قائم مقام فراهانی
میرزا ملکم خان
صنعتی زاده کرمانی
مستشارالدوله
محمود
محمد حجازی
بزرگ علوی
جلال آل احمد
به‌آذین
صادق چوبک

امیرکبیر
عبدالرحیم طالبوف
علی اکبر دهخدا
محمدباقر خسروی
حسن بدیع
عباس خلیلی
علی دشتی
محمدعلی جمالزاده
علی محمد افغانی
صادق هدایت

دکتر حسن کامشاد

نثر نوین فارسی

پژوهشی در ادبیات داستانی نوین
تاریخ نثر و رمان نویسی در ایران
(از قائم مقام فراهانی تا صادق هدایت)

جواد طهوریان ◆ مهیار علوی مقدم

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

دکترحسن کامشاد

نثرنوین فارسی

پژوهشی در ادبیات داستانی نوین
تاریخ نثر و رمان نویسی در ایران
(از قائم مقام فراهانی تا صادق هدایت)

جوادطهوریان ◆ مهیارعلوی‌مقدّم

نشرآزند

Reza.Golshani@gmail.com
www.KetabFarsi.com

کامشاد، حسن، ۱۳۰۴ -
Kamshad, Hassan
نثر نوین فارسی / ترجمه‌ی جواد طهوریان، مهیار علوی مقدّم. - سبزوار: نشر آژند، ۱۳۸۲.
A modern persian prose Literature / by H. Kamshad. - London: Cambridge University press, 1966
xiv، ۴۴۸ ص.
انگلیسی.
ISBN: 964-7367-20-1 ۲۵۰۰۰ ریال
کتابنامه : ص. ۲۰۹-۲۱۷
۱. داستان‌های فارسی -- تاریخ و نقد. ۲. نثر فارسی -- تاریخ و نقد.
الف. طهوریان، جواد، ۱۳۳۷ - مترجم. ب. علوی مقدّم، مهیار، ۱۳۴۴ - مترجم. ج. نشر آژند د. عنوان: نثر نوین فارسی.
۲ م ۲ ک / PIR ۳۸۴۹ ۳ فا ۸
۱۳۴۵
۷۷-۴۶۶۰ م

نشر آژند

نثر نوین فارسی

دکتر حسن کامشاد

مترجمان : جواد طهوریان / مهیار علوی مقدّم
طرح جلد : رضا فردوسی
چاپ اوّل : بهار ۸۳
شمارگان : ۳۳۰۰
حروفچین و صفحه‌آرا : علی برهانی
آماده‌سازی تا لیتوگرافی : سبزوار / واحد کامپیوتر نشر آژند
چاپ و صحّافی : دقّت ۳۴۱۹۵۶۰
شابک : ۱-۲۰-۷۳۶۷-۹۶۴ / ISBN 964-7367-20-1
ای. اِی. ان : ۹۷۸۹۶۴۷۳۶۷۲۰۲ / EAN : 9789647367202

سبزوار: چهارراه دادگستری / نشر آژند / ص. پ ۳۷۵
تلفن و نمابر : ۰۵۷۱-۲۲۳۱۰۰۵ / ۰۹۱۵۱۷۱۰۷۴۱

قیمت : ۲۵۰۰ تومان

www.KetabFarsi.com
Reza.Golshan.com

فهرست مطالب

سخن مترجمان ۷

دیباچه ۱۵

یادداشت‌های مترجمان ۲۱

بخش نخست

فصل ۱ زمینه‌ی تاریخی ۲۷

دوره‌ی سامانیان ۲۸ □ دوره‌ی غزنویان، سلجوقیان وخوارزمشاهیان ۲۹ □ دوره‌ی مغولان و تیموریان ۳۱ □ دوره‌ی صفویه ۳۳ □ یادداشت‌های مترجمان ۳۶

فصل ۲ دوره‌ی قاجار و اصلاحات (۱۳۴۴-۱۲۱۰ ق.) ۴۳

یادداشت‌های مترجمان ۵۰

فصل ۳ نوشکوفایی نثر فارسی ۵۵

قائم مقام فراهانی ۵۵ □ امیرکبیر ۵۶ □ میرزا ملکم خان ۵۷ □ عبدالرحیم طالبوف ۶۰

یادداشت‌های مترجمان ۶۲

فصل ۴ در آستانه‌ی انقلاب مشروطیّت ۶۷

سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم بیگ ۶۷ □ ترجمه‌ی ماجراهای حاجی بابای اصفهانی ۷۳ □ نخستین ترجمه‌ها ۸۴ □ نخستین روزنامه‌ها ۸۶ □ یادداشت‌های مترجمان ۸۹

فصل ۵ انقلاب مشروطیت ۹۵

ادبیات انقلاب مشروطیت ۱۰۱ □ مطبوعات وسرایندگان ۱۰۳ □ علی‌اکبر دهخدا ۱۰۴
یادداشت‌های مترجمان ۱۱۰

فصل ۶ رمان‌های تاریخی ۱۱۳

محمّد باقر خسروی ۱۱۷ □ موسی نثری ۱۲۰ □ حسن بدیع ۱۲۱ □ عبدالحسین صنعتی‌زادهٔ کرمانی ۱۲۳ □ دیگر رمان‌های تاریخی ۱۲۹ □ یادداشت‌های مترجمان ۱۳۳

فصل ۷ دوره‌ی حکومت رضاخان پهلوی (۱۳۲۰-۱۳۰۴ش.) ۱۳۷

یادداشت‌های مترجمان ۱۴۳

فصل ۸ نخستین نویسندگان دوره‌ی رضاشاه ۱۴۵

مشفق کاظمی ۱۴۶ □ عبّاس خلیلی ۱۴۹ □ ربیع انصاری ۱۵۰ □ یادداشت‌های مترجمان ۱۵۲

فصل ۹ نویسندگان سال‌های واپسین دوره‌ی رضاشاه ۱۵۵

جهانگیر جلیلی ۱۵۷ □ محمّد مسعود ۱۶۰ □ علی دشتی ۱۶۴ □ محمّد حجازی ۱۷۱ □ یادداشت‌های مترجمان ۱۸۹

فصل ۱۰ پس از دوره‌ی رضاشاه ۱۹۳

دوره‌ی تجربه‌ی سیاسی ۱۹۳ □ یادداشت‌های مترجمان ۲۰۰

فصل ۱۱ نویسندگان پس از جنگ جهانی دوم ۲۰۱

محمّد علی جمالزاده ۲۰۳ □ ترجمه‌ی آثار جمالزاده ۲۲۲ □ آثار، اندیشه وشخصیت محمّد علی جمالزاده ۲۲۵ □ یادداشت‌های مترجمان ۲۳۳

فصل ۱۲ بزرگ علوی ۲۳۷
یادداشت‌های مترجمان ۲۵۵

فصل ۱۳ نویسندگان جوان‌تر ۲۵۹
جلال آل احمد ۲۶۲ □ صادق چوبک ۲۶۷ □ به‌آذین ۲۶۸ □ تقی مدرّسی ۲۶۸ □ علی محمّد افغانی ۲۶۹ □ یادداشت‌های مترجمان ۲۷۴

بخش دوم

فصل ۱۴ نویسنده‌ی پیشگام ایران نوین: صادق هدایت ۲۸۱
یادداشت‌های مترجمان ۲۸۹

فصل ۱۵ دوره‌ی نخستین (۱۳۰۹-۱۳۰۲ش.) ۲۹۳
یادداشت‌های مترجمان ۲۹۶

فصل ۱۶ دوره‌ی شکوفایی (۱۳۱۶-۱۳۰۹ش.) ۲۹۷
فرهنگ عامیانه وباورهای سنّتی ۲۹۹ □ گذری بر گذشته‌ها ۳۰۰ □ عمر خیام وفلسفه‌ی او ۳۰۴ □ یادداشت‌های مترجمان ۳۰۷

فصل ۱۷ مردم روزگار هدایت ۳۱۱
یادداشت‌های مترجمان ۳۲۵

فصل ۱۸ نیش‌خند کنایه‌آمیز ۳۲۹
یادداشت‌های مترجمان ۳۳۴

فصل ۱۹ تحلیل‌های روانکاوانه‌ی بوف کور ۳۳۷
بوف کور در نگاه منتقدان غربی ۳۵۵ □ یادداشت‌های مترجمان ۳۶۳

فصل ۲۰ دوره‌ی رکود (۱۳۲۰-۱۳۱۶ش.) ۳۶۹
یادداشت‌های مترجمان ۳۷۲

فصل ۲۱ دوره‌ی امیدهای طلایی (۱۳۲۶-۱۳۲۰ش.) ۳۷۵
یادداشت‌های مترجمان ۳۹۹

فصل ۲۲ سال‌های پایانی زندگی صادق هدایت (۱۳۳۰-۱۳۲۶ش.) ۴۰۳
یادداشت‌های مترجمان ۴۰۷

پیوست ۴۰۹
کتابشناخت ۴۱۹
نمایه ۴۲۹

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

سخن مترجمان

۱ ـ بارزترین جنبه‌ی ادبی بودن یک متن، «کاربرد ادبی زبان» است. در این کاربرد، زبان و شیوه‌ی بیانی به استقلالی دست می‌یابد و ورای زبان عادی جای می‌گیرد. در کاربرد ادبی زبان، متنِ ادبی از زبان عادی فراتر می‌رود، قواعد حاکم بر زبان عادی درهم ریخته می‌شود و ساختاری جدید به نام زبان ادبی پدیدار می‌شود. شاعر ونویسنده‌ای که در قلمرو کاربرد ادبی زبان گام برمی‌دارد از شگردها و تمهیداتی یاری می‌گیرد تا در پهنه‌ی بیکران هستی و زمان حضور یابد. برای چنین آفریننده‌ای، جهان هستی عینیّت و هویتی دوباره می‌یابد.

در متن‌های علمی نیز زبان به کار می‌رود، امّا متفاوت با کاربرد زبان در متن‌های ادبی. جُستن کاربرد ادبی زبان در حوزه‌ی شعر کار دشواری نیست؛ چرا که شاعران، ساحران و امیران کلامند (الشعرا امراء الکلام). شعر بی‌هیچ تردیدی، کارکردی ابتدائاً ادبی دارد، بر خلاف نثر که کارکردی ابتدائاً غیر ادبی دارد. گویا در حوزه‌ی شعر، ادبیاتِ بیشتری می‌توان یافت تا در حوزه‌ی نثر. همواره ادبی بودن نثر، به نزدیک بودن آن به قلمرو شعر و زبان شعر سنجیده شده است. از این رو، میدان نثر در تاریخ ادبیات ایران، برای بهره‌مند شدن از گوهر ادب، محدود شده و توانایی‌های نثر، مستقل از شعر، برای ادبی بودن و در حوزه‌ی کاربرد ادبی زبان جای گرفتن، نامکشوف مانده است. حتّی امروز در متن‌های

ادبی مانند **تاریخ بیهقی**، **کشف المحجوب**، **کلیله و دمنه**، **مرزبان‌نامه** و ...، گرداگرد «شاعرانگی» آنها دور می‌زنیم و بر این اساس عدّه‌ای مثلاً **تاریخ بیهقی** را شعر منثور می‌دانند.

۲ـ دکتر علی محمّد حق‌شناس در مقاله‌ی «شعر، نظم و نثر، سه‌گونه‌ی ادبی» (ر.ک: **مجموعه مقالات دومین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی**، انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ۱۳۷۳) به تمایزی بین سه‌گونه‌ی ادبی شعر، نظم و نثر پرداخته و بر این باور است که شعر بر «درونه»ی زبان استوار است و نظم بر «برونه»ی زبان. حق‌شناس، نثر در زبان عادی را از نثر ادبی متمایز می‌کند و براین باور است که در نثر ادبی، گونه‌های زبانی شعر، نظم و نثر با یکدیگر درآمیختگی دارند و به سه‌گونه‌ی «شعر منثور»، «نثر منظوم» و «شعر منظوم» درمی‌آیند. به نظر می‌رسد که در نظم، نوعی قاعده‌مندی در همنشینی هجاها وجود دارد ولی در نثر همنشینی هجاها از قاعده‌ای پیروی نمی‌کند. امّا بدون هیچ تردیدی، حوزه‌ی نثر به نظم نزدیک‌تر است تا به شعر و در نتیجه، نثر نیز بر «برونه»ی زبان بیشتر نزدیک است تا به «درونه»ی زبان. ژان پل سارتر نیز در **ادبیات چیست؟** (ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی ـ مصطفی رحیمی، چاپ پنجم، کتاب زمان، ۱۳۵۵، صص ۱۸-۱۷) معتقد است که نثر بر خلاف شعر، متوجّه‌ی غایتی بیرون از خود است.

امّا آنچه در تفاوت شعر و نثر همواره منتقدان جدید ادبی بر آن تأکید می‌کنند نوع به کارگیری عناصر زبانی است. تفاوت میان شعر و نثر، در زبانی است که با هدفِ زیبایی‌شناختی به کار می‌رود (در شعر) و زبانی که بدونِ هدفِ زیبایی‌شناختی به کار می‌رود (در نثر).

۳ـ در تعریفِ داستان گفته‌اند که داستان، «اثر هنری منثور» است. صفت «هنری» به این معناست که داستان همانند دیگر هنرها (نقاشی، موسیقی، شعر و ...) نوعی هنر است و دو عنصر «طبیعت» (تخیل‌آمیز بودن هنر و نه اکتسابی بودن هنر) و «صناعت» (اصول و قواعد شناخت آفرینش هنری) را دربر می‌گیرد. از سوی دیگر، زبانِ داستان، نثر است یعنی داستان نویسی فعالیّتی است اصولاً زبانی. در نتیجه داستان‌نویس می‌کوشد به طبعِ مخاطب روی آورد و احساساتی را به او انتقال دهد و در وجود او شادی، اندوه، عشق،

نفرت، یأس و امید پدید آورد. از این روست که زبان در داستان، وسیله‌ی شناخت نیست که عقل و شعور شخص را مورد خطاب قرار دهد و اطلاعاتی را به او منتقل کند و دانشی را بیاموزد، بلکه زبان در داستان به مثابه‌ی «نمایشگر» احساسات و طبع است.

امّا جدا از تعریف‌های گوناگون داستان، جدا از تمایزهای بین شعر و نثر و جدا از تفاوت‌های بین زبانِ هنر و زبانِ دانش، داستان‌های بزرگ، خواننده را برمی‌انگیزد که بیندیشد. امّا این انتقال اندیشه‌های فلسفی، تاریخی، اجتماعی و ... خواننده را به اندیشیدن برانگیختن، به صورتِ مستقیم و با زبانِ نویسنده نیست؛ بلکه به وسیله‌ی شخصیّت‌های داستانی و عناصر زبانیِ داستان‌پردازی صورت می‌گیرد. در حقیقت، اندیشه‌های داستان، به زبان نمی‌آید و نه نویسنده از بیرونِ جهان داستان آنها را به زبان می‌آورد و نه شخصیّت‌ها از درونِ جهان داستان آنها را بیان می‌کنند.

۴ـ بی‌گمان، آثار هنری، بازتابی از جامعه و روزگار خود و آیینه‌ای فراروی وضعیّتِ اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی جامعه هستند که به نوعی، گرایش‌های عام فرهنگی و اجتماعی جامعه را باز می‌تابانند. نثر نوین و به ویژه ادبیات داستانی به خوبی بیانگر این موضوع است. تفاوت‌های جهان‌نگری انسانِ گذشته و جهان‌نگری انسانِ جدید، هر چه بیشتر جایگاه هنر و به ویژه ادبیات را در این چارچوب نشان می‌دهد. بسیاری بر این باورند که ادبیات داستانی و به ویژه رمان، زاده‌ی اوضاع و احوال فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی عصر جدید است.

نسبیت‌گرایی رمان به خوبی با بهره‌مند شدن انسان در جامعه، از خیر و حق و شر و باطل، در تناسب است. نوگرایی رمان با گرایش‌های نوگرایانه‌ی انسان نو و روزگار نو در پیوند است. رمان، در خور عصری است که شیفته‌ی نوگرایی است، انسانی که می‌کوشد در قلمرو مدرنیته و پسامدرنیته بیندیشد، گام بردارد و به تعامل دست یازد ـ به شکل پسندیده و یا ناپسندیده‌ی آن وگاه همراه با نوجویی افراطی. واقع‌گرایی رمان نیز با واقع‌گرایی فلسفی روزگار جدید ما تناسب دارد. واقع‌گرایی فلسفی مستلزم نقاد بودن، ضد سنّت بودن و نوآور بودن است و رمان نیز نقاد، ضد سنّت و نوآور است. بر خلافِ گونه‌های داستانی پیشین که همواره می‌کوشید تصویری آرمانی از زندگی انسان به دست دهد و در نمودنِ خوبی‌های طبع بشری با هدف خرسند کردن خواننده، افراط‌گرایانه گام

برمی‌داشت، رمان و ادبیات داستانی جدید می‌کوشد زندگی فرد و جامعه را واقع‌گرایانه به تصویر درآورد، چه خواننده را خوش آید و چه خوش نیاید.

