجا که داستان دخو همواره میان قصهٔ شفاهی و روایت ادبی در نوسان است، به نظر ما جنبهٔ اساسی دارد، چنانکه ایخنبوم در بارهٔ نشانه های صحنه ای می گوید: «راوی تنها به قصه گویی اکتفا نمی کند بلکه گفته ها را نیز گزارش می کند.»[۳۸] در حقیقت، در **چرند پرند** گفتار جنبهٔ اساسی دارد. از راه سخن گفتن است که لطیفه سر بر می کند، و نیز گفتگوی شخصیت ها، و بیش از همه سخنان میان راوی و شنونده است که بر شکل قصه فرمان می راند. بیگمان، در هیچ کجای **چرند پرند** نشانه ای چنین آشکار از مخاطب در میان نیست، و این در مورد متن حاضر تا بدانجا درست است که این خوانندهٔ مخاطب، بی آنکه بخواهد، خود را در داستان درگیر می یابد، و نقشی برعهدهٔ او گذاشته می شود که همان نقش «سگ حسن دله» است، و تصویری نمادین از «تو»ی خواننده است که «من»، یعنی دخو، او را مورد خطاب قرار می دهد، دخویی که نامی از او به میان نمی آید ولی در تمامی نشانه های عبارتی و دستوری حاضر است. ایخنبوم چنین نتیجه می گیرد: «هرگاه در چنین

گفتگو یی جایی عمده به یکی از طرفین گفتگو داده شود بیشتر به داستان شفاهی نزدیک می شو یم. گاه داستان کوتاه با گفتگو پهلو می زند و مطرح کردن راوی، که حضورش یا به انگیزهٔ نو یسنده صورت می گیرد و یا آنکه بدون توضیح رها می شود، از همینجا سرچشمه **می‌گیرد.**»[۳۹]

پس داستان کوتاه حاضر —حال که می توان آنرا به این نام خواند— **جنبهٔ قوی نمایشی دارد**، واز گفتگو یی بسیار دراز تشکیل شده است که تا حد زیادی با موازین کل داستانی کوتاه همخوانی دارد. **متن**، در فراسوی ظواهر صوری خود، براساس انگیزش مرکزی — «حرصش درآمد» — تدارک دیده می شود، که می توان آنرا به درستی، و برغم موقعیت مرکزیش در گفتار داستان، به عنوان نقطهٔ پایان به شمار آورد. اما به نظر نمی رسد که تأثیر و یژه به این دلیل از راه تکرار نمودار (پ ۲ ن ۸— و رد) که به تناوب اوج می گیرد و گسترده می شود —یا به **گفتهٔ ژُل**[۴۰] شکل می گیرد و شکل خود را از دست می دهد— خنثی شود.

این اوج گیری و گستردگی به تناوب تا کلمهٔ «ووو...» ادامه می یابد، و اگر چرخش نهایی متن (که در سطح مفهومی کاملاً بی خاصیت است) آنرا برای آخرین بار با قهقهه ای بزرگ از هم نمی گشود، می توانست تنها اُفت ضعیفی را برساند.

تحلیل نقش ها

پ ۱: چاپ خبری در روزنامه
- ن ۱: تقاضای درج خبر
- ن ۲: خودداری
- ن ۳: اصرار
- ن ٤: پذیرش

پ ۲: نقل داستان کوتاه
- ن ۱: دستور سگ حسن دله، اطاعت دخو
- ن ۲: دستور سگ حسن دله: اطاعت دخو
- ن ۳: دستور سگ حسن دله، اطاعت دخو
- ن ٤: دستور سگ حسن دله، اطاعت دخو
- ن ۵: جملهٔ تحریک آمیز دخو، انکار سگ حسن دله
- ن ٦: پیروزی دخو
- ن ۷: حیرت سگ حسن دله
- ن ۸: توضیح دخو... ورد
- ن ۹: تسلیم شدن سگ حسن دله
- ن ۱۰: متلک گو یی دخو

پ ۳: نقل سگ حسن دله + دخو
ن ۱: کالسکه سواری پسر حضرت والا
ن ۲: کند رفتاری اسب
ن ۳: عصبانی شدن پسر حضرت والا
ن ٤: کشته شدن اسب توسط پسر حضرت والا

متن شمارهٔ ٦: دهخدا، چرند پرند (از شمارهٔ ١٦ روزنامهٔ صوراسرافیل)

نک: «مقالات دهخدا» به کوشش دکتر سید محمد دبیرسیاقی ص — ۷۷—۷۵

برای آدم بدبخت از در و دیوار می بارد. چند روز پیش کاغذی از پست خانه رسید. باز کردیم. دیدیم به زبان عربی نوشته شده، عربی را هم که غیر از آقایان علمای کرام هیچکس نمی داند. چه کنیم، چه نکنیم؟ آخرش عقلمان به اینجا قد داد که ببریم خدمت یک آقا شیخ جلیل القدر فاضلی که با ما از قدیمها دوست بود. بردیم دادیم و خواهش کردیم که: زحمت نباشد، آقا، این را برای ما به فارسی تجربه کن. آقا فرمود حالا من مباحثه دارم، برو، عصری من ترجمه می‌کنم، می آورم اداره.

عصری آقا آمد، صورت تجربه را داد به من. چنانکه بعضی از آقایان مسبوقند من از اول یک کوره سوادی داشتم.

اول یک قدری نگاه کردم، دیدم هیچ سر نمی افتم، عینک گذاشتم، دیدم سر نمی افتم، بردم در آفتاب نگاه داشتم، دیدم سر نمی افتم... مشهدی اویارقلی حاضر بود. آقا فرمود: نمی توانی بخوانی بده مشهدی بخواند. مشهدی گرفت، یک قدری نگاه کرد، گفت آقا ما را دست انداختی. من زبان فارسی را هم بزحمت می خوانم، تو به من زبان عبری می گویی بخوان. آقا فرمود: مؤمن زبان عبری کدام است؟ این اصلش به زبان عربی بود، کبلائی دخو داد به من، به فارسی ترجمه کردم. او یارقلی کمی مات‌مات به صورت آقا نگاه کرد، گفت: آقا اختیار دارید؟ راست است که ما عوامیم اما ریشمان را در آسیاب سفید نکرده ایم. بنده خودم در جوانی کمی از زبان عبری سررشته داشتم. این زبان عبری است.

آقا فرمود: مؤمن این زبان عبری کجا بود، این زبان فارسی است. اویارقلی گفت: مرا کشتید که این زبان عبری است. آقا فرمود: خیر، زبان فارسی است. او یارقلی گفت: از دو گوشهایم التزام می دهم که این زبان عبری است. آقا فرمود: خیر تو نمی فهمی، این زبان فارسی است.

دیدم الآن است که او یارقلی به آقا بگوید شما خودتان نمی فهمید، و آنوقت نزاع در بگیرد. گفتم: مشهدی، من و شما عوامیم، ما چه می فهمیم. آقا لابد علمش از ما زیادترست، بهتر از ما می فهمد. او یارقلی گفت: خیر، شما ملتفت نیستید، این زبان عبری است. من خودم کمی آنوقت که پیناس یهودی به ده آمده بود پیشش درس خوانده ام.

یکدفعه دیدم رگهای گردن آقا درشت شد، بر دو کندهٔ زانو نشسته، عصا را ستون دست کرده و صداش را

کلفت کرده با تغیّر تمام فرمود: مؤمن تو از موضوع مطلب دور افتاده ای. صنعت ترجمه درعلم وعروض فصلی علیحده دارد، و گذشته از اینکه دلالت بنا به عقیدهٔ بعضی تابع اراده است... وخیلی عبارت های عربی دیگر هم گفت که من هیچ ملتفت نشدم. اما همینقدر فهمیدم الآن است که آقا سر او یارقلی را با عصا خرد کند.

از ترس اینکه مبادا خدای نکرده یک شری راست بشود، روکردم به او یارقلی، گفتم: مرد! حیا کن، هیچ می فهمی با کی حرف می زنی؟ کوتاه کن، حیا هم خوب چیزی است. قباحت دارد. مرده شور اصل این کاغذ را هم ببرد. چه خبر است مگر، هزارتا از این کاغذها قربان آقا، حیف است، دعوا چه معنی دارد؟

دیدم آقا روش را به من کرده تبسمی فرموده گفت: کبلائی چرا نمی گذاری مباحثه مان را بکنیم، مطلب بفهمیم. من همینکه دیدم آقا خندید قدری جرئت پیدا کرده گفتم: آقا، قربان علمت برم، تو نزدیک بود زهله مرا آب کنی، مباحثه ات که اینطور باشد پس دعوات چه جور است؟ آقا به قهقهه بنا کرد خندیدن، فرمود: مؤمن، تو از مباحثهٔ ما ترسیدی. گفتم: به، ماشاء الله! به مرگ خودت نباشد، چهارتا فرزندام بمیرد، پاک خودم را باخته بودم. فرمود: خیلی خوب، پس دیگر مباحثه نمی کنیم. تو همین ترجمهٔ مرا در روزنامه ات بنویس، اهل فضل هستند خودشان می‌خوانند. گفتم به چشم، اما به شرطی که تا در اداره هستید دیگر دعوا نکنید.

(وسپس متن نامه را می آورد)[۴۱]

تحلیل

چند سالی پیش از آنکه جمالزاده داستان معروف **فارسی شکر است**، نخستین داستان کوتاه در مجموعهٔ **یکی بود ویکی نبود**،[۴۲] را بنو یسد، دهخدا این داستان بسیار مختصر را در بارهٔ انگیزش غیرقابل فهم بودن زبان بعضی طبقات اجتماعی، بو یژه زبان فارسی آمیخته با واژگان عربی ملاّیان، ساخته است. طنز دهخدا از آن جهت گزنده‌تر است که داستان او دقیقاً به ترجمهٔ نامه ای از عربی به فارسی مربوط می شود.

این متن بسیار کوتاه نیز مانند متن قبلی — هرچند نه تا بدان حد — دارای جنبهٔ دراماتیک بسیار برجسته ای است. ساختار نقش های این متن بسیار ساده است. در دوپارهٔ داستان یک رشته نقش ها در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند که می‌توان آنها را به سه گروه کلی تقسیم کرد:

— فهمیدن و نفهمیدن: پارهٔ یکم (نقش ۱ تا ٦)

— نزاع و دفاع: پارهٔ دوم (نقش های ۱، ۲، ٤، ۵)

— آشتی و تفاهم، پارهٔ دوم (نقش های ۳، ٦، ۷، ۸)

دو گروه نخست نمایشگر رابطهٔ تقابلی و گروه آخر نمایشگر پیامد ماجراست. شکل داستان میان دو گرایش تقسیم شده است: داستان روایی و داستان گفت و شنودی. راوی — که خود نیز از بازیگران داستان است — از ابتدا در درون داستان جای می گیرد تا هم داستان را عرضه کند و هم سررشته های

داستان را به یکدیگر گره زند (پ ۱ ن ۱ تا ۵): دریافت نامه ای که نمی توان ترجمه اش کرد، سپردن آن به مترجم، بازگرداندن نامهٔ ترجمه شده، و باز هم ناتوانی در خواندن آن.

ولی در اینجا شخصیّت سوّمی نیز حضور دارد، و آن او یارقلی، یکی از بدل هایی است که پیش از این در متون قبلی به او برخورده ایم. دخالت دادن این شخصیت سوم، به نظر ما، قواعد بازی روایی را، به صورتی که در متن شمارهٔ ۵ دیدیم، از بنیاد دگرگون می کند. در حقیقت، راوی تنها به اتکای شخصیت بدل خود، یعنی سگ حسن دله، نمی توانست هیچگونه آزادی عمل را برای خود حفظ کند، و خود را چنانکه باید از گفت و شنودی که قصد طرح آنرا داشت، برکنار نگه دارد. برعکس، او به تحریک سگ حسن دله همچنان پاسخ ها را یکی پس از دیگری بر زبان می آورد بی آنکه مجال شرح و تفسیرهای دراز را داشته باشد، و بی آنکه امکان یابد تا داستان را ازآن خود کند. در مورد متن حاضر، حضور شخص سوم رابطهٔ نیروها را دگرگون می کند، و به راوی اجازه می دهد تا به نحوی این حق را به دست آورد و داستان را به دلخواه خود، و با دشواری کمتری، هدایت کند. تأکید بر این نکته جالب خواهد بود که راوی، پس از صحنه آرایی آغازین به هیچ وجه در نزاع میان او یارقلی و شیخ (پ ۲) دخالت نمی کند، و به توصیف دقایق صحنه اکتفا می‌کند، یا خود نیز در جدل شرکت می‌جوید.

در اینجا تحلیل ایخنبوم کاملاً صادق است. داستان دخو آشکارا از این امتیاز برخوردار است که به متن حاضر شکل یک داستان شفاهی را می‌بخشد. در اینجا روایت ادبی صرفاً منحصر به مقدّمهٔ اثر است (پ ۱/ ن ۱ تا ۵).

توازنی که در این داستان بسیار مختصر به دست آمده است، براستی بسیار اصیل، و از اشکال حکایت سخت به دور است. متن، که به صورت کلیّتی یکپارچه عرضه شده، همواره گام به گام به سوی پایان کار، درک نکتهٔ نهفته در داستان و نتیجهٔ نامنتظر آن پیش می رود. در نتیجه، حرکت متن از راه جای دادن هدف آن در خارج از متن به دست آمده است. نامهٔ عربی معروف در آغاز داستان نمی آید، بلکه صرفاً به آن اشاره می شود، و تنها از آن سخن به میان می آید، و از ترجمهٔ فارسی آن نیز خبری نیست. خبر خوانده شدن نامه ابتدا به وسیلهٔ دخو و سپس او یارقلی،کنجکاوی خواننده را تحریک می کند، و این کنجکاوی همچنان تا انتها برآورده نشده باقی می ماند.

به موازات این «دسیسهٔ» صرفاً صوری دسیسهٔ دیگری نیز که ماهیتی نمایشی دارد میان شیخ، او یارقلی و راوی شکل می گیرد (ن۷تا۱٤). پارهٔ دوم منحصر به صحنه ای کوچک است که پ ۱ را می توان پیشگفتار آن دانست:

۱— تابلو: (پ ۲ ن ۱) او یارقلی شیخ را عصبانی می کند، و (پ ۲/ن ۲) — شیخ پاسخ های تند می دهد.

۲— تابلو: (پ ۲ن ۳) پا درمیانی دخو برای آرام کردن او یارقلی و اجتناب از نزاع، (پ ۲ ن ٤) خودداری و لجاجت او یارقلی، و (پ ۲ ن ۵) خشم شیخ.

۳— تابلو: (پ ۲ن ٦) پا درمیانی مجدّد دخو، (پ ۲ن ۷) آرام شدن شیخ و (پ ۲ن ۸) آشتی.

و اما، ماجرایی که نزدیک بود به نزاع بیانجامد، سرانجام با قهقهه ای کشدار پایان می پذیرد. نخست

جناب شیخ به دلیل چاپلوسی های دخونرم می شود، و سپس خواننده با خواندن ترجمهٔ فارسی نامهٔ معروف عربی، که عین آن در انتها آمده است به خنده می افتد: این نوشته ای است پرطمطراق، مغلق، پرتکلف، و انباشته از واژه های عربی (دست کم در ابتدا) و برای ایرانیان کم سواد بسیار دشوار.

به کمک چنین صحنه آرایی، «داستان گفتاری» این متن شباهتی دورا دور با سبک مقامه پیدا می کند. که آمیزه ای است ظریف از روایتگری ادبی و داستان شفاهی، و به صورت سخنانی درخشان، ولی اغلب تصنعی، عرضه می گردد.[۴۳]

تحلیل نقش ها

پ ۱ — قصه: نامه ای باید ترجمه شود

ن ۱: رسیدن نامه ای به زبان عربی

ن ۲: ناتوانی از درک مطلب آن

ن ۳: شیخ قول می دهد نامه را ترجمه کند

ن ٤: شیخ ترجمهٔ فارسی نامه را با خود می آورد

ن ۵ — ناتوانی از درک مطلب نامه

صحنه: پ ٦: اویارقلی هم نمی تواند ترجمه را بخواند

پ ۲ (با توضیحات صحنه ای)

ن ۱: اویارقلی دربارهٔ فارسی بودن متن جدل می کند

ن ۲: اعتراض شیخ

ن ۳: دخوبرای ختم غائله پا درمیانی می کند

ن ٤: اصرار اویارقلی

ن ۵: خشم شیخ

ن ٦: دخوجانب شیخ را می گیرد

ن ۷: آرام گرفتن شیخ

پ ۸: رضایت طرفین

پیوست: متن نامهٔ ترجمه شده توسط شیخ

متن شمارهٔ ۷: «مکتوب»، دهخدا، چرند پرند (از شمارهٔ ۲۲ روزنامهٔ صوراسرافیل)

نک: «مقالات دهخدا» به کوشش دکتر سیدمحمد دبیرسیاقی ص — ۱۲۰ — ۱۱۷

آخر یکشب تنگ آمدم. گفتم: ننه. گفت: هان! گفتم: آخر مردم دیگر هم زن و شوهرند، چرا

هیچکدام مثل‌توو بابام شب و روز مثل سگ و گربه به جان هم نمی افتند؟ گفت: مرده‌شور کمال و معرفتت را ببرد با این حرف زدنت که هیچ به پدر ذلیل شده‌ات نگفتی از اینجا پا شو، آنجا بشین. گفتم: خوب، حالا جواب حرف مرا بده. گفت: هیچی! ستاره‌مان از اول مطابق نیامد. گفتم: چرا ستاره‌تان مطابق نیامد؟ گفت: محض اینکه بابات مرا به زور برد. گفتم: ننه، به زور هم زن و شوهری می شه؟

گفت: آره! وقتی که پدرم مرد من نامزد پسر عموم بودم. پدرم دارائیش بد نبود،الآمن هم وارث نداشت. شریک الملکش می خواست مرا بی حق کند، من فرستادم پی همین نامرد از زن کمتر که آخوند محل و وکیل مرافعه بود، که بیاد با شریک الملک بابام برد مرافعه. نمی دانم ذلیل شده چطور از من وکالت‌نامه گرفت که بعد از یک هفته چسبید که من تو را برای خودم عقد کرده‌ام. هر چه من خودم را زدم، گریه کردم، به آسمان رفتم، به زمین آمدم، گفت: الاّ و للّه که توزن منی.

چی بگویم، مادر! بعد ازیک سال،عرض و عرض کشی مرا به این آتش انداخت، که الهی از آتش جهنم خلاصی نداشته باشد... الهی روز خوش درعمرش نبیند. الهی که چشمهای مثل ازرق شامیش[۴۴] را میرغضب درآرد.

اینها را گفت وشروع کرد زارزار گریه کردن. منهم راستی راستی ازآن شب دلم به حال ننم سوخت، برای اینکه دخترعموی من هم نامزد من بود، برای اینکه من هم می فهمیدم که عقد دخترعمو وپسرعمو رادرآسمان بسته اند، برای اینکه منهم ملتفت بودم که جدا کردن نامزدازنامزد چه ظلم عظیمی است.

من راستی راستی از آن شب دلم به حال ننم سوخت، از آن شب دیگر دلم با بابام صاف نشد، از آن شب دیگر هر وقت چشمم به چشم بابام افتاد ترسیدم، برای اینکه دیدم راستی راستی به قول ننم گفتنی چشماش مثل ازرق شامی است. نه تنها آنوقت ازچشمهای بابام ترسیدم، بعدها هم ازچشمهای هرچه وکیل بود ترسیدم، بعدها از اسم هرچه وکیل هم بود ترسیدم، بله ترسیدم، اما حالا مقصودم اینجا نبود. آنها که مردند ورفتند به دنیای حق، ما ماندیم دراین دنیای ناحق. خدا از سرتقصیر همه شان بگذرد.

مقصودم اینجا بود که اگر هیچکسی نداند تو یکنفر می دانی که من ازقدیم از همه مشروطه‌تر بودم. من از روز اول به سفارت رفتم، به شاه عبدالعظیم رفتم، پای پیاده همراه آقایان به قم رفتم، برای اینکه من از روز اول فهمیده بودم که مشروطه یعنی عدالت، مشروطه یعنی رفع ظلم، مشروطه یعنی آسایش رعیت، مشروطه یعنی آبادی مملکت. من اینها را فهمیده بودم یعنی آقایان وفرنگی مآب ها این مطالب را حالی کرده بودند. اما از همان روزی که دستخط ازشاه مرحوم گرفتند و دیدند که مردم می‌گویند که حالا دیگرباید وکیل تعیین کرد، یکدفعه انگارمی‌کنی یک کاسهٔ آب داغ ریختند به سرمن، یکدفعه سی وسه بندم به‌تکان افتاد، یکدفعه چشمم سیاهی رفت، یکدفعه سرم چرخ زد.

گفتم: بابا نکنید، جانم نکنید! به دست خودتان برای خودتان مدّعی نتراشید. گفتند: به. ازجاپن گرفته تا به په‌تل‌پرت همه مملکت ها وکیل دارند. گفتم: بابا والله، من مرده شماها زنده، شما ازوکیل خیر نخواهید دید مگر همان مشروطهٔ خالی چطوراست؟ گفتند: بروپی کارت! سواد نداری، حرف نزن. مشروطه هم بی وکیل می شه؟

دیدم راست می‌گویند: گفتم: بابا، پس حالا که تعیین می‌کنید محض رضای خدا چشماتانرا وا کنید که به چال نیفتید، وکیل خوب انتخاب کنید. گفتند: خیلی خوب. بله، گفتند: خیلی خوب.

چشماشانرا هم واکردند، درست هم دقت کردند، اما درچه؟ در عظم بطن، کلفتی گردن، بزرگی عمامه، بلندی ریش، زیادی اسب و کالسکه. بیچاره‌ها خیال می کردند که گو یا این وکلا را می خواهند بی مُهر و وعده به پلوخوری بفرستند که با این صفات قاپوچی از هیکل آنها حیا کند و مُهر و رقعهٔ دعوت مطالبه نکند.

باری، حالا بعد از دو سال تازه سر حرف من افتاده‌اند. حالا تازه می فهمند که هفتاد و چهار رأی مجلس علنی یک گرگ چهل ساله را از برلن دو باره کشیده و به جان ملت می اندازد. حالا تازه **می فهمند که شصت رأی چندین مجلس انجمن مخفی، پدروپشتیبان ملت را ازپارلمنت متنفرمی‌نماید.** حالا تازه می فهمند که مهر مجلس زینت زنجیر ساعت می شود. حالا تازه می فهمند که روی صندلی های هیئت رئیسه را پهنای شکم مفاخرالدوله، رحیم خان چلپیانلو و مؤیدالعلما و الاسلام والدین پر می کند، و چهارتا وکیل حسابی هم که داریم بیچاره‌ها از ناچاری چارچنگولی روی قالی «رماتیسم» می گیرند. حالا تازه می فهمند که وکیل باشی ها هم مثل دخو خلوت رفته درعدم تشکیل قشون ملی قول صریح می دهند.

حالا تازه می فهمند که شأن مقنّن از آن بالا تر است که به قانون عمل کند، و از این جهت نظامنامهٔ داخلی مجلس از درجهٔ اعتبار ساقط خواهد بود. حالا تازه می فهمند که وکلا از سه به غروب مانده مثل **بچه مکتبی های مدرسهٔ همت هی باید مگس بگیرند، و مثل بیست و پنج هزارنفر اعضای انجمن بنگ هی** چرت و پینکی بزنند تا جخدیکر بع به غروب مانده تلفن صدا کندکه: «آقای وکیل باشی امروز مهمان دارند، و می فرمایند فردا زودتر حاضر شو ید که ایران از دست رفت...»

اینها را مردم تازه می فهمند. اما من ازقدیم می فهمیدم، برای اینکه من گریه های مادرم را دیده بودم، برای اینکه من می دانستم اسم وکیل حالا خاصیت خودش را در ایران خواهد بخشید، برای اینکه من چشمهای مثل ازرق شامی بابام هنوزیادم بود. اینها را من می فهمیدم، همهٔ مردم هم حالا اینها را می فهمند، اما بازمن الآن پاره‌ای چیزها می فهمم که تنها اعضای آن انجمن شصت نفری می فهمند.

تحلیل

نمونهٔ هفتمی[۴۵] که از متن **چرند پرند** برگزیده ایم و در اینجا عرضه می کنیم یکبار دیگر اصالت سبک دهخدا را به ثبوت می رساند، و با اینکه ساختار آن شبیه به **ساختارهای متون** ۲، ٤، ۹ **چرند پرند** است، ولی از چند نظر نیز با آنها تفاوت دارد.

نقش های این داستان به‌سه پاره تقسیم می‌شود، ولی در حقیقت دوپارهٔ نخستین دریکدیگر تداخل می کند (پ ۲ در درون پ ۱ قرار دارد) و برروی هم از نظر معناشناسی مجموعه ای هماهنگ را می سازد که پارهٔ سوم به آن مجموعه پاسخ می گو ید و به پ ۱+پ ۲ حالت دیگری می بخشد. این دومجموعه **نقش ها مفهوم واژهٔ «وکیل» را می‌شکافد که درسطح منطق و نیز درسطح مضمون مرکز داستان** است.

پیشتر، درمتن شمارهٔ ۲، بازی برروی کلمهٔ «رفت» را مشاهده کردیم که البته در ساختار روایی

متفاوتی از آن استفاده شده بود، و دیدیم که چگونه بازی با مفهوم دوگانهٔ فعل «رفتن» به دهخدا اجازه می داد تا یک رشته مضامین گوناگون را به یکدیگر پیوسته و با این کار قهرمان خود را از یکسو از میان کوره راه‌های یک زندگی پرماجرا بگذراند، و از سوی دیگر از راه‌های پر پیچ و خم طنز عبور دهد. آنگاه داستان گام به گام و پله‌پله وقایع مهم زندگی را دنبال می کند، و همواره به این برگردان بذله مانند بازمی گردد که: دین رفت.

در اینجا چشم انداز کمی متفاوت است. بازی برروی واژهٔ «وکیل» خطی منطقی را به دو داستان قرینه می رساند که یکی از آنها تداوم دیگری در لایه‌ای متفاوت است. بدین ترتیب، تاثیر اعجاب انگیزی که از ویژگی های داستان کوتاه است به دست می آید که برتأثیر تداوم بدون تکرار افزوده می گردد، و اثر نهایی را دوچندان می کند: بذله گویی داستان از اثر اعجاب انگیز حاصل از هر دو ماجرا پدید می آید. باردیگر، نکتهٔ نهایی داستان را می توان از رابطه‌ای که درانتهای داستان شکل می‌گیرد. و در مرکز متن جای داده شده و از آنجا در دو جهت حرکت می کند حدس زد، گواینکه این نکته از شرایطی متفاوت زاده می شود. از مرکز متن خطی به عقب بازمی گردد (در پ ۱ و پ ۲)، و خط دیگری به پیش می رود و به پارهٔ سوم می پیوندد. از این قرار، دو داستان قرینه داریم که با حرکتی مفهومی (یعنی بازی با واژهٔ وکیل) به یکدیگر پیوسته و متن را از مضمونی خانوادگی به مضمونی سیاسی، و از موردی خاص به مسأله‌ای عام، می کشاند. این دیالکتیک روایی، که به آن بازخواهیم گشت، ظاهراً شگرد همیشگی سبک دهخدا است.

در **چرند پرند** چندین نمونه از داستان مراسله‌ای یافت می شود. این اسلوب که برای کار روزنامه‌نویسی بسیار مناسب است، در **ملا نصرالدین** نیز فراوان به کار رفته و در **صوراسرافیل** به بهترین وجهی از آن بهره‌برداری شده است. این نوع نوشته ظاهراً سخت به کار دهخدا می خورده است زیرا به سلیقهٔ او برای جولان استعدادش در بلاغت میدان می دهد. در بالا این نوسان دائم میان روایتگری ادبی و داستان‌پردازی شفاهی را دیدیم. در حقیقت، هیچیک از این دو شکل به صورت ناب در **چرند پرند** دیده نمی شود، و تنها استثناء بر این سخن متنی است که در زیر می آید (متن شمارهٔ ۸)، و نمونه‌ای است نادر از یک داستان خالص که در آن راوی تا حد امکان از اینکه شخصاً در داستان ظاهر گردد اجتناب می کند. و با خنثی ترین آوای ممکن در حاشیهٔ متن سخن می گوید. اما در اینجا این دو نوع درهم آمیخته شده‌اند. مثلاً گفت و شنود آغازین به راوی اجازه می دهد تا ناگهان خود را به عنوان یک بازیگر به درون داستان افکند، ولی او به گفتن عبارتی در صحنه آرایی اکتفا می کند: «آخر یک شب تنگ آمدم». و بلافاصله در مقام راوی جای خود را به شخصیت‌های اصلی داستان، یعنی خودش و مادرش می سپارد (در سطح درون رو یدادی).

آنگاه داستان آوای دیگری را نیز به وام می گیرد، که همان آوای روایتگری ادبی است. راوی مشاجره را قطع می کند تا به مادرش اجازهٔ سخن گفتن داده شود (پ ۲: سطح فرارویدادی). از اینجا داستان ماجراهای مادر آغاز می شود. سرانجام، راوی دو باره رشتهٔ سخن را به دست می گیرد، ولی در سطحی بالاتر (**سطح رویدادی**). آنگاه تا انتهای کار راوی داستان شفاهی (رو یدادی) خود را پی می گیرد، و دیگر هرگز سررشتهٔ کلام را رها نمی کند، مگر تنها یکبار در ن ٤ — ٥ — ٦ (درون

رو یدادی)، آنهم هنگامی که خود می خواهد شخصاً در گفتگو با مشروطه خواهان وارد شود.

داستان مراسله ای امتیازهای فراوان دارد: نخست کار برد اول **شخص است**، و همدستی خوانندهٔ مفروض — که به صورت مخاطب در نظر می آید— در متن اثر، و در جملا تی ازقبیل «اگر هیچکس نداند تو یکنفر می دانی»، یا کار برد جملا تی که به جستجوی اثری صرفاً خطابه ای میدان می دهد، مثل تکرار، ازقبیل «فهمیده بودم که مشروطه یعنی **آسایش** رعیت، مشروطه یعنی آبادی مملکت...» و غیره، یا «از آن شب دلم به حال ننم سوخت، از آن شب دیگر دلم با بابام صاف نشد، از آن شب دیگر...» یا اصرار، در جملا تی ازقبیل: «نه تنها آنوقت... ترسیدم، بله ترسیدم، بعدها... ترسیدم، ترسیدم، بله ترسیدم...» یا «یکدفعه انگار،...، یک دفعه...، یک دفعه...»، یا خطاب، در جملا تی ازقبیل: «بابا نکنید، جانم نکنید!»، و برگردان معروف: «حالا تازه می فهمند...»، و تصو یرها و **تشبیه هایی همچون**: «چشمهای ازرق شامی»، و استعاره هایی همچون: «پدر و حامی ملت»، و کنایه هایی همچون «روی صندلی های هیئت رئیسه را پهنای شکم... پرمی کند.»

وبالاخره داستان مراسله ای کار برد طنزی ملایم را ممکن می سازد. در حقیقت، دخو با توانایی کامل هر آنچه را که خود در دل دارد به طرف مکاتبه اش می گو ید، و حق پاسخی ریاکارانه را برای خود محفوظ می دارد، که خواننده، هرگاه به دشواری های پی در پی که روزنامهٔ **صوراسرافیل** به دست دستگاه سانسور محمدعلی شاه بدان دچار شد بیاندیشد، می تواند به آسانی آنرا درک کند.

تحلیل نقش ها

سطح	پاره	نقش
رو یدادی	پ ۱: سعادت ازدواج	
درون رو یدادی		ن ۱: پرسش راوی (در بارهٔ علت ناسازگاری پدر ومادرش)
		ن ۲: خودداری از پاسخ
		ن ۳: پرسش راوی
		ن ٤: پاسخ
فرارو یدادی	پ ۲: ازدواج زورکی یا وکیل دغلکار	
		ن صفر: مادر نامزد پسرعمو یش است
		ن ۱: مرگ پدر
		ن ۲: میراث
		ن ۳: کوشش شریک الملک برای غصب میراث
		ن ٤: گرفتن وکیل
		ن ۵: ازدواج زورکی

ن ٦: گریه و زاری بیهوده

رو یدادی — پ ۱ — ن ٥: درماندگی مادر

ن ٦: دلسوزی راوی

ن ۷: روشن شدن راوی

ن ۸: راوی از پدرش وازهر چه وکیل است می ترسد

پ ۳: دغلکاری مجلسیان

ن صفر: راوی مشروطه خواه است

ن ۱: دستخط شاه

ن ۲: انتخاب وکلا

ن ۳: راوی از وکیل می ترسد

درون‌رو یدادی — ن ٤: راوی با انتخابات مخالفت می کند

ن ٥: راوی نمی فهمد

ن ٦: راوی تسلیم می شود

رو یدادی — ن ۷: حرف راوی درست از کار درمی آید.

متن شمارهٔ ۸: «قندرون»، دهخدا، چرندپرند (ازشمارهٔ ۲۸ــ۲۷ روزنامهٔ صوراسرافیل)

نک: «مقالات دهخدا» به کوشش دکتر سید محمد دبیرسیاقی ص — ۱٦۱ — ۱٥٦

همه کس این رامی‌داند که میان ما زن را به اسم خودش صدا کردن عیب است،نه همچوعیب کوچک، خیلی هم عیب بزرگ. واقعاً هم چه معنی دارد آدم اسم زنش را ببرد؟ تا زن اولاد ندارد آدم می‌گوید: «اهوی...» وقتی هم بچه دار شد اسم بچه اش را صدامی‌کند، مثلاً: ابول، فاطی، رقی، و غیره. زن هم می‌گوید: «هان!» آن وقت آدم حرفش را می زند، تمام شد و رفت. وگرنه زن را به اسم صدا کردن محض غلط است.

درماه قربان سال گذشته یک همچوشب جمعه ای حاجی ملاّعباس بعداز چندین شب نزدیک ظهرآمد خانه. از دم در دو دفعه سرفه کرده، یکدفعه یاالله گفته، صدا زد: صادق. زنش شلنگ انداز از پای کلک «وسمه» دو ید طرف دالان، زنهای همسایه ها هم که دوتاشان یکتای شلیته توی حیاط وسمه می کشیدند، و یکی دیگر هم توی آفتابرو سرش را شانه می کرد، دو یدند توی اتاقهایشان. تنها یکی از آنها در حینی که حاجی ملاعباس وارد حیاط شده بود پاش به هم پیچیده دمر افتاد زمین، و «یلش» که در نشست و برخاست (چنانکه همه مسلمانها دیده اند) به زور به شلیتهٔ کوتاش لب به لب می‌رسید، تا نزدیکهای حجامتش بالا رفته داد زد: «وای! خاک به‌سرم کنن، مردیکهٔ نامحرم همه جامودید! وای!

الهی روم سیاشه، الهی بمیرم!» و به سرعتی هرچه تمامتر بلند شده صورتش را سفت و سخت با گوشهٔ چارقدش گرفته، چپید توی اتاق، در حالتی که زن حاجی غش‌غش می خندید و می گفت: «عیب‌ندارد، رقیه. حاجی هم برادر دنیا و آخرت توست.» حاج ملاعباس دوتا نانی را که روی بازوی راستش انداخته وبایک تکه حلوا اردهای که توی کاغذ ابی به دست چپش گرفته بود به ضعیفه داده هر دو وارد اتاق شدند، در حالتی که چشمهای حاجی ملاعباس هنوز معطوف به طرف اتاق رقیه بود.

این حاجی ملاّعباس اصلاً از خوش‌نشین های «کند» است. تا سال مشمشهٔ آخری با پدرخدابیامرزش چارواداری می‌کرد، یعنی دور از رو با همان چندتا الاغی که داشتند با همان کرایه‌کشی دهاتی ها امرشان می گذاشت. وقتی که پدرش به مرض مشمشه مرد واقعاً آشیانهٔ اینها هم برهم خورد. خرهاش را فروخت، آمد به تهران کاسبی کند. چند روزی در تهران الک اسلامبولی و آتش سرخ‌کن و بند زیرجامه می فروخت، و شب‌ها می آمد در مسجد مدرسه یونس‌خان می خوابید. کاسبیش هم در تهران درست نچرخید، یعنی که با این خرج گزاف تهران. خودش کمی شکم به آب‌زن بود. مثلاً هفته‌ای یکروز هرطور که شده بود باید چلوکباب بخورد. روزهای دیگر هم دوتا سنگک و یک دیزی یک‌عباسی درست نمی‌دیدش. عاقبت یکروز جمعه بعدازظهری آمد توی آفتابرویهٔ مدرسه چرتی بزند، آنجا بعضی چیزهای ندیده دید که به پاره‌ای خیالات افتاد. از این جهت رفت پیش یکی از این آخوندها. از آخوند زیر پاکشی کرد که: این زنی که اینجا آمده بود عیال شما بود؟ آخوند گفت: مؤمن! ما عیال می خواهیم چه کنیم؟ اینهمه زن توی تهران ریخته، دیگر عیال برای چه‌مان است؟ عباس دیگر آنچه باید بفهمد فهمید، و حالا بدون هیچ خجالت شروع به پرسش نرخ کرد.

آخوند گفت: پنج شاهی، دهشاهی، و اگر خیلی جوان باشد خانهٔ پُرش یکقران است. عباس آهی کشید. و گفت: خوش به حال شما... پرسید: چطور مگر شما منزل ندارید؟ گفت: نه! گفت پول که داری. گفت: ایه! گفت: بسیار خوب، چون توغریب هستی حجرهٔ من مثل منزل خودت است. روزهای جمعه و پنجشنبه یوم‌التعطیل ماست. یائسات، و بلکه هم گاهی تیبات و ابکار هم می‌آیند. شما هم بیائید. من درخدمتگزاری شما حاضرم.

عباس... دعا گفته، بعدها هم جور... [او] را کم و بیش می‌کشید. کم کم پول الاغها به ته کشیدن گذاشت. یکروز به آخوند گفت: چه می شد که من هم طلبه می‌شدم؟ گفت: کاری ندارد، سواد که داری؟ گفت: چرا، یک کوره سوادی در ده به زور پدرم پیدا کرده‌ام، یاسین و الرحمن و یسبح را خوب می خوانم. گفت: بسیار خوب، کافی است! و فوراً یکدست لباس کهنه خودش را با یک عمامهٔ مندرس آورده گفت: قیمت اینها دو تومان است که به بیع نسیه به تو می فروشم، هر وقت پول داشتی بده.

واقعاً عباس بعد از چند دقیقه آخوند درست حسابی بود، که از نگاه کردن به قد و قوارهٔ خودش بسیار حظ می کرد. عباس از فردا در درس شرح لمعهٔ مجتهد مدرسه حاضر شد. یک نصفه حجره هم با ماهی یک تومان ماهانه و دو قران و پنجشاهی پول روغن چراغ در حقش برقرار شد.

آخوند ملا عباس ششماه بعد همه جا در دعوات عزا، ولیمه، سال، چهله، و روضه خوانیها حاضر بود. نماز وحشت هم می خواند، صوم و صلوة استیجاری و ختم قران هم قبول می کرد. بعدها که به واسطهٔ

معاشرت طلاب مخرج های حروف را غلیظ کرده الف ها را عین و هاء هوز را حاء حطی و «سین» را صاد و «ز» را ضاد تلفظ می‌کرد، در مجالس عزا قاری هم می شد.

ولی عمدهٔ ترقی آقا شیخ از وقتی شروع شد که شنید مجتهد مدرسه نصف موقوفات را برخلاف وصیت واقف خود می خورد، و عمل به مقتضیات تولیت نمی کند. از این جهت کم کم بنای ریزه‌خوانی و بعد عربده را گذاشت. رفته رفته طلاب دیگر هم با شیخ همدست شدند. مجتهد دید که باید سرمنشأ فتنه را راضی کند، و او جناب آخوند ملا عباس بود.

از این جهت از ثلث یکی از اهل محل یک حَجّهٔ سیصد تومانی به آخوند داد، و آخوند هم سیصد تومان را برداشته یاعلی گفت. اما این معلوم است که آخوند ملاعباس اینقدرها بیعرضه نیست که اقلاً دو ثلث مخارج سفرش را از حجاج بین راه تحصیل نکند. وقتی آخوند از مکه برگشت، درست با آن لیره هایی که از روضه خوانی های تجار ایرانی مقیم اسلامبول و مصر تحصیل کرده بود، خرج در رفته دویست و بیست و پنج تومان مایهٔ توکّل داشت.

از راه یکسره آمد به مدرسه. اما مجتهد نصفهٔ حجرهٔ او را در معنی برای رفع شر حاجی ملا عباس و در ظاهر محض اجرای نیّت وقف به کس دیگر داده بود. هرچند قدری داد و فریاد کرد، و می توانست هم به هر وسیله ای شده حجره را پس بگیرد، لیکن دلش همراه نبود، برای اینکه حالا حاجی ملاعباس پولدار است، حالا لولهنگش آب می گیرد، حالا روزی است که حاجی آقا سرش به یک بالینی باشد، خانه ای داشته باشد، زندگی داشته باشد. تاکی می شود کنج مدرسه منتظر جمعه و پنجشنبه نشست؟ باری، حاجی آقا به خیال تأهّل افتاد. به همه دوست و آشنا سپرد که اگر باکرهٔ جمیلهٔ متموّله ای سراغ کردند به حاجی آقا خبر بدهند. یکروز بقال سرگذر به حاجی خبر داد که دختر یتیمی در این کوچه هست که پدرش تاجر بوده، و هرچند که قدری سنش کم است لیکن چون خانوادهٔ نجیبی هستند، گذشته از اینکه دختره از قراری که شنیده است خوشگل است، این وصلت بد نیست. حاجی آقا دنبال مطلب را گرفت، تا وقتی که دختر یازده ساله را با پانصد تومان جهاز به خانه آورد، و این دختر همان صادقی است که در دختری اسمش فاطمه بوده، و حالا به اسم پسری که از حاجی آقا دارد به صادق معروف است.

ولی غرور جوانی حاجی شیخ و هفتصد هشتصد تومان پول شخصی و جهیز زن حاجی آقا را به حال خود نگذاشت. حاجی آقا بعد از ده بیست روز یک زن محرمانه صیغه کرد، و بعد از چند ماه هم یک زن دیگر عقد نمود. سرسال باز یک زن دیگر را آب تو به سرش ریخته مُتعه نمود. الآن که حاجی آقا نان و حلوا ارده را به خانه آورده چهار زن حلال خدایی دارد، گذشته از لفت و لیس های که در حجره های رفقا می کند.

اما این را هم باید گفت که حاجی دماغ سابق را ندارد، به شنگولی قدیمها نیست، برای اینکه تقریباً پول ها تهش بالا آمده. جهاز دختر را کم کم آب کرده، و چهار پنج روز پیش هم که از خانه بیرون می رفت، با یک الم صلوة و فحش و فحش کاری طاس حمام دختره را برده، و سرش را زیر آب کرده، و هر چه دختره گفته است که: آخر من پیش قوم و خویش های بابائیم آبرودارم، از تمام جیفهٔ دنیایی این یک طاس برای من باقی مانده، حاجی آقا اعتنا نکرده که سهل است، پدر و مادر دختر را هم تا می توانسته جنبانده، و حالا هم، چنانکه گفتم، چهار روز تمام است که از خانه زندگیش خبر ندارد.

تحلیل

مقاله‌های **چرند پرند**، که مرتباً هر هفته در روزنامهٔ هفتگی **صوراسرافیل** به چاپ می رسید، ناگزیر در برخی تنگناها قرارمی گرفت که بخشی از مشکلات درونی مطبوعات را تشکیل می داد، و یکی از عمده‌ترین این تنگناها مسأله درازی متن بود. در حقیقت، مقالات دهخدا هرگز بیش از چند ستون از روزنامه را اشغال نمی کرد، و بنابراین می بایست درعین کوتاهی فشرده نیز باشد. بدینسان، جای شگفتی نیست که داستان‌های کوتاه **چرند پرند** درواقع چیزی بیش از یک لطیفه نیست... نو یسنده وقت و مجال بیشتری را می خواست تا بتواند در جای دیگری به این متن‌ها بپردازد و آنها را چنانکه باید بسط و گسترش دهد.

با توجه به این نکته، متون ۲۷ و ۲۸ **چرند پرند** که در صوراسرافیل چاپ شده است ثابت می کند که دهخدا می توانسته است نوشته‌های خود را به صورت پاورقی در روزنامه درج کند، و هرگاه روزنامه چهار شماره پس از این در اوج کار خود براثر دسیسه‌های آقایان سیاستمداران به محاق توقیف نمی افتاد، دهخدا می توانست بیش از اینها از این‌کاربهره گیرد.[۴۶] او برای این دو مقاله ادامه ای در نظر گرفته بود که هرگز تحقق نیافت. آیا باید از این پیشامد متأسف بود؟ پاسخ این پرسش **روشن نیست**. «قندرون» — تنها متن **چرند پرند** که عنوانی مشخص دارد — نه تنها طولانی ترین متن **چرند پرند** است که در دو شماره درج شده، بلکه در سطح روایی غنی ترین و پیچیده‌ترین آنها نیز هست. بالا تر از همه اینکه «قندرون»، برغم آنچه پیشتر در این باره گفتیم، کاملترین، یکپارچه‌ترین، و سرانجام به مفهومی که ایخنبوم به دست می دهد، دورترین آنها از قصهٔ شرقی نیز هست. این داستان بی تردید کمتر از سایر متون اندرزآمیز است، ولی طنز نهفته در آن به هیچ وجه دست کمی از آنها ندارد.

پیش از داستان اصلی، مقدمه ای را می بینیم که پیوند آن با سرگذشتی که در داستان آمده، چنانکه شگرد کار دهخدا است، بسیار پابرجاست، و به نوعی تدارک سفر می ماند، گو یی راوی احساس نیاز می کند که پیش از پرداختن به داستان لحظه ای خود را گرم کند، یا اینکه فقدان چارچو بی را احساس می کند که قصهٔ شرقی و میراث آن، یعنی داستان کوتاه غر بی در آن قرار می گیرد.

نگاهی گذرا به تحلیل نقش‌ها نکته ای اساسی را روشن می‌کند: ترتیب داستان نسبتی معکوس با ترتیب نگارش دارد. در ترتیب داستان، باید پ ۲ (یعنی زندگی ملاعباس) را نوعی گذشته‌نگری از دیدگاه پ ۱ دانست.[۴۷] در حقیقت تمام داستان ماجراهای حاج ملاعباس در چند لحظه ای بیان می گردد که او چشم خود را به رقیهٔ جوان که عریان در برابرش ایستاده دوخته و محوزیبایی او شده است.

بنابراین، داستان براساس الگوی داستان غر بی جدید، که با استفاده از تکنیک آشنای «درمیانهٔ رو یدادها» (in medias res) آغاز می گردد، ساخته شده است. در اینجا از این تکنیک روایی تا به نهایت استفاده شده است، زیرا تمامی داستان، از نظر زمانی، از ترتیب رو یدادها منحرف شده است. حاجی ملاعباس، پس از آنکه سریعاً در اجتماع ترقی کرده، ثروتی فراچنگ آورده، و به همان سرعت آنرا حیف و میل کرده (پ ۲ — ۲ — پ ۳ — ۲)، **اکنون تهیدست و بی چیز به خانه بازگشته است** (پ ۱ —

ن ۱) درمدت کوتاهی به ثروت رسیده (پ ۲ — ۲ — ن ۱) درعین حال به مدتی کوتاه به تهیدستی کشانده شده است (پ ۳ — ۲ ن ٤). داستان کاملاً پیکارسک ماجراهای دوران خانه به‌دوشی او نیز، از زمانی که درناحیه «کند» الاغ های پدرش را می چرانده تا هنگامی که در آن شب جمعه معروف درماه قربان با تکه‌ای نان و قدری حلوا ارده به خانه بازگشته است، نقل می شود. در عین حال برخلاف قصهٔ پیکارسک، که عموماً به اول شخص مفرد بازگو می شود، در اینجا راوی قهرمان آن ماجراها نیست.

درعوض، این داستان کوتاه، بیش از سایر داستان‌های چرند پرند، از نظر نگارش جالب‌توجه است. در حقیقت، درپارهٔ نخست داستان، هیچ نکته‌ای در بارهٔ سقوط مردافکن پارهٔ دوّم (پ ۳ — ۲) برای خواننده فاش نمی‌شود، مگر احتمالاً اشارهٔ ظریف نو یسنده به نان و حلوا. هرگاه بخواهیم به اتکاء پارهٔ نخست (پ ۱) داوری کنیم، شاید بتوانیم بگو ییم که همان نحوهٔ زندگی از سرگرفته می شود. و این همان چیزی است که دست‌کم از بازگشت ملا به خانه، و شاید از آخرین سخن نو یسنده، دریافت می کنیم: «حاجی آقا اعتنا نکرده سهل است، پدر و مادر دختر را هم تا می توانسته جنبانده.» نامردی حاجی ملاعباس به حدی است که، پس از آنکه به دلیل خطاهای خودش، به ورطهٔ تیره‌بختی سقوط کرده، بازهم می تواند گناه را به گردن زنش بیندازد.

نکتهٔ این داستان کوتاه — یعنی سقوط حاجی ملاعباس — نه‌تنها برای خواننده گیراست، بلکه حربه‌ای برنده در دست دخو نیز هست. راوی به کمک فاصله‌ای که خود از داستان گرفته، طنزی به غایت خشن و سخت کارساز نیز پرداخته است. این داستان، که درعین حال نوعی بررسی اجتماعی و اخلاقی را نیز دربر می گیرد، به احتمال بسیار به خاطرات جوانی دهخدا بازمی گردد، یعنی دوران ده‌ساله‌ای که نو یسنده در تماسی روزمره با این قشر مردم گذرانده و با زندگی درمدرسه از نزدیک آشنایی پیدا کرده بود، و این نکته را نباید از یاد برد. همچنین، این داستان آشکارا یادآور نفوذ چشمگیر علما در دوران مشروطیت است.

شکی نیست که تصو یر مسخرهٔ حاجی ملاعباس تا حد زیادی به گزافه رقم زده شده است زیرا نقش او این است. ولی از سوی دیگر، این نکته را نیز نباید نگفته رها کرد که نیروی طنز در همین جا نهفته است، یعنی در سهمی که حقیقت در توصیف واقع گرایانه برعهده دارد.

تحلیل نقش ها

ترتیب داستان	پاره	نقش	ترتیب رو یدادها
	پیشگفتار		
	پ ۱: بازگشت حاجی ملاعباس		پ ۲
	ن صفر: حاجی ملاعباس از خانه بیرون رفته است		
	ن ۱: حاجی ملاّعباس وارد خانه می شود		
	ن ۲: بهم ریختن جمع زنان		

ن ۳: دستپاچگی رقیه
ن ٤: درماندگی رقیه
ن ٥: صادق رقیه را آرام می کند
ن ٦: حاجی ملاعباس رقیه را می‌خواهد

گذشته‌نگری پ ۲: زندگی حاجی ملاعباس پ ۱

پ ۱ — ۲: جوانی او
ن صفر: حاجی ملاعباس خرکچی است
ن ۱: مرگ پدرحاجی ملاعباس
ن ۲: حاجی ملاعباس کاسب می‌شود
ن ۳: وضع مالی حاجی ملاعباس خوب نیست

پ ۲ — ن ۲: ترقی اجتماعی
ن ۱: حاجی ملاعباس شاهد صحنه ای تحریک آمیز است
ن ۲: حاجی ملاعباس وملای پاانداز
ن ۳: حاجی ملاعباس مهمان و مشتری ملا می‌شود
ن ٤: بی پولی
ن ٥: حاجی ملاعباس ملا می شود
ن ٦: حاجی ملاعباس طلبه است
ن ۷: حاجی ملاعباس بادعاونماز خواندن روزگار می‌گذراند
ن ۸: حاجی ملاّعباس علیه مجتهد بلوا به پا می‌کند
ن ۹: حاجی ملاعباس به حج می‌رود
ن ۱۰: حاجی ملاعباس ازحج ثروتمند برمی‌گردد

پ ۳ — ۲: سقوط
ن ۱: حاجی ملاعباس ازمدرسه رانده می‌شود
ن ۲: حاجی ملاعباس درجستجوی خانه و زندگی برمی آید
ن ۳: حاجی ملاعباس زن می گیرد
ن ٤: حاجی ملاعباس جهاززن خود را خرج زنهای دیگر می کند

پ ۱ — ن صفر ن ٥: حاجی ملاعباس بی پول ازخانه خارج می‌شود

متن شمارهٔ ۹: دهخدا، چرند پرند (از شماره ۲۹ روزنامهٔ صوراسرافیل)

نک: «مقالات دهخدا» به کوشش دکتر سیدمحمد دبیرسیاقی ص ۱۶۸ — ۱۶۵

در زمان های طفولیت در برلن، یکروز تعطیل صنیع الدوله از مدرسه بیرون آمده به حوالی شهر به گردش رفت. هوا خیلی سرد، و به قدر یک وجب هم برف روی زمین نشسته بود. خود صنیع الدوله هر چند لباس هاش کوک بود، اما باز احساس سرما را به خوبی می کرد. یکدفعه دید که صدای سوت «ماشین» بلند شد، و پشت سرش سر و کله «لوکوموتیف» با دو یست و پنجاه و پنج اتاق و هفت هزار و پانصد و نود و یک نفر مسافر نمودار گردید.

صنیع الدوله گذشته از اینکه از تماشای این منظرهٔ غریب خیلی خوشش آمد به فکر عمیقی فرورفت. در آن عوالم بچگی به خودش می‌گفت که: ببینی این مسافرها از کجا می‌آید، از چین، از ماچین، از جابلقا، از جابلسا، نزدیک های قاف؟ خدا می داند. اما ببینید که چطور در این هوای سرد اتاقهاشان گرم، ناهار و شامشان حاضر، اسباب شست و شوشان مهیّا، و کتاب و روزنامه شان آماده، مثل اینکه درست توی خانه های شخصی خودشان هستند. بعد از این فکرها گفت: خدایا! من نذر کردم که اگر این هفته یک کاغذ خوبی از تهران رسید، همانطور که استدعا کردم هفته ای «دو مارک» به خرج جیبی من افزودند، من هم وقتی بزرگ شدم، و به تهران برگشتم، در ایران از این راه‌آهن ها درست کنم. اواین خیال ها را در خاطر جولان می داد و قطار راه‌آهن هم کم کم ازو دور می شد تا وقتی که به کلی از نظرش ناپدید شد، و او هم برای پختن این فکر تازهٔ خودش به مدرسه برگشت.

این خیال عهد کودکی عادتاً بایستی چند دقیقه، چند ساعت، یا منتها دو سه روز دوام کرده و بعد فراموش شود. اما به عکس، هرچه صنیع الدوله بزرگتر شد این خیال هم با او بزرگ شد. کم کم دیگر شبها نخوابید، روزها آرام نگرفت، هی نوشت، وانوشت، حساب کرد، نقشه کشید، تا وقتیکه بعد از سی چهل سال وزیر مالیهٔ ایران شد.

حالا دیگر وقتی بود که خیالات چهل سالهٔ خودش را به محل اجرا گذارد. حالا موقعی بود که تمام شهرهای ایران را به واسطهٔ راه‌آهن به هم متصل نماید. اما این کار پول لازم داشت. به خزانهٔ دولت نگاه کرد، دید مثل مغز منکرین استقراض خالی است، به دهنهٔ جیب تجار و شاهزادگان تماشا کرد، دید با قاطمه بخیه دوروزده اند. عاقبت عقلش به اینجا قد داد که مالیات غیرمستقیم به بعضی از واردات ببندد، و به وسیلهٔ این مالیات کار خیال یک عمر خود را محکم کند، و راستی هم نزدیک بود کار تمام بشود، که یک دفعه برادرهای روز بد ندیدهٔ در تمام انگلستان، در تمام روسیه یک شور و غوغائی بر پا، یک قیامت و الم سراتی افتاد که نگو و نپرس: داد، فریاد، بگو، واگو، قشقرق همهٔ دنیا را پرکرد.

این شور و غوغا از کجا بود؟ از طرف انجمن های حامیان حیوانات، «سوسیته پروتکتور دانیمو». شاید بعضی از هموطنان ما اسم این جمعیت را نشنیده و از مقصود آنها اطلاعی نداشته باشند. بله، اروپایی ها عموماً، و همسایه های ما خصوصاً، همانطور که انبیاء خبر داده اند، و حکما پیش بینی

کرده اند، کار عدل و انصاف و مروت را به جایی رسانده اند که گذشته از اینکه هوادار تمام ملل مشرق زمین می باشند، گذشته از اینکه عهدنامه ها برای حفظ و بقای دول ضعیف آسیائی می بندند، گذشته از اینکه میلیاردها برای آزاد کردن سیاه‌پوست ها خرج می کنند، حالا می گویند که ما حیوانات را هم نمی‌گذاریم بعد ازاین اذیت کنند، به حشرات و سباع هم مانع می شویم که آزاری وارد بیاورند. از این جهت، انجمن ها، مجمع ها، جمعیت ها و هیئتهای بزرگ برای این کار تشکیل کرده اند.

حالا لابد خواهید پرسید که این انجمن ها چه ربطی به راه‌آهن ایران دارد؟ هان! همین جاست که من می گویم شما از مرحله پرتید. درست گوش بدهید، ببینید اگر این دو مطلب من به هم ربط نداشت من هم اسم خودم را برمی گردانم و به جای دخو بعد از این به خودم وکیل خطاب می کنم.

خوب، ما گفتیم که انجمن های زیاد در اروپا تأسیس شده که مقصودش حمایت حیوانات است. بله؟ جناب صنیع الدوله هم می خواهد در ایران راه‌آهن بکشد، همچو نیست؟ خیلی خوب، نتیجه چه خواهد شد؟ نتیجه این نخواهد شد که چل صد هزار هزار رأس الاغ، یابو، شتر و قاطر دستشان را بگذارند روی هم بنشینند و مثل انجمن شصت نفری بعد از تشریف‌فرمایی احتشام السلطنه و میرزا آقای اصفهانی بربر به روی هم نگاه کنند؟

خوب، اینها زبان ندارند که مثل جناب سعدالدوله بردارند روزنامه چاپ کنند وبگویند: بی انصافها چرا کار ما را از دست ما می گیرید، چرا ما را خانه‌نشین می کنید؟ اما انصاف ومروّت اروپائیها که جایی نرفته، فطرت پاک آن آسایش خواه‌های عمومی که سرجای خودش است.

این بود که آنها هم برداشتند تلگراف کردند به سفارت‌خانه های خودشان که به این ایرانیهای وحشی بگوئید که اگر شما راه‌آهن کشیدید و حیوانات بارکش را بیکار و سلندر گذاشتید ما هم از روی قوانین حقوق بین المللی حقاً می آئیم و شما را مثل «کپسول سانتال» و «کوپاهو» دانه دانه قورت می دهیم.

حالا راستی راستی که نمی آمدند ما را قورت بدهند، اما از همین اقدامات به ما ایرانیها بلکه تمام ملل مشرق زمین فهماندند که «عصر طلائی» برگشته، زمان ظهور اخبار انبیأ و حکما نزدیک شده، و آسایش مطلقه تمام دنیا را از ماهی های دریا تا مرغ های هوا فراگرفته است. منتها همسایه‌های نوع‌پرست ما در این راه پیشقدم شده اند.

باری مطلب خیلی داشتم و می خواستم بیش از این دردسر بدهم، اما نمی دانم چطور شد که حواسم رفت پیش عهدنامه های منعقدهٔ مابین دولت علیه ایران و دول متحابه و بعد هم این شعرعربی امرءالقیس یادم آمد که می‌گوید:

از چشم خود بپرس که ما را که می کشد　　جانا گناه طالع و جرم ستاره نیست

تحلیل

در برخورد نخست، این آخرین متنی که تحلیل خواهیم کرد بیشتر در نوع حکایت جای می گیرد، و قبل از هر چیز ساختار بسیار کلاسیک آن به این برداشت کمک می رساند: قصهٔ این سرگذشت در

حقیقت ماجرای مطایبه‌وار کشف راه‌آهن توسط صنیع الدوله است و تصمیم او به اینکه ایران را دارای راه‌آهن کند. او در این طرح خود با مخالفت منافع اروپایی اَرو به‌رو می گردد. از اینجا نکتهٔ اخلاقی این سرگذشت سر بر می کند: به لطف و مرحمت اروپاییان دوره طلایی بازگشته است! ولی این مضمون را که مضمون اصلی متن کامل چرند پرند شمارهٔ ۲۹[۴۸] را تشکیل می دهد باید به حالت مضمون مخالف گرفت، همچنانکه از سرتاسر بخش نهایی متن پیداست (پ ۲ ک ۵). همچنین، اگر در اینجا با یک حکایت رو یاروییم بی تردید باید آنرا به عنوان حکایتی سخره‌آمیز بررسی کنیم.

تحلیل نقش‌های این متن به دلیل عدم تعادل چشمگیری که میان پ ۱ — ن ۱ — ۲ — ۳/ پ ۲ ن ۱ — ۲ — ۳ — ٤/ و پ ۲ ن ۵ که تقریباً نیمی از متن را تشکیل می‌دهد موجود است شگفت انگیز می نماید. در اینجا بیش از هر جای دیگر داستان بهانه ای بیش نیست، و مقدمه ای برای گفتار دوپهلوی دخو. داستان دهخدا دو بخش سنتی را بخوبی حفظ می کند. بخش دوم — که سرشار از جزئیات است — با آوردن شعری پایان می گیرد، و این از ویژگی های بارز حکایت است، و گفتهٔ ما را تائید می کند. با اینهمه، بخش دوم که جنبهٔ اخلاقی نیز دارد، بر راستای داستان «سوسیته پروتکتور دانیمو» به سوی قطعه ای از طنزهای درخشان دهخدا می لغزد و ذهن او را رها می کند تا به دنبال تخیّل و توان خیال تا هرآنجا که می خواهد پیش رود.

در پی بخش نخست که روشن و منطقی روال خود را طی می کند، بیکباره چرخشی اصیل آغاز می گردد که در آن ناگهان ذهن، همچون چخماقی بدون کمترین تنگنا یا کوچکترین دغدغه ای در بارهٔ مطالب جدی، جرقّه می زند. در این پرواز اندیشه و اوجگیری طنز و مطایبه نوعی عدم پایبندی نهفته است که ما را از قطب های مخالف حکایت، که در آن، برعکس، ضرورت قانون خود را می سازد، دور می کند.

اما آیا می توان از سوی دیگر این سرگذشت خنده‌دار را نزدیک به داستان کوتاه اروپایی دانست؟ این موضوع چندان آسان نیست، چرا که عناصر این متن در پوشش قالبی پیچیده عرضه شده‌اند هرگاه ترتیب نگارش را دنبال کنیم به آسانی می توانیم به عناصر لطیفه دست یابیم:

در پ ۱ ن ۱ — ۲ — ۳: صنیع الدوله راه‌آهن را کشف می کند، و طرحی در بارهٔ ساختن آن در ایران در ذهنش شکل می گیرد. در پ ۲ ن ۱ — ۲ — ۳ — ٤: طرح پخته شده و قرین توفیق می گردد. در پ ۲ ن ۵: با اینهمه، اروپاییان که تنها به منافع خود می اندیشند با طرح مخالفت می ورزند.

تا اینجای داستان دهخدا — گیرم با گزافه گویی و طنز پردازی — بطورکلی رو یدادهای تاریخی را برمی شمارد. با اینهمه، در اینجا نیز حرکتی ضروری به سوی طنزی که نویسنده می‌خواهد علیه اروپاییان آغاز کند در کار است، و این امر از راه بازسازی وقایع به صورت مسخره و با افزودن عناصر صرفاً خیالی که واقعیت را از بنیان و یران خواهد کرد به دست می آید.

می توان گفت در همینجاست که داستان به تحریف تاریخ روی می آورد، عناصر واقعی و غیرواقعی، منطقی و تخیلی را درهم می آمیزند، و ابهامی را می‌آفرینند که مادهٔ اصلی طنز به شمار می رود. در این مفهوم، در اینجا با نوعی ناخالص و درهم آمیخته سروکار داریم که درعین حال شکل داستان کوتاه و لطیفه (به شکل افسانهٔ طنزآمیز) را درهم می آمیزد.

و اما حرکت کلی متن، و گسترش تدریجی داستان، نموداری بسیار فرهیخته را درمی نوردد که نه

روش گوگول آن را نفی می‌کند نه روش ادگار آلن پو. فرجام کار — که درعین حال هم نامنتظر است و هم تدریجی — گام به گام به دست داده می شود: ۱ — توقف طرح صنیع الدوله از سوی سوسیته پروتکتور دانیمو، ۲ — تشریح تناقض (بدین معنی که طرح احداث راه‌آهن، حمل و نقل حیوانی را به نابودی می‌کشاند)، ۳ — اروپاییان حامی حیواناتند، ٤ — بنابراین اروپاییان با این طرح مخالفت می ورزند. دهخدا در حرکتی آرام و پیگیر خوانندهٔ خود را از واقعیت به افسانه و از افسانه به طنزی خشن دربارهٔ واقعیت (انتقاد از مداخلهٔ اروپاییان در امور ایران، رقابت انگلیس و روس، و ضعف دولت ایران رهبری می کند.

در حقیقت، امروزی‌ترین جنبهٔ داستان دهخدا، فراسوی زبردستی نویسنده در رهبری داستان — یعنی جستجوی اثرگذاری برخواننده — یافتن راه‌حلی نامنتظر، و درهم آمیختن نسبت‌های مناسبی از واقعیت و تخیل — یقیناً در همین برانگیختن مدام خواننده است، یا به عبارت دیگر کشمکش میان راوی و مخاطب که به نحو شگفت‌انگیزی انسان را به یاد جک و استادش[۴۹] یا تریسترام شاندی[۵۰] می اندازد.

بازی دهخدا عبارتست از نفی واقع گرایی رمانتیک به وسیلهٔ ازمیان برداشتن پیوند موهوم نویسنده و خواننده. و اثر نهایی از راه جایگزین کردن مخاطب با خواننده، و سپس با نویسنده، بدست می آید. نویسنده با این کار از پشت پردهٔ ناشناخته بودن بیرون می آید و بازی خود را رو می کند، و خواننده نیز خواهی نخواهی آرامش شیرین و ظریفِ جایگاه خود را پشت سر می گذارد، به نوبهٔ خود قدم به صحنه می نهد، و خود را به دست گفته های نیشدار راوی می سپارد. از آنجا که این مخاطب تندیسی بی حرکت است و جز آنچه راوی در اختیار او می گذارد، حیاتی از خود ندارد، راوی دانای کل او را به پرسش می گیرد، و از او پاسخ می خواهد: «حالا لابد خواهید پرسید...» «من می گویم شما از مرحله پرتید...»، «درست گوش بدهید...»، «ما گفتیم که...». به علاوه، راوی هرگز نه هیچ شرمی از خود نشان می دهد و نه کمترین ندامتی احساس می کند: «باری، مطلب خیلی داشتم، و می خواستم بیش از این درد سر بدهم...»

بیگمان، دهخدا این تکنیک های روایی را ازغرب گرفته است، ولی آیا سرچشمهٔ یا الهام‌ها مطالعات شخصی او بوده است؟ درمدرسهٔ علوم سیاسی؟ در ارو پا؟ یا نفوذ ادبیات روس ازطریق روزنامهٔ ملانصرالدین؟ پاسخ به این پرسش‌ها هر چه باشد چندان اهمیتی ندارد. مهم این است که دریابیم او قصهٔ کلاسیک شرقی را تا چه اندازه دستخوش دگرگونی کرده است، و اگر چنانچه نتوانست آنرا یکسره دگرگون کند — و دست کم کوتاهی متن گواه این مدعاست — چگونه تا بدین حد به داستان کوتاه غربی نزدیک شده است. به نظر ما، این درک عمیق او از گرایش‌ها و افکارغربی، و اشکال ادبی که به دلیل آن افکار به وجود می آید، توان هزل و خشونت طنز او را توجیه می کند. اینگونه شناخت درونی گونهٔ دیگری از تمدن است که دهخدا را قادر می سازد تا درعین حال، ازیکسونزدیکی و آشنایی لازم برای هزل‌پردازی[۵۱] را به دست آورد، و از سوی دیگر فاصله ای را که برای کارساز بودن طنز ضروری است حفظ کند. بدین‌ترتیب، هیچ جای شگفتی نیست که می بینیم دهخدا رفته رفته پس از جنگ جهانی اول از زندگی سیاسی کناره می گیرد، بیشتر بدین دلیل که براهمیت نفوذ انگلیس در روی کار آمدن سلسلهٔ پهلوی واقف است. روزی فراخواهد رسید که دهخدا به شیوه‌ای نامنصفانه بهایی گزاف برای

این روشن بینی و ستیزه گری خود خواهد پرداخت.

تحلیل نقش ها

پ ۱: برلن
ن ۱: صنیع الدوله به گردش می رود
ن ۲: صنیع الدوله قطاری را در حال عبور می بیند
ن ۳: صنیع الدوله رؤیای تأسیس راه‌آهن را در ایران در سر می پروراند
پ ۲: تهران
ن ۱: صنیع الدوله طرح خود را پخته می کند
ن ۲: صنیع الدوله وزیر مالیه شده و تصمیم به کشیدن راه‌آهن می گیرد
ن ۳: صنیع الدوله در جستجوی پول برمی آید
ن ٤: صنیع الدوله مالیاتی بر واردات می بندد
ن ۵: مخالفت ارو پاییان (موضوع نیمی از متن)

نتیجه

پرو یز ناتل خانلری در تحلیل بعضی داستانهای صادق چوبک[۵۲] در کتاب **نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران**[۵۳] اظهار نظر می کند که داستان‌های او هیچ رویداد یا سرگذشت جالبی جز زندگی معمولی طبقات پایین را در بر نمی گیرد، و تنها گوشه کنارهای زندگی روزمرهٔ یک طبقه یا یک گروه اجتماعی را می نمایاند. این منتقد همچنین در رویارویی با آثار آل احمد[۵۴] آنها را داستانهای واقعی نمی یابد بلکه بسط و گسترش امور و وقایع عادی به شمار می آورد. شاید دیدگاه خانلری قدری مبهم باشد، و ما را بر آن می دارد تا در روشن کردن مطلب بکوشیم. خانلری داستان را تنها در متن محتوای آن بررسی می کند، و شکل آنرا به هیچ روی در نظر نمی آورد. هرگاه ما نیز بخواهیم همان روش را دنبال کنیم چیزی جز سرگذشتی «جالب» یا «واقعی» در **چرند پرند** دهخدا نخواهیم یافت.

ما به گمان خود این مطلب را در اینجا به اندازهٔ کافی روشن ساخته ایم که داستان نباید خود را در شکل خاصی زندانی کند. مثلاً دیده ایم که داستان می تواند از نظر شکل سخت پایبند قواعد و اصول سنتی باشد، و از هر نظر با آنچه در سنّتی ادبی حفظ شده است همخوانی داشته باشد. ولی به راستی کدام سنّت؟ آیا میان دو سنّت شرقی و غربی —یا به عنوان نمونه، ایرانی و فرانسوی— یا میان نویسندگان این دو سنت نسبت به آنچه داستان هست و یا نیست یک احساس مشترک وجود دارد؟ بی تردید، در این امر تفاوت های مهمی هست، که هرگاه بخواهیم آنها را در تحلیل در نظر آوریم به موازینی خارج از داستان (موازین فرهنگی و غیره) احتیاج است که، اگرچه می تواند جالب باشد، ولی

از دیدگاهی که ما در آن قرار گرفته ایم. چندان کارساز نخواهد بود.

به عنوان مثال، ما در اینجا متونی را «داستان» نامیده ایم که در مفهوم معمول این کلمه نمی گنجد، چرا که جز اندک روایتگری در آن به چشم نمی خورد (نک: متن **شمارهٔ ۵**). ولی همین متون، بنابر معیارهایی که ایخنبوم[۵۵] عرضه کرده است به همان اندازهٔ آثاری ازقبیل نامه های پرتغالی اثر گیراگ[۵۶] داستان هستند.

با توجه به این نکته، بازهم نمی توان از پرداختن به پرسشی که قنبرزاده پیش می کشد طفره رفت: آیا در **چرند پرند** داستانها از نوع حکایت، یعنی شکلی از حکایت که سعدی آنرا در گلستان جاودانه کرده است، مشاهده می شود؟

تعریفی که شارل په‌لا در دایرة‌المعارف اسلام از «حکایه» به دست می دهد به ما اجازه خواهد داد تا میدان پژوهش خود را در این مورد مشخص سازیم. این واژه را برای نخستین بار در حدیث می بینیم که به مفهوم شباهت داشتن یا تقلید کردن به کار رفته است. دیرزمانی مقلد و بازیگر هر دو استعداد خود را در میدان حکایت می آزمودند رفته رفته اینان لطیفه هایی دلپسند را نیز به بازی خود افزودند و در اندک مدتی حکایت مفهومی مشابه با سرگذشت یافت.

در قرن های دهم و یازدهم، مقامه بخشی از این ساختار مضاعف حکایت را ازسر گرفت، و حریری، در آغاز مقامات خود، این واژه را در کنار «حَدَّثَ»، اَخْبَر» و «روی» به مفهوم «گزارش کردن چیزی از قول کسی»، یا بازسازی زندگی دورانی معیّن، آورده است. ظاهراً تنها در حدود قرن چهاردهم میلادی است که «حکایه» آشکارا مفهوم ابهام آمیزتر قصهٔ تخیلی، سرگذشت یا قصه را به خود می گیرد.

اگر ما در این سیر تکوین حکایت بر ساختار اساسی دوگانهٔ بازی و لطیفه پردازی، یا نمایش و گفتار — یا به عبارت دیگر بوطیقا و **خطابه**[۵۸] — تأکید ورزیده ایم به این دلیل است که کم و بیش تمامی نمونه های ما این دوگانگی را در خود دارند. البته هر یک ممکن است به یکی از این دو قطب گرایشی بیشتر یا کمتر نشان دهد، یا در میانهٔ این دو به نقطهٔ تعادلی دست یافته باشد.

بدینسان، در متن نخست عامل خطابه در چارچوبی بوطیقایی جای می گیرد (سگدو زدن های سگ حسن دله، برخورد با جناب دکتر...، گفتار جناب دکتر، پاسخ سگ حسن دله). در متن دوم نامهٔ آزادخان کرندی خصلتی سخت دراماتیک یا نمایشی از خود نشان می دهد که تا حد زیادی به چارچوب کلی آن (پرسش آزادخان و پاسخ روزنومه‌چی) و نیز به کار برد اول شخص مفرد بازمی گردد. درعوض، این سرگذشت به ذخایر خطابه روی می آورد. «گفتار» مندرج در آن فرضیه ای اساسی را پیش می کشد: «آدم باید دین داشته باشد، هر کس دین ندارد جهنم می رود.» بدینسان، هر یک از برش های زندگی آزادخان نقش نمونه ای از این گفتار را بازی می کند، و هر بار با همان پرسش پایان می پذیرد: «دین چیست؟» و سرانجام در بند آخر همهٔ نمونه ها در زیرپوشش توجیهی برای ناکامی جای می گیرد. پرسش اساسی بی پاسخ می ماند، و فرضیهٔ آغازین همچنان نیازمند تصدیق یا تکذیب است.