در عین حال بازگفتنِ واقعیت، دیگر است و آفرینش رمان، دیگر. بازگفتنِ واقعیت، وظیفه‌ی تاریخ است؛ در حالی که داستان‌نویس، واقعیت را در ساختاری زیبایی‌شناختی بازآفرینی می‌کند. در حقیقت، داستان‌نویس و خالقِ اثر هنری منثور، مواد و مصالحی را از واقعیت برمی‌گیرد و دنیای هنری مستقلی می‌سازد با معنایی نو، نومایگی نو و کارکردی نو در عرصه‌ای فراسوی واقعیت.

۵ـ شناختِ عوامل بازدارنده در حرکت و پویایی نثر نوین فارسی و به‌ویژه آسیب‌شناسی ادبیات داستانی ایران بایسته و ضروری است. اگر بپذیریم که ادبیات داستانی اروپایی و امریکایی همسو با مدرنیته و پسامدرنیته به راه خود ادامه داده است و اندیشمندان این سرزمین‌ها به یاری ادبیات داستانی به نقد مدرنیته و عقلِ ابزاری مُدرن می‌پردازند تا با نگرش‌های مدرن و پسامدرن، حرکتِ تاریخی جامعه را آسان‌تر کنند، منتقدان و داستان‌نویسان ایرانی راه دشوارتری در پیش روی دارند.

یک دلیلِ دشواریِ راهی که آسیب‌شناسان ادبیات داستانی در ایران پیش روی دارند، به زیر ساخت‌های نه چندان استوار مدرنیته و پسامدرنیته در سرزمین ما باز می‌گردد. رمان و داستان کوتاه، همزاد مدرنیته است. در دوره‌ی مدرنیته، از درونِ ادبیات فئودالی که عمدتاً بر قصه، افسانه و رمانس متکّی بود، ادبیات داستانی نوین زاده و بالنده شد و بخش در خور توجّهی از عرصه‌ی ادبیات جهانی را تسخیر کرد. جنبش مشروطه‌خواهی، نخستین کوشش نسبتاً ناکام جامعه‌ی ایرانی برای گذر از فئودالیته به مدرنیته است. داستان کوتاه و رمان نیز از جمله فرزندان این جنبشِ ناکام اجتماعی هستند. امّا آیا در جامعه‌ای که مدرنیته را به طور کامل درک نکرده است، روند حرکتِ داستان‌نویسی می‌تواند روندی مثبت باشد. از این رو آسیب‌شناسی ادبیات و به ویژه ادبیات داستانی، به شناختِ زیرساخت‌های این مرحله‌ی گذر وابسته است، به ویژه آن‌گاه که دریابیم در سرشتِ رمان و ادبیات داستانی نو، عصیان در برابر کنش‌ها و قراردادهای کهنه اجتماعی کاملاً بارز و برجسته است.

در آسیب‌شناسی ادبیات، باید به ذهن تک‌صدایی، ناهمگونی جامعه، چیرگی فرهنگ

دوگانگی (خیر و شر، ثنویّت بر پایه‌ی ساختار و درونمایه‌ی جامعه‌ی ایرانی) و.. توجّه کرد.

۶ـ این کتاب، رساله‌ی دکتری دکتر حسن کامشاد است که سال‌ها پیش، به راهنمایی پروفسور روبن لوی در دانشگاه کمبریج از رساله‌ی خود دفاع کرده است. نویسنده در این پژوهش کوشیده است به سیر داستان‌نویسی از مشروطیّت تا زمان تألیف کتاب بپردازد. عنوانِ انگلیسی کتاب یعنی Modern Persian Prose Literature، گستره‌ی بیشتری را از درونمایه‌ی کتاب دربر می‌گیرد. توجّه دکتر کامشاد به سیر نمایشنامه‌نویسی و جایگاه مطبوعات در نثر نوین فارسی به تأثیر آنها در روند داستان‌نویسی معاصر مربوط است.

کتاب از دو بخش تشکیل می‌شود: بخش نخست دربرگیرنده‌ی سیزده فصل (زمینه‌ی تاریخی داستان‌نویسی، دوره‌ی قاجار و اصلاحات و تجدید حیات نثر فارسی، نویسندگان عصر مشروطیّت، رمان تاریخی، نویسندگان پهلوی اول و دوم و...) و بخش دوم دربرگیرنده‌ی نُه فصل (صرفاً درباره‌ی صادق هدایت به عنوان نویسنده‌ای پیشگام در میان آفرینندگان ادبیات داستانی نوین ایران) است. در بخش نخست، به نویسندگان و آثاری مانند قائم مقام فراهانی، امیرکبیر، میرزا ملکم خان، عبدالرحیم طالبوف، سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم بیگ، ترجمه‌ی ماجراهای حاجی بابای اصفهانی، محمّد باقر خسروی، موسی نثری، حسن بدیع، مشفق کاظمی، عباس خلیلی، ربیع انصاری، جهانگیر جلیلی، محمّد مسعود، علی دشتی، محمّد حجازی، محمّد علی جمالزاده، بزرگ علوی، جلال آل احمد، صادق چوبک، به‌آذین، تقی مدرّسی، علی محمّد افغانی پرداخته می‌شود و بخشِ دوم، تنها به صادق هدایت، دوره‌ی رشد و بالندگی، خلاقیّت و درونمایه‌های داستانی آثار وی، همراه با تحلیل‌های روانکاوانه‌ی آثار او توجّه می‌شود.

در کتاب حاضر این نکته‌ها نیز گفتنی است:

۱-۶. تاریخ ادبیات، مجموعه‌ی مشخصی از اطلاعات معین که افزایش وکاهش نمی‌پذیرد نیست. تاریخ ادبیات، تاریخ سنّت‌پذیری و سنّت‌گذاری است و هر سنّت نو به گونه‌ای به دست سنّت‌گذارانِ بعدی، با تحوّل روبرو می‌شود. تاریخ ادبیات، صرفاً پرداختن به انبوهی عدد و رقم و اسم و لقب نیست؛ تاریخ ادبیات تنها پرداختن به زندگی‌نامه‌ی شاعران و نویسندگان نیست، بلکه تاریخ

ادبیات از جهتی چگونگی تبدیل شدن عنصرهای پویا به رسوب‌های سنّتی است. تاریخ ادبیات پرداختن به عناصر آفرینش هنری است، تاریخ ادبیات پرداختن به عوامل برآمدن عناصر تأثیرگذار و رشد و بالندگی سنّت‌هاست و این که چگونه سنّت‌ها پذیرفته و سنّت‌هایی به کنار گذاشته می‌شوند.

چنین به نظر می‌رسد که دکتر حسن کامشاد تا حدّ زیادی به سرشتِ اصلی تاریخ‌نگاری ادبیات توجّه داشته، امّا کمتر به سیر داستان‌نویسی معاصر پرداخته است. از این رو چشم‌اندازی که در پیِ خواندنِ این کتاب فراروی خواننده قرار می‌گیرد، چندان کامل نیست، امّا این چشم‌انداز به گونه‌ای ترسیم شده که تا حدّ زیادی می‌توان به ژرفا و گستردگی نثر نوین فارسی، به ویژه در عرصه‌ی داستان‌نویسی معاصر دست یافت.

۲-۶. بهره‌گیری نویسنده از خاورشناسان بزرگ و پرآوازه‌ای مانند: آرتور کریستن سن، هانری ماسه، ژیلبر لازار، نولدکه، کمیساروف، برتلس و ... به غنای کتاب افزوده است (در این باره نگاه کنید به منابع لاتین عمومی ـ تاریخی و ادبی انتهای کتاب).

۳-۶. بخش دوم کتاب به صادق هدایت اختصاص یافته است. این بخش، در حقیقت یک پژوهش مستقل به شمار می‌آید. نویسنده در این بخش به صورتی جداگانه به دوره‌های گوناگون زندگی، اندیشه و باورها، خلاقیّت و بالندگی، رکود و ایستایی، امیدها و ناامیدی‌ها پرداخته و مباحث گوناگونی را در مورد هدایت به دست داده است. دکتر حسن کامشاد، به مانند داوری، به قضاوت درباره‌ی صادق هدایت می‌پردازد و به بسیاری از توانمندی‌ها و ناتوانی‌های این نویسنده‌ی پرآوازه‌ی ایرانی اشاره می‌کند و از عرصه‌ی «انصاف» کمتر دور می‌شود. شاید «هدایت‌گرایی» و «تب هدایت» در سال‌هایی که دکتر کامشاد دست به قلم می‌برد، نویسنده را از توجه به برخی انتقادها بر آثار صادق هدایت ـ که بعدها از چشم منتقدان دیگر دور نمانده ـ باز داشته است.

۴-۶. نویسنده با گستردگی بیشتری درباره‌ی علی دشتی، محمّد حجازی، بزرگ علوی، محمّد علی جمالزاده و به ویژه صادق هدایت سخن رانده

و درباره‌ی جلال آل احمد، به‌آذین، تقی مدرّسی و شماری دیگر از نویسندگان به کوتاهی و فشردگی اشاره‌ای کرده است و همین موضوع از کاستی‌های کتاب به شمار می‌آید.

۵-۶. تمام تاریخ‌های میلادی کتاب توسط مترجمان با تاریخ شمسی همراه شده است.

۶-۶. با توجه به گذشتِ سال‌ها از زمان نگارش این کتاب، دستاوردهای پژوهشی جدیدی فراروی پژوهشگران ادبیات داستانی معاصر قرار گرفته است. از این رو برای کامل کردن این‌گونه مباحث، در پایانِ هر فصل، یادداشت‌های مترجمان به متن افزوده شده است. بنابر این، کامل بودن مباحث کتاب، به مطالعه‌ی این یادداشت‌ها وابسته است. همچنین به رغم تمام شایستگی‌ها و جنبه‌های پژوهشی و استواری کتاب، نویسنده گاه دچار لغزش‌هایی شده که مترجمان در مواردی در یادداشت‌های مترجمان به این نکته‌ها اشاره کرده‌اند. اعداد داخل کروشه [ ] در متن فصل‌ها مربوط به یادداشت‌های مترجمان است.

۷-۶. چنان که از درونمایه و منابع و مآخذ لاتین کتاب برمی‌آید، گویا مخاطب اصلی کتاب خوانندگان انگلیسی زبان هستند و چنین به نظر می‌رسد که نویسنده در جایگاه پژوهشگری غیر ایرانی قرار گرفته است. از این رو به یقین می‌توان گفت کتاب نثر نوین فارسی، از نظر گوناگونی مطالب، گستردگی دامنه‌ی کار (در چارچوب پژوهشی و مطالعاتی نویسنده)، نکته‌بینی و نیز شیوه‌ی پژوهش و به ویژه وسعت منابع ومآخذ لاتین که برای خوانندگان ایرانی می‌تواند در خور توجّه باشد بر بسیاری از کارهای همانند برتری دارد. اهمیّت این کتاب با عنایت به توجه نسبتاً اندک پژوهشگران ایرانی - در مقایسه با شعر معاصر - به پهنه‌ی گسترده‌ی نثر نوین فارسی (به ویژه ادبیات داستانی) و جایگاه نویسندگان بزرگ معاصر در دگرگونی‌ها و تحوّلات نظام فکری و رشد و بالندگی جامعه‌ی ایران، چند برابر می‌شود. بی‌گمان این کتاب تا حدّ زیادی، دریچه‌ای جدید فراروی پژوهشگران ادبیات داستانی معاصر می‌گشاید و باب پژوهش در این عرصه را گسترده‌تر می‌سازد.

۸-۶. مترجمان شایسته می‌دانند از بزرگوارانی که به نوعی در این کتاب نقش داشته‌اند به نیکی یاد کنند و سپاسگزار محبّت‌های بی‌دریغ آنان باشند. در تایپ و امور فنی چاپ این کتاب، هنرمندی‌های دوست توانا و خوش‌ذوق جناب آقای علی برهانی نقش بارزی داشته است. همچنین از دوست گرانمایه جناب آقای غ. ثنایی‌فر ـ مدیر توانا وکوشای **نشر آژند** ـ که چاپ و نشر این کتاب را برعهده گرفتند بسیار سپاسگزاریم. سربلندی، بهروزی و نیکویی همگان را از پروردگار بزرگ خواهانیم.

مهیار علوی مقدّم
(عضو هیأت علمی دانشگاه
تربیت معلم سبزوار)

جواد طهوریان
(مدرّس دانشگاه)

زمستان ۱۳۸۲

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

دیباچه

واپسین جلد کتاب تاریخ ادبیات ایران، نوشته‌ی ادوارد براون [۱] در سال ۱۳۰۴ ش. / ۱۹۲۴ م. به چاپ رسید. نویسنده در این کتاب، دگرگونی‌های ادبی ایران را تا سال ۱۳۰۱ ش. / ۱۹۲۱ م. بررسی کرده است. هر دانشجوی زبان و ادبیات فارسی آرزومند است زمانی فرا رسد که پژوهشِ ادوارد براون را به شیوه‌ای روشن و بارز پی گیرد، همان‌گونه که نگارنده‌ی کتاب حاضر نیز، در سال‌های تدریس ادبیات فارسی در کمبریج در ۹-۱۳۳۷ ش. / ۹-۱۹۵۴م.، همواره در این اندیشه بود. ادوارد براون با ژرف‌بینی و درنگ و تأمّل، شعر و نثر فارسی را پژوهیده است؛ امّا من با توان اندک، فقط به بررسی و مطالعه‌ی نثر معاصر فارسی، آن هم در زمینه‌ی ادبیاتِ داستانی پرداخته‌ام. پژوهش پیرامون روزنامه‌نگاری در ایران، در سده‌ی بیستم، به مطالعه‌ی ویژه‌ای نیازمند است و در این جُستار تنها به جایگاه روزنامه‌نگاری در رشد و گسترش ادبیات داستانی و سبک‌های جدید نویسندگی توجّه شده است. همچنین در این کتاب، به

تأثیرپذیری نمایشنامه از سبک‌های جدید و روش‌های جدید رمان‌نویسان و داستان کوتاه‌نویسان توجّه شده است. آثار در خور توجّه نشریه‌های ادبی نیز در این کتاب، به سببِ آن که در چارچوبِ مقاله جای می‌گیرند و نه داستان، کنار گذاشته شده است. مقاله‌های پژوهشی و علمی نیز در حوزه‌ی این بررسی جای نمی‌گیرند.

این اثر بر پایه‌ی این باور نوشته شده است که ادبیات منثورِ خلاق و شکوفای ایران در چند دهه‌ی گذشته گسترش بسیاری یافته، به گونه‌ای که پژوهشی در خور پیرامون آن بایسته است. از سوی دیگر ویژگی‌های بارز و برجسته‌ی فرهنگ و جامعه‌ی نوین ایران در ادبیات منثور بازتاب یافته است. بررسی آثاری که در این کتاب مورد توجّه قرار گرفته، تا حدّ زیادی نسبت به آن‌چه در مطالعه‌ها و پژوهش‌های ادبی ایجاب می‌کند ـ با توجّه به گستردگی این آثار و تحقیق و بررسی خاستگاه آنها ـ کامل‌تر انجام شده است. نویسنده با کوشش‌های بسیاری، علاوه بر پرداختن به بحث‌های انتقادی پیرامون آثار مطرح شده در این کتاب، فرم و درونمایه‌های این آثار را نیز معرفی کرده است تا افراد ناآشنا با ادبیات داستانی جدیدِ ایران، از این‌گونه مباحث بهره گیرند. همچنین، با هدفِ نشان دادنِ تأثیر برآمده از دگرگونی‌های اجتماعی ایران بر نویسندگان خلّاق و توانا، به وضعیّتِ اجتماعی و سیاسی که نویسندگان معاصر در این بافت زیسته‌اند، توجّه شده است. نویسنده‌ی این کتاب، هم‌چنین به پیوند فزاینده‌ی نویسندگان با غرب و نیز دگرگونی‌های در پی آن که بیشترین ایرانیان معاصر در این وضعیت زیسته‌اند توجّه کرده است.