سومین قطعهٔ انتخابی ما از **چرند پرند** شامل دو داستان متداخل است. نخست، داستان دخو را داریم که در حقیقت اصل داستان است و به نحوی صحنه آرایی داستان دوم را تشکیل می دهد، که سرگذشت او یارقلی در بازگشت از شهر به ده می باشد، و دخالت های دخو مرتباً آنرا قطع می کند. داستان خادم

الفقرا، دخو علی، یعنی متن شمارهٔ ٤، عکس این پدیده را عرضه می کند: در اینجا صحنه های کوتاهی در جای جای گفتار نشانده شده اند که نمونه هایی از بخش های گوناگون آنرا به نمایش گذاشته و با این کار مهر تائید برآن می زنند.

متن پنجم از نه متن برگزیده ما از **چرند پرند** بی تردید نمایشی ترین آنهاست، تا آنجا که می توان در نامیدن آن به عنوان داستان محض یا داستان روایی از یکسو، و داستان شفاهی یا داستان گفتاری از سوی دیگر، تردید روا داشت. چنین بنظر می رسد که در اینجا اشکال به گستره ای نامشخص می رسند که خود به گونه ای نقطهٔ صفر داستان است، و در آن گفتار را کاری با گزینش های ادبی و معیارهای فرهنگی نیست. سخنانی که میان دو شخصیت داستان، یعنی سگ حسن دله و دخو روزنامه نو یس ردوبدل می شود به پیروزی دخو می انجامد، و گفتاری که همانا سخنان ورد گونهٔ مفصل میان داستان باشد، ضیافت جشن آن پیروزی به شمار می رود، و این همه از و یژگیهای سبک دهخداست.[۵۹]

قطعهٔ ششم، چنانکه به حد کافی در این فصل نشان داده ایم، بی تردید از الگو یی پیروی می کند که ایخنبوم برای داستان شفاهی به دست داده است. راوی، پس از **مقدمهٔ** روایی مختصری، به توضیحات صحنه ای اکتفا کرده و حداکثر خود نیز به عنوان یکی از شخصیت ها در داستان وارد می شود. جنبهٔ نمایشی بر این متن **فرمانروایی** مطلق دارد ولی هرگاه متن نامه ای را که ظاهراً شیخ ترجمه کرده و نو یسنده هم به عنوان کلید داستان و هم به منظور تفریح خاطر خواننده در بارهٔ بازی با ز بان آنرا در اثنای داستان آورده است، در نظر بگیریم، شاید این **فرمانروایی** کامل به نظر نرسد. در اینجا نیز بی تردید عامل خطابه، گیریم در نگاهی گذرا، سر بر می کند، و در نقش نمونه ای خود در چارچو بی مشخص قرار می گیرد، و اهمیت می یابد.

سرگذشت وکیل (متن شمارهٔ ۷) رشته های ظریف تری میان عوامل خطابی و بوطیقایی می تند. دو داستان مادر و دخو، مانند داستان خادم الفقرا، ولی البته به صورتی بازهم مطلق تر، پیوندی بسیار نزدیک با گفتار مرکزی داستان (یعنی داستان خادم الفقرا) دارد، و این همان ماده ای است که مفهوم و انگیزهٔ داستان درصدد دست یابی به آنند. بدین ترتیب، مقصود روایی عامل نمایش را توجیه می کند و به آن معنا می بخشد. این مقصود اساسی در مرکز داستان شکل و فرمول صریح خود را می یابد. «اما حالا مقصودم اینجا نبود... مقصودم اینجا بود که...» و با این جمله ارتباط ساختار درونی داستان و گفتار، نمایش و خطابت، تصریح **وتعریف می شود.** این ضربهٔ ناگهانی دو قصه است که هنگامی که در جای خود قرار می گیرد و با استدلال خطابه ای آن روبه رو می گردد، مکانیسم های بذله پراکنی (مثلاً تکرارهای متداول) را رها می کند و به متن ساختاری کلی می بخشد و در نتیجه آنرا دارای مفهوم می کند.

متن هشتم که در آن هیچگونه نشانی از خطابه نیست، و خصلت نمایشی آن نیز بسیار ضعیف است، با کلّیهٔ متون دیگر **چرند پرند** تفاوت دارد. با اینهمه، این نکته شایان توجه است — و گو یای قدرت مکانیسم های ناخودآگاه ادبی — که نو یسنده از ساختار بوطیقایی — خطابه ای، که در اینجا به صورتی کاملاً استهزاآمیز مورد استفاده قرارگرفته، نمی گریزد، و این امر بسهولت محسوس نیست، چرا که فرمول آغازین «زن را به اسم خودش صدا کردن عیب است» ظاهراً بخش نخست مجموعهٔ سخن و تمثیل را نشان می دهد، حال آنکه درواقع بهانه ای ساده برای عرضهٔ قصه بیش نیست.

سرانجام داستان صنیع الدوله و پیدایش — یا در حقیقت عدم پیدایش — راه‌آهن در ایران است (متن شمارهٔ ۹) که داستانی تجریدی‌تر، کم نمایش‌تر و اساساً بیگانه‌تر از آن با آنچه ژُل «شکل ساده» نامیده است نمی‌توان یافت. این داستان در قالب یک حکایت سنتی، در خلال چند عبارت به سوی نوعی بازی لفظی تقریباً خالص حرکت می‌کند، و به نهایت هیجان دست می‌یابد. دخو با آمیزه‌ای سرگرم کننده از واقعیت و غیرواقع، با نوسان مدام شکل فکر، نوعی مشخص از داستان را درهم می‌ریزد و به صورتی زنده برتری ذهن را بر موضوع داستان و چیرگی هوش فردی را بر قواعد نو یسندگی به ثبوت می‌رساند.

بدینسان، ملاحظه می‌کنیم که چرند و پرند در معرض چگونه تنش درونی ای قرار دارد: داستان‌های این اثر، که همگی کامل هم هستند، آئینه کاری‌هایی کوچکند که در آن پیچیدگی واقعیت‌های اجتماعی سیاسی ایران در اوایل قرن بیستم بازتابانده می‌شود، ولی در عین حال مرتباً در معرض نیروی سخن‌پردازی قرار می‌گیرد، آئینه کاری به سبک سقف‌های کاخ‌های صفوی از اراده‌ای نیرومند و آفریننده که تصویر جهان را به خود می‌پذیرد تا آنرا به هزار پاره تقسیم کند، و برآنست تا پرتوی از آن را در خود بیانبارد و آنرا تنها به آنجا که می‌خواهد بتاباند.

شاید توفیق **چرند پرند** نیز در همین هماهنگی تضادها نهفته باشد، یعنی در ارادهٔ نو یسنده در عرضهٔ دقیقتر واقعیتی که هرگز در قالب واژگان کمابیش واقع گریز نمی‌گنجد. به گمان ما، سیدمحمد دبیرسیاقی نیز که در **چرند پرند** ساختاری سه‌گانه براساس سه عنصر مثل،[۶] طنز، و لغت مشاهده می‌کند، به همین تحلیل رسیده است.

نُه متنی که در اینجا تحلیل کردیم نیز کمابیش با این ساختار اساسی هماهنگی دارد، ولی البته با تفاوت‌هایی که در اینجا به آنها اشاره می‌کنیم. متن‌های شمارهٔ ۱، ۲، ٤، ۵، ٦ و ۷ همگی بر شالودهٔ واژه‌ای یا عبارتی بنا شده‌اند که نوعی ابهام یا بازی واژگانی است، و همین ابهام یا بازی است که تنش یا تکراری را با استفاده از اسلوب برگردان یا «ورد» پدیدمی‌آورد. اما در خصوص متن‌های شمارهٔ ۳، ۸، ۹ این پدیده کمتر به چشم می‌آید. متن شمارهٔ ۸، که کمتر از سایر متون دارای این ویژگی است، فاصله‌ای بیشتر از دیگر متون از نوع حکایت دارد. دو متن دیگر خالی از لطیفه یا عبارات گزنده نیستند، ولی به نظر نمی‌رسد که نقش کنشی معیّنی برعهدهٔ این لطیفه‌ها یا عبارات گذاشته شده باشد.

گذشته از این، هیچیک از متون در بخش نخست خود از تعریف سخن رایج و داستان نمونه دور نیست. در حقیقت کلیّهٔ داستانهایی که این نه متن در بر می‌گیرد، به نحوی برآنند تا فکر اخلاقی را که به صورت کمابیش روشن در آغاز یا در درون متن تصریح شده است به نمایش گذارند.

سرگذشت صنیع الدوله بر سر آن است تا بازگشت «دورهٔ **طلایی**» را به ثبوت رساند، سرگذشت ملاعباس نمونه‌وار این نکته را تائید می‌کند که «همه کس این را می‌داند که میان ما زن را به اسم خودش صدا کردن عیب است»، دو داستان متن شمارهٔ ۷ **گواه این** مدّعا است که «هر گردی گردو نیست»، داستان شیخ پیری که نامه‌ای را ترجمه کرده است نشان می‌دهد که روحانیون به زبانی سخن می‌گویند که مردم نمی‌فهمند، حکایت سگ حسن دله، در متن شمارهٔ ۵، مصداقی می‌شود براین سخن که «رجال بزرگ وقتی حرصشان درآمد حق دارند همه کار بکنند»، متن‌های شمارهٔ ۲، ۳، ٤ نیز نمایشگر گفته‌هایی از این قرارند که: «**آدم بی دین به جهنم می‌رود**»، «ما دهاتی‌ها تا شهر نرویم آدم

نمی شویم»، و «شلوار مرد که دوتا شد فکر زن نو می افتد». در متن نخست به دشواری می توان سخنی رایج را نهفته یافت، ولی دست کم می توان باوری عام را از آن برداشت کرد: آدم شکمباره نمی تواند جلو اشتهای خود را بگیرد.

حال که این سخنان گفته آمد، این نکته را نیز باید افزود که نه بخش نخست، یعنی تعریف، و نه بخش نهایی، هیچیک، بدون افزودن عنصر سومی، سخن گفتن از **چرند پرند** را کامل نمی کند، و آن همانا طنز است که درعین حال که نقش راستین دو عنصر نخست (مثل و لغت) را در کل ساختار اثر تعیین می کند، آنها را به زیر سؤال نیز می کشد. مثلاً در آخرین متنی که در اینجا تحلیل کردیم، کل متن براساس نقیضه ای استوار است که «دورهٔ **طلایی** برگشته است» به این صورت برگردانده می شود که: میزان بدجنسی **اروپاییان** فقط و فقط با ضعف ایرانیان برابر است. در متن سوم، داستان دخو جز این هدفی ندارد که عکس **گفتهٔ** آغازین را با این پرسش پیش کشد که: «آیا رجال بزرگ وقتی حرصشان درآمد حق دارند همه کار بکنند؟ «بی تردید، دخو بی درنگ پاسخ می دهد، به این صورت که کارهایی ازقبیل کشتن بیگناهان، قتل عام زوار، و به یأس و جنون کشاندن شیفتگان عدالت را برمی شمرد.

آیا سرگذشت ملاعباس نیز پیوندی استوار با جملهٔ قصار آغازین متن دارد؟ پیوندی لطیفه وار و کم معنا. در اینجا، آشکارا کار برد استهزاآمیز ساختار «ضرب المثل و نمونه» منظور نظر است، چرا که اگر دهخدا به سرچشمه های کهن ادبیات شرق بازمی گردد بی تردید برای آنست تا پیوندی استوار با خوانندهٔ خود برقرار سازد. بدین ترتیب موقعیت او تضمین خواهد شد. او می داند که برای آنکه به قلب مردم ایران راه‌یابد باید به زبانی متعارف و سرشار از سنّت با آنان سخن بگوید. ولی او همین زبان را نیز از اهداف معمول آن دور می کند، و ساختارهایی از آن را با دگرگون کردن، تحول بخشیدن یا به استهزا گرفتن تعدیل می نماید. به علاوه عناصر جدیدی را نیز که از ادبیات خارجی (به و یژه ارو پایی) گرفته است در آن به کار می گیرد.

بدینسان، **چرند پرند** در نیمهٔ راه میان انواع ادبی سنتی و انواعی که ازغرب به عاریت گرفته شده باقی می ماند. به گفتهٔ رضا براهنی، **چرند پرند** «پلی» است به سوی نوعی ادبیات که هنوز در جستجوی خویش است و بعدها، نخست در حدود سال ۱۹۲۰ با جمالزاده، و سپس در سال های دههٔ ۱۹۳۰ با صادق هدایت، به کمال رشد خود دست می یابد. این سخن البته به آن معنا نیست که **چرند پرند** اثری بی اصل و نسب یا دورگه است. برعکس، نبوغ دهخدا در این است که توانسته است به توازنی میان شکل ها دست یابد که، اگرچه موقتی است، ولی هرگز در نوع خود نظیر نداشته است، آنهم در دوره‌ای که ضمیر و تفکر ایرانیان درمعرض بحرانی ژرف قرار داشت که اثرات آن تا به امروز نیز در ایران احساس می شود.

۱ پانویس های فصل دوم

۱— پرویز ناتل خانلری، **پیشگفته**، ص ۱۲۸ و ۱۷۰

۲— حسن کامشاد، **پیشگفته**، ص ۳۹

۳— ایرج افشار، «صوراسرافیل»، **آینده**، ۱۳۵۸ شمسی (۱۹۷۹)، شماره‌های ۹—۷، ص ۵۳۰

٤— یحیی آرین‌پور، **از صبا تا نیما**، جلد دوم، ص ۸۲

۵— ج. م. قلی زاده **پیشگفته**

٦— ج. م. قلی زاده **پیشگفته**، ص ص ۱۱۰—۸۸

۷— ا. قنبرزاده، **احوال و افکار استاد علی اکبر دهخدا**، تهران، ۱۳۵۵ شمسی (۱۹۷٦)، در ۸۸ صفحه.

۸— رضا براهنی، **قصه نویسی**، تهران، ۱۳۳۸ شمسی (۱۹٦۹)، (طنز دهخدا) ص ۵۰۸/۵۲۱

۹— سید محمد علی جمالزاده، **یکی بود ویکی نبود**.

10. JOLLES A., *Formes simples,* Paris, Le Seuil, 1972.

11. Théorie de la littérature, textes des Formalistes russes, rév., prés. trad. par T. Todorov, Paris, Le Seuil, 1965, 316 p.

12. TOMACHEVSKI B., "Thématique", *Théorie de la littérature,* p. 263 sq.

13. CHLOVSKI V., "La construction de la nouvelle et du roman", *Théorie de la littérature,* p. 170 sq.

14. EIKHENBAUM B., "Sur la théorie de la prose", *Théorie de la littérature,* p. 197 sq.

15. TOMACHEVSKI B., *op. cit.,* p. 303.

۱٦— حکایت قصه‌ای است کوتاه از نوع لطیفه که اغلب به منظور نشان دادن مفهومی اخلاقی یا نوعی سرگذشت نوشته می‌شود، و در مجموعه‌ای گسترده‌تر گنجانده می‌شود. در حکایت فارسی اشکال بسیار متنوع ادبیات فارسی را می‌توان یافت به و یژه در عوفی، عطار، مولوی و سعدی. نک:

DJAMALZADEH, Sd. Md A., *Choix de nouvelles, trad. du pers. par* Corbin, S. el Lotfi, H., int. de Massé, H., Paris, Les Belles Lettres, 1959, 154 p. (coll. Unesco, auteurs contemporains, série pers.)

17. JOLLES A., *Formes simples,* Paris, Le Seuil, 1972 (le cas/l'anecdote/ la nouvelle).

۱۸— **صوراسرافیل**، اول جمادی‌الاول ۱۳۲۵هـ‌ق (۱۹۰۷)

19. BARTHES R., "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Poétique du récit,* Paris, Le Seuil, 1977 (Points).

20. GENETTE A., *Figures III,* Paris, Le Seuil, 1972 (les niveaux du récit).

21. CHLOVSKI V., *op. cit.,* p. 174-5.

22. Cf. JOLLES, *op. cit.,* p. 198.

۲۳— فعل «خوردن» هنگامی که در مورد پول به کار می‌رود به معنای گرفتن و پس ندادن است.

۲٤— **صوراسرافیل**، بیست و دوم جمادی‌الاول ۱۳۲۵هـ‌ق (۱۹۰۷)، نک: مقالات دهخدا، ص۲٦—۲۳

25. Cf. JOLLES, op. cit., P. 198.

۲٦— نک: بخش سوم کتاب حاضر، فصل چهارم، درددل ملا قربانعلی

۲۷— در مقالهٔ «آزادی در ایران» در روزنامهٔ ملانصرالدین نیز همین اسلوب به کار گرفته شده است.

۲۸— ابهام نهفته در آخرین جملهٔ متن از همینجا سرچشمه می‌گیرد: «اما حاج میرزا حسن آقا...»

۲۹— اشاره به ملاکی است به نام حاج عباس و ده متعلق به او به نام «لکه دیزه» مترادف با ثروت بسیار.

۳۰— متن کامل این مقاله در **چرند پرند** نه صفحه است. متن حاضر تنها در حدود یک چهارم متن کامل را در بر می‌گیرد.

31. Cf. GENETTE A., *Figures III,* Paris, Le Seuil, 1973.
32. Cf. RYPKA, *History of Iranian literature,* art. Cejpek, J., folk literature.

۳۳— **صوراسرافیل**، شمارهٔ ۱۱، دوازدهم رجب ۱۳۲۵هـق (۱۹۰۷).

۳٤— نمایندهٔ تهران در مجلس اول که در حقیقت، مانند اسدالله میرزا، حاجی امدادالسلطان و معظم الملک، نمایندهٔ دربار بود.

۳۵— ما این ملاحظه را به یکسو نهاده ایم.

۳٦— **صوراسرافیل**، بیست و ششم رجب ۱۳۲۵ هـق (۱۹۰۷)

37. *Théorie de la littérature,* p. 197.
38. Idem, p. 198.
39. Idem, p. 198-199.
40. JOLLES; *op. cit.,* cf. ch. "le trait d'esprit".

٤۱— **صوراسرافیل**، شمارهٔ ۱٦، هفتم شوال ۱۳۲۵ هـق (۱۹۰۷)، ص ۸۲ به بعد.

٤۲— در کاوه از مایهٔ چندانی برخوردار نیست.

٤۳— نک: **بخش سوم، فصل هشتم بیله دیگ بیله چغندر.**

٤٤— ازرق شامی از سرداران عمر بن سعد در واقعهٔ کربلا بود.

٤۵— **صوراسرافیل** شمارهٔ ۲۲، ذی الحجه ۱۳۲۵هـق (۱۹۰۷)

٤٦— نک: **مقالات دهخدا، ص ۱۸۰، ویراستهٔ دبیرسیاقی.**

47. GENETTE A., *Figures III,* (l'ordre du récit).

٤۸— **صوراسرافیل**، ربیع الاخر ۱۳۲٦هـق (۱۹۰۸)

49. DIDEROT D., (1713- 84) in Jacques le Fataliste.
50. STERNE Lawrence, (1713- 68) La vie et les opinions de Iristram Shanty.
51. JOLLES, Op. cit. (ch.: le trait d'esprit)
52. CUBAK S., Cf. ECHRAGHI H., Sâdeq Cubak: L'homme, L'auvre, Pafis, 1979, (thèse dacty lographiée).
53. Op. cit., p. 165.

۵٤— آل احمد، متوفی به سال ۱۳٤۸.

55. Op. cit, Theorie de la littérature, p. 197 sq.

۵٦— کنت گیراگ، ج. ژ. (۱٦۸۵— ۱٦۲۸)، از اهالی لاورین، دیپلمات و نویسندهٔ فرانسوی، که از سال ۱٦۷۷ تا سال ۱٦۸۵ سفارت فرانسه در قسطنطنیه را برعهده داشت، و نویسندهٔ نامه های پرتغالی (۱٦٦۹) است.

57. PELLAT Ch., Hikâya, E.I., p. 379 sq.

۵۸— در اینجا منظور بوطیقا به مفهوم ارسطویی آنست: یعنی بازتاب واقعیت.

۵۹— درخصوص عنصر «حرصش درآمد»، نک: بالا، متن شمارهٔ ۵ و تحلیل آن.

٦۰— به لا در دایرة المعارف اسلام در بارهٔ مثل چنین می گوید:

«در قرآن، مثل نه تنها تصویر یا نوعی راست نمایی است، بلکه حکمتی نیز در آن نهفته است (سورهٔ ۱۸ آیات ۵۲ تا ۵٤، سورهٔ ۲۵ آیهٔ ۳۵، وغیره)، و نیز می تواند تمثیلی باشد (سورهٔ ۱۲ آیهٔ ۷۲ و سورهٔ ۱۸ آیات ٤۵— ٤۳). در کار بردهای بعدی، مثل به ضرب المثلی گفته می شود که براساس داستان استوار است، و مسلکی یا گرایشی معین را در شرایط خاصی از زندگی می نمایاند. این واژه درخصوص داستانهای کلیله و دمنه نیز آمده است، و در مفهومی عام داستان حیوانات را نیز دربرمی گیرد.

٦۱— نک: تحلیل متون: متن شمارهٔ ۱ «خوردن»، متن شمارهٔ ۲ «دین رفت»، متن شمارهٔ ٤ «می گویند...»، «من شنیدم تو گفتی»، متن شمارهٔ ۵ «حرصش درآمد»، متن شمارهٔ ٦ «عرب/ عربی»، متن شمارهٔ ۷ «وکیل».

بخش سوم

یکی بود یکی نبود

و سایر داستان های دوران جوانی

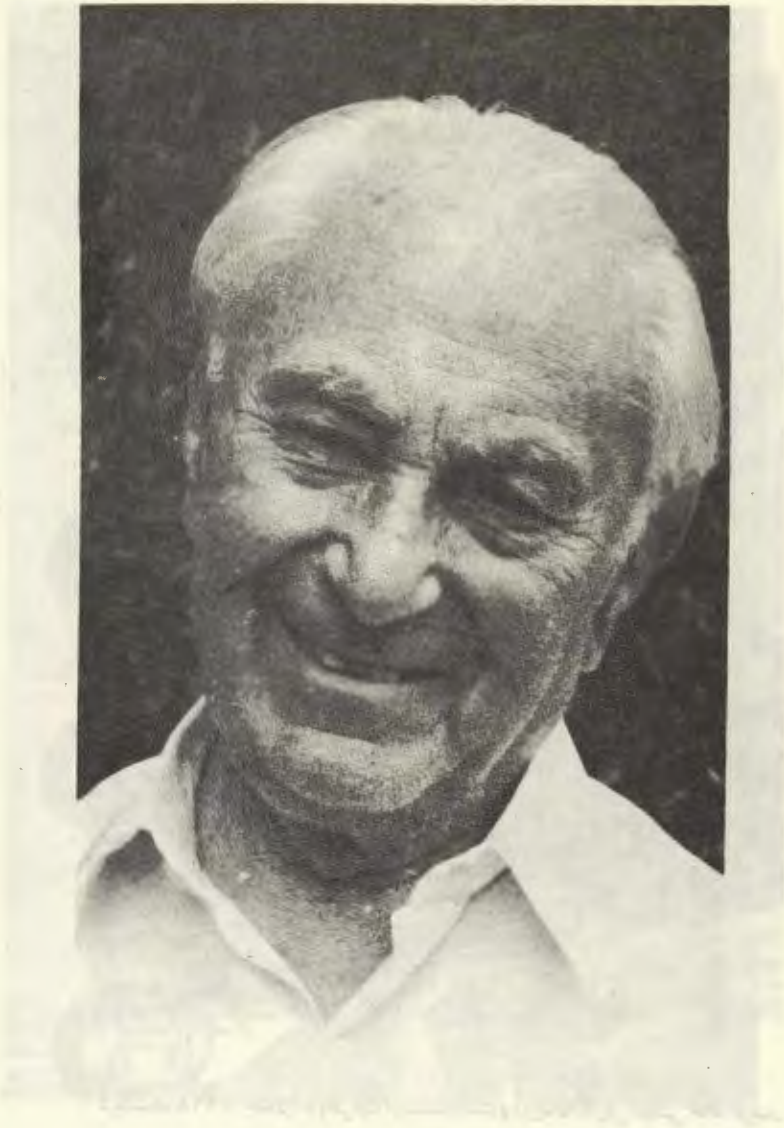
سیدمحمدعلی جمالزاده

نوشتهٔ میشل کوپی‌پرس

جمالزاده (نشسته: نفر اول از سمت چپ) در دبیرستان آنتورا، سال ۱۹۱۰.

پاریس، ۱۹۱۱: جمالزاده (نفر دوم از سمت چپ) و بورداود (در حال مطالعهٔ روزنامه).

کرمانشاه، ۱۹۱۵: جمالزاده (نفر اول از سمت راست) در زمان نگارش دوستی خاله خرسه.



ژنو، ۱۹۷۶ (عکس از ایرج افشار).

مقدمه

«با انتشار **یکی بود ویکی نبود** جمالزاده، یکی از مهمترین حوادث تاریخ ادبیات ایران اتفاق افتاده است»[1]. کلیهٔ منتقدان در این نظر شریکند. این رویداد به کار گرفتن آگاهانهٔ[2] «تکنیک داستان‌نویسی اروپایی»[3] در نثرنویسی فارسی بود، یک «انقلاب ادبی»[4] واقعی که بلافاصله جمالزاده را به عنوان «پیشوای نوول‌نویسی فارسی»[5] بلندآوازه کرد.

درعین حال، جمالزاده به عنوان «ایرانی‌ترین نویسندگان معاصر ایران»[6] نیز ستوده شده است. به عقیدهٔ برخی منتقدان، این نویسنده همان تکنیک های «هنر باستانی داستانسرایی مردمی ایران» را به وام گرفته و از اینکه «یکسره به تکنیک داستانپردازی غربی تسلیم»[7] شود، سر باز زده است. همچنین در داستانهای جمالزاده «شکل روایت گری» اروپایی می‌نماید، حال آنکه نویسنده «روحی ایرانی در آن»[8] می دمد. این نظریات درعین حال که به دلیل گستردگی شان اندکی مبهم به نظر می رسند، متضمن حقیقتی هستند: اگرچه جمالزاده، در نخستین مجموعهٔ داستان های کوتاه خود، برخی از ساختارهای داستان کوتاه غربی را عملاً به عاریت گرفته، ولی به هیچ روی سنت کهن داستانسرایی در ایران را از دست ننهاد است. بخشی از جذابیت ویژهٔ **یکی بود ویکی نبود** درهمین آمیزش پنهان نهفته است.

با گذشت زمان، منتقدان بیش از پیش بر جنبه های سنتی داستان های جمالزاده آگاهی یافته اند، ولی در تعریف دقیق این جنبه ها چندان موفق نبوده اند. مثلاً منتقدی به نام دستغیب در جمله ای که

اندکی پیچیده و مبهم به نظر می‌رسد، اظهارنظر می کند که «اگرچه حکایت‌های [جمالزاده] از ویژگی های داستان کوتاه فرنگی و شگردهای فنی چندان بهره‌ای ندارد، بر بنیاد قصه گویی ایرانی و با الهام گرفتن از فنون فرنگی داستان طرحی نو در ادبیات داستانی ما پی افکنده است»[۹]. منتقدان، به موازات این تغییر تدریجی در دیدگاهشان، کمتر توجهی به این نکته مبذول داشته‌اند که تا چه اندازه **یکی بود ویکی نبود**، نه نشاندهندهٔ یک آغاز —یعنی «ظهور نوول... در ادبیات هزار ساله ایران»[۱۰]— بلکه به مثابهٔ پایانی است بر یک جریان ادبی، یعنی جریان ادبی دوران مشروطیت[۱۱]. براهنی می نویسد: «با جمالزاده، نثر مشروطیت قدم در حریم قصه می گذارد»[۱۲].

در صفحات بعد، کوشش خواهیم کرد تا از یکسو از راه تحلیل ساختارهای روایی، آنچه را در نخستین داستان‌های کوتاه جمالزاده مرهون غرب است از آنچه تداوم سنت ادبی ایران به شمار می آید بازشناسیم، و از سوی دیگر خواهیم کوشید تا مقام این داستان‌ها را در چارچوب ادبیات مشروطه تعیین کنیم.

برخلاف **چرند پرند** دهخدا، **یکی بود ویکی نبود** مورد بررسی های بسیار قرار گرفته است، که در کلیهٔ این بررسی ها همواره تأکید بر تحلیل مضمونی یا سبکی این اثر بوده، و به برخی جنبه‌های آن اهمیت کامل داده شده است، درصورتی که در همان حال اینگونه منتقدان نتوانسته‌اند با ارائهٔ استدلال های محکم، برخی از داوری‌های غریزی یا ذهنی خود را به ثبوت برسانند— که مهمترین آنها را برشمردیم. مقصود ما از این کار آن نیست که کلیهٔ نظریاتی را که دربارهٔ مضامین و افکار و سبک **یکی بود ویکی نبود** ابراز شده، و اغلب بسیار صائب هم بوده است، تکرار کنیم. اشارات مضمونی و فکری و سبکی ما در این پژوهش بیشتر غیرمستقیم و تا آنجاست که با شکل ها و ساختارها —که هدف مستقیم توجه ما خواهد بود— پیوند دارد. دراینجا زمینه برای نوعی بررسی آماده است که تا به حال کسی به آن دست نزده، و به همین منظور است که ما آن را برای درک داستان کوتاه در زبان فارسی و خاستگاه‌های آن مفید و روشنگر می دانیم.

بررسی شش داستانی که در این مجموعه آمده است (فصل های چهارم تا نهم) در پی ارائهٔ طرحی از زندگی جمالزاده (فصل اول) و نیز پس از ارائهٔ تحلیلی از دیباچهٔ مهم **یکی بود ویکی نبود** (فصل سوم) صورت خواهد گرفت. و بالاخره اینکه فصل دوم به بررسی برخی داستان‌های کوتاه که مربوط به دوران جوانی نویسنده است اختصاص خواهد داشت (که از آن میان سه داستان چاپ نشده است). این داستان‌ها به دورانی پیش از نگاشته شدن **یکی بود ویکی نبود** مربوط می شود، و در آنها می توان روال کار دوران شاگردی و همچنین رشد سریع نویسنده را به سوی کمال مشاهده کرد.

پانویسهای مقدمه:

۱— براهنی، رضا، قصه‌نویسی، ص ۵۲۳. اهمیت این رویداد را از اختصاص عنوانی به آن در کتاب زیر نیز می‌توان دریافت:

WEIL, G., CHASSARD, J.
Les grandes dates des littératures étrangères, Paris, PUF, Que sais-je, n 1350, p. 100.

۲— تأکید می کنیم: «آگاهانه»، زیرا می دانیم که پیش از جمالزاده نیز داستان کوتاه در ادبیات فارسی وجود داشته است —که از آن میان برخی از بخش های **چرند پرند** دهخدا شایان توجه است— ولی به نظر نمی رسد که داستان کوتاه هنوز به آگاهی کاملی از خود دست یافته باشد.

۳— کامشاد، حسن (H. KAMSHAD)، **پیشگفته**، ص ۹۱.

٤— Vera KUBICKOVA, *in* RYPKA، **پیشگفته**، ص ۳۸۹.

۵— خانلری، پرویز ناتل، «نثر فارسی در دورهٔ اخیر»، در **نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران**، تهران، ۱۳۲۵، هـ. ش. (۱۹٤٦). ص ۱۵٦.

٦— کامشاد، همانجا، ص ۱۱۲.

۷— یوسفی، غلامحسین، **پیشگفته**، جلد دوم؛ ص ۲۷٤.

۸— همانجا، ص ۲۸۰.

۹— دستغیب، **نقد آثار محمدعلی جمالزاده**، تهران، چاپار، ۱۳۵٦ هـ. ش. (۱۹۷۷)، ص ۸۳.

۱۰— چایکین، ک، نقل در «**ترجمهٔ روسی یکی بود و یکی نبود**»، **راهنمای کتاب**، سال اول، شماره ۳، ۱۳۳۷ هـ. ش. (۱۹۵۸)، ص ۳۲۱.

۱۱— دستغیب، همانجا، ص ٤۲.

۱۲— براهنی، همانجا، ص ۵۲۲.

فصل اول

طرحی از زندگی جمالزاده

هانری ماسه (Henri Massé) پیش از این زندگینامهٔ مفصل جمالزاده‌را به زبان فرانسه به چاپ رسانده است[1]. بنابراین، ما در اینجا تنها طرحی مختصر از زندگی این نویسندهٔ ایرانی ارائه می دهیم تا برخی نکات مفید را برای درک بهتر آثاری که بررسی خواهیم کرد روشن‌تر سازیم.

سیدمحمدعلی جمالزاده در روز دوازدهم ژانویهٔ ۱۸۹۲[2] [برابر با ۱۳۰۸ هـ.ق.] در اصفهان به دنیا آمد. پدرش، سیدجمال الدین واعظ اصفهانی، به خاندان بزرگ مذهبی صدر که در اصل لبنانی بودند تعلق داشت. او در وعظ و خطابه یکی از برجسته‌ترین خطیبان مشروطه‌خواه در اوایل قرن حاضر به شمار می رفت.

در دوران کودکی جمالزاده، که نویسنده چندین بار از آن سخن گفته است[3]، دو ویژگی به چشم می خورد که نویسنده هرگز آنها را از یاد نبرده است: نخست چارچوب و محیط زندگی خانوادگی روزانه در ایران که در آن روزگار هنوز شباهت چندانی با زندگی غرب نداشت: کوچه پس کوچه های اصفهان، بازار آن شهر و پیشه‌وران خرده‌پایش، حمام محله، مکتب‌خانه و ملای سخت گیرش، اینها خاطراتی است که محیط و شخصیت های بسیاری از داستان های نویسنده را در برمی گیرند. دو دیگر، و جنبه ای که به ویژه مضامین مورد استفاده نویسنده را، مخصوصاً در نخستین آثارش، پدید می آورند، رویدادهایی سیاسی و اجتماعی اند که جمالزاده در میان آنها بزرگ شده است. در این مسائل نفوذ پدر آشکارا تمامی توجه محمدعلی خردسال را به خود معطوف داشته است. دو مضمون همزاد، روحیهٔ دموکراتیک و نفی هر

نوع قشریگری، از مضامین دلخواه نویسنده‌اند. جمالزاده در خاطرات خود در میان سایر رویدادها، از صحنهٔ شکنجه و آزار پیروان یکی از مذاهب یاد می کند، که برای همیشه بذر این روحیه را در ذهن نویسنده نشانده است: روزی از روزها که محمدعلی خردسال از میدان بزرگ شهر اصفهان می گذشته است، گروهی از مردم را می بیند که بر سر دو مرد... نفت ریخته و آنها را به آتش کشیده‌اند.

هنگامی که ظل السلطان، شاهزادهٔ حاکم اصفهان، جمال الدین واعظ را که رهبری مخالفان را بر عهده داشت به مرگ تهدید کرد، جمال الدین شتابان همراه با متعلقان خود به تهران آمد، و در اینجا نیز جسم و جان خود را در خدمت نهضت مشروطیت نهاد، و به یکی از مدافعان سرسخت آن بدل گردید. خطابه ها و سخنرانی های او افراد زیادی را در پیرامونش گرد آورد. سیدحسن تقی زاده، که جمال الدین واعظ را خیلی خوب می شناخته است، این حقیقت را متذکر می شود که او زبان مطنطن رایج در میان واعظان مساجد را به کار نمی گرفت، بلکه به زبانی عوام‌فهم سخن می گفت، و «به همین جهت تأثیر کلام وی... نظیر نداشت»[5]. نیز بعدها در سخن گفتن از جمالزاده تقی زاده می گوید که این جوان بسیاری از صفات پدر، «مخصوصاً بیان عوام‌فهم او»[6] را به ارث برده است. دوستان جمال الدین واعظ که در انتشار روزنامهٔ **صوراسرافیل** همکاری داشتند به‌ویژه جهانگیرخان شیرازی و دهخدا نیز مانند خود او به این زبان گرایش داشتند.

دوران جوانی محمدعلی در کنار مبارزات سیاسی پدرش گذشت. او در چندین مجلس متشنج در مسجد شاه حضور داشت، و در آنجا گرفتار بعضی ملایان محافظه کار گردید. همراه پدر به حضور محمدعلی شاه نیز رسید، ولی گویا این دیدار پایان خوشی نداشت، زیرا در بازگشت از این دیدار جمال الدین و پسرش نزدیک بود در سوءقصدی کشته شوند.

تأکید بر پیوند نزدیکی که میان جمالزاده و پدرش وجود داشت ضروری است، چرا که نویسنده خود نیز سال ها بعد این نکته را تذکر داده و اشاره کرده است که زیر نفوذ بزرگانی چون ولتر، آناتول فرانس، مولیر و حافظ بوده، ولی می افزاید: «شاید تأثیر هیچکدام از آنها به قدر تأثیر پدرم نبوده است»[7]. بنابراین جای شگفتی نخواهد بود اگر در آثار جمالزاده، گذشته از نشانه هایی از زبان پدر، توجه بسیار به آماده کردن مردم برای دموکراسی، و در مورد شکل داستانهایش، تزلزلی گهگاهی میان داستانسرایی راوی و خطابه های خطیب دیده شود.

در آوریل ۱۹۰۸[8] پدر محمدعلی جوان را به لبنان فرستاد تا تحصیلات متوسطهٔ خود را در دبیرستان لازاریست عینطوره به اتمام برساند. در اینجا بود که نویسندهٔ جوان برای نخستین بار کوشید تا آثاری ادبی به وجود آورد، و این کوشش چندان چشمگیر بود که توجه استادان او را به خود جلب کرد، و آنها شغل نویسندگی را در روزنامهٔ خود به نام «لاکروا» (صلیب) به او پیشنهاد کردند، ولی این پیشنهاد حاصلی به بار نیاورد.

در ماه ژوئیه همان سال، جمالزاده از مرگ پدر باخبر شد، که به دستور محمدعلیشاه در زندان بروجرد مسموم شده بود. تردیدی نیست که اندوه وافری که پسر در فقدان پدری چنین عزیز احساس کرد او را بیش از پیش در اعتقادات اخلاقی و سیاسی که از پدر به ارث برده بود استوار نمود.

در سال ۱۹۱۰، پس از پایان تحصیلات متوسطه، جمالزاده برای ادامهٔ تحصیل در رشتهٔ حقوق در

دانشگاه لوزان رهسپار اروپا گردید، رشته ای که سرانجام به ناچار به دستور مقامات ایرانی آنرا در دیژون به اتمام رسانید. و این همه به دلیل شایعه ای درخصوص روابط نه‌چندان پنهانی دانشجوی جوان با همسر آینده‌اش بود، که او را در دیژون بازیافته بود... در نوامبر ۱۹۱٤ جمالزاده تحصیلاتش را به پایان رسانید و ازدواج کرد.

از اینجا یک دورهٔ پرفعالیت شش ساله در زندگی جمالزاده آغاز شد. که بی تردید پربارترین دوران زندگی او بود. نویسندهٔ ما اینهمه را مرهون سیدحسن تقی زاده، یکی از دوستان نزدیک پدرش بود.

نهضت مشروطیت که در اواخر سال ۱۹۰٦ به ثمر رسیده بود، عملاً با سرکوب مجلس در سال ۱۹۰۸ به وسیلهٔ محمدعلی شاه متوقف گردید. «تهران، آنگاه تبریز، رشت، اصفهان کانون‌های مقاومت بودند که در راه خلع شاه سر برآوردند، و پسر او احمد شاه را در سن یازده سالگی به سلطنت رساندند، و این کار به هرج‌ومرج منجر گردید. روس و انگلیس شمال و جنوب کشور را اشغال کردند، و با وجود رقابت میان خود، در جنگ ۱۹۱٤ دست اتحاد به یکدیگر دادند. ایران به میدان نبردی بدل شده بود که در آن از سویی روس و انگلیس، و از سوی دیگر عثمانی که خود از متحدان آلمان به شمار می رفت، و در ۱۹۱۵ غرب کشور را تا اصفهان به اشغال خود در آورده بود، با یکدیگر مبارزه می‌کردند»[۹]. درآغاز همین سال بود که تقی زاده بر آن شد تا ایرانیان آزادیخواه و میهن‌دوست را در برلن گرد خود جمع کند و به «مبارزه با استبداد قاجاریان و با سلطهٔ مشترک روس و انگلیس بکشاند»[۱۰]. جمالزاده که در این زمان در سویس به سر می برد، همراه با دوستش نصرالله خان جهانگیر (از خویشان جهانگیرخان شیرازی، سردبیر سابق **صوراسرافیل**) دعوت تقی زاده را پذیرفتند. در میان تمام کسانی که گرد تقی زاده جمع شده بودند جمالزاده جوانترین آنها بود. با این همه او در ابتدا برای مأموریتی محرمانه در بغداد و در کردستان ایران برگزیده شد، و به آنجا اعزام گردید.

درعبور از استانبول بر اثر سوءتفاهماتی که بیش از هر چیز ناشی از ناآشنایی او با زبان ترکی بود یک چند به زندان افتاد. در بغداد نشریهٔ **رستاخیز** را زیرنظر پورداود، یکی دیگر از اعضای ذینفوذ گروه میهن‌دوستان ایرانی مقیم برلن، نشر داد. درعرض شانزده ماه، جمالزاده سفری به کرمانشاه کرد و با قبایل لر و کرد، که می کوشیدند ارتشی ملی را سامان دهند و به مقابله با روس و انگلیس برخیزند، تماس هایی برقرار کرد، اما این کوشش ها سرانجام به شکست انجامید.

جمالزاده، در بازگشت به برلن، تمام هم‌وغم خود را در کنار تقی زاده مصروف نشر مجلهٔ سیاسی-فرهنگی **کاوه** نمود. نویسندهٔ بیشتر مقالات این نشریه که کیفیتی خوب داشت و در اطراف موضوعات گوناگونی از قبیل مقولات سیاسی، تاریخی، اقتصادی، ادبی، و ایرانشناسی دور می زد این دو نفر بودند. عنوان نخستین مقالهٔ جمالزاده، به تاریخ پانزدهم ژوئیهٔ ۱۹۱٦، نشانهٔ لحن این نشریه است: «وقتی که ملتی اسیر می شود»[۱۱].

به یاد داریم که نشریاتی که در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم منتشر می شدند، تا چه اندازه در گرایش نثر فارسی به سوی زبانی ساده و قابل فهم برای بیشترین تعداد ممکن افراد نقش عمده‌ای داشتند. جمالزاده که از مدافعان سرسخت کاربرد چنین زبانی در ادبیات بود (بی آنکه خود همیشه به این امر وفادار باشد!) برای نخستین بار در روزنامه نگاری، و نیز در تدوین آثار علمی به این کار روی آورد:

در سال ۱۹۱۸ نخستین کتاب خود به نام **گنج شایگان یا اوضاع اقتصادی ایران** را منتشر کرد. در شمارهٔ بیست و چهارم مجلهٔ **کاوه** (پانزدهم ژانویهٔ ۱۹۱۸، ص ۷-۶). این کتاب به عنوان یکی از «بهترین اثرهایی... که تا امروز در زبان فارسی راجع به این موضوع نوشته شده است» معرفی شده: و آمده است: «از آنجا که هنوز اصول تألیف و طبع به ترتیب سلیقه و قاعدهٔ اروپاییان در میان ایرانیان معمول نشده است، این کتاب برای مؤلفین و نویسندگان وطن ما بهترین نمونه در این خصوص خواهد شد».

این کتاب براستی نخستین اثر در قلمرو آثار علمی ایرانی به شمار می آید. تا به حال کمتر کسی به این حقیقت توجه داشته است که جمالزاده نه تنها داستان کوتاه اروپایی را به ایران آورد، بلکه نخستین مؤلف یک کتاب علمی جدید به روش غربی به زبان فارسی با تمامی دقت علمی که از آن دوران می توان انتظار داشت، نیز هست. شیوایی زبان، منطق حاکم بر روال کتاب، دقت و ایجاز بیان، نحوهٔ استفاده از منابع، اینها همه و همه دست به دست هم داده و این اثر را به الگویی برای کارهای مشابه بدل کرده اند، که حاکی از تسلط آشکار نویسنده به روش تحقیق در غرب است.

و اما رویدادی که حرفهٔ اول نویسنده را برای همیشه شکل داد، نه آن مقالات انتقادی مجلهٔ **کاوه** است و نه این کتاب در علم اقتصاد، بلکه نوشته ای کوچک، **حکایتی** است که «محض تفریح خاطر... و به دست دادن نمونه ای از فارسی معمولی و متداول امروزه»، در **کاوه** (سری جدید، شمارهٔ اول، ژانویه ۱۹۲۱، ص ۸) به چاپ رسیده است: **فارسی شکر است**. جمالزاده می گوید چگونه گروه نویسندگان **کاوه** هر چهارشنبه شب گرد یکدیگر جمع می شدند تا مقالاتی را که هریک برای چاپ در این نشریه نوشته بودند بخوانند. هنگامی که نوبت به جمالزاده می رسد تا نوشتهٔ خود را در حضور جمع بخواند، نه یک مقاله بلکه داستانی طنزآمیز را با ترس و لرز عرضه می کند.

جمالزاده بیش از همه نگران قضاوت ادیب فاضل محمد قزوینی بوده که از اعضای برجستهٔ آن گروه به شمار می رفته است، ولی او از هیچگونه ستایش و تشویقی فروگذار نکرده است. اگر تقی زاده جمالزاده را به کار روزنامه نگاری و مقاله نویسی کشاند، بیش از هرکس قزوینی او را به حرفهٔ نویسندگی و داستان نویسی تشویق کرد. سی و سه سال بعد، جمالزاده در این باره نوشت: «به خوبی احساس می کنم که در کارهای ادبی امروز هم محرک واقعی من همان تشویق و تحریض های آن بزرگوار است»[۱۲].

در پایان همان سال، یعنی سال ۱۹۲۱ زیر عنوان **یکی بود ویکی نبود**، نخستین مجموعهٔ داستان های جمالزاده که حاوی شش داستان بود، توسط خود او به چاپ رسید. آخرین سطور از آخرین شمارهٔ مجلهٔ **کاوه**، که در ماه مارس سال ۱۹۲۲ به چاپ رسید، اختصاص به معرفی این مجموعه به مردم ایران دارد. بدین ترتیب، آخرین صفحهٔ **کاوه**، که نقطهٔ پایانی بود بر یک دورهٔ درخشان از فعالیت میهن دوستان ایرانی، تولد نوع جدیدی را در ادبیات ایران به جهانیان نوید می دهد و خود منادی آینده ای درخشان در ادبیات ایران می شود، که همان داستان کوتاه است.

این کتاب علاقهٔ بعضی را برانگیخت و خشم برخی دیگر را: در تهران قدرتمندان محافظه کار در ملأعام کتاب او را سوزاندند. جمالزاده به شدت تحت تأثیر قرار گرفت: هراس از واکنش منفی از یکسو، و نیز، به گفتهٔ خود او، لذت های زندگی[۱۳]، منجر به سکوت محض در تمام دوران سلطنت رضاخان شد.

پس از تعطیل شدن نشریهٔ **کاوه**، جمالزاده یک چند در سفارت ایران در برلن مشغول به کار شد. در طول این مدت، آثار ادبی او محدود به چند داستان کوتاه و مقاله بود، که ابتدا در نشریه‌ای به نام **علم و هنر** که خود او سردبیری آنرا بر عهده داشت، به چاپ می رسید، و سپس در مجلهٔ **فرنگستان**، که هر دو در میان دانشجویان ایران در برلن پخش و منتشر می گردید.

در نوامبر ۱۹۳۱، جمالزاده در ژنو سکنا گزید و در آنجا، در طول بیست و هفت سال، همواره به تدریس زبان و ادبیات فارسی در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه آن شهر مشغول بود و نمایندگی ایران را در سازمان بین المللی کار نیز برعهده داشت. از آن سال به بعد زندگی او که در میان هیاهوی بسیار آغاز شده بود، با آرامش و نظمی معین ادامه یافت که به آهنگ نشر آثار ادبی او پس از ۱۹۴۱ تنظیم شده است. داستان های کوتاه، رمان ها و مقالات بسیاری با آهنگ منظم و سریع از سوی او نشر یافته اند. عنوان آخرین اثر جمالزاده، که در سال ۱۹۷۸ منتشر شد، در واقع به مثابهٔ خداحافظی اوست: **قصه ما به سر رسید**[۱۴].

پانویسهای فصل اول

—۱

DJAMALZADEH, *Choix de nouvelles*, trad. du persan par S. Corbin et H. Lotfi, introd. de H. Massé, Paris, Les Belles Lettres, 1959, coll. UNESCO, pp. 7-25.

این مجموعه شامل ترجمهٔ فرانسهٔ پنج داستان از شش داستان کتاب **یکی بود ویکی نبود** است: **فارسی شکر است** تنها داستانی است که ترجمه نشده (بی تردید به این دلیل که ترجمه‌پذیر به فرانسه نبوده است) مانده است.

۲— جمالزاده تا مدتها تاریخ دقیق تولد خود را نمی دانسته، و از اینجا اشتباهاتی در بازگویی خاطرات شخصی او راه یافته است (نک پانویس ۸). نویسنده به تازگی تاریخ تولد خود را که بر پشت جلد قرآن خانوادگی ثبت شده بود پیدا کرده است (به نقل از نامهٔ شخصی به دستخط نویسنده به تاریخ شانزدهم ژوئن ۱۹۸۲).

۳: نک: **سروته یک کرباس** (دوجلد)، تهران، کانون معرفت، ۱۳۳۵ هـ. ق. (۱۹۵۶) و «شرح حال آقای جمالزاد به قلم خود»، **نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز**، سال ششم، شمارهٔ ۳، ۱۳۳۳ هـ. ش. (۱۹۵٤) ص ۲۸۱—۲۵۶ (بخش های مهمی از این نوشته در مقدمهٔ **منتخب داستانهای کوتاه** ترجمهٔ استلا کربن و حسن لطفی به فرانسه ترجمه شده است)، و «جمالزاده اصفهانی است»، **وحید**، دورهٔ یکم، شمارهٔ اول، ۱۳٤۲ هـ. ش (۱۹٦۳)، ص ۱٤—۷.

٤— «شرح حال...» پیشگفته، ص ۲٦٤.

۵— همانجا، ص ۲۵۷. مواعظ جمال الدین واعظ اصفهانی زیر عنوان **شهید راه آزادی: سید جمال واعظ اصفهانی**، به کوشش اقبال یغمائی، تهران، توس، ۱۲۵۷ هـ. ش (۱۹۷۸)، گردآوری و منتشر شده است.

٦— همانجا، ص ۲۵۸.

۷— نقل شده در: گلدانی، «نگاهی دوباره به ادبیات معاصر ایران: جمالزاده نویسندهٔ **یکی بود ویکی نبود**»، **کیهان** (ویژهٔ هنر و اندیشه)، مورخ ۱۳۵۵/۱۱/۱٤ هـ. ش (سوم فوریهٔ ۱۹۷۷)، ص ۳.

۸— در، «شرح حال...»، ص ۲٦۹، جمالزاده می گوید «ده دوازده ساله» بوده است. کامشاد (**پیشگفته** ص ۹۱) نیز همین سن را گزارش کرده است. اکنون می دانیم که در آن زمان جمالزاده در واقع شانزده ساله بوده است (رک. پانویس ۲).

۹— ماسه، هـ. در: س. کربن وح. لطفی، **پیشگفته**، مقدمه، ص ۱۵.

۱۰— همانجا، ص ۱۶.

۱۱— ظاهراً جمالزاده این عنوان را از یکی از **داستانهای دوشنبه** به نام «کلاس آخر»، اثر آلفونس دوده گرفته است. جمالزاده ترجمهٔ این داستان را در سال ۱۳۱٤ هـ. ش. (۱۹۳۵) در مجلهٔ **مهر** (دورهٔ دوم، شمارهٔ ۲)، تهران، منتشر کرده است. در داستان دوده می خوانیم: «وقتی که ملتی اسیر می شود، تا هنگامی که زبان خود را خوب حفظ کند، مانند این است که کلید زندان خود را در دست داشته باشد».

(*Contes du lundi*, Paris, Le Livre de Poche, 1963, p. 12).

جمالزاده این جمله را چنین ترجمه کرده است: «وقتی ملتی اسیر و بندهٔ بیگانگان گردید...» (نک جمالزاده، **هفت کشور**، تهران، کانون معرفت، ۱۳٤۰، هـ. ش (۱۹٦۱)، ص ۱۸۰.

۱۲— «شرح حال...»، **پیشگفته**، ص ۲۷٤.

۱۳— نک **شاهکار** (دو جلد) تهران، کانون معرفت، ۱۳۳۷ هـ.ش (۱۹۵۸)، جلد اول، مقدمه، ص. ج.

۱٤— تهران، شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳۵۷ هـ. ش (۱۹۷۸).

فصل دوم

تولد یک نویسنده

مورخان ادبی همواره **یکی بود ویکی نبود** را نخستین اثر ادبی جمالزاده قلمداد کرده‌اند، ولی سخن دقیق‌تر آن است که این کتاب نخستین اثر ادبی **چاپ شدهٔ** نویسنده است، زیرا پیش از نگارش این شاهکار، نویسندهٔ جوان بی‌تردید برای یادگیری و در سطح یک نوآموز داستانهایی را به رشتهٔ تحریر درآورده است. وی این سیاه مشق‌ها را، که در طول چهار سال (۱۵ — ۱۹۱۱) نوشته شده است، با دقت خاص در یک «دفترچهٔ یادداشت» نگهداری می‌کرده و تا هم‌اکنون که این سطور را رقم می‌زنیم نیز آنها را حفظ کرده است: برخی از آنها را، سال‌ها پس از انتشار **یکی بود ویکی نبود**، در کنار داستان‌های اخیرش به چاپ رسانیده است. دو داستان (**دیدار نیمه شب و پنجاه فرانک لولو**، که متن آن‌ها ضمایم ۱ و ۳ این فصل را تشکیل می‌دهد) را نیز خود نویسنده در نهایت لطف در اختیار ما گذاشته است. این چند نمونه که تا به حال مورد بررسی قرار نگرفته‌اند و ما این فصل را به بررسی آنها اختصاص می‌دهیم برای پی بردن به کارهای چشمگیری که نویسندهٔ جوان در سال‌های تحصیل در دانشگاه درخصوص قالب‌ها، افکار و سبک‌ها به انجام رسانده است بسنده خواهد بود. نویسنده در کارهای بعدی خود از ادامهٔ بعضی از این راه‌ها دست کشیده و بعضی دیگر را ادامه داده و به کمال رسانیده است. در اینجا نخستین گام‌های تکنیکی او را خواهیم دید، و نیز افکاری را که جمالزاده اساساً در تمام دوران زندگی خود به آنها وفادار مانده است[۱].

اجازه بدهید وصف این دفترچهٔ ارزشمند را از زبان شخص جمالزاده بشنویم[۲]:

«در همان سالهای جوانی که هنوز نخستین جنگ جهانی، (۱۹۱۴ — ۱۹۱۸ م) شروع نشده بود و در لوزان (وسپس درفرانسه) تحصیل می‌کردم عشق وعلاقه ای به داستان نویسی و نگارش شرح حال و سرگذشت داشتم. دفترچه ای داشتم که هنوز هم دارم و گاهی با انشاء خام و سست کودکانهٔ خود صفحاتی از آنرا سیاه می‌کردم.»

باید دانست که در آن اوقات یعنی زمانی که من در سال ۱۹۰۸ میلادی (در ماه آوریل) به قصد بیروت از تهران (با کالسکهٔ اجاره‌ای) حرکت کردم در مدارسی که آنها را «مدارس جدید» می خواندند و شمارهٔ آنها حتی در تهران شاید از پنج و شش تجاوز نمی کرد، هرچند زبان فرانسه و عربی (بخصوص صرف و نحو عربی) به جوانان می آموختند ولی درس فارسی در میان نبود و هیچیک از این مدارس جدید (مثلاً «مدرسهٔ ثروت» و «مدرسهٔ ادب») که من در آن دو مدرسه درس می خواندم معلم و کتاب و ساعت درس برای فارسی نداشتند.

از این قرار آنچه من در مدت تحصیلات عالیه (علم حقوق) در لوزان و سپس دیژون به زبان فارسی می نوشتم بالضروره خالی از اغلاط و خامیهای گوناگون نبوده است و چنانچه سالها پس از آن توانستم کاغذی سیاه کنم که بکلی خالی از فایدتی نباشد در پرتو عشق و علاقهٔ فطری است که به زبان و ادب فارسی داشتم و هنوز هم دارم.

به خاطر دارم که در اواخر سال ۱۳۴۲ هجری شمسی که مقیم ژنو شده بودم نامه هایی از دو مجله به زبان فارسی و از جانب دانشجویان ایرانی در انگلستان به دستم رسید که از من برای آن دو مجله مقاله می خواستند. یکی از آن دو مجلهٔ «آداب» عنوان داشت و نشریهٔ انجمن دانشجویان ایرانی در شهر بیرمینگام بود و دیگری با عنوان «پیوند» از جانب دانشجویان ایرانی شهر لیدز (انگلستان) انتشار می یافت. از همین دفترچهٔ خاطرات جوانی خودم که ذکرش گذشته قطعه ای که «سه چراغ» عنوان داشت برای «آداب» فرستادم که در یکی از شماره های آن نشریه که بدبختانه تاریخ آن معلوم نشد به چاپ رسیده است.

در مقدمه ای که در موقع ارسال این قطعه برای «آداب» تهیه نمودم [...] چنین آمده است: «قطعه ای را به اسم «سه چراغ» تقدیم می دارم. هنگامی نوشته شده است که در لوزان تحصیل می کردم و هفده هیجده ساله بودم. یکی از فواید این قطعه که شاید از هر فایدهٔ دیگری خالی باشد این است که به جوانان ایرانی می فهماند که زبان فارسی را ممکن است بدون کتاب و استاد نزد خود به کمک همت و عشق و ممارست بیاموزند... من هم درس فارسی نخوانده بودم... چیزی که هست از همان طفولیت عشق سرشاری به زبان مادری خود داشتم و مدام می خواندم و می نوشتم و کار می کردم و شعر از حفظ می کردم و جنگ درست کرده بودم و قطعات خوب و شیوای فارسی را از نظم و نثر در آن جمع آوری می کردم... چنانکه در همین قطعهٔ «سه چراغ»... ملاحظه می فرمایید غلطهای املایی و انشایی کم نیست... این قطعه تاریخ ندارد ولی باید در سال ۱۹۱۲ میلادی یعنی در حدود پنجاه سال پیش از این نوشته شده باشد... وقتی من این قطعه را نوشتم که هنوز میرزاعبدالعظیم خان قریب دستوری برای زبان فارسی ننوشته بود و کتابی بجز «گلستان سعدی» و «کلیله و دمنه» و چند کتاب مشکل و ناروان فارسی برای

آموختن زبان بآسانی بدست نمی رسید و بدبختانه هیچکدام از آنها به من نمی رسید (مخصوصاً پس از شهادت پدرم در تابستان سال ۱۹۰۸ میلادی یعنی چند ماهی پس از آنکه از تهران به بیروت رفته بودم).

این قطعهٔ «سه چراغ» کوتاه است و فتوکپی آنرا از همان «آداب» که ذکرش گذشت و برسم سرمقاله در آنجا بچاپ رسیده است برایتان می فرستم.

محلهٔ دیگری که در همان اوقات (از اواخر سال ۱۳۴۲ هـ. ش تا اوایل سال بعد) به اسم «پیمان» از جانب دانشجویان ایرانی شهر لیدز در انگلستان منتشر می گردید نیز از این حقیر مقاله و داستان خواست. یک مقاله و یک داستان برایشان فرستادم. مقاله ام با عنوان «انشاء و املاء عوامانه» در شمارهٔ فروردین ۱۳۴۲ و داستانم با عنوان «کاه و تیر» نیز در همان شماره بچاپ رسید.

داستان «کاه و تیر» را از همان دفترچه خاطرات رونویس کرده و فرستاده بودم و از این قرار از نوشته های دوران جوانی من (در حدود سال ۱۹۱۲ میلادی) بشمار می آید [...] در موقعیکه مشغول نوشتن این سطور بودم بفکر افتادم که با دقت بیشتری به همان دفترچهٔ خاطرات جوانی ام که ذکرش گذشت نگاهی بیندازم. هیچ باور نمی کردم که آن همه صفحات آن دفترچه را سیاه کرده باشم.

مشغول شمردن قطعات گردیدم و معلوم شد که ۳۶ (سی و شش) قطعه (عموماً به فارسی و دو سه تا به زبان فرانسه) در آن نوشته ام. عموماً قطعات بدون تاریخ است ولی گاهی بندرت دارای تاریخ هم هست. در ذیل بذکر عناوین پاره ای از آن قطعات قناعت می رود که:

«غرض نقشی است کز ما باز ماند
که هستی را نمی بینیم بقائی»

۱ــ دلم چه می خواهد
۲ــ اندیشه های گوناگون
۳ــ پارسال و امسال
٤ــ دنیای من
۵ــ یک ساعتی که مرد اخلاقی شده بودم
٦ــ این دفترچه
۷ــ جوانی ام خواب پیری ام
۸ــ دلم می خواهد چکاره بشوم
۹ــ فغان از بی پولی
۱۰ــ دیدار نیمشب
۱۱ــ کاش همانجا می مردیم
۱۲ــ نصف شب
۱۳ــ چه شد که بد شدم

۱۴— ناامیدی
۱۵— رمان عمر
۱۶— سلام به شفق طالع حیات
۱۷— آه
۱۸— یکی از چند تن دوستانم
۱۹— یک ماه تمام
۲۰— یک دیدار پرمنفعت

از این ۲۰ فقره گذشته آنچه خصوصاً جلب توجهم را کرد این بود که دیدم سه داستان از داستانهایی که بعدها در مجموعه های داستانهایم بچاپ رسیده است قبلا یعنی چندین سال پیش از آنکه در کتابهایم به چاپ برسد در این دفترچه برشتهٔ تحریر درآمده بوده است از قرار ذیل:

۱— سگ زرد برادر شغال.

۲— «دشمن خونی» است که بخوبی در خاطر دارم که در اوایل نخستین جنگ جهانی (در تابستان سال ۱۹۱۵ میلادی) که به مأموریت از جانب کمیتهٔ ملیون ایرانی از برلن به بغداد رفته بودم و شبها که چراغ روشن می شد پشه های فراوان و بی مروت سخت عذاب می دادند به رشتهٔ تحریر درآمد و در همانجا به اشرف زاده (او هم از جانب کمیته با پورداود و امیر خیزی و نوری و چند تن دیگر به بغداد آمده بود و پس از چند ماه در موقعی که از کرمانشاه سوار بر اسب به جانب شیراز (محل اصلی مأموریت او از جانب کمیته) رهسپار بود هدف تیر تفنگ لُرهای کاکاوند گردید و بقتل رسید و جنازهٔ او را همراهانش (که بایستی با او به شیراز بروند) به کرمانشاه (من در آن تاریخ در کرمانشاه انجام مأموریت می‌دادم) آوردند و همانجا مدفون گردید. چنانکه تفصیل آن در روزنامهٔ «کاوه» منطبعهٔ برلن آمده است) نشان دادم و او که خود اهل قلم و صاحب ذوق بود مرا تشویق نمود که باز داستانهای دیگری هم بنویسم.

داستان «دشمن خونی» بعدها یعنی سیزده چهارسال پس از آن تاریخ در مجلهٔ «علم و هنر» که در تحت ادارهٔ خود نگارنده در برلن انتشار می یافت بچاپ رسید و پس از آن باز در یکی از کتاب هایم با داستانهای دیگری بطبع رسیده است.

۳— «**درد دل ملاقربانعلی**» است که در دفترچهٔ خاطراتم دیدم و امروز دیگر هیچ در خاطرم نیست که در چه سالی تحریر یافته است و درهر صورت لااقل شش هفت سالی پس از نگارش، در کتاب «**یکی بود ویکی نبود**» به چاپ رسیده است. [...]

در صفحاتی از این دفترچه پاره‌ای از اندیشه های خام ایام جوانی ام باقی مانده است که شاید بعضی از خوانندگان این سطور رغبتی به خواندن آن داشته باشند و برای خودم هم بی لطف نیست که پس از هفتاد سال باز یک بار دیگر با افکار پریشان قسمت اول عمرم چند لحظه بگذرانم: خوب می دانم که ارزشی ندارد و از خوانندگان گرامی معذرت می طلبم:

معاثله: بیچاره مگس در اتاق تنگ و تاریکی گرفتار آمده و برای رهایی خود دارد پر و بال

می‌زند و این تکاپو گویا بالش را درهم شکسته است. اکنون خود را به شیشهٔ پنجره چسبانیده است. می‌لرزد و تاب و توانش بپایان رسیده است. می‌لرزد و به‌زمین می‌افتد و چنان می‌نماید که روح کوچکش پریده است. کار این مگس چقدر شبیه است به کار کسانی که سعادتمندی را از پس حجاب شفاف طمع خام دیده و مفتون شده‌اند. مدام دست و پا می‌زنند و امیدواریهایشان به سنگ مشکلات و موانع می‌خورد و درهم می‌شکند. ای جاهل غافل مادامی که سعادت در آن سوی پنجره ترا با لبخند می‌خواند و تو در این سوی شیشهٔ شفاف امید فریبنده بال و پر می‌زنی به‌جایی نخواهی رسید و سرانجام کارت روشن است».

بگذارید در همین «افکار جوانی» اندکی تأمل کنیم: جمالزاده در عین معصومیت مضمونی کلاسیک را در ادبیات ایران برگزیده، و به قالبی صرفاً سنتی درآورده است. در سه بخش یا سه پارهٔ این حکایت کوچک (نماد یا سمبل: وضع مگس— آنچه به صورت نماد درآمده یا سمبلیزه شده: مردی شیفته سعادت— و نتیجهٔ اخلاقی) شیوهٔ متداول در موعظه‌های مذهبی رایج در ایران مشاهده می‌شود، حتی در کاربرد فرمول‌های عبارتی که واعظان یا روضه‌خوانان به گونهٔ کلیشه‌ای برای گذار از یک بخش به بخش دیگر به کار می‌برند: «کاراین‌مگس چقدر شبیه به کار کسانی که...، ای جاهل غافل...» در اینجا براحتی اثر پدر جمالزاده که گویی در مساجد تهران مشغول موعظه مردم است بر نویسندهٔ ما مشاهده می‌گردد.

و اما این اندرزگوی تازه کار، که در سایهٔ مساجد بزرگ شده است، تنها به شنیدن وعظ وعاظ و خواندن **گلستان** و **کلیله و دمنه** اکتفا نکرده است. در عینطوره با معدودی آثار عمدهٔ ادبیات کلاسیک فرانسه آشنا شده و احتمالاً با برخی آثار ادبی معاصر ایران نیز برخورد داشته است. حتی اگر از این مقوله چیزی هم نخوانده باشد در محیط اجتماعی مشروطیت که یکی از محافل آن بر گرد پدر خودش تشکیل می‌شد دست‌کم سخنانی در این مورد به گوشش رسیده است، و پیش از آنکه در بغداد و برلن در کار نوشتن **یکی بود ویکی نبود** (۱۹۲۱—۱۹۱۵) غرقه گردد، در لوزان[۵] باز هم بیش از پیش با گوشه‌هایی از آن محیط آشنا خواهد شد. در همین احوال در روزگاری که جمالزاده دانشجوی حقوق بود، آثاری از نویسندگان معاصر فرانسه را نیز از نظر گذراند: هانری دورنیه (Henri de Régnier)، مارسل پروست (Marcel Proust) و دیگران. آثار آناتول فرانس را نیز با هیجان فراوان کشف کرد، و بزودی او را همچون آموزگار فکری خود پذیرفت. نویسندگان دیگری هم که امروزه یکسره فراموش شده‌اند، در شمار نویسندگان دلخواه وی بودند: آبل هرمان (Abel Hermant)، هانری لاودن (Henri Lavedan) که هر دو در رمان‌های خود آداب و رسوم زمان خویش را به طنز می‌گرفتند[۶].

درهرحال بدون آنکه بتوانیم در گشودن رشته‌های این کلافِ تأثیرها تأثرها —که بی‌تردید برخی از نخ‌های اصلی آن در دستمان نیست— راه به جایی بریم[۷] می‌توانیم از همان داستان‌های نخستین، حضورِ دوگانهٔ عناصر غربی و شرقی را در این نویسنده مشاهده کنیم.

فضای کاملا رمانتیک «دیدار نیمه‌شب» (متن شمارهٔ ۱)، که بعد از سال ۱۹۱۱ در لوزان نوشته شده است، ظاهراً براساس رمان **آتالا** اثر شاتوبریان، که نویسندهٔ جوان بیگمان چند ماهی پیش از آن تاریخ در عینطوره خوانده بوده پرداخته شده است: عشق پرشور و آرمانی دو جوان، تنهایی در جنگل، کلبه، مضمون

عشق و مرگ، نمادها[8] و دیگر اجزای داستان نظر ما را تائید می کند. با اینهمه برخلاف **آتالا** این رومانتیسم رنگ ناب شکاکی به خود گرفته است. نویسندهٔ جوان به مفهومی تحت‌اللفظی نکته‌ای را از حکمت اسلامی در مرکز داستان خود قرار داده است: «هوالباقی و کل شیء هالک». همچنین فرخنده در برابر پرسش های کریم جز پاسخ های منفی هیچ ندارد: «نمی دانم، هیچ نمی دانم...»

اگرچه جمالزاده بسرعت خود را از دست این گونه رمانتیسم می رهاند[9]، ولی شکاکی او، که در **یکی بود ویکی نبود** تا حدودی در زیر ابر پنهان است[10]، در نخستین داستان‌های دوران بعدی نویسندگی او [**شاهکار و پلنگ** ۱۳۲۰ هـ. ش (۱۹٤۱)] دوباره با نیروی هرچه تمام‌تر ظاهر می گردد. بی‌تردید مطالعهٔ مداوم آثار آناتول فرانس در تائید و تثبیت روحیهٔ نخستین او —که در «دیدار نیمه‌شب» ملاحظه می کنیم— سهم داشته است، روحیه‌ای که از دوران نوجوانی در او وجود داشته و درواقع میراث فضای اجتماعی دوران مشروطیت به شمار می آید، و مهمتر از همه عصارهٔ کهنسال فرهنگ ایرانی است که در وجود عمرخیام تبلور می یابد. این نکته را می پذیریم که نویسنده در **یکی بود ویکی نبود** از ابراز شک صریح خودداری می کند، ولی دلیل این امر آن است که هرگاه به این شک میدان داده می شد، حالت جدی تعهد سیاسی و اجتماعی را که در این مجموعه مطرح است خنثی می کرد و از میان می برد. ولی درعین حال این نکته را نیز درمی یابیم که چرا، در زیر فشار این نوع شک، سرانجام از اشتیاق جمالزاده به دخالت در امر سیاست کاسته می شود، و در آثاری که بعد از **یکی بود ویکی نبود** می نویسد تنها روحیه‌ای پذیرا و متحمل، درستیز با هرگونه تعصب مذهبی، از خود نشان می دهد.

مضامین فکری دانشجوی جوان، به هنگام ورود به لوزان، همانا مسائل جاودان انسانی بوده است: جستجوی نیکبختی، عشق، زندگی و مرگ. موضوع «دیدار نیمه‌شب» جهانی است و چارچوب آن صرفاً قراردادی: وقایع آن در هر جنگلی بر کرهٔ زمین می تواند رخ دهد. با وجود این، احساس می شود که نویسنده، گویی به شیوه‌ای ساختگی، سعی دارد داستان خود را ایرانی کند: اسامی شخصیت‌ها (کریم و فرخنده)، مکان رویدادها (مازندران که بدون توجه به رنگ محلی و بومی به بیان درآمده است)، اشاره به دیوان حافظ که کریم آن را با خود به گوشهٔ انزوا می برد، و برخی نکات سبکی که بعداً دربارهٔ آنها سخن خواهیم گفت.

ولی نویسندهٔ جوان ما در اینجا از حرکت بازنمی‌ماند. او بزودی این قلمرو والا را رها خواهد کرد تا به وقایع کوچک روزمره و روال زندگی هرروزهٔ انسان‌ها بپردازد —وپیش از همه به رویدادهای روزانهٔ زندگی شخصی خودش. دو داستان «افغان از بی پولی یا انتقام روزگار» و «پنجاه فرانک لولو» (متن‌های ۲ و ۳) که شباهت‌های بسیار میانشان می توان یافت، هر دو بازتاب مشکلات مادی یک دانشجو در لوزان[11] است. مضمون رئالیستی و ملموس که نویسنده در این داستان‌ها به آن پرداخته است، همانا مشکلات دائمی مالی است که جمالزاده جوان در سال‌های دانشجویی با آنها روبارو بوده است. به نظر می رسد که جمالزادهٔ نویسنده به ندای گوگول پاسخ مثبت داده است که معتقد است در داستان هیچ چیز جز ساده‌ترین واقعیت‌های زندگی، آنهم در چارچوبی آشنا، نباید مطرح گردد. در این داستانها جهش های بزرگ ماوراءطبیعی و رمانتیک، در جنگلی کمابیش اساطیری واقع در مازندران جای خود را به رویدادهای کوچک زندگی دانشجویی در کنار دریاچهٔ لمان می دهند، و همزمان با رئالیسم، طنز نیز

سر برمی کند: بی تردید، موقعیت های تشریح شده در این دو داستان هیچ نکتهٔ نشاط آوری در بر ندارد، ولی حتی این موقعیت ها نیز با همان کنایات طنزآمیز ملایمی مورد بررسی قرار می گیرند که جمالزاده در تمام دوران زندگی خود آنها را پرورده است.

با «کاه و تیر»، (متن ٤) مرحله ای قاطع پشت سر نهاده می شود: جمالزاده از مسائل شخصی زندگی خود به چشم انداز اخلاقی و اجتماعی زندگی ایرانیان گام می گذارد و به طنز روی می آورد. این گفت وشنود ساده میان دو دانشجوی ایرانی در یک شهر دانشگاهی واقع در اروپا، بر آن است تا خطاها و کاستی های این محیط بسته را منعکس کند، و تناقض را در وجود کسانی به ریشخند می گیرد که وقت خود را به بدگویی از دیگران می گذرانند و در همان حال بدگویی آنان را دربارهٔ خود به باد انتقاد می گیرند. در اینجا چارچوب داستان همچنان اروپایی است، ولی فضای داستان، چنانکه از نام ها و بویژه تیپ های اجتماعی، از اشاره به رویدادهای سیاسی اخیر ایران (قتل سید جمال، پدر جمالزاده) و نیز از سبک داستانپردازی برمی آید، یکسره ایرانی است. نویسندهٔ ما نوع موضوع هایی را که برایش مناسب است و او را به شهرت خواهد رسانید، یافته است. آنچه باقی می ماند تنها این است که به این موضوع ها رنگ و بوی کاملاً بومی ایرانی داده شود.

با داستان «سگ زرده» (متن ٥) قصه ای کوچک برای بچه ها که در محیط روستایی در ایران می گذرد، این مهم نیز به انجام می رسد. نیازی به تعیین مکان داستان نیست، زیرا گذشته از نام ها، بسیاری از واقعیت های زندگی روستایی ایران خود به خواننده می فهماند که داستان در ایران رخ می دهد: حسنی کوچک با سر تراشیده، به سبک بچه های ایرانی، پدرش یدالله که برای نهار نان و پیاز به همراه می برد، و جمعه، روز تعطیل، به حمام می رود و ریش و دست و پایش را حنا می بندد، و به نظارهٔ کبوترانی می پردازد که از امام زاده اسماعیل آمده اند، مادر حسنی که از هجوم شغال ها به مرغ هایش وحشت دارد، و اجازه می دهد چادر نماز از سرش بیفتد، ...

با آنکه ساختار روایی داستان های جمالزاده در این دورهٔ مهم چهار ساله تغییر چندانی نکرده است، اما الهام دو گانهٔ شرقی و غربی را بخوبی نشان می دهد. ساختار دوگانهٔ حکمت و مثال روایی مربوط به آن، که شالودهٔ «حکایت های اخلاقی کلاسیک» را تشکیل می دهد —دست کم آنسان که در گلستان سعدی[12] می بینیم— از همان آغاز، یعنی در «دیدار نیمه شب» نیز مشهود است. داستان این عشق، که با مرگ از میان رفته است، درحقیقت تفسیری است بر این اندرز حک شده بر تنهٔ درخت که: «هوالباقی و کل شیء هالک». «کاه و تیر» مصداقی می شود بر همان سخن بسیار آشنای انجیل که در سنت ادبی ایران نیز از دیرباز بیان شده است[13]، حال آنکه «سگ زرده» داستانی است که مستقیماً از یک ضرب المثل معروف فارسی الهام گرفته است، که می گوید: «سگ زرد برادر شغال است». در **یکی بود و یکی نبود** هم دو داستان، یعنی **دوستی خاله خرسه و بیله دیگ بیله چغندر** براساس اصطلاحات عامیانه پی ریزی شده اند.

تشابه میان این داستان های اندرزی با حکایت های اخلاقی کلاسیک تنها در وجود آمیزهٔ دوگانهٔ حکمت و حکایت نشاندهندهٔ آن حکمت نیست. اندرزها خود نیز همواره بر بنیاد تضادی استوارند که در ساختار مضمونی —دیالکتیکی داستانی که براساس آن اندرز پرداخته شده است منعکس می گردد:

هستی و نیستی، عشق و مرگ (در «دیدار نیمه‌شب»)، کاه و تیر، سگ زرد و شغال. و چنانکه بعداً خواهیم دید، اغلب این حالت در حکایات اندرزی پیش می آید که داستان معمولاً از دو بخش که از نظر معناشناسی مخالف یکدیگرند تشکیل می گردد، و هر بخش با یکی از دو عنصر حکمتی که شالودهٔ داستان بر آن قرار دارد منطبق می گردد. از برخورد سادهٔ این دو قطب «تز» مخالف است که نکتهٔ اصلی داستان سر برمی کند[۱۴]. این سه حکایت جمالزاده، که دربارهٔ آنها سخن گفتیم، ریشهٔ دوگانگی مضمونی در این سه حکایت جمالزاده، که دربارهٔ آنها سخن گفتیم، در اصطلاح یا ضرب‌المثلی است که الهام‌بخش داستان بوده است.

بی تردید، عادی‌تر از این چیزی نیست که یک داستان براساس تضاد یا تناقضی ساخته شود: در داستان‌های دیگر «دفترچه یادداشت» جمالزاده نیز، که بر بنیاد جملهٔ قصار یا پندی نوشته نشده است، این موضوع را مشاهده می کنیم: ثروت و فقر (در «افغان از بی پولی» و «پنجاه فرانک لولو»)، و پشهٔ مهاجم و مرد خواب‌آلودی که مورد هجوم پشه قرار گرفته است (در «دشمن خونی»، متن ٦). این امر به خودی خود تنها تشابهی را میان «داستان کوتاه» و «حکایت کلاسیک» نشان می دهد. و نیز تردیدی نیست که جمالزاده تشابه نهفته میان این دو نوع ادبی را به وضوح احساس می کرده است: مگر نه اینکه او داستان‌های کوتاه خود را تحت عنوان «حکایات» منتشر کرده است؟ پس جای شگفتی نیست که نویسنده اغلب داستان‌هایی می‌نویسد که بر پایهٔ حکمتی قرار دارد، گویی بر آن است تا نزدیکی این دو نوع ادبی را به ما نشان دهد.

هر چند روال حکایت از همان نخستین داستان‌های کوتاه جمال‌زاده در کار وی به چشم می خورد، ولی به این دلیل نباید این کارها را به گونه‌ای ناب و ساده در زمرهٔ نوع حکایت به شمار آورد: برعکس، جمالزاده به یکباره درک بسیار دقیقی از ساختار داستان کوتاه غربی نشان می دهد. حرکت تدریجی داستان کوتاه را جانشین برخورد دیالکتیکی دو وضعیت متضادی می کند، که روال عادی کار حکایت سازی است، خواه در قالب بسیار ساده یک داستان خطی بوده باشد. (شامل زمینه، اوج، و پایان نامنتظر، چنانکه، در «افغان از بی پولی» می بینیم) خواه در قالب پیچیده‌تر داستان دسیسه‌ای باشد (شامل زمینه، گره، اوج، پایان نامنتظر، و فرود: متن‌های ۱، ۳، ۵، و ٦).

در این میان یکی از متن‌ها استثنائی بر این قاعده است: «کاه و تیر». این متن ظاهراً یک داستان کوتاه نیست، و نه حتی داستان، بلکه طرح نمایشنامهٔ کوتاهی است و جمالزاده نیز آن را به همین صورت پرداخته است. طرح مختصر شخصیت‌ها و صحنه‌پردازی بر این امر گواهی می دهند. این «قطعهٔ نمایشی» دقیقاً گفت‌وشنودی است میان دو شخصیت. با اینهمه، در این جا نیز طلیعهٔ شکل دیگری از داستان کوتاه را می یابیم که نویسندهٔ ما کشش خاصی به آن نشان خواهد داد، شکلی که بیشتر باید به‌صورت «داستان گفتاری» در نظر آورده شود تا روایت به مفهوم دقیق آن و نهایتاً به عنوان داستان کوتاهی پذیرفته می شود که از حالت بوطیقائی به حالت خطابه‌ای می گراید. رویدادهای این طرح (ورود و خروج شخصیت‌ها) تنها و تنها به این دلیل رخ می دهد تا راستا و مجالی گردند برای عرضهٔ گفتگوی میان دو شخصیت، ولی البته گفتگویی که بیشتر برای خواندن تنظیم شده است تا برای صحنهٔ تماشاخانه، زیرا برخی اطلاعات مربوط به صحنه خارج از امکانات صحنه‌آرایی است و هیچ نقشی در

گفت‌وشنود بازی نمی کنند: هرگاه این **قطعهٔ** نمایشی به همین صورت به اجرا درآید و خوانده نشود تماشاگر یکسره از آنها بی خبر خواهد ماند. درخصوص اطلاعات مربوط به سن و سال شخصیت ها (بیست و دو و بیست و سه سال) و رشتهٔ تحصیلی آنان (حقوق و علوم اجتماعی) نیز، که در ابتدای قطعه آمده است، چنین است. در پایان نیز تماشاگر چگونه می تواند بفهمد که «باید فکر چای را کرد» و جواد و علی «برای صرف چای از خانه بیرون می روند»؟ خلاصه اینکه در اینجا نوعی تردید احساس می شود میان قالب خالص و ناب تئاتری که باید به اجرا درآید و روایت نوشتاری که بایستی خوانده شود. کافی است اطلاعات صحنه ای کمی گسترش داده شود، تا حداقل روایت و توصیفی که هر داستان کوتاهی ناگزیر از آن است به دست آید. جمالزاده در **فارسی شکر است** (در مجموعهٔ **یکی بود ویکی نبود**) نیز از راه دست‌یابی به چنین تحولی به گونه ای خاص از داستان کوتاه می رسد که در تمام دوران فعالیت ادبی خود اغلب به آن بازمی گردد.

در خلال این چهار سال سبک جمالزاده دستخوش دگرگونی های چشمگیری می گردد، و زبان او از زبانی مردد (که در آن حتی غلط هایی املایی نیز دیده می شود!) و بی هویت و فقیر به قلمرو کامل زبانی غنی و گیرا و رئالیستی گام می نهد. بی تردید در آغاز الگوهای الهام‌بخش او سبک سادهٔ متداول در مطبوعات معاصر ایران بوده و نیز زبان بیشتر نویسندگان فرانسوی که آثارشان را می خوانده است —البته بدون اینکه به پای آنها برسد. با این همه، جمالزاده نثر «دیدار نیمه‌شب» را با تشبیهات و استعاراتی چند رایج در نوشته های کلیشه ای شعر کلاسیک فارسی آراسته است: در اینجا ماه «ملکهٔ سیمین قبای آسمانی» است، و فرخنده چون «ماه دیگری» به چشم می آید، درحالی که «خورشید خاوری نقاب از رخسار گلگون جهان» برانداخته است. ایرانی کردن سبکی ناشیانه، چنانکه در مورد نام های خاص و عناصر داستانی دیده می شود، نیز در این داستان کوتاه به چشم می خورد.

زبان متن های شمارهٔ ۲ و ۳ نیز از همین دست است، ولی در «کاه و تیر» یکباره همه چیز تحول می یابد. زبان از حالتی کاملاً بی هویت و صرفاً روایی به سوی سبک گفتگوی مستقیم و بازیگرانه گرایش می یابد که درنهایت تقلیدپذیری، واژگانی را مناسب با طبقهٔ اجتماعی شخصیت هایی که گفتگو می کنند به کار می گیرد، و خیل اصطلاحات روزمره و عامیانه را در خود منعکس می کند («سگ زرده»).

تحول سریع و غنی شدن چشمگیر نوشته های جمالزاده بخوبی بیان‌گر علاقهٔ او به زبان و گنجینهٔ تجاربی است که در مدت کوتاه اندوخته است. به هرحال، حاصل این کار هیجان‌انگیز و درعین‌حال تعجب‌آور است، زیرا به دو گرایش کاملاً متضاد منجر می گردد: زبانی که می توان آن را روزمره و عامیانه نامید، و زبان دیگری یکسره ادبی، که این زبان دوم در آخرین داستانی که در این فصل بررسی می کنیم، یعنی «دشمن خونی» بخوبی نمایان است؛ این داستان به تاریخ ژوئیهٔ ۱۹۱۵ در بغداد نوشته شده و بنابراین با **درددل ملاقربانعلی** همزمان است، به نحوی که می توان گفت این داستان نقطهٔ پیوند و گذاری است میان نخستین کوشش های جمالزاده در نویسندگی و **یکی بود ویکی نبود**. اگر به محض انتشار آن، اشرف‌زاده، دوست فاضل جمالزاده که در بغداد با وی اقامت داشته است، نویسنده را تحسین و او را به ادامهٔ این راه ترغیب می کند (نک نامهٔ جمالزاده) بدون شک به سبب موضوع ناچیز داستان

نیست (درست است که ستیز شبانه با پشه در یک شب داغ تابستان که البته با بذله گویی ماهرانه ای هم بازگو شده باشد خالی از سرگرمی نیست) بلکه به سبب سبک درخشان نویسنده است. این بار جمالزاده کاری به مراتب مهم تر از نشان دادن تسلط خود به زبان به انجام می رساند، یعنی مهارت[15] فوق العادهٔ خود را در کاربرد زبان به نمایش می گذارد، آنهم مهارتی که یکسره در جهت ادبیات کلاسیک فارسی است، که این متن خود درواقع تقلید هزل گونهٔ استادانه ای از آن است. اثر کمیک این «فانتزی»، چنانکه جمال زاده خود آنرا چنین نامیده است[16]، بیشتر از راه تقلید ادبی به دست آمده تا از راه توصیف وضعیتهای بدیع یا غریب. لزومی نیست بیش از این براین نکته تأکید وزریم که جمالزاده در این تمرین علاقهٔ عمیق خود را به نثر کلاسیک فارسی پنهان نگاه نمی دارد حال آنکه در دیباچهٔ یکی بود ویکی نبود، به تقلید از نویسندگان غربی، زبانی ساده و عادی را برمی گزیند که برای همگان قابل درک باشد. عملاً جمالزاده در تمام دوران زندگی خود میان این دو زبان در نوسان خواهد بود، و آگاهانه به زبان هزل[17] روی می آورد تا شرمگنانه بر علاقهٔ خود به نثر کهن سر پوش گذارد. بگذارید در این مورد با توجه به شگردهای سبکی که در «دشمن خونی» به کار گرفته شده اند به داوری بپردازیم:

۱ــ سجع: در جای جای این متن نثر مسجع به کار رفته است، ولی در بند نخست آن سجع به گونه ای منتظم به صورت زوج های کلمات مقفی برای بیان صفات پشه به کار گرفته شده است. انسان بی درنگ بیاد سرآغاز کتب کلاسیک می افتد که قاعدتاً چند صفحه ای را به نثر مسجع درمنقبت از صفات ملکوتی و خصال حسنهٔ شخصیت های مقدس اسلامی اختصاص می دهند.

۲ــ گذشته از سجع به معنای اخص آن، تکرارها و توازن های دوگانهٔ کلامی در مجموع آهنگی کاملاً کلاسیک به این متن می دهد.

۳ــ ذکر اشعار و حکمت های کهن (در ده دوازده مورد) حالت تناوبی را میان نظم و نثر به این متن می بخشد که از ویژگی های مهم کلیهٔ متون منثور کلاسیسم به شمار می آید.

٤ــ هزالی با شعر: نویسنده نثر خود را از کلیشه های بی شمار (استعارات، تشبیهات، و سایر صناعات ادبی که از شعر کلاسیک گرفته شده است، خواه تغزلی (برای وصف تلاش خستگی ناپذیر پشه در راه رسیدن به وصال دوست) خواه حماسی (هنگامی که جنگ میان دو دشمن توصیف می شود) می انبارد. گاه کار اینگونه هزالی تا بدانجا کشیده می شود که خواننده را از پس نقابی از مضحکهٔ نثر به یاد شعر معروف حافظ می اندازد: «در بسته و بدن خسته، شب تاریک و روزنه نفس باریک، کجا دانند حال تو گران خوابان بسترها» تقلیدی آشکار از این بیت معروف است: «شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل، کجا دانند حال ما سبکباران ساحل ها».

۵ــ هزل بعضی از متون کلاسیک، یا دست کم هزل روحیه و حالات مذهبی در نثر کلاسیک: شروع مسجع، چنانکه پیشتر گفتیم، نقل قول ها و اشارات قرآنی، مناجات ها و استغاثه های شخص خواب آلود در نهایت فلاکت به درگاه خداوند، کاربرد کلمات متبرک پس از ذکر نام پشه (چنانکه رسم است پس از بر زبان آوردن نام شخصیت های بزرگ مذهبی ادا می گردد: پشه «سلمه الله تعالی»)، اشاره به دعاهای متداول، و سرانجام دعای آخری که با کلمهٔ «آمین» به انجام می رسد، همانگونه که واعظان خطابهٔ خود را به پایان می برند.

قالب چیستان هم که در آغاز متن به کار گرفته شده است، به نوبهٔ خود یادآور یکی از اشکال بسیار متداول در ادبیات فارسی است...

باید اعتراف کرد که تنها یک استاد زبردست و تمام عیار فرهنگ و ادبیات کلاسیک فارسی می توانسته است به تمرینی چنین درخشان و سرگرم کننده در سبک دست یابد. روشن است که در اینجا نقطهٔ مقابل یک زبان شفاف و زلال را می بینیم. برعکس، اعتبار این متن یکسره در سبکی است که تمام توجه خواننده را به خود جلب می کند.

نویسندهٔ جوان پیش از آنکه آمادهٔ نوشتن **درد دل ملاقربانعلی** گردد —یعنی نخستین داستانی که شش سال بعد در مجموعهٔ **یکی بود ویکی نبود** نشر می یابد— در کار نوشتن قطعه های کوچک داستانی رئالیستی و اجتماعی دربارهٔ آداب رئالیستی زندگی ایرانیان ورزیده شده و لحنی را که برای خود مناسب می داند یافته است: نوعی بذله گویی که گاه ملایم و گاه نیشدار است. نویسندهٔ ما برخی قالب های غربی را نیز آزموده است (داستان دسیسه ای و مجلس) بی آنکه هرگز پیوند خود را آگاهانه یا ناآگاهانه با قالب های کهن شرقی (بویژه حکایت اخلاقی) بریده باشد. جمالزاده مانند نویسندگان دورهٔ مشروطه، که رفته رفته به آنها نزدیک تر می شود، زبانی آشنا و همه فهم به کار می برد بی آنکه هرگز افسون نثر کلاسیک فارسی را نادیده بگیرد.

متن شمارهٔ ۱: «دیدار نیمه شب»: خلاصهٔ داستان و متن بخش پایانی آن

[**لوزان، ۱۹۱۱ . چاپ نشده (این داستان را آقای جمالزاده شخصاً در اختیار نگارنده گذاشته است)**].

کریم خان، جوانی پاک و تهیدست، عاشق دختری به نام فرخنده می شود که به خانواده ای بزرگ تعلق دارد. اگرچه دختر شخصاً کریم را دوست می دارد، ولی به هرترتیب به او می فهماند که پدر و مادرش رسماً با ازدواج آن دو مخالفت می ورزند. کریم که چاره ای دیگر در کار نمی بیند، تصمیم می گیرد عشق فرخنده را از یاد ببرد، و این البته کاری دشوار است.

کریم خان، پس از آخرین وداع با فرخنده، راهی مازندران می شود به این گمان تا شاید در آنجا آرام گیرد و با زندگی در آغوش طبیعت و بدور از آدمیان، عشق نافرجام خود را به دست فراموشی بسپارد.

در اینجا کریم به اتکای ارادهٔ خود موفق می شود به زندگی تنها و روستایی خود سامان بخشد، و رفته رفته به یک عابد واقعی بدل می گردد، و به تأملاتی دربارهٔ هستی و نیستی می پردازد.

کریم که می خواهد باز هم بیش از پیش تنها بماند، روزی کوله بار خود را که در آن نسخه ای از دیوان حافظ جا دارد، برمی دارد، و راه جنگل در پیش می گیرد. سرانجام در جایی در دل جنگل در پای درختی متوقف می شود، و بر زمین می نشیند، ناگهان چشمش به درختی کهنسال **وخزه‌پوش** می افتد که بر تنه اش این کلمات نقش بسته است:

«هوالباقی و کل شیء هالک»، این عبارت را پیش از این بارها شنیده است، ولی اکنون معنای آن چون شعله ای سوزان بر وجودش استیلا می یابد. لحظه ای بعد در آن نزدیکی غاری مشاهده می کند، و به

آن داخل می شود. در اینجا بقایای خوراکی را که در غار برجا مانده است می یابد و می فهمد که کسی پیش از او در آن می زیسته است. هنگامی که از غار بیرون می آید چشمش به چشمه ای آب زلال می افتد، در کنار آن دراز می کشد، به فکر فرو می رود و بیتی شعر را که از پدرش آموخته به یاد می آورد که در آن انسان به تنهایی دعوت شده است.

پنج شش سالی بدین منوال می گذرد، تا اینکه در شبی مهتابی با پای برهنه به سوی چشمهٔ آب روان می گردد. در اینجا گل سفید کوچکی را که در کنار چشمه روییده است می چیند، مدتی به تماشای آن می پردازد، و سپس غرقه در تفکرات خویش آن را پر پر می کند و در آب می اندازد، «در حالی که گاه گاهی، چنانکه گویی یکسره دل باختهٔ شکوه و جلال ملکهٔ شب گردیده چشمان را به ملکهٔ سیمین قبای آسمانی دوخته حیرت زده مفتون و مسحور عوالم لایتناهی فضای بی کران» می گردد.

ولی ناگهان ماه دیگری در برابر نظر کریم جلوه گر می شود. هنگامی که این موجود لرز لرزان پیش می آید، کریم مشاهده می کند که دختر جوانی است و تبسمی بر لب دارد. کریم در نهایت حیرت از دختر می پرسد که چگونه در این شب سیاه خود را به آنجا رسانده است، دخترک مات و مبهوت تنها چشمان خود را به کریم می دوزد، و در این حال ماه بر چهره و گیسوی او می تابد. کریم محبوب خود را، که در طول اینهمه سال دست از عشقش برنداشته می بیند، حال آنکه خیال کرده بود که محبوب او را به دست فراموشی سپرده است. محبوب پیش می آید و دستان لرزان کریم را در دو دست خود می گیرد...

و این هم عین متن بخش پایانی داستان:

اشک ریزان می گفت: کریم، منم، منم می بینی که منم، به دیدن تو آمده ام ترا ببینم...

صدا صدای فرخنده بود. فرخنده بود ولی فرخنده ای بود که غریبه به نظر می رسید. بی حرکت، از خلال درختها رو به ماه ایستاده بود و سر تا به پا در یک جامهٔ نورانی سفیدی پیچیده بود و سکون و وقاری داشت که بر تحیر کریم مبلغی افزود.

باز کریم به سخن درآمد که فرخندهٔ هزار بار با جان برابر، چطور شد که پس از آن همه سال و ماه به فکر من افتادی.

طولی کشید تا فرخنده به آهستگی لب بر جواب گشود و گفت ترا هرگز فراموش نکرده ام و خیلی دلم می خواست بدانم آیا تو هم هنوز به فکر من هستی یا نه اما اسبابش فراهم نبود...

کریم تعجب کنان گفت مگر حال اسبابش فراهم آمده است. مقصودت را درست نمی فهمم.

فرخنده مانند کسی که چیزی را گم کرده باشد و بازیابد گفت تا زنده بودم اسبابش فراهم نبود.

کریم سخت یکه خورد و گفت مگر حالا زنده نیستی...

— والله درست نمی دانم. می گفتند مرده ام.

— مگر دیوانه شده ای. زنده و صحیح و سالم در مقابل من ایستاده ای و می گویی زنده نیستی. مگر مرا دست انداخته ای؟

— خدا نخواهد که ترا دست بیندازم ولی نمی دانم، عقلم به جایی نمی رسد و همه مرا مرده

می دانند و خودم سر درنمی آورم. عزایم را گرفتند و می گفتند که فرخنده مرده است.
— خودت چه فکر می کنی؟
— هیچ فکر نمی کنم.
— آخر پس در کجا هستی و از کجا بدینجا آمدی و چطور دانستی که من در اینجا هستم.
— هیچ نمی دانم.
— کی راه را به‌تو نشان داد و گفت من اینجا هستم.
— نمی دانم، نمی دانم، نمی دانم.
— مگر تفاوتی بین زندگی و مرگ نیست.
— نمی دانم.
— پس چرا اینهمه دیر به سراغم آمدی؟
— نمی دانم.

کریم چنانکه پنداری خواب می بیند، گیج بود و نمی دانست چه بگوید و چه رفتاری اختیار نماید، فرخنده را خوب می شناخت ولی اکنون دختری را در مقابل خود می دید که با همهٔ شباهت تام و تمام با فرخنده، فرخنده نبود. صدای فرخنده به گوشش ناآشنا بود و گویی از جای دوری می رسد. دنبالهٔ سخن را گرفته گفت دنیا را محض خاطر تو دوست می داشتم و دوست می دارم. یأس و اضطرار مرا بدینجا انداخت...

فرخنده گوش می داد ولی چنان می نمود که معنی سخنان کریم را درست نمی فهمد. در وجناتش ابداً تغییری دیده نشد و سرانجام در جواب کریم که با اصرار مدام تکرار می کرد که چرا آن همه ستم و سنگدلی در حقم روا داشتی به‌آهستگی گفت:

— برای اینکه می دانستم که عشق هم مانند آن همه چیزهای دیگر این دنیا فناپذیر است.

بر حیرت کریم از شنیدن این سخن افزود چنانکه گویی دنیا را بر کله اش کوبیده باشند فریاد برآورد که فرخنده اگر عشق فانی و زودگذر بود چگونه پس از آنهمه سال و ماه راه را پیدا کردی و به‌سراغم آمده‌ای، پس عشق چیست؟

فرخنده با لبخندی که خالی از تلخی نبود گفت: کریم، حرف مرا نخواهی فهمید و نمی دانم که احدی از افراد زندهٔ این دنیا بفهمد یا نه. فهمیدنی نیست و همین‌قدر است که می ترسم اگر پایت بدانجایی برسد که پای من رسیده است فکرت به کلی تغییر بیابد.

— مگر پای تو به کجا رسیده است.
— نمی دانم.
— پس چرا دربارهٔ آن سخن می گویی؟

فردا صبحگاهان که خورشید خاوری نقاب از رخسار گلگون جهان برانداخت چند تن هیزم‌شکن مازندرانی تبرشکن از آنجا می گذشتند. کارشان بریدن تنه‌های درختان و زغال درست کردن بود و چپوق بر دهان داشتند. چشم یکی از آنها به جسدی افتاد که در کنار چشمه و آب روان خفته بود. تعجب کنان نزدیک شدند و طولی نکشید که فهمیدند با جوان مرده‌ای سر و کار

دارند.

کریم بود. مرده بود و چشمانش هنوز باز بود و براهی دوخته بود که فرخنده از آن راه آمده و رفته بود در دستش گل سفید کوچکی دیده شد که بعضی برگهای آنرا کریم در آب روان پرپر کرده بود.

متن شمارهٔ ۲: «افغان از بی‌پولی یا انتقام روزگار»: خلاصهٔ داستان

[بدون تاریخ، متأسفانه نگارنده نتوانست متن اصلی این داستان را به زبان فارسی بدست آورد. بنابراین ترجمهٔ آن متن به زبان فرانسه، که در پایان نامه ای در دانشگاه تبریز[۱۸] مندرج است اساس چکیدهٔ داستانی را تشکیل می دهد که در زیر می آید.]

در شبی پرستاره، راوی در یکی از خیابان های شهر لوزان مشغول قدم زدن است. اعیان و اشراف به تئاتر می روند. راوی هم در حسرت چنین کاری آه می کشد، ولی البته برای این کار پول لازم است. باری، ناگهان قبض لباسشویی که راوی پولش را نپرداخته از جیبش بیرون می افتد... اکنون از جلو یک مغازهٔ جواهرفروشی می گذرد و به انگشتر مادرش می اندیشد که در برابر مبلغ هشت فرانک که برای کرایهٔ اتاق خود لازم داشته در یک مغازهٔ امانت‌فروشی گرو گذاشته است. دیروقت شب است، و او باید به خانه برگردد و درس بخواند زیرا امتحانات نزدیک است. اما حتی برای اینکه در بازگشت سوار تراموا شود به اندازهٔ کافی پول ندارد، و از این رو باید راه بازگشت را پیاده طی کند. دو عاشق خوش‌پوش از آنجا می گذرند، و وزش باد قبض لباسشویی را دوباره تا پایین پای راوی می برد. راوی شعری قدیمی را زیر لب زمزمه می کند تا بلکه اندکی به خود جرأت دهد: «بگذرد این روزگار تلخ تر از زهر، بار دگر روزگار چون شکر آید.»

در این حال، نگاه راوی با گام های تند حرکت می کند، به کف خیابان می افتد، و ناگهان به دیدن شیئی درخشان چشمانش برقی می زند و دلش به تپش می افتد: پیش رویش یک سکهٔ بیست فرانکی بر زمین افتاده است. راوی بی هیچ دغدغه خاطری خم می شود تا سکه را بردارد، ولی این همه فریبی بیش نبوده است: این سکه نیست بلکه آب دهان یا بینی یک رهگذر است که پرتو سیمرنگ ماه بر آن تابیده و درخشندگی سکه ای را به آن بخشیده است.

متن شمارهٔ ۳: «پنجاه فرانک لولو»: خلاصهٔ داستان و متن بخش پایانی آن

[بدون تاریخ، چاپ نشده (توسط آقای جمالزاده در اختیار نگارنده قرار گرفته است).]

هادی دانشجویی است که در نهایت افسردگی در اتاقش نشسته، و به امتحان نهایی دانشگاهش که چند روز دیگر برگزار خواهد شد فکر می کند. از مطالعه خسته شده است، به ویژه، به این دلیل که به علت فقر نتوانسته است برای رفع گرسنگی غذایی بخورد. به مادر و خواهرش، که پس از چهار سال جدایی، امید دیدار آنها را در سر می پروراند، می اندیشد.

ولی اکنون منشی دانشکده به هادی گفته است که باید در ظرف دو روز پول لازم را به صندوق دانشکده واریز کند، و درغیر این صورت نامش از فهرست دانشجویانی که می توانند امتحان را بگذرانند حذف خواهد شد. هادی یک شاهی هم پول ندارد. برای وزارت معارف در تهران هم نامه نوشته و نتیجه ای نگرفته است. و حتی بند ساعتی را هم که مادرش در هنگام ترک تهران به او یادگار داده است، فروخته و خرج کرده است.

فردا آخرین مهلت برای پرداخت پول دانشکده است. هادی در نهایت افسردگی پنجرهٔ اتاقش را کاملاً می گشاید و چشم به آسمان پرستاره می دوزد. بادی به داخل اطاق می وزد و عکسی را که به دیوار کوبیده شده بر زمین می اندازد. هنگامی که هادی عکس را از زمین برمی دارد فکری به خاطرش می رسد. این عکس کاظم خان ظهیر خاقان پسر یکی از اعیان شهر تهران را نشان می دهد. این دو با هم از تهران به فرنگ آمده، و کمابیش مراتب آشنایی میانشان برقرار بوده است، ولی هرگز با هم خیلی صمیمی نشده اند. کاظم برخلاف هادی بسیار ثروتمند است و جز عیش و عشرت در بند چیزی نیست. ولی هادی به خود می گوید که او تا به حال هرگز از کاظم چیزی نخواسته است اگر از او کمک بخواهد بی تردید دست رد به سینه اش نخواهد زد.

هادی، سرشار از امید، بسرعت خود را به اقامتگاه کاظم می رساند، و در اینجا خدمتکار به او می گوید که کاظم در منزل نیست: او هرگز بعد از شام در منزل نمی ماند، بلکه عموماً در قهوه خانهٔ معروفی در مرکز شهر شب را به سر می آورد. هادی با قلبی تپنده راه کافه را در پیش می گیرد، لباسش با لباس اعیان کافه نشین هماهنگی ندارد، و جرأت نمی کند وارد شود. هنگامی که از میان در به داخل کافه نظر می افکند کاظم را همراه با دختری جوان که او نیز لباس فاخر بر تن دارد می بیند که با یکدیگر مشغول صحبت و خنده اند. هادی از خدمت کار خواهش می کند که کاظم را صدا کند. کاظم به دیدن هادی که دیر زمانی است به سراغ او نیامده سخت شگفت زده می شود، و می گوید امیدوار است دوستش خبر خوشی آورده باشد. هادی من من کنان به سخن می آید، و سرانجام به او می فهماند که برایش مشکلی پیش آمده است. کاظم از دوستش می خواهد تا مشکل خود را با او درمیان گذارد، و در همان حال از دختر جوانی که همراه اوست سخن می گوید و به او توضیح می دهد که دختر نامش لولوست و دختری بسیار مهربان است. دیروز در مغازهٔ جواهرفروشی النگویی دیده و خوشش آمده است، و چون می خواهد با کاظم نامزد بشود کاظم به او قول داده که النگو را برایش بخرد، و از پدر و مادر خود در ایران اجازه خواهد گرفت و با این دختر ازدواج خواهد کرد. هادی به کاظم تبریک می گوید، ولی در عین حال می پرسد مگر پدر و مادرش به او اجازه خواهند داد که با یک دختر فرنگی ازدواج کند.

و این هم عین متن بخش پایانی داستان:

کاظم خنده را سر داد و گفت ای برادر، تو عجب آدم ساده ای هستی، مردم یک حرفی می زنند، حالا اگر طرف احمق و ساده لوح و زود باور باشد، من چه تقصیری کرده ام.

هادی دل بدریا زد و گفت من فقط برای مقصودی که گفتم اینطور مزاحم تو شده ام. خدا شاهد است که اگر راه و چارهٔ دیگری داشتم نمی آمدم عیش ترا منغض بسازم.

گفت این چه حرفی است. تو دوست من و در حکم برادر من هستی. اگر به من مراجعت

نکنی به‌چه کسی باید مراجعت کنی. چیزی که هست بد وقتی آمده‌ای.

کاظم اینرا گفت و کیف جیبی خود را از جیب بغل درآورده در جلو چشم هادی باز کرد و گفت خودت می بینی که فقط یک اسکناس صد فرانکی دارم. بیست فرانکی از آن خرج شام و مشروب امشبمان با این دخترک خواهد بود و مابقی می ماند هفتاد الی هشتاد فرانک...

هادی با یک نوع انبساط خاطرهٔ شعف گفت برای من شصت فرانک کاملا کافی خواهد بود. خداوند را صد مرتبه شکر که مشکلم حل شد.

اما کاظم با طمأنینه و قدری شرمزدگی کیف را بست و در جیب بغل گذاشت و گفت پس فردا با چه پولی باید آن النگو را برای لولو بخرم... هادی دیگر با حالتی که گفتنی نیست از کاظم جدا شد: پله‌های قهوه‌خانه را با قدم لرزان پایین رفت و مانند کسی که تب شدیدی بر سرتاپای وجودش استیلا یافته باشد به‌جانب منزل خود به‌راه افتاد.

متن شمارهٔ ٤: «کاه و تیر»: بخش آغازین و بخش پایان متن

[این متن که تاریخ نگارش آن دانسته نیست، برای نخستین بار در فروردین ۱۳٤۲ در «پیمان»، نشریهٔ دانشجویان ایرانی در شهر لیدز انگلستان به چاپ رسیده، و سپس در مجموعهٔ **آسمان و ریسمان** (۱۳٤۳) نیز چاپ شده است.]

اشخاص:

جواد (جوانی است بیست و دو ساله محصل در علم حقوق).

علی (جوانی است بیست و سه ساله محصل در علوم اجتماعی).

در شهری از شهرهای یک کشور خارجی که دارای دانشگاه است و جمعی از جوانان ایرانی در آنجا تحصیل می کنند.

اطاق پانسیونی است نسبتاً بزرگ و پاکیزه با یک دستگاه تلفون و معلوم است که اطاق یک نفر دانشجویی است که دستش به‌دهانش می رسد با مقداری کتاب در قفسه و اوراق پریشان روی میز تحریر و غیره).

جواد روی نیمکتی دراز کشیده و با یک دست سیگار می کشد و با دست دیگر کتاب می خواند. کسی دق دق به‌در اطاق می زند.

جواد (از داخل اطاق)— کیست بفرمایید.

علی وارد می شود (پالتو را روی تختخواب می اندازد)— اوه آه تابستان چه خواهد شد. آدم می پزد (می نشیند روی صندلی).

جواد— نه نه بیا روی کاناپه بنشین.

علی— خوب چه کارها می کنی. ما را فراموش کرده‌ای. احوال ما را نمی پرسی. آخر از خر افاده پیاده شو با هم راه برویم.

جواد— اختیار داری. شماها دیگر فکر کسی نیستید. از مرگ ما بیزارید. والا من که همیشه منزل هستم.

علی— آخر چرا بیرونها نمی آیی. غیبت زده است...

جواد— آخر بیایم چه بگویم. با یک دسته... (تبسم تلخی بر لبانش نقش می بندد و به ملایمت شانه ها را بالا می اندازد)...

علی— والله حق داری. مرا می بینی اگر از بدگویی نمی ترسیدم با همه‌شان ترک سلام و علیک می کردم...

جواد— والله من... آدم نیستند. هی چیزی که یاد گرفته اند از هم دیگر بد بگویند. هی پشت سر همدیگر بدگویی بکنند. هی ایراد هی ایراد. هی بدگویی هی تو کوک همدیگر رفتن. راست «کریتیک» چپ «کریتیک». پَر کاه را تو چشم دیگران می بینند و تیر را تو چشم خودشان نمی بینند. مرا می بینی...

علی (حرفش را برید)— مرا می بینی...

جواد (مهلت نمی دهد و می دود تو حرفش)— والله من...

هر دو با هم حرف می زنند و کلمهٔ «من» و «مرا» بیشتر از هر کلمه ای شنیده می شود و تکیه گاه سخنانشان است.

علی— خاک بر سرشان. می خواهند برای میهن هم کار کنند. آخر انسان...

[گفتگو به همین صورت ادامه می یابد. و این هم عین بخش پایانی متن]:

علی— من پدرم از درویشهای صفی علی شاهی و از اخوان است و یکی از شرایط و دستورهای اخلاقی آنها این است که لفظ «من» را نباید بزبان بیاورند و مثلا اگر کار خوبی کرده باشند و بخواهند برای کسی تعریف کنند آن کار را از زبان دیگری حکایت می کنند و به کس دیگری نسبت می دهند. من پسر چنین پدری هستم و بدم می آید از خودم حرف بزنم و تو خودت مرا می شناسی و می دانی که من...

جواد— من هم کاملا مثل تو هستم. آدم نباید خودپسند و از خود راضی باشد و مدام از خودش دم بزند.

علی— بارک الله خوب فهمیده ای. شرط اول آدمیت همین است که خودش را فراموش کند و از کسی بد نگوید. من که می بینی...

جواد— صحبت از این پسرهٔ همدانی بود. خیلی جا نماز آب می کشد. خیال می کند ما نمی دانیم که پدرش سردار افخم قاتل سید جمال است...

علی (با یکدنیا رقت و شفقت و با پکهای سخت به سیگار)— هر کدامشان یک عیبی دارند.

جواد— به، خدا پدرت را بیامرزد بگو صد عیب هزار عیب... من...

علی— حتی این داودی جغله شنیدم گفته که علی سر قولش نمی ایستد والله آدم دیوانه می شود. چرا این حرف را زده است برای اینکه بش قول داده بودم که به پسرعمویم که در سفارت

کار می کند بگویم کار تذکره‌اش را زودتر راه بیندازد و فراموش کردم و حالا دیگر بنده بد قول شده‌ام. آخر چلقوز آدم مگر قولی که بتو بدهم هم قول حساب می شود...

جواد— والله من نمی خواهم تعریف خودم را بکنم ولی محال است از کسی بیخود بد بگویم...

علی— خوب جهت ندارد انسان **پشت** سر مردم بد بگوید. مرا می بینی...

متن شمارهٔ ۵: «سگ زرده»: خلاصهٔ داستان و متن بخش پایان آن

[بدون تاریخ. این متن سرانجام مدت‌ها پس از نگارش آن در مجموعهٔ **شاهکار** (۱۳۲۰) به چاپ رسیده است].

در پس کوچهٔ دهی هستیم. پسرکی به نام حسنی، به عادت هر روزه، تکه استخوانی را به دو سگش، یکی سگ سیاهه و دیگری سگ زرده، می دهد. از این دو سگ، سگ زرده بیشتر طرف محبت پسرک است، چنانکه گویی این دو به یکدیگر شبیهند. به همین دلیل حسنی به سگ زرده بیشتر توجه دارد.

کربلایی یدالله، پدر حسنی، امروز هم مثل هر روز به صحرا رفته است، حال آنکه مادرش راه مرغدانی را در پیش گرفته و تخم مرغ به دست از آن بیرون می آید، و همینکه می خواهد آنها را به همسایه‌اش نشان دهد، تخم مرغی از دستش به زمین می افتد. حسنی فوراً خود را می رساند، به زمین می افتد و زردهٔ تخم مرغ را هورتی بالا می کشد. آخر با توجه به وجود شغال ها که دائم مرغ های مادر حسنی را می برند، تخم مرغ خیلی پرارزش است.

چندی بعد، جمعه روزی یدالله حمام رفته، و اکنون در سینه کش آفتاب نشسته است. حسنی که زکام است نزدیک پدرش روی یک تکه نمد دراز کشید، و نتوانسته است به سگهایش خوراک بدهد. سگ ها هم گوش به زنگ خوراک در اطراف ول می گردند.

ناگهان مادر حسنی فریاد می کشد، شغالی خود را به مرغدانی رسانده است. مادر حسنی فوراً تبری را برمی دارد، و آن را به سوی شغال، که اکنون مرغی به دندان گرفته و دارد از مرغدانی فرار می کند، می اندازد. شغال مرده بر زمین می افتد. در این جا حسنی گریه کنان فریاد می زند: «وای سگ زرده‌ام! سگ زرده‌ام را کشت!...» مادر حسنی که حرف او را نمی فهمد آماده است تا خشم خود را که لحظه ای پیش متوجه شغال بود بسوی حسنی برگرداند، ولی به دیدن اشک های حسنی بر سر رحم می آید، و چیزی نمی گوید:

و این هم عین متن بخش پایانی این داستان:

به او نزدیک می شود و لاشهٔ مرغ کاکلی را در آغوش او می اندازد و می گوید پدرت را که نکشته اند. شغال که دیگر این نقلها را ندارد.

حسنی لاشهٔ مرغ را به زمین انداخته با پشت دست جلوی چشمهای خود را گرفته است و هق هق کنان می گوید شغال نبود سگ زردهٔ خودم بود. مادرش لبخندی می زند و می گوید زیاد غوره نچلان. مگر نمی دانی که سگ زرد هم برادر شغال است.

متن شمارهٔ ٦: «دشمن خونی»: خلاصهٔ داستان

[این داستان که در ژوئیهٔ ۱۹۱۵ در بغداد نوشته شده، برای بار نخست در مجلهٔ «علم و هنر» که به سردبیری شخص جمالزاده در برلن منتشر می شده، به چاپ رسیده است. سپس همراه با سگ زرده، سرانجام در مجموعهٔ **شاهکار** (۱۳۲۰) چاپ شده است.]

این متن با جمله های چیستان گونه ای آغاز می شود: «دشمن خونی همهٔ ماست. کوچک و بزرگ، عامی و سید، لر و کرد، همه زهر او را چشیده اند... بسیار خوشگذران و سیاحت دوست است. از لب آب و گوشهٔ چمن لذت می برد... چنان پویا و باوفاست که به قول شاعر: «درش ببندی آید ز روزن و سوراخ»...»

پس از این آغاز چیستان گونه به شیوهٔ روایت از زبان سوم شخص، سرانجام شخصیتی به صحنه می آید که با صیغهٔ دوم شخص مفرد مشخص می گردد، و خواننده پی می برد که منظور از طرح چیستان چیست: «هر منفذی را می بندی و با ذره بین دقت در و دیوار را معاینه می کنی که مبادا در گوشه ای مخفی شده و در کمین باشد، ولی خاطرجمع باش که به محض اینکه چراغ خاموش شد شوق قرب و وصل چنان دامنش را از کف می برد که «که از روزن فرود آید چو مهتاب» و تا اذان صبح جانت را به لبت می رساند...» خلاصه، خواننده درمی یابد که منظور نویسنده از این همه، پشه است.

در خلال هفت صفحهٔ بعدی، رزم شبانهٔ میان «تو» و پشه تا بامداد به رشتهٔ وصف کشیده می شود. «تو» از بستر برمی خیزد و پشه را می بیند که بر شیشه نشسته است، و به خیال اینکه سرانجام به دامش انداخته مشت محکمی بر قاب شیشه فرود می آورد... تنها اتفاقی که می افتد شکستن شیشه و خونین و مالین شدن دست «تو»ست. پشه پرواز کرده و خود را به سقف اتاق رسانیده است.

سرانجام، راوی داستان در نهایت خستگی و اوقات تلخی لباس می پوشد، و چهرهٔ آماس کردهٔ خود را در آیینه می بیند که به یک لبوی گندیده بیشتر شباهت دارد تا به صورت انسان، و «از همه بدتر آنکه همان روز هم قرار است اولین بار با نامزدت ملاقات کنی!».

پانویس های فصل دوم:

۱ــ «من از زمانی که در بهار سال ۱۹۱۵ میلادی در موقع اقامت کوتاهم (در راه برلن به بغداد) در مجلهٔ «خاور» به مدیریت سیدحسن توفیق (خدا او را بیامرزد) اولین بار مقاله ای نوشتم که «تاریخ فردای ایران» عنوان داشت و به چاپ رسید (بدبختانه رونوشتی از آن ندارم و آن شماره از روزنامه را هم نگاه نداشته ام) تا همین امروز که پس از ٦٦ سال دارم این سطور را در جواب پرسش های جنابعالی می نویسم سبک و شیوهٔ خود را در کار نوشتن و داستانسرایی زیاد تغییر نداده ام، جز آنکه چون به مرور سنوات قدری بیشتر کتاب های خودمانی و بیگانه را خوانده ام گاهی به عبارتم لباس

دیگری می پوشانم علی الخصوص که مقدار زیادی از تعبیرات و اصطلاحات و ضرب المثل های فارسی را در کتاب ها و مقالاتم آورده‌ام...» (نقل از نامهٔ دست‌نویس جمالزاده به تاریخ هشتم اکتبر ۱۹۸۱). از این متن یکبار دیگر این نکته برمی آید که جمالزاده تکامل تکنیک ادبی خود را بیش از هر چیز به شکل غنی تر شدن واژگان دیده است. براستی، ساخت روایی او کمتر تحول یافته است.

۲— **همانجا.**

۳— این نوشتهٔ مختصر (۲ صفحه ای) که در سال ۱۹٦٤ در مجموعهٔ **آسمان و ریسمان** به چاپ رسیده، اشاره‌ای است به سه چراغ که روشنگر سه دوره از جوانی نویسنده بوده است: چراغ خانهٔ پدری در ایران، چراغ سالن مطالعهٔ او در عینطوره، و چراغ اتاق دانشجویی او در لوزان.

٤— بیتی است از دیباچهٔ **گلستان** سعدی.

۵— در اینجا جمالزاده خود را در کنار برادرزادهٔ جهانگیرخان شیرازی، نخستین سردبیر **صوراسرافیل** یافت.

٦— ببینیم جمالزاده از نخستین آثاری که در جوانی خوانده است چگونه یاد می کند: «من تا وقتی که در سن چهارده پانزده سالگی در تهران بودم [یعنی به عبارت دقیق تر، پانزده شانزده سالگی] زیاد با خواندن کتاب سروکاری نداشتم... اولین بار که کتابی را خواندم در مدرسهٔ عینطوره در جبل لبنان بود که رفته‌رفته قدری با زبان فرانسه آشنا شده و از عهدهٔ فهمیدن کتاب فرانسوی برمی آمدم. در آنجا هم در تمام مدت تحصیلاتم بیشتر از یکی دو کتاب نخواندم، ولی بعدها که در شهر لوزان (سویس) دانشجو شدم فرصت بیشتری داشتم و با کتاب سروکار بیشتری یافتم. در آن تاریخ هنوز زبان آلمانی نمی دانستم و اگر کتابی می خواندم فرانسوی بود. با کتاب های نویسندگان و نمایشنامه‌نویسانی از قبیل هانری لاودان (Henri Lavedan) مارسل پروست (Marcel Proust) هانری دورینه (Henri de Regnier) آبل هرمان (Abel Herman) سروکار پیدا کرده بودم، ولی گمان می‌کنم هنوز اسم آناتول فرانس هم به گوشم نرسیده بود. از نویسندگان و شعرای نامدار فرانسوی در مدرسه عینطوره مطالبی آموخته بودم و حتی ولتر را هم اندکی می‌شناختم ولی آناتول فرانس کاملاً بر من مجهول مانده بود، تا آنکه روزی در دکان روزنامه‌فروشی لوزان... کتابی را با عنوان «جنایت سیلوستر بونارد» به قلم آناتول فرانس خریدم... [از این کتاب] به غایت خوشم آمد و لذت مطالعهٔ بسیاری از چیزها را از خاطرم محو ساخت... از همان لحظه به بعد از مریدان حلقه به گوش آناتول فرانس گردیدم.» (نامهٔ مورخ هشتم اکتبر ۸۱).

۷— مثلاً نمی دانیم جمالزاده ساختار داستان کوتاه دسیسه ای را از چه کسی آموخته است.

۸— از میان این نمادها عمده‌ترین آنها هیچ پیشینه ای در ادبیات شرقی ندارد، که همان گلبرگ های گل سفیدی است که کریم آنرا در آب چشمه می افکند، و نمادی است از عشقی که مرگ آنرا با خود می برد.

۹— اینگونه رمانتیسم ناب را در جای دیگری جز در همین داستان آغازین نمی توان یافت، و بعدها جز چند اشارهٔ رمانتیک در متنی که اساساً رئالیستی است، چیزی از آن باقی نمی ماند. مثلاً در **دوستی خاله خرسه** تنها اشارات باقی مانده از آن نوع مربوط به چشم اندازی برفپوش است که نمادی از روحیهٔ شخصیت ها می گردد، و حرکات پرشور داستان در اوج خود (نک فصل پنجم).

۱۰— البته نه به تمامی. مثلاً در انتهای **دوستی خاله خرسه** راوی از خود می پرسد که آیا خدای عادلی وجود دارد.

۱۱— **افغان از بی‌پولی** به صیغهٔ اول شخص مفرد روایت شده، حال آنکه **پنجاه فرانک لولو** در قالب سوم شخص عرضه می گردد. اما جمالزاده به ما اطمینان می دهد که این قصهٔ اخیر نیز مربوط به زندگی خود اوست و پس پشت شخصیت هادی، درواقع شخص نویسنده خود را پنهان کرده است (نامهٔ هشتم اکتبر ۸۱).

۱۲— بی تردید حکایت در ادبیات فارسی به خودی خود پیچیده‌تر از آن است که بتوان تعریف واحدی از آن عرضه کرد، و تحلیل حکایت به عنوان یک نوع ادبی هنوز به سامان نرسیده است، ولی با توجه به عظمت **گلستان** و مقام والای آن در سنت حکایت‌پردازی اندرزی در ادبیات ایران، و نیز با توجه به ستایش های مکرری که جمالزاده از این اثر می کند،

مقایسهٔ کار او از این دیدگاه با کار استاد بزرگ شیراز موجه به نظر می رسد. در سرتاسر این بخش بیش از هر چیز روش حکایت‌پردازی سعدی را در **گلستان** در مد نظر داریم.

۱۳— این ضرب المثل را به گونه های متفاوتی می بینیم: «خار و تیر»، «کاه و کوه»، و غیره. جمالزاده عنوان نهایی این نوشته را در چاپ مجدد این داستان در انتهای مجموعهٔ **آسمان و ریسمان** (۱۹٦٤) به صورت اخیر آورده است.

۱٤— مثلا نگاه کنید به نخستین حکایت از حکایات **گلستان** (فصل چهارم پانویس ۱۲).

۱۵— نشان دادن این مهارت به خواننده از راه ترجمه ناممکن است: تنها خواندن متن فارسی اثر می تواند خواننده را متقاعد کند.

۱٦— **شاهکار**، جلد دوم، ص ۱۲۱.

۱۷— نک: فصل چهارم.

۱۸— نک: **وثیقی، هـ. سید محمد علی جمالزاده، نویسندهٔ معاصر ایرانی، پایان‌نامه تحصیلی دورهٔ لیسانس، دانشکدهٔ** ادبیات دانشگاه تبریز ۱۳۳۳، متن ماشین شده.

فسانه گشت و کهن شد حدیث اسکندر
سخن نو آر که نورا حلاوتی است دگر

فصل سوم

دیباچهٔ یکی بود ویکی نبود

پیش از پرداختن به تحلیل شش داستان **یکی بود ویکی نبود**، بجاست متن کاملی از دیباچه ای که در آغاز این مجموعه آمده است ارائه شود. این کار به دو دلیل لازم است. نخست اهمیت خود این سند ادبی است، که کلیهٔ مورخان ادبیات ایران آن را به مثابهٔ بیانیهٔ اساسی نثر جدید فارسی به رسمیت شناخته و پذیرفته اند. دیگر اینکه، کاری که جمالزاده در شش داستان کوتاه این مجموعه به انجام رسانید است، درواقع به نمایش درآوردن افکاری است که در دیباچه تبیین شده اند. («نظر به مراتب فوق... نگارنده مصمم شد که حکایات و قصصی چند را که به مرور ایام... به رشتهٔ تحریر درآورده بود به طبع رسانده و منتشر سازد»). بنابراین، مفید به نظر می رسد که ابتدا شناخت جامعی از دیباچه به دست آوریم، تا سپس بتوانیم به تحلیل افکار ارائه شده در آن بپردازیم. در این متن بعضی جاها روال کلام چندان به دقت تنظیم نشده، در میان برخی عبارت بسیار دراز علائم نقطه گذاری رعایت نگردیده، و کاربرد بیش از حد مترادفات و تکرارها، که از ویژگی های سبکی جمالزاده است سیاق شرقی خاصی را در این نوشته به وجود آورده است. اگر جمالزاده در این مقدمه می خواسته است در زبان نوآوری هایی از خود نشان دهد نوشتهٔ خود او نشان می دهد که این کار تا چه اندازه دشوار بوده است!

■ ■ ■

۱ــ متن دیباچه

ایران امروزه در جادّهٔ ادبیّات از اغلب ممالک دنیا بسیار عقب است. در ممالک دیگر ادبیّات به‌مرور زمان تنوّع پیدا کرده و از پرتو همین تنوّع روح تمام طبقات ملّت را در تسخیر خود آورده و هرکس را از زن و مرد و دارا و ندار، از کودک دبستانی تا پیران سالخورده را به‌خواندن راغب نموده و موجب ترقی معنوی افراد ملّت گردیده است. امّا در ایران ما بدبختانه عموماً پا از شیوهٔ پیشینیان برون نهادن را مایهٔ تخریب ادبیّات دانسته و عموماً همان جوهر استبداد سیاسی ایرانی که مشهور جهان است در مادّهٔ ادبیّات نیز دیده می‌شود به‌این معنی که شخص نویسنده وقتی قلم در دست می‌گیرد نظرش تنها متوجّه گروه فضلا و ادباست و اصلاً التفاتی به‌سایرین ندارد و حتّی اشخاص بسیاری را نیز که سواد خواندن و نوشتن دارند و نوشته‌های ساده و بی‌تکلّف را به‌خوبی می‌توانند بخوانند و بفهمند هیچ در مدّ نظر نمی‌گیرد و خلاصه آنکه پیرامون «دموکراسی ادبی» نمی‌گردد.

جای شکّ نیست که این مسئله مخصوصاً برای مملکتی چون ایران که جهل و چشم بستگی گروه مردم مانع هرگونه ترقّی است بسیار مایهٔ تأسّف است چه آنان که از علم و دانش بهره‌ای دارند خود داخل در جادّهٔ کشف حقایق بوده و در راه کسب قوت و غذای روحی البتّه در تلاش هستند ولی گروه مردم که به‌قول معروف کالانعام بل هم اضلّ هستند اگر کسی در خیالشان نباشد و غمشان نخورد تا قیام قیامت در جهل و ذلّت و تاریکی سرگردان خواهند ماند.

در اغلب ممالک متمدّنه هم همین گونه فکر و خیالها موجب تأسیس تعلیم عمومی اجباری شده است یعنی ارباب علم و بینش و فضل و کمال خواسته‌اند عوام را از مراتب علم و معرفت بهره‌مند نموده باشند والّا اگر چنین نباشد و اهل فضل تصوّر نمایند که عاقبت خود عوامّ به‌فواید و محسّنات دانش پی برده ودرصدد کسب و تحصیل آن برخواهند آمد و کسی لازم نیست اوقات عزیز خود را صرف آنان نماید خدا می‌داند کی عوامّ به‌خودی خود به‌این فکر و خیال بیفتند چون اگر این ادّعا مبنی بر حقیقتی بود تابحال تمام ایرانیها باسواد شده بودند و به‌جای آنکه به‌تخمین در صد نفرشان هم یک نفر با سواد نیست اقلاً ثلث یا ربع ملّت ایران دارای سواد می‌بود درصورتیکه هرکدام از ما ایرانیان چندین نفر از بزرگان و اعیان و تجّار از هموطنان خود را می‌شناسیم که با آنکه هرگونه اسباب برایشان حاضر و مهیّا بوده تابحال درصدد برنیامده‌اند که یک ماه وقت خود را صرف تحصیل خواندن و نوشتن نمایند و ولو یک کوره سوادی هم باشد بدست آورند.

خلاصه آنکه در مملکت ما هنوز هم ارباب قلم عموماً در موقع نوشتن دورعوام را قلم گرفته و همان پیرامون انشاهای غامض و عوام نفهم می‌گردند در صورتیکه در کلیّهٔ مملکتهای متمدّن که سررشتهٔ ترقّی را به‌دست آورده‌اند انشای ساده و بی‌تکلّف عوام فهم روی سایر انشاها را گرفته و با آنکه اهالی آن ممالک عموماً مدرسه دیده و با سوادند و در فهم انشای مشکل نیز چندان عاجز و درمانده نیستند باز انشای ساده ممدوح است و نویسندگان همواره کوشش می‌کنند که هرچه بیشتر همان زبان رایج و معمولی مردم کوچه و بازار را با تعبیرات و اصطلاحات متداوله به‌لباس ادبی درآورده و با نکات صنعتی آراسته به‌روی

کاغذ آورند و حتّی علمای بزرگ هم سعی دارند که کتابها و نوشتهای خود را تا اندازهٔ مقدور به‌زبان ساده بنویسند و علاوه بر آن خیلی از آنها برای فهماندن مطالب علمی حقایق را به‌لباس حکایت درمی‌آورند مثلاً فلاماریون عالم منجّم مشهور فرانسوی که یکی از مشهورترین علمای عصر حاضر است خیلی از مسائل مهّم هیئت و نجوم و ریاضیّات را به‌لباس رومان و حکایت درآورده و آن رومانها حالا به‌اغلب زبانها ترجمه شده و دنیائی را مستفیض و بهره‌مند داشته است درصورتیکه اگر می‌خواست فقط علما و فضلای همسر خود را طرف خطاب قرار دهد معلوم است وقتش کمتر صرف می‌شد ولی صدایش تنها به‌گوش عدّهٔ معدودی از علما که مخصوصاً به‌هیئت و نجوم تعلّق خاطری دارند می‌رسید درصورتیکه امروز صدایش در دنیا پیچیده و روان کرورها بنی نوع آدم را از آشنائی به‌اسرار طبیعت و درک حسن بی‌مانند آفرینش لذّت می‌بخشد.

انسان در وهلهٔ اوّل که عطف توجّه به‌ادبیّات کنونی فرنگستان می‌کند ممکن است وفور رومان را که امروز رکن اعظم ادبیّات فرنگستان را تشکیل می‌دهد حمل به‌آن نماید که ادبیّات فرنگستان دوچار خرابی و نقصان است درصورتیکه بدون شکّ در هیچ زمان **ودرهیچ کجای** دنیا ترقّی ادبیّات به‌درجهٔ عهد کنونی فرنگستان نبوده است و یک نظر سطحی به‌زندگانی مردم فرنگستان که کتاب هم مثل کارد و چنگال و جوراب و دستمال تقریباً از لوازم حیاتشان شده کافی است که این مطلب را ثابت نماید و البتّه عمده جهت این مسئله هم افتادن انشاء است در جادّهٔ رومان و حکایت.

رومان علاوه بر منافع مذکور فواید مهّم دیگری هم دارد: اوّلاً در حقیقت مدرسه‌ایست برای آنهائی که زحمت روزانه که برای کسب آب و نان لازم است نه وقت و فرصت آنرا به‌آنها می‌دهد که به‌مدرسه‌ای رفته و تکمیل معلومات نموده چیزی از عوالم معنوی که هرروزدرترقّی است کسب نمایند و نه دماغ و مجال آنرا که کتابهای علمی و فلسفی را شب پیش خود خوانده و از این راه کسب معرفتی نمایند درصورتیکه رومان با زبانی شیرین و شیوه‌ای جذّاب و لذّت‌بخش که دماغ و جان را تازه و ایجاد فرح و نشاط می‌نماید به‌ما خیلی معلومات لازم و مفید می‌آموزد چه تاریخی چه علمی و چه فلسفی و اخلاقی و علاوه بر آن طبقات یک ملّتی را که به‌حکم اختلاف شغل و کار و معاشرت خیلی از چگونگی احوالات و خیالات و حتّی از جزئیّات نشست و برخاست یکدیگر بیخبرند از حال یکدیگر خبردار و به‌هم نزدیک می‌نماید چنانکه مثلاً شهری نمی‌داند در دهات چگونه عروس به‌خانهٔ داماد می‌رود و دهاتی نمی‌داند که در شهر زنها روز خود را چگونه به‌شب می‌رسانند و حتّی فقرای شهری از کار و بار اغنیا و اعیان همان شهر و برعکس متموّلین و بزرگان از روزگار و زندگانی زیردستان و خدمهٔ خود بی اطّلاعند و در ایران خودمان حتّی شهرهای بزرگ از اوضاع و اخلاق و عادات یکدیگر چیزی به‌گوششان نرسیده و مثلاً در قوچان شاید ندانند که در طهران عید قربان چگونه می‌گذرد و قس علیهذا. رومان دسته‌های مختلفهٔ یک ملّتی را از یکدیگر آگاه و به‌هم آشنا می‌نماید: شهری را با دهاتی، نوکرباب را با کاسب، کرد را با بلوچ، قشقائی را با گیلک، متشرّع را با صوفی، صوفی را با زردشتی، زردشتی را با بابی، طلبه را با زورخانه‌کار و دیوانی را با بازاری به‌یکدیگر نزدیک نموده و هزارها مبانیت و خلاف تعصّب‌آمیز را که از جهل و نادانی و عدم آشنائی به‌همدیگر به‌میان می‌آید رفع و زایل می‌نماید. و هم برای کسانی که می‌خواهند از حال اجتماعی و داخلی و روحی سایر ملل و ممالک باخبر بوده و وقوفی بهم رسانند و

نمی خواهند به‌خواندن کتابهای تاریخ که تنها حیات سیاسی و نظامی یک ملک و ملّتی را —آن را هم به‌طور ناقص و غیرکافی— نشان می دهد قانع شوند هیچ راهی بهتر و راسختر از خواندن رومانهای راجع به‌آن ملّت و مملکت نیست چنانکه امروز مثلاً فلان خان کرد که در دامنهٔ فلان کوه در ناف کردستان سکنی دارد به‌وسیلهٔ رومان می تواند به‌خیلی از جزئیّات زندگانی و رسوم اهالی جزیرهٔ ایسلاند که در آن سر دنیا در وسط اقیانوس واقع شده و شاید تابحال پای هیچ ایرانی هم بدانجا نرسیده است باخبر گردد و همچنین برعکس.

می توان گفت که رومان بهترین آینه ایست برای نمایاندن احوالات اخلاقی و سجایای مخصوصهٔ ملل و اقوام چنانکه برای شناختن ملّت روسیّه از دور هیچ راهی بهتر از خواندن کتابهای تولستوئی و دوستویوسکی نیست و یا برای یک نفر بیگانه ای که بخواهد ایرانیان را بشناسد هیچ چیز بهتر از کتاب «حاجی بابا» موریز[1] و «جنگ ترکمان» و «قنبرعلی» کُنت گوبینو[2] نیست. و هم چون انسان عموماً به‌خواندن چیزهای رومان‌مانند راغب و ذاتاً مایل است از این راه می توان هرگونه تبلیغ «پروپاگاند» سیاسی یا غیر آن هم نمود و البتّه اگر مثلاً الجزایر چند تن نویسنده ماهر داشت که کتابهای آنها مانند رومانهای سنکیویچ لهستانی در اروپا و امریکا مشهور بود هریک از آن رومانها کار چند فوج قشون و چندین صد نطق فصیح و غرّا را می نمود چونکه محبّت و شفقّت مردم را به‌جانب آن مملکت و آن ملّت جلب نموده و افکار عمومی دنیا را نسبت به‌آنها مساعد و همراه می نمود.

ولی از مهمّترین فایده های رومان و انشای رومانی فایده ایست که از آن عاید زبان و لسان یک ملّت و مملکتی می گردد چونکه فقط انشای رومانی که مقصود از آن انشای حکایتی باشد خواه به‌شکل کتاب یا قطعهٔ «تیاتر» و یا نامه وغیرهم می تواند موقع استعمال برای تمام کلمات و تعبیرات و ضرب المثلها و اصطلاحات و ساختمانهای مختلف کلامْ و لهجه های گوناگون یک زبان پیدا کند و حتّی درواقع جعبهٔ حبس صوت گفتار طبقات و دسته های مختلفهٔ یک ملّت باشد درصورتیکه انشاهای قدیمی (کلاسیک) و علمی و غیره این خدمت را از عهده نمی تواند برآید و ندرةً موقع استعمالی برای کلماتی که خارج از دستگاه کلمات و تعبیرات و اصطلاحات مخصوصهٔ اوست می تواند پیدا کند مثلاً کم اتّفاق می افتد که یک نفر شاعر فنّ غزل سرائی و قصیده را که در ایران مطلوب ترین شیوهٔ شعر است کنار گذاشته و درصدد آید که در یک قصیده‌ای در باب عید نوروز و یا درخصوص شکار و چیزهای شبیه بدان تمام کلمات و اصطلاحات و تعبیرات و غیره را که راجع است به‌نوروز و شکار در قصیده یا قطعه ای استعمال نماید و فرضاً هم که در این صدد برآید باز مجبور است که از یک قسمت مهمّ کلمات و تعبیرات مذکوره که منافی با وزن شعر و یا با فصاحت است صرف‌نظر کند. و همین محدود بودن دایرهٔ کلمات و تعبیرات و غیره سبب شده که خارجیهائی که می خواهند فقط به‌توسّط کتاب و درس زبان فارسی را یاد بگیرند این زبان به‌این آسانی را پس از مدّتها تحصیل طوری حرف می زنند که ما ایرانیان را از شنیدن آن خنده دست می دهد. مثلاً عثمانیها که تعلیم و تعلّم زبان فارسی در مدارسشان مجبوری بود مبلغی لغات برای کلمهٔ دوست و معشوقه می دانستند از قبیل یار، دلدار، جانان، دلبر، نگار، و غیرهم ولی نمی دانستند که این یار مثلاً آتش را با «آنْبُر» به‌جان می زند و یا ضرب دست او به‌چهرهٔ رقیب گستاخ «چک» و «کشیده»

1. James Morier 2. Comte Gobineau

نامیده می شود. خود نویسندهٔ این سطور را با یک نفر از ادبای مشهور آن ملّت اتّفاق ملاقات افتاد که چندین هزار فرد از دیوان شعرای ایران از بر می دانست و معهذا مجبور بودیم مطالب سادهٔ خود را به زبان فرانسه به یکدیگر بگوئیم والّا فارسی مرا او به خوبی نمی فهمید و فارسی او را من کمتر ملتفت می شدم و سبب این مسئله معلوم است: کتابی که به زبان امروزهٔ معمولی ایران نوشته شده باشد در دست نیست که تدریس و تعلیم از روی آن بشود و نویسندهای ما هم عموماً کسرشأن خود می دانند که اصلاً قلم خود را برای نوشتن نثر روی کاغذ بگذارند و وقتی هم که می خواهند نثر بنویسند محال است پای خود را از گلستان سعدی پائین تر بنهند!

بارْبیه دو مینارْ[1] مستشرق مشهور فرانسوی در مقدّمهٔ ترجمهٔ تمثیلات میرزافتحعلی آخوندزاوف درخصوص فقدان کتابی که به زبان فارسی معمولی نوشته شده باشد و به کار شاگردان فرنگی که طالب یاد گرفتن زبان فارسی هستند بخورد می نویسد: «فقط باید از خود مشرق زمینیها خواست که نمونه و سرمشقی از زبان معمولی خود برای ما بیاورند ولی بدبختانه آنها هم چیز زیادی در دست ندارند و برای کسی که آشنا به قواعد و ذوق ادبی عالم اسلام است این کساد و فقدان نثر معمولی به هیچ وجه مایهٔ تعجّب نیست چونکه در عالم اسلام اگر کسی بخواهد همان طور که حرف می زند بنویسد و کلمات جاریه و ساختمانهای کلام و شیوه و طرز صحبت را در کتابی یا نامه ای بیاورد اسباب کسرشأن و توهین به نفس و لوث مقدّسات می شود و حکم خیانت به معانی بیان را حاصل می نماید و درهرصورت سعی لغو و باطلی است که موجب طعن و لعن می گردد!»

و عجب آن است که در تمام این عهد اخیر همیشه نویسندگانی از قبیل حسنعلی خان امیرنظام و میرزاابوالقاسم قائم مقام و میرزاعبدالوهّاب نشاط و غیرهم که در نگارشات خود در پی سادگی بوده و پیرامون تقلید متقدّمین نمی گردیده اند مورد تحسین عموم گردیده و از نوشتهایشان هرچه بدست آمده چندین بار به چاپ رسیده است و باز ادبای ما از این مسئله تنبّهی حاصل ننموده و ترس و بیمشان زایل نگردیده است!

خلاصه گفتیم که انشای حکایتی بهترین انشاهاست برای استعمال کلمات و معلوم است دراینصورت وقتیکه کلمات و لغات زبانی در جائی محفوظ و محلّ استعمال آنها معیّن و روشن گردید به مرور زمان که کلمات و تعبیرات و غیرهم از میان می رود و کلمات و تعبیرات تازه به میان می آید کتاب رومان و قصّه بهترین گنجها خواهد بود برای زبان و لسان و حتّی از کتب فرهنگ و لغت هم بهتر خواهد بود چون در کتاب لغت هرچه قدر هم که مفصّل و مشروح باشد باز محلهای مختلفه و متعدّدهٔ استعمال لغت و اصطلاحات و غیره چنانکه باید بدست نمی آید درصورتیکه رومان برعکس کماهوحقّه از عهدهٔ این امر برمی آید و علاوه بر این خیلی کلمات و تعبیرات و اصطلاحات و اشارات لسانی هست که اصلاً در کتاب لغت نمی آید مثل کلماتی که عموماً بین مشهدیها (مشدیها) و اوباش معمول است و با آنکه مابین دسته های مخصوصی از مردم متداول است که محال است بشود تمام آنها را در کتاب لغتی جمع و ضبط نمود و بعضی اصطلاحات و اشارات که محال است در کتاب لغت جا پیدا کند مثلاً امروز خیلی از فارسی زبانها وقتیکه می شنوند و یا می خوانند که «سیّدعلی را بپا» فوری ملتفت مطلب و مقصود

1. Barbier de Meynard

گوینده یا نویسنده می شوند ولی یک چنین اصطلاحی را کتاب قاموس اصلاً در تحت چه کلمه ای می تواند جا بدهد؟

نویسندهٔ **این سطور** از کلمات عوامانه که بیشتر بین طبقات پست و مشهدیها (مشدیها) معمول است و به زبان فرانسه آنها را کلمات «آرگو» می گویند و چند تن از شعرای مشهور آن ملّت از قبیل فرانسوا ویون[1] و ژان ریشپن[2] معروف که امروز عضو مجلس ادبی (آکادمی) فرانسه است درآن زبان شعر گفته و کتاب دارند مشتی جمع و به‌عنوان نمونه در آخر این کتاب ضمیمه نموده است و البتّه معلوم است که این کلمات با معنی ثابت ومحکم و خوبی که دارند و اغلب آنها مثل کلمات نان و آب معروف عموم فارسی زبانها است باید جائی ضبط و محفوظ باشد که موجب ازدیاد سرمایهٔ ثروت زبان گردیده و به‌مرور زمان فراموش نشده و از میان نرود و هم بر ادبا و فضلاست که به‌تدریج نخبهٔ آن کلمات را در نگارشات خود استعمال نمایند که کم کم جزو زبان ادبی گردد چنانکه در سایر ممالک هم همینطور عمل می نمایند مخصوصاً که خیلی از این کلمات از قبیل «بامبول» و «دبّه در آوردن» و «خُل» وغیرهم اصلاً بی مترادف هستند یعنی کلمهٔ دیگری که همان معنی آنها را بعین برساند وجود ندارد و نویسنده در موقع ضرورت یا مجبور است از ذکر خیال و مطلب خود صرف نظر نماید یا اگر بخواهد به‌ذکر مقصود خود بپردازد از استعمال آن کلمات ناچار است. بعضی را شاید عقیده باشد که کلمات و تعبیراتی را که متقدّمین و پیشینیان استعمال ننموده‌اند نباید استعمال نمود ولی امروز با آنکه علماً ثابت شده که خیالات و حتّی احساسات و ذوق هم مانند همهٔ چیزهای دنیا در ترقّی است و چون الفاظ و کلمات پس از ایجاد معنی و اشیاء به‌وجود می آیند هر روز با پیدا شدن خیالات و حقایق و احساسات و چیزهای تازه لابد کلمات و تعبیرات تازه هم به‌میان می آید معلوم است اجتناب از استعمال **این کلمات نویسنده رادوچار چه گونه محذورات ومشکلاتی می‌نمایدوظاهر است که دراینصورت نه خیال** و مطلب خوب پرورده می شود و نه عبارت بی غش و خالی از تکلّف خواهد بود و در واقع روگردان بودن از الفاظ نو و قناعت به‌الفاظ قدیمی با خیالات و معانی تازه‌ای که همواره به‌میان می آید حکم آنرا دارد که کسی خواسته باشد جامهٔ طفل شیرخواری را به‌تن جوان فربه و برومندی بپوشاند. ویکتور هوگو شاعر مشهور فرانسوی در اینخصوص می نویسد: «زبان هیچوقت مکث و توقّف ندارد. فکر انسان همواره در ترقّی و یا به‌عبارت اخری در حرکت است و زبانها هم در پی او در سیر و حرکت هستند. ترتیب دنیا هم از این قرار است، وقتیکه بدن تغییر نمود چطور می شود لباس تغییر نپذیرد؟ زبان فرانسه قرن نوزدهم میلادی دیگر محال است همان زبان قرن هیجدهم باشد و یا زبان قرن هیجدهم زبان فرانسهٔ قرن هفدهم باشد و قس علیهذا. زبان مونتین[3] غیر از زبان رابوله[4] و زبان پاسکال[5] غیر از زبان مُونْتین و زبان مونتسکیو[6] غیر از زبان پاسکال است و با وجود این هریک از این چهار زبان فرانسه به‌خودی خود بسیار عالی است چونکه

1. F. de Villion 2. J. Richepin

۳— M. Montaigne فیلسوف مشهور فرانسوی (۹۳۹-۱۰۰۰ هجری)

٤— F. Rabelais نویسندهٔ قدیمی مشهور فرانسوی (وفات ۹٤۳ هجری).