این پرسش مطرح می‌شود که چرا یک ایرانی در پیِ آن است ادبیات منثور

سرزمین خود را به دیگر سرزمین‌ها باز نمایاند، حال آن که همواره آثار منظوم، مایه‌ی سربلندی و ارج‌مندی ادبیات ایران زمین بوده است. تا سده‌ی سیزدهم قمری / نوزدهم میلادی، شعر در ایران، مهم‌ترین و بارزترین شیوه‌ی بیان ادبی به شمار می‌آمد؛ امّا از این زمان به بعد، پیوند ایران با دنیای نوین و صنعتی هر چه بیشتر گسترش یافت. در پی آن، شعر سنّتیِ پای‌بندِ اصول و قواعد خشک و قالبی، دیگر نمی‌توانست با اندیشه‌ها و رویدادهای نوین همسو باشد [۲]. از این رو، نثر به شیوه‌ی بیان گسترده و زبان ادبی ایران معاصر تبدیل شد [۳]. این به آن معنا نیست که نثر، زبان ادبی کاملاً جدیدی در ایران به شمار می‌آید. پیکره‌ی در خور توجّه نثرهای برجای مانده، به ویژه آثار تاریخی، در روند تاریخ دگرگونی زبان فارسی، نقشِ بارز و برجسته‌ای داشته است. افزون بر این، کتاب‌های تاریخی بسیاری، آثار ادبیات داستانی، به ویژه در چارچوبِ حکایت‌های اخلاقی و اندرزی در کنار نقل قول‌های منظوم، از سده‌ها پیش وجود داشته و بخشی از شکوهمندی ادبیات فارسی را شکل داده‌اند.

از این رو، امری بایسته است که در وهله‌ی نخست، چشم‌اندازی گذرا از سیر دگرگونی‌های تاریخ نثر فارسی به دست داده شود. ویژگی مشترک و همانند آثار مورد بحث در این پژوهش، نشان‌دهنده‌ی دگرگونی اساسی نثر فارسی می‌باشد و این دگرگونی به پیدایش نثر نوین فارسی انجامیده است. با این همه، نمی‌توان نثر نوین فارسی را از نثر گذشته جدا دانست.

در این جُستار، پس از پژوهشی گذرا و کلّی پیرامون نثر فارسی، به بررسی نثر نوین همراه با مطالعه‌ی دوره‌ی قاجار و پیش از انقلاب مشروطیّت پرداخته می‌شود. در این زمان، تأثیرات نوگرایی، نخست در زندگی و ادبیاتِ ایرانیان

پدیدار شد. عواملِ سیاسی جدید، آگاهی‌های فزاینده‌ی اجتماعی و پیدایش و گسترش طبقه‌ی متوسطِ تحصیل کرده، همگی در رویکرد ایرانیان بـه ادبـیات جدید مؤثّر بود. از سوی دیگر، رشد و گسترش آگاهی‌های اجتماعی موجب شد که ادبیات، به مثابه‌ی ابزاری برای انتقاد اجتماعی به کار گرفته شود. افزون بـر این، طبقه‌ی جدید کتابخوان در پیِ ادبـیاتی بـودند کـه بـازتابنده‌ی فـرهنگ و پیشرفت‌های علمی مغرب زمین باشد. از این رو، روزنامه‌نگاری و تـرجـمه‌ی گسترده آثار اروپایی گسترش یافت. اگر فردی ناآگاه از تاریخ واقعی ایران در پایان سده‌ی سیزدهم قمری / نوزدهم میلادی، پیامد این دگرگونی‌ها را مطالعه کـند، تصویری از سرزمینی نابسامان و آشوب‌زده فراروی او قرار می‌گیرد. پس از یک دوره‌ی رکود نسبی، دسته‌ای از نویسندگان کوشا و پرکار کـه دست کـم، گـاه و بی‌گاه، اثری از آنان منتشر می‌شد، بار دیگر به شیوه‌ی بیان ادبی، شور و حالی بخشیدند. این شیوه‌ی بیانی، نشانه‌ی پایان دوره‌ی امیدهای طلایی و سرآغـاز نوگرایی بود؛ امّا این آثار به اندازه‌ای توانایی و غنا داشت که می‌توان از آنها، به مثابه‌ی سرآغاز دگرگونی جدید، یعنی دوره‌ی نوزایی ادبی (رنسانس) یاد کرد.

صفحاتِ پسینِ کتاب به دگرگونی این روند در ادبـیاتِ مـعاصر فـارسی در پـیوند است. در دوره‌ی پس از انـقلاب مشـروطیّت، گـونه‌ای نـابسامانی و ناهمسویی در فرایند پیدایش آثار ادبی، به سببِ مسایل پیچیده‌ی سیاسی و نیز ناتوانی در درک و دریافت درستِ الگوهای غـربی، پـدیدار شـد. در دهـه‌های نخستین سده‌ی بیستم، گونه‌ای فروپاشی اجتماعی و اخلاقی در ایران پدید آمد که در ادبیات این دوره، بازتاب آن نمودار است. در این دوره، نویسندگانی بـا گرایش‌های به ظاهر اصلاح‌گرایانه، با هدفِ نشان دادن آفت‌ها و نابسامانی‌های

اجتماعی، آثاری را پدید آوردند که بـه داستان‌های فسادبرانگیز انـجامید. در دوره‌ی پس از رضاشاه پهلوی، امیدواری‌ها و آرزومندی‌های تازه‌ای پدید آمد که اهمیّت گذرایی داشت. در این کتاب، فروپاشی این امیدها و آرزوهای نـاپایدار نشان داده می‌شود.

پس از بـحث پـیرامـون ایـن دوره، بـایسته است بـه بـررسی و پـژوهش نکته‌سنجانه و ژرف‌کاوانه در باره‌ی نویسندگانی پرداخت که در میان نویسندگان جدید ادبیات ایران، جایگاهی در خور توجّه دارند. صادق هدایت، چهره‌ی ادبی بسیار پیچیده‌ای است که نمی‌توان او را با هم‌روزگاران متأثر از ایـن نـویسنده، همسو دانست و در کـنارشان جـای داد. در آثـار صـادق هـدایت، انـدوه‌بارگی جامعه‌ی ایرانِ دهه‌های بیست ـ سی و نیز تاریخِ دیرپای گران‌سنگ ایران بازتاب یافته است.

افزون بر پژوهش هایی به زبان انگلیسی، پـژوهش‌های بسیاری بـه زبـان روسی و نیز مقاله‌های فراوانی پیرامونِ ادبیات معاصر ایران به زبـان فـرانسـه، توسط پژوهشگرانِ عمدتاً غیر خاورشناس، نگاشته شده است. امیدوارم [متن انگلیسی] این کتاب به دانشجویان خارجی در آشنایی با ایران و روند پـیدایش گنجینه‌ی بزرگ ادبی این سرزمین یاری رساند.

شایسته است از دوستان و همکاران دانشگاهی خود که در این پـژوهش از کمک‌های ارزشمند آنان بهره‌مند شدم سپاسگزاری کنم. به ویژه باید از پروفسور روبن لوی[1] [۴]، استاد راهنمای من در این پژوهش به عنوان رسـاله‌ی دکـتری

---

1 . Reuben Levy.

و نیز پیتر ایوری[1] [۵]، استاد زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه کمبریج و نویسنده‌ی کتاب ایران نوین که بدون کمک و تشویق او انتشار کتاب حاضر به شکل کنونی آن میسّر نبود سپاسگزارم.

دکتر حسن کامشاد

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

---

1 . Peter Avery.

یادداشت‌های مترجمان

[۱] ادوارد گرانویل براون (Edward G. Browne): ۵ ژانویه ۱۹۲۶ م. / فوریه ۱۸۶۲ م. تولّد در شهر نیوکاسل انگلستان در خانواده‌ای سرشناس. پدرش «سربنجامین براون» ـ رئیس کارخانه‌ی کشتی‌سازی ـ علاقه‌مند بود فرزندش در رشته‌ی مهندسی تحصیل کند و از این‌رو او را به دبیرستان فرستاد. امّا ادوارد در سن ۱۶ سالگی به سبب بی‌علاقگی، از دبیرستان بیرون آمد. در همین زمان، بین روسیه و عثمانی جنگی درگرفت و ادوارد جوان به دلیل دفاع و ایستادگی مردانه‌ی سربازانِ عثمانی به پیروزی عثمانی‌ها علاقه‌مند شد. همین موضوع باعث علاقه‌ی وی به آموختن زبان‌های شرقی شد.

ادوارد در حال و هوای مشرق‌زمین بود و در نتیجه پس از آموختن زبان ترکی به فراگیری زبان‌های عربی و فارسی پرداخت. از این‌رو، در نخستین سال تحصیل در کمبریج، به فراگیری زبان عربی روی آورد. او به شوق خدمت سپاهیگری در لشکر عثمانی، به آن دیار رفت، امّا سرنوشت چنین بود که در ترکیه‌ی عثمانی به ادبیات و شعر ایرانی علاقه‌مند شود.

براون در سال ۱۸۸۷ م.، دوره‌ی دکترای پزشکی را به پایان رساند و در همین سال به ایران سفر کرد. همزمان با ورود او به ایران، ماجراهای بابیگری پدید آمد و او به مطالعه در باره‌ی این فرقه پرداخت. او با علاقه به زبان فارسی، به خوبی به این زبان سخن می‌گفت، او از حافظه‌ای قوی نیز بهره‌مند بود. براون همچنین به اندیشه‌های عرفانی اندیشمندان ایرانی علاقه‌مند شد و به مطالعه در سیاست ایران نیز پرداخت. پس از مدّتی به بررسیِ تاریخ ادبیات ایران روی آورد. ادوارد براون در حدود ۴۰ سال به کار تدریس زبان‌های عربی، فارسی، علوم و ادبیات مربوط به این دو زبان در دانشگاه کمبریج و دانشکده‌ی زبان‌های زنده‌ی خاور زمین در لندن پرداخت.

فعالیّت‌های ادوارد براون درباره‌ی ایران به دو بخش تقسیم می‌شود:

۱ ـ کوشش‌های ادبی و نوشتن آثار در زمینه‌ی ادبیات ایران

۲ ـ پژوهش در زمینه‌ی سیاست و تاریخ

آثار ادوارد براون

۱ـ **یک سال در میان ایرانیان**: نخستین کتاب براون، شرح سفر و اقامت وی در ایران از ۱۸۸۷ تا ۱۸۸۸ م. است که در سال ۱۸۹۳ م. منتشر شد. چاپ دوم این کتاب پس از مرگ نویسنده در سال ۱۹۲۶ م. با مقدمه‌ی سردنیس راس منتشر شد. بسیاری این کتاب را یکی از بهترین آثار در مورد ایرانیان دانسته‌اند و برخی نیز آن را تحریفی از واقعیت‌ها و متأثر از غرض سوء نویسنده برشمرده‌اند. این کتاب توسط ذبیح‌الله منصوری با مقدمه‌ی دنیس راس منتشر شده است.

۲ ـ **تاریخ ادبیات ایران**: این کتاب در ۱۸۸۵ م. نگاشته و در ۱۹۰۵ دو جلد از آن منتشر شد. کوشش نویسنده عمدتاً صرف وضعیت ادبی ایران گذشته تا آغاز هجوم مغولان و نیز زبان‌های پیش از اسلام در ایران شد. این کتاب، یکی از بهترین کتاب‌ها در نوع خود و مشابه دقیق‌ترین آثار درباره‌ی تاریخ ادبیات به شمار می‌آید. سال پایان این اثر ۴ جلدی، ۱۹۲۴ بود.

۳ ـ چندین کتاب درباره‌ی مذهب‌های اسماعیلیه، حروفیه، شیخیه و بابیه.

۴ ـ **انقلاب ایران**: تاریخ وقایع دوره‌ی مشروطه ایران (با ترجمه و حواشی احمد پژوه، تهران، چاپ دوم، ۱۳۳۸ ش).

۵ ـ **جراید و اشعار ایران جدید**: کتابی درباره‌ی بزرگان ادبی و شاعران متأخّر و معاصر ایران. نگارش بیش از ۶۰ کتاب و مقاله به زبان انگلیسی درباره‌ی ایران و مسایل مربوط به ایران.

ادوارد براون استادِ ایران شناسان بزرگی مانند «آربری»، «استوری» و «نیکلسن» (استاد راهنمای وی) بوده است.

[۲] با پدید آمدنِ نهضتِ فکری مشروطیّت، اندیشمندان ایرانی با جلوه‌های گوناگونی از زندگی روبرو شدند. در چنین دگرگونی چشمگیری، انسان ایرانی اندک اندک جایگاه خود را در ساختار جامعه‌ی جهانی بازشناخت و دریافت که می‌تواند در سرنوشت خود نقشی ایفا کند و دانست که جامعه‌های اروپایی تا چه حدّ از زندگی نوین اجتماعی بهره‌مند شده‌اند. اندک اندک ارزش‌های زندگی نیز دگرگون شد و مسایلی از جمله ناسیونالیسم، آزادی، قومیّت و ... مورد توجّه مردم قرار گرفت. با دگرگونی ارزش زندگی، عواطف، احساسات، نگاه انسان‌ها

و برداشت از زندگی نیز دگرگون شد. در همین زمان، شعر مشروطیّت با زمینه‌ی انقلابی تند خود بالید و شکوفا شد. این دگرگونی که از زندگی و در نتیجه در نوع احساسات و عواطف پدید آمد، وضعیّت شعر را از نظر عناصر دیگر مانند تخیّل، زبان و شکل دگرگون کرد. از این‌رو، شعر سنّتی که با اصول و قواعد قالبی، خشک و بی روح خو گرفته بود و این اصول و قواعد به مثابه‌ی زنجیرهایی، پای‌بند شعر کلاسیک شده بود، نتوانست با دگرگونی‌ها و باورهای جدید و نیز با رویدادهای نوین جامعه‌ی ایرانی همسو باشد.

[۳] پیدایش نثر جدید، به ویژه ادبیات داستانی و رمان نیز، دستاورد اندیشه‌های مشروطه‌خواهی است. هر مرحله‌ی نو تاریخی، شکل‌های بیانی جدید و متناسب با این دگرگونی را می‌طلبد. تحت تأثیر انگیزه‌های فرهنگی و اجتماعی، شکل‌های کهن طی فرایندی پیچیده دگرگون می‌شود و فرم‌های جدید ادبی پدید می‌آیند. با راه یافتن طبقه‌ی متوسط به عرصه‌ی اندیشه و هنر وگسترش تدریجی خودآگاهی ملّی، زمینه‌های پیدایش نثر جدید فارسی نیز شکل می‌گیرد. از این زمان به بعد، نثر نویس، خوانندگانی را در نظر می‌گیرد که می‌خواهند درباره‌ی زندگی و روزگار خود بخوانند و آگاهی یابند. نویسنده به توصیف فردیّت انسانی می‌پردازد. آفریده شدنِ ادبیات داستانی فارسی جدید در این دوره، نشان دهنده‌ی دگرگونی‌های پردامنه در پیوند انسانِ ایرانی و جهان و جایگاه فرد در جامعه است. نثر داستانی جدید در هنگامه‌ی کوشش‌های طبقه‌ی متوسط برای دست یافتن به جایگاهی مناسب در ساختار قدرتِ سیاسی، اجتماعی و فرهنگی پدیدار شد و همسو با طبقه‌ی متوسط بالنده شد. عواملی مانند هویّت یافتن جایگاه افراد ملّت همزمان با رشد وگسترش طبقه‌ی متوسط، جدایی نویسنده از حامیانِ درباری و اشرافی خود، دگرگون شدن کارکردهای زبان نثر فارسی، به کارگیری نثر در راستای توصیف عینیّت‌ها و واقعیّت‌های جامعه، جایگاه مخاطبان جدید در ساختار هنر هنرمند، دموکراتیک شدن نثر در تحوّلات نثر فارسی در دوره‌ی پس از مشروطیّت و دگرگونی کارکردهای آن مؤثّر بود.

[۴] روبن لوی Reuben Levy (۱۹۶۶-۱۸۹۱ م.)، استاد دانشگاه کمبریج انگلستان. او در دانشگاه‌های نورث، لسن، آکسفورد و چند مرکز دانشگاهی به تحصیل پرداخت و به عنوانِ دانشیار از ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۳ در دانشگاه آکسفورد فعالیّت کرد و تا ۱۹۲۶ در امریکا اقامت داشت. وی از ۱۹۲۶ تا ۱۹۳۹ استاد دانشگاه کمبریج بود.

آثار لوی در زمینه‌ی زبان و ادبیات فارسی عبارتند از: **ادبیات فارسی** (۱۹۲۳)، شرحی از

وقایع بغداد (۱۹۲۹)، حکایت‌هایی از بوستان سعدی (۱۹۲۸)، عقیده.اسماعیلیه در جامع التواریخ رشیدالدّین فضل الله (۱۹۴۶)، ترجمهٔ مرزبان‌نامه (۱۹۵۹)، ترجمهٔ قابوس‌نامه (۱۹۵۷)، فارس و عرب (۱۹۶۶)، جامعه‌شناسی اسلام (۲ ج، ۳۳-۱۹۳۱)، زبان فارسی (۱۹۵۱)، درآمدی بر تاریخ ادبیات فارسی (۱۹۹۵، ترجمه‌ی رؤیا هاشمیان) و درآمدی بر ادبیات فارسی (۱۹۶۹).