۵— B. Pascal ریاضی دان و فیلسوف مشهور فرانسوی (۱۰۳۲-۱۰۷۲ هجری)

٦— Ch. Montesquieu نویسندهٔ مشهور فرانسوی و مؤلّف کتاب «نامه‌های ایرانی» و کتاب «روح القوانین» (۱۱۰۰-۱۳۳۹ هجری).

هرکدام دارای صفات مخصوصی است. هر عهدی دارای یکدسته خیالات و معانی مخصوصه است و ناچار لغات و الفاظی هم که دلالت بر این معانی و خیالات مخصوصه نماید باید البتّه وجود داشته باشد. زبان مثل دریاست که مدام در سیر و حرکت است و هر گاه گاهی از سواحل عالم فکر دور شده و ساحل دیگری را در زیر امواج خود می کشد و هر آنچیزی که از امواج کنار می افتد به‌تدریج خشک شده و از میان می رود. خیالات و افکار و کلمات و لغات هم به‌همین طریق کم کم فراموش شده و از میان می روند. زبان هم مثل همهٔ چیزهای دنیا می باشد: هر قرنی مقداری از آن می کاهد و مبلغی بر آن می افزاید. قانون دنیا چنین است و چاره‌پذیر نیست و بیهوده نباید درصدد بود که قیافهٔ متحرّک زبان را به‌شکل مخصوص ثابت نمود. سعی و کوشش یشوعوهای[1] ادبی که به آفتاب زبان حکم می کنند که بایست به کلّی باطل و بی ثمر است چه زبان هم مثل آفتاب است و توقّف و سکون‌بردار نیست و فقط آنگاه می ایستد که حیاتش سر آمده و مرده باشد[2]».

عموماً اشخاصی از هموطنان که در مورد مسائل مذکوره در فوق اظهار عقیده می نمایند گمان می کنند که اصلاح ادبیّات فارسی منوط به‌تشکیل انجمنی است از ادبا و فضلای دانشمند که نشسته ببینند چگونه اصلاحاتی در عالم ادبیّات برای ایران لازم و مفید است و شخص نویسنده چه نوع کلمات و تعبیراتی را می تواند استعمال بکند و کدامها را نباید استعمال نماید و درحقیقت همانطوری که مجلس شورای ملّی قوّهٔ مقنّنه مملکتی را در دست دارد انجمن مزبور هم اختیار ادبیّات مملکت را در دست داشته باشد. به‌گمان نگارنده مبنای این عقیده از آنجاست که آقایان مذکور شنیده‌اند که در مملکت فرانسه انجمنی به‌اسم آکادمی وجود دارد که به‌کارهای ادبی می پردازد و تصوّر نموده‌اند که ترقّی ادبیّات آن مملکت از پرتو آن انجمن است و وجود چنین انجمنی را برای ایران هم لازم می دانند. نگارنده منکر فواید چنین انجمنی نیست ولی اصلاً باید دانست که وظیفهٔ آکادمی فرانسه فقط تألیف کتاب لغتی است از زبان فرانسه والّا اختیارات دیگری ندارد و اگر خدمتی به‌ادبیّات فرانسه می کند بیشتر از راه ترغیب و تشویق است وانگهی خیلی از ممالک متمدّنهٔ عظیمهٔ دیگر هستند که دارای ادبیّات عالی می باشند درصورتیکه انجمن ادبی مانند آکادمی فرانسه به‌هیچوجه ندارند. جناب آقای آقامیرزامحمّدعلی خان ذکاءالملک فروغی به‌خوبی ملتفت این نکته بوده و در نطقی که در رجب سال ۱۳۳۳ در موقع بیست و سوّمین جشن فارغ التّحصیلی مدرسهٔ آمریکائیها در طهران درخصوص ادبیّات فارسی نموده‌اند می فرمایند:

«یکی دیگر از خیالات غریب که برای بعضی از رفقا آمده این است که به جهت تکمیل زبان فارسی باید انجمنهای علمی و ادبی و بعبارة اخری آکادمی تأسیس نمود که وضع لغات و جعل اصطلاحات جدیده نماید و گمان کرده‌اند در ممالک خارجه که آکادمیها و انجمنهای علمی و ادبی هست این کار را می کنند غافل از آنکه جعل لغات و اصطلاحات کار انجمنها

۱— یشوعا (Josué) پس از موسی رئیس عبریها شد و ارض کنعان را گرفت. در توریة مذکور است که در موقع جنگ با پادشاه بیت المقدس چون شب فرا رسیده بود و هنوز کاملاً فاتح نشده بود به‌خورشید گفت بایست و خورشید ایستاد.

۲— نقل از مقدّمهٔ مشهوری که ویکتور هوگو به‌کتاب «کُرمول» نوشته و درحقیقت مبنای اصول ادبای متجدّدین (Romantiques)) گردید.

نیست بلکه اهل علم و فضل در ضمن تحریر و تقریر از روی ذوق و سلیقهٔ خود هنگام وقت و ضرورت اصطلاحی اختیار می کنند درصورتیکه از روی قاعده و تناسب اختیار کرده باشند آن اصطلاح بالطّبیعه مقبول و رایج می شود و انجمنهای علمی و ادبی اگر در تکمیل علم و ادب کار می کنند به اشکال دیگر است و غالباً وظیفهٔ آنها تشویق و ترغیب اهل کمال و تسهیل امور ایشان است». (روزنامهٔ «عصر جدید» شمارهٔ ۳۵ سال ۱۳۳۳).

اگر انسان ترقّی و تکامل ادبیّات سایر ممالک را میزان گرفته بخواهد ببیند سایر ممالک از چه راهی ادبیّات خود را ترقّی داده اند تا ایران هم همان راه را پیش گیرد به آسانی ملاحظه می شود که همانا بهترین راه ترقّی ادبیّات ایران امروزه هم آن است که ادبا و فضلای آن مملکت که عموماً قدرت و تسلّط ادبی خود را هر سالی یا هرچند سالی یکبار در موقع عید و جشنی یا غیر آن با استقبال رفتن قصیده و غزل مشهوری از فلان شاعر از شعرای متقدّمین و یا متوسّطین ظاهر می سازند میدان جولان قلم خود را وسیع تر ساخته و در تمام شعبه های ادبیّات از نثر و نظم و مخصوصاً نثر حکایتی که امروز آئینهٔ ادبیّات اغلب ممالک گردیده کار کرده و مدام با تألیفات و تصنیفات تازه به تازهٔ خود در کالبد سرد شدهٔ ادبیّات ما جان تازه ای دمیده و آن بازار کاسد را با دُرَر بیانات لطیف و افکار روح پرور خود رواج و زینت نوی بخشند و البتّه همینکه اهل دانش و بینش به کار نوشتن مشغول شدند به تدریج ذوق سلیم و طبع روشن آنها با مراعات قواعد و ملاحظهٔ ضروریّات به طوری که منافی با روح زبان نباشد کلمات و اصطلاحات تازه داخل زبان نموده و زبان هم در ضمن حلاّجی و وزریده شده و همانطور که ورزش جسمانی در عروق و شریان انسانی خون و قوّت تازه روان می سازد در عروق ادبیّات هم خون تازه دوان و کم کم ادبیّات ما نیز صاحب آب و تاب و حال و جمالی گردیده و مانند ادبیّات قدیممان مایهٔ افتخار و مباهات هر ایرانی خواهد گردید.

نظر به مراتب فوق و هم به تشویق و ترغیب جمعی از دوستان روشن ضمیر و مخصوصاً جناب علاّمهٔ **نحریر** و فاضل شهیر آقامیرزا محمّدخان قزوینی که جاودان سپاسگذار نصایح ادیبانهٔ ایشان خواهم بود نگارنده مصمّم شد که حکایات و قصصی چند را که به مرور ایّام محض برای تفریح خاطر به رشتهٔ تحریر درآورده بود به طبع رسانده و منتشر سازد باشد که صدای ضعیف وی نیز مانند بانگ خروس سحری که کاروان خواب آلود را بیدار می سازد سبب خیر شده و ادبا و دانشمندان ما را ملتفت ضروریّات وقت نموده نگذارد بیش از این بدایع افکار و خیالات آنها چون خورشید در پس ابر سستی و یا چون درّ شاهوار در صدف عقیمی پنهان ماند. امید است که این حکایات هذیان صفت با همهٔ پریشانی و بی سر و سامانی مقبول طبع ارباب ذوق گردیده و راه نوی در جلوی جولان قلم توانای نویسندگان حقیقی ما بگذارد که من درعوض این خدمت یا زحمت جز این پاداش چشمی ندارم.

سیّد محمّدعلی جمال زاده

برلین. غرّهٔ ذی القعده ۱۳۳۷

۲ــ تحلیل

فکری که بر تمامی این متن چیره است همانا فکر نوعی «ادبیات دموکراتیک» است. انقلاب ادبی ای که جمالزاده در اینجا سخنگویی آنرا برعهده گرفته است تنها و تنها در چارچوب اجتماعی سیاسی انقلاب دموکراتیکی است که در آغاز قرن حاضر ایران را به حرکت واداشت. جمالزادهٔ دموکرات و جمالزاده نویسنده ــ دست کم در این دورهٔ نخستین زندگی ــ از یکدیگر تفکیک ناپذیرند.

به گفتهٔ نویسندهٔ ما، ادبیات فارسی نباید بیش از این مخاطب خود را از میان گروهی خاص برگزیند یا قالب های تثبیت شدهٔ قدیمی را ادامه دهد. ادبیات فارسی باید پس از این در دسترس همگان قرار گیرد و اشکال جدیدی را بیابد که برای عوام قابل فهم باشد تا بتواند آنان را تعلیم دهد و از راه این تعلیم، آموزش دموکراتیک مردم را میسر سازد و با این کار به پیشرفت اجتماعی ایران کمک رساند. رهبری این تحول بایستی برعهده کلیهٔ تحصیلکردگان باشد تا مردم را باسواد کنند، و بویژه، برعهدهٔ ادیبان است که بایستی در نوشته های خود، و در قالبی عوام‌فهم، افکار ترقیخواهانه را در میان مردم اشاعه دهند. جمالزاده بر نقش آموزشی و اندرزی ادبیات تأکید می کند. شاید این تأکید افراطی باشد، چون ممکن است ادبیات را در معرض این خطر قرار دهد که تنها وسیله ای برای ترویج بعضی افکار یا القای بعضی شناخت ها باشد: اگر در این نخستین مجموعه، جمالزاده توانسته است به نقطهٔ تعادلی دست یابد، در آثار بعدی این نویسنده جنبهٔ اندرزگویی چیره می گردد، تا بدانجا که حتی بر شکل داستان اثر می گذارد و آنرا ازصورت روایت محض به نوعی «داستان گفتاری» که زمینهٔ مناسبی برای تبیین افکاراست بدل می کند.

جمالزاده عمیقاً **یک میهن‌پرست** ایرانی است، ولی تنگ نظر نیست: او ارزش های راستینی را که در دیگر جاها وجود دارد می شناسد و میل دارد مردم ایران را به سوی آن ارزش ها رهنمون شود تا هر چه بیشتر از آنها بهره گیرند. بدینسان، سطح فرهنگی را که در غرب به دست آمده است تحسین می کند، و نقش والایی را که ادبیات روایی در دست یابی به این فرهنگ داشته است به دیدهٔ قبول می نگرد. و به همین دلیل است که می خواهد آن را در ایران رواج دهد. ولی مقصود از این سخن دقیقاً چیست؟ باید اذعان کرد که به دلیل ابهام های موجود در واژگانی که جمالزاده به کار گرفته است پاسخ دادن به این پرسش آسان نیست. جمالزاده واژهٔ «رمان» را از زبان فرانسه وام گرفته و به کار می برد: بدین ترتیب واژه های «رمان»، «حکایت»، «قصه» ظاهراً به گونه ای مترادف با یکدیگر به کار گرفته شده اند. شاید شگفت آور باشد که در دیباچهٔ جمالزاده به عبارتی چون «انشای رومانی» برمی خوریم... که «مقصود از آن انشای حکایتی باشد خواه به شکل کتاب یا قطعهٔ «تیاتر» و یا نامه و غیرهم...» این انواع که همه کمابیش از نوع ادبیات روایی هستند هنوز به اندازهٔ کافی از یکدیگر تفکیک نشده اند. لکن اینهمه بدین معنا نیست که نویسندهٔ ما در کار نویسندگی در پی هدف معینی نمی باشد: پر واضح است که چنانکه خواهیم دید این شش داستان، «نوول» یا داستان کوتاه است. ولی به نظر نمی رسد که نویسنده، دست کم در سطح نظری یا خودآگاه، تمامی خصیصه های داستان کوتاه را درک کرده باشد. نظریهٔ او

دربارهٔ انواع گوناگون ادبیات روایی هنوز کاملاً روشن نیست. این نکته نیز شگفت‌آور است که جمال‌زاده در این بیانیه در دفاع از نوعی نثر جدید روایی در زبان فارسی، درخصوص شیوهٔ داستان‌پردازی سخنی نمی گوید. پس باید انتظار داشت که در عمل در شیوهٔ داستان‌پردازی او به نوعی جستجوگری برخوریم: ما خواهیم کوشید تا راه‌های گوناگونی را که نویسنده پیموده است بیابیم. از سوی دیگر چنین به نظر می رسد که نویسنده خود نیز به این روحیهٔ جستجوگری وقوف دارد، زیرا در پایان دیباچه اش از داستانهای خود با کلماتی از قبیل «هذیان صفت» یاد می کند، و از «پریشانی و بی سروسامانی» آنها سخن می گوید (با وجود این در این مورد نباید غلو کرد).

درهرصورت این نکته جالب توجه است که جمالزاده پیوسته از **رمان** سخن می گوید، و هرگز نامی از **داستان کوتاه** به میان نمی آورد، حال آنکه دیباچهٔ او سرفصل مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه است، و نه رمان. آیا این کار به آن دلیل است که این عبارت، و واقعیت نهفته در آن، هنوز برای مردم که روی سخن او با آنان است ناشناخته است؟ درواقع، تنها پس از این زمان است که در ایران سخن از «نوول» یا «داستان کوتاه» به میان می آید. ولی هیچ مانعی در راه آگاه کردن مردم درخصوص این شکل ادبی جدید وجود نداشته است. یا آیا منظور نویسنده از قصه یا «حکایت» همان داستان کوتاه است؟ درحقیقت، او این شش نوشتهٔ خود را «حکایات» نام می نهد، ولی در آن صورت چرا بیش از این دربارهٔ حکایات (یعنی واژهٔ فرانسوی نوول) اروپایی سخن به میان نمی آورد، حال آنکه به تفصیل دربارهٔ رمان (البته به صورت خیلی کلی) بحث می کند؟ اعتقاد ما بر این است که در آن زمان هنوز او آگاهی بسیار دقیقی درخصوص تفاوت میان رمان و داستان کوتاه، دو نوعی که کاملاً از یکدیگر متمایزند، نداشته است، و بنابراین جای شگفتی نیست که در میان داستان‌های این مجموعه آثاری (بویژه **رجل سیاسی**) یافت می شود که چیزی میان رمان و داستان کوتاه است. به هرتقدیر، این امکان نیز هست که جمالزاده ترجیح می داده به جای رمان‌نویسی سرگذشت‌های کوتاهی بنگارد، و این به دلیل مقاصد دموکراتیک او بوده است: برای مردمی که هنوز جز اندک آشنایی با خواندن ندارند، خواندن نوشته‌های کوتاه به مراتب آسان‌تر است تا خواندن سرگذشتی بلند.

پیامی که جمالزاده می خواهد از راه این داستان‌ها منتقل کند چیست؟ او می خواهد نحوهٔ زندگی **قشرهای** گوناگون جامعه، و گروه‌های مختلف اجتماعی را شرح دهد و این همه را در چارچوب نظریات دموکراتیک خود (که البته اندکی ساده‌اندیشانه و خوش بینانه می نماید) بیان کند، و از راه شناخت متقابل آنان را به یکدیگر نزدیک‌تر سازد و بدینسان بر سنت‌پرستی عشیره‌ای غلبه کند. در این کار، داستانهای او به «بهترین آئینهٔ» هویت ملی مردمی بدل می شود، و از همینجاست که اهمیت توصیف‌های جزء به جزء از اشیای گوناگون، از ظواهر، از قیافه و طرز رفتار اشخاص، از موقعیت‌های عمومی و مشترک— و به طور خلاصه اهمیت «حال و هوای محلی» در کار جمالزاده آشکار می گردد. این گرایش، که در این نخستین مجموعه به خوبی در متن کار جا گرفته است، بعدها گهگاه بیش از حد گسترش می یابد، و صرفاً در خدمت مقاصد آشکار آموزشی قرار می گیرد.

از دیباچهٔ جمالزاده چنین برمی آید که نویسنده می خواهد به گونه‌ای رئالیستی و به صورتی عینی از

قشرهای گوناگون جامعه سخن بگوید، حال آنکه در متن داستان این دیدگاه را رها می کند، و در اغلب داستان ها با کاربرد طنزی گزنده و ارائهٔ تصاویری استهزاآمیز، انتقادهای خشونت باری از خطاها و کاستی های جامعهٔ ایران دوران خود عرضه می کند. توصیف او از جامعه، نه توصیف سیاح یا ناظر «بی طرف» است، نه دیدگاه جامعه شناس[1]، بلکه دیدگاه مردی اندرزگو است که با بزرگ تر نمایاندن معایب جامعهٔ خود به رویارویی با آنها برمی خیزد. جمالزاده در این کار به سنت گرانقدر حکیمان اندرزگوی ایرانی —و در رأس همهٔ آنها سعدی— می پیوندد[2].

ولی دست کم دو سوم دیباچه **مختص پیامی نمی‌شود** که رمان و سایر انواع داستان در برمی گیرند و نشر می دهند، بلکه مصروف ابراز زبانی می شود که باید در این نوشته ها به کار گرفته شود. تفصیلی که به این مطلب داده شده خود نشانهٔ اهمیتی است که جمالزاده **برای این مسأله قائل است**. اگر جمالزاده در دفاع از ترویج داستانهای منثور سخن می گوید بیشتر به دلیل امکانات جدید و نامحدودی است که این کار فراراه زبان ادبی فارسی خواهد گشود. این زبان که تا آنروز به واژگان خاص شعر کلاسیک یا نثر خطابت محدود بوده، اکنون باید زبان رایج روزمره را که عبارتست از زبان عامیانه، ضرب المثل ها، و اصطلاحات رایج، به خود راه دهد. جمالزاده، بخوبی می داند که پیش از او کسانی چون امیرنظام، قائم مقام، نشاط و دیگران این راه را گشوده اند، و بر آن نیست تا وانمود کند که در این امر پیشتازی یگانه است، ولی توجیه نظری این کار را او بر عهده گرفته است.

با اینهمه در اینجا نیز هدف آموزشی نویسنده خیلی زود آشکار می شود، و زبان، به جای آنکه ابزاری باشد در خدمت داستانسرایی جای جای به هدف داستانسرایی بدل می گردد. در نهایت نویسنده در انشای رمانی مناسبتی می بیند برای کاربرد «تمام کلمات و تعبیرات و ضرب المثل ها و اصطلاحات و ساختمان های مختلف کلام و لهجه های گوناگون یک زبان»، و رمان را «بهترین گنجینه ها» برای زبان می داند. وسوسهٔ انباشتن داستان و پر کردن آن از واژه های بیهوده و اصطلاحات و ضرب المثل های اضافی و نیز پرداختن به توضیح نکات زبانی که توجه خواننده را منحرف می کند، بسیار زیاد است. این نقصان در سبک جمالزاده مشاهده می شود، و دلیلی معتبر است برای خرده گیری های بسیار بر آن.

می دانیم که علاقهٔ نویسنده به زبان عامیانه به صورت واژه‌نامه‌ای که او بر این شش داستان خود ضمیمه کرده است جلوه گر می شود: واژه‌نامه ای از کلمات و اصطلاحات زبان فارسی، و گام نخستین در کوششی بزرگ که چهل سال بعد به **فرهنگ لغت عامیانه**[3] جمالزاده منجر می گردد. سخن کوتاه، اگر جمالزاده، براساس مقاصد دموکراتیک خود، برای سخن گفتن با مردم بر آن می شود تا زبان آنان را به کار گیرد، درعین حال این موضوع را نیز در نظر دارد که نهایت غنای زبان فارسی را به خوانندهٔ ایرانی بنمایاند. «هایده در آگاهی» در تفسیر بسیار معتبری که بر ترجمهٔ انگلیسی خود از دیباچهٔ **یکی بود و یکی نبود** افزوده است بدرستی اظهارنظر می کند که «فرض جمالزاده دایر براینکه ادبیات منثور می تواند گنجینه ای از واژه های محاوره ای و کلمات عامیانه باشد، برخی از داستان های او را به صورت واژه‌نامه های کوچکی از زبان کوچه و بازار درآورده است. نکتهٔ شایان توجه اینکه همین موضوع باعث شده است تا نوشته های جمالزاده به همان اندازهٔ آثار کسانی که در «دیباچه» مورد انتقاد او قرار گرفته اند پیرایه‌دار گردد. تردیدی نیست که پیرایه های جمالزاده از نوع دیگری است... اما درهرحال پیرایه است،

و از این رو درست به **اندازهٔ** واژه‌های مهجور عربی و ترکی که در **تاریخ وصاف** به کار گرفته شده، بدون نقش باقی می‌مانند، همان واژگانی که ظاهراً جمالزاده در انتقاد از نثر معاصر در نظر داشته است»[۴]. از این گذشته، اگرچه جمالزاده اغلب زبان عامیانه را به کار می‌گیرد، با این حال هرگز آنهمه شیرینی و افسون نثر کلاسیک را نیز از نظر دور نمی‌دارد. پیش از این، در «دشمن خونی»، دیدیم که این سبک تا چه حد او را مسحور کرده است، و جای پای این گرایش را نه تنها در کارهای بعدی جمالزاده، بلکه در **یکی بود ویکی نبود** نیز می‌توان یافت، چنانکه خواهیم دید.

سرانجام، این پرسش مطرح می‌گردد: سکوت جمالزاده را دربارهٔ دهخدا چگونه می‌توان تعبیر کرد، حال آنکه بیشتر منتقدان اخیر (در آگاهی، براهنی، دستغیب...) از **چرند پرند** به سوی آثار جمالزاده راه می‌گشایند. در هیچ کجا، نه در دیباچه و نه در دیگر نوشته‌های آنزمان جمالزاده، کمترین اشاره‌ای به دهخدا یافت نمی‌شود[۵]. آیا ممکن است جمالزاده دست‌کم آشنایی گذرایی با نوشته‌های دهخدا نداشته باشد؟ این امر سخت بعید به نظر می‌رسد: جهانگیرخان شیرازی، سردبیر **صوراسرافیل**، روزنامه‌ای که **چرند پرند** در آن چاپ شده بود، از دوستان نزدیک پدر جمالزاده به شمار می‌رفت و شخص جمالزاده نیز ابتدا در سویس و سپس در برلن از نزدیکان برادرزادهٔ جهانگیرخان بود. تردیدی نیست که ملّیون ایرانی مقیم برلن **چرند پرند** معروف را خوانده بودند و در سال ۱۹۱۵ خیلی خوب آن نوشته‌ها را به یاد داشتند. پس سکوت جمالزاده دربارهٔ مردی که نویسنده هم از نظر ادبی و هم از نظر فکری تا بدین حد به او نزدیک بوده است چه دلیلی می‌تواند داشته باشد؟

به علاوه این پرسش تنها درخصوص دهخدا مطرح نیست. این مطلب در مورد تمامی اعضای یک نسل نویسندگان متعهد، که جمالزاده از هر نظر به آنان بسیار نزدیک بوده ولی درباره‌شان سکوت اختیار کرده است، نیز صدق می‌کند. چرا او به عنوان نمونه از نثر امیرنظام، قائم‌مقام و نشاط، که در آن زمان رفته‌رفته کهنه شده بود، یاد می‌کند، ولی کلمه‌ای دربارهٔ نمایشنامه‌های آخوندزاده، که حتماً آنها را خوانده است، بر زبان نمی‌آورد، حال آنکه مقدمهٔ باربیه دومنار (Barbier de Meynard) را بر متن فارسی **سه کمدی** او که در پاریس چاپ شده است، ذکر می‌کند؟ چرا جمالزاده از طالبوف که آموزش‌هایش در **کتاب احمد** و در **مسالک المحسنین** با طرز تفکر خود او سازگاری فراوان دارد سخنی به میان نمی‌آورد؟ و سرانجام چرا جمالزاده در برابر **سیاحت نامهٔ ابراهیم بیک**، اثر مشهور زین‌العابدین مراغه‌ای، که با **یکی بود ویکی نبود** تشابهات فراوان دارد، سکوت اختیار کرده است؟ شاید پاسخ به این پرسش‌ها در دیدگاه‌های متفاوتی نهفته باشد که می‌توان **یکی بود ویکی نبود** را از آن دیدگاه‌ها بررسی کرد. آثاری که ما از آنها سخن می‌گوییم در نظر مورّخ ادبی از یک دیدگاه به مثابهٔ ثمرهٔ کوشش‌های همهٔ این نویسندگان متعهد مطرح است و به مثابهٔ حلقهٔ نهایی در ادبیات مشروطه پیش از گسستگی فرهنگی است که با سلطنت رضاخان آغاز می‌گردد، حال آنکه از دیدگاهی دیگر به مثابهٔ نقطهٔ عزیمتی در فرایند شکل‌گیری نوعی جدید در ادبیات شمرده می‌شود: داستان کوتاه، بی‌گمان این دیدگاه دوم است که بیشتر در تاریخ تثبیت گردیده، و بی‌تردید با دیدگاه نویسندهٔ جوان ما به هنگام نگارش دیباچهٔ **یکی بود ویکی نبود** مطابقت داشته است. اگرچه جمالزاده وارث تمامی مساعی یک نسل کامل از نویسندگان ایرانی است، ولی احتمالاً آگاهی او از این میراث کمتر از آگاهی او از بدعتی است که

خود پیشنهادکننده و آغازگر آنست، و این مطلب را، بهتر از خود دیباچه، در اعلان کوتاهی می توان دید که به مناسبت انتشار این کتاب در **کاوه** چاپ شده بود (دسامبر ۱۹۲۱): «این کتاب مشتمل است بر عده‌ای از حکایت های شیرین و دل‌چسبی که نتیجهٔ اخلاقی را متضمن هستند، و مانند رومان های فرنگی زندگی اجتماعی را نشان می دهند، و موضوع همهٔ آنها راجع **به ایران است.**» از اینجا می توان پی برد که چرا جمالزاده در دیباچهٔ خود از **حاجی بابای اصفهانی** اثر موریه و دو داستان از **داستان های کوتاه آسیایی** اثر گوبینو با شور و شوق فراوان یاد می کند: طرح خود او نیز همین است که در قالب یک رشته «حکایات کوچک» تابلو اخلاقی و اجتماعی ایران را ترسیم کند، و این کاری است که تا آن زمان هیچ یک از نویسندگان ایرانی به انجام نرسانده بودند.

از این گذشته، این نکته نیز قابل ملاحظه است که جمالزاده در این دو سخنی که دربارهٔ کتاب خود می‌نگارد، تظاهر را کنار می گذارد و دیگر وانمود نمی کند که چیزی جز «حکایات تخیلی» به رشتهٔ تحریر درمی آورد، بی آنکه بخواهد ادبیات تخیلی را در زیر پوشش داستانهای واقعی تحویل دهد، چنانکه در آثار **طالبوف** یا مراغه‌ای، یا حتی در مقدمهٔ **حاجی بابا**، مشاهده می کنیم. این آگاهی به جنبهٔ هنری یا «ادبیت» محض اثر ادبی و ویژگی صرفاً تخیلی آن، بی تردید حاکی از بلوغ و پختگی یک دورهٔ ادبی است. جمالزاده، برغم جوانی، بیشتر خود را استادی می داند که از هنر خود آگاه است، نه آنکه خود را شاگرد دیگران بپندارد. لحن جسورانه و اندرزآمیز دیباچه، و اعتماد به نفسی که با آن «حکایت»های خود را نمونه وار ارائه می دهد نیز —برغم ابراز فروتنی های متعارف— به همین دلیل است: او خود را پیشتاز راهی نو احساس می کرد، و براستی نیز چنین بود.

پانویس های فصل سوم

۱— هایده در آگاهی بدرستی می نویسد: «درک او از مسائل و معقولات اجتماعی به هیچ روی بر پایهٔ تحلیل منطقی از نیروهای اجتماعی استوار نبوده است». نک:

«The Shaping of the Modern Persian Short Story: Jamalzadih's «Preface» to *Yiki Bud, Yiki Nabud*», *The Literary Review*, Fairleigh Dickinson Univ., USA, 18, 1, 1974, p. 23.

۲— اینگونه توجه به اخلاق گرایشی گذرا در شخصیت جمالزاده نبوده است: او در سال ۱۹۴۷، در پایان مأموریتی رسمی در ایران، صدای شکوهٔ خود را در برابر وضع اسفبار امور، به‌ویژه امور اقتصادی بلند می کند. او این وضع بد را بیش از هر چیز معلول وجود «یک عده اشخاص فاسدی [می دانند]... که در مدت اندک توانسته اند از راه هایی که می توان آنرا نامشروع نامید ثروت های هنگفتی که متناسب با وضع مالی و اقتصادی این مملکت نیست به دست آورند». این عطش ثروت اندوزی بعضی افراد موجب افزایش مصنوعی قیمت ها برای همگان شده و درنتیجه به تهیدستی و افساد بخش بزرگی از مردم انجامیده است: «مملکت ما که احتیاج مبرم به ایمان و فداکاری و جوانمردی دارد ممکن است به کلی از این

صفات آسمانی محروم بماند. لازم است که دولت و ملت و افراد نامی و روزنامه ها و خطبا در تمام مجالس، در تمام محافل از توبیخ و شماتت اینگونه اشخاص... خودداری ننمایند. نشست و برخاست با آنها را برای خود عارونننگ بشمارند... ایرانیان پاک و وطن‌پرست... باید یکی از اصول دین خود را پرهیز و تنفر از اینگونه اشخاص قرار بدهند، و حتی دست دادن و نشست و برخاست با آنها را بر خود حرام بشمارند، به آنها دختر ندهند و با آنها معامله ننمایند و آنها را کافر و خائن و نادرست بشمارند...» (**اطلاعات**، شمارهٔ ۲۶ اردیبهشت ۱۳۲۶ هـ. ش، ص ۱ و ۳) چندی بعد جمالزاده کتابی نوشت زیر عنوان **خلقیات ما ایرانیان** —که رژیم محمدرضا پهلوی انتشار آن را ممنوع اعلام کرد— و در آن کلیهٔ خصلت ها و کاستی های ایرانیان را از نظر گذرانیده است. در نامه ای به تاریخ ۲۹ آوریل ۱۹۸۲، جمالزاده یک بار دیگر برای نگارنده نوشت: «عقیدهٔ قطعی و ایمان من است که مردم دنیا و علی الخصوص هموطنان خودم احتیاج بسیار به اخلاقمندی دارند».

۳— **فرهنگ لغات عامیانه**، تالیف سیدمحمدعلی جمالزاده، بکوشش محمدجعفر محجوب، تهران، فرهنگ ایران زمین، ۱۳٤۱ (۱۹٦۲).

٤— در آگاهی، **پیشگفته**، ص ۲۲.

۵— تنها نشانه ای که درخصوص دهخدا در نوشته های جمالزاده یافته ایم، مقاله ای است به تاریخ ۱۳٤۸ (۱۹٦۹) که مختصراً دو نامهٔ چاپ نشده از دهخدا را عرضه کرده است: «نامه های دهخدا»، در **راهنمای کتاب** سال دوازدهم، شماره های ۷ و ۸، ص ۳— ٤٦۱. جمالزاده به این اکتفا کرده است که بگوید احترام بسیار زیادی برای دهخدا قائل بوده است (ص ٤٦۲). در نامهٔ مورخ هشتم اکتبر ۱۹۸۱ جمالزاده به ما نوشته است که بیش از دو بار دهخدا را ملاقات نکرده و آن هم در مسافرت هایی بوده که در سنین بالا به ایران کرده است. واضح است که این مطلب اطلاعی دربارهٔ آشنایی جمالزاده با نوشته های دهخدا به ما نمی دهد.

فصل چهارم

درد دل ملاقربانعلی

ر. لسکو (R. Lescot) به درستی این داستان کوتاه را «شاهکار کوچکی که می تواند در ردیف بهترین داستانهای صادق هدایت باشد»[1] می نامد. این داستان که در ماه رمضان ۱۳۳۳ قمری (ژوئیهٔ ۱۹۱۵) در بغداد نوشته شده از نظر تاریخ نگارش نخستین داستان مجموعهٔ **یکی بود ویکی نبود** به شمار می رود، و به همین دلیل ما تحلیل خود را با آن آغاز می کنیم تا تحلیل داستان ها به ترتیب تاریخی نوشته شدن آنها، و نه به ترتیبی که در کتاب آمده است، انجام پذیرد، زیرا این روش بهتر از تحلیل **آنها به** ترتیب آمدن در مجموعهٔ **یکی بود ویکی نبود** است. در پایان این کتاب، منطقی حاکم بر ترتیب چاپ داستان ها در مجموعه تشریح شده است.

۱ــ خلاصهٔ داستان:

ملاقربانعلی، پس از آنکه خود را به مخاطبی خیالی معرفی می کند، می گوید که چگونه، پس از مرگ پدر، نوکر روضه خوانی شده، نزد او هنر روضه خوانی را آموخته، پس از مرگ ارباب همسر او را به زنی گرفته، و اکنون، در سن پنجاه سالگی خود را در زندان یافته است. علت زندانی شدنش؟ در اینجا ملاقربانعلی خواننده را مخاطب قرار داده و حکایت می کند که حاجی بزاز مقدسی در همسایگی آنها زندگی می کرده است که روزی دخترش بیمار می شود. حاجی نذر می کند که چنانچه دخترش شفا یابد

هر هفته روضه‌خوانی را دعوت خواهد کرد تا در خانه اش روضه بخواند، و این کار را به مدت پنج ماه به نام پنج تن آل‌عبا ادامه دهد. دختر جوان شفا می یابد، و حاجی بزاز ملا قربانعلی را برای روضه‌خوانی به خانهٔ خود دعوت می کند. پس از پایان روضهٔ سوم، هنگامی که قربانعلی می خواسته است از خانهٔ حاجی خارج شود، دختر جوان برای پرداخت پول از پشت سر به حاجی نزدیک می شود، و او را صدا می زند. از بخت بد پول بر زمین می افتد و به سمت باغچه می غلتد، همچنانکه دختر حاجی به دنبال پول می رفته است چادرش به شاخهٔ گل سرخی گیر می کند و از سرش فرو می افتد. ملاقربانعلی برای نخستین بار چهرهٔ دختر جوان را که از شرم سرخ شده است می بیند، و عاشق می شود! ملاقربانعلی به خانه بازمی گردد، بیمار می شود، و به بستر می افتد. همسرش به مداوای او می پردازد (البته بیهوده!) و ملاقربانعلی با رعایت جوانب احتیاط از همسرش پرسش هایی دربارهٔ دختر جوان می کند. شب هنگام ملاقربانعلی که نمی تواند بخوابد، راه پشت‌بام خانه را در پیش می گیرد. خود را به پشت‌بام منزل حاجی می رساند، و از آنجا دختر جوان را می بیند که آرام در بستر خود خوابیده است. اما بزودی به وخامت وضع خود پی می برد، شتابان بازمی گردد و به بستر می رود، ولی از خواب خبری نیست.

بیماری عشق رفته‌رفته بر وجود ملاقربانعلی چیره می گردد، و او را از کار روضه‌خوانی بازمی دارد، همسرش از جهان می رود، و او ناچار می شود اسباب و اثاث خانهٔ خود را بفروشد و سه دانگ از خانه را هم گرو بگذارد...

شبی از شب ها، هنگامی که ملاقربانعلی بر بیکسی خود می گریسته، می بیند که در خانه اش را می زنند: حاجی بزاز است که از او می خواهد برای دخترش، که بار دیگر به بستر بیماری افتاده، دعا کند. ملا در عین نومیدی بنای خطاب و عتاب را با خدا می گذارد، شب را تا صبح نمی خوابد، و صبح به قصد خانهٔ حاجی به راه می افتد تا بلکه خبر سلامت دختر جوان را بشنود، ولی پیش از ورود به خانهٔ حاجی باخبر می شود که حال بیمار بدتر شده و حکیم باشی بر بالینش آورده‌اند. ملا در عین یأس به خانه بازمی گردد، و تصمیم می گیرد خود را به دار آویزد. در آخرین لحظه ای که می خواهد به حیات خود پایان دهد دوباره حاجی او را صدا می زند، و این بار از او می خواهد که به مسجد رود و برجنازهٔ دختر جوان که بر اثر بیماری درگذشته است قرآن بخواند.

شب هنگام ملا خود را با جسد مردهٔ دختر در مسجد تنها می یابد. ناگهان بی اراده خود را به تابوت می رساند، کفن را به کناری می زند و لبان خود را بر لبان جسد می گذارد. این اوج سرمستی اوست. ناگهان گزمه ها که روشنایی داخل مسجد را دیده و وارد آن شده‌اند بر سرش می ریزند، و او را کشان کشان می برند... و بدینسان ملا خود را در زندان می یابد، و در آنجا در طول هفت سال ذره‌ای از عشقش کاسته نشده است.

۲ــ طرح نقش های داستان:

زمینهٔ داستان:

۱ــ معرفی قهرمان و راوی داستان و ارائهٔ طرحی از زندگی او.

۲— راوی آمادهٔ پاسخگویی به پرسشی از جانب مخاطبی می شود.

پارهٔ یکم— **نقش صفر (وضعیت اولیه)**: راوی داستان روضه‌خوان است، دختر حاجی که همسایهٔ راوی است بیمار شده و بهبود یافته است.

ن ۱: دعوت حاجی از راوی برای روضه خوانی.

ن ۲: روضه خوانی راوی.

ن ۳: دادن پول به راوی توسط دختر حاجی.

ن ٤: راوی دست دراز می کند تا پول را بگیرد، ولی پول بر زمین می افتد.

ن ۵: دختر جوان درحالی که خم شده است به دنبال پول می رود.

ن ٦: چادر از سر دختر جوان می افتد.

ن ۷: راوی عاشق دختر جوان می شود.

ن ۸ : فرار راوی.

ن ۹: ورود راوی به خانهٔ خود.

ن **صفرصفر (وضعیت نهایی** در این پاره): راوی بیمار می شود.

پ ۲—

ن **صفر:** راوی به بیماری عشق مبتلاست.

ن ۱: راوی دربارهٔ دختر جوان از زنش پرس وجو می کند.

ن ۲: زن راوی به خواب می رود.

ن ۳: راوی نمی تواند آرام گیرد.

ن ٤: راوی به پشت‌بام می رود.

ن ۵: راوی دختر جوان را در بستر می بیند.

ن ٦: راوی به اتاق خود بازمی گردد.

ن صفر صفر: راوی **همچنان دروسوسهٔ عشق خود به‌سر می‌برد.**

پ ۳— **بازگویی به اختصار:**

۱— وخامت وضع جسمی راوی.

۲— مرگ همسر راوی.

۳— گرو گذاشتن سه دانگ از خانه توسط راوی.

پ ٤—

ن **صفر:** راوی غمزده و تنهاست.

ن ۱: دعوت حاجی از راوی برای دعا کردن.

ن ۲: راوی خدا را مورد عتاب و خطاب قرار می دهد.

ن ۳: راوی به قصد رفتن به خانهٔ حاجی از خانهٔ خود بیرون می آید.

ن ٤: راوی خبر بد شدن حال دختر حاجی را می شنود.

ن ۵: راوی برای حلق‌آویز کردن خود مهیا می شود.

پ ۵—

ن ۱: دعوت حاجی از راوی برای رفتن به مسجد و قرآن خواندن.

ن ۲: راوی از مرگ دختر جوان آگاه می شود.

ن ۳: راوی به مسجد می رود.

ن ٤: راوی دعا می خواند.

ن ۵: راوی چهرهٔ جسد را می بوسد.

پ ٦—

ن ۱: راوی کتک می خورد.

ن ۲: راوی به زندان می افتد.

ن صفر صفر: (وضعیت نهایی): راوی در زندان برای همیشه در عشق دختر جوان می سوزد.

پی گفتار: راوی از مخاطب خود خداحافظی می کند.

۳— یک داستان کوتاه پیکارسک

در این داستان به آسانی می توان ویژگی های داستان کوتاه غربی را که نویسنده پس از نوشتن این داستان آنها را به کار گرفته یافت (نک. فصل دوم). نخست، تضادی در بنیاد داستان: روضه خوانی که قاعدتاً می بایست تمامی افکارش متوجه مصائب امامان باشد، **که ذکر آنان را پیشهٔ** خود ساخته است، اکنون شیفته و شیدای دختری جوان شده است، عشقی که در پیشهٔ خود او ریشه دارد؛ دوم، منحنی ای که در تمام داستان های کوتاه دسیسه ای دیده می شود: زمینه چینی، گره (پ ۱— **ن ٤**، ۵، ٦، ۷: یعنی بیان عاشق شدن ملاقربانعلی)، و اوجی که به پایانی نامنتظر می انجامد (پ ۵— **ن ۵**: بوسهٔ ملا بر لبان جسد محبوب) و سرانجام فرودی کوتاه (که در آن ملا به خاطر عمل نامشروع خود کیفر می بیند).

اما، گذشته از این ها —و این در هنر نویسندگی جمالزاده تازگی دارد— چارچوبی را مشاهده می کنیم که داستان اصلی را در بر می گیرد، و این از آنجا سرچشمه می گیرد که جمالزاده داستان را «در میانهٔ رویدادها» (in medias res) آغاز می کند. همهٔ رویدادها در زندانی آغاز می شود و انجام می پذیرد که ملاقربانعلی در آن مخاطب خیالی خود را مورد خطاب قرار می دهد، و بدین ترتیب داستان اصلی نوعی واپس نگری را تشکیل می دهد. این ساختار چارچوبی، و نیز آغاز داستان که در آن سررشتهٔ گفتار بدون هیچ نظمی به موضوعات گوناگون کشیده می شود که کمتر ربطی با ادامهٔ داستان دارند، به نحو شگفت آوری دهخدا را به یاد می آورد.

اسم داعی؟ الاحقر قربانعلی. شغل و کارم؟ سرم را بخورد ذاکر سیدالشهدا . چند سالم است؟ خدا خودش می داند اگر می شد بر گردم به «سه ده» اصفهان که مولد اصلیم است مرحوم والد خدا غریق رحمتش فرماید! —با خط خودش در پشت جلد «زادالمعاد»، تاریخ بدنیا آمدنم را با روز و ساعت و دقیقه نوشته بود اما این را هم یقین برادر ناخلفم تابحال ده بار فروخته و صرف

الواطی و لودگیش نموده است. خدایا تو خودت حکم ظالم را بنما! اما رویهم رفته باید حالا پنجاه سال داشته باشم. آخ که چطور عمر می گذرد! والله از اسب عربی تیزتر می رود. ریش سفیدم را نبین. خدا روی دنیا را سیاه کند که غم و غصه سیاهی چشم را هم سفید می کند... های های! که چطور مردم توفیر می کنند. یکروزی بود مردم مسلمان بودند از خدا می ترسیدند امروز کفر عالم را گرفته. مردها ریش خداداد را می تراشند و خودشان را مثل زنها می سازند و زنها هم سبیل می گذارند که شکل مردها بشوند. خوب دیگر این زن سبیل داری که در آخرالزمان از بالای بام هاون بسر حضرت حجت (ع) می زند یا یکی از همین مردهای بی ریش سبیل چخماقی خواهد بود یا یکی از این سلیطه های سبیل دار که خدا تخمشان را از روی زمین براندازد که خاکهٔ زغال را من شاه سی و پنج شاهی هم کسی یاد ندارد.

بدو دست بریدهٔ حضرت عباس بخوبی یادم می آید که نان خالص خلص من شاهش هفت شاهی و نیم بود. مردیکهٔ کاسب با چهار سر عیال و اولاد با ماهی پانزده هزار، دو تومان پادشاهی می کرد... خدایا خودت رحمی ببندگانت بکن!... واخ که این زنجیر گردن خشک شده ام را شکست! خدایا تاکی باید در این زندان بمانم آخر بکشم و راحتم کن! اما بندهٔ ناشکر بندهٔ خدانیست خدایا الحمدالله. صد هزار مرتبه الحمدالله. **بداده ات شکر بنداده ات شکر!...** بله در سفری برای بردن نعش مرحوم والد... به مشهد رضا مشرف شدم...

خواه جمالزاده این شگرد زمینه‌پردازی را از دهخدا آموخته باشد خواه نه، درهرصورت در اینجا نویسنده شیوه‌ای سخت غربی را به کار می گیرد، گواینکه اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم چارچوب‌سازی، که بی تردید در غرب شناخته شده است، در کهن‌ترین سنت ادبی مشرق زمین نیز ریشه دارد. در **یکی بود و یکی نبود** جمالزاده اغلب در نهایت آسانی به این ساختار که در اینجا برای نخستین بار درصدد تجربهٔ آن برآمده است روی خواهد آورد.

آنگاه گذر از چارچوب به قصهٔ اصلی آغاز می شود، و انگیزهٔ این گذر اساساً توضیحی و تشریحی است: راوی در پاسخ به پرسش مفروض از سوی مخاطب نامرئی خود، وضع فعلیش را در زندان از راه بازگویی زندگی گذشته اش که او را به اینجا کشانیده شرح می دهد: «می پرسید چطور شد که در این زندان افتاده و زنجیر به گردن پوست و استخوان شده ام و کندوبخو به این پایم... گذاشتند!»

این انگیزه دست به دست انگیزهٔ دیگری می دهد، و آن انگیزهٔ «سرگرمی» است: «این سرگذشت دنبالهٔ دراز دارد و می ترسم اسباب دردسر بشود. نه؟ والله نه؟ خیلی خوب حالا که راستی مایلید چه مضایقه.»

حکایت چارچوب‌دار، که به انگیزهٔ توضیح یا تفریح و سرگرمی بیان می شود هم در مشرق زمین شناخته شده است (**هفت پیکر** نظامی و غیره) و هم در غرب (**دکامرون**، دست کم به دلیل وجود انگیزهٔ سرگرمی). ولی مهمترین مورد مقایسه برای منظوری که ما درصدد رسیدن به آنیم، ظاهراً رمان پیکارسک است که در آن داستان های کوتاه متعدد عموماً محاط در داستان اصلی براساس یکی از این دو انگیزه و اغلب انگیزهٔ نخست[۲]، عرضه می گردد.

مقایسهٔ این داستان با داستانهای نوع پیکارسک از آن نظر ضروری است که بعضی جنبه های دیگر

آن نیز در این نوع ادبی به چشم می خورد.

شکل گرفتن سرنوشت قهرمان در سفر، فقر و فلاکت، جستجوی کار، ترقی اجتماعی موقت در کار و سقوط نهایی و بازگشت به فقر آغازین: «بله، در سفری برای بردن نعش مرحوم والد به مشهد رضا مشرف شدم. در برگشتن، در رسیدن به تهران مخارجم تمام شد و همانجا ماندنی شدم و پیش یک روضه خوان اصفهانی نوکر شدم، و کم کم خودم هم بنای روضه خوانی را گذاشتم، و چون صدای گرمی هم از برکت سیدالشهدا داشتم کارم رونقی گرفت.»

سرگذشت اصل و نسب قهرمان، دوران شاگردی و سرنوشت او در پایان نیز از جمله قواعد و اصول نوع پیکارسک است. به علاوه، قهرمان داستان پیکارسک — که «پیکارو» نامیده می شود— درواقع یک «ضدقهرمان» کامل است که موقتاً با حیله ها و وسیله های گوناگون مدارج ترقی را در جامعه طی می کند ولی سرانجام از سوی همان جامعه طرد می شود. ملاقربانعلی نیز چهرهٔ یک ضدقهرمان را دارد. اگر روضه خوان می شود، بیشتر از راه مکر و فریب است تا به دلیل لیاقت: «راست است که سواد درستی نداشتم اما از صدقهٔ سر آل‌عبا یاد و هوش خوبی داشتم، همینکه یک مجلس را یکبار دو بار می شنیدم یاد می گرفتم...» و در آخرین صحنهٔ داستان در مسجد نیز می خوانیم: «فکر کردم که من برای قرآن خواندن اینجا آمده‌ام و کم کم بنای زمزمه را گذاشته، و قرآن که نمی توانستم بخوانم، و بنای خواندن دعاهائی که از بر بودم گذاشتم.»

از سوی دیگر، ملاقربانعلی در سرتاسر داستان نقش دوگانه ای را بازی می کند: برای ذکر مصیبت امامان دعوتش می کنند، ولی او تنها به عشق خودش فکر می کند. در پایان هم به فقر و فاقه ای بدتر از روز نخست گرفتار می آید.

این شباهت ها با داستان پیکارسک ما را برآن می دارد تا این داستان کوتاه را همچون یک طنز اجتماعی بدانیم، و این نکته را برخی منتقدان تصدیق می کنند، و بعضی تکذیب[۳]. بطورقطع، اگر این داستان طنزآمیز است، طنز نهفته در آن خشونت چندانی ندارد و این امر معلول لحن کاملاً خوشایند آن است. در پس پشت این لحن بذله مانند، اما، شاید تفسیری اعتقادآمیزتر نهفته باشد: درواقع یک روضه‌خوان به دلیل نقش اجتماعی خود نباید در هنگام کار به چیزی جز ذکر مصیبت امامان بیندیشد. و اگر هم فکر دیگری از خاطرش گذشت باید برای حفظ آبروی خود آن را به دقت پنهان بدارد. درعین حال این انتقاد بر جامعه به‌طورکلی وارد است، زیرا روضه‌خوان را در وضعیتی متضاد با احساساتش قرار می دهد (حال آنکه این احساسات خود به‌خود مایهٔ گناه نیست، زیرا در اسلام هیچ چیز مانع از آن نیست که یک ملا زن دوّمی هم بگیرد). درعین حال انتقادی از محیط مذهبی نیز در آن هست. شخص ملا نیز مانند یک پیکارو، و برغم لغزش هایش از قراردادهای اجتماعی سرانجام حس همدردی خواننده را نسبت به خود برمی انگیزد، و این گواهی است بر این حقیقت که درهرصورت شخص او آماج طنز نویسنده نیست: طنزی اگر هست تنها و تنها متوجه جامعه است، و ملا در نهایت چیزی نیست جز یک قربانی که در دام وجههٔ اجتماعی پیشه اش گرفتار آمده، وجهه ای که با حسیات او در تضاد قرار گرفته است.

آیا گرایش های این داستان به داستان پیکارسک اتفاقی است یا ناشی از اثر مطالعات جمالزاده است؟

ظاهراً ناگزیریم به تأثیر **سرگذشت حاجی بابا** اشاره کنیم، که در آن بویژه ماجرای عشق حاجی بابا و زینب شباهت‌های شگفتی آوری با داستان **درددل ملاقربانعلی** دارد. می دانیم که جمالزاده همواره احترام عظیمی برای این کتاب قائل بوده است، بویژه برای ترجمهٔ میرزاحبیب اصفهانی، ستایشی را هم که در دیباچهٔ **یکی بود ویکی نبود** از آن کتاب کرده، و بعدها در مقدمهٔ مهمی که همراه با چاپ جدیدی از ترجمهٔ فارسی **حاجی بابا** به سال ۱۹۶۹ نشر داده تکرار کرده است، به خاطر داریم[۴]. در نامهٔ مورخ هشتم اکتبر ۱۹۸۱ نیز به ما نوشته است: «من به این کتاب علاقهٔ وافری دارم، و گذشته از اینکه تاکنون روی هم‌رفته گمان نمی کنم که توصیف اخلاقیات و کیفیات درونی ما ایرانیان در کتابی (نمی گویم در داستانی) بهتر از این آمده باشد، ترجمهٔ فارسی آن را از بهترین نثر فارسی این زمان‌های اخیر (از یک قرن به این طرف) می دانم». با این‌حال، هرگاه بخواهیم سخنانی را که جمالزاده در ادامهٔ همین نامه اظهار داشته است بپذیریم، مسألهٔ تأثیر مستقیم این اثر بر **درددل ملاقربانعلی** منتفی به نظر می رسد: «من اولین بار ترجمهٔ فارسی کتاب را در سال‌های آخر نخستین جنگ جهانی و یا شاید پس از جنگ، فیمابین سال ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۰ میلادی بایستی خوانده باشم، و پیش از آن شاید درست باشد اگر بگویم که اسم این کتاب به گوشم نرسیده بود». از آنجا که در دیباچهٔ **یکی بود ویکی نبود**، که تاریخ سپتامبر ۱۹۱۹ را به همراه دارد، با حرارت هرچه تمامتر از **سرگذشت حاجی بابا** سخن رفته است، پس می توان پذیرفت که جمالزاده این رمان را در سال ۱۹۱۸ یا اوائل ۱۹۱۹ خوانده باشد. بعدها، در فصل ششم دلایلی اقامه خواهیم کرد که نشان می دهد نویسندهٔ ما این اثر را احتمالاً در سال ۱۹۱۷ خوانده بوده است— و درهرحال این تاریخ‌ها متعلق به سال‌ها پس از نگارش **درددل ملاقربانعلی** است.

با این همه، توضیحات دیگری هم ممکن است: نخست آنکه می توان بازنویسی این داستان را به وسیلهٔ نویسنده پس از خواندن **حاجی بابا** محتمل دانست. درحقیقت بعید به نظر می رسد که نویسنده، این اثرِ دورانِ جوانی خود را شش سال پس از نگارش آن به همان صورت منتشر کرده باشد. ولی آیا این تغییرات نهایی می‌تواند ربطی به جنبه‌های پیکارسک داستان داشته باشد؟ برای آگاهی از این موضوع دسترسی مستقیم به نسخهٔ دستنویس داستان ضروری است.

و اما حتی در مرحلهٔ نخست نگارش، می توان نوعی تأثیر پیکارسک را که از راه‌های دیگر به غیر از خواندن مستقیم **حاجی بابا** یا احیاناً **ژیل بلاس** (Gil Blas) به ذهن جمالزاده راه یافته باشد در نظر آورد. ویژگی های پیکارسک بعضی از قطعات **چرندپرند** دهخدا را بیش از این دیده‌ایم (نک **متن‌های شمارهٔ** ۲ و ۸). یک بخش از **سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیک** اثر مراغه‌ای نیز (برخلاف سایر بخش های آن اثر) رنگ تند پیکارسک دارد[۵]. نخستین مقدمهٔ مترجم **تمثیلات** آخوندزاده نیز آشکارا سرقت ادبی، یعنی ترجمهٔ مقدمهٔ ژیل بلاس است که اندکی دست کاری شده است[۶]. سخن کوتاه، حتی از ترجمهٔ **ژیل بلاس** و **حاجی بابا** (و به طور قطع از تأثیر **آنها**) هم که بگذریم، روحیهٔ پیکارسک در جوّ زمان، و در فضای ادبیات مشروطه، احساس می شود. به هرحال سرچشمهٔ مشخصی که جمالزاده از آن اثر گرفته است هرچه باشد، این نکته شایان توجه است که روحیهٔ پیکارسک، آنسان که کم و بیش در سرتاسر **یکی بود ویکی نبود** به چشم می خورد، این اثر را در متن ادبیات مشروطه قرار می دهد.

جنبهٔ دیگر این داستان که باید بدان توجه شود، سبک مستقیم و نمایشی آن است: در اینجا کاری

جز بازگویی داستان به مخاطب بر عهدهٔ راوی گذاشته نشده است. او همواره با مخاطب خود سخن می گوید و با او به پرسش و پاسخ می پردازد و چنان است که گویی سخنان او را می شنود. این ویژگی را که در بخش زمینه‌چینی داستان بیان شده است، دیدیم. در انتهای داستان نیز به آن برمی خوریم: «ولی خیلی سر شما را درد آوردم. ببخشید. هفت سال تمام بود که با کسی صحبت ننموده بودم». و او نه تنها صحبت می کند بلکه به نحوی نقش دقیق خود را نیز اجرا می کند، و این کار را علامت های تعجب که در سرتاسر متن داستان پراکنده است نشان می دهد، و گاه حتی حرکات بدن نیز مستقیماً به روال سخن می پیوندد: «واخ که این زنجیر گردن خشک شده‌ام را شکست!» اینها همه یکبار دیگر انسان را به یاد دهخدا می اندازد (نک متن‌های **شمارهٔ** ۲، ۵، ۹) و نیز **دشمن خونی** را که، چنانکه دیدیم، همزمان با **درددل ملاقربانعلی** نوشته شده است).

جمالزاده همواره کشش ویژه‌ای به سوی این سبک مستقیم و گفتاری نشان داده است، و همین نکته موجب شده است که اسلامی ندوشن اظهارنظر کند که «طرز بیان [جمالزاده] گاهی به «نقالی» نزدیک می شود»[۷]. غلامحسین یوسفی نیز همین نظر را بیان می کند[۸]، اما با اینهمه، هنگامی که این منتقد می گوید «جمالزاده با ترجیح این شیوه که بعضی گوشه های «قصه گویی» قدیم فارسی را به یاد می آورد و یکسر به «تکنیک» داستان‌پردازی غربی تسلیم نشدن، اصالتی خاص به کتاب خود بخشیده، کتابی که عنوان آن نیز از سنت قصه‌پردازی دیرین فارسی گرفته شده: **یکی بود ویکی نبود**»[۹] دیگر با این منتقد کاملاً هم‌عقیده نیستیم (منتقدی از سوی دیگر بهترین تحلیل سبک‌شناسانه و مضمونی **یکی بود و یکی نبود** را از او داریم). این نظر که سبک داستانگویی مستقیم، داستان‌های کوتاه جمالزاده —و بویژه **درددل ملاقربانعلی**— را به هنر قصه گویی عامیانه در ایران نزدیک می کند، بی تردید نظر درستی است، ولی کاربرد این سبک در نثر نوشتاری نوعی نوآوری است که، هرگاه کارهای دهخدا را نادیده بگیریم، در ادبیات فارسی پیشینه ندارد، حال آنکه در ادبیات غربی کاملاً آشناست[۱۰]. به نظر ما چنین می رسد که جمالزاده با انتخاب عنوان برای کتاب خود که گویای عبارتی است که در آغاز قصه های ایرانی می آید و معنای آن معادل «روزی بود و روزگاری»[۱۱] است، خواسته است این شگرد غربی را ایرانی کند.

٤ــ تقلیدی از حکایت کلاسیک

آنچه گفتیم به این مفهوم نیست که تنها ویژگی شرقی این داستان کوتاه در پیوند با عنوان مجموعه است. برعکس —و این مطلبی است که باید پس از این نشان دهیم— جنبه های بسیاری این داستان را به سنت نثر کلاسیک فارسی پیوند می دهد.

جنبهٔ بذله‌آمیز و اجتماعی-اخلاقی این داستان آشکارا خواننده را به یکباره به یاد حکایت اخلاقی کلاسیک، و بیش از همه **گلستان** سعدی، می اندازد. بی تردید، **درددل ملاقربانعلی** یک حکایت نیست، بلکه داستان کوتاهی است به مفهوم کامل این عبارت، و با تمامی ساختاری که زیبندهٔ این نوع ادبی است. اما در کنار این ویژگی، یا بهتر بگوییم در زیربنای این ساختار یا اگر بتوان گفت پیش از پروبال

گرفتن روایت قصه، یک نقطهٔ تقاطع اساسی وجود دارد که در آن داستان کوتاه ما و حکایت یکی می شوند: داستان کوتاه ما و نوع حکایت هر دو بر بنیاد تناقض پی ریزی شده است، یعنی برخورد دو اصل که هر دو در شمار «شکل های فرهیخته»اند که از یک «شکل ساده»، یعنی به گفتهٔ ژول[۱۲] «مسأله»، سرچشمه می گیرند. از این نیز می توان پا فراتر نهاد: هریک از این شکل های فرهیخته درواقع از دو شکل ساده منشعب می شوند که هریک در دیگری می آمیزد: مسأله و لطیفه[۳]، چنانکه گوئی دو پرتو همگرا در نقطه ای با یکدیگر تلاقی می کنند تا گاه یک حکایت و گاه یک داستان کوتاه را پدید آورند. هر دو ارزیابی اصولی (= مسأله) هستند که با لحنی بذله آمیز (= لطیفه) مطرح می گردند.

ولی مطلب دیگری هم هست. اینگونه توازی تضاد (برخورد دو اصل)، که در شالودهٔ حکایت اخلاقی کلاسیک وجود دارد، در تمام جنبه های نگارش آن بازتاب می یابد، و عملاً بر آن چیره می شود. اجازه دهید به عنوان نمونه حکایت یازدهم از باب اول **گلستان** را که به دلیل کوتاهی آن انتخاب کرده ایم در نظر آوریم:

ن ۱: درویشی مستجاب الدعوه در بغداد پدید آمد
ن ۲: حجاج یوسف را خبر کردند
ن ۳: بخواندش
ن ٤: و گفت دعای خیری بر من کن
ن ۵: گفت خدایا جانش بستان
ن ٦: گفت از بهر خدای این چه دعاست
ن ۷: گفت این دعای خیر است تورا و جملهٔ مسلمانان را

شعر:

ای زبردست زیردست آزار — گرم تا کی بماند این بازار
به چه کار آیدت جهانداری — مردنت به که مردم آزاری

آهنگی دوگانه در تمام سطوح این حکایت به چشم می خورد:

۱— در سطح **مضمون**: برخورد میان دو مفهوم «دعای خیر» و دو اصل: آیا بهتر است یک ستمگر زنده بماند یا بمیرد؟

۲— در سطح **شخصیت ها**: تنها دو شخص وجود دارد، حجاج و درویش.

۳— در سطح **طرح حکایت**: الف— یک قصه، ب— حکمت (به شعر).

قصه نیز به نوبهٔ خود تشکیل شده است از: الف— مقدمه (ن ۱، ۲، ۳) و، ب— اصل قصه (ن ٤ تا ۷). اصل قصه نیز از تناوب میان دو خواهش (ن ٤ و ٦) و دو پاسخ (ن ۵ و ۷) تشکیل می شود.

در مورد شعر نیز می بینیم که از دو بیت که طبق معمول هر بیت شامل دو مصرع است، تشکیل شده است.

٤— در سطح **سبک**: تناوب میان نظم و نثر.

حال بپردازیم به **درددل ملاقربانعلی:**

۱— در سطح **مضمون**: برخورد دو اصل.

۲— در سطح **شخصیت‌ها**: دو شخص، روضه‌خوان و دختر جوان (سایر شخصیت‌ها همه در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارند).

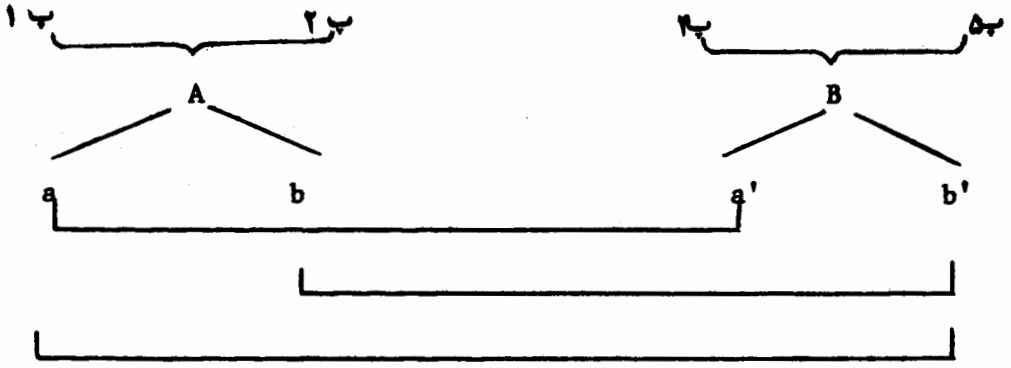
۳— در سطح **طرح داستان**: دو بخش قرینه (پ ۱، پ ۲/ پ ٤، پ ٥) در چارچوب یک زمینه، و یک نتیجه (پ ٦ + پیگفتار) که یک بازگویی مختصر آنها را از یکدیگر جدا می کند (پ ۳). بخش نخست (پ ۱، پ ۲) آغاز رویدادها را بازگو می کند، و بخش دوم (پ ٤، پ ٥) پایان آنها را. بدین ترتیب داستان به دو لحظهٔ اصلی خود بدل می گردد. هریک از این دو بخش نیز خود از دو قسمت تشکیل شده است، که هرکدام یکی از دیدارهای ملاقربانعلی را با دختر جوان بیان می کند، و هرکدام دربرگیرندهٔ اوجی است که به دیدن چهرهٔ دختر جوان می انجامد (دیدار بی ثمر در پ ٤— ن ٥، که نومیدی ملاقربانعلی جای آن را می گیرد).

بازی توازی‌ها را باید از این هم فراتر برد: تقارن میان پ ۱ و پ ٤ از یکسو، و میان پ ۲ و پ ٥ از سوی دیگر: دختر جوان یکبار در پ ۱ و بار دیگر در پ ٤ ملاقربانعلی را از دیدار خود محروم می کند: در پ ۱ تا حدی و در پ ۳ به طور کامل، **واثر «تعلیق» واوج نیز ازهمینجاسرچشمه‌می‌گیرد.**

در پ ۲ و پ ٥ ملاقربانعلی دختر جوان را می بیند، بی آنکه دختر بتواند متقابلاً او را ببیند. در هر دو مورد دختر **درازکشیده**: در پ ۲ خوابیده، و در پ ٥ مرده است، و از اینجا **اوج جدیدی** ناشی می گردد.

سرانجام نویسنده با بستن مدار داستان دو بخش نهایی پ ۱ و پ ٥ را به وضوح به یکدیگر می پیوندد: «یک دفعه به خیال آن شب مهتابی افتادم که اول بار صورت دختر حاجی را دیده بودم، و باز آن درخت گل و آن گیسوی پریشان به خاطرم آمد...» (پ ٥ ن ۲). در توازی تضادها، شب دیدار نهایی با نعش دختر جوان پاسخگوی شب دیدار نخستین ملا با دختر جوان که تازه از مرگ نجات یافته می شود.

تمامی این توازی‌ها را می توان در شکل زیر نشان داد:



چنانکه ملاحظه می شود تعادل کامل صوری طرح **درددل ملاقربانعلی** یکسره براساس آهنگی دوگانه

بنا شده، و از این نظر به هیچ روی دست کمی از حکایت های **گلستان** ندارد.

٤ــ در سطح **سبکی** نیز همین آهنگ را در کار برد برخی اسلوب ها می توان دید. دو عبارت همچون برگردانی بی وقفه تکرار می شوند. عبارت نخست (الف) دعایی است که ملاقربانعلی هر بار پس از ذکر نام همسر متوفای خود بر زبان می راند (ازقبیل: «با فاطمه زهرا محشور شود که زن بی مثلی بود» در پ ۱ ن ۹). عبارت دوم (ب) یادی از «آن درخت گل و آن موهای پریشان» است که به گونه ای وسوسه دار تکرار می گردد. شایان توجه است که این دو برگردان نیز در میان خود نوعی توازی برقرار می کنند، زیرا هریک به یکی از دو زن مورد علاقهٔ ملا مربوط می شود. هردو هم به یک میزان تکرار می شوند: هفت بار، و تناوبی نسبتاً مطلق را پدید می آورند به صورت: ب ــ الف ــ ب ــ الف ــ ب ــ الف ــ الف ــ ب ــ الف ــ ب ــ الف ــ ب ــ الف ــ ب.

با اینهمه، روشن است که اگر هم نوعی بازی توازی و تناوب میان این عبارت ها وجود دارد، خود این بازی کمتر از تکرار عبارتها در خواننده تأثیر می گذارد. این تکرار نوعی اثر کمیک ایجاد می کند، و از همین جاست که داستان شبه حکایت به تقلید هزل آمیزی از آثار کلاسیک بدل می گردد.

درواقع، عبارت معترضهٔ تقاضای آمرزش (الف) تقلیدی است از جملات تقدیس و تبرک در متون مذهبی که در آنها هر بار یاد رسول یا امامان یا بزرگان مذهب همراه با عبارتی کلیشه ای از این نوع است، و نیز کاربردی عامیانه که در آن نام شخص متوفی همیشه توأم با عبارتی از این قبیل بر زبان می آید. به همین ترتیب یاد بوتهٔ گل و زلف پریشان و غیره (ب)، هر بار با نمایاندن ضعف درونی ملا، که نمی تواند گریبان خود را از دست این خاطره برهاند، نیز یادآور کلیشه های شعر تغزلی فارسی است که در آن زلف یار و گل سرخ نقش بزرگی بر عهده دارند. تکرار این عبارت به وضوح در هر دو مورد اثر کمیک دیگری پدید می آورد.

نمونهٔ دیگری از تقلید حکایت، و به شکلی گسترده تر، تقلید نثر کلاسیک فارسی، عبارت است از تناوب نثر و نظم. جمالزاده چهار بار در متن داستان خود شعرهایی می آورد که خود نمونهٔ ناب ترین کلیشه های شعر تغزلی فارسی است:

ــ وصف شراب (پ ۲ ن ٤).

ــ درد عشقی که خواب از چشم می رباید (پ ۲ ن ۵).

ــ بی اعتنایی معشوق (پ ٤ ن صفر).

ــ یاد محبوب درآمیخته با یاد عشق سرمدی (پ ۵ ن ٤).

گذشته از اینها، موارد دیگری نیز وجود دارد که در آن شعر تغزلی فارسی به ریشخند گرفته شده است: «یادم آمد که زیر گیسوان یک صورتی هم بود که از خجلت و شرم جلوی مرد نامحرم مثل ورق گل های همان درختی که گویا از حسادت چادر را از سرش به در کردند سرخ شد، و خارغم به دل من کاشت.» (پ ۲ ن ۳). اندکی بعد، ملاقربانعلی که می خواهد خود را حلق آویز کند، بند رخت را که یک سرش به درخت توتی بسته است و سر دیگرش به میخ طویله ای در دیوار، باز می کند و از شاخهٔ توت می آویزد. مشاهدهٔ طناب آویزان که آرام آرام تاب می خورد در آن شب مهتابی ملا را به یاد لحظهٔ دیدار نخستین با محبوب خود می اندازد: «یکدفعه به خیال آن شب مهتابی افتادم که اول بار صورت دختر

حاجی را دیده بودم، و باز آن درخت گل و آن گیسوی پریشان به خاطرم آمد و آه از نهادم برآمد و گفتم هر طور هست باید باز یکبار آن صورت هزار بار از ماه بهتر را ببینم.» در اینجا نوعی تداعی معانی به چشم می خورد که مستقیماً از کلیشه ای در غزل فارسی سرچشمه می گیرد، که در آن طره های گیسوی دلدار (ماهروی) به کمندی تشبیه می شود که گلوی دلداده آماده به مرگ را می فشارد.

این ها همه چشمک های شیطنت آمیزی است به ادبیات کلاسیک که جمالزاده با باریک بینی و بذله پردازی، و بدون کوچکترین گرانجانی، تقلید می کند. او اگر ضعف های ادبیات کلاسیک را می شناسد، در عوض از نقاط قوت آن نیز بی خبر نیست: صحّت صوری طرح و توازی های آن که تا بدین حد به هنر حکایت پردازی نزدیک است در زیبایی این داستان کوتاه بی تأثیر نیست. و اگر جمالزاده با طنزی ظریف شعر تغزلی را به ریشخند می گیرد، به هیچ وجه آنرا مردود نمی داند: در صحنه ای که ملا را بر پشت بام می بینیم (پ ۲، ن ٤، ٥، ٦) تأثیر شاعرانهٔ راستینی دیده می شود.

بی تردید می توان در برابر این بازی با ادبیات کلاسیک، که ظاهراً با ادعاهای تجدد در دیباچهٔ **یکی بود ویکی نبود** ناسازگار می نماید، شگفت زده شد. لکن باید به خاطر داشت که این داستان کوتاه چهار سالی پیش از آن دیباچه به رشتهٔ تحریر درآمده، و دقیقاً با **دشمن خونی** که آن نیز نثر کلاسیک را به طنز می گیرد، همزمان است، و نیز با اصولی که تا حد زیادی از همین مقوله است (نک فصل دوم). در اینجا طنز یقیناً کمتر از **دشمن خونی** آشکار است، و به علاوه، جمالزاده در مورد پیوستن **درددل ملاقربانعلی** به سایر داستان های کوتاه مجموعهٔ **یکی بود ویکی نبود** کمترین تردیدی به خود راه نداده است، کاری که شاید در مورد **دشمن خونی** ناممکن می بود زیرا نه تنها موضوع آن با **یکی بود ویکی نبود** همخوانی نداشت بلکه سبک آن داستان نیز با نظریات دموکراتیک و مردم پسندی که در دیباچهٔ آن مجموعه ابراز شده است چندان سازگار نمی نماید.

به هرحال این نکته جالب توجه است و باید تأکید شود که جمالزاده در سال ۱۹۱۵ یک دوران تقلید طنزآمیز از متقدمان را پشت سر نهاده بود، دورانی که با لذتی آشکارا همراه بوده است. نویسندهٔ ما همواره این لذت را در وجود خود داشته است: این نوع تمرین با سبک های پیشینیان یکبار دیگر در آخرین اثر او، **قصهٔ ما بسر رسید** (۱۳۵۷) دیده می شود. داستان کوتاه **بارگاه شاهان** تقلیدی است به طنز از ادبیات حماسی و قصایدی که در مدح شاهان سروده می شده است.

باز هم به **درددل ملاقربانعلی** بازگردیم: تقلید از ادبیات کلاسیک حتی در موضوع داستان نیز دیده می شود. عشق ملای پیر به دختر جوان یادآور یکی از مضامین بسیار کلاسیک در ادبیات فارسی است: عشق زاهدی پیر به دختری جوان، عشقی که در لحظه ای تصویر اجتماعی عابد را درهم می شکند، و او را به بدبختی مشترک انسانها می کشاند. انسان بلافاصله به یاد سرگذشت معروف شیخ صنعان در **منطق الطیر** عطّار می افتد. درعین حال، تراژدی سرنوشت صوفی ریاضت کش جای خود را در این داستان به ماجرای تراژدی کمیک روضه خوان محله می دهد. کاری که جمالزاده در اینجا می کند، تا حدی شبیه به کاری است که در **دشمن خونی** انجام می دهد، بدین معنا که در **دشمن خونی** تغزل و لحن حماسی ادبیات کلاسیک به ابعاد غرایز ولع و هجوم یک پشه بدل می گردد، و در اینجا نیز آزمون روحانی یک صوفی صافی به تضرعات عشقی ملایی از طبقات پایین بدل گشته است.