[۵] پیتر ایوری Peter Avery: متولد داربی انگلستان، استاد ایران‌شناسی و تاریخ و استاد کرسی زبان فارسی کالج کینگز در کمبریج. آثار او عبارتند از:

1 - *Hafiz, thirty Poems*, London, J. Murray, 1952 سی غزل از حافظ

تحولات نثر جدید فارسی

2 - "Development in Modern Persian Prose", MW 45, 1955, 313, 233

3 - *Modern Iran*, New York, 1956 ایران معاصر

(ترجمه به فارسی باعنوان تاریخ معاصر ایران، ترجمه‌ی محمّد رفیعی مهرآبادی، انتشارات عطایی، تهران، ۱۳۶۳)

یادداشتی درباره‌ی فرهنگ ایرانیان و خارجیان

4 - A Note on Iranian Culture and Foreigners", RIA 2, 1958, 1-4

(ترجمه به فارسی با عنوان «یادداشتی دربارهٔ فرهنگ ایران و خارجیان»، مردم‌شناسی، ۲، ۱-۷) و شماری دیگر کتاب و مقاله در زمینه‌ی ایران‌شناسی و خاورشناسی.

(ر.ک: **فرهنگ خاورشناسان**، تألیف گروه مؤلّفان و مترجمان، ج ۱ (حرف آ ـ الف)، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ۱۳۷۶، ص ۵۲۹).

بخش نخست

فصل ۱ زمینه‌ی تاریخی

فصل ۲ دوره‌ی قاجار و اصلاحات (۱۳۴۴-۱۲۱۰ ق.)

فصل ۳ نوشکوفایی نثر فارسی

فصل ۴ در آستانه‌ی انقلاب مشروطیّت

فصل ۵ انقلاب مشروطیّت

فصل ۶ رمان‌های تاریخی

فصل ۷ دوره‌ی حکومت رضاخان پهلوی (۱۳۲۰-۱۳۰۴ش.)

فصل ۸ نخستین نویسندگان دوره‌ی رضاشاه

فصل ۹ نویسندگان سال‌های واپسین دوره‌ی رضاشاه

فصل ۱۰ پس از دوره‌ی رضاشاه

فصل ۱۱ نویسندگان پس از جنگ جهانی دوم

فصل ۱۲ بزرگ علوی

فصل ۱۳ نویسندگان جوان‌تر

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

فصل ۱

زمینه‌ی تاریخی

زبان فارسی در شکل امروزین آن و به مثابه‌ی ابزاری نوشتاری، حدود دو سده پس از پیدایش اسلام و راه‌یابی عرب‌ها به ایران در سده‌ی نخست قمری / هفتم میلادی گسترش یافت. پیش از این زمان، زبانِ گفتاری مردم سرزمین ایران، زبان پهلوی بود که زبان رسمی دربار ساسانیان و موبدان زردشتی به شمار می‌آمد. از ادبیات پیش از دوره‌ی اسلام، تنها پاره‌هایی اندک و پراکنده بر جای مانده است.

«زبان فارسی جدید» که پس از چیرگی عرب‌ها پدیدار شد، از سده‌ی ۳ ق. / ۹ م.، به زبان بزرگ ادبی تبدیل شد و تا امروز دگرگونی‌های اندکی یافته است. شعر فارسی، بیش از هزار سال، از پیوستگی و تداوم، همانند زبان گفتاری، بهره‌مند بوده است. امّا به ادبیات منثور، دگرگونی‌های بسیاری راه یافته است. برای شناخت و آشنایی با گرایش‌ها و جریان‌های نثر نوین فارسی، ضروری و بایسته است به کوتاهی و فشردگی به این زمینه‌ی تاریخی نگاهی بیندازیم. در پیشینه‌ی دیرپای تاریخ نثر فارسی، تا پیش‌از مرحله‌ی امروزینه‌ی آن، چهار دوره

در خور تمایز است:

(۱) **دوره‌ی سامانیان** (۳۸۹-۲۶۱ ق.): سادگی، روشنی و ایجاز از ویژگی‌های نثر این دوره می‌باشد؛ نثری که به زبان تحصیل‌کردگان و فرهیختگان امروزی بسیار نزدیک است.

(۲) **دوره‌ی غزنویان، سلجوقیان وخوارزمشاهیان** (۶۱۷-۳۸۹ ق.): در این دوره، به رغم اعتبار سبک پیشین در ادبیات منثور، بهره‌گیری فزاینده از قالب‌های زبان عربی، نثر فارسی را در حدّ چشمگیری مصنوع ساخت.

(۳) **دوره‌ی مغولان وتیموریان** (۹۰۷-۶۱۷ ق.): در این دوره، تاریخ‌نگاری به اوج خود رسید؛ در حالی که در مجموع، ادبیات منثور رو به سراشیبی گذاشت.

(۴) **دوره‌ی صفویان** (۱۱۴۸-۹۰۷ ق.): نگارش کتاب‌های مذهبی با سبکی متکلّف، مصنوع و عربی‌گرایانه از ویژگی‌های نثر این دوره است.

دوره‌ی سامانیان (۳۸۹-۲۶۱ ق.)

زبانِ مردم ایران، پس از چیرگی عرب‌ها، تا مدّتی، زبانِ ایران پیش از اسلام بود. امّا هم‌زمان با گرویدنِ شمار بیشتری از ایرانیان به آیین جدید [۱]، زبان عربی ـ زبانی که ایرانیان با آن، آداب و رسوم مذهبی خود را برپا می‌داشتند و بیشتر امور رسمی و داد و ستدهای بازرگانی را انجام می‌دادند ـ رشد و گسترش بیشتری یافت [۲]. برخلاف خط پیچیده و دشوار پهلوی ـ که خواندن و نوشتن به آن، ورزیدگی به شمار می‌آمد ـ خط خوانا و ساده‌ی عربی در آثار ادبی و علمی به کار گرفته شد. از این‌رو، اندکی پس از راه یافتن دین اسلام به ایران،

خط عربی به عنوان یک ابزار نوشتاری رواج یافت. هیچ‌گونه اثر منثور ارزشمندی به زبان فارسی از این دوره برجای نمانده است.

تقریباً به طور همزمان، تجدید حیات سیاسی و ادبی در قلمرو حکومت‌های نیمه مستقل طاهریان و صفاریان و بیش از همه حکومت مستقل سامانیان روی داد [۳]. سبک نثر در این دوره، ساده، شفاف و عینیت‌گراست. در این دوره، بهره‌گیری از عبارت‌های مسجّع، که در سده‌های پسین گسترش یافت، دیده نمی‌شود. تکرار واژه‌ها و حتّی جمله‌ها، نابسامانی در سبک پدید نمی‌آورد. جمله‌ها، کوتاه و صریح بود و به جز اصطلاح‌های رسمی، علمی و مذهبی تا حدّ ممکن واژه‌های عربی اندکی به کار می‌رفت[1] [۴]. در مجموع، به نظر می‌رسد که رویکرد نخستین و بارز نویسندگان، به سوی درک و دریافت خوانندگان بود؛ از این رو، نویسندگان از واژه‌ها و عبارت‌هایی بهره می‌گرفتند که برای خوانندگانِ هم‌روزگار آنان آشنا باشد[2].

دوره‌ی غزنویان، سلجوقیان و خوارزمشاهیان (۶۱۷-۳۸۹ ق.)

این دوره که در حدود دویست سال به درازا کشید، از نظر شمار سرایندگان، نویسندگان و دانشمندان و نیز فراوانی آثار به‌جای مانده از آنان، یکی از درخشان‌ترین دوره‌ها در پیشینه‌ی تاریخ زبان و ادب فارسی به شمار

---

۱. نک. تاریخ سیستان، تهران، ۱۳۲۴، ص ۲۰۹. همچنین به یادداشت [۴] همین فصل نگاه کنید.

۲. نک. مقاله‌ی فاضلانه‌ی ادوارد براون با عنوانِ معرفی یک تفسیر کهن قرآنی (Description of an Old Persian Commentary on the Kuran)، چاپ در Journal of Royal (July 1894) Asiatic Society

می‌آید [۵]. از این‌رو، نوشته‌های منثور این دوره، دربردارنده‌ی شماری از بارزترین متن‌های کلاسیک است که تاکنون به زبان فارسی نوشته شده است.

در روند گسترش این سبک، دو جریان متمایز را می‌توان تشخیص داد: جریان نخست، سبکِ نثر دوره‌ی سامانیان که پیشتر به آن اشاره شد. این سبک در طول پاره‌ی نخستین این دوره با دگرگونی‌های اندکی روبرو شد، به گونه‌ای که نویسندگان دربار محمود غزنوی (۴۲۱-۳۸۹ ق. / ۱۰۳۰-۹۹۸ م.) آگاهانه از الگوهای نویسندگان پیشین در دوره‌ی سامانیان تقلید می‌کردند. در این زمان، از زبان فارسی به مثابه‌ی زبانِ اداری و رسمی حمایت می‌شد؛ آثار علمی و صوفیانه با سرشت مذهبی و نظری به زبان فارسی نوشته می‌شد؛ آثار ادبی و تاریخی سبب شد زبان فارسی به عنوانِ نمونه‌ای از نثر زیبا و دلنشین شناخته شود. امّا اندک اندک، به سبب دلبستگی پادشاهان غزنوی به برپایی و استوار کردنِ پیوندهای دوستانه با خلیفه‌ی بغداد، زبانِ عربی بار دیگر توانایی خود را پدیدار ساخت و در نامه‌نگاری‌های رسمی به کار گرفته شد. اندیشمندانی از بغداد به خراسان و شهرهای غزنویان در شمال شرقی ایران روی آوردند و با خود اندیشه‌ها و آموزه‌های جدیدی که از یونان و سرزمین‌های شرقِ مدیترانه سرچشمه گرفته و در آن زمان در مراکز علمی بغداد، به زبانِ عربی برگردان شده بود به ایران آوردند. از این‌رو، نویسندگانِ ایرانی از زبان عربی تأثیر پذیرفتند و از واژگان آن در زبان فارسی، به گستردگی بهره گرفتند. سادگی نخستین در شیوه‌ی بیانِ زبان فارسی تا حدّ زیادی کم‌رنگ شد، به گونه‌ای که در پایان نیمه‌ی نخست سده‌ی ۶ ق. / ۱۲ م.، منتجب الدین جوینی (دبیر سلطان سنجر سلجوقی (۵۵۲-۵۱۱ ق. / ۱۱۵۷-۱۱۱۸ م.)) در کتابِ عتبة الکتبة از به‌کارگیری

نویسندگان از واژه‌ها و عبارت‌های آهنگین و مسجّع پشتیبانی می‌کرد [۶].

جمله‌ها بلندتر شدند، همراه با تمثیل، نقل و قول، حکایت و روایت‌های ظریف و نکته‌سنجانه. بهره‌گیری از اصطلاحات، ضرب‌المثل‌ها، سخنانِ پرآوازه‌ی روزگار و نمونه‌های شعری بسیاری گسترش یافت. همچنین انبوهی از واژه‌های عربی ـ فارسیِ به تازگی پدید آمده در نثرِ این دوره دیده می‌شود که به زبانِ فارسی، پویایی و غنای بیشتری بخشیدند.

به هر روی، در پایان این دوره و در سنجش با دوره‌های پیشین و همچنین الگوهای امروزی، نثر فارسی به سوی تباهی گام برداشت. بیشتر نویسندگان، پیروی از سبک مسجّع و آهنگینِ نویسندگانِ عرب را در پیش گرفتند؛ از این‌رو، زیبایی و ظرافت نثر فارسی آسیب‌پذیر شد. نثری بسیار متکلّف و مصنوع، آکنده از بازی با واژه‌ها، قرینه‌سازی، واژه‌های مترادف، معمّا و چیستان و حتّی ترکیب‌های زبان عربی تا نیمه‌ی سده‌ی ۱۲ ق. / ۱۸ م. تداوم یافت. با گذشت زمان، مبالغه‌های فزاینده به بالاترین حدّ خود در بیهودگی و بی‌معنایی رسید و سبکی مبهم و نامفهوم پیامد این روند بود.

با وجوداین، سبک دوره‌ی سامانیان، آمیخته با سبک عربی سرچشمه‌ی ادبیاتِ منثور فارسی است، به گونه‌ای که نویسندگان تا امروز نیز، معمولاً یکی و یا آمیزه‌ای از این دو سبک را در نوشته‌های خود به کار گرفته‌اند.

دوره‌ی مغولان و تیموریان (۹۰۷-۶۱۷ ق.)

هجوم مغولان، سایه‌ای از وحشت و ویرانی بر ایران افکند و بر ساختار فرهنگی آسیب رساند. با وجود این، گنجینه‌ی ادبی دوره‌ی پیشین، به گونه‌ای

ژرف ریشه دوانده بود، به گونه‌ای که برای مدّت زمان در خور توجّهی، بسیاری از گونه‌های نثر فارسیِ سده‌ی ۶ ق. همچنان به کار گرفته می‌شد. افزون بر این، عدم توجّه مغولانِ بت‌پرست به نهادهای اسلامی و نیز سرنگونی خلافت بغداد، تأثیرپذیری نویسندگان ایرانی از زبان عربی را کاهش داد و این موضوع، فرصت پیش‌بینی نشده‌ای فراروی زبان فارسی پدید آورد. گستره‌ی رهایی زبانِ فارسی از چیرگی فرهنگیِ زبان عربی، در ادبیاتِ منثور گوناگون و کامیاب این دوره دیده می‌شود [۷]. از یک سو، می‌توان به اثری مانند تاریخ وصّاف اشاره کرد که آکنده از عبارت‌های پر طمطراق و به دور از ذوق، لقب‌ها و عنوان‌های واهی و بی‌پایه و بهره‌گیری گسترده از آرایه‌های بلاغی و عناصر زبان بیگانه است، به گونه‌ای که در بسیاری از موارد به جز عناصر دستوری، تمام واژه‌ها از زبان عربی گرفته شده است. از سوی دیگر، نثر فارسی پس از اسلام را می‌توان در گلستان سعدی دید؛ نثری که از حیثِ شکل ادبی، در حدّ کمال و از حیثِ روشنی بیان، اثری عالی به شمار می‌آید.

به سببِ گرایشِ ایلخانان مغول به ثبت لشکرکشی‌ها و پیروزی‌ها، دوره‌ی ایلخانی، از نظر شمار تاریخ‌نگاران نیز در خور توجّه است. فراوانی و ویژگی بارز کتاب‌های این نویسندگان در این سخنِ مبالغه‌آمیز زنده‌یاد محمّد تقی بهار بازتاب یافته است: «ایران بلکه عالم اسلام، در هیچ دوره، زیادتر و بهتر از این دوره، از عهده‌ی این فن برنیامده است» [۸]. پیامد بی‌رحمی‌ها، وحشی‌گری‌های مغولان، کشتارهای دسته‌جمعی دانشمندان، آتش زدنِ کتابخانه‌ها، نابودی مسجدها و ... در پایان این دوره پدیدار شد. در دوره‌ی تیموریان، هنگامی که تنگ‌نظری‌های فکری، بی‌ذوقی و فروپاشی شدید اخلاقِ اجتماعی در سراسر

ایران گسترش یافت، پژوهش و سنّت‌های علمی گذشته، به شدّت به فراموشی سپرده شد. بیشتر آثار منثور این دوره، با زبانی ساده، تصنّعی و یکنواخت نوشته شد ـ زبانی به دور از روانی، سادگی و دقتِ متن‌های پیشین و بدون غنا، لطافت و نکته‌سنجی‌های نثرهای پسین. واژه‌های مغولی، جایگزین بسیاری از واژه‌ها، اصطلاحات و شیوه‌های بیانِ زیبا و دلنشین زبان فارسی شد. کتاب‌های فراوان تاریخی، اغلب از ستایش ممدوحان و تملق و چاپلوسی آنان آکنده است، به گونه‌ای که بازشناختن حقیقت از دروغ دشوار است. سرانجام به کتاب‌های علمی این دوره می‌رسیم که به جز شمار اندکی از آنان که به سبک فنّیِ سال‌های واپسین دوره‌ی تیموریان نگاشته شد، همگی به سبکِ قالبی و سنّتی آثار علمی نوشته شده است.

دوره‌ی صفویه (۱۱۴۸-۹۰۷ ق.)

هر چند دوره‌ی صفویه، از جنبه‌های بسیاری، دوره‌ی بزرگ و درخور توجّهی به‌شمار می‌آید، در زمینه‌ی ادبیات ـ نثر و شعر ـ به شکل برجسته‌ای ناتوان و فقیر است. سبب بارز این پدیده به گفته‌ی پروفسور ادوارد براون با استناد به سخن زنده‌یاد میرزا محمّد قزوینی این است که پادشاهان صفویه توانایی خود را بیشتر به گسترشِ آیین تشیّع و برانگیختنِ روحانیان آگاه به این باورها صرف می‌کردند [۹].

نثر فارسی در این دوره با آشفتگی‌ها و نابسامانی‌های بسیاری روبرو شد [۱۰]. نوشته‌های مذهبی که پیکره‌ی اصلی ادبیات دوره‌ی صفویه را شکل می‌دهد یا برای عامه مردم، بر پایه‌ی سبکی نااستوار، نسنجیده و غیر هنری

نوشته می‌شد و (آکنده از عناصر دستوریِ زبان عربی) و یا به دستِ عالمان مذهبی شیعه که از سرزمین‌های عرب‌زبان به ایران مهاجرت کرده بودند نگاشته می‌شد. این عالمان، با زبان فارسی به خوبی آشنا نبودند و با سبکی عرب‌گرایانه می‌نوشتند. به هر روی، این آثار معمولاً خشک، بی‌روح و اطناب‌آمیز می‌باشد و تنها در خدمت ارج نهادن به مسایل شرعی تشیّع است. از این رو دشوار است این دسته از آثار را به عنوانِ نثر فارسی انگاشت.

نامه‌نگاری‌های درباری و کتاب‌های تاریخی نیز عموماً خشک و تصنّعی بودند. در این آثار، خواننده با بی‌محتوایی، ناهماهنگی و کاربرد فراوان آرایه‌های بلاغیِ بی‌معنا و به دور از زیبایی روبرو می‌شود. جمله‌های طولانی و خسته‌کننده، کاربرد واژه‌های مغولی که بر هر عبارتی، سایه‌ی سنگین خود را چیره می‌کند، استعاره‌های دور از ذهن، مترادف‌های فراوان و آرایه‌های ادبی خام و غیر دلنشین، همراه با عناصر برگرفته شده از زبان عربی، از ویژگی‌های نثر دوره‌ی صفویه است.

پس از فروپاشی صفویه، در دوره‌ی نادرشاه افشار و دوره‌ی کوتاه زندیه، در نثر فارسی، بهبودی در خور توجّهی روی نداد و نویسندگان از همان شیوه‌ی پیشینیان صفوی خود بهره می‌گرفتند. فروپاشی نثر فارسی، در این سال‌هایِ نابسامان و آشفته، در اثری به نام درّهٔ نادره بازتاب یافته است. نویسنده‌ی این کتاب، میرزا مهدی خان استرآبادی، منشی نادرشاه افشار به باز نمودنِ لشکرکشی‌های پادشاه پرداخته است. سبکِ بسیار پر تکلّف و تصنّعی درّهٔ نادره، همراه با عبارت‌های مبالغه‌آمیز، القاب فراوان و نکته‌سنجی‌های دور از ذهن، این کتاب را در نثر فارسی بی‌مانند ساخته است.

انتشار چند کتابِ داستانی، شامل چهار اثر ترجمه شده از زبان سانسکریت و دیگر زبان‌های بومی سرزمینِ هندوستان، یعنی رزم‌نامه، رامایانا [۱۱]، مهابهاراتا [۱۲] و شوکوساپتاتی[1]، در نثر دوره‌ی صفویه در خور توجّه و چشمگیر است. ترجمه‌ی فارسی از آخرین کتاب از این مجموعه، با عنوان طوطی‌نامه، تألیف ضیاءالدین نخشبی در ۷۳۰ ق. / ۱۳۳۰ م. به چاپ رسید. در ۱۲۰۸ ق. / ۱۷۹۳ م.، محمّد خداداد قادری ترجمه‌ی گزیده‌ای از این اثر را با سبکی ساده، به زبان فارسی به چاپ رسانید. چاپ دیگری از متنِ گزیده‌ای قادری، همراه با ترجمه‌ی انگلیسی در صفحه روبروی متن اصلی، در سال ۱۲۱۶ ق. / ۱۸۰۱ م. در لندن منتشر شد. این آثارِ داستانی، سبکی نسبتاً ساده، روان و فصیح دارد و مطالعه‌ی آنها دلنشین و راحت است. این گونه ادبیاتِ عامیانه را می‌توان به درستی یکی از زمینه‌های فرایند معاصر ادبِ فارسی دانست؛ پاره‌ای از این داستان‌ها از نسلی به نسلی، سینه‌به‌سینه و زبان به زبان گشته است و هنوز نیز در ایران متداول و پابرجاست. اسکندرنامه [۱۳]، رموز حمزه [۱۴]، حسین کرد و نوش آفرین [۱۵] از شمار این داستان‌هاست.

---

1 . Shukasaptati

یادداشت‌های مترجمان

[۱] پس از چیرگی عرب‌ها، زبان عربی در سراسر ایران، زبان رسمی و اداری شد و طبیعی است که احراز پیشه‌ها و منصب‌های دولتی، مستلزم فراگیری و کاربرد زبان عربی بود. شمار ایرانیانی که در سده‌های نخستین قمری از زمره‌ی ادیبان آشنا با زبان عربی به‌شمار می‌رفتند و در زمینه‌های صرف و نحو و نگارش کتاب‌ها در دانش‌های عقلی و نقلی و با ترجمه‌ی کتاب‌های ادبی و علمی ایران به زبان عربی مشهورند، بسیار در خور توجّه است. ثعالبی در یتیمة الدهر به ۱۱۹ شاعر ایرانی که در آن زمان، فقط در خراسان و ماوراءالنهر به زبان عربی شعر می‌سرودند اشاره می‌کند.

[۲] در آغاز، پارسی دری خود را از هرگونه تأثیر واژگانی زبان عربی ـ به سببِ دوری از مرکز خلافت و کانون زبانِ عربی و نیز به دلیل تعصّب ایرانیان به حفظ واژه‌ها و آثار ادبی در زبان فارسی ـ برکنار نگاه داشت. این گونه عوامل، سدّی استوار بین زبان عربی و فارسی پدید آورده بود و سبب شد تا دیرگاهی، شاعران و نویسندگان جز برخی اصطلاحات «سیاسی»، «اداری» و «دینی» زبان عربی را که معادلی در زبان فارسی نداشت و نیز این اصطلاحات معدود معیّن بود، واژه‌های دیگر از زبان عربی در نظم و نثر به کار نبرند. در مورد اصطلاحات دینی نیز حتّی اگر معادل فارسی می‌یافتند، آن را به واژه‌ی عربی برتری می‌دادند مانند: «نماز» در برابر «صلوة» و «روزه» در برابر «صوم».

[۳] از سده‌ی ۳ ق. که حکومت‌های نیمه مستقل ایرانی طاهریان و صفاریان و مستقل سامانیان در بخش‌های شرقی و شمال شرقی ایران (خراسان و ماوراءالنهر) بنا گردید، توجّه به زبان فارسی گسترش یافت و پادشاهانِ سامانی که از عدم آگاهی عامه‌ی مردم این سرزمین‌ها از زبان عربی آگاه بودند، سیاست گسترشِ زبان فارسی را در پیش گرفتند و از راه برانگیختن شاعران و نویسندگان و پشتیبانی از آنان و نیز ترجمه‌ی کتاب‌های مهم تازی به زبان

فارسی و به کار بردن زبان فارسی به عنوان زبان رسمی و اداری در نامه‌نگاری‌های دولتی، در رواج و گسترش زبان فارسی نقش درخور توجّهی ایفا کردند.

[۴] شهمردان بن ابی الخیر در **نزهت نامه علایی** چنین می‌نویسد:

> و شنیدم که خداوند ماضی علاءالدّوله، قدّس الله رُوحَه، خواجه رئیس، بوعلی سینا را گفت: اگر علوم اوایل به عبارت پارسی بودی، من توانستمی دانستن.
>
> در تاریخ سیستان نیز آمده است:
>
> شعرا او [یعقوب لیث صفاری] را شعر گفتندی به تازی،
>
> قد اَکرَمَ الله اهلَ المصر و البلد
>
> بملک یعقوب ذی الافضالِ و العدد
>
> چون این شعر برخواندند، او عالم نبود؛ درنیافت. محمّد بن وصیف حاضر بود و دبیر رسایل او بود و ادب نیکو دانست و بدان روزگار، نامه پارسی نبود. پس یعقوب گفت: چیزی که من اندر نیابم چرا باید گفت؟ محمّد بن وصیف، پس شعر پارسی گفتن گرفت.

[۵] نهضت بسط و گسترش زبان فارسی که در دوره‌ی سامانیان آغاز شده بود به سرعت گسترانده شد، به طوری که اندک زمانی پس از آن، در دوره‌ی غزنویان، زبان فارسی دری، زبان ادبی ایران شد و ده‌ها شاعر و نویسنده‌ی ایرانی در حمایت غزنویان به زبانِ فارسی شعر می‌سرودند و کتاب‌های بسیاری در زمینه‌های گوناگونِ علمی، ادبی و تاریخی نگاشته شد. در دوره‌ی سلجوقیان گرایش و روی آوردن به زبانِ فارسی بیشتر شد. به گونه‌ای که در امور اداری و نامه‌نگاری‌های دیوانی نیز زبانِ عربی منسوخ شد و زبانِ فارسی دری جایگزین آن شد.

پس از سامانیان، به رغم دگرگونی‌هایی که در انتقالِ قدرت سیاسی پدید آمد، زبانِ فارسی دری همچنان در نقشِ زبان ادبی و اداری سرزمین‌های پهناور تحتِ حاکمیّت غزنویان، سلجوقیان و خوارزمشاهیان بر جای ماند. حتّی پس از استیلای مغولان، بزرگانِ مغول در نامه‌نگاری‌های خود، زبان فارسی را به کار می‌بردند و در روزگار امیر تیمور و بازماندگان تیموری و نیز در زمانِ سلطه سیاسی خانات بخارا در آسیای میانه و همچنین در روزگار صفویان، زبانِ فارسی دری، هم‌چنان زبانِ نامه‌نگاری‌های دولتی و اداری آن سرزمین‌ها به‌شمار می‌رفت.

[۶] از آغاز سده‌ی ۶ ق.، نویسندگان به کاربرد عبارت‌های آهنگین و مسجّع روی آوردند و این شیوه را در انواعِ گوناگون نثر به کار گرفتند، به گونه‌ای که در اواخر سده‌ی ۷ ق. کاربرد سجع به نهایت تکلّف خود رسید. در این دو سده، با آن که نویسندگان بزرگِ ایران هنوز کاربرد سجع را سببِ عدم تمکّن یکی از دو رکن کلام و در نتیجه تنگ شدن عرصه‌ی معنا می‌دانستند، حتّی خود نیز نتوانستند در شیوه‌ی نویسندگی از تأثیر سجع‌پردازی برکنار بمانند و برخی از آنان، خود از پرآوازه‌ترین سجع‌نویسان این دوره به‌شمار می‌روند. منتجب الدّین بدیع اتابک جوینی که نویسنده به آن اشاره می‌کند در دیباچه‌ی کتاب **عتبة الکتبة** در این باره نظری دارد:

> مفلقان و بلغای روزگار، سخن نثر از تکلّف سجع و ایراد قرائن، مصون داشته‌اند؛ إلّا که قرینه و سجعی بی‌تکلّف ایراد متعاقب و متواتر گردد که آن پسندیده دارند به سبب آن که چون دبیر، خاطر بر جمع سجع و تتبّع قوافی گمارد، از مقصود سخن و مطلوب فحوی بازماند و از جادّه‌ی غرض، در مضلّه‌ی اطناب و تطویل بی‌فایده افتد (ر.ک: دیباچه‌ی **عتبة الکتبة**).

[۷] شاهرخ مسکوب در کتابِ **هویّت ایرانی و زبان فارسی** (نشر باغ آینه، تهران، ۱۳۷۳، ص ۶۹ به بعد) به زیبایی، به مقوله‌ی زمینه‌ها و انگیزه‌های تاریخ نگاری در نثر فارسی پرداخته است. «استنباط مورّخان ما از تاریخ‌نویسی»، «برداشت دینی از تاریخ»، «مشیّت الهی در تاریخ»، «تاریخ، تاریخِ عالَم است» و «سرمشق تاریخ‌نویسی» از جمله بخش‌های مربوط به زمینه‌های فلسفی تاریخ‌نویسی است. او چنین می‌نویسد:

> ... ولی مورّخین برای نوشتن، البته انگیزه‌های دیگر و شاید قوی‌تر و مؤثّرتر هم داشتند؛ انگیزه‌های شخصی و اجتماعی مربوط به زندگی عملی و روزانه. وقتی وزیری مثل بلعمی یا خواجه رشیدالدین یا عطا ملک جوینی و امثالهم، که در مرکز زندگی سیاسی و دولتی زمان خود بودند، به امر تاریخ می‌پردازند، پیداست که به جز عبرت گرفتن و یافتن صراط مستقیم و رستگار شدن، هدف‌های عملی‌تر و ملموس‌تر شخصی و اجتماعی هم دارند که به جایگاه اجتماعی آنها، رابطه‌شان با دربار و دستگاه دولت و غیره مربوط می‌شود. مورّخان معمولاً یا خود اهل دربار و دستگاه دولت و غیره بودند یا به نحوی مستقیم و نامستقیم وابسته به

آنها. نظری گذرا و فهرست‌وار بیفکنیم به مورّخان معروف ایلخانان و دوره‌ی تیموری.

فهرست نویسنده چنین است:

هندوشاه نخجوانی (تجارب السلف): کارگزار دیوان و حاکم کاشان؛
عبدالله بن فضل الله شیرازی (تاریخ وصّاف الحضره): عامل دیوان خراج؛
حمد الله مستوفی (تاریخ گزیده): مستوفی و دبیر عامل گردآوری مالیات؛
شرف الدین علی یزدی (ظفرنامه‌ی تیموری): مصاحب شاهرخ؛
میرخواند (روضة الصّفا): مورد حمایت امیر علی شیرنوایی؛
خواند میر (حبیب السّیر): تربیت شده و برکشیده‌ی امیر علی شیرنوایی.

شاهرخ مسکوب بر این باور است که وابستگی شدید تاریخ‌نگار به امیران و حاکمان، سبب می‌شد که تاریخ‌نویسی تحت‌الشّعاع پادشاه قرار گیرد و ستایش پادشاه ستم‌پیشه و مستبد و چاپلوسی و تملّق در آثار برخی از تاریخ‌نگاران جیره‌خوار و وابسته‌ی درباری، شرافت حرفه‌ای، مسایل اخلاقی و حقیقت‌جویی را از یاد می‌برد. او سپس به روایتی از ظفرنامه‌ی تیموری اشاره می‌کند:

> تیمور چون اصفهان راگرفت، فرمان داد که در تمام شهر اسب و اسلحه هر چه هست به «خدّام بهرامْ انتقام» سپارند. بزرگان و اکابر شهر به حضور رسیدند و «جهت نعل بهای عساکر منصور، امان قبول کردند»؛ شهر را قسمت کردند و مأمور گماشتند و ظاهراً چنان عرصه را تنگ کردند که مردم شورش کردند، یک شبه سه هزار نفر راکشتند... امرای لشکر مأمور می‌شوند که هر کدام تعدادی سرِ بریده جمع کنند. سپاهیانی که نمی‌توانستند به دست خودشان مردم بی‌دفاع شهر را بکشند، سرِ بریده می‌خریدند تا سهم خودشان را بپردازند. اوّل سری بیست دینار، بعداً که هر کس حِصّه‌ی خودش را پرداخته بود و سر زیادی آورده بود، قیمت هر سر به نیم دینار رسید. بعد نویسنده اضافه می‌کند که به روایت اقلّ، هفتاد هزار سر در اصفهان بریدند و در جاده‌های متعدّد مناره‌ها ساختند (ر.ک: مسکوب، شاهرخ، همان، ص ۸۷-۸۶).

جالب آن که تمام این فجایع و کشتارهایی که تاریخ‌نگار جیره‌خوار امیر تیمور بیان می‌کند

گویا دارد از کرامات اولیاء الله صحبت می‌کند. هنگامی که شاه طهماسب اوّل در تذکره‌ی شرح حال خودش چنین می‌سراید:

ای بـه کـوشش فـتاده در پـی بـخت
بـخت و دولت بـه کـاردانی نـیـست
هر که را جاه و مال و حشمت هست
جـز بـه تأیـید آسـمانی نـیست

گویا بر این نکته تأکید می‌ورزد که پادشاه خود را «اولوا الامر» و سلطنت خود را ناشی از تأیید آسمانی می‌داند و بر این اساس، اعمالِ خود را توجیه می‌کند. از این گونه توجیه‌ها در تاریخ‌نگاری این سرزمین بسیار داریم. گویا، تاریخ‌نویسی، کسب وکاری دیوانی است برای جیفه‌ی دنیایی. امّا چنین تاریخ‌نگاری بر پایه‌ی فضای فرهنگی و زمینه‌ی فلسفی خود به توجیه می‌پردازد.