به هرحال یک نکته مسلم به نظر می رسد، و آن اینکه نمی توان به گونه ای ناب و آسان این داستان کوتاه را از «نوع جدی» تلقی کرد، چنانکه ر. لسکو[۱۴] یا خانلری[۱۵] کرده اند. بی تردید آنچه بر ملاقربانعلی گذشته تراژیک است، ولی در سرتاسر متن بذله پراکنی نویسنده همواره ماجرا را تعدیل می کند. هم در طرح خود داستان که در آن «درددل» قهرمان داستان با طنزی ملایم نقل می شود، وهم در سبک روایت، که در آن ادبیات کلاسیک، که ظاهراً پشت سر نهاده شده، در باطن به شکل تقلیدی کمیک سر بر می کند.

بدینسان روش کار نویسندهٔ نوآوری که جمالزادهٔ جوان باشد از پرده بیرون می افتد: مصمم به نوآوری و در عین حال سخت غرقه در گذشتگان، مسحور غرب و درعین حال با تمام وجود شرقی، انتقادگر در برابر جامعه ای که با موازین دموکراتیک به آن می نگرد و در عین حال عاشقانه دلبستهٔ همان جامعه.

پانویس های فصل چهارم

LESCOT, R., «Le roman et la nouvelle dans la littérature iranienne contemporaine», *Bulletin d'Etudes Orientales de l'Institut Francais de Damas*, 9, 1942-1943, p. 85.

۲– انگیزهٔ توضیحی را مثلاً در **ژیل بلاس** نیز می توان دید، بویژه در سرگذشت دن پومیودوکاسترو، سرگذشت دن آلفونس و سرافین زیباروی، سرگذشت لور، سرگذشت دن کاستون دوگوگولوس و دونیا هلنا دوگلیستئو... یا در **حاجی بابای اصفهانی** در بخش های مربوط به سرگذشت درویش صفر، سرگذشت زینب، سرگذشت یوسف ارمنی، سرگذشت ملک الشعرا (عسکر). انگیزهٔ تفریحی را نیز در **حاجی بابا** در «حکایت سر بریان» می توان دید.

۳– «در نگاه نخست **درددل ملاقربانعلی** سرگذشتی به نظر می رسد که آشکارا سرشار از انتقاد اجتماعی است. قهرمان آن، ملاقربانعلی، شیخ است و این عنوان می تواند این فکر را به خواننده القا کند که در اینجا نیز، چون بسیاری جاهای دیگر، جمالزاده میل دارد روحانیان کشور خود را به باد انتقاد گیرد. با اینهمه به یقین می توان گفت که **درددل ملاقربانعلی** یک سرگذشت سادهٔ عشقی است که در آن اتفاقاً پیشهٔ قهرمان یک پیشه روحانی است».

Mashiah, Y., «Once upon a time. A study of *Yeki Bud, Yeki Nabud* the first collection of short stories by Sayyid Muhammad Ali Jamâl-zâde», *Acta Orientalia*, 33, Copenhagen, Munksgaard, 1971, p. 129.

ایکاش ماشیا به این تأئید گذرا اکتفا نمی کرد، و براستی «به یقین» دربارهٔ ویژگی معصومانهٔ این داستان استدلال می کرد. به نظر ما، تفسیر «سادگی» یا «نقدپردازی» این داستان به فضایی بستگی دارد که داستان را در درون آن می خوانیم. هرگاه این داستان را به تنهایی بخوانیم، برایمان مبهم باقی خواهد ماند: طنز داستان پوشیده تر از آنست که قاطع به نظر رسد. هرگاه دو داستان کوتاهی را که جمالزاده در سال ۱۹۱۵ در بغداد نوشته است در کنار یکدیگر بخوانیم،

لحن سبک و مفرح و مطایبه‌وار «دشمن خونی» بر سیاق **درددل ملاقربانعلی** سایه می افکند و انتقادهای اجتماعی آنرا می پوشاند. اما هرگاه **درددل ملاقربانعلی** در چارچوب **یکی بود و یکی نبود** بررسی شود، لحن شدید انتقادی **فارسی شکر است و بیله دیگ بیله چقندر** در محیط مذهبی معینی بر خواندن **درددل ملاقربانعلی** اثر می گذارد. به نظر می رسد که ماشیا تلویحاً با این نکته موافق است. در تفسیری که ما پیشنهاد می کنیم، یعنی نگریستن به این داستان به عنوان داستانی از نوع پیکارسک، بی تردید رنگ طنز آشکار است. در اینجا با متنی رو یارو هستیم که تنها در فضای کلی که در آن خوانده می شود معنای خود را آشکار می سازد، و از این رو تفسیرهای گوناگون بر آن امکان‌پذیر می گردد.

۴— موریه، جیمز. **سرگذشت حاجی بابای اصفهانی**، به ترجمهٔ و مقدمهٔ جمالزاده، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۸ (۱۹۶۹).

۵— **قهرمان**–راوی داستان برخورد خود را در طول اقامتش در تهران، با یک حاجی نقل می کند که ظاهراً پیشتر در مصر بوده و از آواره‌ای خانه بر دوش به شهروندی ثروتمند بدل شده است. این شخص با بیان سرگذشت خود وضعیت فعلیش را تشریح می کند (**انگیزهٔ توضیحی** در یک داستان چارچوب‌دار) و می گوید که چگونه از تفلیس به تهران رفته تا در آنجا به نان و آبی برسد، و چگونه با حیله گری رفته رفته به محافل اعیان و اشراف راه یافته است.

۶— نک چاپ خوارزمی، تهران، ۱۳۵۶ (۱۹۷۷)، ص ۱۹—۱۸.

۷— اسلامی ندوشن، محمدعلی، «تلخ و شیرین از محمدعلی جمالزاده» سخن، دوره هفتم، شمارهٔ ۱، ۱۳۳۵ (۱۹۵۶)، ص ۱۰۷.

۸— یوسفی، غلامحسین، **پیشگفته**، جلد دوم، ص ۲۷۴.

۹— **همانجا**.

۱۰— نک کامشاد، **پیشگفته**، ص ۹۱.

۱۱— در دو مجموعهٔ دیگر از آثار جمالزاده نیز همین روال را می توان دید: **غیر از خدا هیچکس نبود**، و **قصهٔ ما به سر رسید**.

۱۲— نک Formes simples **پیشگفته، ص ۱۳۷ و بعد** برای نشان دادن حکایت سعدی به عنوان یک مسأله یا برخورد دو اصل کافی است نظری به نخستین حکایت **گلستان** بیفکنیم: در این حکایت وزیری را می بینیم که در پاسخ پادشاه دروغی می گوید که به نفع یک اسیر محکوم به مرگ تمام می شود، و وزیر دیگری پاسخ راست می دهد که جان اسیر را به خطر می اندازد. حکایت با این حکمت به پایان می رسد: «دروغی مصلحت‌آمیز به که راستی فتنه‌انگیز» بیشتر حکایات **گلستان** بر پایهٔ همین اصل بنا شده‌اند.

۱۳— **همانجا**، ص ۱۹۷ و بعد.

۱۴— «Le roman et la nouvelle...». **پیشگفته، ص ۸۵.**

۱۵— «نثر فارسی...» **پیشگفته** ص ۱۵۷.

فصل پنجم

دوستی خاله خرسه

[بر بالای این داستان جملهٔ زیر نوشته شده است: «حکایت ذیل در موقع جنگ عمومی و زدوخوردهای ملّیون ایرانی و روس ها در اطراف کرمانشاه در اوایل سنهٔ ۱۳۳٤ (۱۲۹٤ هـ. ش) نوشته شده است.»]

راوی که کارمند ادارهٔ مالیهٔ ملایر است تصمیم دارد برای دیدن مادر خود به کرمانشاه رود، تا شاید در بحبوحهٔ جنگ اسباب آرامش خاطر او گردد. رئیس ادارهٔ راوی، که به شطرنج و ورق بیش از کار اداری دلبستگی دارد، بی چون و چرا با مرخصی او موافقت می کند. از بخت خوش یک گاری اسبی آمادهٔ رفتن یافت می شود و علاوه بر راوی و سورچی (مردی به نام حمزه)، جعفرخان غلام پستخانه، یکی از شاهزادگان تویسرکان، و جوانی به نام حبیب الله با آن عازم سفر می گردند. حبیب الله جوانی است بیست و دو ساله که در یکی از قهوه خانه های ملایر شاگرد قهوه چی است، و طبعی خوش و دست و دلی باز دارد که محبت همگان را به او جلب می کند. این جوان عازم کنگاور است تا به کار خانوادهٔ برادر ارشدش، که در جنگ کشته شده است، رسیدگی کند. گاری به راه می افتد، و مسافرت در میان بارش شدید برف و سرمای فراوان زمستان ادامه می یابد. در میان راه شاهزادهٔ تویسرکانی به مقصد می رسد و پیاده می شود، و دیگر مسافران به راه خود ادامه می دهند.

ناگهان فریادی از کنار جاده به گوش می رسد: **قزّاقی** مجروح کمک می خواهد. جعفرخان به

دیگران توصیه می کند که بی اعتنا به راه خود ادامه دهند، ولی حبیب الله تصمیم می گیرد تا به کمک قزاق بشتابد و برای این کار از گاری پیاده می شود. پس از آنکه حبیب الله قزاق روسی را در داخل گاری جای می دهد قزاق با دشواری بسیار برای مسافران بازگو می کند که چگونه در جریان شبیخونی زخم برداشته است. بزرگواری حبیب الله مورد پسند همگان واقع نمی شود، سورچی از اینکه این بار اضافی بر او تحمیل شده ناخشنود است. حبیب الله برای راضی کردن او سکه ای به دستش می دهد، ولی هنگامی که می خواهد کیسهٔ پولش را دوباره پر شالش بگذارد، کیسه در دامنش می افتد، و تمامی پول هایی که او می خواهد به زن و بچهٔ برادرش برساند بیرون می ریزد. در این لحظه قزاق نگاهی تند و تیز به پول ها می افکند.

سفر همچنان ادامه می یابد، و در راه حبیب الله عبای خود را به دوش قزاق، که از شدت سرما تمام بدنش به لرزه افتاده، می اندازد. بالاخره مسافران به کنگاور می رسند، و در این جا مرد قزاق گروهی از همرزمان خود را می بیند که خندان و شاد گرد هم جمع شده اند، بلافاصله آنها را فرامی خواند، و چند کلمه ای به آنان می گوید که به شنیدن آن گروه قزاقان بر سر حبیب الله می ریزند و او را می گیرند و می برند. بقیهٔ مسافران، مات و مبهوت، گاری را کمی دورتر نگاه می دارند، و راوی باخبر می شود که حبیب الله را متهم کرده اند که در طول راه نسبت به قزاق همسفر خود بدرفتاری روا داشته است و روس ها می خواهند او را برای عبرت اهالی تیرباران کنند.

راوی سرآسیمه خود را به پشت بام گاریخانه، که مشرف به شهر است می رساند، و پس از چندی ناگهان قزاقان را مشاهده می کند که حبیب الله را دست بسته به سوی تپه ای در نزدیکی قصبه می برند و در آنجا تیربارانش می کنند. راوی راه تپه ای را که اعدام بر **بالای آن صورت گرفته است در پیش می گیرد** و در نزدیکی جسد می ایستد. شب فرا می رسد، و ناگهان راوی مردی را لنگ لنگان در حال نزدیک شدن به جسد می بیند و می شناسد: قزاق روسی است. قزاق با حرکتی بسیار سریع، پول را از شال کمر حبیب الله بیرون می کشد و دوباره به سمت سربازخانه به راه می افتد.

اکنون همه چیز برای راوی روشن شده است: او به دلیل این آدم کشی پی برده و فهمیده است که چگونه مرد قزاق، به طمع مختصر پول حبیب الله آنهمه مردانگی و بزرگواری این جوان را در حق خود از یاد برده است.

صبح روز بعد، راوی می خواهد برای آخرین بار با حبیب الله خداحافظی کند، ولی برف هم جسد این جوان را در **برگرفته** و پوشانده و هم جای پای قزاق بد سرشت را از نظر پنهان کرده است. اندکی بعد، مسافران به راه خود ادامه می دهند.

۲ــ طرح نقش های داستان

پارهٔ یکم ــ **ن صفر (وضعیت آغازین)**: راوی آشفته خاطر است و تصمیم می گیرد برای دیدن مادرش به کرمانشاه برود.

ن ۱: رئیس ادارهٔ راوی به او مرخصی می دهد
ن ۲: راوی برای رفتن گاری پیدا می کند.

پ— ۲—

ن صفر: حبیب الله تصمیم می گیرد برای رسیدگی به خانوادهٔ برادر متوفایش به کنگاور برود.
ن ۱: عزیمت از ملایر.

پ ۲—۱

ن ۱: استمداد قزاق.
ن ۲: سوار کردن حبیب قزاق را در گاری.
۱— جعفرخان سعی می کند بدون توجه از کنار قزاق بگذرد.
۲— حبیب او را سرزنش می کند.
۳— حبیب قزاق را سوار می کند.
ن ۳: قزاق داستان خود را بازگو می کند.
۱— برای تهیه آذوقه فرستاده شده است.
۲— قبایل کرد به او شبیخون زده اند.
۳— قزاق زخم خورده است.
٤— کردها تفنگ و اسبش را گرفته و او را رها کرده اند.
ن ٤: حبیب به مراقبت از قزاق می پردازد.
ن ٥: غرولند کردن سورچی.
ن ٦: حبیب به سورچی پول می دهد.
ن ۷: افتادن کیسه پول.
ن ۸: نگاه تیز قزاق به پولهای حبیب.
ن ۹: حبیب عبایش را به قزاق می دهد.
ن ۱۰: ورود به کنگاور.
ن ۱۱: بازیافتن قزاق همرزمانش را.

پ— ۲— ۲—

ن ۱: سخن گفتن قزاق با همرزمانش.
ن ۲: بدرفتاری روسهای با حبیب و دستگیری
ن ۳: توقف گاری.
ن ٤: خبر گرفتن راوی از دلایل دستگیری حبیب و علت محکومیتش به مرگ.
ن ٥: پیشنهاد راوی برای نجات حبیب.
ن ٦: منصرف کردن و توسط جعفرخان.
ن ۷: رفتن راوی به پشت بام به منظور خبر گرفتن از وقایع.
ن ۸: قزاقها حبیب را پیش می آورند.

ن ۹: تیرباران شدن حبیب.
ن ۱۰: رفتن راوی به محل اعدام.
ن ۱۱: تأمل راوی بر جنازهٔ حبیب.
ن ۱۲: قزاق خود را به جنازهٔ حبیب می رساند.
ن ۱۳: دزدیده شدن پول حبیب توسط قزاق.
ن صفرصفر: حبیب مرده/ وپولش بسرقت رفته است.
ن ۱٤: وداع گفتن راوی با جسد حبیب.
ن ٤: عزیمت از کنگاور.

۳– «داستان کوتاهی در ردیف بهترین داستان‌های اروپایی»

این داستان کوتاه نیز مانند داستان قبلی انحنای داستان کوتاه دسیسه‌ای را که شیوهٔ غربی است بر بافت بنیاد یک حکایت کلاسیک ایرانی نشانده است و درحقیقت مثل داستان **درددل ملاقربانعلی** نشانگر «مسألهٔ» برخورد دو اصل رفتاری است (نیکدلی عام قهرمان/بدی خودخواهانهٔ مدعی) همراه با طرحی از توازی تضادها: پ ۲–۱ (کار نیک حبیب) در برابر پ ۲–۲ (کار بد قزاق) قرار می گیرد. بنابراین دوگانگی دو اصل بالا بلافاصله در ترتیب قصه بازتاب می یابد چنانکه اغلب در حکایت اخلاقی می بینیم[۱]. و همچنانکه در حکایت ملاحظه می کنیم این داستان کوتاه نیز تضاد مضمونی قصه را در حکمت در یک گفتار متبلور می کند: پس از دستگیری حبیب، جعفرخان به راوی می گوید: «اینها را بیخود نیست که خرسشان می گویند. مگر دوستی خاله خرسه را نشنیده‌ای؟ برو نیش عقرب را ماچ کن و ببین چطور مزدت را کف دستت می گذارد!» (پ ۲–۲ ن ٦). این عبارت کلیدی که نام خود را به داستان داده است، اشاره‌ای است به سرگذشتی عامیانه که در ایران همه آنرا می دانند: چوپانی با خرسی طرح دوستی ریخته بود. خرس با دیدن مگسی که دوستش را در خواب می آزرد، سنگی بزرگ را بر سر مگس زد... و با همان ضربه چوپان بینوا را کشت.به دیگر سخن، نیکی نباید بدون حزم و احتیاط و عقل سلیم باشد. پس داستان کوتاه ما نیز براساس اصل دو گانهٔ حکمت و قصهٔ نمونه بنا شده، و این خود از ویژگیهای حکایت[۲] است. به علاوه این گفتار نوعی بازی لفظی را با واژهٔ «خرس» (= روس/خاله خرسه) نیز در بر دارد، شیوه‌ای که به ویژه در حکایت به چشم می خورد[۳].

اما اینهمه نظر حسن کامشاد را رد نمی کند، که معتقد است: «گذشته از برخی جزئیات کم اهمیت، و حرکت و احساس های نهفته در این داستان کوتاه آن را در ردیف بهترین داستان‌های کوتاه، در ادبیات اروپایی قرار می دهد»[۴]. زیرا با حفظ جنبه های سنتی در این داستان، که میراث حکایت کلاسیک است، جمالزاده در اینجا نیز توانسته است تکنیک های مشخّص داستان و داستان کوتاه غربی را در اثر خود به کار گیرد.

او در اینجا نیز بار دیگر شیوهٔ چارچوب سازی (پ ۱) را به کار می گیرد، و این بار تفکیک چارچوب و داستان از داستان کوتاه پیشین روشن تر است، زیرا چارچوب عبارت از داستانی است در

خصوص سفر راوی، حال آنکه خود داستان رویدادی را در مورد شخص دیگری (حبیب) بیان می کند. آیا انگیزش سفر (که در اینجا نیز مثل رمان پیکارسک ناتمام می ماند) و این ویژگی که داستان راوی سرگذشت خود اوست (در پ ۱) نیز ما را به سوی نوع پیکارسک می کشاند؟ طرح بذله‌وار شخصیت برخی تیپ های اجتماعی (رئیس ادارهٔ مالیه، جعفرخان، و شاهزادهٔ تویسرکانی)، انگیزش مسألهٔ استخدام (راوی «پس از هزارها خون دل تازه در ادارهٔ مالیهٔ ملایر برای خود کسی و صاحب اسم و رسم و سروسامانی» شده است— پ ۱ **ن صفر**) ما را به این فکر فرامی خواند. با اینهمه، این شباهت ها برای حفظ این نظر کافی نیست، و گذشته از آن، دو عنصر از عناصر اصلی داستان پیکارسک در اینجا دیده نمی شود: وجود یک شخصیت پیکار و و حضور طنز. فضای داستان که در آغاز شاد است و در پایان تراژیک و غم انگیز، این داستان را یکسره از قلمرو نوع پیکارسک جدا می سازد[5]. شاید چارچوب سفر، این داستان را به قصه های سیروسیاحت، که در ایران قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم متداول بود، خواه به صورت سفرنامه های واقعی، خواه به صورت سفرهای خیالی، نزدیک کند: طالبوف در «مسالک المحسنین»، و بهتر از او مراغه ای در «سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیک» پیشتر ترفند اتصال رویدادها را از راه سفر برای پیوستن وقایع و چشم اندازهای گوناگون زندگی ایران به کار گرفته بودند. جمالزاده این ترفند اتصال رویدادها را به چارچوبی ساده برای رویدادی واحد بدل می کند.

در این جا نیز مانند اغلب داستان های کوتاه جمالزاده، زمینه‌پردازی (پ ۱ **ن** صفر تا پ ۲—۱ **ن** ۱) گستردگی ویژه‌ای دارد، بدین معنی که درحدود نیمی از متن را به خود اختصاص می دهد. پس از جمله ای بلند به عنوان مقدمه، راوی به توصیف شخصیت های درجهٔ دوم و گذرا می پردازد (رئیس اداره، شاهزاده تویسرکانی) که چندان نقشی در کارکرد دسیسه بر عهده ندارند، و این گونه ای ورود تدریجی به موضوع داستان است که نویسنده پیشتر، به شکل دیگری، در **درددل ملاقربانعلی** نیز تجربه کرده است... این البته روشی نیز هست برای ایجاد «وهم واقعیت» که از راه عرضهٔ سریع طرحی از چند تیپ اجتماعی که برای خوانندهٔ ایرانی سخت آشناست به دست می آید: شاهزاده‌ای از جاه و جلال افتاده و کارمندی عاطل. گذشته از این، در این داستان به حقیقت نمایی توجهی استثنایی شده است: از همان ابتدا سرلوحهٔ داستان آنرا در شرایط مشخصی قرار می دهد که برای خواننده واقعیتی غیرادبی دارد: جنگ ملیّون ایرانی با قوای مهاجم روس در غرب کشور در سال های جنگ جهانی اول.

پس از گرهگاه دسیسهٔ داستان (درخواست قزاق، در پ ۲— ۱ **ن** ۱، و نگاه حریصانه‌ای که به پول حبیب **می اندازد** در پ ۲— ۱ **ن** ۸) نوعی اوجگیری رخ می دهد که در لحظهٔ دگرگونی وضعیت (روس ها به تحریک قزاق با حبیب بدرفتاری می کنند، پ ۲— ۲ **ن** ۱ و **ن** ۲) که دو بخش قرینه و برابر نهادهٔ دسیسه را از یکدیگر جدا می کند تشدید می شود. از اینجا به بعد خواننده، همراه با گروه اصلی شخصیت های داستان در یک تعلیق راستین قرار می گیرد، و این همه مرهون تکنیک «زمینه‌پردازی متأخر»ی[6] است که تا پایان داستان (آنجا که قزاق پول حبیب را برمی دارد، پ ۲— ۲ **ن** ۱۳) خواننده را نسبت به علل این تحول دراماتیک در تعلیق نگاه می دارد. باید درخصوص کاربرد این شیوه به تأمل پرداخت زیرا این کار در عصر خود نوعی نوآوری است و آشکارا از غرب به وام گرفته شده است[7].

و اما هنر نوشتن داستان کوتاه تنها محدود به عرضهٔ **نقش های** روایی به شیوه‌ای متفاوت با آنچه در

حکایت متداول بوده است، نمی‌شود. باید این **نقش** ها را در جامهٔ مجموعه‌ای از نشانه‌ها[۸] پوشانید. حکایت همواره به سمت بیشترین حد ممکن ایجاز هدف گیری می کند، و به ناچار اینگونه نشانه‌ها را به حداقل می رساند، حال آنکه برعکس در داستان کوتاه بسط و گسترش کنترل شدهٔ آنها هدف است. در **درددل ملاقربانعلی** دیدیم که چگونه جمالزاده با موفقیت بسیار نشانه هایی را به صورت برگردان تکرار می کند. در **دوستی خاله خرسه** نیز یک **مایه**، یعنی برف، به همان شیوه چشم انداز داستان را می پوشاند. همچون نوعی **«مایهٔ اصلی»** که کارش تأکید **بر اوج داستان والقای مفهوم است.**

این **مایه** به گونه‌ای گذرا از ابتدا در زمینهٔ داستان، آنجا که گفته می شود حبیب می خواهد برای نجات جان خانوادهٔ برادر بزرگتر خود که «در ژاندارمری داخل بود و می گفتند در جنگ با روس ها رشادت بسیار نموده و تیر خورده و **زیر برف مانده بود**»، آغاز سفر کند. اما کمی بعد این **مایه** به ابزاری برای «شخصیت‌سازی از راه قیاس روانی»[۹] بدل می گردد، و سخن از خطرات و مشکلاتی به میان می آید که جان مسافران را تهدید می کند، و به شرحی دربارهٔ سختی زمستان می انجامد: «زمستان این سال هم دیگر از آن زمستان های تاریخی بود، و برف و یخ قیامت می کرد. کوه‌های پیشکوه لرستان از دور مثل خرمن های پنبهٔ حلاجی شده به نظر می آمد، و درخت ها که تک تک گاهی دیده می شد، مثل این بود که کف کرده باشند و یا اینکه پشمک بر سرشان ریخته باشند. شاخه ها در زیر بار برف قوز نموده و از ریش یخیشان قطرات سرشک حسرت بهار روان بود...» (پ ۲— ۱ ن ۱). و سه توصیف دیگر از همین دست نیز در پ ۲— ۱ ن ۱ می آید.

در پ ۲— ۱ ن ۹ برف و سرما با انگیزه‌ای کاربردی در متن داستان می آید، به این معنی که زمینهٔ لازم را برای حرکت بزرگوارانهٔ حبیب، که عبای خود را به قزاق می دهد، فراهم می آورد: «برف لامذهب دست‌بردار نبود. ابرهای تیره و تار مثل بال مرغ سیاه هیولائی ساحت آسمان را پوشانده و دانه های برف حکم پرهائی را داشت که از آن مرغ کنده شده و به زمین ببارد. سرما داشت سنگ را می شکافت. روسی مجروح مثل موش از آب بیرون کشیده هی می لرزید...»

در بخش دوم دسیسه (پ ۲—۲)، برف اهمیتی نمادین به خود **می‌گیرد**، و بیش از هر چیز سرزمینی را می نمایاند که صاحبانش آنرا رها کرده و به دست مهاجمان سپرده‌اند: «برف زمین و زمان را گرفته و مثل کفنی بود که خاک بی صاحب ایران را در بر گرفته باشد...» (پ ۲—۲ ن ۷). این انتقاد هم متوجه قوای اشغالگر روس (و غیرمستقیم انگلیس) است، و هم متوجه آخرین شاهان قاجار که نمی توانستند استقلال ایران را حفظ کنند. کمی بعد، در نوعی بازی با تضاد دو تصویر برف و خون، برف به گونه‌ای نمادین نشاندهندهٔ بی اعتنایی سرنوشت است، سرنوشتی که خون بیگناه و گناهکار را یکسان می بلعد: «دو دستش [دو دست حبیب] از دو طرف به روی برف دراز بود و حالت استغاثه به درگاه دادگری خداوند دادگر را داشت. خونی که از پهلویش به روی برف جاری بود خونی را که از ران روس مجروح بین راه در روی برف دیده بودم به خاطر من آورد، و آه از نهادم برآمد...» (پ ۲—۲ ن ۱۱). سرانجام، بی اعتنایی برف و سرنوشت به شکل شریک جرمی بر بیدادگری های انسان در برابر این مقتول بیگناه جلوه می کند: «دیدم جسد حبیب ناکام در زیر خرمن شکوفهٔ برف ناپدید گردیده است، و نه از او اثری مانده و نه جاپای‌های قزاق بدسرشت! دست بی اعتنای طبیعت هر دو را پوشانده و هیچ اثری از

مجازات و مکافات در میان ندیدم...!» (پ ۲—۲ ن ۱٤).

جمالزاده در نهایت مهارت توانسته است **این مـایهٔ** اصلی را در سرتاسر داستان کوتاه خود تحول بخشد. **مـایه** همان است، ولی انگیزهٔ آن تغییر می کند، بتدریج ژرفا می گیرد، و نقش بزرگی در اوج تراژیک داستان بازی می کند، و درعین حال رنگی کاملاً شاعرانه به متن می بخشد[۱۰]. در اینجا نیز آخرین تصویر —تصویر برف در کار پوشاندن جسد حبیب. به نحو غریبی، مثل برگردان **درددل ملاقربانعلی**، نوعی رجعت را با اثر اوج در می آمیزد زیرا آخرین تکرار **مـایه** به نخستین خطاب آن می پیوندد، و یادآور جسد برادر حبیب می شود که «زیر برف مانده بود»: حبیب که برای پر کردن جای خالی برادرش عازم سفر بوده، خود نیز به همان سرنوشت دچار می شود.

شیوهٔ دیگری که قرار است اندوه حاکم بر داستان را شدت بخشد این است که راوی، که در سرتاسر پ ۲—۱کاملاً در خفا قرار دارد، از پ ۲—۲ ن ۱ به بعد فعالانه صحنه را اشغال می کند. روایت حالتی یکسره نمایشی به خود می گیرد، و تمامی واکنش های عاطفی راوی را به صورت اول شخص مفرد به بیان درمی آورد: «من از روی تعجب نگاهی به جعفرخان انداختم... (پ ۲—۲ ن ۲). از شنیدن این خبر دنیا را به کله ام کوبیدند. سراسیمه دویدم پیش جعفرخان (پ ۲—۲ ن ٤ و ۵). حالتم سخت پریشان و درهم بود. خون مانند دنگ برنج کوبی در شقیقه ام می زد. کله ام نزدیک بود بترکد. بغض بیخ خرم را گرفته و داشتم خفه می شدم...» **(پ ۲—۲ ن ۷)**.

راوی عملاً مخاطب داستان را در رابطهٔ عاطفی خود با دو شخصیت اصلی داستان درگیر می کند، و در همان حال به کمک تأملاتی که در جای جای روایت می گنجاند، به این عواطف معنا می بخشد: معنایی که گاه میهن پرستانه است («نسیم هواری که از طرف مغرب وزان بود از ایوان مداین که مزار عظمت و شکوه ایران باستان است، و از قصرشیرین و بیستون که منزلگه کامیابی خسرو و نامرادی فرهاد است گذشته، و به باغستان های کنگاور رسیده و در اوتار درختان بی برگ و نوا با نوای دلسوختگی نوحه گری نموده و به زبان بی زبانی می گفت: دنیا دنیا چه **رنگ ها** چه نیرنگ ها! سرزمین کیکاوس! لگدکوب قزاق روس! افسوس! افسوس هزار افسوس! (پ ۲—۲ ن ۷) و گاه ماوراءطبیعی («دو دستش... حالت استغاثه به درگاه دادگری خداوند دادگر را داشت»، ن ۱۱).

چنان طنینی از حقیقت از این صفحات به گوش می رسد که انسان از خود می پرسد که آیا راوی در اینجا خود را با نویسنده یکی نمی دانسته است. بی تردید راوی در اینجا به سخنگوی افکار جمالزاده بدل شده است، زیرا نویسنده خود شخصاً در نبرد ملّیون ایرانی در برابر قوای روس درگیر بوده است. ولی آیا نکته هایی از این مهم تر در اینجا نهفته نیست؟ آیا رویدادهایی که نقل شده، دست کم از بخشی از واقعیت تاریخی سرچشمه نمی گیرد؟ درواقع، در زندگینامهٔ جمالزاده رویدادی را مشاهده می کنیم که شباهت بسیار به حوادث این داستان دارد، و او خود بارها آن را نقل کرده است، که گواهی بر اهمیتی است که نویسنده برای این رویداد قائل است.

به یاد داریم که جمالزاده به هنگام اقامتش در خاورمیانه در زمستان ۱۹۱۵ در میان سایر دوستانش با اشرف زاده («که مرد وطن پرست و فاضلی بود»[۱۱] نیز حشر و نشر داشته است. این مرد که توسط تقی زاده همراه جمالزاده به بغداد فرستاده شده بود در آنجا ابتدا در تأسیس روزنامهٔ «رستاخیز» همکاری داشت.

آنگاه چندی بعد این دو یکدیگر را در کرمانشاه بازیافتند. از اینجاست که روزی اشرف‌زاده با گروهی دیگر برای انجام مأموریتی عازم شیراز می‌شود. جمالزاده می‌گوید: «شب مهتابی بود که با دوستان آنها را بدرقه کردیم»[12]. ولی گروه مسافران سواره هنوز مسافتی از کرمانشاه دور نشده بودند که به راهزنان برمی‌خورند، و اشرف‌زاده بر اثر اصابت گلوله‌ای به قتل می‌رسد. راهزنان جسد وی را رها کرده اسبش را می‌برند. دوستان اشرف‌زاده پس از آگاه شدن از ماجرا جسد وی را به کرمانشاه می‌آورند و «با احترام زیاد در نزدیکی شهر»[13] به خاک می‌سپارند. باری، چندی بعد جمالزاده برای دیداری با سران قبیلهٔ کاکاوند به میان آنها می‌رود تا حمایت آنان را از ملّیون ایرانی در رویارویی با قوای روس به دست آورد. جمالزاده در این زمینه دچار هیچگونه توهّمی نبود: پولی که برای این کار با خود آورده بود به مراتب بیشتر از اعتقادات سیاسی سران قبایل در تصمیم‌گیری آنان دخالت داشت[14]، و هنگامی که از آنان خواست سوگند وفاداری یاد کنند، یکی از ایشان فریاد برآورد: «قسم به چه درد می‌خوره، بگو پیل بیاره (پول بیاورد)[15]». در خلال همین دیدار پسر رئیس قبیلهٔ کاکاوند از جمالزاده دعوت می‌کند تا از اصطبل او دیدن کند و جمالزاده چه اندازه شگفت‌زده می‌شود، هنگامی که، به قول خود او، «چشمم به **اسب اشرف‌زاده افتاد که** آن را خیلی خوب می‌شناختم». جمالزاده می‌نویسد در آن لحظه «مطالبی دستگیرم شد که نتوانستم ابراز بدارم»[16]. بی‌تردید، در **دوستی خاله خرسه** این مطالبی که دستگیر جمالزاده شده به مراتب بیش از جزئیات مربوط به رویدادهای داستان ابراز شده است.

ماجرای دیگری نیز می‌توانسته است الهام‌بخش نویسنده باشد: جمالزاده در یکی از شرح‌حال‌های خود[17] اشاره‌ای به دوران اقامتش در کنگاور می‌کند (که محل وقوع رویدادهای اصلی داستان **دوستی خاله خرسه** است)، و در آنجا با گراف فن کونیتس Graf von Koenitz دیدار می‌کند. این شخص چندی بعد در حوالی شهر کشته می‌شود، و جسدش را هرگز پیدا نمی‌کنند (مانند جسد حبیب که در حوالی شهر در زیر برف ناپدید می‌شود). ظاهراً جمالزاده سخت تحت تأثیر این مرگ قرار گرفته، زیرا در سال ۱۹۱۶ مقاله‌ای در ستایش از این مرد «قهرمان» در شماره‌های ۷ و ۸ مجلهٔ **کاوه** نوشته است.

به هرحال، بدون کمترین تردیدی، جمالزاده در این داستان محیطی را توصیف می‌کند (ملایر، کنگاور) که خود آنها را دیده، و از شرایطی سخن می‌گوید (سفر پرمخاطره، سرما، برف) که خود آنها را در سفر به کردستان در سال ۱۹۱۵ تجربه کرده است. اما مهمتر از چارچوب داستان، فکری است که جمالزاده از رویداد مرگ اشرف‌زاده به وام گرفته است: کشته شدن مردی شریف، از نوع جوانمردان ایرانی، بر اثر دسیسه‌های گروهی سودجو که او جز خیر آنان را نمی‌خواسته است، حال آنکه آنان به خاطر دست‌یابی به مال او، جز کشتنش فکری در سر نمی‌پرورانده‌اند. درست است که جزئیات دو رویداد با یکدیگر تفاوت دارد، ولی فکر اصلی در هر دو یکی است[18].

این نکته که داستان **دوستی خاله خرسه** از تجربه‌ای شخصی و عمیق در زندگی نویسنده سرچشمه گرفته است، بی‌تردید در موفقیّتش بی‌تأثیر نبوده است زیرا این حقیقتی است که اثر هنری راستین تنها و تنها براثر برخورد عاطفی ذهنیت هنرمند با واقعیت پدید می‌آید.

زبان **دوستی خاله خرسه** از این نظر شایان توجه است که سبک آن به گونه‌ای از منحنی رویدادهای

داستان پیروی می کند. در زمینهٔ داستان شیوه‌ای به کار گرفته می شود که جمالزاده آن را بسیار دوست می دارد: یک جملهٔ آغازین بسیار دراز، زبانی توصیفی که از توالی صفت ها به وجود می آید، پر از واژگان موزون یا مسجّع و انباشته از مترادفات و مکررات (مثلاً در وصف رئیس اداره می خوانیم: «اهل ذوق و شوق، درویش صفت، عارف مسلک، صوفی مشرب، با همه آشنا، از جدل بیزار، بی قید و بی اذیت و بی آزار» و توصیف های مطول مربوط به حبیب نیز براساس سجع پردازی بنا شده است)،واصطلاحات عامیانه.

ولی آنگاه که، با آغاز دسیسه، داستان آهنگ خودرا می یابد سبک داستانسرایی رو به شفّافیت می گذارد. تکرارها و سجع بازی ها ناپدید می شود، و اصطلاحات عامیانه به کار نمی رود، مگر در زبان افراد عادی (جعفرخان، حمزه و حبیب)، یعنی درحقیقت در جای کاملاً طبیعی این اصطلاحات. چنین به نظر می رسد که در بخش زمینهٔ داستان، نویسنده از تأمل کردن بر ترفندهای زبانی لذت می برد، و شاید هم این خود یکی از دلایل درازی این زمینه پردازی باشد. با آغاز دسیسه، داستان یکسره چیره می گردد و زبان تحت الشعاع آن قرار می گیرد. تنها یک استثنای آشکار بر این قاعده هست، و آن تأملات راوی بر پشت بام است (پ ۲—۲ ن ۷): قطعه‌ای شاعرانه در اوج داستان که در آن راوی در سوگ میهن خود مویه کند. صناعات آوایی نیز بر تصاویر زیبا افزوده می گردد. در آغاز نویسنده با آوای اندوهگین «آ»، و به ویژه «آر» بازی می کند: «ماه گرد عذار برطرف گلزار ستارگان دوار با رفتار پروقار هزار بار هزار سالهٔ خود از خاور به باختر رهسپار بود!» آخرین عبارت در اینجا آهنگ «او» را اعلام می کند، و باقی همه مویه است و زاری: «سرزمین کیکاووس! لگدکوب قزاق روس! افسوس! افسوس! هزار افسوس!»

بدینسان زبان جمالزاده در این جا نیز میان دو قطب در نوسان است: زبانی امروزین (اصطلاحات عامیانه، زبان شفاف)، و دیگری کلاسیک (تکرارها، سجعها، جمله های موزون)، دو قطبی که تمامی ساختار داستان را که، چنانکه دیدیم، آمیزه‌ای است از داستان کوتاه دسیسه‌ای غربی و حکایت کلاسیک فارسی، هدایت و رهبری می کند.

پانویس های فصل پنجم

۱— نک: فصل چهارم، پانویس ۱۲.

۲ ولی نه محدود به حکایت فارسی: این شکل در داستان کوتاه غربی نیز شکلی آشناست.

۳— نک: تحلیل یکی از حکایت های **گلستان** در فصل چهارم، که در آن با ابهام موجود در مفهوم «دعای خیر» بازی شده است.

٤— کامشاد، **پیشگفته**، ص ۹۵.

۵— درست است که این داستان شباهت های شگفت انگیزی با سرگذشت زینب که در فصل بیست وششم **حاجی بابا** نقل شده است، دارد، ولی این شباهت ها را، به نظر ما، بسادگی می توان به خلق وخوی قبایل کرد و لر نسبت داد. و اما ساختار و فضای دو داستان کاملاً با هم متفاوتند.

۶— «در سرتاسر داستان، خواننده از برخی جزئیات، که برای درک سیر داستان ضروری است، بی خبر نگاه داشته می شود. قاعدتاً این بی خبری خواننده در داستان همراه است با عدم شناخت گروه اصلی شخصیت های داستان از همان جزئیات، نهفته در آن.»

Tomachevski, *in Théorie de la littérature, op. cit.*, p. 275.

۷— درست پنجاه سال پس از نوشتن **دوستی خاله خرسه** جمالزاده یکبار دیگر اعتراف می کند: «ما ایرانیان باید اقرار نماییم که امروز که متجاوز از صدوپنجاه سال از زمان موریه می گذرد هنوز نویسندگان و داستانسرایانی در میان ما پیدا نشده اند که بتوانند برطبق قواعد و اصول رمان‌نویسی وقایع را این‌طور به هم مربوط بسازند و با... ایجاد تعجیب و حیرت در خواننده نمودن، که امروز به اصطلاح سینما و فیلم‌سازی آنرا «سوسپنس» می خوانند، کتاب را جاذب و گیرا و دلپسند سازند. من خود به حساب هموطنانم داستان‌نویس هستم، و چهل سال است که در این طریق مدام کار کرده و قلمفرسائی نموده‌ام، ولی تصدیق دارم که به قوزک پای نویسندهٔ **حاجی بابا نمی‌رسم.**» مقدمهٔ جمالزاده بر **سرگذشت حاجی بابای اصفهانی...**، ص دوازده.

۸— این وحدت‌های روایی مربوط است «نه به عملی برآمده از عملی دیگر و مکمل آن [چنانکه نقش‌ها عمل می کنند] بلکه به مفهومی کمابیش پراکنده که به‌هرحال برای معنای داستان ضروری است: نشانه‌های خصلتی درخصوص شخصیت‌ها، اطلاعات مربوط به هویت آنان، تشریح «فضا»، و غیره»،

Barthes, R., «Introduction à l'analyse structurale des récits», *in Poétique de récit*, ouvrage collectif, Paris, Le Seuil, 1977, Points, p. 20.

۹— *Théorie de la littérature.* ، **پیشگفته**، ص ۲۸۳.

۱۰— چنین تصاویری کاملتر در پ ۲—۲ و بحث انگیزتر در برخی تصاویر در بخش زمینه‌پردازی نیز به چشم می خورد، مثلاً در جایی لاشهٔ حیوانی چنین تصویر، شده است: «لاشهٔ عریان با ستون فقرات گره گره حالت تنهٔ درخت عجیبی را داشت که گویی از عالم دیگری در آن صحرا افتاده و دنده‌های سر به هم آوردهٔ خونین شاخه‌های آن و کلاغ‌های سیاه جامه گل‌های جاندار آن باشند.»

۱۱— جمالزاده، «نویسندگان معاصر: سیدمحمدعلی جمالزاده»، **راهنمای کتاب**، سال نوزدهم، ۱۳۵۵، شماره‌های ۳—۱، ص ۱۷۶.

۱۲— «شرح حال...»، ص ۲۷۳. ۱۳— **همانجا.**

۱۴— جمالزاده در پیامی به تقی‌زاده می نویسد: «... ایلات تقریباً به‌طور عموم همراهند، اگرچه سبب و باعث حقیقی همراهیشان سکهٔ طلاست، ولی به هرطور بود از چنگال نفوذ روس بیرونشان کشیده‌ایم.» «نویسندگان معاصر...»، **پیشگفته**، ص ۱۷۰.

۱۵— **همانجا**، ص ۱۷۵. ۱۶— **همانجا**، ص ۱۷۷.

۱۷— **همانجا**، ص‌ص ۱۶۶—۱۶۵.

۱۸— تفاوت اصلی در این است که در **دوستی خاله خرسه** شخصیت اشرف‌زاده به دو نیمه تقسیم شده است: نیمی از آن بر چهرهٔ قزاق دزدزده توسط قبیلهٔ خزل دیده می شود، و نیمی دیگر در چهرهٔ حبیب که قزاق او را می کشد. این ترفند به جمالزاده اجازه می دهد تا به داستان کوتاهش، گذشته از ارزش اخلاقی جهانی آن، نوعی مفهوم سیاسی و ایدئولوژیکی القا کند. در زمانی که او این داستان را نوشته است، محکوم کردن خیانت‌های قبایل لر و کرد (که هنوز جمالزاده امیدوار بود از ملیون ایرانی حمایت کنند) برایش کمتر اهمیت داشت تا جلب نظر ایرانیان در رویارویی با دشمنان میهنشان، یعنی روس‌ها.

فصل ششم

رجل سیاسی

[این داستان در سال ۱۳۳۶ هجری قمری (۱۹۱۷ میلادی) در برلن نوشته شده است.]

۱ــ خلاصهٔ داستان

شیخ جعفر، راوی داستان، حکایت می کند که چگونه چهار سال پیش‌حلاج تهیدستی بوده است. زنش از روی حسادت نسبت به حاج علی، همسایهٔ راوی، شوهر خود را تشویق می کند تا او نیز به نوبهٔ خود وارد عالم سیاست شود. سرانجام، راوی نیز می پذیرد.

روزی قرار بوده است بازاریان، بازاری را که دکان شیخ جعفر در آن واقع است ببندند و جلو مجلس اجتماع کنند. شیخ جعفر بی آنکه بدرستی بداند هدف از این کار چیست از فرصت سود می جوید و پیشاپیش مردم به راه می افتد. در برابر مجلس، قراولی جلوشیخ جعفر و دارودسته اش را می گیرد. شیخ جعفر از مردم می خواهد که یک نفر داوطلب از میان خود انتخاب کنند و با پیغامی نزد نمایندگان مجلس بفرستند. سید جوانی داوطلب می شود و به داخل مجلس می رود. بلافاصله شخص صدراعظم شیخ جعفر را به داخل مجلس فرامی خواند و به او قول می دهد که دولت خواست های ملت را برآورده خواهد کرد. شیخ جعفر از مجلس بیرون می آید تا این خبر خوش را به جمعیت برساند، ولی در این هنگام مردم پراکنده شده برخی به سر کارهای خود بازگشته اند، و بعضی دیگر در میدان سرگرم قاپ بازی شده اند. سید جوان

هم روی نیمکت قهوه‌خانه نشسته و مشغول خوردن چای است... شیخ جعفر ناچار راه خانهٔ خود را در پیش می گیرد، ولی مشاهده می کند که آوازهٔ شهرتش پیش از او به محل رسیده است: زنش خوشحال و خندان از او استقبال می کند، خبرنگاران دورش را می گیرند، خلاصه اینکه شیخ جعفر یک مرد سیاسی شده است.

صبح روز بعد حاج علی، که از این رقیب جدید بیمناک است، به دیدن شیخ جعفر می رود و به او پیشنهاد همکاری می کند: قرار بر این می شود که شیخ جعفر از نامزدی حاجی علی برای وکالت مجلس پشتیبانی کند، و درعوض حاج علی در کارهای سیاسی راهنما و مشاور این مرد سیاسی تازه‌وارد باشد.

پس از رفتن حاج علی، شیخ جعفر تصمیم می گیرد سری به بازار بزند. در راه همسایه‌ها یکی پس از دیگری به او سلام و ابراز احترام می کنند. عده‌ای عریضه به‌دست دورش را می گیرند و از او تظلم می خواهند، و گروهی دیگر نظرش را درخصوص مسائل سیاسی روز جویا می شوند. شیخ جعفر در هر مورد با نهایت اطمینان قول های مساعد و جواب های معماوار مختصر می دهد، و بدین ترتیب سرانجام به دکان خود می رسد. به خود می گوید همان بهتر که به کار حلاجی بازگردد، چون موفقیت سیاسی حتی یک شاهی هم پول برایش به ارمغان نیاورده است... ولی ورود مرد مزاحمی رشتهٔ افکارش را پاره می کند، و تازه‌وارد بنای کرنش و تعظیم و چاپلوسی و تملق را می گذارد شیخ جعفر برای رهایی از دست این مزاحم تصمیم می گیرد به خانه بازگردد، ولی مرد متملّق نیز همراه او به راه می افتد، و همچنان مجیزگویان تا در خانهٔ او می آید، و حتی وارد خانه هم می شود. در راهرو خانه سرانجام مرد مزاحم به شیخ جعفر می فهماند که او باید از نامزدی مردی به نام خاقان السلطنه برای صدارت عظمی در برابر رئیس الوزرای فعلی، یعنی فغفورالدوله، حمایت کند، و درعوض او نیز شخصاً حمایت از شیخ جعفر را نزد خاقان السلطنه بر عهده خواهد گرفت. مرد غریبه کیسهٔ پولی را به عنوان تعارفی در دست شیخ جعفر می گذارد، و پیش از آنکه او بتواند واکنشی از خود نشان دهد ناپدید می شود.

چند لحظه بعد حاج علی وارد می شود و پول را می بیند. شیخ جعفر موضوع را از ابتدا تا انتها برای حاج علی بازگو می کند، و حاج علی پس از ایراد خطابهٔ مبسوطی او را به صداقت و درستی دعوت می کند، و می گوید درستی بزرگترین سرمایهٔ یک مرد سیاسی است. دست کم در آغاز کار باید درستی پیشه کرد، بعدها قضیه صورت دیگری به خود می گیرد... شیخ جعفر که به خطای خود پی برده درصدد جبران آن برمی آید.

شیخ جعفر خود را به محوطهٔ مجلس می رساند و در آنجا مردم را می بیند که هیجان‌زده بر ضدّ «خائنین» تظاهرات به راه انداخته‌اند. او هم با استفاده از فرصت شروع به سخنرانی برای مردم می کند، و اعلام می کند که «خیانتکاران وطن» می خواسته‌اند با پرداخت رشوه او را هم مثل خودشان «خائن» بکنند! و هنگامی که در میان جمعیت چشمش به شاگردش می افتد کیسهٔ پول را به او می دهد و سفارش می کند که آن را به دست صاحبش برساند. مردم او را به خاطر این نمایش شرافت مورد تحسین و تمجید قرار می دهند، و بعد رفته‌رفته متفرق می شوند. شیخ جعفر یک بار دیگر تنها می ماند و در این فکر فرومی رود که اکنون از همیشه تهیدست‌تر شده است. در اینجا باز پیغام‌آور خاقان السلطنه را می بیند، و او باز بنای تملق و چاپلوسی را می گذارد و به خاطر نطق غرایش به او تبریک می گوید. آنگاه بار دیگر

درخواست خود را تکرار می کند. شیخ جعفر باز هم می کوشد تا خود را از شر این مرد خلاص کند، و این بار موفق می شود.

اما شیخ جعفر به محض آنکه وارد خانه می شود می بیند دادوفریاد زنش بلند است که چرا او پول را به دست شاگردش داده است؟ معلوم می شود که شاگرد بخشی از پول را به عنوان مزد یکماهه اش برای خود برداشته است. شیخ جعفر تازه می فهمد که شاگردش چون نمی‌دانسته کیسهٔ پول را به کجا باید ببرد، آنرا به خانهٔ شیخ جعفر آورده و مزد خودش را هم از آن برداشته است. شیخ جعفر برای جلب رضایت زنش توپ وتشری به شاگردش می‌زند، و با خود می‌گوید که یقیناً خداوند خودش چنین مقرر فرموده بوده است که پول تعارفی سرانجام باز هم نصیب خود او گردد.

باری، رفته رفته شیخ جعفر از مشاهیر شهر می‌شود. حاج علی چند باری به سراغش می‌آید و از بی وفایی او گله گزاری می‌کند، ولی سرانجام از سیاست دست می‌کشد، به کاسبی روی می‌آورد، و کارش بیش از پیش رونق می‌گیرد.

چند ماه بعد شیخ جعفر در انتخابات شرکت می‌کند و به وکالت مجلس برگزیده می‌شود، ولی خیلی زود به خطرات این کار پی می‌برد، از وکالت دست می‌کشد، و حکمرانی نائین را که شهر کوچک و آرامی بدور از سروصدای مرکز است برای خودش جور می‌کند، و زندگی راحتی را می‌گذراند.

۲ــ طرح نقش های داستان

پارهٔ یکم نقش صفر (**وضعیت اولیه**): راوی به تشویق همسرش تصمیم می گیرد پیشه خود را ترک کند.

ن ۱: به بازاریان دستور داده می شود که مغازه‌های خود را تعطیل کنند و در برابر مجلس اجتماع نمایند.

ن ۲: راوی دکانش را می بندد.

ن ۳: نطق راوی برای جمعیت.

ن ٤: کوشش دوستان راوی برای منصرف کردن او از ادامهٔ این کارها.

ن ۵: دنبالهٔ سخنان راوی خطاب به مردم.

ن ٦: راوی پیشاپیش مردم خود را به مجلس می رساند.

ن ۷: قراولی جلوآنان را می گیرد.

ن ۸: درخواست راوی از مردم برای تعیین قاصد داوطلبی از میان خود.

ن ۹: کسی داوطلب می شود.

ن ۱۰: رساندن پیام راوی توسط جوان داوطلب به اعضای مجلس.

ن ۱۱: احضار راوی.

ن ۱۲: ورود راوی به مجلس.
ن ۱۳: صدراعظم به راوی قول مساعد می دهد و رضایت او را جلب می کند.
ن ۱٤: راوی از مجلس خارج می شود.
ن ۱۵: راوی می خواهد برای مردم نطق کند.
ن ۱٦: مردم پراکنده شده اند.
ن ۱۷: بازگشت راوی به خانهٔ خود.
ک صفر صفر: راوی بی پول است، ولی به یک مرد سیاسی بدل شده است.
ن ۱۸: تبریک و مهربانی همسر راوی با او.
ن ۱۹: نطق سیاسی راوی برای همسرش.
ن ۲۰: علاقهٔ مطبوعات به راوی.

پ ۲—۱:
ن ۱: ورود حاج علی به منزل راوی.
ن ۲: تبریک گفتن حاج علی به راوی.
ن ۳: پیشنهاد همکاری از طرف حاج علی برای راوی.
ن ٤: قول راوی به حاج علی برای حمایت از نامزدی او برای وکالت.
ن ۵: قول حاج علی به راوی برای مشاوره با راوی در امور سیاسی.
ن ٦: حاج علی زبان سیاست را به راوی یاد می دهد.
ن ۷: حاج علی با راوی خداحافظی می کند.

پ ۲—۲:
ن ۱: راوی به قصد رفتن به بازار از خانه خارج می شود.
ن ۲: سلام و احترام همسایگان.
ن ۳: هجوم عریضه ها.
ن ٤: ورود راوی به بازار.
ن ۵: راوی نظریات سیاسی خود را با پرسشگران در میان می گذارد.
ن ٦: ورود راوی به دکان خود.
ن ۷: تردید راوی درخصوص از سر گرفتن کار حلاجی.
ن ۸: مرد متملق به سراغ راوی می آید.
ن ۹: کوشش راوی برای رها کردن خود از دست مرد متملق.
ن ۱۰: پیگیری مرد متملق.
ن ۱۱: راوی به خانه بازمی گردد.
ن ۱۲: ورود مرد متملق به خانهٔ راوی.
ن ۱۳: مرد متملق منظور خود را با راوی در میان می گذارد.
ن ۱٤: دادن رشوه به راوی توسط مرد متملق.

ن ۱۵: مرد متملق از نزد راوی می رود.

پ ۲—۳:

ن ۱: ورود حاج علی به خانهٔ راوی.

ن ۲: حاج علی کیسهٔ پول را می بیند.

ن ۳: راوی موضوع پول را با حاج علی در میان می گذارد.

ن ٤: حاج علی راوی را دعوت به احتیاط می کند.

ن ۵: تصمیم راوی برای تصحیح اشتباه خود.

پ ۲—٤:

ن ۱: عزیمت راوی به سوی مجلس.

ن ۲: سروصدا و فریاد مردم.

ن ۳: مردم از راوی می خواهند برایشان نطق کند.

ن ٤: راوی ماجرای توطئهٔ رشوه را فاش می کند.

ن ۵: راوی شاگردش را می فرستد تا پول رشوه را به صاحبش بازگرداند.

ن ٦: مردم راوی را تحسین و تمجید می کنند.

ن ۷: پراکنده شدن مردم.

ن صفرصفر: راوی خود را تنها و سخت بی چیز می یابد.

پ ۲—۵:

ن ۱: مرد متملق و رشوه‌دهنده باز به سراغ راوی می آید.

ن ۲: تعارفات و چاپلوسی های مرد متملق.

ن ۳: مرد متملق درخواست خود را تکرار می کند.

ن ٤: بازگشت راوی به خانهٔ خود.

پ ۲—٦:

ن ۱: قیل‌وقال همسر راوی.

ن ۲: شاگرد راوی پول را به خانه آورده است.

ن ۳: شاگرد راوی مبلغی از پول را برای خودش برداشته است.

ن ٤: راوی این وضعیت را پذیرفته است.

ن ۵: راوی شاگردش را سرزنش می کند.

ن ٦: خروج شاگرد با پول از خانهٔ راوی.

ن صفرصفر: راوی رجل سیاسی معروفی شده است.

پ ۳:

ن ۱: بی اعتنایی راوی به حاج علی.

ن ۲: حاج علی به کسب رو می آورد.

ن ۳: حاج علی به کلی از سیاست دست می کشد.

پ ٤:
ن ١: انتخاب راوی به عنوان وکیل مجلس.
ن ٢: راوی از مجلس کناره می گیرد.
ن ٣: راوی حکمران نائین می شود.
ن صفر صفر: راوی حکمران ثروتمندی شده است.

٣- یک رمان پیکارسک فشرده

این داستان که مربوط به زندگی گوینده است و به صیغهٔ اول شخص مفرد بیان می شود در میانهٔ رویدادها، و با پرسشی که از سوی راوی خطاب به مخاطب بر زبان می آید، آغاز می گردد: «می پرسی چطور شد مرد سیاسی شدم و سری میان سرها درآوردم؟ خودت باید بدانی که چهار سال پیش مردی بودم حلاج...» در اینجا نیز انگیزهٔ توضیحی را که پیش از این در **درددل ملاقربانعلی** به کار گرفته شده، مشاهده می کنیم: راوی در توضیح و تشریح وضع کنونیش خطاب به مخاطبی ناشناخته که ظاهراً در این باره از وی سؤال کرده است به گذشته برمی گردد (باز پس نگری) و رویدادهایی را که او را تا بدینجا کشانده اند از آغاز تکوین آنها تا لحظهٔ روایت شرح می دهد. با این اسلوب نطفهٔ چارچوب و انگیزهٔ متداول در داستان کوتاه پیکارسک در متن پدید می آید.

و اما **رجل سیاسی**، به مراتب بیش از **درددل ملاقربانعلی**، نشانه های بسیاری از **رمان** پیکارسک در بردارد. پیش از هر چیز، تقسیم داستان به مجموعه ای از «حوادث» کمابیش مستقل است. درحقیقت، این داستان کوتاه نه یک منحنی ساده که یک منحنی دوکوهانه را ترسیم می کند، از دو روز تشکیل می شود (پ ١ و پ ٢) که هریک به سهم خود کامل است، و زمینهٔ (پ ١ ن صفر/پ ٢- ١ ن ١ تا پ ٢-٢ ن ١٣)، گرهگاه (پ ١ ن ١/ پ ٢-٢ ن ١٤) اوجگیری و اوج (پ ١ ن ١٥/پ ٢-٤ ن ٤، ٥، ٦) و فرود (پ ١ ن ١٦ تا ن ٢٠-پ ٢- ٦ ن ٤ تا ن صفر صفر) خاص خود را دارد. با اینهمه، نویسنده کوشیده است تا از راه شخصیت حاج علی که در پ ٢ اساسی است، ابتدا در بخش زمینه پردازی (پ ١ ن صفر)، آنگاه در بخش دوم (پ ٢-١) -که نقش گذر میان این دو قسمت را برعهده دارد- این دو حادثه را به هم پیوند دهد. اهمیت این شخصیت در پ ٢ چنان است که درحقیقت او را باید به مثابهٔ نوعی «دستیار» قهرمان[1] در نظر آورد تا قهرمان ما را از مانعی (رشوه گیری) که به وسیلهٔ یک مانع گذار کار گذاشته شده است عبور دهد (فرستادهٔ خاقان السلطنه). جمالزاده به ندرت توانسته است با چنین موفقیتی سیر حوادث را با هنری که آشکارا از رمان ماجرایی گرفته شده ترکیب کند[2].

جمالزاده استفاده از پیشگفتاری را که در آن مختصراً پایان کار قهرمان های اصلی بازگو می شود نیز از این نوع رمان گرفته است[3]: راوی داستان خود را با بازگویی سریع آنچه بر سر دو شخصیت اصلی، یعنی حاج علی (پ ٣) و خود او (پ ٤) آمده به پایان می برد، و بدینسان در چند سطر چهار سالی را که آن دو روز در یاد ماندنی را از لحظهٔ روایت جدا می کند درمی نوردد.

بدین ترتیب **رجل سیاسی** از ایجاز لحظه ای در حکایت کلاسیک بسیار دور است. این متن حتی به عنوان یک داستان کوتاه پیچیده به نظر می رسد، زیرا برخی قالب ها را از رمان می گیرد. می توان گفت که جمالزاده می خواسته است یک رمان ماجرایی را در محدودهٔ یک داستان کوتاه فشرده کند، یک رمان ماجرایی از نوع پیکارسک.

داستان کوتاه ما که از این نوع اخیر است سرگذشت ترقی اجتماعی شخصی تهیدست است به کمک مکر و حیله. تردیدی نیست که رمان پیکارسک اصیل با سقوط **پیکارو**، و هنگامی که او مجدداً به فقر آغازین خود بازمی گردد، پایان می پذیرد. ولی می دانیم که این نوع داستان در مدتی کوتاه در جهتی که شامل بدبینی کمتر و سازشگری بیشتر است تحول می یابد، به گونه ای که در آن قهرمان سرانجام خود را در نوعی زندگی مرفه مستقر می کند، چنانکه در **ژیل بلاس** و **حاجی بابا** مشاهده می کنیم. در داستان ما نیز شیخ جعفر مانند حاجی بابا از وضع فرودستانهٔ یک کارگر به یکی از شخصیت های اداری کشور بدل می گردد.

در نگاه نخست می توان گفت که یکی از ویژگیهای رمان پیکارسک در این داستان وجود ندارد: **مایهٔ** سفر، که در پیوند با جستجوی کار صورت می گیرد. درواقع تمام رویدادها در تهران می گذرد، به استثنای پیگفتار که در آن قهرمان را در نائین می بینیم، یعنی جایی که به پیروی از نمودار پیکارسک، به مقامی جدید (حکمرانی) رسیده است. با این حال، درست است که در متن داستان قهرمان از شهری به شهر دیگر سفر نمی کند، ولی پیوسته جابه جا می شود، و هر بار این جابه جایی ها همراه با نوعی «تغییر شکل»[۴] در جهت ترقی یا تنزل وضع اجتماعی یا پولی اوست:

۱— بازار— مجلس— خانه (پ ۱)= حلاج/مرد سیاست.

۲— خانه— بازار— خانه (پ ۲—۲)= فقیر/غنی (راوی رشوه می گیرد).

۳— خانه— مجلس (پ— ۲— ٤)= غنی/ فقیر (راوی خود را از شر رشوه خلاص می کند.)

٤— مجلس— خانه (پ ۲—۵ و پ ۲—٦)= فقیر/غنی (راوی پول را بازمی یابد).

۵— تهران— نائین (پ ٤— ن ۳)= سیاستمدار سرشناس/حکمران.

پس در نگاهی دقیق تر نمودار اتصال رویدادهای رمان پیکارسک را می توان دید، ولی مانند مینیاتوری که در آن سیروسفرها همگی، به جز سفر واپسین، به جابه جایی های داخل شهری بدل شده اند. این موضوع در نمودار بنیادی پیکارسک تغییری نمی دهد، زیرا از نظر صوری سفر به نوعی «حرکت محلّی» بدل شده و جستجوی کار به گونه ای «تغییر شکل» در وضعیت اجتماعی و مالی. نمودار اتصال رویدادها در رمان پیکارسک نیز، درست مانند داستان ما، این دو گونه تحول را درهم می آمیزد.

در خصوص «قهرمان» رمان پیکارسک باید گفت که او ماجراجویی چون دیگران نیست، زیرا با نظام موجود در جامعه به ستیز برمی خیزد. ظاهراً به دلیل ترفندهای اغلب نادرستی که برای بهبود وضع خود به کار می گیرد محکوم است، ولی درعین حال به همان دلیل جامعه ای را محکوم می کند که به دلیل تعصّبات غیرمنصفانه اش او را ناگزیر می کند چنین ترفندهایی را به کار گیرد. همچنین، چنانکه در مورد **درددل ملاقربانعلی** دیدیم، نویسنده قهرمان پیکاروی خود را در هاله ای از همدلی عرضه می کند. در مورد **شیخ جعفر** نیز وضع به همین منوال است. بدون شک، او در مقام سیاستمدار مردم را فریب می دهد و

خود را رهبر سیاسی آنان جا می زند حال آنکه از این کار هیچ سر درنمی آورد، در آن آموزش ندیده، و گذشته از اینها، حتی نمی داند که چرا مردم در آن روز قیام کرده اند (پ ۱ ن ۱). در پ ۲، برغم لحظه ای پشیمانی برای حفظ آبرو، سرانجام اجازه می دهد پول او را به فساد بکشاند. ولی هم از آغاز خود به عنوان حلاج فریب جامعه ای را خورده است که در برابر کارش حق مسلم او را نمی دهد. رذیلت از آنجا آغاز شده است. و نیز، خواننده به راحتی از خطاهای اخلاقی که شیخ جعفر برای بیرون کشیدن خود از وضع موجود مرتکب می شود درمی گذرد. چه کسی، اگر به جای او می بود، بر آن نمی شد تا خود را از وضع موجود برهاند؟

«... چهار سال پیش مردی بودم حلاج و کارم حلاجی و پنبه زنی. روز می شد دو هزار، روز می شد یک تومان درمی آوردم، و شام که می شد یک من نان سنگک و پنج سیر گوشت را هر جور بود به خانه می بردم. اما زن ناقص العقلم هر شب بنای سرزنش را [می گذاشت]... خودم هم دیگر راستش این است از این شغل و کار لعنتی و ادبار که بدترین شغل هاست سیر شده بودم، و صدای زه کمان از صدای انکرومنکر به گوشم بدتر می آمد...» (پ ۱ ن صفر).

در پ ۲—۲— ن ۷ شیخ جعفر را می بینیم که برغم موفقیت های سیاسی اولیه اش همچنان فقیر است. لحظه ای به این فکر می افتد که نخود آبی به نسیه بار بگذارد، «...ولی می دانستم که نان نسیه از گلو پایین نرفته بیخ خر را می گیرد». آنگاه به خاطر می آورد که باید ماهیانهٔ مدرسهٔ حسنی را بپردازد «که سر ماه مثل قضا و بلای آسمانی نازل می شد و روزگارمان را تاریک می کرد». چند بار خواسته است نگذارد پسرش به مدرسه برود و بفرستد تا شاگرد خرکچی شود، ولی هر بار مدیر مدرسه وادارش کرده تا پسرش را به مدرسه برگرداند و شهریه اش را بدهد...

لحن شوخی که با آن تودهٔ مردم، بازیگر بزرگ دیگر این داستان کوتاه، تشریح شده است، نیز همین گونه است. در نگاه نخست، که نظر نویسنده نسبت به آنان ملامت بار است[5]، ولی در عین حال می توان گفت برخورد او با رفتار انسانی و روزمرهٔ این جمع کوچک با نوعی همدستی همدلانه همراه است که انتقاد[6] او را از آنان تخفیف می دهد، و به طنزی ملایم —و نه گزنده— بدل می کند.

هدف اصلی انتقاد نویسنده، بی هیچ پروایی، و به پیروی از نوع پیکارسک اصیل، نمایندگان نظام حاکم است: هیچ چیز کاریکاتور این «فکلی»[7]ها یا این مردان عمامه بر سر را که در مجلس نشسته، و مثل دانه های تسبیح به هم چسبیده اند (پ ۱ ن ۱۲) ملایم نمی کند. همچنین است فرستادهٔ خاقان السلطنه، چاپلوس مسخره و تحمّل ناپذیری که دقیقاً از جنم کار چاق کن های سیاسی رده پایین است. در ضمن ضربه ای هم به درباریانی وارد می آید که مردی را از خانه اش بیرون کرده و ملکش را تصاحب می کنند، و علمایی که مردم را وادار می کنند زنان زیبای خود را طلاق بدهند تا آنان را به «حلیهٔ نکاح شرعی» خود درآورند (پ ۲—۲ ن ۳). هیچگونه اثری از همدلی در استهزای این نمایندگان «نظام حاکم» به چشم نمی خورد، و رفتار خلاف اخلاق اینان به هیچ روی بخشودنی نیست: در اینجا در قلمرو طنز ناب قرار داریم.

می توان تصور کرد که، مثل الگوهایی از قبیل ژیل بلاس و حاجی بابا در اینجا نیز شیخ جعفر سرانجام خود بخشی از نظام حاکم می شود. درحقیقت، هر چند شیخ جعفر نردبان ترقی اجتماعی را پله پله

می پیماید، ولی همواره فاصلهٔ خود را از جمع سیاستمداران حفظ می کند، زیرا پس از آزمودن حرفهٔ سیاست از آن دور می شود، و به منصب یک کارمند عالیرتبه در شهری کوچک یعنی نائین اکتفا می کند. در نهایت جمالزاده توانسته است انتقاد خود را از محیط سیاسی کشورش تا پایان حفظ کند، انتقادی که یکسره در واقعیت های تاریخی معاصر ریشه دارد.

٤ــ طنزی دربارهٔ اوضاع سیاسی ایران پس از مشروطیت

عناصر رمان پیکارسک در این داستان کوتاه چندان زیادند که، چنانکه در مورد **درددل ملاقربانعلی** نتیجه گرفتیم، نمی توان تنها از تأثیری غیرمستقیم و پراکنده سخن گفت. جمالزاده یقیناً در سال ۱۹۱۷ **سرگذشت حاجی بابای اصفهانی** را به روایت میرزا حبیب الله اصفهانی خوانده است، و این متن، چنانکه می دانیم، به مراتب طنزآمیزتر و انتقادی‌تر از متن اصلی موریه است[۸]، زیرا تمامی انزجار مشروطه خواهان پرشور را از دستگاه استبدادی قاجاریان وفسادناشی از آن را می توان در ترجمهٔ آزاد میرزاحبیب دید. باری، جمالزاده نیز بخشی از همین محیط اجتماعی بود، و می توان تصور کرد که کشف کتاب موریه ــ میرزاحبیب الله اصفهانی در محیط ملیون ایرانی در برلن تا چه اندازه می توانسته است او را به هیجان آورد و به او الهام بخشد. روح رجل سیاسی هم از همین جا سرچشمه می گیرد. تنها شرایط تاریخی تغییر کرده است، بدین معنا که رویدادهای آن مربوط به زمانی پس از استقرار مشروطه (۱۹۰٦) می شود، و مسائلی که از تحولات جنبش مشروطه سرچشمه می گیرد، از قبیل مجلس، نمایندگان و غیره در آن مطرح می گردد. در دورهٔ هرج ومرج شدید هستیم که در آن همه می خواهند به نحوی «داخل سیاست بشوند» بی آنکه بدانند سیاست چگونه چیزی است. در همین دوران است که جمالزاده این داستان کوتاه را می نویسد: امیدهای ناشی از جنبش مشروطه یکسره نقش بر آب شده است: انقلابیون راستین از صحنهٔ سیاست کنار زده شده اند و جای آنان را فرصت‌طلبانی از هر رنگ، سیاست بازان فرنگی مآب، روحانیان واپس گرا و نوکیسگان نادان ــ مثل شیخ جعفر خودمان ــ گرفته اند. قیل وقال های توخالی زبان و رشوه (این دو زخم کهنهٔ زندگی ایرانی، که پیش از این با چنان شدتی در **حاجی بابا** افشاء شده بود) جای کارآیی و کوشش را گرفته اند.

جمالزاده که پدرش جان خود را در نبرد انقلابی راستین بر سر استقرار جامعه ای دموکراتیک گذاشته بود، یقیناً از مشاهدهٔ اینهمه بیمایگی که جای آنهمه قهرمانی ها را گرفته است عمیقاً ضربه خورده است. هم از این روست که قلم به دست می گیرد و هم میهنان خود را جانانه به باد انتقاد می گیرد، نه به این قصد که آنان را مورد تحقیر یا اهانت قرار دهد، بلکه تا شاید از خواب غفلت بیدارشان کند. این راهی است که نویسندهٔ ما شخصاً برای ادامهٔ راه پدر برای خود در نظر گرفته است: پدر با خطابه های خود مردم را برمی انگیخت، و پسر با نوشتن مقالاتی در نشریهٔ **کاوه** یا آفرینش داستان های کوتاه...

تنها چند ماهی پس از نوشتن **رجل سیاسی**، جمالزاده مقالهٔ دیگری در **کاوه** نوشت که طی آن همان افکار به صورتی آشکار گسترش یافته است: «روضه خوانی های جراید، سرزنش ها و بدگویی های جوانان فرنگی مآب و تقلیدپرست بی بهره از علم و معرفت که جز تنقید و بدگویی و اظهار نفرت فضیلت دیگر

ندارند، مردم ایران را طوری سست و مرده دل و افسرده کرده است که شوق و ذوق و شوری برای کار کردن، اقدام نمودن، قدمی در راه ترقی برداشتن در آنان نمانده است...»[9]

و چون جمالزاده نمی توانست مانند پدرش مردم را مخاطب قرار دهد این بود که گفتارهای خود را در درون داستان هایش جای می داد! در این داستان، نویسنده دو گفتار دراز از زبان حاج علی خطاب به شیخ جعفر عنوان می کند، که آشکارا خطاب به همهٔ ایرانیان است، و در آنها انتقادهای تند و عریانی نسبت به فضای سیاسی ایران گنجانده شده است. گفتار نخست (پ ۲— ۱ ن ۳) بیش از هر چیز بیانگر جاه‌طلبی و حسادت مهارنشدنی سیاستمداران به یکدیگر است[10] و در گفتار دوم (پ ۲—۳ ن ٤) نادانی[11] و ندانم کاری، فقدان وجدان مذهبی راستین، و بالا تر از همه فسادی[12] که به نظر می رسد شیوهٔ کار اینان شده است مورد انتقاد قرار می گیرد.

این گفتارها خواننده را به یاد **سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیک** می اندازد که در آن نیز طی گفتارهای بسیار طولانی سردمداران سیاسی ایران به شدت به باد انتقاد گرفته شده‌اند. جمالزاده توانسته است همواره لحنی بذله‌گویانه (که به هیچ وجه در کتاب مراغه‌ای دیده نمی‌شود) به انتقادهای خود بدهد، که با روش داستان که انتقادها در چارچوب آن بیان می گردد هماهنگی دارد، داستانی که به نظر ما مستقیماً از **سرگذشت حاجی بابا** الهام گرفته شده است.

جمالزاده هرگز تا بدین حد سنّت **قصه** گویی ادبیات کلاسیک فارسی را نادیده نگرفته است: در این داستان هیچ اثری از آثار آن سنت به چشم نمی خورد. و نیز هرگز، خواه به دلیل موضوع مطرح شده و خواه به دلیل قالب های به کار گرفته شده، تا بدین حد خود را در جریان ادبیات مشروطه درگیر نکرده است.