[۸] ر.ک: بهار، محمّد علی (ملک الشعرا)، **سبک‌شناسی (تاریخ تطوّر نثر فارسی)**، سه جلد، انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم، تهران، ۱۳۳۷ ش. ج ۳، ص ۴. بهار چنین می‌نویسد:

به سببِ توجّهی که مغولان به ضبط وقایع داشته‌اند فن تاریخ‌نویسی که شعبه‌ای از شعب مهمّ ادبیات است در عهد آنان از اهمیّت قدیم خود نیفتاد. بلکه می‌توان گفت در این قسمت از سابقین پیشی گرفت وکتب عمدهٔ تاریخی در این زمان به وجود آمده و اگر دورهٔ تیموریان را نیز به این دوره منضم سازیم باید گفت: «ایران بلکه عالم اسلام در هیچ دوره، زیادتر و بهتر از این دوره از عهده‌ی این فن برنیامده است».

[۹] ر.ک: براون، ادوارد، **تاریخ ادبیات ایران (از صفویه تا عصر حاضر)**، ترجمه‌ی بهرام مقدادی، انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۶۹، ص ۴۱.

[۱۰] در دوره‌ی صفویه، نثر فارسی بر خلاف نثر پیش از دوره‌ی مغول که از نظر فرم، و درونمایه در خور توجّه و چشمگیر است، آن والایی و اعتلای تخیّل و برجستگی واژگان را از دست داد و از فخامت و استواری گذشته‌ی خود دور شد. «تأثیر فساد و تیره‌بختی و فلاکت چند قرنِ گذشته و تدمیر و قتل و فرار کردن گروهی مردم باذوق و آزاده از بیم تیغ استبداد دولت مزبور به خارج ایران وکشته شدن گروهی از آنان یا مردن از گرسنگی و فقر، همه‌ی اینها چنین نتیجه داد که در عصر اعتلای صفویه یعنی زمان شاه عبّاس اوّل (۱۰۳۷-۹۸۵ ق.) ایران

از نویسنده‌ی قوی دست خالی ماند (ر.ک: بهار، محمّد تقی، **سبک‌شناسی**، ۳ جلد، انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم، تهران، ۱۳۳۷ش.، ج ۳، صص ۶-۲۵۵). همچنین نگاه کنید به همین مأخذ، صص ۳۰۵-۲۵۵.

[۱۱] **راماینا**: حماسه‌ی منظوم مذهبی، منسوب به والمیکی، مربوط به سده‌ی ۵ ق.م.؛ ترجمه‌ی این کتاب به فرمانِ جلال الدّین اکبرشاه صورت گرفت و نخست عبدالقادر بدائونی، متنِ آن را ترجمه کرد. سپس چندین مترجم دیگر آن را ترجمه کردند و حتّی چند نفر آن را به شعر فارسی درآوردند. ملک الشعرای بهار در **سبک‌شناسی** (ج ۳، ص ۲۶۵) چنین می‌نویسد:

> اگر لطایفی در این نثر دیده می‌شود مربوط به قوه‌ی انشا نیست، بلکه مربوط به اصل اشعار لطیفی است که بالمیکی [والمیکی] سراینده‌ی این داستان بزرگ سروده است و در این خیالات و تصوّرات اثر ادب عرب به هیچ وجه وجود ندارد و طرز فکر آریایی ویژه است. بنابراین به نظر طبیعی می‌آید، ورنه انشا از لحاظ سبک‌شناسی جز انشای ساده و بسیار ابتدایی لکن صحیح چیزی نیست.

[۱۲] **مهابهاراتا**: پرآوازه‌ترین حماسه‌ی هندی به زبان سانسکریت؛ اثری منظوم، مربوط به سده‌های پیش از میلاد تا سده‌ی ۳ م.؛ غالباً آن را سروده‌ی «ویاس» می‌دانند. چهار مترجم (عبدالقادر بداثونی، نقیب خان، تهانسیری و ملاشیری) به فرمان جلال الدّین اکبرشاه، به ترجمه‌ی بخش‌هایی از این کتاب پرداختند و بخشی دیگر را فیضی، برادر ابوالفضل دکنی ترجمه کرد (به نام رزم‌نامه). بخش‌هایی را نیز دارا شکوه ترجمه کرد. همواره تنی چند از برهمنان با این مترجمان همکاری می‌کردند.

[۱۳] **اسکندرنامه**: از جمله نثرهای ساده‌ی دوره‌ی صفویه که در هندوستان نگاشته شد. تحریرهای مختلفی از آن در دست است که از همه کهن‌تر، متنِ مربوط به حدود سده‌ی پنجم است. نثر از نظر داشتن افسانه‌ها و اسطوره‌های ملّی کهن ایران‌زمین بسیار جذّاب است. در این داستان، اسکندر، فرزند داراب فرزند بهمن فرزند اسفندیار و نوه‌ی لهراسب کیانی دانسته شده است. (ر.ک: **اسکندرنامه**، به کوشش ایرج افشار، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۳ ش).

[۱۴] **رموز حمزه** یا **حمزه‌نامه**: از نثرهای ساده‌ی دوره‌ی صفویه که در هندوستان نگاشته شد. این کتاب یکی از داستان‌های پهلوانی مذهبی است در باره‌ی حمزه، عموی پیامبر. راوی آن نامشخص است. نثر آن به سبک مرسل همانند است، با واژه‌های اصیل فارسی، جمله‌های

کوتاه،روان و ساده و به دور از آرایه‌های لفظی (ر.ک: **حمزه‌نامه (قصّه‌ی امیرالمؤمنین)**، به کوشش دکتر جعفر شعار، کتاب فروزان، چاپ دوم، تهران، تابستان ۱۳۶۲).

[۱۵] **نوش‌آفرین‌نامه**: داستانی در شرح پادشاهی جهانگیرشاه که در ۹۰ سالگی به دعای یکی از پارسایان، صاحب دختری شد به نام نوش‌آفرین گهر تاج. این داستان مربوط است به رویدادهای شگفت‌انگیز نوش‌آفرین و دلاوری‌های او.

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

فصل ۲

دوره‌ی قاجار و اصلاحات (۱۳۴۴-۱۲۱۰ ق.)

با چیره شدنِ خاندان قاجار بر ایران، دوره‌ی جدیدی آغاز شد. در پیِ مرگِ کریم خان زند در سالِ ۱۱۹۳ ق. / ۱۷۷۹ م.، پانزده سال جنگ و برادرکشی، توانایی حکومتی را که وی در بخشِ گسترده‌ای از قلمرو پیشین صفویه برپا کرده بود به ناتوانی و نیستی کشاند. محمّد خان قاجار در سالِ ۱۲۰۹ ق. / ۱۷۹۴ م.، لطف علی خان زند، واپسین شاهزاده‌ی دلاور زندیه را شکست داد. پایه‌گذار حکومت قاجار تا آن‌گاه که بر بخش گسترده‌ای از ایران چیرگی و احساسِ امنیت لازم برای دست یافتن به عنوان پادشاهی را نیافته بود، خود را شاه نخواند. سرانجام محمّد خان قاجار در سال ۱۲۱۱ ق. / ۱۷۹۶ م. تاجگذاری کرد و تهران را به عنوان پایتخت برگزید.

دودمان جدید، همانند حاکمانِ پیشنِ صفوی، ترک تبار بودند و نهادهای اداری و حکومتی، همچون نهادهایی که صفویه به پدید آوردن آنها مبادرت ورزیده بودند، بار دیگر پا گرفت. برتری‌جویی و اصالت قبیله‌ای و خاندانی که

پیش از این بسیار مهم بود، رنگ باخت و افراد از طبقه‌های فـرو دست کـه در جایگاه فراتری، آموزش دیده بودند می‌توانستند خود را به مرتبه‌های فرادست برسانند. کوششِ آگاهانه‌ای برای پدید آوردن یک دولت توانمند مرکزی آغـاز شد. ایران در برپایی پیوند با غرب به بازنگری دست یازید. نوشکوفایی آغاز شد که دیر یا زود، بی‌گمان بر ادبیات نیز تأثیر می‌گذاشت.

بنا به گفته‌ی سرجان مَلْکم [۱]، سفیر بریتانیا در ایران ـ دو بار بین سال‌های ۱۲۱۵ ق. / ۱۸۰۰ م. تا ۱۲۲۵ ق. / ۱۸۱۰. ـ نخستین پادشاه قاجار از لفّاظی‌های تکلّف‌آمیز در نامه‌نگاری‌های حکومتی بیزاری می‌جست. سرجان ملکم در کتاب خود به نام *Sketches of Persia* (London, 1828) به این نکته اشاره می‌کند که محمّد خان قاجار، نفرت و بیزاری زبانزد و پرآوازه‌ی خود از بیانِ تصنّعی و متکلّفانه را به شکل‌های گوناگونی نشان می‌داد. هنگامی که منشیان محمّد خان، نوشته‌ی خود را با مقدمه‌های تملّق‌آمیز و پرآب و تابی آغاز می‌کردند، فریاد برمی‌آورد: «ای پدرسوخته! برو سر اصل مطلب». امّا اصلاحاتی که محمّد خـان در زبـان نامفهوم رسمی و اداری آغاز کرده بود به سبب علاقه‌ی جانشین وی، فتح علی شاه قاجار به زیبا نوشتن و خلقِ نوشته‌های تصنّعی و تکلّف‌آمیز ناکام ماند، به گونه‌ای که به مدّت نیم سده، همچنان نگارش مصنوع و متکلّف بر نثر فارسی چیرگی داشت. حتّی این موضوع تا سال ۱۲۹۲ق./ ۱۸۷۵م. در شرح مأموریت رضـاقلی خـان هـدایت [۲] بـه خـیوه در سـالِ ۱۲۶۷ق. / ۱۸۵۱م. از سـوی ناصرالدین شاه (۱۳۱۴-۱۲۶۴ق.) آشکار است. امّا به رغم مبالغه‌گرایی سبکِ این اندیشه‌مند کهنسال، نگرش دقیق جغرافیایی و اجـتماعی او در سـفرنامه‌ی آموزنده‌اش، بیانگر روحیه‌ی جدیدی است که به شکلِ دگرگونی و نوآوری در

سبک ادبی بازتاب یافته است. دلایل بارز این اصلاحات و دگرگونی‌های ادبی بدین ترتیب است:

۱) در پی شکست افغان‌ها و پس از سرنگونی نادر شاه افشار، کتاب‌های دوره‌ی صفوی که به دست افغان‌ها به چپاول رفته بود، همراه با کتاب هایی که نادرشاه از سرزمین هندوستان آورده بود به میانِ مردم راه یافت. انتشار و مطالعه‌ی این گونه کتاب‌ها بر ذهنِ طبقه‌ی جدیدِ تحصیل کرده‌ای که در آغاز دوره‌ی قاجار شکل گرفته بود، تأثیر ژرفی بر جای گذاشت.

۲) پس از پیروزی‌های محمّد خان و فتح علی شاه قاجار و به ویژه در دوره‌ی سلطنت دیرپای ناصرالدّین شاه قاجار، صلح و امنیّت پدیدار شد؛ بر خلافِ دوره‌ی آشوب زده و نابسامان صفویه که به سرنگونی این حکومت انجامید. در این وضعیّت، رویکرد به فرهنگ و دانش مداری به اندازه‌ی چشمگیری گسترش یافت.

۳) سیاست کلّی پادشاهان قاجار، پدید آوردن دولت مرکزی وکاستن از قدرت والیان خرده‌پای محلّی و خان‌ها بود که در قلمرو آنان، پادشاه، آن چنان نفوذی نداشت. این سیاست در طول این دوره به گسترشِ نظام اداری و دستگاه دولتی منجر شد که موجب پیدایشِ طبقه‌ای از کارمندانِ اداری شد که از این راه، گذرانِ زندگی می‌کردند. این افراد، مجال آن را می‌یافتند که به ادبیات بپردازند.

۴) بیشتر پادشاهان قاجار، از هنر و ادبیات پشتیبانی می‌کردند و سرایندگان و نویسندگان بسیاری را به دربار فرا خوانده بودند. همچنین رهبرانِ مذهبی روزگار به نادانی توده‌های مردم توجّه نشان دادند و مردم را به دانش اندوزی و روشنگری برانگیختند.

۵) از آغاز سده‌ی نوزدهم، بار دیگر پیوندهای سیاسی و بازرگانی با کشورهای اروپایی برقرار گردید. به سببِ علاقه‌ی این کشور به سرزمین هندوستان و رقابت بین بریتانیا، روسیه، و فرانسه، سبب شد بارها هیأت‌های اروپایی به دربار فتح علی شاه قاجار گسیل شوند. در این میان، نقشه‌ها و طرح‌های گسترده‌ی ناپلئون بناپارت، ایران را در کانونِ برجسته‌ی سیاست‌های کشورهای اروپایی جای داد. لرد کُرزُن در دیباچه‌ی خود بر کتابِ ماجراهای حاجی بابای اصفهانی [۳] به این نکته، چنین اشاره می‌کند:

> فرستاده‌های قدرت‌های بزرگ در دربار پادشاهان ایران ازدحام کرده بودند و هر یک سعی داشتند با جلب نظر هر چه بیشتر و اهدای هدایای هر چه گرانبهاتر لطف فتح علی شاه را متوجّه خود کند.

۶) در پی برپا شدن خط تلگراف در ایران در سالِ ۱۲۱۸ق. / ۱۸۹۴م. و ارتباط آن با خط‌های تلگراف هندی ـ اروپایی، پیوند بین ایران و دیگر سرزمین‌ها هر چه بیشتر گسترش یافت. این گونه پیوند با اروپا، به نوسازی ایران یاری رساند.

۷) شکست‌های پی در پی و مصیبت‌بار ایران از روسیه و در پی آن، عقد پیمان‌نامه‌های نفرت‌انگیز و خفّت‌بار گلستان (۱۲۲۸ق. / ۱۸۱۳م.) و ترکمانچای (۱۲۴۳ق./ ۱۸۲۸م.) نیز حاکمان قاجار را از خواب غفلت ناتوانایی ایران در برابر قدرت و تجهیزات نظامی نوینِ دولت‌های توانای همسایه بیدار کرد.

۸) سفرهای پیاپی پادشاهان قاجار (ناصرالدین شاه و مظفرالدین شاه) به اروپا، به رغم تحمیل هزینه‌های سنگین آن بر ایران، پیامدهایی نیز داشت؛ چرا که این پادشاهان ستمگر، به عقب‌ماندگی کشور و نیاز به دگرگونی‌های

اجتماعی پی بردند.

۹) در سالِ ۱۲۲۷ق./ ۱۸۱۲م. چاپ به ایران راه یافت و در پی آن شماری از دانشجویان برای آموختنِ صنعت چاپ به اروپا فرستاده شدند.

این واقعیت که صنعت چاپ، نسبتاً دیر هنگام به ایران راه پیدا کرد، ایجاب می‌کند بیش از آن چه تا کنون پیرامون آن مطالعه شده، به پژوهش بپردازیم [۴]؛ به ویژه اگر در پی آن باشیم فقط به تأثیر این صنعت بر سبک ادبی و شیوه‌ی بیان ادبی روی آوریم. در کشوری چون ایران که از سده‌ی سوم قمری / نهم میلادی، هنر خوشنویسی کارکرد ادبی داشت، ورود صنعت چاپ تنها به شمار کتاب‌های در دسترس نمی‌افزود، بلکه یکی از تأثیرهای مهم آن دگرگونی در ماهیّت ارتباط بود. زیرا خوشنویسی زبان فارسی و نسخه‌های خطّیِ آراسته با نقاشی‌های مینیاتوریِ گوناگون، همواره با سبک بیانیِ آکنده از پیراستگی و پیچیدگی همراه بودند (فرمان‌های حکومتی نیز با همان درنگ و دقّت نسخه‌های خطی ناب ادبی آراسته می‌شدند). در پی پیدایشِ صنعت چاپ، هنر آراستنِ نسخه‌های خطی، اندک اندک رو به کاستی گذاشت و روند ساده‌تر کردن متن‌ها آغاز شد. کتاب‌های چاپی و نیز آسان شدن ارتباط از راه تلگراف، هیچ یک با سرشت خوشنویسی، کاربرد واژه‌های همسو با آراستگی‌ها و پیرایه‌های نثر مسجّع، سازگار نبود. از نفاست کتاب‌ها کاسته شد و در برابر، این آثار هر چه بیشتر خواندنی شدند و به آسانی در دسترسِ خوانندگان قرار می‌گرفتند. روزگار، روزگار شتاب و سرعت بود و اصلاح گرایان می‌توانستند با شتابندگی بیشتری، دیدگاه‌های خود را در قلمرو گسترده‌تری منتشر کنند. انتشار کتاب‌های درسی و ترجمه آثار از زبان‌های اروپایی امکان‌پذیر شد. این عوامل، نقشِ بارزی در آگاه کردنِ اندیشمندان

پیشگام و پدید آمدن زمینه‌های انقلاب در آینده داشت.

۱۰) پیدایش روزنامه و روزنامه‌نگاری در ایران، عامل در خور توجّه دیگری در نوشکوفایی بود. نخستین نشریه‌ای که در زمان پادشاهی محمّد شاه قاجار، در سال ۱۲۵۳ق. / ۱۸۳۷م. منتشر شد، ماهنامه‌ای بود که به شکل خبرنامه‌ی دولتی به چاپ رسید و انتشار آن زمان زیادی به درازا نکشید. در صفحه‌ی نخستین این نشریه، آرم دولتی بدون عنوان خاصی به چاپ می‌رسید. سردبیر این نشریه، میرزا صالح شیرازی، فن چاپ را در بریتانیا فراگرفته بود [۵]. پس از آن در زمان مظفر الدین شاه قاجار، با نظارت میرزا تقی خان امیرکبیر، نشریه‌ای به نام «وقایع اتفاقیه» (۱۲۶۷ق. / ۱۸۵۱م.) در تهران منتشر می‌شد. در شمار فراوان نخستین روزنامه‌ها که اهمیّت ویژه‌ای داشت و در شکل‌گیری انقلاب مشروطیّت در ایران بسیار تأثیر داشت، روزنامه‌ی «قانون» بود که میرزا ملکم خان در لندن منتشر می‌کرد[۱].

۱۱) از دیگر عوامل در خور توجّه در این دگرگونی‌ها، شکل‌گیری مدرسه‌های جدید به شیوه‌ی مدرسه‌های اروپایی و آموزش دانش‌های نوین بود [۶]. تأسیس مدرسه‌ی جدید دارالفنون [۷] در تهران در ۱۲۶۷ق. / ۱۸۵۱م. در این میان، جایگاه بارزی داشت. در دارالفنون، تحت سرپرستیِ معلّمان اروپایی، شمار زیادی از رهبران و پیشگامان سیاسی پرآوازه‌ی آینده پرورش یافتند. کتاب‌های فنّی و علمی فراوانی از منابع زبانِ اروپایی اقتباس یا به طور مستقیم ترجمه شد [۸]. در این زمان، برای نخستین بار، شماری از دانشجویان

---

۱. برای آگاهی بیشتر در باره‌ی روزنامه‌هایی که در آستانه‌ی انقلاب مشروطیّت به چاپ رسیدند، نگاه کنید به فصل ۴ همین کتاب، صص ۸۸-۸۶).

ایرانی با بهره‌گیری از کمک هزینه‌ی تحصیلی دولتی به خارج فرستاده شدند [۹]. این دانش‌پژوهان، پس از آشنایی با فرهنگ و تمدّن غرب، اندیشه‌ها و باورهای دنیای غرب را با خود به همراه آوردند و بی‌گمان نقشِ چشمگیری در نوشکوفایی ادبی ایران داشتند.

۱۲) اوجِ همه‌ی این عوامل، بروز انقلاب مشروطیّت (۲۷-۱۳۲۷ق. / ۹-۱۹۰۵م.) بود که به نوبه‌ی خود بیشترین تأثیر را بر نوگرایی و تجدّدخواهی در ایران داشت. در فصل‌های ۵ و ۶ به تأثیر این انقلاب بر جامعه و فرهنگ ایران خواهیم پرداخت.

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

یادداشت‌های مترجمان

[۱] سرجان مَلْکم Sir John Malcom (۱۸۳۳-۱۷۹۶م): در دوره‌ی قاجار، هنگامی که ناپلئون، امپراتور فرانسه کوشید به تسخیر هندوستان بپردازد، انگلیسی‌ها با تمام نیرو کوشیدند مانع شوند. در همین زمان، دولت بریتانیا، «سرهارفورد جونز» و در پی او «سر جان ملکم» را به ایران اعزام کرد تا آنان وضعیّت را به سود انگلستان دگرگون کنند. یکی از اقدامات جونز و ملکم، که از استادان فراماسونری در بریتانیا بودند برقراری لژفراماسونری در ایران بود. جونز که زمینه را برای آمدن ملکم آماده ساخت در یادداشت‌هایش چنین می‌نویسد:

> از بزرگان ایران هر کسی را که توانستم فراماسون کردم و برای آمدن «سرجان مَلْکم» زمینه را آماده ساختم (یادداشت‌های جونز، به نقل از **فراموشخانه و فراماسونری در ایران**، اسماعیل رائین، ۳ جلد، انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم، تهران، ۱۳۵۷، ج ۱، ص ۱۶).

سر جان ملکم در زمان ناپلئون بناپارت مدّتی سفیر بریتانیا در ایران و بین سالهای ۱۸۲۷ تا ۱۸۳۰م. حاکم بمبئی بود. از او آثاری بر جای مانده است از جمله:

A History of Persia, 2vol. 1815; A Political History of India from1787.

[۲] **رضا قلی خان هدایت** (۱۲۸۸-۱۲۱۵ق.): یکی از مهم‌ترین خدمتگزاران حکومت قاجار و بنا به گفته‌ی ادوارد براون (ر.ک: **تاریخ مطبوعات و ادبیات در ایران**، ۳ جلد، تهران، ۱۹۵۸م./ ۱۳۳۷ش.) یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان ایران در سده‌ی گذشته به شمار می‌رود. هنگامی که در شیراز در خدمت فرمانفرما بود، به سبب استعداد در سرودن شعر (از رضا قلی خان هدایت دیوان شعری در حدود ۳۰۰۰ بیت بر جای مانده است) مورد توجّه فتح علی شاه

قرار گرفت. امّا پیشرفت واقعی رضا قلی خان که لقب «قُباشی» یافته بود، از زمانی آغاز شد که او بر خانه‌ی حاجی میرزا آقاسی وارد شد. این وزیر، او را به دربار برد و در آن‌جا به سمتِ مربی‌گری شاهزاده عبّاس میرزای ملک آرا و منشی گری شاه منصوب شد.

ناصرالدین شاه، رضاقلی خان را در خدمت دربار نگاه داشت و ریاست هیأت اعزامی به خوارزم را به او سپرد. نکته‌های دقیق این سفر درکتابی به نام سفارتنامه خوارزم که رضا قلی خان آن را به دستور امیرکبیر تدوین کرده بر جای مانده است. نوآوری‌های هدایت تنها در توانایی نویسندگی او نیست، بلکه بزرگی او بیشتر در پژوهش‌های ادبی، نهفته است:

تصحیح منتقدانه‌ی دیوان منوچهری، تألیفات شامل ریاض العارفین و مجمع الفصحاء و نگارش اضافات بر روضة الصفای میرخواند (جلدهای ۸، ۹ و ۱۰ که از دوران صفوی آغاز می‌شود تا ۱۰ سال نخست سلطنت ناصرالدین شاه قاجار) از جمله آثار اوست.

کتاب سفارتنامه خوارزم رضا قلی خان هدایت در سال ۱۸۷۹م. با این مشخصات کتابشناسی در پاریس منتشر شد: X.Q. Xān Hedāyat, *Safar Nāme-ye Xārazm*, tr. Ch. Schefer, Paris, Leroux, 1879.

[۳] جهت اطلاعات بیشتر درباره‌ی این کتاب مراجعه کنید به صص ۸۳-۷۳ به بعد همین کتاب.

[۴] پیش از همه، کشیشان کرملی در سال ۱۶۰۷م. / ۱۰۱۶ق.، ماشین چاپ را به اصفهان آوردند. چاپخانه‌ی اصفهان، افزون بر حروف لاتین، حروف عربی و فارسی نیز داشت. در ۱۶۴۱م.، ارمنی‌ها چاپخانه‌ای در جلفای اصفهان تأسیس کردند. در شهر کلکته، در اواخر سده‌ی ۱۸ م. نخستین ماشین‌های چاپ به زبان فارسی با بهره‌گیری از تکنیک انگلیسی‌ها وبا مساعدت ایرانیان آغاز به کار کرد. بنابراین، بزرگ‌ترین بخش کتاب‌های چاپی فارسی سده‌ی ۱۹ م. در چاپخانه‌های بمبئی و کلکته منتشر می‌شدند و نه در تهران یا تبریز.

عبّاس میرزا در سال ۱۲۲۷ق.، نخستین دستگاه چاپ فارسی را با حروف سربی در تبریز نصب کرد و تهرانِ پایتخت، حدود ۱۲ سال بعد در ۱۲۳۹ق. صاحب دستگاه چاپ شد. چاپ سنگی نیز حدود ۱۰ سال پیش از استفاده در تهران، در تبریز (۱۲۴۰ تا ۱۲۶۰ق.) نصب شد. چاپ سربی در حدود ۱۲۹۰ق. به هنگام سفر ناصرالدین شاه قاجار به اروپا به ایران وارد شد.

[۵] اگر برگه‌ی اطلاعات دولتی به نام اعلان‌نامه را که حدود ۱۲۵۲ق. / ۱۸۳۶م. منتشر شد مستثنا کنیم، نخستین روزنامه‌ی ایران در ۱۲۵۳ق. به وسیله میرزا صالح شیرازی با عنوانِ

اخبار یا کاغذ اخبار منتشر شد. پیشینه‌ی کوتاه انتشار روزنامه‌ها در ایران چنین است:

۱۲۶۷ق.: روزنامهٔ رسمی ایران، انتشار آن تا ۱۳۲۴ق. ادامه یافت.

۱۲۶۷ق.: وقایع اتفاقیه، روزنامه‌ای حاوی خبرهای داخلی و خارجی و خبرهای علمی به سردبیری میرزا جبارت تذکره چی، چند سال بعد به روزنامهٔ دولت علیّهٔ ایران تغییر نام داد.

۱۲۷۵ق.: روزنامه‌ی ملّتی، در تبریز منتشر می‌شد.

۱۲۸۹ق.: روزنامه‌ی فارس، در شیراز

تا طلیعه‌ی انقلاب مشروطیّت، روزنامه‌های ایرانی دولتی بودند و در آغاز در دست وزیر علوم، اعتضاد السلطنه بود که شخصاً کار انتشار چندین روزنامه را برعهده داشت. نشریه‌ی علمیه‌ی دولت علیّه‌ی ایران که از ۱۲۸۰ق. تا ۱۲۸۷ق. با همکاری دارالفنون منتشر می‌شد، نخستین ماهنامه‌ی ایرانی به شمار می‌آید. این نشریه به‌نشر مقالاتی اختصاص داشت که عمدتاً از زبان فرانسه ترجمه و به سه زبان فرانسه، عربی و فارسی منتشر می‌شد.

[۶] مدارس بزرگ ایران در آن سال‌ها عبارت بودند از:

دارالفنون: تأسیس در ۱۲۶۸ق. / ۱۸۵۱م.؛ در طول ۴۰ سال، بیش از ۱۱۰۰ فارغ التحصیل داشت؛

مدرسه‌ی مشیریه: تأسیس در ۱۲۹۰ق. / ۱۸۷۳م. توسط حاجی میرزا حسین خان مشیرالدوله و به تدریس زبان‌های خارجی اختصاص داشت؛

مدرسه‌ی سپهسالار: یا مدرسه‌ی الهیات تهران؛

دارالفنون تبریز: تاسیس در ۱۲۹۳ق. / ۱۸۷۶م.؛

مدرسه‌ی نظامی اصفهان: تأسیس در ۱۳۰۰ ق. / ۱۸۸۳م.؛

مدرسه‌ی نظامی تهران: تأسیس در ۱۳۰۳ق. / ۱۸۸۵م.؛

مدرسه‌ی رشدیه: تأسیس در ۱۳۱۵ق. / ۱۸۹۷م. توسط میرزا علی خان امین الدوله؛

مدرسه‌ی علوم سیاسی: تأسیس در ۱۳۱۷ق./ ۱۸۹۹م. توسط فروغی و

مدرسه‌ی زراعت: تأسیس در ۱۳۱۸ق./ ۱۹۰۰م..

مدارس خارجی عبارت بودند از:

مدرسه‌ی امریکایی ارومیه (۱۲۵۰ق./ ۱۸۶۰م.)؛ مدرسه‌ی لازارسیته‌های فرانسوی در تبریز، جلفا، ارومیه، سلماس و اصفهان (۱۲۵۶ق. / ۱۸۴۴م.)، مدرسه‌ی سن‌لویی تهران

(۱۲۷۷ق. / ۱۸۶۰م.) مدرسه‌ی سن و نسان دوپل در تبریز، ارومیه، سلماس و اصفهان (۱۲۸۲ق./ ۱۸۶۵م.)؛ مدرسه‌ی پسرانه‌ی امریکایی در تهران (۱۲۸۹ق./ ۱۸۷۲م.)؛ مدرسه‌ی خواهران سن و نسان دوپل در تهران، معروف به مدرسه‌ی سن ژوزف (۱۲۹۹ق./ ۱۸۸۱م.)؛ مدرسه‌ی آلیانس فرانسوی تهران (۱۳۱۶ق./ ۱۸۹۸م.) وکالج استوارت مموریال انگلیسی در اصفهان، شیراز، کرمان و یزد (۱۳۲۲ق./ ۱۹۰۴م.).

[۷] جهت اطلاعات بیشتر نگاه کنید به: کریستف بالائی و میشل کربی پرس، **سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی**، ترجمه‌ی دکتر احمد کریمی حکاک، انتشارات معین ـ انجمن ایران‌شناسی فرانسه، تهران، ۱۳۷۸، صص ۱۸-۱۵.

[۸] درباره‌ی ترجمه‌ی نخستین کتاب‌های درسی و علمی، نگاه کنید به: یحیی آرین پور، **از صبا تا نیما**، ۳ جلد، شرکت انتشارات زوّار، ج ۱، ص ۲۵۹.

[۹] برای نخستین بار دو دانشجوی تبریزی، به کوشش عبّاس میرزا در سال ۱۸۱۰ م. برای فراگیری پزشکی و داروسازی به اروپا فرستاده شدند: محمّد کاظم و میرزا حاجی بابا افشار. سه سال بعد یعنی در ۱۸۱۳ م. گروه دوم دانشجویان که شمارشان بیشتر بود برای انجام یک دوره تحصیلات چهار ساله در رشته‌های گوناگون به انگلستان فرستاده شدند: میرزا رضا (توپخانه)، میرزا جعفر (مهندسی)، جعفر (شیمی و پزشکی)، محمّد علی (فلزات) و میرزا صالح شیرازی (زبان انگلیسی، علوم طبیعی و فلسفه). در میان این پنج دانشجو، بی‌گمان میرزا صالح، درخشان‌ترین است. او بیش از دیگر همگنان خود با تمدّن بریتانیا و شیوه‌ی اندیشه‌ی مغرب زمین آشنایی یافت و در بازگشت، نخستین روزنامه‌ی ایران (کاغذ اخبار) را منتشر کرد. او همچنین در میان روشنفکران روزگار خود، نخستین کسی است که در پیشبرد اندیشه‌های آزادی خواهی و نظام پارلمانیسم کوشید. در سال ۱۸۴۴م. پنج دانشجوی دیگر برای تحصیل علوم گوناگون به انگلستان فرستاده شدند و سرانجام در سال ۱۸۵۸م. ۴۲ محصّل رهسپار انگلستان شدند.

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

فصل ۳

نوشکوفایی نثر فارسی

نثر فارسی، همان گونه که در صفحه‌های پیشین دیدیم، از زمان هجوم مغولان به این سو، اندک اندک رو به تباهی و فروپاشی گذاشت. امّا در آغاز سده‌ی سیزدهم قمری / نوزدهم میلادی، به سبب عواملی که پیشتر گفته شد و در همسویی با دیگر پیشرفت‌ها و دگرگونی‌ها، دوره‌ی بزرگِ نوشکوفاییِ نثر ادبی آغاز شد. در ادبیات منثور، نخستین اصلاحات در نامه‌نگاری‌های رسمی و اداری، به پیشگامی دو تن از بزرگ‌ترین نخست وزیران ایران ـ قائم مقام فراهانی و امیرکبیر ـ پدیدار شد. دو چهره‌ی سیاسی و ادبی ایران، میرزا ملکم خان و عبدالرحیم طالبوف، در نوآوری‌های پسین جای دارند.