پانویس های فصل ششم

۱— نک BARTHES ، **پیشگفته**، ص ۳۵.

۲— یوسفی به درستی بر طرح ریزی خوب این داستان تأکید می کند. نک **دیداری با اهل قلم**، جلد دوم، ص ۲۷۲.

۳— نک Théorie de la littérature **پیشگفته**، ص ص ۲۰۳ و ۱۷۰.

٤— نک TODOROV, *Poétique de la prose* ، ص ص ۲۲۵ و بعد، و *Les genres du discours* ص ص ٦۳ و بعد.

۵— جمالزاده در اینجا مردم را به صورت گله ای نشان می دهد که بسیار اثر پذیرند، و همچنانکه به سرعت در پی کسی روان می‌شوند، به همان سرعت از دور او پراکنده می گردند: پراکندگی مردم در پ ۱ ن ۱٦، هنگامی که، پس از خروج از مجلس، شیخ جعفر آماده می‌شود تا پیام دولت را به سمع ملت برساند، بی تردید یکی از خنده‌دارترین لحظه‌ها در سرتاسر داستان است، از لحظه‌هایی که بعضی خوانندگان، از قبیل دستغیب را حیرت‌زده می کند (نک **نقد آثار محمدعلی جمالزاده، پیشگفته**، ص ٦۳). ما با این منتقد همعقیده نیستیم که در این بخش از داستان، توهینی متفرعنانه از سوی جمالزاده نسبت به مردم مشاهده می کند.

۶— مثلاً در آغاز داستان دستور رسیده است که بازار تعطیل شود و مردم در برابر مجلس اجتماع کنند: «مردم همه دکان و بازار را می بستند، و اگرچه حدت و حرارتی نشان نمی‌دادند، و مثل این بود که آفتاب غروب کرده باشد و دکان‌ها را یواش یواش می بندند که نان و آبی خریده و به طرف خانه بروند ولی باز در ظاهر این بستن ناگهانی بازارها و خروش شاگرد مغازه‌ها که راه قهوه‌خانه را پیش گرفته بودند و به خودشان امیدواری می دادند که انشاءالله دکان و بازار چند روزی بسته بماند و فرصتی برای رفتن به امام‌زاده داود پیدا شود، بی اثر نبود...» (پ ۱ ن ۳). و چقدر درست است این توصیف بستن مغازه‌ها از سوی بازاریان، که عادت کرده بودند به محض شنیدن چنین دستوری، همینکه کوچکترین تشنج در شهر مشاهده می شد، مغازه‌های خود را تعطیل کنند. البته اینان ناگزیر بودند چنین وانمود کنند که همواره درهرجنبش سیاسی مترقی پیشاپیش مردم قدم در صحنه می گذارند، ولی در عین حال ایمان چندانی نداشتند.

۷— ایرانیان مرفه فرنگی مآب در آغاز قرن حاضر، که فکل (به زبان فرانسه faux cols یعنی یقهٔ مصنوعی) می بسته اند.

۸— نک بخش اول، جیمزموریه و حاجی بابای اصفهانی.

۹— **کاوه**، پانزدهم فوریه ۱۹۱۸، ص ۱۳ (ص ۱۸۹ نشر جدید دورهٔ **کاوه** سال ۱۳۵۶).

۱۰— «... در کارهای سیاسی یک دسته از رندان میدان را جولانگاه خودشان تنها نموده و چشم ندارند ببینند حریف تازه‌ای قدم در معرکهٔ آنها بگذارد. گمان کردی همینکه امروز عروعوری کردی و با وزیر و وکیل طرف شدی دیگر نانت توی روغن است؟ خیر اخوی! خوابی! همین فرداست که تگرگ افترا و بهتان چنان به سرت باریدن خواهد گرفت که کمترین نتیجهٔ آن این می شود که زن به خانه‌ات حرام، عرقت نجس، و قتلت واجب می گردد!»

۱۱— «نه! سواد به چه درد مرد سیاسی می خورد؟ مرد سیاسی که نمی خواهد مکتبخانه باز کند!...»

۱۲— «... در زمان‌های پیش فقیر و فقرا به بزرگان و اعیان و شیخ و ملا رشوه می دادند. ولی از وقتی که مشروطه شده کار برعکس شده! خان و خوانین و وزیر و حاکم به زیردست‌ها رشوه می دهند... اغلب این سیاسی هایی را که می بینی کارشان شب‌وروز همین است: حراج و مزایده...» ولی این البته در ابتدای کار صلاح نیست: «در اول کار رشوه نگرفتن کلید در است». البته این بدان معنا نیست که بعدها، هنگامی که جای پای آدم محکم شد، نتواند درصدد جبران برآید. و هرگاه کسی بتواند به گونه‌ای رشوه بگیرد که حتی زن و بچه‌اش هم باخبر نشوند، آنوقت «از سرگنده‌های سیاسی ها» می شود.

فصل هفتم

فارسی شکر است

فارسی شکر است تنها داستان کوتاه مجموعهٔ **یکی بود ویکی نبود** است که تاریخ نگارش ندارد. با وجود این، می توان تاریخ نوشتن این داستان را به دورهٔ اقامت نویسنده در برلن بین سال های ۱۹۱۹ و ۱۹۲۰ مربوط دانست. این ادعا را می توان به چند دلیل اثبات کرد. نخست یکی بودن موضوع مورد بحث در این داستان (تباهی زبان فارسی) و محتوای چند مقاله است که در سال ۱۹۲۰ به امضای جمالزاده در نشریهٔ **کاوه** به چاپ رسیده است (عنوان مقالهٔ مندرج در شمارهٔ مربوط به ماه مارس «ترقی زبان فارسی در یک قرن!» و عنوان مقالهٔ مندرج در شمارهٔ مربوط به ماه مه «فقه اللغهٔ غربی» است). بخش بزرگی از دیباچهٔ **یکی بود ویکی نبود**، که در سال ۱۹۱۹ نوشته شده است، نیز به همین مضمون اختصاص دارد. گذشته از این دلیل درونی، جمالزاده دلیل بیرونی زیر را نیز به دست داده است: «می دانیم که جمالزاده این داستان را در یکی از محافل ادبی ملیّون ایرانی در برلن در یکی از چهارشنبه هایی که ذکرش مکرر به چاپ رسیده است برای یاران خواند، و از این قرار به احتمال بسیار پس از پایان جنگ جهانی و پس از سال ۱۹۱۸ میلادی می باشد»[1]. از سوی دیگر، جمالزاده می نویسد که این داستان **کوتاه** «در همان موقع [در زمان نگارش]... به طبع رسیده است»[2]. پس این داستان که در ژانویهٔ ۱۹۲۱ به چاپ رسیده، به احتمال بسیار زیاد در سال ۱۹۲۰ نوشته شده است.

* * *

۱ــ خلاصهٔ داستان:

راوی پس از پنج سال زندگی در خارج، از راه دریای خزر بازمی گردد و به بندر انزلی می رسد. هنوز از کشتی پیاده نشده گروهی باربر به دیدن کلاه فرنگی که او برسر دارد از میان مسافران نشانش می کنند و دورش را می گیرند، زیرا او را یک خارجی ثروتمند پنداشته و برای گرفتن انعام های کلان طعمهٔ چربی فرض کرده اند. راوی هنوز مات و مبهوت است که دو مأمور حکومتی به سروقتش می آیند، و پس از آنکه گذرنامه اش را بازرسی می کنند دربارهٔ ملیتش از او پرس و جو می کنند: گذرنامهٔ راوی البته ایرانی است، ولی ظاهرش اصلاً به ایرانی ها نمی ماند! باری، مأموران که از پاسخ های راوی متقاعد نشده اند او را به دست فراش ها می سپارند تا عجالتاً او را نگه دارند «تا تحقیقات لازمه به عمل آید». در این هنگام راوی را به دخمه ای تاریک، واقع در پشت عمارت گمرکخانه، می برند. در راه راوی از گفتگوی میان مردم و کرجی بان ها درمی یابد که در تهران کار نزاع میان شاه و مجلس بالا گرفته و دستور ویژه ای دربارهٔ مراقبت از مسافران به بندر رسیده است. به همین دلیل هم همان روز صبح مأمور فوق العاده ای از رشت به بندر انزلی فرستاده شده که برای اثبات خوش خدمتی خود، خشک و تر را با هم می سوزاند.

هنگامی که چشم راوی به تاریکی درون دخمه عادت می کند زندانیان دیگری را نیز در آنجا می بیند: یکی از آنها یک ایرانی فرنگی شده و متظاهر است که سرگرم خواندن رمانی است، و دیگری شیخی است که در گوشه ای چمباتمه زده و مشغول خواندن دعاست. ولی در این هنگام در باز می‌شود، و جوان دیگری که ظاهراً از طبقات پایین است داخل می شود. «مأمور مخصوص» این جوان را به بهانهٔ اینکه مدتی پیش در خانهٔ یک قفقازی نوکر بوده است به زندان انداخته و با این کار خواسته است از مردم انزلی زهر چشم بگیرد.

جوانک تازه وارد که نامش رمضان است، پس از آنکه اندکی خشم خود را فرومی خورد، نگاهی به اطراف می اندازد و مشاهده می کند که تنها نیست. آنگاه به این خیال که راوی فرنگی است، فکر نزدیک شدن به او و همصحبتی با وی را از سر به‌در می کند. ایرانی فرنگی مآب هم که برای او قابل اعتماد نیست. بنابراین، جوانک به سوی شیخ پیش می رود و از او می پرسد که چرا او را به زندان انداخته اند. شیخ جوابی نامفهوم به زبان فارسی آمیخته با واژه‌های عربی برزبان می آورد که بیش از پیش مایهٔ بهت و سردرگمی رمضان می گردد، و هنگامی که شیخ همچنان سخن خود را پی می گیرد، رمضان با حالتی مردّد به جانب ایرانی فرنگی مآب روی می آورد، و همان پرسشی را که پیشتر از شیخ کرده بود خطاب به او پیش می کشد. جوان «روشنفکر» رمانی را که در دست دارد رها می کند، و رو به رمضان به زبانی که به همان اندازهٔ زبان شیخ گنگ و نامفهوم است چیزهایی می گوید. تفاوت در این است که زبان این یکی پراز واژه های فرانسه است. سخنان آقای فرنگی مآب حاوی نظریات سیاسی ــ فلسفی پرطمطراق است. رمضان به شنیدن سخنان بی سروته جناب فرنگی مآب به یکباره عنان اختیار از دست داده خود را به پشت در محبس می رساند و بنای داد و فریاد را می گذارد. از پشت در صدای خشنی او را امر به سکوت می کند. رمضان این بار با صدایی زار و نزار به تضرع درمی آید، نه اینکه بخواهد بداند

چرا به زندانش انداخته اند بلکه می گوید چرا او را با یک فرنگی کافر و دو دیوانهٔ دیگر که به زبانی نامفهوم سخن می گویند در این دخمه زندانی کرده اند. بار دیگر صدا از پشت در شنیده می شود که یک طومار فحش نثار رمضان بینوا می کند. در اینجا راوی از روی دلسوزی به سمت رمضان می رود و به او می گوید که او هم ایرانی و مسلمان است. رمضان از اینکه غیر از «این دیوانه ها [که] یک کلمه حرف سرشان نمی شود و همه اش زبان جنی حرف می زنند» شخص دیگری را یافته است بسیار خوشحال می شود. راوی برای او توضیح می دهد که آن دو نفر دیگر هم دیوانه نیستند، بلکه ایرانی هستند و به زبان فارسی سخن می گویند. رمضان باور نمی کند و بنای خندیدن را می گذارد.

کمی بعد در باز می شود و قراولی وارد می گردد و می گوید که زندانیان آزادند. رمضان فکر می کند حیله ای در کار است، ولی این طور نیست: «مأمور مخصوص» صبح عوض شده، و مأمور جدید برای اثبات اقتدار خود همان روز بعد از ظهر همهٔ رشته های مأمور قبلی را پنبه کرده است. زندانیان سابق، به محض بیرون آمدن از زندان، مشاهده می کنند که مأموران جوان دیگری را گرفته و به زندان می برند. این جوان به یکی از لهجه های محلی فارسی سخن می گوید. رمضان بار دیگر مات می ماند: اینهم یک دیوانهٔ دیگر!

راوی، همراه با شیخ و آقای فرنگی مآب، درشکه ای به مقصد رشت کرایه می کند. رمضان با او خداحافظی می کند و درشکه به راه می افتد. مسافران در طول راه به مأمور جدیدی که عازم انزلی است برمی خورند و از این وضع سخت خنده شان می گیرد.

۲ــ طرح نقش های داستان

ترتیب قصه

قصهٔ اصلی

پ ۱ــ ۱ ن ۱ پیاده شدن راوی در انزلی.
ن ۲ بازرسی راوی توسط پلیس.
ن ۳ زندانی شدن راوی.

پ ۲ــ ن ۱ ــ به زندان افتادن رمضان

بازپس نگری ها

ن ٤ ــ بلوا در تهران.
ن ۵ ــ دستور بازرسی مسافران.
ن ٦ ــ فرستادن مأمور مخصوص به انزلی.

پ ۲ــ ن ۲
ن ۲ ــ رمضان متهم به نوکری یک روسی است. ن ۳
ن ۳ ــ دستور زندانی کردن رمضان. ن ۱

ترتیب رویدادها

پ ۱ــ ۱ ن ٤
ن ۵
ن ٦
ن ۱
ن ۲
ن ۳

ن ٤ — رمضان درصدد یافتن دلایل
به زندان افتادن خویش بر می‌آید.

ن ٤ — ١ — پرسش رمضان از شیخ. ن ٤ — ١

ن ٤ — ٢ — پاسخ شیخ. ن ٤ — ٢

ن ٤ — ٣ — پرسش رمضان از فرنگی مآب. ن ٤ — ٣

ن ٤ — ٤ — پاسخ فرنگی مآب. ن ٤ — ٤

ن ٥ — آزادی رمضان. پ ١ — ٢ ن ٢

=پ ١ — ٢ ن ١ — وآزادی دیگر زندانیان ن ٣

ن ٢ — عوض شدن مأمور پلیس ن ١ = پ ٢ ن ٥

ن ٣ — دگرگونی کارهای مأمور قبلی
توسط مأمور بعدی

ن ٤ عزیمت راوی:

ن ٤ — ١ — سوار شدن راوی، همراه با شیخ و مرد فرنگی مآب. ن ٤ — ١

ن ٤ — ٢ — خداحافظی راوی و رمضان. ن ٤ — ٢

ن ٤ — ٣ — عزیمت راوی به رشت. ن ٤ — ٣

ن ٤ — ٤ — ورود مأمور جدید. ن ٤ — ٤

در مقایسه با داستان‌هایی که پیش از این دیده‌ایم، و به ویژه **رجل سیاسی**، این داستان بیکباره با کمی تعداد نقش ها مشخص می گردد، و این ظاهراً نشانهٔ آن است که این داستان حاوی وقایع چندان زیادی نیست. با این حال نگارش این داستان خالی از پیچیدگی نیست.

در اینجا نیز، مانند **دوستی خاله خرسه**، مرحله‌ای از سفر راوی که به صیغهٔ اول شخص مفرد بیان شده است (پ ١)، چارچوبی فراهم می آورد برای حادثه‌ای مربوط به شخص دیگری که قهرمان داستان است (پ ٢). ولی بعد زمانی داستان در اینجا آشفته‌تر است: در سه مرحله، پس از نوعی ایجاد شگفتی که در لحظات کلیدی داستان واقع شده است (زندانی شدن راوی، زندانی شدن رمضان، آزادی زندانیان) نویسنده به گذشته‌نگری روی می‌آورد تا پس از وقوع واقعه دلایل تحولات برق‌آسایی را که بر شخصیت‌ها می گذارد بازگو کنـد. این کاربرد «زمینه‌پردازی متاخر»، با ایجاد نوعی تأثیر خوشایند تعلیقی، به مخاطب اجازه می دهد تا در شگفت‌زدگی شخصیت‌ها، که خود را بدون هیچ دلیل روشنی در زندان یا آزاد می یابند شرکت جوید. ولی با این شگرد، استبداد حاکم برزندگی عمومی ایرانیان آن زمان

نیز نمایان می گردد: هدف تنها شیوهٔ داستان‌پردازی نیست، بلکه طنز اوضاع را نیز در بر می گیرد.

مجموعهٔ این پاره داستان‌ها و گذشته‌نگری‌های کوتاه در حقیقت کلیّتی به هم پیوسته را در پی می آورد: اینها لحظات گوناگون از داستانی است که حول محور مأموران پلیس مرزی می گردد تا تاروپود قصهٔ اصلی را بسازند که بر محور زندانیان متمرکز شده است (نک. دو ستون «قصهٔ اصلی» و «باز پس نگری‌ها» در طرح ما). در عین‌حال این مجموعه یک رشته طرح‌های طنزآمیز از زندگی سیاسی و اداری ایرانیان ارائه می دهد، که خود بازتابی از هرج و مرج بی حد و حصر آخرین سال‌های سلطنت قاجاریان است، طرح‌هایی که با مهارت به قصهٔ مربوط به زندانیان پیوند می خورد، بدین‌معنی که این طرحها فرصتی (گرهگاه: پ ۱—۱ ن ٤، ٥، ٦ و پ ۲ ن ۲، ۳، و فرود: پ ۱—۲ ن ۲، ۳) را برای تبدیل داستان به یک دسیسهٔ کوچک واقعی پیش می آورند. بنابراین می توان ترتیب نقش‌ها را مجدداً برحسب زمان رویدادها تنظیم کرد، و سیری کاملاً منطقی به وجود آورد (نک. ستون «ترتیب رویدادها»).

۳ــ خاطرات شخصی و تذکارهای متون خوانده شده

حال که نزدیکی ساختاری میان **دوستی خاله خرسه** و **فارسی شکر است** را درنظرآوردیم، ذکر این نکته نیز جالب است که بنیاد این دو داستان را خاطرات شخصی نویسنده تشکیل می دهد. جمالزاده در یادداشت‌های مربوط به سفرش به شرق در سال‌های ۱٦— ۱۹۱۵ به رویدادی اشاره می کند که شباهت بسیاری به داستان **فارسی شکر است** دارد، و جای تردید باقی نمی گذارد که آن رویداد مستقیماً فکر نوشتن این داستان را در او پدید آورده است[۴].

در موقع رسیدن به استانبول موردسوءظن پلیس عثمانی واقع گردیدم و تذکره‌ام را گرفتند، و مرا مستقیماً به ادارهٔ پلیس بردند. دو سه ساعتی از نیمهٔ شب گذشته بود، و سخت خسته و گرسنه و ناتوان بودم. در آنجا به استنطاق پرداختند، و مدام به زبان ترکی مرا سؤال‌پیچ کردند. چون کلاه فرنگی برسر داشتم و زبان ترکی نمی‌دانستم (آنها خیال می کردند که هر ایرانی باید زبان ترکی بداند، و تصور می کردند که من تعمدی در صحبت نکردن به زبان ترکی دارم)، سخت موردسوءظن بودم، و چون در آلمان به من سپرده بودند که حتی‌المقدور باید مقصود و منظور خود را از مسافرت به بغداد مستور دارم، همینقدر می گفتم که دانشجوی ایرانی هستم و در سویس تحصیل می کردم، و اینک از راه آلمان مسافرت نموده‌ام و عازم هستم که از طریق بغداد به وطنم برگردم.

زیر بار نرفتند و مرا در یک هتلی به نام «اکسیل سیور» در قسمت آسیائی شهر که تعلق به یک نفر یونانی داشت بردند، و بدانجا سپردند و تأکید کردند که حق بیرون رفتن از مهمانخانه (و حتی از اتاق) ندارم و باید شام و ناهارم را در همان اتاقم بدهند تا تکلیف معلوم شود[۵].

و جمالزاده اضافه می کند: «شاید روزی فرصتی به دست آید، و با تفصیل بیشتر [داستان آن چند روزه را] به رشتهٔ تحریر درآورم. شنیدنی است و به نوشتن می ارزد»[۶].

اگر جمالزاده جزئیات این چند روز را هرگز ننوشت، در عوض از همان رویداد به عنوان بهانه‌ای برای نوشتن یکی از معروف‌ترین داستان‌هایش استفاده کرده است. براستی نقاط تشابه بسیار زیاد است: راوی مسافر به کشوری در شرق (ترکیه/ ایران): وارد می‌شود، بلافاصله به خاطر گذرنامه‌اش تحت نظر قرار می‌گیرد، کلاه فرنگیش سوءظن‌هایی را در خصوص هویت واقعیش برمی‌انگیزد، اختلاف زبان (واقعی/ ظاهری) ایجاد ارتباط را ناممکن می‌کند (میان او و پلیس/ میان شخص دیگری، یعنی رمضان، و سایر زندانیان)، مسافر «تا تکلیف معلوم شود» به زندان می‌افتد، و سرانجام آزاد می‌شود و می‌تواند به راه خود ادامه دهد.

به نظر می‌رسد که یادبودهای مطالعات جمالزاده، به ویژه خواندن **سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ**، در ذهنش با این خاطرات شخصی درهم آمیخته باشد. ابتدای کتاب **سیاحتنامه** شباهت غریبی به سرآغاز **فارسی شکر است** دارد: قهرمان— راوی که یک ایرانی مقیم خارج است در بندری پیاده می‌شود و در آنجا برای نخستین‌بار هموطنان خود را می‌بیند (در **فارسی شکر است** پس از غیبتی دراز با آنان رویاروی می‌شود). نام بندر باطون است که شهری است روسی واقع برکنارهٔ دریای سیاه، و ایرانیان بسیاری در آن اقامت دارند. پس از گذراندن تشریفات گمرکی، راوی مورد هجوم باربران تهیدست ایرانی واقع می‌شود که می‌کوشند از مسافر ثروتمند پولی بگیرند[۷]. در داستان ما نیز دقیقاً چنین است، اگرچه در داستان جمالزاده این رویدادها به مراتب زنده‌تر و چشمگیرتر است تا در داستان مراغه‌ای.

و اما شباهت‌های میان این دو اثر به همین چند مایه در ابتدای داستان محدود نمی‌گردد. هر دو موضوع مطرح شده در **فارسی شکر است** (در قصهٔ اصلی یا قصهٔ محاط طنزی دربارهٔ انحطاط زبان فارسی، و در قصهٔ فرعی یا قصهٔ محیط طنزی دربارهٔ زندگی سیاسی در ایران) در **سیاحتنامه** نیز دیده می‌شود، گواینکه ترتیب آنها از نظر اهمیت معکوس شده است. بدین‌معنی که طنز سیاسی دردرجهٔ نخست قرار دارد، حال آنکه انتقاد از وضع زبان تنها در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد و گذرا است، و در بخشی از خاطرات ابراهیم‌بیگ که به دیدار او از قزوین اختصاص دارد دیده می‌شود. در اینجا نقل شده است که چگونه ابراهیم‌بیگ به مجلس اعیان دعوت شده و شعری را که توسط یکی از میهمانان سروده و خوانده شده شنیده است، ظاهراً میهمان شاعر بسیار از کار خود راضی بوده و سخت مورد تشویق و تحسین سایر مدعوین قرار گرفته است. اما ابراهیم‌بیگ، برخلاف دیگران و در میان بهت و حیرت حضار، به تفصیل به انتقاد و خرده‌گیری از شعر خوانده شده و از کلّ شعر فارسی معاصر می‌پردازد، و می‌گوید که در این اشعار پی در پی کلیشه‌های فرسودهٔ شعر کلاسیک به کار گرفته می‌شود[۸].

تشابه کتاب **سیاحتنامه** با داستان **فارسی شکر است** از این هم فراتر می‌رود، و گذشته از مایه‌های مدخل و مضمون داستان، شکل کار را نیز دربر می‌گیرد، زیرا این برخورد طنزآمیز با مسألهٔ انحطاط زبان و ادبیات فارسی به شکل گفتاری درچارچوب داستانی شخصی مربوط به مسافرت راوی به بیان درمی‌آید. این شکل، بویژه در ادبیات مشروطه مقام خاص خود را دارد: چنانکه پیشتر گفتیم، در سرتاسر **سیاحتنامهٔ ابراهیم‌بیگ** نیز مانند **مسالک‌المحسنین** طالبوف، آنچه دیده می‌شود، سفرنامه‌ای است که در آن تابلوهای کوچکی در انتقاد از جامعهٔ ایرانی در میان گفتارهای بسیار و مفصّل قرارگرفته است. داستان

اغلب به شکل «داستانهای گفتاری»[۹] درمی آید که در آن درواقع داستانسرایی براثر اندرزگویی نویسنده اغلب مناسبتی ساده برای خطابت فراهم می آورد، و به نویسنده‌ای که اصرار دارد براینکه خطاهای هم‌میهنان خود را مستقیماً به آنان بنمایاند فرصت می دهد تا به جای آنکه خطاهای آنان را در رفتار شخصیت های خود نشان دهد، مستقیماً در گفتار آنها منعکس کند.

جالب این است که این گونه گرایش روایت به سوی گفتار در یکی از داستانهای کوتاه برناردن دوسن‌پیر به نام «کافهٔ سورات» نیز دیده می شود (البته در صورتی که بتوان این داستان گفتاری را در حالت خالصش داستان کوتاه نیز نامید) که جمالزاده در همان سال پیدایش **فارسی شکر است** (۱۹۲۱) ترجمه‌ای از آنرا در نشریهٔ **کاوه** منتشر کرده بود. بی تردید این قالب، که برای جلب رضایت آموزگاری پوینده بسیار مناسب به نظر می رسد، مورد توجه جمالزاده قرار گرفته بود.

ولی حقیقت این است، که نویسندهٔ ما در اینجا براستی تسلیم نوعی اندرزگویی ساده‌وار نمی گردد: او هرگز زبان به سرزنش کسانی که زبان فارسی را به تباهی کشیده‌اند نمی گشاید، چنانکه ابراهیم بیگ کرده بود، بلکه تنها آنان را وادار به سخن گفتن می کند. محکومیت این گروه به شیوه‌ای ضمنی در این حقیقت مستتر است که عامهٔ مردم ایران (مثلاً رمضان) زبان آنان را درک نمی کند. تحصیلکردگان (ملایان مذهبی و شهروندان فرهیخته) که بایستی استادان زبان باشند، در حقیقت نخستین خطاکارانی اند که نقش زبان فارسی را به عنوان وسیله‌ای برای ایجاد ارتباط میان ایرانیان از میان برده اند. جمالزاده هرگز این مطلب را صریحاً برزبان نمی آورد، ولی آن را به گونه‌ای نمادین در رفتار رمضان نشان می دهد. در داستان گفتاری او هیچ نشانی از خطابهٔ خشک مراغه‌ای و طالبوف یا برناردن دوسن‌پیر دیده نمی‌شود. او نه تنها نوعی مضحکه به داستان خود می افزاید که برای این نویسندگان ناشناخته است، بلکه گفتارهای خود را به نوعی قطعات کوچک واقعاً تئاتری بدل می کند. به همین دلیل است که این داستان کوتاه چندی پس از انتشار در تبریز بر صحنهٔ یکی از دبیرستان های آن شهر (به نام فردوسی) به اجرا درآمده، و اخیراً در سال ۱۹۸۱ در تهران نیز اجرا شد. اگر **گاه و تیر قطعه‌ای** بود که در آن برخی عناصر برای خواندن مناسب‌تر بود تا برای اجرا، می توان گفت که با **فارسی شکر است** داستان کوتاهی داریم که با تغییر اندکی در نهایت آسانی می تواند برصحنهٔ تئاتر به اجرا درآید. در هر حال، هر دو متن از یک قماشند: داستانهای کوچک گفتاری با ظرفیت های نمایشی، که در آنها آمیزهٔ ظریفی از روایت و نمایش و خطابت به‌چشم می‌خورد.

٤ــ یک «ضد مقامه»

چنین آمیزه‌ای از انواع ادبی براستی در ادبیات جهان اسلام پیشینه‌ای درخشان دارد: مقامه[۱۰] بعضی منتقدان از مقامه به عنوان «سرگذشت کوتاه»[۱۱] یا «داستان تخیلی»[۱۲] یاد کرده، و با این کار بر ویژگی روایی آن تأکید کرده‌اند، حال آنکه دیگران به دلیل تصویرسازی (اغلب طنزآمیز) از زندگی اجتماعی آن را نوعی «تابلو»[۱۳] شمرده‌اند. سیلوستر دوساسی Silvestre de Sacy با تعریف این نوع ادبی به عنوان «نوعی نمایش»[۱۴] خصوصیت دراماتیک آنرا نشان داده است، حال آنکه دیگران، به دلیل

خصوصیت روایی و اندرزی این نوع، آن را با «داستان فلسفی قرن هجدهم میلادی»[۱۵] مقایسه کرده‌اند.

این نوع آمیزه‌ای شگفت‌انگیز است که بی‌تردید نمی‌توانست دیر پا باشد: در اندک مدتی مقامه به چارچوبی مناسب و قراردادی برای بحث دربارهٔ مسائل گوناگون اخلاقی، ادبی، حقوقی و غیره بدل گردید. در مقامه، داستان رفته رفته رو به کاهش می‌گذارد، خصوصیت دراماتیک از میان برمی‌خیزد و چیزی شبیه به گفت و شنودهای افلاطون به دست می‌آید: دو یا چند شخصیت برای بحث دربارهٔ نکته‌ای گردهم می‌آیند، و در پایان کار پراکنده می‌شوند، و بدین ترتیب یک بار دیگر در متن «داستان گفتاری» ناب قرار می‌گیریم، یعنی همان نوعی که بسیاری دیگر مانند مراغه‌ای، طالبوف یا برناردن دوسن‌پیر آن را به کار گرفته‌اند. و جمالزاده نیز، پس از **یکی بود ویکی نبود** اغلب به این نوع روی می‌آورد (نک **شاهکار، پلنگ، دارالمجانین** ...) ولی در اینجا جمالزاده روحیه‌ای از خود نشان می‌دهد که به گونه‌ای شگفت‌انگیز به آثار همدانی نزدیک است. او نیز همچون همدانی، که بنیان‌گذار این نوع است، می‌داند چگونه باید مباحث گوناگونی را که هستهٔ مرکزی داستانند، در چارچوب دسیسه‌ای کوچک بگنجاند و با این کار خواننده را جلب کند و به خواندن وادارد، و به این مجموعه حرکتی نمایشی، چنانکه در نمایش متداول است، ببخشد.

در مقامه نیز، مانند **فارسی شکر است**، داستان محیط توسط راوی و به شیوهٔ اول شخص مفرد گزارش می‌شود، و دو لحظهٔ اساسی را دربر می‌گیرد: ورود روای به شهری در مشرق زمین، و برخورد او به جمعی در آن شهر. در این جمع گوینده‌ای بحثی را پیش می‌کشد، و راوی گوش فرامی‌دهد. با پایان گرفتن گفتار، مقامه به داستان محیط باز می‌گردد، جمع پراکنده می‌شود، و راوی و قهرمان از یکدیگر جدا می‌شوند.

برای جمالزاده نیز مانند مقامه‌نویس، این داستان نمایشی کوچک، مناسبتی فراهم می‌آورد تا در آن آداب افراد و تیپ‌های گوناگون جامعه به گونه‌ای بذله‌آمیز ترسیم گردد[۱۶]، گواینکه طنز نویسندهٔ **فارسی شکر است** به مراتب زنده‌تر است و شباهت بیشتری به کاریکاتور دارد. اجازه دهید در این مورد از روی توصیف جوان فرنگی‌مآب داوری کنیم:

اول چشمم به یک نفر از آن فرنگی‌مآب‌های کذائی افتاد که دیگر تا قیام قیامت در ایران نمونه و مجسمهٔ لوسی و لغوی و بیسوادی خواهند ماند و یقیناً صد سال دیگر هم رفتار و کردارشان تماشاخانه‌های ایران را (گوش شیطان کر) از خنده روده‌بر خواهد کرد. آقای فرنگی‌مآب ما با یخه‌ای به بلندی لولهٔ سماوری که دود خط آهنهای نفتی قفقاز تقریباً بهمان رنگ لولهٔ سماورش هم درآورده بود در بالای طاقچه‌ای نشسته و در تحت‌فشار این یخه که مثل کندی بود که بگردنش زده باشند. در این تاریک و روشنی غرق خواندن کتاب «رومانی» بود.

و نیز توصیف جناب شیخ:

... صدای سوتی که از گوشه‌ای از گوشه‌های محبس بگوشم رسید نگاهم را بآنطرف گرداند و در آن سه گوشی چیزی جلب نظرم را کرد که در وهلهٔ اول گمان کردم گربهٔ براق سفیدی است که برروی

کیسهٔ خاکه‌زغالی چنبره زده و خوابیده باشد ولی خیر معلوم شد شیخی است که بعادت مدرسه دوزانو را در بغل گرفته و چمباتمه زده و عبا را گوش تا گوش دور خود گرفته و گربهٔ براق سفید هم عمامهٔ شیفته و شوفتهٔ اوست که تحت‌الحنکش باز شده و درست شکل دم گربه‌ای را پیدا کرده بود و آن صدای سیت و سوت هم صوت صلوات ایشان بود.

در اینجا باطنزی بسیار مضحکه‌آمیز روبارو هستیم که دو تیپ کاملاً شناخته شدهٔ جامعهٔ ایرانی را ترسیم می کند تا به ریشخندشان بپردازد.

آخرین تشابه **فارسی شکر است** با مقامات (دست کم در شکل آغازین و کلاسیک آنها) این است که گفتارهایی که توجه اصلی بر آنها متمرکز می گردد هزل‌آمیز است. ولی در عین حال در مقامه هزل به مثابهٔ نوعی بازی آگاهانه از سوی سخنگویی پیش کشیده می شود که هرچند ولگردی بیش نیست، ولی به حیله از گفتارهای تزکیه بخش زاهدانه[17] تقلید می کند، حال آنکه در **فارسی شکر است** هزل تنها از جانب نویسنده و به صورت زبانی به کار گرفته می شود که در دهان شیخ و روشنفکر غرب‌زده گذاشته می شود تا زبان متداول در محیط اجتماعی آنان را مورد تمسخر قرار دهد. در اینجا به نوعی دگرگونی کامل میان **فارسی شکر است** و مقامه می رسیم: در مقامه زبان گفتار الگویی زبانی است حال آنکه در اثر جمالزاده برعکس، زبان گفتار شخصیت‌ها بیش از هرچیز آماج طنز و کنایهٔ نویسنده است. مقامه بیش از هرچیز برآن است تا نمونهٔ کاملی از ادبیات ناب باشد که در آن نویسنده تمامی گنجینه‌های نثر مسجّع و موزون و تصاویر شعری و بلاغی و واژگان نادر[18] را به کار می گیرد و در مجموع همان نثری را می آفریند که جمالزاده در مقدمهٔ خود می خواهد آن را از ادبیات امروز بزداید.

البته در **فارسی شکر است** جمالزاده با نثر کلاسیک سروکار ندارد، ولی دست کم کجروی هایی را محکوم می کند که از روحیه ای مشابه سرچشمه می گیرد: به کار بردن نوعی زبان پیچیدهٔ رایج در میان خواص برای نشان دادن مقام والای گوینده که آن را جز برای ایجاد ارتباط با سایر خواص نمی توان به کار گرفت. و این دقیقاً همان چیزی است که جمالزادهٔ دموکرات آن را رد می کند. همچنین این دگرگونی فکری، نوعی دگرگونی ساختاری را نیز در بطن داستان پدیدمی آورد: در مقامه شخصیت اصلی است که سخن می گوید، و سخنگویی نمونه است (و شنوندگان همواره او را به دلیل فصاحتش تحسین می کنند)، حال آنکه «قهرمان» جمالزاده مستمع است و مستمع گفتاری که نه تنها به هیچ روی نمونه نیست، بلکه جز مجموعه ای واژگان مغشوش و نامفهوم نمی تواند باشد.

و اما در صورتی که اهمیت عمدهٔ مقامات در سبک آنها نهفته است آیا باز هم می توان داستان کوتاه جمالزاده را با این نوع ادبی نزدیک دانست، حال آنکه از بعضی جهات عکس آن می نماید؟

بی تردید زبان به کار گرفته شده در این داستان یکسره از نوع دیگری است. با اینهمه، یک نشانهٔ بسیار قوی این متن را به مقامات نزدیک می کند، و آن همان لذتی است که نویسنده از زبان‌سازی می برد. اندیشه کردن دربارهٔ زبان در هر دو مورد همواره حاضر است، هرچند به دو جهت متفاوت گرایش دارد. جمالزاده البته فصاحت گویندگان داستان خود را جدی نمی گیرد، ولی دست کم از نحوهٔ گفتار آنان نوعی تردستی زبانی می سازد که سرشار از بازی با کلمات و بی نهایت خنده‌آور است. به علاوه، نویسنده درپی بازی زبانی خود، همان سبک را ادامه می دهد و در لحظه ای راوی را وامی دارد تا او نیز

به همان شیوه سخن بگوید: راوی در جمله ای بلند، در توضیح این مطلب که حتی اگر در جوانی عربی می آموخت بازهم نمی توانست از حرف های جناب شیخ سر درآورد، خود چیزی در حدود بیست عبارت دستوری عربی را به کار می برد که تمامی آنها، درست به همان اندازهٔ سخنان شیخ برای خواننده نامفهوم است. سرانجام روزی فرامی رسد که جمالزاده اعتراف می کند: «در جوانی از انشاءسازی و عبارت‌پردازی لذت می بردم»[۱۹].

درواقع، این دلبستگی جمالزاده به زبان منحصر به این قطعه های متهوّرانه نیست، بلکه کمابیش در هر سطر از نوشتهٔ او به چشم می خورد و خطر جلب توجه خواننده به الفاظ متن و دور کردن او از پیام آن را دربردارد. علاقهٔ نویسنده به زبان مردم گاه او را برآن می دارد تا متن خود را به مفهومی حقیقی از عبارات و سیاق گفتار عامیانهٔ بینبارد. این گرایش که گاه (به ویژه از زبان فرودستان) بسیار زیبنده می نماید، گاه متن را کمی سنگین می کند و حتی اگر آن را نامفهوم نکند، دست کم از شفّافیّت آن می کاهد[۲۰].

نشانهٔ دیگری از اهمیتی که جمالزاده برای زبان قائل است تعداد نسبتاً زیاد «توضیحات زبانی» است که به طور پراکنده در داستان های کوتاه او دیده می شود. در صفحهٔ دوم داستان فارسی شکر است می خوانیم: «چندین بار قد و قامت ما را از بالا به پائین و از پائین به بالا، مثل اینکه به قول بچه های تهران برایم قبائی دوخته باشند برانداز کرده». گاهی این نشانه واژه‌ای است در میان پرانتز که شکل صحیح و اُدبی یک کلمهٔ عامیانه را بدست می دهد، مثل «آباد (آبأ)»، «اجنه (جن)»، و غیره. این پدیده را در اکثر داستان های یکی‌بود‌ویکی‌نبود مشاهده می کنیم.[۲۱] یا آشکارتر از اینها توضیحاتی است که در خصوص بازی با کلمات به آن برمی خوریم: «رمضان بیچاره از کجا ادراک این خیالات عالی برایش ممکن بود — و کلمات فرنگی به جای خود — دیگر از کجا مثلاً می توانست بفهمد «حفر کردن کلّه» ترجمهٔ تحت‌اللفظی اصطلاحی است فرانسوی و به معنی فکر و خیال کردن است و به جای آن در فارسی می گویند «هرچه خودم را می کشم...»[۲۲].

جمالزاده در دیباچهٔ خود وظیفهٔ عمدهٔ نوسازی زبان ادبی فارسی را برعهدهٔ نویسندگان ایران گذاشته است، و این فکر در هیچ کجا مثل فارسی شکر است به روشنی دیده نمی شود، زیرا این فکر موضوع اصلی این داستان کوتاه است. با اینهمه، برخلاف مقامات، در اینجا نه زبان گویندگان که زبان شنوندگان الگو به‌شمار می آید.

دگرگونی ساختار مقامات در یک مورد اساسی، و نیز دگرگونی کامل سبک، تشبیه ناب و سادهٔ فارسی شکر است را به مقامه ناممکن می سازد. با اینهمه شباهت های این دو به گونه ای است که به عقیدهٔ ما می توان این داستان را نوعی «ضدمقامه» نامید، به مفهومی که ژول از «داستان» و «ضدداستان» یا «افسانه» و «ضدافسانه» سخن می گوید. در این مفهوم هر شکلی می تواند برای خود ضدشکلی داشته باشد، بدین معنا که ضدشکل بیشتر جنبه های ظاهری و صوری خود را از شکل می گیرد، ولی در یک نکتهٔ بنیادی به آن تقابل پیدا می کند. زبانی که جمالزاده در داستان خود به عنوان الگو مطرح می کند هم خود نقطهٔ مقابل زبانی است که در مقامات مطرح می گردد، و هم اینکه در دهان شنوندگان گذاشته شده است، و نه گویندگان. ولی این زبان که باید ساده و عامیانه باشد اغلب چنان کدر و انباشته از اصطلاحات، بازی با کلمات و توضیحات زبانی می گردد که در نهایت تقریباً به همان اندازهٔ زبان

مقامات ساختگی می نماید[۲۳] اگر فارسی شکر است و مقامه از بعضی جهات با یکدیگر در تضادند، این تضادها، چنانکه اغلب در پدیده های انقلابی رخ می دهد، در کنار یکدیگر قرار می گیرند. حتی محفلی که داستان کوتاه ما برای قرائت در آن نوشته شده، نیز آن محیط اجتماعی را فرایاد می آورد که خاستگاه مقامه بوده است: چهارشنبه‌شب های محفل برلن که پیرامون قزوینی و تقی زاده تشکیل می شد، و لابد به محافل همانند کهن‌تری که در قرن‌های چهارم و پنجم هجری گرد کسانی همچون همدانی و حریری شکل می گرفت بی شباهت نبوده است.

ما پیوسته از سخن گفتن دربارهٔ «تأثیر» مقامات بر جمالزاده خودداری کرده‌ایم، زیرا تقارن‌ها و تشابه‌های موجود میان دو اثر به مراتب جالب‌تر است تا برقراری توالی تاریخی. ولی آیا چنین توالی وجود دارد؟ ظاهراً نه، زیرا جمالزاده شخصاً برای ما نوشته است: «من در تمام عمر یک مرتبه هم کتابی به زبان فارسی که بتوان آن را «مقامات» خواند نخوانده‌ام».[۲۴] ولی بلافاصله ادامه می دهد: «البته گلستان سعدی... را خوانده‌ام». ولی بهار[۲۵] و کسان دیگری پس از او[۲۶] گلستان را به عنوان «مقامات فارسی» می شناسند. شاید این نظر باید دوباره مورد بررسی قرارگیرد، ولی این امر در هر حال، دست کم در خصوص آن بخش معروف از گلستان که به «جدال سعدی با مدعی در بیان توانگری و درویشی» مشهور شده، مسجل است، و باید آن را نمونه ای از مقامهٔ ناب دانست. بخوبی می توان از اینگونه نمونه های تصریح نشدهٔ مقامات الگویی را برای جمالزاده متصوّر دانست، ولی با اینهمه، شباهت هایی را که گفتیم به نظر ما می توان در تشابه فکری —یا به گفته ژول در «گرایش ذهنی»— نویسندهٔ ما جستجو کرد، و نه چندان در تأثیر مستقیم یک متن بر متن دیگر.[۲۷] از این دیدگاه جمالزاده به رغم سازگاری آشکارش با ذهنیت امروزی (که ظاهراً در اینجا آن را تا حد زیادی مرهون سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ است)، به خوبی در سنت ادبیات کهن عربی — فارسی جای دارد.

پانویس های فصل هفتم

۱— نامهٔ مورخ هشتم اکتبر ۱۹۸۱.

۲— «نثر فارسی — پیام آقای جمالزاده به وسیلهٔ رادیو»، **یغما** شمارهٔ ۱۰، سال ۱۳۳۶، ص ۲۵۳.

۳— درخصوص ارائهٔ این داستان کوتاه در جمع چهارشنبه (یا پنجشنبه) شب، نک «شرح حال...»، ص ۲۷٤.

٤— آلپ ترک پیش از این به خاطرهٔ شخصی جمالزاده و نقش آن در این داستان کوتاه اشاره کرده است. نک **داستان‌نویسی...** جلد اول، ص ٤٤۷.

۵— «نویسندگان معاصر...»، **پیشگفته**، ص ص ۱۶۰— ۱۵۹.

۶— **همانجا**، ص ۱۶۰.

۷— **سیاحتنامه**، **پیشگفته**، ص ص ٤۸— ٤۷.

۸— **همانجا**، ص ص ۱۶۳— ۱۵۸.

۹– شیوهٔ اتصال رویدادها به وسیلهٔ سفرگاه جای خود را به روش دیگری می دهد: طالبوف در **کتاب احمد** این گونه مباحث آموزشی را از راه گفتگو با پسر خود به یکدیگر پیوند می دهد. نک بخش اول، ص ٤٦.

۱۰– می دانیم که این نوع ادبی را بدیع الزمان همدانی در قرن چهارم هجری به وجود آورده است. یک قرن بعد، با ظهور حریری مقامه شکل کاملاً کلاسیک خود را به دست می آورد. این نوع ادبی که در ادبیات عرب پدید آمده، بعدها براثر تماس ادبیات سوری، ترکی، عبری و فارسی با ادبیات عرب به آن فرهنگ ها راه یافته است. قاضی حمید بلخی در قرن ششم، نخستین نویسنده ای است که مجموعه ای به نام **مقامات** به زبان فارسی نوشته، که براساس دو الگوی بزرگ عربی بنا شده است. نک

BROCKELMANN, C. art. «Makama», E. I.[1], t.3, pp. 170- 173

(دایرةالمعارف اسلام).

–۱۱

BLACHERE, R. et MASNOU, P., *Al- Hamadani Maqamat (séances) choisies et traduites de l arabe avec une étude sur le genre*, Paris, Klinckšieck, 1957, p. 30.

۱۲– **همانجا**، ص ۳٤.

–۱۳

SILVESTRE DE SACY, *Les Séances de Hariri*, 2 vol., Amsterdam Oriental Press, 1968 (rééd. de 1847), préf à la 2e éd. 2, p. 16.

۱٤– **همانجا**

–۱۵

DERMENGHEM, E., «Littérature arabe», *in Histoire des littératures,* 2 t., Paris, Gallimard, 1956 ,La Pléiade, t. I, p. 838.

۱٦– «بدون هیچ تردیدی، ادیبانی که مقامات همدانی خطاب به آنان نوشته می شده، همراه با مشغله های ادبی خود، از پیش کشیده شدن مباحث زبان و دستور در این تابلوهای کوچک نیز لذت می برده اند. آنان همچنین از تصویری که همدانی ازابوالفتح احتمالاً باتوجه به ولگردانی آشناترسیم کرده بود، سرگرم می شده اند. اشراف نیشابور، احتمالاً با زیرکی از طنز پردازی دربارهٔ شهروندان و نوکیسگانی هم که به گونه ای زنده در **المقامه المضیریه** طرح شده است حظ بسیار می برده اند... واقع گرایی برخی از توصیف هایی که در کتاب همدانی می بینیم، استعداد او را برای نوعی مشاهده نشان می دهد که اگر تیزبینانه نباشد، دست کم بسیار زنده است. آیا او خواسته است آداب مردم را به باد انتقاد گیرد؟ هدف او، که لذت بخشیدن و سرگرم کردن خواننده است، اجازهٔ داوری قطعی در این باره را نمی دهد. با اینهمه **مقامات** همدانی به طنز آداب اجتماعی بسیار نزدیک است... برای نخستین بار در ادبیات عربی... سرانجام نویسنده ای سربر می کند که می توان در جای جای کار خود به نوعی تصویرسازی از تیپ ها و شخصیت ها دست یابد که برتر از مشاهدهٔ موارد خاص است.» نک BLACHERE, op. cit. , p. 33.

۱۷– **همانجا**: «گفتارهای تهذیب کننده ای که [همدانی] در دهان ابوالفتح می گذارد هزل آمیز است. می توان حیله گری های عیار را در زیر جامه های زُندهٔ زاهد یا واعظ دید».

۱۸– «هرگاه برآن باشیم... تا براساس ذوق زمان به داوری بپردازیم، باید گفت که محتوی مقامات برای توجیه موفقیت آن کافی به نظر نمی رسد، مگر آنکه شکل کار با ضرورت های جماعت های بافرهنگی که همدانی مقامات خود را

خطاب به آنان می نویسد سازگار بوده باشد... احتمال دارد که مقامه برای او تابلوی از آداب اجتماعی و طنزی بر شخصیت ها بوده باشد. در هر حال این امر مسلم است که هر یک از این تابلوها برای او فرصتی است برای به نمایش گذاشتن استادیش در زبان عربی و مهارتش در کاربرد سجع»، **همانجا** ص ص ۳۵– ۳٤.

۱۹– مهرین، م.، **سرگذشت و کار جمالزاده**، تهران، کانون معرفت، ۱۳٤۲، ص ۱۹٦، یادداشت.

۲۰– بلاشر می گوید: «همدانی در مقامات خود اغلب **برای گذر از یک مرحلهٔ قصه به مرحلهٔ دیگر و نیز در بخش هایی که اختصاص به پیشبرد سریع قصه دارد**، از نصر غیر مسجع استفاده می کند. این شیوه، که نمی توان با قطعیت آگاهانه بودن آن را ثابت کرد موجب می شود تا آرامشی در سبک پدید آید و مکث هایی ایجاد شود که به خواننده فرصت دهد تا نفسی تازه کند و برای مطالعهٔ تحولات جدید در نثر مسجع که نویسنده در آنجاها باردیگر مهارت خود را جولان می دهد، آماده گردد» (**پیشگفته**، ص ص ۳٦– ۳۵. تأکید از ماست). این امر منحصر به همدانی نیست، و آن را در کار بسیاری از سجع پردازان می توان یافت. این نکته نیز گفتنی است که جمالزاده هم نثری «شفاف تر» و روان و ساده را در کنار نثری قرار می دهد که از بار عبارات و اصطلاحات سنگین شده است. و این تنها در **فارسی شکر است** رخ نمی دهد، بلکه در بسیاری از کارهای نویسنده چنین است. پیش از این، در خصوص **دوستی خاله خرسه** گفتیم (و در **فارسی شکر است** نیز این امر محقّق است) که چگونه قطعات «کدر»، که اصطلاحات بسیار را در خود می انبارند اغلب در زمینه پردازی یا بخش های توصیفی به کار می روند، یعنی دقیقاً در جایی که حرکت داستان هنوز آغاز نشده، یا نویسنده بر چیزی تأمل کرده است. برعکس «برای گذر از یک مرحلهٔ داستان به مرحلهٔ دیگر و نیز در بخش هایی که اختصاص به پیشبرد سریع داستان دارد» این نوع نثر را نمی بینیم.

۲۱– مثلاً در **درد دل ملا قربانعلی**: «شکوم (شکوه)»، در **دوستی خاله خرسه**: «مشتی (مشهدی)»، در **رجل سیاسی**: «کلوند (کلند)»، «چار وادار (چهار پادار)».

۲۲– بیشتر در **رجل سیاسی**، در بخشی که حاج علی شیخ جعفر را با زبان خاص سیاستمداران آشنا می کند، به این گونه توضیحات زبانشناسی برمی خوریم.

۲۳– «در انشاء سابقاً از عبارت پردازی با کلمات، جمله ها و اصطلاحات و تعابیر بازی کردن خوشم می آمد و بدم نمی آمد که بگویند فلانی، به قول فرانسوی ها stylist یا عبارت پرداز است». نامه جمالزاده به آلپ ترک در **داستان نویسی**...، جلد دوم، ص ۱۵۰. همین اعتراف در «شرح حال...»، ص ۲۷۵ نیز آمده است.

۲٤– نامهٔ مورخ هشتم اکتبر ۱۹۸۱.

۲۵– **سبک شناسی**، سه جلد، تهران، انتشارات پرستو، ۱۳٤۹، جلد سوم، ص ۱۲۵.

۲٦– نک ابراهیمی حریری، ف، **مقامه نویسی در ادبیات فارسی**، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، شماره ۱۱۳۰، ۱۳٤٦، ص ص ۳۹۰ و بعد.

۲۷– آموزشگری در زبان و ادبیات بی تردید عنصر عمدهٔ این «گرایش ذهنی»، را تشکیل می دهد. حریری در مقدمهٔ مقامات خود اذعان دارد که: «من پنجاه گفتار نوشته ام که در آنها کوشیده ام فایده را با لذت درهم آمیزم... و آنها را تا آنجا که توانسته ام از هر آنچه درخشندگی و آراستگی در بلاغت و خطابت یافت می شود بینبارم، و به آیاتی از قرآن، امثال، بازی با کلمات، ضرب المثل های عربی، نکات دستوری حکمت های بدیع، مواعظ پرشور و گفتارهای دلپذیر یارایم.»

مقامات حریری ترجمهٔ فرانسهٔ وانتور دوپارادی Venture de Paradis
Almqvist- Wiksell, Stockholm, 1964, V, p. 9.

جمالزاده نیز به نوبهٔ خود می گوید: در این اواخر برای اینکه جوانان ایرانی که بدبختانه روز به روز سواد فارسی آنها سست تر می شود با ادبیات خودمان قدری آشناتر بشوند و بفهمند که شعرا و نویسندگان خودمان چه سخنان گرانبهایی گفته اند، تعهدی دارم که از گفتار و سخنان و ابیات آنها زیاد مثال بیاورم، به رسم استشهاد استعمال نمایم. سخن را قدری سنگین می کند ولی این عیب را به خود می پذیرم.» آلپ ترک، **پیشگفته**، جلد دوم، ص ۱۵۱.

فصل هشتم

بیله دیگ بیله چقندر

[این داستان، که در سال ۱۳٤۰ هجری قمری (۱۹۲۱) در برلن نوشته شده است، ما را به تحلیلی نسبتاً مفصل خواهد کشانید. از این رو، به منظور نیل به وضوح هرچه بیشتر، به جای ارائهٔ خلاصهٔ داستان متن بخشی از آن را عیناً در اینجا می آوریم که شامل بخش روایی آن، و نیز قسمت هایی از بخش دوم، یعنی بخش توصیفی آن است.]

۱ــ متن داستان

عادت هم حقیقةً مثل گدای سامره و گربهٔ خانگی و یهودی طلبکار و کوت کش (یا بقول طهرانیها «کتاس») اصفهانی است که هزاربار از این در بیرونش کنی از در دیگر تومیآید. پس از یک عمر زندگی در فرنگستان باز دل انسان گاهی چه بهانه ها میگیرد و آدم بچه خیالاتی افتاده و بچه چیزها مایل میشود! انسان هم دیگر وقتیکه در غربت بفکر یک چیزی از وطنش افتاد دیگر راستی فیل هوای هندوستان را میکند و آدم عاقل کامل حکم زن آبستی را پیدا مینماید که ویارش شده باشد دیگر روز را از شب نمی شناسد.

من در این اواخر در وسط فرنگستان یکدفعه بیخود و بیجهت بیاد حمّامهای گرم و نرم ایران و سروکیسهٔ کربلائی پنجشنبهٔ کجوری افتادم و راستی کار بجائی کشید که حاضر بودم مواجب یکماهه ام

را بدهم که خضر پیغمبر ظهور کرده و جام آبی برسرم بریزد و وقتیکه چشمم را باز میکنم خودم را در خلوت حمّام محلّهٔ خودمان در طهران ببینم که لنگی چنبره زیر سر و لنگی برروی لنگی دیگر زیر تن روی سنگهای مرمر داغ شده درازکشیده و کربلائی پنجشنبه با کیسهٔ موئی زبر خود که نوک دو انگشت حنائیش از سوراخ آن بیرون آمده در پهلو زانوزده و با کمال آرامی و وقار و با تحریر تمام مشغول کیسه کردن سر و تنم است...

از وقتیکه این خیال تو کلّه‌ام سبز شد دیگر مثل اینکه گیر دوال پائی افتاده باشم روی آسودگی را ندیده و سر استراحت ببالین نگذاشتم و اینقدر گشتم و پرسیدم تا آخر یک حمّامی سراغ کردم که می گفتند دلاّکش وقتی در ایران بوده و در فنّ کیسه کشی سررشتهٔ مخصوصی دارد گفتم بدین مژده گر جان فشانم رواست و کار و بار را زمین گذاشته و بطرف کعبهٔ مقصود روان شدم و در تمام راه در مخیّلهٔ خودم پلّه های نمناک و پوسیدهٔ حمّام محلهٔ خودمان در طهران را میدیدم با آن سربینهٔ کذائی که در طاق آن رستم با ریش دو شاخ داشت شکم دیوسفید را پاره میکرد و مخصوصاً یادم آمد که همانجائی که شکم دیو سفید بود گچ طاق ریخته بود و لکّهٔ سیاهی نمودار شده بود که هر هفته که حمّام میرفتم بزرگتر شده بود... استاد حمّامی را دیدم که با ریشی که از ریش رستم عقب نمیماند پس دخل چوبی سیاه شدهٔ خود نشسته و مدام «عافیت باشد» میگفت و به قلیان سرچوبی خود پک میزد. ولی خیر حمّام فرنگستان این نقل ها را کجا داشت؟ نه کاسهٔ آلوئی داشت نه قندابی نه چپوق توتون نوچه‌ای! همینقدر که پول مضبوطی پیشکی از ما گرفتند و بلیطی بدستمان دادند و طپاندندمان تویک اطاق لخت و عوری که تمام زینتش عبارت بود از یک شیر آب زنگ‌زده‌ای که از سینهٔ دیوار بیرون می آمد و یک لولهٔ آبپاش که به طاق آویزان بود و یک قناره شبیه به قنارهٔ دکّان قصّابی که پشت در کوبیده بودند که لباسهایمان را به آن آویزان کنیم والسّلام و نامه تمام سرشان را بخورد اسم این را گذاشته بودند حمّام!

در این بین در باز شد و بدون هیچ اِهِن و اوهونی سر و کلّهٔ آقای دلاّک پیدا گردید. خواستم سترعورتی کرده باشم دیدم جدّم حضرت آدم هم در اینجا از سترعورت کردن صرف نظر میکرد و ما هم قیدش را زدیم. یارو تا چشمش به من افتاد و از سیاهی مو و کج و کوجی سر و بدن فهمید شرقیم خنده‌ای تحویل داد و همینکه فهمید اصلاً ایرانیم دیگر نیشش از بنا گوش هم ردّ شد. فوراً آبی به سر و تن ما ریخته و رفت و برگشت دیدم یکی از همان کیسه های جاجیمی موئی خودمان را آورد. واللّه همان دیدنش یک ده ششدانگی میارزید! خلاصه ما را به همان طرز ایرانی (ولی بدون زیر سری و لنگ) خواباند و مشغول شد به کیسه زدن. حالا چه کیفی بردم کاری با آن ندارم و از حلوا گفتن نیز که دهن شیرین نمی شود. مقصود این است که وقتیکه کم کم دیدم یارو حقیقةً استاد و تمام فوت و فن کاسه گری را میداند رفتم تو نشئهٔ کیف و محض اظهار مهربانی پرسیدم «استاد شنیدم ایران هم بوده اید». کیسه را که چون دستکشی در دست داشت نشان داد و گفت «اینهم علامتش». گفتم «ایران رفته بودی چه کنی؟» خنده‌ای کرد و گفت «خودت حدس بزن». گفتم «بلکه با یکی از شاه های ایران که به فرنگستان آمده بودند به ایران رفتی» گفت «نه». گفتم «شاید دزدی کرده بودی میخواستی جای امنی بروی که دست پلیس به آنجا نرسد» گفت «نه». گفتم «در جوانیت یکی از اعیان ایران به ایرانت برده» گفت «نه». گفتم «من که دیگر عقلم بجائی نمی رسد حالا خودت بگو ببینم به ایران رفته بودی

که چه کنی؟» گفت «مرد حسابی مستشار بودم!...»

دهنم از تعجّب مانند دهنهٔ خزانهٔ حمّام بازماند. چشمهایم مثل شیشه های گنبدهای طاق حمّام گرد شد. گفتم «مستشار بودی؟» گفت «بله که مستشار بودم چرا نباشم؟». گفتم «مستشار چه بودی» گفت «مستشار وزارت داخله و خارج و مالیّه و عدلیّه و جنگ و معارف و اوقاف و فواید عامه و پست و تلگراف و گمرک و تجارت وغیره وغیره؟». خواستم بخندم دیدم یارو شوخی سرش نمی شود و راستی مثل این است که حرفهایش هم پر بی‌پر و پا نیست. گفتم «از شما جنس دوپا هرچه بگوئید برمی آید ولی خودت هم انصاف میدهی که باور کردن مستشاری تو در ایران خالی از زحمت نیست» خندید و گفت «معلوم میشود ایران خودتان را نمی شناسید. آیا میدانی عید کارناوال در فرنگستان چه عیدی است؟.» گفتم «البته که میدانم کارناوال عیدی است که مردم به لباسهای غریب و عجیب درآمده و ماسکه ها به صورت خود زده و میافتند توی هم الواطی و لودگری میکنند ولی این مسئله چه دخلی به مطلب ما دارد؟» گفت «من اگرچه هیجده ماه بیش در ایران نبوده ام ولی همینقدر دستگیرم شد که سرتاسر ایران مثل کارناوالی است که هر کس به هر لباسی بخواهد میتواند دربیاید و کسی را بر او بحثی نیست» گفتم همهٔ اینها صحیح ولی آخر مستشار شدن شما...». گفت «پس گوش بدهید تا برای شما حکایت کنم اگرچه همه را روز بروز در کتاب سیاحت‌نامهٔ خودم نوشته ام و اگر مایل باشید ممکن است بدهم بخوانید». گفتم «خیلی ممنون میشوم ولی عجالتاً که فرصتی داریم ممکن است یک تکّه از کتاب را برای من ازبر حکایت کنید که آخر معلوم شود شخصی که الآن چمباتمه زده و چرک مرا کیسه میکند چطور در هشت وزارت‌خانهٔ ایران و دوایر دولتی مهمّهٔ آن مملکت مستشار بوده است». یارو با تک کیسه فتیلهای چرکی که روی سینه ام جمع شده بود دور انداخت و یک دولچه آبی روی بدنمان ریخت و گفت: «پدر من در همین شهر دلاّک و حمّامی بود و خود من هم ازطفولیّت جز حمّام و کیسه و صابون و مشتمال چیزی نشناخته ام. درست بیست سال میشود که یکی از اشخاص معروف این شهر ناخوش شد و در فرنگستان هرچه حکیم معتبر بود آوردند و چاره نشد. شخص مریض ازقضا روزی به حمّامی آمد که من در آنجا کار میکردم و به طمع بخشش و انعام صحیحی مشتمال چاقی جلویش درآمدم. فردا دیدم بازآمد و گفت دیشب پس از شش سال اوّلین بار معقول کمی راحت خوابیدم و معلوم میشود اثر مشتمال تو است محض تجربه آمدم ببینم. خلاصه از آن روز ببعد هر روز آمد و معلوم شد مشتمال ما دارای اثراتی بوده که خود ما هم نمی دانسته ایم. دیگر نان ما توی روغن بود و یارو هر روز اعتقادش دربارهٔ ما زیادتر میشد و دیگر به هیچوجه ول کن معامله نبود تا آنکه آخر در خانهٔ خود حمّام کوچکی ساخته و ما را اجیر کرد و در خانهٔ خودش منزل داد و کم کم حکم یکی از اعضاء خانه را پیدا کردیم. درین بین زد و دولت ایران خواست مستشار از فرنگستان ببرد. یارو هم انتخاب شد و بنا شد چند نفر دیگر را هم خودش معیّن کند که در ایران زیر دستش کار کنند و ادارات ایران را «رفورم» کنند.

اوّل خیلی کوک بود که باید ما را ول کند ولی یکدفعه نمیدانم چطور شد شیطانه به صرافتش انداخت که ما را هم طفیلی خود نموده و به ایران ببرد و محض اینکه از کیسهٔ خودش چیزی مایه نگذارد ما را هم جزو هیئت خود معرّفی کرد و ما هم سخت به خودمان گرفتیم.

وقتیکه وارد ایران شدیم اگرچه هر روز صبح بایستی «صاحب» را محرمانه مشتمال کنیم ولی

همینکه پا را از صحن حمّام سرخانه بیرون می گذاشتم برای خودم «مسیو» و «صاحب» و دارای حشمت و جاه و جلالی بودم.

اوّل ما را گذاشتند در ادارهٔ پستخانه. در فرنگستان هر کس از پستخانه بعضی اطّلاعات دارد و مثلاً میداند که فرّاش پست لباس مخصوصی دارد و هر محلّه پستخانه ای دارد و سر هر کوچه قوطی پستی هست و ما هم همین ترتیبات را کم و بیش درطهران راه انداختیم و چنان سکه کرد که بیا و ببین. شاه نشان و لقب به ما داد، روزنامه ها توصیفاتی درحقّ ما نوشتند، شعرا قصاید گفتند، مطربها تصنیفها ساختند وطولی نکشید که اسم ما ورد زبان کوچک و بزرگ شد و ازمجلس هم اختیارات وسیعه به ما دادند و چندین وزارت خانهٔ دیگر نیز جسته جسته زیر ادارهٔ ما افتاد و ما هم دیگر از سروبارمان رفورم میبارید و پیشنهاد بود که پشت‌سر پیشنهاد به مجلس و دولت و دربار می‌کردیم و قشقره ای راه انداخته بودیم که از دست هیچ تعزیه گردان برنمی آمد.

ولی این مسئلهٔ مشتمال یارو دست بردار نبود و چون می دانستم فقط اوست که سر توکار است و میتواند در موقع تختهٔ ما را آب بدهد مجبور بودم هر روز صبح، همان وقتی که مسلمانها نماز میخوانند، در حمّام سرخانهٔ ارباب قدیم خود حاضر شده و با آنکه مقام خودم از مقام او به مراتب بالا تر رفته بود اغلب با سر و سینهٔ پر از نشانهای شیر و خورشید و نشانهای علمی رنگارنگ مشغول کیسه کشی و مشتمال شوم. یارو هم مدام سر میجنبانید ولبخند میزد ولی چیزی بروی بزرگواری خود نمی آورد و ما هم به همین قرار.

طولی نکشید که خودم را صاحب تموّلکی دیدم و بیاد یک جمله از کتاب «حاجی بابای اصفهانی» مشهور که در ایران خوانده بودم افتادم که میگوید: «ای یاران به ایرانیان دل مبندید که وفا ندارند. سلاح جنگ و آلت صلح ایشان دروغ و خیانت است. به هیچ و پوچ آدم را بدام می اندازند. هرچند به عمارت ایشان بکوشی به خرابی تو میکوشند. دروغ ناخوشی ملّی و عیب فطری ایشان است و قسم شاهد بزرگ این معنی. قسمهای ایشان را ببینید! سخن راست را چه احتیاج به قسم است؟ بجان تو، بجان خودم، بمرگ اولادم، بروح پدرم و مادرم، بسر شاه، بحیقهٔ شاه، بمرگ تو، بریش تو، بسلام و علیک، بنان و نمک، به پیغمبر، باجداد طاهرین پیغمبر، بقبله، بقرآن، بحسن، بحسین، بچهارده معصوم، بدوازده امام، به پنج تن آل‌عبا، تمام اینها از اصطلاحات سوگند ایشان است که از روح و جان مرده و زنده گرفته تا سر و چشم نازنین و ریش و سبیل مبارک و دندان شکسته و بازوی بریده تا به آتش و چراغ و آب حمّام همه را مایه میگذراند تا دروغ خود را به کرسی نشانند!». این بود که احتیاط را شرط دانسته گفتم خوب است هرچه زودتر دارائی خودم را برداشته و به وطن خود برگردم چون در ماندن ایران هزارگونه خطر ملحوظ بود و کم کم به اخلاق ایرانیان هم کم و بیش آشنا شده بودم و می ترسیدم رندان ناغافل (غفلةً) دست گلی برایمان روی آب بدهند.

خلاصه چه دردسر بدهم دار و ندار خودم را پول طلای نقد کردم و به عنوان اینکه مریضم و باید به فرنگستان برای معالجه بروم بار سفر بستم و محض سیر و سیاحتی در ایران خواستم از راه قم و کاشان و اصفهان و شیراز و بوشهر به فرنگستان برگردم. روز حرکت از طهران حقیقةً تاریخی خواهد ماند: تمام اهل شهر با قُبُل منقل و بار و بنه و خیمه و خرگاه و دستگاه چندین منزل بدرقه کردند، دروازها بستند، گلها

نثار کردند، گاو و گوسفندها قربانی کردند، قصیده‌ها خواندند، گریه‌ها کردند ولی هنوز به قم نرسیده بودم که یکدسته دزد و راهزن سرمان ریخته و دار و ندارمان را بردند و باز علی ماند و حوضش. ولی هرطور بود به هزار ماجرا و قرض و قوله خود را به فرنگستان رساندم و الآن پانزده سال است که اولیای دولت علیّهٔ ایران شب و روز در اقدام هستند که دزدها را گرفته و اسبابها را مسترد دارند و هزار بار قول و صد هزار بار وعده داده‌اند و یک قاز سیاه بدست من نیامده است.

در فرنگستان از بی چیزی و گرسنگی مجبور شدم باز مشغول همان شغل سابقم بشوم و چنانکه ملاحظه مینمائید...

سرگذشت به اینجا که رسید یار و یک دولچه آب برسر ما ریخت و آهی کشید و رفت توفکر و خیال. منهم کم کم یادم آمد که در طفولیّت یک چنین حکایتی شنیده بودم و از کار و بار ایران و هموطنان خود متعجّب شدم و پیش خود فکر کردم که حقیقةً یک همچو مردمی مستحقّ یک همچو مستشاری هم بوده‌اند و نیم خندی زده و گفتم «بیله دیگ بیله چقندر». یار و کلمهٔ چقندر را معلوم شد فهمید و گفت بچه مناسبت از چقندر صحبت میکنید گفتم این یک ضرب المثل فارسی است. گفت ممکن است برای من معنی کنید قبول کردم ولی هرچه کردم درست نتوانستم معنی این ضرب المثل را بیان کنم و مدّت معیّن حمّام هم که یک ساعت بود سرآمده بود لباس پوشیده و آمدم بیرون. وقتیکه میخواستم از عمارت حمّام بیرون روم دیدم یار و جزوه‌ای در دست نزدیک آمد و گفت وقتی که در ایران بودم به خیال خودم بعضی چیزها دربارهٔ ایران و مردم ایران و اخلاق آنها و ترتیبات غریب و عجیب آنها نوشته‌ام شاید بی میل نباشید نظری بیندازید خواهشمندم دفعهٔ دیگر که به حمّام می آئید با خود بیاورید. جزوه را گرفتم و با آن حال و کیف مخصوصی که پس از درآمدن از حمّام و سر و کیسه به انسان دست میدهد راه خانه را پیش گرفتم و در منزل مشغول خواندن کتاب شدم.

دیدم یار و معقول چیزها نوشته است. خیلی تفریح کردم. آقای مستشار چون فقط کوره سوادی داشته و همه جای دنیا را مثل فرنگستان می پنداشته وقتیکه به ایران رسیده معلوم میشود خیلی این عالم تازه به نظرش غریب آمده و با کمال سادگی و حیرت و تعجّب نتیجهٔ مشاهدات خود را نوشته است. این جزوه که قریب صد صفحه میشود دارای فصول متعدّده است و ذیلاً محض نمونه فصلی از آن کتاب را در اینجا نقل مینمایم:

فصل سوّم

ملّت و دولت ایران

ایرانیها عموماً متوسّط القامه و گندم‌گون هستند. زیاد حرف میزنند و کم کار میکنند. خیلی خوشمزه و خنده دوست هستند ولی گریهٔ بسیار میکنند. زبانی دارند که مار را از سوراخ بیرون می‌کشد. بچّه‌ها کچل هستند و مردها سر را میتراشند و ریش را ول میکنند ولی یک چیز غریبی که در این مملکت است این است که گویا اصلاً زن در آنجا وجود ندارد. تو کوچه‌ها دخترهای کوچک چهار پنج ساله دیده میشود ولی زن هیچ در میان نیست. در این خصوص هرچه فکر میکنم عقلم به جائی نمی رسد. من شنیده بودم

که در دنیا «شهر زنان» وجود دارد که در آن هیچ مرد نیست ولی «شهر مردان» به عمرم نشنیده بودم. در فرنگستان میگویند ایرانیها هر کدام یک حرمخانه دارند که پر از زن است الحقّ که هموطنان من خیلی از دنیا بی خبر هستند! در ایرانیکه اصلاً زن پیدا نمی شود چطور هر نفر میتواند یک خانه پر از زن داشته باشد؟ امان از جهل!

نکتهٔ نفیس این است که این زبان «اسپرانتو»، که میگویند مرکّب از کلمات زبانهای مختلفه است و باید زبان بین المللی بشود و برای ترویج و انتشار آن در پیش ما آنهمه زحمت میکشند در ایران رایج است و تمام دستهٔ فکلی ها جز آن زبان حرف نمی زنند و فهمیدن زبان آنها که مرکّب از کلمات السنهٔ مختلفهٔ اروپائی و گاه هم چند کلمهٔ فارسی و عربی و ترکی است برای ماها هیچ اشکالی ندارد.

این بود خلاصهٔ نظریّات و مشاهدات من دربارهٔ زنهای ایران و مردان ایران، دربارهٔ ملّت ایران و دولت ایران!

* *
*

فصل سوّم رسالهٔ آقای دلاّک باشی با این کلمات خاتمه می یافت. از خواندن این رساله بسیار تفریح کردم و در آخر آن جملهٔ ذیل را به خطّ فارسی نوشته با پست به صاحبش عودت دادم:

ایـن مـردهـا، ایـن زنـهـا!	بـیـلـه دیـگ بـیـلـه چـقـنـدر!
ایـن مـلـت، ایـن دولـت!	بـیـلـه دیـگ بـیـلـه چـقـنـدر!
ایـن ادارات، ایـن مسـتشـار!	بـیـلـه دیـگ بـیـلـه چـقـنـدر

برلن، اوائل سال ۱۳٤۰.

۲ــ طرح نقش های داستان

پ ۱ــ ۱: **رفتن راوی به حمام.**

پ ۱ــ ۱ــ۱: ن صفر ــ **وضعیت اولیه:** راوی که در غربت از ایران به سر می برد میل دارد از لذت حمام بهره‌مند گردد.

ن ۱ــ برخورد راوی و قهرمان داستان (=دلاک فرنگی).

۱ــ راوی در جستجوی حمام برمی آید.

۲ــ راوی حمامی پیدا می کند.

۳ــ راوی خود را به حمام می رساند.

٤ــ ورود راوی به حمام.

۵ــ ورود قهرمان به حمام.

ن ۲ــ خدمت کردن قهرمان به راوی.

پ ۱ــ ۱ــ۲: **راوی می‌پرسد که دلاک چگونه ایران را می شناسد:**

ن ۱— پرسش راوی از قهرمان در خصوص زندگی گذشته اش.
ن ۲— پاسخ قهرمان.
ن ۳— راوی توضیح می خواهد.
ن ٤— داستان توضیحی قهرمان (=پارهٔ دوم):

پ ۲— ۱: ترقی اجتماعی قهرمان

ن صفر— **وضعیت اولیه:** راوی در یک حمام عمومی دلاک است.

پ ۲— ۱— ۱: **قهرمان دلاک خصوصی یکی از شخصیت های معروف شهر می گردد:**
ن ۱— بیماری و بهبودی شخصیت نام برده:
۱— بیماری شخصیت نامبرده.
۲— ناتوانی طبیبان.
۳— مراجعهٔ شخصیت سرشناس به قهرمان.
٤— توفیق خدمت قهرمان.
ن ۲— بازگشت شخصیت سرشناس و اعتقاد روزافزون او به قهرمان.
ن ۳— قهرمان دلاک خصوصی شخصیت سرشناس می‌گردد.

پ— ۲— ۱— ۲: **قهرمان مستشار می‌شود:**
ن ۱— دولت ایران تصمیم می گیرد مستشار استخدام کند.
ن ۲— شخصیت سرشناس انتخاب می‌شود و مأمور می‌شود دیگران را هم استخدام کند.
ن ۳— شخصیت سرشناس قهرمان را نیز به عنوان مستشار برمی گزیند.
ن ٤— قهرمان پیشنهاد شخصیت سرشناس را می پذیرد.

پ ۲— ۱— ۳: **ماموریت موفقیت‌آمیز قهرمان در ایران:**
ن ۱— ورود قهرمان به ایران.
ن ۲— قهرمان در مقام مستشار در ادارهٔ پست.
ن ۳— موفقیت قهرمان.
ن ٤— گسترش دامنهٔ اختیارت قهرمان.
ن ۵— متمول شدن قهرمان (نقل قول از «حاجی بابا»).
ن ٦— عزیمت پیروزمندانه از تهران.

پ ۲— ۲: **تیره‌بخت شدن قهرمان:**
ن ۱— سفر قهرمان به سمت قم.
ن ۲— به سرقت رفتن دارایی قهرمان.
ن ۳— بازگشت قهرمان به اروپا.
ن ٤— قهرمان بار دیگر به دلاکی روی می آورد (= ک صفر صفر، بازگشت به وضع اولیه).

پ ۱— ۱— ۱— ن ۳: راوی از حمام بیرون می رود.
پ ۱— ۲: **راوی رسالهٔ قهرمان را می خواند:**
ن ۱— قهرمان جزوه‌ای به راوی می سپارد.
ن ۲— گرفتن جزوه توسط راوی.
پ ۱— ۱— ۱— ن ٤: جدا شدن راوی و قهرمان و بازگشت راوی به خانه.
پ ۱— ۲— ن ۳: خواندن رساله توسط راوی.
(نقل فصل سوم رساله=تابلو).
ن ٤: برگرداندن رساله به قهرمان.

۳— یک مقامه

بیله‌دیگ بیله‌چقندر آشکارا از دو بخش مجزا تشکیل شده است: نشست حمام و خواندن رسالهٔ دلاک. بخش نخست تا حدی به فرمول ساختاری **فارسی شکر است** شباهت دارد: راوی با کاربرد اول شخص مفرد بازگو می کند که چگونه خود را به محل برخورد با قهرمان می رساند (در اینجا حمام جانشین زندان در **فارسی شکر است** شده است) در آنجا با او برخورد می‌کند، و او سرگذشت خود را برای راوی بازمی‌گوید (یعنی گفتار محاط) پس از آن مجلس به پایان می‌رسد و دو شخصیت از یکدیگر جدا می‌شوند. بدین ترتیب، نمودار کلی یک مقامه را در اینجا نیز می‌توان یافت.

با وجود این، گفته‌های دلاک که هستهٔ مرکزی این مجلس را تشکیل می‌دهد دیگر یک نقیضهٔ بلاغی نیست، بلکه داستان است، داستانی که خطوط اساسی یک لطیفهٔ کلاسیک را حفظ کرده است. این نکته نه تنها داستان ما را از نوع مقامه دور نمی کند، بلکه برعکس به آن نزدیک می کند: نادر نیست که گفتار مقامات حاوی نقل لطیفه یا سرگذشتی سرگرم کننده توسط قهرمان و گویندهٔ آن باشد[۲].

بدون تردید، جمالزاده ساختار داستان کوتاه دسیسه‌ای را از یاد نبرده است: پس از زمینه‌چینی مختصری (از پ ۲— ۱، ن صفر تا پ ۲— ۱— ۲، ن ۲) قصه در پ ۲— ۱— ۲— ن ۳ گره می خورد (شخصیت سرشناس قهرمان را استخدام می کند)، به سرعت اوج می گیرد و در پ ۲— ۱— ۳— ن ٤ به نقطهٔ اوج می رسد (گسترش دامنهٔ وظایف قهرمان). پس از آن با نقل‌قولی دراز از حاجی بابا در پ ۲— ۱— ۳— ن ۵ برای یک لحظه آهنگ حرکت رویدادها کند می شود. لحظه‌ای بعد آهنگ حرکت یک بار دیگر شتاب می گیرد، در پ ۲— ۱— ۳— ن ٦ به اوجی دیگر دست می یابد (عزیمت پیروزمندانه از تهران) که این بار در پایان داستان به فرجامی نامنتظر منتهی می گردد (پ ۲— ۲— ن ۲: به سرقت رفتن دارایی قهرمان)، و از آن پس فرودی شتابان در پ ۲— ۲— ن ۳ و ن ٤ (بازگشت قهرمان به اروپا و روی آوردن مجدد او به پیشهٔ دلاکی).

اما در سرتاسر این رویدادها داستان، مانند آنچه در حکایت کلاسیک می بینیم، زمان‌بندی خطی خود را به شکلی کامل به نمایش می گذارد، و درعین‌حال گذشته از ظنز اجتماعی، شکل فرهیخته‌ای از یک «مسألهٔ» مشخص را نیز دربر می گیرد. بنابراین، داستان بر بنیاد برخورد دو عرف رفتاری بنا شده

است: عرف غربی (ریاکاری در سیاست، توأم با ساده‌لوحی در امور شخصی) و عرف ایرانی (ساده‌لوحی در سیاست، حیله‌گری در امور شخصی). این برخورد در نظم حاکم بر داستان به طرحی دردو بخش موازی و قرینه در دو جهت مخالف بدل می گردد [درست همانگونه که در **دوستی خاله خرسه** (و شماری از لطیفه‌های **گلستان**) دیده می‌شود]: در نقش پ ۲ — ۱ یعنی بخش ترقی اجتماعی قهرمان (قهرمان=فریب دهنده یا فاعل / ایرانیان=فریب‌خورنده یا مفعول) نقش پ ۲ — ۲ یعنی سیاه روز شدن قهرمان (قهرمان=فریب خورنده یا مفعول / ایرانیان=فریب دهند یا فاعل).

گذشته از اینها، هر یک از این دو بخش نمایشگر حکمتی می گردد. حکمت اول «بیله‌دیگ بیله‌چقندر» ضرب‌المثلی است ترکی که به زبان فارسی نیز راه یافته است. این ضرب‌المثل، هنگامی که بر زبان راوی جاری می‌شود، مفهوم بخش پ ۲ — ۱ می گردد: مردمی زودباور و نادان شایستهٔ چیزی بیش از یک مستشار از جنم دلاک داستان نیستند. و تقریباً درمیان این دو بخش نقل‌قول از **حاجی بابا** قرار دارد که شامل حکمت‌های اخلاقی است که مفهوم پ ۲ — ۲ را پیشاپیش اعلام می کند: «...به ایرانیان دل‌مبندید که وفا ندارند... هرچند به عمارت ایشان بکوشی به خرابی تو می کوشند...». این حکمت‌ها، که ظاهراً انتقادی محکوم کننده از ایرانیان را دربر دارد، و داستانی که آنها را به نمایش می گذارد (تمام دارایی جناب مستشار دلاک توسط دزدان به غارت رفته است). برای کاستن از شدت طنز پ ۲ — ۱ است، و این موضوع را می نمایاند که ایرانیان سرانجام برکسی که آنان را فریفته است پیروز می شوند. بدین‌ترتیب، طنزپردازی دربارهٔ جهل ایرانیان، که بی تردید درفکر نویسنده دست‌بالا را دارد[۳]، موقتاً و ظاهراً در داستانی که شاید تفسیری بر این سخن باشد که «کلوخ انداز را پاداش سنگ است» خنثی می گردد. ظاهر کار چنین است که نویسنده نیز بر آن است تا همین نکته را القاء کند، و خوانندهٔ سطحی نگر نیز جز این چیزی درنمی یابد. درواقع، نویسنده از تصریح این حکمت اجتناب می ورزد، زیرا ژرفای فکر او را بازتاب نمی دهد: ژرفای فکر نویسنده را در حکمتی باید جستجو کرد که نام خود را به داستان داده است. اما فعلاً بخشی از بازی خود را ماهرانه در زیر پوشش جلب همدلی خواننده پنهان می کند، و آخرین تیر ترکش را برای نقل «فصل سوم» از رسالهٔ جناب دلاک نگاه می دارد[۴]. این داستان پ ۲ به رغم پیچیدگی نسبی خود، و گذشته از حرکت خطی و ساخت توازی تضادها در آن، ساختار حکمت و حکایت نمونه را که در حکایت‌پردازی بسیار متداول است حفظ می کند. در زیر نام یک داستان دسیسه‌ای امروزی به راحتی حکایتی سعدی‌وار را می توان دید که ماهرانه در دهان یک قهرمان گویندهٔ مقامه گذاشته شده است، و براستی قهرمان ما از نوع قهرمان مقامه است: کارگر مفلوکی که موذیانه خود را شخصیت بزرگی جازده است شباهت بسیاری به دراویش مقامات دارد که به لطایف الحیل و زیر پوشش های گوناگون و با توسل به هزالی، صاحبان قدرت و دولت را مسحور خود می کنند. و این هر دو شباهت غریبی به **پیکارو** دارند، و این شباهت، چنانکه کمی بعد خواهیم دید، به هیچ روی تصادفی نیست.

و اما در سخن گفتن از مقامه بدشواری می توان مسألهٔ سبک را نادیده گرفت، زیرا این موضوع کانون توجه این نوع ادبی به شمار می آید. بی تردید، مضمون **بیله‌دیگ بیله‌چقندر** به زبان مربوط نمی شود، ولی با اینهمه لازم است در مورد موضوع این داستان کوتاه نیز آنچه را دربارهٔ سبک **فارسی شکر است** گفتیم تکرار

کنیم. کاربرد زبان روزمره این داستان را از نثر موزون و مسجع مقامات متمایز می‌سازد، ولی برغم این همه، اندیشهٔ همواره حاضر زبان داستان ما را به یک مقامه نزدیک می کند. هدف آموزشی جمالزاده در این زمینه موجب شده است تا اصطلاحات و سیاق سخن عامیانه به مراتب فزونی گیرد. مثلاً بند آغازین **بیله‌دیگ بیله‌چقندر** چیزی جز مجموعه‌ای از عبارات و تشبیهات عامیانه نیست. گاه این توضیحات زبانی چنان غیرمنتظر است که خواننده را به شگفتی وامی دارد: در همان جملهٔ نخست نویسنده در پرانتز تصریح می کند که مفهوم زباله‌کش در تهران و اصفهان با دو واژهٔ متفاوت بیان می گردد، یا کمی بعد واژهٔ عربی «غفلتاً» را در کنار مترادف فارسی آن یعنی «ناغافل» می‌آورد. آشکار است که اینگونه توضیحات واژگانی توجه خواننده را به خود می کشاند و به جای آنکه بر پیام داستان متمرکز کند، به متن جلب می کند. و نیز همین تأملات زبان‌شناسانه می تواند طولانی شدن تعجب‌آور نقل‌قول **حاجی بابا** را در فضای قصهٔ پ ۲ توجیه کند: نیم‌صفحه از سه صفحه! چنین نقل‌قولی، بیش از حد لزوم سیر داستان را قطع می کند: ولی جمالزاده چگونه می توانسته است خود را از حظّ ناشی از نقل کامل این «واژه‌نامهٔ کوچک فارسی» که براستی اعجاب‌آور است، و در روایت میرزا حبیب اصفهانی تا بدین حد لذت‌بخش می نماید، محروم کند؟ جمالزاده، آگاه از ذوق سرشار خویش در زبان‌بازی و سبک‌پردازی، روزی این کار را با این سخن توجیه خواهد کرد که «باید دانست که این نوع کارها هم برای خواننده... و هم برای نویسنده بی‌لذت نیست، ولی البته به شرط آنکه در حدود معقول... باشد»[5]. چنین اعترافی نویسندهٔ ما را تا حدود زیادی از اظهارات دموکراتیکش در «دیباچه» دور می کند، و بیشتر به سوی نویسندگان مقامات می کشاند. (گواینکه با اینهمه، نقل‌قول اخیر در حدود معقول هم محدود نمی‌ماند!).

بخش دوم داستان، «خواندن دفترچه»، چیزی نیست جز شکل دگرگونی شده‌ای از «داستان گفتاری». روایت محیط بر آن بسیار اندک و نزدیک به هیچ است (گرفتن دفترچه، خواندن دفترچه، نقل دفترچه، بازگرداندن دفترچه). تمامی عناصر نمایشی حذف شده‌اند: آنچه باقی می‌ماند، تنها نقل بخشی دراز از متنی است که درواقع جز وسیلهٔ دیگری برای بیان مستقیم افکار خود او نیست. نویسنده، به جای آنکه این سخنان را در دهان بازیگر گوینده‌ای بگذارد، آن را در کتابی می گنجاند و سپس از آن نقل می کند. احساس می کنیم که در اینجا روش او روبه جمود گذاشته است. ابعاد روایی و نمایشی به دست فراموشی سپرده شده و چیزی جز یک گفتار (نوشته شده) باقی نمانده است، گفتاری که به دلیل تصاویر غیرمنتظر و بازی‌های لفظی و مفهومی فراوان، سخت خنده‌آور به نظر می رسد. طنز اجتماعی شدید این گفتار تا حد زیادی به صورت گفتاری در یک مقامه ظاهر می گردد[6].

٤ــ یک داستان کوتاه پیکارسک

پیش از این به شباهت میان قهرمان مقامات و قهرمان پیکارسک، که مورد تأیید اکثر منتقدان است،[7] اشاره کردیم. و اما تنها شخصیت اصلی **بیله‌دیگ بیله‌چقندر** نیست که میان مقامه و نوع ادبی پیکارسک نوسان می کند، بلکه تمامی این داستان کوتاه چنین است.

مایه‌ای که داستان محاط (پ ۲) را به داستان محیط (پ ۱) پیوند می دهد، در اینجا همان است

که پیش از این چندین بار دیده‌ایم، و در داستان پیکارسک بسیار متداول است: قهرمان داستان، یک دلاک اروپایی که در رموز هنر مشتمال ایرانی استاد است، برای تشریح وضعیت حاضر خود با یک گذشته‌نگری کامل، سرگذشت خود را تا لحظهٔ روایت بازگو می کند.

بی گمان، داستان محیط هیچ جنبهٔ خاصی از نوع پیکارسک را دربر ندارد، و راوی با رئالیسم بسیار از حمام محلهٔ خود در ایران یاد می کند، و آنرا با حمام اروپایی در تضاد قرار می دهد. جمالزاده قطعاً در اینجا از خاطرات شخصی خود یاری جسته است. از سوی دیگر، داستان محاط نوع پیکارسک را تا حد یک کاریکاتور پیش می برد: یک عملهٔ تهیدست به استخدام شخصیتی ثروتمند درمی آید سفر می کند، با حیله گری از نردبان اجتماعی بالا می رود، و سرانجام توسط همان جامعه به فقر آغازین خود بازگردانده می شود. تمامی سرنوشت یک **پیکارو** در اینجا وجود دارد ولی در ابعاد کوچک یک حکایت.

این جنبه های صریحاً پیکارسک داستان ما را نمی توان صرفاً اتفاقی شمرد. درواقع جمالزاده در اینجا بیش از سایر داستانهای این مجموعه سرگذشت **حاجی بابای اصفهانی** را در مد نظر دارد. دو شاهد بر این مدعا وجود دارند: نخست نقل‌قول طولانی از **حاجی بابا** در پ ۲، دو دیگر اشارهٔ نسبتاً مرموزی به قصه ای شبیه به قصهٔ دلاک که راوی در کودکی آن را شنیده بوده است: «من هم کم کم یادم آمد که در طفولیت یک چنین حکایتی شنیده بودم.» راوی به این سخن اکتفا می کند، و شاید می خواهد بگذارد رویدادهای واقعی تاریخی ایران را خود در نظر آوریم، ولی بیشتر احتمال دارد که این هم اشاره‌ای به **سرگذشت حاجی بابا** باشد. بی تردید، رمان **حاجی بابا** رئوس کلی قصهٔ شخصی دلاک (پ ۲) را به ذهن جمالزاده متبادر کرده است، و حتی داستان محیط (پ ۱) نیز که ظاهراً چندان شباهتی به نوع پیکارسک ندارد، دست کم تا حدی از همانجا سرچشمه می گیرد. برای نشان دادن این نکته قطعه هایی از پ ۱ و پ ۲ را با قطعه های قرینه‌شان در **حاجی بابا** در کنار یکدیگر می گذاریم[۸].

حضور حاجی بابا در پارهٔ اول

در آغاز **سرگذشت حاجی بابا** تقدیم نامهٔ مهمی است که موریه ظاهراً به یکی از دوستان فاضل خود نوشته است. در این نامه، نویسنده می گوید که چگونهٔ نسخه ای خطی را به دست آورده است که اساس رمان او را تشکیل می دهد. اینکه آیا وجود این نسخهٔ خطی خیالی است (که به حدس قریب به یقین چنین است) یا نه، در اینجا چندان اهمیتی ندارد. آنچه برای ما جالب توجه است این است که نشان دهیم داستان ذکر شده در مقدمهٔ این رمان در نگارش داستان **بیله‌دیگ بیله‌چقندر** الهام‌بخش جمالزاده بوده است.

م: متن موریه/ میرزا حبیب اصفهانی

...از دامنهٔ سرکوه اغری طاغ و دور از حدود خطرناک ایران و روم درگذشتم. (...) به توقات رسیدیم... به محض فرودآمدن از اسب به بالاخانه‌ام بردند، و بعد

ج: داستان جمالزاده

پ ۱— ۱— ۱ ن صفر: من در این اواخر در وسط فرنگستان یکدفعه بیخود و بی جهت به یاد حمام‌های گرم و نرم ایران... افتادم.

از گشودن سلاح و کندن بالاپوش و برآوردن چکمه‌های یک‌خرواری، پاپوش اتاق و رخت شب پوشیدم، قهوهٔ سختی نوشیدم، چپوغی معلاً کشیدم. بعد از آن پلوی برنجش وارفته، گوشت مرغش نپخته، با ماستی ترش شام خوردم.

پ ۱— ۱— ۱ ن ۱— ۳: اینقدر گشتم و پرسیدم تا آخر **یک حمامی سراغ کردم ... به طرف کعبهٔ مقصود روان شدم ... خواستم سترعورتی کرده باشم... لنگی چنبره زیر سر و لنگی برروی لنگی دیگر زیر تن...**

نه کاسهٔ آلوئی داشت نه قنداقی نه چوپوق توتون نوچه‌ای!

در هر دو راوی خود را به استراحتگاهی می رساند، ولی جمالزاده با یادآوری خاطره‌های شخصیش از حمام‌های ایران حمام را جانشین «بالاخانهٔ» موریه می کند، و به علاوه توصیف خودرا به دو بخش تقسیم می کند: نخست نشست حمام را می بینیم چنانکه راوی آن را در خیال خود مجسم می کند، سپس آن را چنانکه واقعاً راوی می بیند ملاحظه می کنیم. در هر دو متن، اشاراتی به نوشیدنی داغ و چپق می شود، و در هر دو متن تناوب میان آنچه موافق طبع است با آنچه مخالف طبع است (برنجش وارفته/ نه قنداقی) به چشم می خورد.

من در تدارک آن بودم که به رخت خواب که برروی پشت‌بام انداخته بود بروم

پ ۱— ۱— ۱ ن ۲: ... ما را به همان طرز ایرانی... **خواباند.**

که به یکبار بیگانه‌ای با کمال آشنائی داخل شد و در برابر من ایستاد.

پ ۱— ۱— ۱ ن ۱— ۵: **در این بین در باز شد و بدون هیچ اهن و اوهونی سروکلهٔ آقای دلاک پیدا گردید... یارو تا چشمش به من افتاد و از سیاهی مو و کج و کوجی سر و بدن فهمید شرقیم...**

از وجنات او دانستم که ایرانی است
و از لباسش دانستم که از جنس نوکران است

سروکله آقای دلاک پیدا شد.

جمالزاده جای ملیت‌ها را عوض می کند: شخصیتی که داخل می شود (قهرمان) فرنگی است، و آنکه در داخل بوده است (راوی) ایرانی. ولی در اینجا نیز مانند داستان موریه آنکه وارد می شود، خدمتگزار است، و آن دیگر راوی. تماس شخصیت‌ها نیز «شناخت» به دنبال می آورد، ولی به صورتی معکوس، به این معنی که در داستان جمالزاده دلاک است که راوی را به عنوان یک ایرانی می شناسد، حال آنکه در داستان موریه راوی است که فرستاده را به عنوان یک ایرانی به جا می آورد.

اگر جائی دیگر او را دیده بودم از گفتگوی با او خوشوقت می گردیدم، چه از شدت آمیزش با ایرانیان خیلی با

... خنده‌ای تحویل داد

ایشان خودمانی شده بودم. در خاک عثمانی که ما و ایرانیان هر دو در نظر ایشان از یکدیگر مردودتر و منفورتریم، **میل من به او البته بیشتر بود.**

و همینکه فهمید اصلاً ایرانیم دیگر نیشش از بنا **گوشش هم رد شد.**

شعف و خوشحالی شناختن یک ایرانی هم در داستان جمالزاده و هم در داستان موریه شکل نوعی اوج دو مرحله‌ای را به خود می گیرد.

از غمناکی چهره‌اش که از روی مصلحت ساخته بود **فهمیدم که سخنی غم‌آمیز دارد...**

خواستم بخندم، **دیدم یاروشوخی سرش نمی‌شود...**
پ ۱— ۱— ۲ ن ۳: ممکن است یک تکه از کتاب را برای من ازبر **حکایت کنید...؟**

در داستان جمالزاده تقاضای بازگویی حکایت توسط راوی از مخاطبش جای بیان گذرای موریه را می گیرد. در هر دو مورد جدی بودن مخاطب را مشاهده می کنیم.

از وقتی که با شما انگلیزان معاشرت کرده‌ام [=میرزا حاجی بابا]، می بینم که شما بسیار کنجکاو و خرده پژوهید. هرگاه با شما سفری می کردم می دیدم که **کلی وجزئی از حالات و کیفیات ممالک و اقوام** را یادداشت می کردید، و در مراجعت برای اطلاع همشهریان خود منتشر می ساختید. هیچ باور می کردید که من با ایرانیگری تقلید شما کرده باشم و در این مدت که در استانبول بودم **سرگذشت خود** را از اول عمر تا آخر عمر به طرز شما **نوشته باشم؟... آن را به شما می‌دهم...**

پ ۱— ۲ ن ۱: ...**همه را روزبه روز در کتاب سیاحت‌نامهٔ خودم نوشته‌ام، و اگر مایل باشید ممکن است بدهم بخوانید.**
...
وقتی که در ایران بودم به خیال خودم **بعضی چیزها دربارهٔ ایران و مردم ایران و اخلاق آنها و ترتیبات غریب و عجیب آنها نوشته‌ام.** شاید بی میل نباشید **نظری بیندازید.**

در هر دو مورد سپردن کتاب به راوی همراه می شود با اطلاعاتی دربارهٔ نگارش آن که از سوی نویسنده در اختیار مخاطبش قرار می گیرد. ولی نویسندهٔ کتاب در داستان جمالزاده خدمتگزار (دلاک) است، حال آنکه در داستان موریه نویسنده میرزا حاجی بابا، ارباب خدمتگزار است.

از شادی چشمم [=چشم راوی] جائی را نمی‌دید... **آخرالامر تاب اصرار آن نیاورده به تالیف حاجی دارا، یعنی واصل تمنای خود شدم.**
آن تالیف موضوع این کتاب است.

پ ۱— ۲ ن ۲: **جزوه را گرفتم...**

محض نمونه فصلی از آن کتاب را در اینجا نقل می‌نمایم...

این نکته شایان ذکر است که با آغاز نقل داستان، جمالزاده از داستانگو به گردآورنده تبدیل می‌شود: راوی در قالب نویسنده متنی را در اختیار خواننده می گذارد، همچنان که در موریه راوی نسخهٔ دریافتی را به خواننده عرضه می کند.

در میان ریش بلندان آسیا با ریش تراشان اروپا تا وقتی که با هم به اشتراک توانند زیست، خط فاصلی باید باشد. هر یک سرگذشت دیگری را تکذیب می کند. چیزی که در نزد این یک عیب و خطاست در نزد آن یک هنر و صواب است.

آقای مستشار چون فقط کوره سوادی داشته و همه جای دنیا را مثل فرنگستان می‌پنداشته وقتی که به ایران رسیده معلوم می‌شود خیلی این عالم تازه به نظرش غریب آمده و با کمال سادگی و حیرت و تعجب نتیجهٔ مشاهدات خود را نوشته است...

در داستان جمالزاده نیز مانند داستان موریه، راوی پس از خواندن کتاب، نظریات خود را دربارهٔ تفاوت میان شرقیان و فرنگیان به خواننده منتقل می کند، بدین ترتیب، می توان گفت که بیشتر نقش های داستان محیط (پ ۱) جمالزاده در بخش های گوناگون تقدیم‌نامهٔ حاجی بابا وجود دارد. در مورد تیپ ها نیز چنین است: البته جمالزاده دو تیپ را که در موریه از یکدیگر جدا هستند (خدمتگزار و اربابش) در قالب یک شخصیت می ریزد (قهرمان، دلاک). جنبهٔ نشانه ای داستان جمالزاده غنی و به همان اندازهٔ قرینه های آن در قصهٔ موریه ارزشمند است.

حضور حاجی بابا درپارهٔ دوم

در اینجا نیز باید در ابتدا در مقدمهٔ داستان موریه به جستجوی قرینه های داستان جمالزاده پرداخت[۹].

	متن موریه	متن جمالزاده
پ ۲— ۱	[نوکر پیام‌آور] گفت: «صاحب! اربابی دارم	**یکی از اشخاص معروف شهر ناخوش شد...**
پ ۲— ۱— ۱ ن صفر	میرزا حاجی بابا نام، **از جانب دولت ایران در استنبول کارپرداز بود.**	
ن ۱	از آنجا برگشته است و در راه ناخوش بستری افتاده. یک هفته است که در این کاروان‌سرای پهلوئین منزل دارد.	
ن ۲	**حکیمی فرنگی معالجه‌اش می کند،** اما به جای بهبودی تا **به درمرگش رسانده است.** چون شنید یکی	**در فرنگستان هرچه حکیم معتبر بود آوردند وچاره نشد.**
ن ۳	از ایران آمده است بسیار دلخوش شد، **وخواهش دارد که هرچه زودتر شما را ببیند.** می گوید چارهٔ درد من	**شخص مریض ازقضا روزی به حمامی آمد** که من در آنجا کار می کردم...

دیدار کسی است که از ایران آمده باشد».

[...]

همینکه نام حاجی بابا را شنیدم دانستم کیست... می دانستم که با اول سفیری که از ایران به لندن فرستاده بودند، به صفت **منشیگری** به همراه رفته است. و بعد از آن گاه در پایگاه عالی و گاه در منصبی عادی مانند سایر ایرانیان پست و بلند دنیا را خیلی دیده است و سرد و گرم زمانه را خیلی چشیده، عاقبت به نام کار پردازی از جانب شاه به دربار عثمانی فرستاده بودند. با همه خستگی، بی فوت یکدقیقه با همان لباس، بالاپوشی بر دوش انداخته به حجره اش رفتم... از صندوقچهٔ دوائی که در خرجین داشتم **مسهلی زیبقی ترتیب نمودم**، و همان شبانه با آداب تمام به وی دادم، و بخفتم.

پ ۲—۱ ن ۲

در این بین دولت ایران خواست **مستشار** از فرنگستان ببرد. یار و هم انتخاب شد و بنا شد چند نفر دیگر را هم خودش معین کند، که در ایران زیر دستش کار کنند... یک دفعه نمی دانم چطور شد شیطانه به صرافتش انداخت که ما را هم **طفیلی خود نموده** و به ایران ببرد... ما را هم **جزو هیئت خود معرفی کرد.**

به طمع بخشش و انعام صحیحی

مشتمال چاقی جلویش درآمدم

جمالزاده انگیزهٔ دوستی متن موریه را به انگیزهٔ مال اندوزی بدل می کند. و این انگیزه برای صاحبش (دلاک) مشکلات بسیاری را درپی می آورد، و بدینسان حالتی طنزآمیز به رویدادهای قصه می بخشد.

بامدادان به دیدن وی رفتم. دیدم دوا معجزه کرده است.

پ ۲—۱—ن ۳— خود [=میرزا حاجی بابا] و نوکرانش **مرا به نظر بقراط ثانی نگران...**

پ ۲—۱—ن ۱— ادعایش [حکیم فرنگی] اینکه «...با والی توقات ۲—۳—۲—٤ بنام **حکیم باشی گری** به توقات آمدم...»

اقرار کرد که «در ایتالیا خدمت حکیمی کردم، و سررشته ام عبارت است از چند لفظ بیمعنی که از او

پ ۲—۱—ن ۱— شنیدم. اما چون بیمارانم کرد و ترک و مسلمانند از ۲—۳—٦ دادن جوازنامه دیار آخرت دغدغه و بیمی ندارم...

گفت: «... ترکان چیزهائی را باور می کنند که طبابت من در پیش آنها معجزه است، و بارهائی می برند که آدم کشتن نسبت به آن از حسنات است.

فردا دیدم باز آمد

و گفت دیشب پس از شش سال اولین بار معقول **کمی راحت خوابیدم**، و معلوم می شود اثر مشتمال توست.

هر روز اعتقادش درباره ما زیادتر می شد ... تا آنکه آخر در خانهٔ خود حمام کوچکی ساخته و **ما را اجیر کرد و در خانهٔ خودش منزل داد**، و کم کم حکم یکی از اعضای خانه را پیدا کردیم.

...شیطانه به صرافتش انداخت که ما را هم طفیلی خود نموده و به ایران ببرد، و محض اینکه از کیسهٔ خودش چیزی مایه نگذارد ما را هم جزو هیئت خود معرفی کرد، و ما هم سخت به خودمان گرفتیم.

...همینکه پا را از صحن حمام سرخانه بیرون

وانگهی من هم دوائی به ایشان نمی دهم که تأثیر ضرر هم داشته باشد.»

می گذاشتم، برای خودم «مسیو» و «صاحب» و دارای حشمت و جاه و جلالی بودم...

همانگونه که در موریه حکیم فرنگی قلابی، که ظاهراً می خواسته است میرزا حاجی بابا را معالجه کند، داستان قلابی بودن خود را برای راوی بازگو می کند، در جمالزاده نیز دلاک نقش حکیم فرنگی را برعهده گرفته و به نوبهٔ خود داستانش را برای راوی باز می گوید.

تفاوتهای میان این دو متن هم به اندازهٔ تشابهات آنها جالب توجه است، چرا که جمالزاده در کار فشرده کردن اثر تا حد زیادی داستان موریه را ساده کرده است.

در رمان موریه ترتیب داستان حاوی چندین باز پس نگری است (داستان نوکر حاجی بابا پ ۲— ۱ ن ۱، داستان میرزا حاجی بابا (پ ۲— ۱— ن ۱— ۲— ۲، قصهٔ حکیم قلابی پ ۲— ۱ ن ۱— ۲— ۳— ۲، و خاطرات راوی در خصوص میرزا حاجی بابا، در پایان پ ۲— ۱ن ۱— ۳)، حال آنکه داستان جمالزاده کاملاً خطی است.

همین سادگی در «شمار روایت ها»[۱۰] نیز به چشم می خورد، بدین معنی که سه بازپس نگری آغازین که هر بار به همان رویداد باز می گردد (بیماری میرزا حاجی بابا توسط سه شخصیت بازگوی می شود) در جمالزاده به یک روایت کاهش یافته است، که یک شخصیت، یعنی قهرمان، آن را برزبان می آورد.

و سرانجام اینکه، نقش هایی که در داستان موریه میان چهار شخصیت تقسیم شده، در متن جمالزاده برعهدهٔ دو شخصیت گذاشته شده است: راوی و قهرمان، زیرا شخصیت معروف شهر در داستان تنها و تنها نقشی در یک حادثه دارد، و در خلال داستان ناپدید می گردد، بطوری که جمالزاده در کل داستان کوتاه خود داستانی را می گنجاند که در آن «دوچهرهٔ اصلی وجود دارد، و هر بار یکی سخن می گوید، و دیگری گوش فرامی دهد»[۱۱]. در مقامات نیز دقیقاً چنین است، و در درون داستان پ ۲ قهرمان تنها ایرانیان را در برابر خود می بیند و با آنان رابطه ای دیالکتیک برقرار می کند که از ویژگی های حکایت کلاسیک به شمار می رود.

پ ۲ــ ۱ــ **بیماری و بهبودی ارباب** (//پ ۲ــ ۱ــ ۱ــ ن ۱ در جمالزاده)

ن ۱ــ قصهٔ نوکر

صفر ــ ارباب از استانبول بازمی گردد.

۱ــ بیماری ارباب (//پ ۲ــ ۱ــ ۱ ن ۱ــ ۱)

۲ــ ناکامی معالجات (//پ ۲ــ ۱ــ ۱ ن ۱ــ ۲). [ن ۲] ۱ــ (قصهٔ ناکامی معالجات بوسیله نوکر).

۳ــ مراجعه ارباب به راوی (//پ ۲ــ ۱ــ ۱ ن ۱ــ ۳).

[راوی میرزا حاجی بابا را به یاد می آورد]

[ن ۲] ۲ــ قصهٔ نوکر دوباره بوسیله میرزا حاجی بابا بازگو می شود.

۱ــ بیماری میرزا حاجی بابا (// پ ۲ــ ۱ــ ۱ ن ۱ــ ۱

۲ــ پیشنهاد انتخاب حکیم.

۳ــ انتخاب حکیم فرنگی.

٤ــ تردید در خصوص حذاقت حکیم فرنگی.

۵ــ رفع تردید و مداوا.

٦ــ عدم موفقیت مداوا (//پ ۲ــ ۱ــ ۱ ن ۱ــ ۲).

ن ۲ــ راوی میرزا حاجی بابا را مداوا می کند (//پ ۲ــ ۱ــ ۱ن ۱ــ ٤).

ن ۳ــ بهبودی میرزا حاجی بابا.

[ن ۲] ۳ــ توضیح چگونگی ناکامی مداوای حکیم فرنگی:

۱ــ برخورد راوی با حکیم فرنگی.

۲ــ قصهٔ حکیم فرنگی:

۱ــ تحصیل در دارالطب ایتالیا.

۲ــ ورود به استانبول.

۳ــ استقرار در استانبول به عنوان حکیم.

٤ــ عزیمت به توقات به عنوان حکیم باشی حاکم (//پ ۲ــ ۱ــ ۱ ن ۳).

۳ــ تردید راوی در مورد حکیم فرنگی.

٤ــ پرسش کردن راوی از حکیم فرنگی.

۵ــ عاجز ماندن حکیم.

٦ــ اقرار حکیم به قلابی بودن خود (//پ ۲ــ ۱ــ ۲ ن

۷— راوی و حکیم قلابی خارج می شوند.

پ ۲—۲— ن ۱: میرزا حاجی بابا کتابی به راوی می‌دهد (// پ ۱—۲ ن ۱).
ن ۲: گرفتن کتاب توسط راوی (// پ ۱—۲ ن ۲).

و اما قرینه های داستان جمالزاده منحصر به مقدمهٔ کتاب حاجی بابا نیست. در هشتاد گفتار حاجی بابا چندین بخش وجود دارد که هر یک به نوبهٔ خود سرچشمهٔ الهام جمالزاده قرار گرفته است (گذشته از نقل قول مربوط به گفتار هفتاد و ششم، که پیشتر گفته شد):

متن موریه	متن جمالزاده
گفتار اول: **پدرم، کربلائی حسن، یکی از دلاکان مشهور شهر اصفهان بوده.**	پ ۲— ۱— ن صفر (از جمالزاده): گفت: «**پدر من در همین شهر دلاک و حمامی بود...**
[...]	
در دکان پدر مبادی و مقدمات هنر خود را به ضرب چوب می آموختم... چون به شانزده سالگی رسیدم به دشواری تشخیص می توانستند داد که در تیغرانی چیره‌ترم یا درسخنرانی... گذشته از نرم‌تراشی سر و... سایر آرایش بیرون حمام، در میان حمام نیز در **مشت و مال و کیسه کشی و قولنج شکنی و لیف صابون** که در طرف مشرق متداول است...	**خود من هم از طفولیت جز حمام و کیسه و صابون و مشتمال چیزی نشناخته ام...**
در میان مشتریان بازرگانی بود عثمان آقا نام بغدادی که **مصاحبت مرا خوش می داشت**، چه به جهت معاشرت با ترکان اندکی ترکی هم بلغور می کردم...	**یکی از اشخاص معروف این شهر...** پ ۲— ۱— ۱ ن ۲: **... از آن روز به بعد هر روز آمد.**
...هم در آن روزها او را سفر در پیش آمد و برای سیاهه و دستک نویسنده‌ای لازم داشت. چون من جامع هنر تیغ و قلم بودم، به همراهی تکلیف نمود، و چندان وعده‌های چرب و شیرین داد که تن در دادم.	پ ۲— ۱— ۱ ن ۳: **... و ما را اجیر کرد.** پ ۲— ۱— ۲ ن ۳: ولی یکدفعه نمی دانم چطور شد شیطانه به صرافتش انداخت که **ما را هم طفیلی خود نموده...**

جمالزاده از گفتار نخست حاجی بابا، به صورت بسیار مختصر قصهٔ اصل و نسب قهرمان را که از عناصر ضروری رمان پیکارسک است، گرفته است: در هر دو مورد قهرمان دلاک است، که هم معنای آرایشگری و هم مفهوم کیسه کشی را دربردارد، دو حرفه ای که در ایران آن زمان بسیار به یکدیگر نزدیک

بودند. پدر حاجی بابا لقب کربلایی دارد، مانند همان دلاک تهرانی که راوی داستان **بیله‌دیگ بیله‌چقندر** در آغاز پ ۱ از او یاد می کند. استعدادهای گوناگون حاجی بابا (آرایشگری، کیسه کشی و سخنرانی) در داستان جمالزاده تنها به صورت حرفهٔ دلاکی درآمده است. این کاهش ظاهراً به قصد طنز پردازی انجام گرفته است: قهرمان موریه برای ترقی اجتماعی چندین وجه دارد، حال آنکه قهرمان جمالزاده به هیچ وجه شایستهٔ ترقی نیست، و جالب اینکه در ایران هیچکس به راز او پی نمی برد...

دو نقش از نقش های داستان جمالزاده (پ ۲— ۱— ۱ ن ۳: «قهرمان دلاک خصوصی شخصیت سرشناس می گردد» و پ ۲— ۱— ۲ ن ۳: «شخصیت سرشناس قهرمان را به عنوان مستشار برمی گزینند»)، دقیقاً قرینهٔ یکی از نقش های موریه هستند («بازرگان حاجی بابا را استخدام می کند»)، و پیش از این نیز در مقدمهٔ موریه نقش های قرینه دارند (پ ۲— ۱ ن ۱ — ۲— ۳— ۲— ٤ و پ ۲— ۱ ن ۱— ۲— ۳— ٦). و این جای هیچ شگفتی نیست چرا که در هر دو مورد، این امر یکی از نقش های کلیدی رمان پیکارسک به شمار می رود: به خدمت درآوردن پیکارو توسط شخصیتی که از مقام اجتماعی والایی برخوردار است.

گذشته از اینها، در بخش های پایانی کتاب موریه، دست کم دوبار دیگر همین نقش را در قسمت هایی که آشکارا قرینهٔ جمالزاده است، می یابیم. موضوع سفر در هر دو مورد یکسان از اسلوب اتصال رویدادها در رمان پیکارسک حکایت می کند.

متن موریه	متن جمالزاده
گفتار هفتاد و چهارم: قراربدین دادم که به دلجوئی و خاطرپسندی سفیر [ایران در استانبول] کوشم.	پ ۲— ۱— ۱ ن ۱— ۳: **به طمع بخشش و انعام صحیحی مشتمال چاقی جلویش درآمدم...**
از التفات های روزافزون خرسندم ساخت.	پ ۲— ۱— ۱ ن ۲: **یاروهر روز اعتقادش دربارهٔ ما زیادتر می شد...**
در پاره‌ای کارهای ذاتی و امور دولتی، و بدانچه به مأموریت او وابسته بود بی همه چیز **با من شور وصلاح می کرد. گفتار هفتاد و ششم: تعهد بردن من با خود، و در آنجا [تهران] به خدمتی از خدمات دولتی گماشتن کرد...**	پ ۲— ۱— ۱ ن ۳: ما را اجیر کرد...
گفتارهشتادم: ...قراربراین بود که... سفیری از ایران به لندن رود.	پ ۲— ۱— ۲ ن ۳: ...شیطانه به صرافتش انداخت که **ما را هم طفیلی خود نموده و به ایران ببرد، و... ما را هم جزو هیئت خودش معرفی کرد.**
«...شق دیگر اینکه، حاجی، تو باید به نام منشی اول با او بروی.»	

سرانجام اینکه جمالزاده از انتهای رمان موریه نیز الهام می گیرد:

گفتار هشتادم:

و زیر گفته...: «می خواهم اولا تو به **اصفهان** بروی و **سوغات و هدایائی** که باید به لندن فرستاده شود **تدارک کنی**، و چون آنها باید از اهالی اصفهان تحصیل شود، وسیلهٔ خوبی برای **خالی نماندن کیسه** است.»

[...]

پ ۲ ــ ۱ ــ ۳ ن ٦: ...به عنوان اینکه مریضم و باید به فرنگستان برای معالجه بروم، **بارسفر بستم** و... خواستم از راه قم و کاشان و **اصفهان** و شیراز و بوشهر به فرنگستان برگردم.

با این امراض و اغراض در کوچه هر که بادبغلم را می‌دید رم می کرد. تشخص از سر و صورتم می بارید. از همانگاه خود را می دیدم که بر اسب براق مرصع سوار، خدم و حشم از پی دوان، مهمان‌داران از میمنه و میسره مبارک بادگویان بار و بنه داخل اصفهان می‌شوم.

روز حرکت از تهران حقیقتاً تاریخی خواهد ماند: تمام اهل شهر با قبل منقل و باروبنه و خیمه و خرگاه و دستگاه چندین منزل بدرقه کردند، دروازه‌ها بستند، گلها نثار کردند، گاو و گوسفندها قربانی کردند، قصیده‌ها خواندند، گریه‌ها کردند.

در اینجا، جایی که موریه **سرگذشت حاجی‌بابا** را با این پایان شاد به انتها می رساند، قهرمان جمالزاده با سرعتی بسیار بیش از آنکه از بدبختی رهایی یافته بود دوباره به آن دچار می گردد. گفتنی است که جمالزاده با این سقوط نهایی قهرمان، و بی تردید بدون آنکه خود بداند، به مراتب از موریه به روحیهٔ پیکارسک نزدیک تر شده است، چنانکه پیشتر در **درد دل ملا قربانعلی** مشاهده کردیم.

۵ــ در نیمه راه حاجی بابا و سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ

جمالزاده نخستین نویسندهٔ دوران مشروطه نیست که داستانی در چند صفحه را حول محور رمان پیکارسک نگاشته است. **سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ** مراغه ای، که در مجموع شباهت چندانی به نوع پیکارسک ندارد، دربر گیرندهٔ چند صفحه است که در آن به گونه ای سخت غیرمنتظر کلیهٔ ویژگی های این نوع را ملاحظه می کنیم.

ابراهیم بیگ در آغاز اقامت خود در تهران به گونه ای غیرمنتظر به بازرگانی دولتمند برمی خورد که در سایر امور سیاسی مملکت نیز بسیار خبره است. ابراهیم بیگ پیشتر این شخص را در مصر دیده که زندگی **بخور و نمیری** داشته است. ابراهیم بیگ که از وضع موفقیت آمیز فعلی این مرد به شگفت آمده از او توضیح

می خواهد. حاجی ملا محمدعلی ثروتمند زندگی خود را از زمان دیدار گذشته اش با مخاطب در مصر مرور می کند. در اینجا می توان سرگذشت شخصی توضیحی را که در رمان پیکارسک متداول است مشاهده کرد. ولی از این گذشته، داستان نقل شده در اینجا نمودار اتصال رویدادها (تنگدستی — سفر — استخدام)، در رمان پیکارسک را نیز دربر می گیرد: حاجی ملا می گوید که چگونه، پس از زندگی نکبتبار خود در تفلیس، تصمیم می گیرد تا بخت خود را در تهران بیازماید. برای این کار از موفقیتی مناسب سود می جوید. بدین معنی که زنی از ندیمان حرم شاهی که مدتی در اروپا اقامت داشته است، در راه بازگشت به ایران است. حاجی ملا محمدعلی وسیله ای مناسب می یابد و در جرگهٔ خدام بانوی عالیمقام برای خود جایی دست و پا می کند. و همین امر درهای بالاترین محافل اعیان تهران را بر او می گشاید. سرانجام حکمرانی سمنان را به او پیشنهاد می کند، ولی او ترجیح می دهد در تهران چشم به راه عزل شخصیتی بزرگ بماند تا بتواند جای او را پر کند.

ورود شخصی ناشناس به تهران، بیماری و بهبودی شخصیتی که او را به پایتخت می آورد، مکر و حیلهٔ قهرمان که ترقی اجتماعی خود را مدیون رفت و آمد با آن شخصیت است، دست یابی سریع قهرمان به رده های بالای دولتی... اینها همه و همه یادآور **بیله دیگ بیله چقندر** است — اما تا مرحلهٔ موفقیت نهایی: این مرحله از داستان **سیاحتنامه** به مراتب به سرنوشت حاجی بابا یا ژیل بلاس نزدیک تر است تا به سرنوشت دلاک داستان جمالزاده.

یک خصیصهٔ سبکی بسیار برجسته نیز این دو متن را به یکدیگر نزدیک می کند: تواتر طنزآمیز. جمالزاده دوبار از این شیوه بهره می گیرد: هنگامی که دلاک مشاغلی را که در ایران برعهده داشته است برمی شمارد (پ ۱ — ۱ — ۲ ن ۲)، و در نقل قول معروف از **حاجی بابا** در بارهٔ سست عهدی ایرانیان (پ ۲ — ۱ — ۳ ن ۵). حاجی ملا نیز بلافاصله پس از نقل سرگذشت خویش می گوید که از او خواسته اند از میان صورت القابی که در اختیارش گذاشته اند لقبی رسمی برای خود برگزیند. آنگاه القاب مندرج در این صورت، که به ۱۶۲ لقب می رسد، یک به یک برشمرده می**شود!**

و اما شباهت های میان داستان کوتاه جمالزاده با کتاب مراغه ای محدود به همین بخش نیست. این سرگذشت — برخلاف **سرگذشت حاجی بابای اصفهانی** — در حقیقت براساس اصل چارچوب سازی بنا شده است، درست مثل **بیله دیگ بیله چقندر**: خواندن اصل سفرنامهٔ ابراهیم بیگ دردرون داستانی گنجانیده شده که موضوعش برخورد این شخص است با نویسنده و راوی که به صیغهٔ اول شخص مفرد سخن می گوید. این شخص، هنگامی که در استانبول به دیدن دوست خود ابراهیم بیگ، که از سفر ایران بازگشته می رود، این پرسش را با او در میان می گذارد:

متن سیاحتنامه	متن جمالزاده
— خوب چه دیدید؟ وضع مملکت و حکومت چطور بود؟	**فصل سوم: ملت و دولت ایران**
[ابراهیم بیگ] آهی کشید و گفت: نه شما بپرسید	

نه من بگویم... هر چه دیده‌ام و بر من گذشته همه را نوشته‌ام. فردا سیاحتنامهٔ خود را به خدمت می‌دهم، خود بخوانید که من زبان تقریر آن را ندارم...

[ابراهیم بیگ] دفتری... گرفته به من داد، و گفت: این است سیاحتنامهٔ من. هر چه دیده‌ام بدون کم و زیاد در اینجا نوشته‌ام هرگاه فرصت دارید تا برگشتن ما از حمام بخوانید.

من هم گرفتم.

چون می‌دانم که مطالعه کنندگان به انتظار مندرجات سیاحتنامه‌اند لهذا صورت آن را ذیلاً می‌نویسم[۱۲].

همه را روز به روز در کتاب سیاحتنامهٔ خودم نوشته‌ام، و اگر مایل باشید ممکن است بدهم بخوانید.

وقتی که می خواستم از عمارت حمام بیرون روم دیدم یار و جزوه‌ای در دست نزدیک آمد...

— وقتی که در ایران بودم به خیال خودم بعضی چیزها دربارهٔ ایران و مردم ایران و اخلاق آنها و ترتیبات غریب و عجیب آنها نوشته‌ام شاید بی میل نباشید نظری بیندازید.

خواهشمندم دفعهٔ دیگر که به حمام می آئید با خود بیاورید.

جزوه را گرفتم...

محض نمونه فصلی از آن کتاب را در اینجا نقل می نمایم...

پرسش های راوی از قهرمان (که خود در سرگذشت شخصی یا داستان محاط به راوی بدل می شود و به اول شخص مفرد سخن می گوید)، دادن گزارش سفر از جانب شخص دوم به شخص اول، نشست حمام که داستان قهرمان را دربر می گیرد، نقل خاطرات برای خواننده، از سرگرفته شدن داستان محیط پس از نقل این خاطرات برای ختم کتاب، اینها نیز نشانه هایی است که کتاب مراغه‌ای را به داستان جمالزاده نزدیک می کند. درست است که تقدیم نسخه‌ای از کتاب خاطرات و نقل آن را در مقدمهٔ جاجی بابا نیز می توان یافت، ولی ساختار داستان از طریق چارچوب‌سازی و مایهٔ حمام در این کتاب وجود ندارد، و قطعاً در این مورد می توان کتاب **سیاحتنامه** را سرچشمهٔ الهام جمالزاده دانست.

و بالاخره اینکه، خاطرات سفر ابراهیم بیگ (یعنی داستان محاط این کتاب که هستهٔ اصلی کار است) از قسمتهای پیاپی و نسبتاً مستقل تشکیل شده و در هر بخش، برای دیدار از هر شهر، راوی در آغاز به صورت اول شخص رویدادهایی را نقل می کند که در آن مرحله از سفر رخ داده است. سپس، هنگامی که نقل خاطرات به پایان می رسد، مشاهدات گوناگون راوی دربارهٔ شهر و مردم آن به صورت سوم شخص بازگو می شود، و اینهمه با برگردانی منظوم به پایان می رسد: «زنده‌اند ولی مرده— مرده‌اند ولی زنده». نمی توان از شباهت هر یک از این بخش ها با آنچه در **بیله‌دیگ بیله‌چقندر** می بینیم شگفت‌زده نشد. در این داستان کوتاه نیز پس از داستانی شخصی مربوط به سفر راوی، که به صورت اول شخص مفرد بیان می گردد (پ ۲)، تابلوی صرفاً توصیفی می آید («فصل سوم» رسالهٔ دلاک)، و آنگاه به برگردانی منظوم می رسیم که پایان‌بخش داستان است: «بیله دیگ، بیله چقندر».

همهٔ این شواهد این گمان را تقویت می کند که جمالزاده داستان کوتاه خود را زیر نفوذ دوگانهٔ دو رمان اصلی دورهٔ مشروطیت نوشته است. حقیقت این است که شباهت های بسیار میان این دو اثر کار جمالزاده را بسیار آسان کرده است. و اما وجود این شباهت ها خود بیانگر تماس مراغه ای با رمان موریه است، هرچند در حال حاضر چگونگی این تماس دقیقاً دانسته نیست[۱۳].

در هر حال، جمالزاده با فشرده کردن این دو رمان تا ابعاد یک داستان کوتاه به انجام دادن این کار توفیق یافته و داستانی آفریده است که در آن برخی ویژگی های داستان کوتاه دسیسه ای یا توصیفی قرن نوزدهم اروپا یکجا در کنار ساختارهای کهن ادبی مشرق زمین یعنی حکایت و مقامه، قرار گرفته است.

۶ــ از مقامه تا رمان پیکارسک، و بازگشت

اینکه بسیاری از عناصر ساختاری و مضمونی مقامه را در داستان کوتاهی می یابیم که بیش از هر چیز از رمان و سنّت پیکارسک الهام گرفته است در نهایت چندان شگفت انگیز نیست چرا که این دو نوع ادبی نقاط تشابه فراوان دارند: در هر دو مورد تیپ قهرمان یکی است، انتقاد بذله گویانه یا طنزآمیز از جامعه از یک نوع است، ساختار یک رمان پیکارسک و مجموعه ای از مقامات شبیه به یکدیگر است (هر دو از تسلسل حوادثی تشکیل می شوند که هر یک تا حد زیادی از دیگری مستقل است، و تنها پیوند آنها از راه حضور یک قهرمان واحد در همهٔ آن حوادث است)، و برخی ساختارهای مقامه با هر یک از داستان های کوتاه پیکارسک همخوانی دارد (برخورد راوی با قهرمان، گفتار قهرمان، جدایی راوی از قهرمان).

منتقدان و مورخان ادبی بارها نزدیکی این دو نوع ادبی را مورد تحلیل قرار داده اند[۱۴]. ولی تا آنجا که ما می دانیم، خویشاوندی تاریخی میان این دو را ثابت نکرده اند. با اینهمه، به نظر می‌رسد که نمی توان احتمال وجود این خویشاوندی را یکسره مردود شمرد، زیرا می دانیم که در اسپانیای اسلامی، و نیز اسپانیای غیراسلامی، علاقهٔ شدیدی نسبت به مقامات وجود داشته است. یوسف بن علی القضائی اندلسی در سال ۵۰۲ قمری (۱۱۰۸ میلادی) به بغداد سفر کرد تا مقامات حریری را زیرنظرشخصی نویسنده فراگیرد، و سپس در بازگشت به اسپانیا خود به تعلیم آن پرداخت،[۱۵] ابن اشتر کوئی اندلسی (متوفی به سال ۵۳۸ قمری برابر با ۱۱۴۳ میلادی) نیز به تقلید از مقامات حریری کتابی نوشت که در آن «دقیقاً از اسلوب حریری پیروی کرد»[۱۶]. ابوالعباس احمدبن عبدالمؤمن شریشی (متوفی به سال ۶۱۹ قمری، برابر با ۱۲۲۲ میلادی) نویسندهٔ اندلسی نیز سه تفسیر برمقامات حریری نوشته است[۱۷]. در همین قرن، یعنی قرن سیزدهم، یک یهودی اندلسی به نام ربی یهود ابن شلومو حریزی، ابتدا مقامات حریری را به زبان عبری ترجمه کرد، و سپس خود اثری از همان نوع به نام **سفر تحکمونی** تألیف نمود که در سال های ۱۵۴۰ و ۱۵۷۸ (یا ۱۵۸۳) در استانبول، و در سال ۱۷۲۹ در آمستردام به چاپ رسید[۱۸]. درست در همین زمان، یعنی کمی پیش از چاپ مقامات به زبان عبری، و دقیقاً در اسپانیاست که با سرگذشت **عصاکش ترمسی** Lazarillo de Tormes رمان پیکارسک قدم به عرصهٔ وجود می‌گذارد. متأسفانه نام نویسنده و شرایط دقیق نگارش این کتاب، حتی تا زمان ما، نامعلوم مانده است. بنابراین، ظاهراً باید به این مجموعهٔ احتمالات

اکتفا کرد، وفعلاً نمی‌توان به صورتی قطعی چگونگی پیوند تاریخی میان این دو نوع ادبی را تعیین نمود.

هرگاه بتوان پذیرفت (نظریه‌ای جالب‌توجه ولی اثبات نشده) که رمان پیکارسک درادبیات شرقی و در نوع مقامه ریشه دارد، می توان گفت که جمالزاده با تبدیل رمان پیکارسک به مقامه یک بار دیگر این حلقهٔ تاریخی را می بندد و پس از گذشت چندین قرن و سیر مقامه در غرب و تبدیل آن به رمان پیکارسک غربی نویسندهٔ ما آن را به خاستگاهش ایران، سرزمین همدانی، بازمی گرداند. و اگر چنانچه نظریهٔ ما به لحاظ تاریخی هم درست نباشد، باز در هر حال اینقدر هست که از دیدگاه صوری جمالزاده توانسته است —به گونه‌ای احتمالاً ناخودآگاه— برخی از ساختارهای داستانی را که در غرب پدید آمده‌اند در قالبی که تا حد زیادی سنتی است بریزد.

پانویس‌های فصل هشتم

۱— در اینجا چندین صفحه را حذف کرده‌ایم.

۲— مثلاً مقامهٔ پانزدهم از **مقامات** حریری («گفتگوی شبانه»)، که در آن چارچوب تشکیل مجلسی از دو نفر را می بینیم، و قصه یا حکایت شخصی قهرمان را خطاب به راوی می خوانیم: راوی ولگرد آواره‌ای را که از یاران خیس شده است به خانه می آورد و بلافاصله (برخلاف بیشتر مقامات که در آن شناسایی در پایان ماجرا رخ می دهد) او را می شناسد که دوست او ابوزید سروجی (=قهرمان داستان) است. این شخص ماجراهای چند روز گذشتهٔ خود را بیان می کند، و می گوید که چگونه با توسل به فریب خود را به عنوان شخصی عالم جازده و قاضی را بدینوسیله فریفته است تا در نزد او به قوت روزانه و مسکن شبانهٔ خود دست‌یابد. ولی قاضی که به فریب او پی برده، او را از نزد خود رانده است، و او که بی‌سر پناه مانده بوده، سرانجام دوست خود (راوی) را یافته است تا شاید او را پناهی دهد. صبح روز بعد، پس از آنکه راوی از مصاحبت دوست خود و شنیدن داستان در طول شب سخت به وجد آمده است، با اظهار تأسف از او جدا می‌شود. حتی منحنی حرکت این حکایت نیز به **بیله دیگ بیله چقندر** شباهت دارد: قهرمان با حیله به خدمت شخصیتی دولتمند درمی آید، و بدین‌ترتیب از فقر رهایی می یابد. او، پس از این موفقیت زودگذر به موقعیت فلاکتبار آغازین بازگردانده می‌شود و در چنین وضعی بر سر راه راوی قرار می گیرد.

۳— این طنز در «فصل سوم» از رسالهٔ جناب دلاک نمایان می‌شود. شرح عقب‌افتادگی ایرانیان بر اثر جهل، یکی از مضامین دیباچهٔ **یکی بود ویکی نبود** است. جمالزاده اغلب در مقالات خود در نشریهٔ **کاوه** به این مضمون بازمی گردد، مخصوصاً در سرتاسر نخستین مقالهٔ خود به نام «وقتی که یک ملت اسیر می‌شود»، کاوه، شماره ۱۰، پانزدهم ژوئیهٔ ۱۹۱۶.

٤— بیش از هر چیز این بخش از کتاب جمالزاده بود که محیط محافظه‌کار آن زمان را به خشم آورد.

۵— **طریقهٔ نویسندگی و داستانسرایی**، شیراز، دانشگاه پهلوی، ۱۳٤۵، ص ۱۰۱.

٦— نقل‌قول از نامه‌ها، که به عنوان یک تکنیک در «شاهکار» (۱۳۲۰) به کاربرده‌می‌شود، گونهٔ دیگری از «داستان گفتاری نوشته شده» است.

نویسنده همواره ترجیح می دهد فضایی در اختیار داشته باشد تا در آن به بیان مستقیم افکار خود بپردازد، نه آنکه آنها را در داستانهای ماجرادار نشان دهد.

۷— بنابرگفتهٔ LANDAU,J.M.، قهرمان مقامات «ما را به یاد بازیگران نمایش های یونان و در اعصار بعد، به یاد قهرمان رمان پیکارسک می اندازد». نک art. «Maqame»in.

Dictionary of Oriental Literatures, vol. 3, *West Asia and North Africa,* J. Prišek and Bečka, London,George Allen Unwin, 1974, pp. 118-119.

Wiet,G. معتقد است که قهرمان مقامات «منادی قهرمانان رمان های پیکارسک...» است. نک. ***Introduction à la***

littérature arabe, Paris, Maisonneuve et Larose, 1966, coll. UNESCO, p. 174.

۸— آشکار است که مقایسهٔ میان جزئیاتی که از متن جمالزاده و موریه در اینجا و پس از آن می خوانیم بدان معنا نیست که جمالزاده، در خلال نوشتن داستان کوتاه خود، چنین روشی رادر پیش گرفته باشد. تحلیل ما فقط مکانیسمی را که نویسنده خود به خود براساس آن کار می کرده روشن می سازد.

۹— البته آن بخش هایی را از متن موریه که در متن جمالزاده قرینه ای نداشته حذف کرده ایم. کمی بعد، در طرح کلی نقش های این پاره از متن موریه، نشانه های حاشیه ای نمایشگر دو ستون قیاسی خواهد بود.

۱۰— «منظور نسبت تواتر (یا به عبارت ساده تر تکرار) میان داستان و رویداد است». نک

GENETTE. G., *Figures III,* Paris, Le Seuil 1972, Póetique, p. 145.

—۱۱

KILITO, A. F., «Le genre 'Séance': une introduction», *Studia Islamica,* n°43 Paris,1976, p. 36.

۱۲— **سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ** ص ص ٤٦— ٤٥.

۱۳— نک بالا بخش اول، ص ٤٤.

۱٤— نک بالا، پانویس ۸. ETIEMBLE از مقامات به عنوان «نوعی ادبی که شبیه به داستان کوتاه اسپانیایی از نوع پیکارسک است» یاد می کند.

نک مقالهٔ «Nouvelle» در *Encyclopaedia Universalis*

Paris, Encyclopaedia Universalis France, 1972, vol II, p. 916

بنابر گفته DERMENGHEM, E. در *Histoire de Littératures,* op. cit., p. 837, مقامه «اغلب یادآورمان پیکارسک است» (پیشگفته، ص ۸۳۷). بنابر گفتهٔ VAN TIEGHEL, P. «ماجراهای قهرمان **مقامات** همدانی اغلب از نوع پیکارسک هستند،» نک *Dictionnaire des littératures,*

Paris, PUF, 1968 II, p. 1711 (art. «Hamadâni»).

—۱۵ BLACHERE, *Al- Hamadâni...,* p. 47, note 5 .

۱٦— همانجا، ص ٤۸.

—۱۷

SILVESTRE DE SACY, *Les séancs de Hariri,* t. I, pp. VI- VII et t. 2, pp. 61-62 (introd.à la nouvelle éd. par Reinaud, M., et Derenbourg, M.).

۱۸— همانجا، جلد اول، ص پنج و جلد دوم، ص ٥٦.

فصل نهم

ویلان الدوله

[این داستان کوتاه، که در سال ۱۳٤۰ قمری (۱۹۲۱) در برلن نوشته شده و ظاهراً از نظر زمانی آخرین داستان مجموعهٔ **یکی بود ویکی نبود** است اغلب مورد بی‌توجهی منتقدان قرار گرفته است، و این به دلیل کوتاهی آن و در عین حال «قلّت روایت» در آن بوده است. با اینهمه، **ویلان الدوله** به هیچ روی فاقد نکات جالب توجه نیست.]

۱ــ متن

ویلان الدّوله از آن گیاههائی است که فقط در خاک ایران سبز میشود و میوه‌ای بارمیآورد که «نخود همه آش» مینامند.

بیچاره ویلان الدّوله! اینقدر گرفتار است که مجال ندارد سرش را بخاراند. مگر مردم ولش میکنند، مگر دست از سرش برمیدارند؟ یک شب نمیگذارند درخانهٔ خودش سر راحتی بزمین بگذارد! راست است که ویلان الدّوله خانه و بستر معیّنی هم بخود سراغ ندارد و «درویش هر کجا که شب آید سرای اوست» درست در حقّ او نازل شده ولی مردم هم دیگر پُر شورش را درآورده‌اند، یک ثانیه بدبخت را بفکر خودش نمیگذارند و ویلان الدّولهٔ فلکزده مدام باید مثل سگّهٔ قلب از این دست بآن دست برود. واللّه چیزی نمانده یخه‌اش را از دست این مردم پُررو جر بدهد. آخر این هم زندگی شد که انسان هر شب خدا خانهٔ غیر کپهٔ مرگ بگذارد! آخ بر پدر این مردم لعنت!

ویلان‌الدّوله هر روز صبح که چشمش از خواب باز میشود خود را در خانهٔ غیر و در رختخواب ناشناسی می بیند. محض خالی نبودن عریضه با چائی مقدار معتنابهی نان روغنی صرف مینماید برای آنکه خدا میداند ظهر از دست این مردم بی چشم و رو مجالی بشود یک لقمه نان زهرمار بکند یا نه. بعد معلوم میشود وقتیکه ویلان‌الدّوله خواب بوده صاحب خانه در پی «کار لازم فوتی» بیرون رفته است. ویلان‌الدّوله خدا را شکر میکند که آخرش پس از دو روز و سه شب توانست از گیر این صاحب‌خانهٔ سمج بجهد ولی محرمانه تعجّب میکند که چطور است هر کجا ما شب میخوابیم صبح باین زودی برای صاحب خانه کار لازم پیدا میشود! پس چرا برای ویلان‌الدّوله هیچ وقت از این جور کارهای لازم فوتی پیدا نمیشود؟ مگر کار لازم طبلکار تُرک است که هنوز بوق حمّام را نزده یخهٔ انسان را بگیرد! ای بابا هنوز شیری نیامده، هنوز در و دکانها را باز نکرده‌اند! کار لازم یعنی چه؟ ولی شاید صاحب خانه میخواسته برود حمّام. خوب ویلان‌الدّوله هم مدّتی است فرصت پیدا نکرده حمّامی برود، ممکن بود با هم میرفتند. راست است که ویلان‌الدّوله وقت سرو کیسه و واجبی نداشت ولی لااقلّ لیف و صابونی زده مشتمالی میکرد از کسالت و خستگی در میامد!

ویلان‌الدّوله میخواهد لباسهایش را بپوشد می بیند جورابهایش مثل خانهٔ زنبور سوراخ و پیراهنش مانند پیراهن عشّاق چاک اندر چاک است. نوکر صاحب خانه را صدا زده میگوید «همقطار! تو میدانی که این مردم بمن بیچاره مجال نمیدهند آب از گلویم پائین برود چه برسد به اینکه بروم برای خودم یکجفت جوراب بخرم و حالا هم وزیر داخله منتظرم است و وقت اینکه بخانه سری زده جورابی عوض کنم ندارم. آنجا باندرون بگو زود یک جفت جوراب و یک پیراهن از مال آقا بفرستند که میترسم وقت بگذرد». وقتیکه ویلان‌الدّوله میخواهد جورابهای تازه را بپا کند تعجّب میکند که جورابها با بند جورابی که دو سه روز قبل در خانهٔ یکی از هم‌مسلکان که شب را آنجا بروز آورده بود برایش آورده بودند درست از یک رنگ است. این را بفال نیکو گرفته و عبا را بدوش میاندازد که بیرون برود می بیند عبائی است که هفت هشت روز قبل از خانهٔ یکی از آشنایان هم حوزه عاریت گرفته و هنوز گرفتاری فرصت نداده است که ببرد پس بدهد. بیچاره ویلان‌الدّوله! مثل مرده‌شورها هر تکّه لباسش از جائی آمده و مال کسی است، واللّه حقّ دارد از دست این مردم سر بصحرا بگذارد!

خلاصه ویلان‌الدّوله بتوسّط آدم صاحب‌خانه خیلی عذرخواهی میکند که بدون خداحافظی مجبور است مرخّص بشود ولی کار مردم را هم آخر نمیشود که بکلّی کنار انداخت. البتّه اگر باز فرصتی بدست آمد خدمت خواهد رسید.

در کوچه هنوز بیست قدم نرفته که به ده دوست و پانزده آشنا برمیخورد. انسان چه میتواند بکند! چهل سال است بچّهٔ این شهر است نمیشود پشتش را به‌مردم برگرداند، مردم که بانوهای حرمسرای شاهی نیستند! امان از این زندگی! بیچاره ویلان‌الدّوله هفته که هفت روز است می بینی دو خوراک را در یکجا نکرده و مثل یابوی چاپاری جوی صبح را در این منزل و جوی شام را در منزل دیگر خورده است.

از همهٔ اینها بدتر این است که در تمام این مدّتی که ویلان‌الدّوله دور ایران گردیده و همه جا پَرسه زده و گاهی بعنوان استقبال، گاهی به اسم بدرقه، یکبار برای تنها نگذاردن فلان دوست عزیز، بار دیگر به قصد نایب‌الزیاره بودن وَجب بوجب خاک ایران را از زیر پا گذرانده و هزارها دوست و آشنا پیدا کرده

یک نفر رفیقی که موافق و جور باشد پیدا نکرده است. راست است که ویلان العلما برای ویلان الدّوله دوست تامّ و تمامی بود و از هیچ چیزی در راه او مضایقه نداشت ولی او هم از وقتیکه در راه قم وکیل و وصیّ یک تاجر بدبختی شده و زن او را بحبالهٔ نکاح خود درآورد و صاحب دورانی شد بکلّی شرایط دوستی قدیم و انسانیّت را فراموش نموده و حتّی سپرده هر وقت ویلان الدّوله در خانهٔ او را میزند بگویند آقا خانه نیست!

ویلان الدّوله امروز دیگر خیلی آزرده و افسرده است. دیشب گذشته را در شبستان مسجدی بسر برده و امروز هم با حالت تب و ضعفی که دارد نمیداند بکی روبیاورد. هر کجا رفته صاحب خانه برای کار لازم از خانه بیرون رفته و سپرده بوده که بگویند برای ناهار برنمیگردد. بدبخت دو شاهی ندارد یک حب گنه گنه خریده بخورد. جیبش خالی، بغلش خالی، از مال دنیا جز یکی از آن قوطی سیگارهای سیاه و ماه و ستاره‌نشان کذائی که خودش هم نمیداند از کجا پیش او آمده ندارد. ویلان الدّوله به گرو گذاردن و قرض و نسیّه معتاد است قوطی را در دست گرفته و پیش عطّاری که در همان نزدیکی مسجد دکّان داشت برده و گفت آیا حاضری این قوطی را برداشته درعوض دو سه بسته گنه گنه بمن بدهی. عطار قوطی را گرفته نگاهی بسر و وضع ویلان الدّوله انداخته دید خدا را خوش نمیاید بدبخت را خجالت داده و مأیوس نماید گفت مضایقه نیست و دستش رفت که شیشهٔ گنه گنه را بردارد ولی ویلان الدّوله با صدای ملایمی گفت خوب برادر حالا که میخواهی محض رضای خدا کاری کرده باشی عوض گنه گنه چند نخود تریاک بده بیشتر بکارم خواهد خورد. عطار هم بجای گنه گنه باندازهٔ دوبند انگشت تریاک در کاغذ عطاری بسته و بدست ویلان الدّوله داد. ویلان الدّوله تریاک را گرفته و باز بطرف مسجد روانه شد در حالتیکه پیش خود میگفت «بله باید دوائی پیدا کرد که دوا باشد گنه گنه بچه‌درد میخورد؟».

در مسجد میرزائی را دید که در پهنای آفتاب عبای خود را چهارلا کرده و قلمدان و لولهٔ کاغذ و بیاضی و چند عدد پاکتی در مقابل و لولنگ آبی در پهلو در انتظار مشتری با قیچی قلمدان مشغول چیدن ناخن خویش است. جلو رفته سلامی کرد و گفت جناب میرزا اجازه هست با قلم و دوات شما دو کلمه بنویسم. میرزا با کمال ادب قلمدان خود را با یک قطعه کاغذ فلفل نمکی پیش گذاشت و ویلان الدّوله مشغول نوشتن شد در حالتیکه از وجناتش آثار تب و ضعف نمایان بود. پس از آنکه از نوشتن فارغ شد یواشکی بستهٔ تریاک را از جیب ساعت خود درآورده و با چاقوی قلمدان خرد کرده و بدون آنکه احدی ملتفت شود همه را یکدفعه در دهن انداخته و لولنگ آب را برداشته چند جرعه آب هم بروی تریاک نوشیده و اظهار امتنان از میرزا کرده و بطرف شبستان روان شده اُرسیهای خود را بزیر سرنهاده و انّاللّهی گفته و دیده ببست.

فردا صبح زود که خادم مسجد وارد شبستان شد ویلان الدّوله را دید که گوئی هرگز در این دنیا نبوده است. طولی نکشید که دوست و آشنا خبر شده و در شبستان مسجد جمع شدند. در بغلش کاغذی را که قبل از خوردن تریاک نوشته بود یافتند که نوشته بود:

«پس از پنجاه سال سرگردانی و بی سر و سامانی از این دنیای فانی میروم در صورتیکه نمیدانم جسدم را کسی خواهد شناخت یا نه. در تمام مدّت عمر بآشنایان خود جز زحمت و دردسر ندادم و اگر یقین نداشتم ترحّمی که عموماً در حق من داشتند حتّی از خجلت و شرمساری من بمراتب بیشتر بوده و هست این دم آخر زندگانی را صرف عذرخواهی میکردم امّا

آنها بشرایط آدمی رفتار کرده‌اند و محتاج بعذرخواهی چون منی نیستند. حالا هم از آنها خواهشمندم همانطور که در حیات من سر مرا بی‌سامان نخواستند پس از مرگم نیز بیادگاری زندگانی تلخ و سرگردانی و ویلانی دائمی من در این دنیا این شعر پیر و مرشدم باباطاهر عریان را اگر قبرم سنگی داشت بروی سنگ نقش نمایند:

همه ماران و موران لانه دارند
من بیچاره را ویرانهٔ نه!

برلین: ربیع الأوّل ۱۳٤۰

۲ــ طرح نقش‌ها وساختارداستان

(زمینه‌پردازی: توصیف ویلان الدوله)

پ ۱ــ ن صفر: **وضعیت آغازین**: ویلان، بیمار و بی خانمان.
ن ۱: مبادلهٔ قوطی سیگار با تریاک.
ن ۲: نوشتن وصیتنامه.
ن ۳: خوردن تریاک.
ن ٤: ویلان در انتظار مرگ دراز می کشد.

پیگفتار: پ ۲ــ ن ۱: خادم مسجد جسد ویلان را پیدا می کند.
ن ۲: جمع شدن دوستان و آشنایان در مسجد.
ن ۳: پیدا شدن وصیتنامهٔ ویلان توسط دوستانش.
(نقل وصیتنامه)

در این داستان کوتاه نیز دو بخش دیده می شود[1] بخش نخست از یک زمینهٔ مفصل توصیفی تشکیل شده و به ارائهٔ تصویری بسیار زنده و چشمگیر از ویلان الدوله اختصاص دارد. در اینجا می توان اوّلاً چهرهٔ عمومی مردمی بی‌خانمان را دید که درعین حال هم طفیلی است و هم همه کاره و هیچکاره، و ثانیاً می توان توصیف یک صحنهٔ نمونه از بیدار شدن ویلان الدوله را مشاهده کرد، و ثالثاً می توان باختصار با زندگی گذشتهٔ او آشنا شد. دوپارهٔ نخست در زمان حال بیان شده است، به گونه‌ای که انسان خود به خود به یاد شخصیت منالک (Ménalque) یا فرد دیگری در کتاب لابرویر (La Bruyére) به نام Les Caractères می افتد، پارهٔ سوم این بخش طبیعتاً به زمان گذشته بازگو می شود.

بخش دوم داستان کوچکی است بدون دسیسه‌ای واقعی در دو پاره: پارهٔ نخست نقل خودکشی ویلان الدوله است، و پارهٔ دوم از پیشگفتاری کوتاه تشکیل یافته است. داستان به صورت زمان حال تاریخی آغاز می شود، و خیلی زود به گذشته می پیوندد.

ترسیم شخصیتی از راه رفتار معمول در زندگی او، فقدان دسیسه[2]،بازی با زمان افعال و کاربرد سوم شخص مفرد،و عدم حضور راوی در داستان این داستان‌کوتاه را تا حدی از حال و هوای **یکی بود و یکی نبود** جدا می سازد. با اینهمه، این داستان با پنج داستان دیگر این مجموعه ناهماهنگ نیست.

آغاز و پایان **ویلان‌الدوله** به نحو شگفت انگیزی یادآور **بیله‌دیگ بیله‌چقندر** است: هر دو متن با جمله‌ای در زمان حال آغاز می‌شوند که مشاهداتی عمومی را دربر می‌گیرد و انباشته از اصطلاحات عامیانه است این جملهٔ آغازین در **بیله‌دیگ بیله‌چقندر** دربارهٔ «عادت» است، و در داستان حاضر دربارهٔ ویلان‌الدوله (ویلان‌الدوله از آن گیاههایی است که فقط در خاک ایران سبز می‌شود، و میوه‌ای بارمی‌آورد که «نخود همه آش» می‌نامند.) هر دو متن با نقل‌قولی دراز از نوشته‌ای که شخصیت اصلی داستان آن را نگاشته است پایان می‌پذیرد («فصل سوم» از رسالهٔ دلاک/ وصیتنامهٔ ویلان‌الدوله)، و هر یک از این دو متن به شعری ختم می‌شود. به علاوه تمامی «فصل سوم رسالهٔ دلاک» در **بیله‌دیگ بیله‌چقندر**، که نه به یک داستان بلکه به تابلوی از گروههای گوناگون اجتماع ایران اختصاص دارد به زمان حال آمده است («ایرانیها عموماً ... هستند»). **ویلان‌الدوله** نیز تابلوی است اجتماعی در زمان حال ولو منحصر به توصیف یک تیپ اجتماعی واحد. نزدیکی زمان نگارش این دو داستان (هر دو در پایان ۱۹۲۱ نوشته شده است) به خوبی این تشابه‌ها را توجیه می‌کند.

و اما آخرین داستان مجموعهٔ **یکی بود یکی نبود** از نظر تاریخ نگارش و از لحاظ شیوه‌های نمایش گفتار مستقیم با نخستین اثر این مجموعه، یعنی **درددل ملا قربانعلی** (و نیز **دشمن خونی** که، چنانکه دیدیم، خود شباهت‌های بسیاری به **درددل ملاقربانعلی** دارد) پیوند می‌خورد. در هر دو مورد حضور راوی تلویحاً احساس می‌شود، ولی نویسندهٔ راوی بی‌وقفه در کار داستان دخالت می‌کند، بویژه با اظهارات دلسوزانه دربارهٔ ویلان‌الدوله، از قبیل «بیچاره ویلان‌الدوله! اینقدر گرفتار است... والله چیزی نمانده یخه‌اش را از دست این مردم پرروجر بدهد... آخر این هم شد زندگی! ویلان‌الدوله بیچاره». علاوه براین، راوی نه تنها قهرمان را توصیف می‌کند، بلکه بازیگری در نقش او را نیز برعهده می‌گیرد، بدین معنی که از اظهارات شخصی خود («اینقدر گرفتار است که...») به حرف‌های ویلان‌الدوله می‌رسد، و به تقلید از او، خود می‌گوید: «مگر مردم ولش می‌کنند، مگر دست از سرش برمی‌دارند؟... والله چیزی نمانده یخه‌اش را از دست این مردم پرروجر بدهد. آخر این هم زندگی شد که انسان هر شب خدا خانهٔ غیر کپهٔ مرگ بگذارد! آخ بر پدر این مردم لعنت!» (شمارهٔ ۱ حاشیه) همچنین، پس از نقل فکری از افکار ویلان («چطور است هر کجا ما شب می‌خوابیم صبح به این زودی برای صاحب خانه کار لازم پیدا می‌شود!») راوی خود این فکر را پی می‌گیرد، و می‌گوید: «پس چرا برای ویلان‌الدوله هیچ وقت از این جور کارهای لازم فوتی پیدا نمی‌شود؟» (شمارهٔ ۲ حاشیه). بقیهٔ این بند یکسره عبارت از گفتگوی درونی ویلان‌الدوله با خود اوست که توسط راوی بازسازی یا با آن بازی شده است: «مگر کار لازم طلبکار ترک است که...»

گنجاندن اشاراتی فرعی، که هر یک می‌توانست موضوع داستان جداگانه‌ای باشد، نیز حالتی نامنظم و اشاره‌ای به روایت می‌بخشد: «ویلان‌الدوله... تعجب می‌کند که جوراب‌ها با بند جورابی که دو سه روز قبل در خانهٔ یکی از هم‌مسلکان که شب را آنجا به روز آورده بود برایش آورده بودند درست از یک رنگ است... می‌بیند عبایی است که هفت هشت روز قبل از خانهٔ یکی از آشنایان هم‌حوزه عاریت گرفته... یکبار برای تنها نگذاردن فلان دوست عزیز، بار دیگر به قصد نایب‌الزیاره بودن... ولی او هم از وقتی که در راه قم وکیل و وصی یک تاجر بدبختی شده...»

در خصوص شخصیتی که توصیف می شود، باید گفت که او چیزی نیست جز یک «پیکاروی» دیگر از نوعی که در سرتاسر مجموعه می یابیم: آواره و مسافری (وجب به وجب خاک ایران را از زیر پا گذرانده) که از کیسهٔ دیگران زندگی می کند، متقلبی که خود را بسیار مهمتر از آنچه هست نشان می دهد («حالا هم وزیر داخله منتظرم است...»). همهٔ اینها خصلت هایی است که پیش از این در سایرشخصیتهای **یکی بودو یکی نبوددیده** ایم، امادراینجاتا به نهایت کشیده شده اند. می توان گفت که جمالزاده پس از به صحنه آوردن شخصیت هایی که هر یک یادآور برخی جنبه های شخصیت پیکارو است، در اینجا خواسته است این شخصیت را به گونه ای ناب و در جامهٔ ایرانی عرضه کند («فقط در خاک ایران سبز می شود»).

آنچه از این پس باقی می ماند آن است که «قهرمان» (که در واقع یک ضدقهرمان کامل است) به نحوی بمیرد و سر به نیست شود، و کتاب نیز به پایان رسد. این نکته که روایتگری در این داستان به داستانی در بارهٔ مرگ خلاصه می شود، در چشم انداز کلی مجموعه، به عنوان مجموعه ای از داستان های کوتاه که کم و بیش کلّیتی را تشکیل می دهد که به رمان پرحادثه می ماند، بخوبی قابل تشریح است. برای تیپ شخصیتی که به صورت مایهٔ اصلی در قصه های گوناگون (بجز **دوستی خاله خرسه**) این مجموعه ظاهر شده است، کاری باقی نمانده جز آنکه توبه کند و بمیرد. این خودکشی پدیده ای کاملاً امروزی است که آن را نه در رمان پیکارسک می توان دید و نه در مجموعه ای از مقامات («همچنین است مرگ طبیعی قهرمان»). ولی توبهٔ کامل پیکار و در آخر کار بدون پیشینه نیست: هم در **زندگی گوزمن الفراش** و هم در پایان **مقامات** حریری می توان آن را یافت.

این موضوع که نویسنده خود مجموعهٔ داستان هایش را به عنوان کلّیتی در نظر داشته است که کمابیش به رمان شباهت داشته باشد به روشنی از نخستین و آخرین داستان کوتاه مجموعه پیداست: **فارسی شکر است** که مدت ها پس از بعضی از دیگر داستان های مجموعه نوشته شده در سرآغاز مجموعه جا گرفته است، زیرا در آن راوی به ایران وارد می شود. این آغازی بسیار طبیعی است برای داستان یا سلسلهٔ داستانهایی که به جامعهٔ ایران مربوط می گردد (مانند اظهارت آغاز **سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ** که به عقیدهٔ ما جمالزاده در **فارسی شکر است** از آن الهام گرفته است).

ویلان الدوله با مرگ شخصیتی که تمامی مسیر این اثر را طی کرده است مجموعه را می بندد. ابراهیم بیگ نیز به صورتی مشابه در آخرین سطور **سیاحتنامه** به کام شعله های حریق **درمی افتد**[۳].

گفتنی است که ظاهراً تنها انتخاب نخستین و آخرین داستان مجموعه با مقصودی بسیار مشخص صورت گرفته است. می توان ترتیب سایر داستانها را به آسانی به صورت دیگری درآورد. باری، در رمان پیکارسک نیز این ویژگی وجود دارد: تنها آغاز کار (اصل و نسب و منشأ قهرمان) و پایان آن (سرنوشت نهایی پیکارو) در طرح کلی اثر جای خاص خود را دارند: ترتیب حوادث و وقایع میانی را می توان یکسره دگرگون کرد. و می دانیم که در مجموعه ای از مقامات کلاسیک مانند حریری نیز قاعده ای شبیه به این رعایت می گردد: نویسنده در وادار کردن قهرمان به توبه و اظهار ندامت در آخرین مقامه برآن می شود تا به سلسلهٔ داستانهای مستقل مجموعهٔ خود که می توان جای هر یک را با دیگری تعویض کرد، صورت یکپارچگی و تمامیّت بخشد. چنین به نظر می رسد که در اینجا، در تجمع واحدهای مستقل و مشابه در

کنار یکدیگر از یک سو و جستجوی اثری کلی از سوی دیگر، یکی از قواعد زیبایی شناسی شرقی اسلامی نهفته است: انسان به یاد مجموعهٔ مایه های تکراری قالی که در چارچوبی معیّن قرار گرفته اند می افتد، یا به یاد غزل که در آن تنها نخستین بیت یا مطلع و آخرین بیت یا مقطع جای معین و مشخص در شعر دارند.

اگر ملاحظه می کنیم که **ویلان الدوله** تا حدی با سایر داستان‌های کوتاه مجموعهٔ **یکی بود ویکی نبود** تفاوت دارد، دلیل این امر آن است که این داستان جایی یگانه را اشغال کرده است: **آخرین** داستان که باید در زیر عنوان آن مجموعه به پایان رسد. هیچیک از ساختارهای روایی که در دیگر داستان‌ها دیدیم در اینجا دیده نمی شود. با این همه، چنانکه دیدیم، شباهت های ظریفی این داستان را با سایر داستان های مجموعه پیوند می دهد.

پانویس های فصل نهم

۱ــ در حقیقت در کلیهٔ داستان های این مجموعه نوعی دوگانگی دیده میشود.

۲ــ نک میرصادقی، **قصه، داستان کوتاه، رمان**، تهران، آگاه، ۱۳۶۰، ص ۱۰۷.

۳ــ خواننده او را مرده می انگارد، ولی در آغاز جلد دوم **سیاحتنامه** گفته میشود که ابراهیم بیگ از آن حادثه جان سالم به‌در برده است.

نتیجه

یک بار دیگر نتایج عمده‌ای را که به دست آورده‌ایم برمی شماریم: جمالزاده از نخستین داستان خود **دیدار نیمه شب** و سپس در تمامی مجموعهٔ **یکی بود یکی نبود** ساختار داستان کوتاه دسیسه‌ای همراه با اثر پایانی نامنتظر را به کار گرفته است: او این شکل روایی غربی را به ادبیات فارسی وارد کرده و به این دلیل باید به عنوان پدر داستان کوتاه جدید در زبان فارسی شناخته شود.

در سبک رئالیستی و طنزآمیز و نمایشی که جمالزاده، کم و بیش و در همه حال با موفقیت کامل به آن روی آورده است، دهخدا یکی از پیشگامان درخشان بوده است.

آنچه نویسنده از نوع ادبی پیکارسک به‌طور کلی، و بویژه از **حاجی بابا** به وام گرفته است، و نیز تا حد کمتری از **سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ** (که خود ظاهراً از **حاجی بابا** الهام گرفته شده)، چه از نظر شخصیت‌پردازی و چه از لحاظ مضامین، و همچنین ساختارهای روایی، **یکی بود ویکی نبود** را کاملاً در چارچوب ادبی دوران مشروطه که در آستانهٔ سلطنت رضاخان با این اثر درخشان به پایان می رسد، قرار می دهد.

جمالزاده در زیر پوشش شکل هایی که به طور مستقیم یا غیرمستقیم از قرن نوزدهم اروپا به عاریت گرفته شده، اغلب دانسته یا ندانسته برخی ساختارهای روایی موروثی را که در ژرفای کهن شرق قرار دارد به کار می برد: ساختار حکایت اخلاقی و مقامه.

و سرانجام علاقه ای که نویسنده به زبان نشان می دهد، و توجه آموزگارانه‌ای که همواره به آن دارد او را از مقصود آغازین نویسنده‌ای دموکراتیک که باید «همه فهم» باشد دور می کند، و ظاهراً برخلاف

انتظار به سوی نویسندگان مقامه، یعنی شکلی که جمالزاده بایستی قاعدتاً سبک آن را مردود شمارد، می کشاند.

از هر لحاظ، از دیدگاه جغرافیائی و تاریخی، **یکی بود ویکی نبود** اثری است پیوندی که یکی از انواع ادبی گرفته شده ازغرب را به شکلی نسبتاً نودرمی آورد و در زیر پوشش اشکال شرقی به ادبیات ایران پیوند می زند. ولی این پیوند نو که در «ادبیات هزار سالهٔ ایران» (چایکین) وارد شده است در گذشته های بی بازگشت ریشه دارد: گذشته ای نه چندان دور که در آن به داستان کوتاه دسیسه ای (بیشتر از نوع موپاسان تا چخوف) برمی خوریم، گذشته ای دورتر که در آن نوع پیکاسک را می بینیم، و گذشته ای بسیار دور که در آن با «حکایت» و «مقامه» رویاروی می گردیدم. براهنی به درستی می گوید که جمالزاده از نظر ادبی نه با نویسندگان داستان کوتاه قرن بیستم که با «برخی از قصه نویسان قرن نوزده» معاصر است. برای ورود داستان کوتاه فارسی به آستانهٔ قرن بیستم، باید در انتظار صادق هدایت بمانیم. ولی راهگشای او در این کار جمالزاده بود که با بهره گیری ازمیراث ادبی گذشته، خواه غربی خواه شرقی، اثری عمیقاً نو و ابتکاری آفرید، و این نشانهٔ آثار بزرگ ادبی جهان است.

پانویس نتیجه

۱— براهنی، **پیشگفته**، ص ۵۳۳.

فهرست مآخذ فارسی

آخوندزاده، میرزا فتحعلی. **الفبای جدید و مکتوبات**، تبریز، نشر احیأ، ۱۳۵۷، ٤٤٠ صفحه.

آخوندزاده، میرزا فتحعلی. **مقالات**، (ویراستهٔ باقر مؤمنی)، تهران، آوا، ۱۳۵۱، ۲٦۰ صفحه.

آخوندزاده، میرزا فتحعلی. **تمثیلات، شش نمایشنامه و یک داستان**، ترجمهٔ م. ح. قرجه‌داغی، تهران، خوارزمی، ۱۳۵٦، ٤٥٥ صفحه.

آدمیت، فریدون. **اندیشه‌های میرزاآقاخان کرمانی**، تهران، پیام، ۱۳۵۷، ۳۱۷ صفحه.

آدمیت، فریدون. **اندیشهٔ ترقی و حکومت قانون عصر سپهسالار**، تهران، خوارزمی، ۱۳۵۱، ٥۱٤ صفحه.

آدمیت، فریدون. **نهضت مشروطهٔ ایران**، تهران، پیام، ۱۳۵٥، ٤۹۸ صفحه.

آرین‌پور، یحیی. **از صبا تا نیما**، تهران، جیبی، ۱۳۵۰، دوجلد، ٤۲۲ و ٥٤۰ صفحه.

آشتیانی، ع. ا. **میرزا تقی خان امیرکبیر**، تهران، توس، ۱۳۵٥، ٤۳۳ صفحه.

آلپ ترک، ن. **داستان‌نویسی جمالزاده**، تهران، (دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران)، دو جلد در ٥٥٥+۲۲ و ٤۲٦+۱۰ صفحه (پایان‌نامهٔ دکتری).

ابراهیمی حریری، ت. **مقامه‌نویسی در ادبیات فارسی و تأثیر مقامات عربی در آن**، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳٤٦، ٥٦۱ صفحه (در مجموعهٔ گنجینهٔ تحقیقات ایرانی، شمارهٔ ٥۰).

اعتمادالسلطنه، محمد حسن خان. **روزنامهٔ خاطرات**، (با مقدمهٔ ایرج افشار)، تهران، امیرکبیر، ۱۳٥٦، ۱۱۰۹ صفحه.

اعتمادالسلطنه، محمد حسن خان. **خلسه (خوابنامه)**، چاپ دوم، تهران، توکا، ۱۳٥۷، ۲۹۹ صفحه.

افشار، ایرج. **مبارزه با محمد علیشاه**، تهران، سازمان کتاب، ۱۳٥۹، ٤٦۳ صفحه.

افشار، ایرج. «میرزا حبیب اصفهانی»، **یغما**، سال سیزدهم، شمارهٔ ۱۰، ۱۳۳۹، ص ص ۷— ٤۹۱.

افشار، ایرج. «صوراسرافیل»، **آینده**، ۱۳٥۸، شمارهٔ ۹— ۷، ص ص ٥٤۷— ٥۰۹.

ایرانیان، ج. م. **واقعیّات اجتماعی و جهان داستان**، تهران، امیرکبیر، ۱۳٥۸، ۲۷٤ صفحه.

بامداد، م. **شرح رجال ایران در قرن ۱۲، ۱۳ و ۱٤ هجری**، تهران، زوار، ۱۳٤۷، شش جلد.

براهنی، رضا. **قصه‌نویسی**، تهران، اشرفی، چاپ دوم، ۱۳٤۸، ۷۱٤+۲۲ صفحه.

بیضائی، بهرام. **نمایش در ایران**، تهران، ۱۳٤٤، ۲٤۲ صفحه.

تربیت، محمد علی. **دانشمندان آذربایجان**، تهران، ۱۳۱٦، ۲٥٤ صفحه.

تقی‌زاده، سید حسن. «سرگذشت دهخدا»، **آینده**، ۱۳٥۸، شمارهٔ ۹— ۷، ص ص ٥٦٤ و بعد.

تقی‌زاده، سید حسن، **کاوه**، (چاپ مجدد ایرج افشار)، تهران، امیرکبیر، ۱۳٥٦، ۷۰۰ صفحه.

جمالزاده، سید محمدعلی. «عمو حسین‌علی»، **شاهکار**، دوجلد، تهران، کانون معرفت، ۱۳۲۰، ۱٤۰+۲۰۸ صفحه.

جمالزاده، سید محمدعلی. **آسمان و ریسمان**، تهران، کانون معرفت، ۱۳۴۳، ۴۰۸ صفحه.
جمالزاده، سیدمحمدعلی. **دارالمجانین یا تیمارستان**، تهران، پروین، ۱۳۲۰، ۱۹۴۱، ۲۶۰ صفحه.
جمالزاده، سید محمدعلی. **کهنه و نو**، تهران، کانون معرفت، ۱۳۳۸، ۲۳۳ صفحه.
جمالزاده، سید محمدعلی. **معصومهٔ شیرازی**، تهران، کانون معرفت، ۱۳۳۳، ۱۱۶ صفحه.
جمالزاده، سید محمدعلی. **قصه‌های کوتاه برای بچه‌های ریشدار**، تهران، کانون معرفت، ۱۳۵۳، ۲۱۹ صفحه.
جمالزاده، سید محمدعلی. **قصهٔ ما به سر رسید**، تهران، شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳۵۷، ۳۳۸ صفحه.
جمالزاده، سید محمدعلی. **غیر از خدا هیچکس نبود**، تهران، کانون معرفت، ۱۳۴۰، ۲۰۷ صفحه.
جمالزاده، سید محمدعلی. **قلنشن دیوان**، تهران، ابن‌سینا، ۱۳۲۵، ۱۳۴ صفحه.
جمالزاده، سید محمدعلی. **راه آب‌نامه**، تهران، ابن‌سینا، ۱۳۲۵، ۱۳۶ صفحه.
جمالزاده، سید محمدعلی. **صحرای محشر**، تهران، کانون معرفت، ۱۳۲۳، ۲۲۵ صفحه.
جمالزاده، سید محمدعلی. **سروته یک کرباس**، دو جلد، تهران، کانون معرفت، ۱۳۳۵، ۲۴۰+۲۱۴ صفحه.
جمالزاده، سید محمدعلی. **تلخ و شیرین**، تهران، کانون معرفت، ۱۳۳۴، ۲۶۰ صفحه.
جمالزاده، سید محمدعلی. **یکی بود ویکی نبود**، برلن، کاوه، ۱۳۰۰، ۱۵۹ صفحه.
جمالزاده، سید محمدعلی. **دیدار نیمه شب**، (چاپ نشده: مندرج در نامهٔ جمالزاده به میشل کوئی پرس، به تاریخ هشتم آذر ۱۳۶۰)، ۷ صفحه.
جمالزاده، سید محمدعلی. **افغان از بی‌پولی یا انتقام روزگار**، (چاپ نشده: مندرج در خ. وثیقی)، **پیشگفته**، ص ص ۳۶— ۳۱.
جمالزاده، سید محمدعلی. **پنجاه فرانک لولو**، (چاپ نشده: مندرج در نامهٔ دستنویس به میشل کوئی پرس، ۱۹۸۱/۱۰/۸)، ۷ صفحه.
جمالزاده، سید محمدعلی. **فرهنگ لغت عامیانه**، ویراستهٔ محمد جعفر محجوب، تهران، فرهنگ ایران زمین، ۱۳۴۱، ۴۸۱+۱۰۴ صفحه.
جمالزاده، سید محمدعلی. **گنج شایگان یا اوضاع اقتصادی ایران**، برلن، کاوه، ۱۳۵۵، ۲۱۹ صفحه.
جمالزاده، سید محمدعلی. **قصهٔ قصه‌ها یا قصص العلما و نویسندهٔ آن**، تهران، پروین، ۱۳۳۵، ۸۱ صفحه.
جمالزاده، سید محمدعلی. **طریقهٔ نویسندگی و داستانسرائی**، شیراز، دانشگاه پهلوی، ۱۳۴۵، ۲۳۱ صفحه.
جمالزاده، سید محمدعلی. «آناتول فرانس، عمر خیام فرانسه»، **فرنگستان**، برلن، سال اول، شمارهٔ ۸—۷، ۱۳۰۳، ص ص ۳۲۱— ۳۱۱.
جمالزاده، سید محمدعلی. «جمالزاده اصفهانی است»، **وحید**، سال اول، شمارهٔ ۱، ۱۳۴۲، ص ص ۱۴—۷.
جمالزاده، سید محمدعلی. «نامه‌های دهخدا»، **راهنمای کتاب**، سال دوازدهم، شمارهٔ ۸—۷، ۱۳۴۸، ص ص ۳— ۴۶.

جمالزاده، سید محمدعلی. «نثر فارسی، پیام آقای جمالزاده به وسیلهٔ رادیو»، **یغما**، سال دهم، ۱۳۳۶، ص ص ۳— ۲۵۲.
جمالزاده، سید محمدعلی. «شرح حال آقای جمالزاده به قلم خود»، **نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز**، سال ششم، شمارهٔ ۳، ۱۳۳۳، ص ص ۸۱— ۲۵۶.
جمالزاده، سید محمدعلی. «وقتی که یک ملت اسیر می‌شود»، **کاوه**، شمارهٔ دهم، پانزدهم ژوئیهٔ ۱۹۱۶، ص ص ۷—۵.
حالت، ابوالقاسم. «یاد دخو به خیر»، **آینده**، ۱۳۵۸، شمارهٔ ۹—۷، ص ص ٤٦٨ و بعد.
خانبابا مشار. **فهرست کتاب‌های چاپی فارسی** (با احسان یارشاطر)، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۲، در سه جلد.
خانلری، پرویز. «نثر فارسی در دورهٔ اخیر»، **نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران**، تهران، انجمن روابط فرهنگی ایران با اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی، ۱۳۲٦، ۳۰۵ صفحه، ص ص ۱۷۵— ۱۲۸.
دبیرسیاقی، محمد. «امثال و حکم دهخدا»، **آینده**، ۱۳۵۸، شمارهٔ۷—۹، ص ص ٤٥١ وبعد.
درودیان، و. ا. **دهخدای شاعر**، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۸، ۱۵۲ صفحه.
دستغیب، عبدالعلی. **نقد آثار محمد علی جمالزاده**، تهران، چاپار، ۱۳۵٦، ۱۹۷ صفحه.
دولت آبادی، یحیی. **تاریخ معاصر یا جلد اول حیات یحیی**، تهران، ۱۳۳٦.
دهخدا، علی اکبر. **مقالات دهخدا**، (ویراستهٔ سید محمد دبیرسیاقی)، تهران، علمی، ۱۳۵۸، ۲۹۷ صفحه.
دهخدا، علی اکبر، **مجموعهٔ آثار**، (ویراستهٔ محمد معین)، تهران، زوار، ۱۳۳٤، ۱۳۵ صفحه.
دهخدا، علی اکبر، **لغت نامهٔ دهخدا**، (ویراستهٔ محمد معین، جعفر شهیدی)، تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، سازمان لغت نامه، ۱۳۵۸—۱۳۲۱، ۲۲۲ جلد.
دهخدا، علی اکبر، **امثال وحکم**، تهران، مطبعهٔ مجلس، ۱۳۱۰، ٤ جلد.
دهخدا، علی اکبر، **دیوان دهخدا**، (ویراستهٔ سید محمد دبیرسیاقی)، تهران، پایا، ۱۳٦۰، ۲۸۸ صفحه.
دهخدا، علی اکبر، **خاطرات دهخدا**، (ویراستهٔ سید محمد دبیرسیاقی)، تهران، پایا، ۱۳۵۹، ٦۱ صفحه.
دهخدا، علی اکبر، **نامه‌های سیاسی دهخدا**، (ویراستهٔ ایرج افشار)، تهران، روزبهان، ۱۳۵۸، ۱۳٦ صفحه.
رضوانی، محمد ابراهیم. «سروش»، **آینده**، ۱۳۵۸، شمارهٔ ۹—۷، ص ص ٤۳۲ و بعد.
رعدی آذرخشی، غلامعلی. «**شعر دهخدا**»، **آینده**، ۱۳۵۸، شمارهٔ ۹—۷، ص ص ۸— ۵۰۱.
زرین کوب، حمید. **چشم انداز شعر نو فارسی**، تهران، توس، ۱۳۵۸، ۲۷۸ صفحه.
سعادت نوری، ح. **زندگی حاج میرزا آغاسی**، تهران، وحید، بدون تاریخ، ۳٤۷ صفحه.
صدرهاشمی، محمد. **تاریخ جراید و مجلات ایران**، اصفهان، ۳۲— ۱۳۲۷، در چهار جلد.
طالبوف، عبدالرحیم. **کتاب احمد**، (ویراستهٔ باقر مؤمنی)، تهران، شبگیر، ۱۳۵٦، ۲۵۱ صفحه.
طالبوف، عبدالرحیم. **آزادی و سیاست**، (ویراستهٔ ایرج افشار)، تهران، سحر، ۱۳۵۷، ۲٤۰+ چهار صفحه.
طالبوف، عبدالرحیم. **مسالک المحسنین**، (ویراستهٔ باقر مؤمنی)، تهران، شبگیر، ۱۳۵٦، ۲۹۲ صفحه.
فشاهی، محمد رضا. «ترجمه های دورهٔ قاجار»، **نگین**، دی ۱۳۵۲.

فشاهی، محمد رضا. **ازگات‌ها تا مشروطیت، گزارشی کوتاه از تحولات فکری و اجتماعی در جامعهٔ فئودالی ایران**، تهران، گوتنبرگ، ۱۳۵٤، ٦۹٦ صفحه.
قلی‌زاده، جلیل محمد. **گوشه‌ای از خاطرات، و چند داستان**، (ویراستهٔ م. فرزانه)، چاپ دوم، فرزانه، ۱۳۵۷، ۱۷۱ صفحه.
قنبرزاده، علی. **احوال و افکار استاد علی اکبر دهخدا**، تهران، ۱۳۵۵، ۸۸صفحه.
کسروی، احمد. **تاریخ مشروطهٔ ایران**، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۷، دو جلد.
گلبن، محمد. «روزنامه‌نگاری دهخدا، روح القدس»، **آینده**، ۱۳۵۸، شمارهٔ ۹—۷، ص‌ص ۹— ٤۹۰.
محیط طباطبائی، سید محمد. «دکتر مصدق و دهخدا»، **آینده**، ۱۳۵۸، شمارهٔ ۹—۷، ص‌ص ۷— ٤٦۲.
مراغه‌ای، حاج زین‌العابدین. **سیاحتنامهٔ ابراهیم‌بیگ**، (ویراستهٔ باقر مؤمنی)، چاپ چهارم، تهران، سپیده، ۱۳۵۷، ۳۰۰ صفحه.
مشیری، ع. «مطالب جالب و مهم دربارهٔ کتاب حاجی بابا»، **وحید**، سال اول، شمارهٔ ۱۲، ۱۳٤۳، ص‌ص ۹— ٦۲ و سال دوم، شمارهٔ ۱، ص‌ص ۷۲— ٦۵.
مهرین، م. **جمالزاده و افکار او**، (با مقدمهٔ ع. وزیری)، تهران، آسیا، ۱۳٤۲، ۱٦۰ صفحه.
مهرین، م. **سرگذشت و کار جمالزاده**، تهران، کانون‌معرفت، ۱۳٤۲، ۳۳٦ صفحه.
موریه، جیمز. **حاجی بابای اصفهانی، ترجمهٔ شیخ روحی (امروزه منسوب است به میرزا حبیب اصفهانی) و د. ترجمهٔ شیخ روحی (امروزه منسوب است به میرزا حبیب اصفهانی) و د.س. فیلوت**، کلکته، ۱۳۲٤ هـ ق، چاپ سنگی.
موریه، جیمز. **سرگذشت حاجی بابای اصفهانی**، (ویراسته و تجدید نظر شده توسط سید محمد علی جمالزاده)، تهران، امیرکبیر، ۱۳٤۸، ۳۸٦+ ۲٤+ بیست صفحه.
موریه، جیمز. **سرگذشت حاجی بابای اصفهانی**، ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی، (با تجدید نظر یوسف رحیم‌لو)، تبریز، علمیه، ۱۳۵۱، ۸۷٤ صفحه.
مینوی، مجتبی. **پانزده گفتار**، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۳۲، (شمارهٔ ۲٤۲).
میرزا ملکم‌خان. **قانون**، (ویراستهٔ هما ناطق)، چاپ جدید، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۵.
ناطق، هما. **از ماست که برماست** (مجموعهٔ مقاله)، تهران، آگاه، ۱۳۵٤، ۲٤٤ صفحه.
ناظم‌الاسلام کرمانی. **تاریخ بیداری ایرانیان**، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، آگاه، ۱۳۵۷، ٦۱۷+ ۷۰۸ صفحه (دو جلد).
وثیقی. ح. **سید محمدعلی جمالزاده، نویسندهٔ معاصر ایرانی**، تبریز، دانشکدهٔ ادبیات، ۱۹۵٤، ۳٦ صفحه، پایان‌نامهٔ دورهٔ لیسانس.
یونسی بانه‌ای، ابراهیم. **هنر داستان‌نویسی**، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۵، ۵۲۹+۷ صفحه.
یوسفی، غلامحسین. **دیداری با اهل قلم**، دو جلد، مشهد، دانشگاه مشهد، ۱۳۵۸، ۵۳۸ صفحه.

فهرست مآخذ خارجی

AFSCHAR, M., La politique européenne en Perse, Téhéran, 1973, 286 p. + 15.

AKHUNDOV, F. 'A. , (Âxund- zâde), Trois comédies, trad. du turc azeri en pers. par Mirzâ Dja'far, éd. Barbier de Meynard et Guyard, Paris, Maisonneuve frères et Ch. Leclerc, 1886, 19 + 91 + 169 p.

ALGAR, H., Mirzâ Malkum Khân, Berkeley- Los Angeles, Un. of Calif. Press, 1973, 327 - p.

ALGAR, H., Religion and state in Iran, 1785- 1906, Los Angeles, Un. of Calif. Press, 1969, 286 p.

ARISTOTE, La poétique éd. et trad. Dupont Roc, R., et Lallot, J., Paris, Le Seuil, 1980 (coll. «poétique»).

ATKIN, M. Russia and Iran, 1780- 1828, Minneapolis, Un. of. Minnesota Press, 1980, 216 p.

BAKHASH, S., Iran monarchy, bureaucracy and reform under the *Q*ajars, 1858- 1896, London, Ithaca Press, 1978, 444 p.

BALAY, C., «Les aventures d'Hâjji Bâbâ d'Ispahan, trad., éd. et génèse», Studia Iranica, 1981, Tome X, fasc. 1, pp. 93- 119.

BARTHES, R., KAYSER, W., BOOTH, W. C., HAMON, PH., Poétique du récit, Paris, Le Seuil, 1977, 192 p. (coll. Points).

BAUSANI, A., «Hikäya. II. Littérature Persane», Encyclopédie de l'Islam, 2 éd., Leyde, E. J. Brill et Paris, G. P. Maisonneuve et Larose S. A., 1971, t. 3, pp. 384- 5.

BEHZAD, F., BÜRGEL, J. C., HERMANN, G. Moderne Erzahler der Welt, Tübingen, Basel, Erdmann Verlag, 1978, 411 p.

BENCHEIKH, J. E., «Maqäma», Encyclopaedia Universalis, Paris, Encyclopaedia Univarsalis- France, 1971, vol. 10, pp. 469- 70.

BERNARDIN DE ST- PIERRE, Le café de Surate (*Q*ahve- xâne- ye Surât yâ jang-e haftâd o do mellat) trad. par Djamalzadeh, Kâve, nlle série, 2, 12, déc. 1921; repris dans Haft kesvar, Tehrân, Kânun- e Ma'refat, 1340S/ 1961, pp. 118- 135.

BLACHÈRE, R. et MASNOU, P., Al- Hamadäni, choix de Maqämät (séances), Paris, Klincksieck, 1957, 144 p. (ét. arabes et islamiques, text. et trad. 2).

BROCKELMANN, C., «Makäma», Encyclopédie de l'Islam, 1e éd. Leiden, E. J. Brill et Paris, C. Klincksieck, 1936, t. 3, pp. 170- 3.

BROWNE, E. G., Materials for the study of the bâbdi religion, Cambridge Un. Press, 1961, 380 p.

BROWNE, E. G., The persian revolution 1905- 1909. Cambridge Un. Press, 1910, rééd. Frank Cass, 1966, 470 p.

BROWNE, E. G., A literary history of Persia, Cambridge Un. Press, 1930, 4 vol.

BÛRGEL, J. C., «Rükkehr aus Europa zu einem zentralen Motiv im Werk Djamalzadehs»,Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschafft, sup. 3, 2, 19, 1977, pp. 1042- 8.

CALMARD, J.,«L'Iran sous Nâsereddin Sâh et les derniers Qadjars»Le Monde iranien et l'Islam, Paris, 1976- 7, T. IV, pp. 165- 194.

CURZON, G. N., Persia and the persian question, 2 vol., London, Frank Cass, 1966, 639 + 553 p.
DARAGAHI, H., «The Shaping of the Modern Persian Short story: Jamalzadih's «Preface» to Yiki Bud, Yiki Nabud», The Literary Review, F. Dickinson Univ., USA, 18, 1, 1974, pp. 18- 37.
DJAMALZADEH, Sd, Md A., Choix de nouvelles, trad. du pers. par Corbin, S. et Lotft, H., int. de Massé, H., Paris, Les Belles Lettres 1959, 154 p. (coll. Unesco, auteurs contemporains, série pers.).
ELWELL- SUTTON, L. P., «Kissa. IV. Littérature persane», Encyclopédie de l'Islam, 2e éd., Leiden, E. J. Brill et Paris, G. P. Maisonneuve et Larose S. A.,1980, T. 5, pp. 194-8.
ETIEMBLE, R. et FÓNYI, A., «Nouvelle», Encyclopaedia Universalis, Paris, Encyclopaedia Universalis- France, 1972, vol. II, pp. 916- 9.
FASÂHI- NOWZÂD, R., Les idées philosoqhiques et sociales de M. F. 'A. Akhondzadé, philosphe iranien du 19e siècle, Paris, EPHE, 1979 (th. dact.).
FASÂ'I, H., History of Persia under Qâjâr rule (Fârs- nâme- ye Nâseri), tr. Busse, H., New York, Columbia Un. Press, 1972, 494 p.
FRANCE, A., Le crime de Sylvestre Bonnard, Paris, Calmann- Lévy, s. d., 252 p.
GELPKE, R., Die iranische Prosaliteratur im 20 Jahrundert, t. I, Grundlagen und Veraussetzungen, Wiesbaden, Harrassovitz, 1962, 94 p.
GENETTE, G., Figures III, Paris, Le Seuil, 1972 (coll, Poétique).
HAIRI, A. H., Shi'ism and constitution alism in Iran, Leiden, Brill, 1977, 274 p.
HAMADÂNI, M. H., The new history of Mirzâ 'Ali Md. the Bâb, tr. E. G. Browne, 2e éd, Amsterdam, Philopress, 1975, 459 + 26 p.
HARIRI, Les séances de Hariri, tr. fr. par Venture de Paradis, éd. crit. int. et notes par Attia Amer, Stockholm, Almquist et Wiksell, 1964, 129 p. + 1 + 132p. (acta universitatis stockholmiensis, Stockholm, Or. St. 5).
AL- HARIRI, Les séances de Hariri, pub. en arabe avec comm. par Silvestre de Sacy, A. I., Amsterdam, Oriental Press, 1968 (rééd. anast.).
JOLLES, A., Formes simples, trad. de l'all. par A. M. Buguet, Paris, Le Seuil, 1972, 224 p., (coll. Poétique).
KAMSHAD, H., Modern persian prose literature, Cambridge Un. Press, 1966, 226 p.
KEDDIE, N. R., Religion and rebellion in Iran, the tobacco protest of 1891- 2, London, Frank Cass, 1966, 163 p.
KEDDIE, N. R., Sayyid Jamâl ed- din «al Afghâni», Un. of Calif. Press, 1972, XV +479 p.
KEDOURIE, E., Afghâni and Abduh, London, Frank Cass, 1966, 97 p.
KILITO, A. F., «Le genre séance: une introduction», Studia Islamica, 43, 1976, pp. 25-51.
LAZARD, G., Nouvelles persanes, choix, trad. et prés., Paris, Phébus, 1980, 269 p.
LESCOT, R., «Le roman et la nouvelle dans la littérature iranienne contemporaine», Bulletin d'Etudes orientales de l'Institut Francais de Damas, 9, 1942- 43, pp. 83- 101.
MACHALSKI, F., Historyczna perska, Krakow, 1952.
MASHIAH, Y., «Once upon a time, a study of Yekî Büd Yekî Nabüd, the first collection of short stories by sayyid Muhammad 'Ali Jamâl- Zâdeh», Acta Orientalia, Copenhagen, 33, 1971, pp. 109- 143.
MC DANIEL, R. A., The Shuster Mission and the Persian Constitutional Revolution, Minneapolis, Bibl. Islamica, 1974, 259 p.

MOHEBBI, M. K., L'influence religieuse sur le droit constitutionnel de l'Iran, Paris, Tehrân, Taban, 1958, 192 p.
MOLHO, M. et REILLE, J. F., «Romans picaresques espagnols», intr. par Molho, M. trad., notes et glossaire par Molho, M. et Reille, J. F., Paris, Gallimard, 1968, 178 p. + 939 p. (coll. bib. de la Pléiade).
MOLHO, M., «Picaresque (roman)», Encyclopaedia Universalis, Paris, Encyclopaedia Universalis- France, 1972, vol. 13, pp. 33- 4.
MORIER, J., A journey through Persia, Armenia and Asia Minor to Constantinople in the years 1808- 9, London 1812.
MORIER, J., A second journey through Persia between the years 1810- 16, London, 1818.
MORIER, J., The adventures of Hajji Baba of Ispahan, London, J. Murray, 1824, 3 vol.
MORIER, J., Les aventures d'Hajji Baba d'Ispahan, tr. par A. J. B. Defauconpret, Paris, Haut- Coeur et Gayet- Jeune, 1824, 4 vol. in 12°.
NIKITINE, B., «Les thémes sociaux dans la littérature persane moderne», Oriente Moderno, 34, 5, 1954, pp. 225- 237.
NIKITINE, B., «Seyyed Muhammad Ali Djamalzadeh, pionnier de la prose moderne persane», Revue des études islamiques, I, 1959, pp. 23- 33.
PAKDAMAN, H., Djamal- ed- din Assad Abadi dit Afghani, Paris, Maisonneuve et Larose, 1969, 385 p.
PELLAT, C., «Hikäya», Enc. de l'Islam, 2e éd., Leyde, Brill et Paris, Maisonneuve et Larose, 1971, t. 3, pp. 379- 84.
PROPP, V., Morphologie du conte, suivi de Les transformations des contes merveilleux, et de Mélétinski, E., L'étude structurale et typologique du conte, tr. Derrida, M., Todorov, T., Kahn, C., Paris.
RICHARD, F., «Un témoignage sur les débuts de l'imprimerie ä Nor Jula», Revue des études arméniennes, t. XIV, 1980, pp. 483- 4.
RYPKA, J., History of Iranian literature, 2e éd., Dordrecht, D. Reidel, 1968, 928 p.
SHAKI, M., «An introduction to the modern persian literature», in Charisteria Orientalia, Pragues, 1956, pp. 300 sq.
SHUSTER, W. M., The strangling of Persia, New York, Greenwood press, 1968, 423 p.
SIEBER, H., The picaresque, London, Methuen and co., 1977, 87 p. (the Crit.Id., 33).
TAUER, F., Charisteria Orientalia (hommage ä J. Rypka) avec Kubickova, v. et Hrbek, I., Pragues, 1956, 411 p.
TAVASSOLI, G. A., La société iranienne et le monde oriental vus ä travers l'oeuvre d'un écrivain anglais, J. Morier, et d'un écrivain francais, P. Loti, Paris, Ad. Maisonneuve, 1966, 243 p.
Théorie de la littérature, textes des Formalistes russes, réunis, prés., et tr. par Todorov, T., préf. de Jakobson, R., Paris, Le Seuil, 1965, 320 p.
TODOROV, T., Les genres du discours, Paris, Le Seuil, 1978, 318 p. (coll. Poétique).
TODOROV, T., Poéitque de la prose, Paris, Le Seuil, 1971, 256 p. (coll. Poétique).
TODOROV, T., Poétique, Paris, Le Seuil, 1968, (coll. Points).
TODOROV, T., Introduction ä la littérature fantastique, Paris, Le Seuil, 1970, (coll. Poétique), 188 p.
VOOGD, Ch. de, «Les Francais en Perse (1805- 1809)», Studia Iranica, 1981, T. 10/2, pp. 247- 268.
WRIGHT, D., The English amongst the Persians, London, Heinemann, 1977, 218 p.

ضمیمه

روش تحلیل ساختاری داستان

مکتب ساختارگرایی (structuralisme) نام علم خاصی نیست بلکه نام روش جدیدی است که از اوایل قرن بیستم به بعد تدریجاً به تمام علوم انسانی و حتی علومی مانند ریاضیات و زیست‌شناسی، بسط پیدا کرده است. ویژگی این روش در آن است که پژوهشگر پدیده‌های گوناگون علم خود را به طور جداگانه و مستقل از یکدیگر مورد مطالعه قرار نمی دهد بلکه همواره می کوشد تا هر پدیده را در ارتباط با مجموعهٔ پدیده هایی که آن پدیده جزئی از آنهاست بررسی کند. علم جدید بخوبی از این نکته آگاه شده است که چیزهایی که مورد مطالعه قرار می دهد، مجموعهٔ پدیده‌هایی نیستند که روی هم انباشته یا در کنار هم گذاشته شده و تأثیری بر یکدیگر نداشته باشند، بلکه برعکس، هر پدیده جزئی از کل یا «ساختاری» است و تنها در درون آن ساختار است که می توان این پدیده را به طور صحیح و کامل فهمید، چون همان ساخت یا «ساختار» (structure) روی هر پدیده اثر می گذارد. مثلاً هیچ پدیدهٔ اجتماعی را نمی توان جدا از ساختار جامعهٔ مورد نظر تحلیل کرد یا هیچ پدیدهٔ زبانی را نمی توان جدا از ساختار کل زبان مورد نظر روشن ساخت. به طوری که علم جدید نه تنها پدیده‌ها را تشریح می کند و توضیح می دهد بلکه می کوشد ساختارهایی را که پدیده‌ها را به یکدیگر پیوند می دهند کشف کند و شرح دهد.

بنابراین دید جدید، علم به جهان در مرحلهٔ اول یک دید «همزمانی» (synchronique) است، بدین معنی که چندان در پی پیوند پدیده ای با پدیدهٔ قبلی که علت آن باشد نمی رود بلکه بیشتر در

جستجوی روابطی است که یک پدیده در یک برههٔ مشخص از زمان با پدیده‌های دیگر در درون یک ساختار مشخص دارد. مثلاً برای توضیح شکل یک کلمه یا شکل یک جمله‌بندی، زبان‌شناس «ساختاری» بلافاصله به دنبال شکلهای قدیمتر آن کلمه یا آن جمله‌بندی برای مقایسهٔ آنها با یکدیگر نمی گردد بلکه بیشتر به کل ساختار زبانی توجه می کند که این کلمه یا جمله‌بندی جزئی از آن است، و از راه همین ساختار زبانی است که شکل کلمه یا جمله‌بندی را توضیح می دهد.

اما در مرحلهٔ دوم، ساختارگرایی باید به تحول ساختارها هم توجه داشته باشد، زیرانه تنها جزء جزء پدیده‌ها بلکه خود ساختارها نیز با مرور زمان دگرگون می شوند. ساختارهای اجتماعی، ساختارهای زبانی و غیره دایماً دستخوش تغییر شکل‌اند. بنابراین لازم است اصالت ساختار دید «همزمانی» خود را با دید «زمانی» (diachronique) تکمیل کند و از این راه نیز تحول ساختارها را مورد مطالعه قرار دهد.

در نقد ادبی، این نوع افکار، ابتدا در دو محفل ادبی روسیه که به شکل گرایان روس و **فرمالیست‌های روس** مشهورند به وجود آمد: نخستین آنها به نام **انجمن زبانشناسی مسکو** در سال ۱۹۱۵ در مسکو و به‌ریاست رومان یاکوبسون (Roman Jakobson) تأسیس شد، و دومین به نام **انجمن پژوهشی زبان شعری** (یا مخفف آن به روسی «اُپویاز» (OPOÏAZ) در سال ۱۹۱۷ در پتروگراد با همکاری یاکوبینسکی (Yakubinski)، ویکتورشکلوسکی (Victor chklovski) و بوریس آیخنباوم (Boris Eikhenbaum) بنیانگذاری شد. این دو نهاد تا پایان فعالیت با یکدیگر همکاری نزدیک داشتند.

در سال ۱۹۲۱ گروه سومی در پراگ به نام **انجمن زبانشناسی پراگ** به وجود آمد که ریاست آنرا نیز خود یاکوبسون برعهده گرفت. در گروه پراگ، علاوه بر یاکوبسون شخصیت‌های بسیار برجسته‌ای مانند رنه‌ولک (René Wellek)، یان موکارُوسکی (Jan Mukarovský) نیز شرکت داشتند که در اشاعهٔ افکار «فرمالیست‌ها»ی مسکو و پتروگراد در جهان مؤثر بودند.

البته فرمالیست‌ها در ابتدا هنوز نظریهٔ جامعی همانند آنچه در بالا به اختصار شرح دادیم نداشتند و تنها هدف آنان این بود که شالوده‌ای علمی برای نقد ادبی پیدا کنند. آنان بخوبی احساس می کردند که نقد ادبی سنتی روسیه فاقد بنیادهای محکمی است و هر منتقد به میل خود آثار ادبی را به نحوی تفسیر می کند که تأکیدشان بیشتر بر جنبه‌های تاریخی، سیاسی، اجتماعی و روانشناختی یک اثر است. به عبارت دیگر، ادبیات را فقط از دیدگاههای غیر ادبی نظیر دیدگاههای تاریخی یا سیاسی یا جامعه‌شناسی یا روان‌شناسی تحلیل می کردند، و در نتیجه از شرح ویژگیهای ادبی ادبیات عاجز می‌ماندند. فرمالیست‌ها تحت نفوذ پوزیتیویسم آن زمان می خواستند شالودهٔ علمی ادبیات را کشف کنند، و در جستجوی روشی بودند که به کمک آن، آثار ادبی تنها از دیدگاه ادبیات تجزیه و تحلیل شود. به گفتهٔ یاکوبسون، اینان می خواستند این نکته را روشن کنند که «ادبی بودن» متون ادبی از کجا سرچشمه می گیرد یا، به عبارت دیگر، چه چیز باعث می شود که یک متن، متنی ادبی باشد. فرمالیست‌ها در ابتدا، به اصلی جز این تکیه نداشتند که برای توضیح یک متن ادبی تنها از عناصر موجود در خود متن استفاده کنند. و چون تأکید خاصی بر شکل یا صورت یا «فُرم» متون ادبی داشتند، مخالفین به آنها «فُرمالیست» نام دادند.

تحقیقات فرمالیست ها، هم قلمرو شعر و هم قلمرو نثر را دربر می گرفت.

نخستین پژوهشهای شکلوسکی اشتباه مکتب سمبلیسم روسیه را آشکار کرد که برطبق آن وجود تصاویر، شعر را از نثر جدا می سازد. شکلوسکی معتقد بود که تفاوت میان زبان شعری و زبان معمولی در عناصری که اثر ادبی را تشکیل می دهد نهفته نیست بلکه تفاوت این دو زبان تنها در کاربرد خاص عناصری است که در شعر جای دارد. به نظر شکلوسکی، کار شاعری «نه صرف آفریدن تصاویر بلکه بیشتر ایجاد پیوند میان تصاویر است[1]». تجربهٔ هنری پیش از هر چیز دیگر «احساس شکل[2]» است: «هنر وسیله ای است برای نابود کردن اوتوماتیسم ادراکی [3]». هدف زبان شاعری این است که عادات ادراک احساس را با به کار بردن شکلی مشکل و غیرعادی به هم بزند و از این راه شکل را آشکارتر سازد.

بنابراین فرمالیست ها معنی «شکل» را دیگر در ارتباط با محتوی در نظر نمی گیرند، در حالی که قبلاً تصور می شد که شکل قالبی است که محتوایی در آن ریخته شده است. منتقدان اغلب تنها به محتوی توجه می کردند. شکل یا فُرْم برای فرمالیست ها به هر عنصر اثر ادبی دلالت می کند، البته در ارتباط با عناصر دیگری که یک اثر را تشکیل می دهند. بنابراین فُرْم به معنی هر عنصر اثر ادبی است به شرط اینکه نقشی (fonction) در کل نظام (systéme) این اثر ایفا کند.

اما بتدریج روشن شد که نمی توان شکل و نقش را کاملاً یکی دانست، چون گاهی شکلی پیدا می شود که می‌تواند نقش های گوناگون داشته باشد. تینیانوف (Tynianov)، یکی از چهره‌های برجستهٔ فرمالیست ها، مثلاً فرم «مسافرت در پی امرارمعاش» در رمان پیکارسک را ذکر می کند و نشان می دهد که این فرم در رمانهای مختلف پیکارسک نقش های متفاوتی دارد: این فرم «به نویسنده فرصت می دهد وضعیتها و حوادث مختلفی را به یکدیگر پیوند دهد و، در حالیکه قهرمان همچنان یکی است (نقش اول)، یا احساسات خود را در بارهٔ مکان های مختلفی که بازدید کرده ابراز کند (نقش دوم) یا تصاویری از شخصیت هائی ارائه دهد که از طریق دیگر نمی توان آنها را در یک قصه در کنار هم آورد (نقش سوم) و غیره[4]».

به مرور زمان، شکل نه تنها در چارچوب متنی که به آن تعلق دارد بلکه در ارتباط با آثار دیگر و نظامهای بزرگتری مانند ادبیات ملی، حتی ادبیات جهانی بررسی می شد، به طوری که خود بخود توجه مکتب فرمالیسم به تاریخ ادبیات جلب شد، تاریخی که از نظر آنها پیش از هر چیز دیگر تاریخ پیدایش شکلهای تازه است.

شکلوسکی عقیدهٔ منتقد کلاسیک وِسِلُوْسکی (Vesselovski)، را که «شکل تازه برای بیان محتوای تازه به وجود می آید[5]»، یکسره رد می کند. او می نویسد: «اثر هنری در ارتباط با سایر آثار هنری و با کمک تداعی هایی که در انسان ایجاد می کند ادراک می شود... تمام آثار هنری در توازی و در تضاد با الگوی پیشین خلق می شود. خلق شکل تازه به منظور بیان محتوایی جدید نیست، بلکه برای آن است تا جای آن شکل قدیمی تری را بگیرد که ویژگی زیبایی شناختی خود را از دست داده است[6]». شکلوسکی، همصدا با بُرونتیِر (Brunetiére)، می افزاید: «از تمام تأثیراتی که در تاریخ ادبیات یک کشور به عمل می‌آید مهمترین آنها همانا تأثیر آثار ادبی بر یکدیگر است[7]».

البته برداشتی که فرمالیست‌ها از تاریخ ادبیات داشتند کاملاً تازگی داشت. برخلاف آنچه قبلاً پذیرفته شده بود، تاریخ ادبیات دیگر مطالعهٔ زندگی نامه و افکار نویسندگان مختلف نبود. تینیانوف می‌نویسد: «هر جانشینی در ادبیات در مرحلهٔ اول یک مبارزه است، یعنی سرنگونی یک کل موجود و ساختن کل جدیدی که با عناصر قدیم ساخته می‌شود[۸]». پس، تحول ادبیات پیش از هر چیز دیگر مسألهٔ جانشینی شکلها به جای همدیگر است.

اینها خطوط اصلی مکتب فرمالیست‌های روس هستند. اما در چند دههٔ اخیر این افکار در مکتب ساختارگرایی تجدید حیات و تحول عظیمی پیدا کرده است.

باید دانست که مکتب روس بعد از پانزده سال فعالیت درخشان در سال ۱۹۳۰ بوسیلهٔ رژیم استالین متلاشی شد، چون افکار آنان با اصول مارکسیسم رسمی مغایرت داشت. مارکسیسم معتقد بود که باید تمام پدیده‌های انسانی و فرهنگی را (و بنابراین ادبیات را نیز) به وسیلهٔ اقتصاد توضیح داد، حال آنکه فرمالیست‌ها می‌خواستند ادبیات را تنها به وسیلهٔ ادبیات توضیح دهند.

اما بعد از حدود بیست و پنج سال سکوت، توجه منتقدان ادبی در اثر نفوذ و رشد عقاید ساختارگرایی در اکثر علوم، بار دیگر به مکتب فرمالیست‌های روس معطوف گردید. در این تجدید حیات، فرمالیسم، کتاب مشهور ولادیمیر پراپ (Vladimir Propp) به نام **سازه شناسی، قصهٔ تخیلی عامیانه** (۱۹۲۸) نقش بسیار مهمی ایفا کرده است و در میان تمام نوشته‌های فرمالیست‌های روس، بی‌شک کتاب پراپ بر فنون تحلیل ساختارگرایی ادبی نفوذ بیشتری داشته است. پراپ در این کتاب، پس از بررسی بسیاری از قصه‌های تخیلی عامیانهٔ روسیه نشان می‌دهد که تمام این قصه‌ها بر پایهٔ ساختار واحدی تشکیل شده‌اند، بدین معنی که رویدادهای مختلف در تمام قصه‌ها (و با وجود تغییر شخصیتها و خصوصیات آنها) یکسان‌اند و همیشه یک سلسلهٔ مراتب خاص را (بطور کامل یا ناقص) طی می‌کنند مانند «دور شدن یک عضو خانواده از منزل»، «قهرمان با ممنوعیتی روبرو می‌شود»، «ممنوعیت نادیده گرفته می‌شود...[۹]». ساختارگرایان از تحلیلهای پراپ برای تحلیل انواع دیگر داستانها، مانند رمان، داستان کوتاه... و برای کشف قوانین کلی داستانسرایی الهام گرفتند.

یکی دیگر از پیشگامان ساختارگرایان ادبی محقق هلندی، آندره ژُل (André Jolles) (۱۸۷٤–۱۹٤٦)، است که همزمان با فرمالیست‌های روس ولی بدون رابطهٔ مستقیم با آنها نظریه‌ای کم و بیش مشابه عرضه کرده است.

ژل استاد تاریخ هنر و ادبیات در آلمان بود و در سال ۱۹۳۰ کتابی به نام **شکلهای ساده** منتشر کرد که در سال ۱۹۷۲ به فرانسه و بعداً هم به انگلیسی ترجمه شده است! او معتقد بود که می‌توان تمام ادبیات را در اصل به چند «شکل ساده» برگرداند.

گسترش مهمی که ساختارگرایی در ادبیات بعد از جنگ جهانی دوم مخصوصاً بعد از سالهای ۱۹٦۰ پیدا کرده است در مرحلهٔ اول نتیجهٔ پیشرفت عظیم ساختارگرایی در زبان‌شناسی است که به نظریات دوسوسور (de Saussure) برمی‌گردد و این پیشرفت در بعضی علوم دیگر مانند مردم‌شناسی هم صورت گرفت.

(Lévi- Strauss) ، مردم‌شناس معروف فرانسوی، نقش مهمی را در این تحولات ایفا کرده و تعدادی نوشته‌های خود را به تحلیل اساطیر قبایل ابتدایی اختصاص داده است، به دنبال او چند شخصیت بزرگ در فرانسه به پژوهش‌های ساختاری در ادبیات پرداختند که مهمترین آنها عبارت‌اند از رُلان بارْت (Roland Barthes)، ژرار ژِنِت (Gérard Genettè)، گُریماس (Greimas)، کلودبُرمون (Claude Bremond) و تُزْوتان تودُروف (Tzvetab Todorov).

البته معرفی افکار پیچیدهٔ این محققان در طی این مقالهٔ کوتاه ممکن نیست. در اینجا تنها به نکات مختصری دربارهٔ ساخت داستان اشاره می کنیم:

الف- تعریف داستان

رُلان بارت مقاله‌ای دارد به نام «مقدمه‌ای بر تجربهٔ ساختاری داستان[۱۰]». ما بدون آنکه تمام مفاهیم این مقاله را به کار ببریم سعی کرده‌ایم از آندسته مفاهیم اصلی این مقاله که برای بررسی ما مفید است استفاده کنیم، تا آنجا که با توصیف داستان از نظر تزوتان تودروف که مکمل نظریهٔ بارت است مطابقت داشته باشد. تودروف داستان را چنین توصیف می کند:

«کمترین دسیسهٔ کامل عبارت است از انتقال از یک حالت پایدار به حالت پایدار دیگر. یک داستان با یک وضعیت پایدار شروع می شود که نیرویی آن را برهم می‌زند. در نتیجه حالی ناپایدار به وجود می آید. با انجام فعالیت در جهت عکس، یک حالت پایدار مجدداً برقرار می شود. حالت پایدار دوم مشابه حالت پایدار اول است اما هرگز آندو همسان نیستند. بنابراین در داستان دو نوع حادثه (épisodes) وجود دارد: اول حوادثی که یک حالت را (پایدار یا ناپایدار) شرح می دهد، دوم حوادثی که انتقال از حالتی به حالت دیگر را شرح می دهد»[۱۱]. با وجود این «داستان می تواند فقط قسمتی از این منحنی را عرضه کند، بدین‌معنی که یک داستان قادر است فقط انتقال از یک حالت پایدار به یک حالت ناپایدار یا برعکس راشرح دهد[۱۲]». درهرحال می بایست دو نوع حادثهٔ یک داستان را از هم تمیز داد، یعنی توصیف یک حالت و توصیف انتقال از حالتی به حالت دیگر. تودروف بعدها از اولی تنها به عنوان توصیف و از دومی به عنوان روایت (fiction) یاد می کند که هر دو در داستان سهیم‌اند[۱۳]. توصیف بتنهایی می تواند وجود داشته باشد اما داستان (کامل) همیشه شامل یک حداقل توصیف است، دست کم از دو حالت ابتدایی و انتهایی.

ب ـ نقش وتغییرشکل

درنظر تودروف این دو نوع حادثهٔ داستان («توصیف یک حالت و توصیف انتقال از حالتی به حالت دیگر» یا «توصیف و روایت») از «دو اصل قصه[۱۴]» یعنی توالی (succession) و تغییر شکل (transformation) منشعب می‌شود.

می دانیم که نظر پراپ ساختار داستان شامل توالی و تعداد مشخصی از واحدهای روایی کوچک

غیرقابل تجزیه می باشد. پراپ این واحدها را «نقش» (Fonctions) می نامد، یعنی هر «عمل یک شخصیت بنا به نقشی که [آن عمل] در پیشبرد دسیسهٔ داستان دارد[۱۵]». تودروف بدرستی معتقد است که این مفهوم حق مطلب را به اندازهٔ کافی برای تعریف داستان ادا نمی کند. این مفهوم را باید با مفهوم دیگری که همان **تغییر شکل** است کامل کرد: یعنی در مبحث تغییر شکل، واحدهای داستان دیگر در توالی سادهٔ زمانی در نظر گرفته نمی شود بلکه این واحدها در روابطی که در خلال آن دگرگون می شوند مورد بررسی قرار می گیرند، زیرا «یک داستان ارتباط سادهٔ وقایع پیاپی نیست، بلکه این وقایع بایستی با هم ارتباط سازمانی داشته باشند یعنی در نهایت عناصر مشترکی را دربر می گیرد، اما اگر تمام عناصر مشترک باشند دیگر داستانی درکار نخواهد بود، زیرا دیگر چیزی برای حکایت کردن باقی نمی ماند در حالی که تغییر شکل بدرستی ترکیبی از تفاوت و تشابه را عرضه می کند و دو واقعه را بی آنکه بتوانند یکسان شوند به هم پیوند می دهد... خلاصه، تغییر شکل، داستان را ممکن می سازد و تعریف آن را به ما عرضه می کند[۱۶]».

بنابر آنچه گفته شد، می توان طرح هر داستان را به طریق زیر مجسم کرد: «وضعیت اولیه — نقش ۱، ۲، ۳... — وضعیت نهایی»

بدین طریق نقش ها نه فقط بین خود یک رابطهٔ زمانی بلکه یک رابطهٔ منطقی نیز دارند، یعنی ترکیب آنها هم انتقال یا تغییر شکل از حالت ابتدایی را به حالت انتهایی میسر می سازد و هم توضیح می دهد.

ج- پاره:

«**پاره**» (séquence) عبارت است از «توالی منطقی هسته ها [نقش ها] که در ارتباطی همبسته با هم متحد شده اند[۱۷]». «پاره هنگامی آغاز می شود که یکی از عناصر آن از عناصر سابق گسسته باشد و هنگامی پایان می یابد که عنصر دیگر آن نتیجهٔ بعدی نداشته باشد[۱۸]». تغییر شکل از «وضعیت اولیه به وضعیت نهایی» که ما در بارهٔ آن گفتگو کردیم البته یک پاره را تشکیل می دهد. هر داستان کاملی یک پاره است. اما در داخل همین پارهٔ اصلی معمولاً پاره های فرعی و وابسته یافت می شوند. روشن است که هر پاره دارای تعدادی نقش است. اما بسیاری از نقش ها را نیز می توان به پاره های کوچک فرعی تجزیه کرد. بارت، مثلاً نقش «سلام و احوالپرسی» را به یک پارهٔ کوچک تجزیه می کند که عبارت است از نقش های «پیش بردن دست، تکان دادن دست و رها کردن آن[۱۹]». «بنابراین یک ترکیب درونی در خود پاره ها وجود دارد [یعنی توالی نقش ها] و یک ترکیب اصلیتر بین پاره های مختلف[۲۰]».

د- نشانه:

بارت همچنین یادآورد می شود که «داستان هیچگاه تنها از تعدادی نقش ساخته نمی شود[۲۱]». چنانکه دیدم، در کنار نقش ها، حداقل توصیف وضعیت اولیه و وضعیت نهایی نیز وجود دارد. اما در

کنار این دو واحد که مجموعهٔ نقش‌ها را برحسب ضرورت دربر می گیرد اغلب واحدهای دیگری شبیه آنها وجود دارند که با نقش ها همراه‌اند ولی (برخلاف نقش ها) «به یک عمل تکمیلی و یا بعدی منجر نمی شود بلکه از یک مفهوم کم و بیش پراکنده اما در عین حال لازم برای درک داستان پدید می آید. این واحدها نشانه هایی هستند برای شناخت خلق و خوی شخصیت های داستان، اطلاعات مربوط به هویت آنها، توصیف محیط و غیره»[۲۲].

بنابراین ما نیز مانند بارت این نوع واحد جدید روایی را، **نشانه** (indice) می نامیم. این نشانه‌ها «اصالتاً واحدهای معنایی هستند و برخلاف خود نقش ها بر یک معنی دلالت دارند نه بر رفتاری یا عملی»[۲۳]. در این صورت اهمیت نشانه های داستان همانند اهمیت نقش هاست زیرا معنی داستان را بدست می دهند، ولی در روشن ساختن بافت و ساخت داستان کمتر مفیدند.

پانویس ها

۱— ص ٤٥، Eikhenbaum, B., *in Théorie de la littérature,* Paris, Le seuil, 1965.

۲— **همانجا**— ص ٤٣.

۳— **همانجا** — ص ٤٥.

«L'art est compris comme un moyen de détruire l'automatisme perceptif».

ر ک. به شفیعی کدکنی، محمد رضا، **موسقی شعر**، تهران، توس، ۱۳۵۸ هـ.ق، ص ۲۸ («آشنایی زدایی درحوزهٔ قاموسی»).

٤— تودروف، **همانجا**، ص ۲۰.

٥— **همانجا**— ص ٥٠.

٦— **همانجا**.

۷— **همانجا**.

۸— **همانجا**— ص ٦٨.

۹— ص ص ٣٦ و بعد. Propp, V., *Morphologie du conte,* trad. Derrida, Le Seuil Paris, 1970.

۱۰—

Barthes, R., «Introduction á l'analyse structurale des récits», *in Poétique du récit,* ouvrage collectif, Paris, Le Seuil, 1677, Points, pp. 7- 57.

۱۱— Todorov, T., *Poétique de la prose,* Paris, Le Seuil, 1971, Points, p. 121.

۱۲— **همانجا**— ص ۱۲۸.

۱۳— Todorov, T., *Le genres du discours,* Paris, Le Seuil, 1978, Poétique, p. 64.

۱٤— **همانجا**— ص ص ٦٣ و بعد.

۱٥— V. Propp ، **پیشگفته**، ص ۳۱.

۱۶– نک *Poétique de la prose* ، **پیشگفته**، ص ۲٤۰.
۱۷– نک Barthes, «Introduction á l'analyse ، **پیشگفته**، ص ۲۹.
۱۸– **همانجا**.
۱۹– **همانجا**، ص ۳۰.
۲۰– **همانجا**، ص ۳۱.
۲۱– **همانجا**، ص ۱۷.
۲۲– همانجا، ص ۲۰.
۲۳– **همانجا**.

Voix	آوا
Procéde	اسلوب، ترفند
Moraliste	اندرزگر، اندرزگرا
Climax	اوج
Gradation	
Analese	بازپس نگری، گذشته نگری
Mime	بازی
Double	بدل
Rhetoric	بلاغت خطابه
Poetique	بوطیقا
Fin inattendue	پایان نامنتظر
Procédé d'en filage	ترفند اتصال رویدادها
Opposition	تضاد، تقابل
Suspense	تعلیق
Transformation	تغییر شکل
Pastiche	تقلید
Nachgechischte	تکمله، پایان کار
Allégorie	تمثیل
Contradiction	تناقض
Tension	تنش
Type	تیپ، نمونه
Enigme	چیستان
Episode	حادثه
Dispusition mental	حالت ذهنی
Vraissemblance	حقیقت نمایی، راست نمایی
Anecdote	حکایت
Sentence	حکمت
Extradiégetic	خارج رویدادی
Récit	داستان
Récit direct	داستان بی واسطه
Conte	داستان تخیلی
Récit par lettre	داستان مراسله ای
Récit encadre	داستان محاط
Récit - cadre	داستان محیط
Nouvelle	داستان کوتاه
Nouvelle a intrique	داستان کوتاه دسیسه ای
Nouvelle encadre	داستان کوتاه محاط

Récit de discours	داستان گفتاری
In medias res	درمیانهٔ رویدادها
Intradiégetic	درون رویدادی
Intrique	دسیسه
Roman	رمان
Roman d'arentures	رمان ماجرایی
Narratif	روایی
Narration	روایت، سواتیگری
Diachronique	زمانی
Exposition	زمینه، زمینه پردازی
Exposition retardée	زمینه پردازی متأخر
Structure	ساختار، ساخت
Structuraliste	ساختارگرا
Structuralisme	ساختارگرایی، مکتب اصالت ساختار
Structural	ساختاری
Ecriture transparente	سبک شفاف
Ecriture opaque	سبک کور
Historire	سرگذشت
Historiette	سرگذشت کوتاه
Caractére	شخصیت
Caractérisation	شخصیت پردازی
Forme	شکل
Forme simple	شکل ساده
Forme savante	شکل فرهیخته
Mis en scene	صحنه آرایی
Satire	طنز
Agent - Actant	عامل
Representation	عرضه، نمایش
Meladiegetie	فرارویدادی
Cliche	کلیشه
Noeud	گره
Dénouement	گره گشایی، فرود
Locution - Discours	گفتار
Trait d'esprit	لطیفه
Sketeh	مجلس
Narratarie	مخاطب

Cas	مسأله	Symbosisme	نماد گرایی، سمبولیسم
Thcme	مضمون	Mimetique	نمایشی
Designer	نامیدن	Réalisme	واقع گرایی
Indice	نشانه	Situation initiale	وضعیت آغازین
Indiciel	نشانه ای	Situation finale	وضعیت نهایی
Parodie	نقیضه	Illusion realist	وهم واقعیت
Schema	نمودار	Parodie	هزل ــ تقلید هزل آمیز
Symbole	نماد	Synchronique	همزمانی

فهرست مطالب

مقدمه (کریستف بالائی) ۷

بخش اول

ویژگیهای حیات ادبی ایران در دوران قاجاریان (کریستف بالائی) ۱۱

بخش دوم

علی اکبر دهخدا و چرند پرند (کریستف بالائی) ۶۳

فصل اول: زندگی و آثار دهخدا ۶۵

فصل دوم: تحلیل متون چرند پرند ۷۷

بخش سوم

یکی بود یکی نبود و سایر داستان های دوران جوانی سید محمدعلی جمالزاده (میشل کوپی پرس) ۱۲۷

مقدمه ۱۲۹

فصل اول: طرحی از زندگی جمالزاده ۱۳۳

فصل دوم: تولد یک نویسنده ۱۳۹

فصل سوم: دیباچهٔ یکی بود یکی نبود ۱۶۱

فصل چهارم: درد دل ملا قربانعلی ۱۷۵

فصل پنجم: دوستی خاله خرسه ۱۸۹

فصل ششم: رجل سیاسی ۱۹۹

فصل هفتم: فارسی شکر است ۲۱۱

فصل هشتم: بیله دیگ بیله چقندر ۲۲۵

فصل نهم: ویلان الدوله ۲۵۱

نتیجه ۲۵۷

فهرست مآخذ فارسی ۲۵۹

فهرست مآخذ خارجی ۲۶۳

ضمیمه: روش تحلیل ساختاری داستان ۲۶۷

واژه‌نامه ۲۷۵

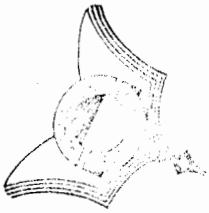
Ce livre est la traduction intégrale en persan

Christophe Balaÿ et Michel Cuypers
AUX SOURCES DE LA NOUVELLE PERSANE.

Editions Recherches sur les Civilisations, ADPF, Paris, 1983.

Collection "Mémoire", N°23.
"Bibliothèque Iranienne" vol. 28

ISSN 0291-1655
ISBN 2-86538-057-2



AUX SOURCES DE LA NOUVELLE PERSANE

Christophe Balaÿ, Michel Cuypers
Traduction en Persan par
Ahmad Karimi Hakkak

Institut Français de Recherche en Iran
Bibliothèque Iranienne vol. 28

Téhéran
Editions PAPYRUS

1987

Christophe BALAY et Michel CUYPERS

AUX SOURCES DE LA NOUVELLE PERSANE

Traduction en persan
par

Ahmad KARIMI HAKKAK