قائم مقام فراهانی

قائم مقام فراهانی (۱۲۵۱-۱۱۹۳ق. / ۱۸۳۵-۱۷۷۹م.)، وزیر پرآوازه‌ی

محمّد شاه قاجار، نویسنده‌ای بزرگ و صاحب سبک بود[۱]. او با وفاداری، به این پادشاه قاجار خدمت کرد و سرانجام به دستور همو به قتل رسید. قائم مقام، افزون بر این که اصلاحات بسیاری را در نظام اداری ایران انجام داد، سبک مصنوع و متکلّف را از نامه‌نگاری اداری و دولتی زدود. به سببِ بلندپایگی و برجستگی قائم مقام در عرصه‌ی سیاست و ادبیات، به زودی سبک او برای بیشتر نویسندگان هم‌روزگارش، الگویی شد [۱]. با این همه، نوشته‌های قائم مقام در سنجش با ملاک‌ها و الگوهای جدید به دور از تصنّع و تکلّف نیست. دکتر پرویز ناتل خانلری در این باره چنین می‌نویسد:

> با این حال، امروز که منشآت قائم مقام را می‌خوانیم باز الفاظ آن زاید بر معنا به نظر می‌رسد؛ زیرا که رهایی کامل از قیود آداب معمول، به آن سرعت امکان نداشته است [۲].

امیرکبیر

میرزا تقی خان امیرکبیر، نخست وزیر برجسته و پیشرفت خواهی بود که در سالِ ۱۲۶۸ق. / ۱۸۵۲م. با سرنوشت اندوه‌ناک استاد خود، قائم مقام فراهانی، روبرو شد. امیرکبیر، پرورش یافته‌ی قائم مقام بود، شیوه‌ی کار استاد را پی گرفت و در ساده‌تر کردن هر چه بیشتر سبک‌نامه‌های رسمی و اداری به کامیابی‌هایی دست یافت. دوره‌ی درخشان، امّا کوتاه مدّت امیرکبیر، به سببِ دستاوردهای

---

۱. نخستین بار، مجموعه‌ی آثار منظوم و منثور قائم مقام فراهانی را فرهاد میرزا در ۱۲۸۰ ق. به چاپ رساند. چاپ دوم سروده‌های وی به کوشش وحید دستگردی در حدود ۱۳۱۰ق. منتشر شد. برای دست یافتن به آگاهی‌های بیشتر پیرامون جایگاه ادبی و سیاسی قائم مقام نگاه کنید به: **قائم مقام در جهان ادب و سیاست**، نوشته‌ی ب. قائم مقامی.

بارز و چشمگیر این وزیر توانا، برهه‌ی بارز و برجسته‌ای را در نوشکوفایی ایران پدید آورد. تأثیر سبکِ صریح، ساده و بی‌پیرایه‌ی امیرکبیر، به مانند بسیاری از اندیشه‌های بارز و طرح‌های ناتمام او، پس از مرگ زودهنگام وی بر جای ماند. نشانه‌های سبک امیرکبیر، در نامه‌نگاری‌های رسمی و اداری دوره‌ی ناصرالدین شاه قاجار، در آثار نویسندگان آن دوره و حتّی در سفرنامه‌ی این پادشاه که سرانجام، مرگ را ارزانی او داشت، آشکار است.

میرزا ملکم خان

پس از این دو وزیر برجسته، باید از نواندیشِ پرآوازه، میرزا ملکم خان نام برد که پیشگام واقعی نثر نوین فارسی به شمار می‌آید. او در اصفهان به سالِ ۱۲۴۹ق. / ۱۸۳۳م. در خانواده‌ای ارمنی به دنیا آمد و در اوانِ کودکی برای دانش‌اندوزی به اروپا فرستاده شد. پس از بازگشت به ایران به تدریس در دارالفنون پرداخت و هم زمان، مترجم استادانِ اروپایی دارالفنون بود [۳]. به سببِ آشنایی میرزا ملکم خان با تمدّن غرب، نخستین هدفِ وی، برانگیختنِ پادشاهان آن روزگار به پدید آوردنِ دگرگونی‌ها و اصلاحات بایسته در نظام اداری و حکومتی ایران بود. کتابچهٔ غیبی (۱۲۷۵ق. / ۱۸۵۹م.) که اندکی پس از بازگشتِ ملکم خان از اروپا نوشته شد، در حقیقت، راهنمایی است برای حکمفرمایان زمانه که چگونه به دگرگونی‌ها و اصلاحات بپردازند. در سال‌های پس از آن، ملکم خان انجمن فراماسونری را پدید آورد که دربرگیرنده‌ی شماری از دانش‌پژوهان دارالفنون و برخی از روشنفکران ناراضی بود [۴]. سرانجام، وی به سببِ دیدگاه‌های سیاسی خود به استانبول تبعید شد. در آن دیار، او به

اصلاح‌طلبانی که در تبعید به سر می‌بردند پیوست. در زمان ماندگاری در استانبول، ملکم خان، چندین نمایشنامه و مقاله‌ی سیاسی و اجتماعی نوشت. سه نمایشنامه از این مجموعه، چشم‌اندازی از زندگی ایرانیان و نهادهای اجتماعی ایران را باز می‌تاباند [۵]. عنوان‌های اجتماعی و سیاسی این نمایشنامه‌ها، که در سال ۱۳۴۰ق. / ۲-۱۹۲۱م. در برلین انتشار یافتند، درونمایه‌های سیاسی و اجتماعی آنها را نشان می‌دهد: «سرگذشت اشرف خان، حاکم عربستان» [۶]، «طریقهٔ حکومت زمان خان بروجردی» [۷] و «حکایت کربلا رفتن شاه قلی میرزا» [۸][1].

میرزا ملکم خان در ۱۲۸۸ق. / ۱۸۷۱م. به تهران فرا خوانده شد و طرحی برای تشکیل مجلس ملّی به شاه و صدر اعظم ارائه کرد. او به «ناظم الملک» ملقّب شد و به عنوانِ وزیر مختار ایران به بریتانیا فرستاده شد. امّا بار دیگر، دیدگاه‌های انتقادی ملکم خان، خشم شاه را برانگیخت و به این ترتیب وی از سمت خود عزل شد. او سپس، در لندن، روزنامه‌ی پرآوازه‌ی «قانون» را منتشر کرد. انتشار این روزنامه با آن که در ایران ممنوع بود به دست ایرانیان پیشرفت خواه و دانش اندوخته‌ای که آن را با شور و اشتیاق می‌خواندند می‌رسید. پس از قتل ناصرالدین شاه، میرزا ملکم خان، وزیر مختار ایران در رم شد و تا پایان زندگی‌اش در همین سمت بر جای ماند. به هنگام انقلاب مشروطیّت، کهنسالی

---

۱. ترجمه‌ی فرانسوی این نمایشنامه‌ها با این مشخصات کتاب‌شناسی منتشر شده است:

Les Comedies de Malkom Khan, by A. Bricteux, a Belgian Iranianist, Paris, 1933.

و بیماری، از حضور فعّال او در عرصه‌های گوناگون جلوگیری می‌کرد. با این همه، صدای او که همگان را به سلطنت مشروطه در رعایت حقوق فردی فرا می‌خواند، از سخنرانی هر مشروطه‌خواهی شنیده می‌شد و نهالی که او کشته بود، بعدها با تصویبِ قوانین و مصوّبات نخستین مجلس به ثمر نشست [۹].

میرزا ملکم خان، نویسنده‌ای کوشا بود که عمدتاً به موضوع‌های مهمّ سیاسی و اجتماعی روز می‌پرداخت. سبک او بیش از آن که از نویسندگان صاحب سبک سنّت‌گرای ایران تأثیر پذیرفته باشد، از نویسندگان اروپایی متأثّر بود. ویژگی بارز سبک آثار ملکم خان، شیوه‌ی دلیل و برهان بود، شیوه‌ای که به عنوان پدیده‌ی جدید ادبی، مورد توجّه نسل جوان قرار گرفت. نادرستی‌های نحوی و ناسازگاری‌های ایدئولوژیک در نوشته‌های ملکم خان دیده می‌شد، امّا سادگی و روانی سبک، همراه با نوآوری درونمایه‌ای، خوانندگان آن روزگار را برمی‌انگیخت. آثار ملکم خان، افزون بر آن که حرکتِ مشروطیّت را شتاب فزاینده‌ای بخشید سبک جدیدی نیز فراروی نویسندگان جوان قرار داد. پس از پیروزی مشروطه‌خواهان، شمار بسیاری از نویسندگان جوانِ پیشرفت‌خواه، به ویژه روزنامه‌نگاران، سبک او را الگویِ نویسندگیِ خود می‌پنداشتند.

میرزا ملکم خان، افزون بر داشتن دیدگاه‌های انتقادی اجتماعی و سیاسی، پشتیبانِ کوشای اصلاح خط فارسی بود [۱۰]. او چندین کتاب و رساله در زمینه‌ی الفبایی که خود پدید آورده بود نوشت [۱۱]. یکی دیگر از خدمت‌های ملکم خان به زبان فارسی، کاربرد اصطلاحات جدید در نوشته‌های اوست. این اصطلاحات، غالباً دقیق و به دور از ابهام می‌باشد و از آثار وی به زبان فارسی راه یافته است. در حقیقت، بسیاری از اصطلاحاتی که امروز در نظام اداری و دولتی

ایران به کار می‌رود، همان اصطلاحاتی است که ملکم خان، نخستین بار در روزنامه‌ها و مقاله‌های گوناگونِ خود به کار برده و یا از آنها سرچشمه گرفته است.

عبدالرحیم طالبوف

نخستین نویسنده‌ای که ایرانیان را با دانش‌های جدید آشنا کرد، عبدالرحیم نجارزاده یا «طالبوف» [۱۳۲۹-۱۲۵۰ق. / ۱۹۱۱-۱۸۳۴م.] بود [۱۲]. او بعدها، خود را «طالب‌زاده» نامید و پسوند فارسی را جایگزینِ پسوند روسی کرد. طالبوف در تبریز زاده شد، امّا بخش گسترده‌ای از زندگی خود را در قفقاز گذراند. در آن دیار به کار پرداخت و به مطالعه‌ی ادبیات و دانش‌های طبیعی روی آورد. سبکِ کتاب‌های طالبوف، ساده و خواندنی است و گستره‌ی در خور توجّهی از مضامینِ اخلاقی و علمی را در برمی‌گیرد. آوازه‌ی ادبی طالبوف، بیشتر به واپسین اثر بزرگ او، مسالک المحسنین وابسته است که یکی از دستاوردهای برجسته‌ی ادبی این دوره به شمار می‌آید. این کتاب، سفرنامه‌ی تخیّلی در قلمرو دانش‌های جدید و به داستانی دنباله‌دار همانند است؛ که سرشار از توصیف‌های پویا و زنده در زمینه‌ی باورها، رفتارها و کنش‌های طبقاتِ گوناگون مردم و شیوه‌های زیستی آنهاست. دیگر آثار طالبوف را می‌توان چنین برشمرد: پندنامهٔ مارکوس، هیأت فلاماریون (این دو کتاب از روسی به فارسی ترجمه شده‌اند)، مسایل الحیات، نخبهٔ سپهری، سیاست طالبی، آزادی چه چیز است؟ و کتاب دو جلدی کتاب احمد یا سفینهٔ طالبی [۱۳]. تمام این آثار، در روزگار نویسنده به آوازه‌ی در خور توجّهی دست یافتند. واپسین کتاب از این مجموعه، راهنمایی است برای آشنایی کودکان با دانش‌های جدید، به شکل گفتگوی پدر با

پسر خود. در سفینهٔ طالبی و نیز در مسایل الحیات و آزادی چه چیز است؟ (که ادامه‌ی سفینهٔ طالبی به شمار می‌آیند) نویسنده، با زبان ساده و روزمره‌ی مردم پیرامون فیزیک، شیمی، زیست‌شناسی و دستاوردهای جدید، مفهوم آزادی، دموکراسی، استقلال و ... بحث می‌کند و می‌کوشد خوانندگان خود را با این گونه موضوع‌ها آشنا سازد و آنها را به بایستگیِ دگرگونی‌ها و اصلاحاتِ اجتماعی و فرهنگی سرزمین خود آگاه کند.

برخی از رهبرانِ مذهبی در تبریز، نوشته‌های عبدالرحیم طالبوف را نکوهش و او را به بی‌دینی متهم و خواندنِ آثار او را ممنوع کردند. امّا این آثار، سببِ آوازه و محبوبیّتِ نویسنده شد، به گونه‌ای که پس از انقلاب مشروطیّت، مردم تبریز، به صورتِ غیابی، او را به عنوانِ نماینده‌ی خود در نخستین مجلس برگزیدند. او این افتخار را پذیرفت، امّا به سببِ کهنسالی و ناخشنودی‌های گذشته، هرگز به تهران نرفت [۱۴].

یادداشت‌های مترجمان

[۱] شاید پرآوازه‌ترین نویسنده‌ی دوره‌ی قاجار (به ویژه پیش از مشروطیّت) میرزا ابوالقاسم قائم مقام فراهانی (مقتول در ۱۲۵۱ق.) است که با تکیه بر ذوق و استعداد خود، رویدادهای روزگار خود را با زبان رایج در دوره‌ی قاجار در بافت زبانی به سبک گلستان سعدی به دست داد. ویژگی‌های نثر قائم مقام عبارت بودند از: نثر شیرین و آمیخته به شعر و ضرب المثل‌ها و کاربرد لطیف زبان عربی، عبارت‌های کوتاه و جاندار همراه با سجع و قرینه‌سازی، شیوه‌ای پویا و زنده در نثر نویسی و... ملک الشعرای بهار در **سبک‌شناسی** (ج ۳، ص ۳۵۶) به تفصیل در باره‌ی ویژگی‌های سبکی نثر قائم سخن گفته است:

> قائم مقام ـ رضوان الله علیه ـ در تحلیل و تدریج مصراع‌ها و ابیات و به اصطلاح در بعضی از اقتباسات به سلیقه من بر تمام متقدمین می‌چربد.

قائم مقام فراهانی، احیاکننده‌ی نثر فارسی در دوره‌ی قاجار است. اگر قائم مقام نبود نثر فارسی چنان که باید در دوره‌ی مشروطیّت تحوّل نمی‌یافت. در منشآت قائم مقام فراهانی، سه شیوه‌ی ساده، بینابین و مصنوع دیده می‌شود، امّا تکیه بر ساده‌نویسی است. در مجموع می‌توان این ویژگی‌ها را در نثر **منشآت** برشمرد:

۱ ـ خالی بودن نثر از واژه‌های ترکی و مغولی

۲ ـ توجّه به زبان عامیانه مانند استفاده از «پُر» در «پُر مشتاق»، «پُر خام» و «پُر طمع»؛ استفاده از کاف تصغیر و تحبیب که در زبان عامیانه رایج بود مانند: دشمنک، چیزکی، نوکرک.

۳ ـ کاربرد سجع، ترصیع و موازنه در حدّ متعادل و متعارف

۴ ـ کاربرد آیات و احادیث به شیوه‌ای استادانه و شیرین

۵ ـ کاربرد شعر و ضرب المثل متناسب با کلام

[۲] ر.ک: ناتل خانلری، پرویز. «نثر فارسی در دورهٔ اخیر»، **نخستین کنگره نویسندگان**

ایران، تهران ۱۳۲۶، ص ۱۳۳.

[۳] میرزا ملکم خان پس از مدّتی به مقام مترجمی ناصرالدّین شاه و سپس مستشاری میرزا آقا خان نوری، جانشین امیرکبیر، دست یافت.

[۴] برخی از پژوهشگران بر این باورند که «اگر چه میرزا ملکم خان، نخستین کسی است که در ایران انجمن فراماسونری به سبکِ انجمن فرنگستان برپا کرد امّا در آغاز، فراموشخانه‌ی او، هیچ گونه پیوستگی‌ای با فراماسونری فرنگستان نداشته است و اگر وابستگی به لژهای فرانسه پیدا کرده باشد، این امر بعداً اتفاق افتاده است» (به نقل از: کتیرایی، مسعود، **فراماسونری در ایران** (از آغاز تا تشکیل لژ بیداری ایران)، انتشارات اقبال، چاپ دوم، تهران، ۱۳۵۵، ص ۵۹). این سخن شاید درست باشد، چرا که ملکم خان گویا برای تأسیس فراموشخانه و لژماسونی از سوی محافل فراماسونی انگلستان یا فرانسه اجازه‌ای نداشته است. فعالیت‌های این لژ، بدگمانی ناصرالدین شاه را برانگیخت و شاه در ۱۲۷۸م. این محفل را منحل کرد. شاید این انحلال، دلیلی باشد که در وهله‌ی نخست، ارتباط چندانی بین این انجمن فراماسونری و محفل فراماسونری خارج از کشور وجود نداشته است و بعدها چنین ارتباطی پدیدار می‌شود. در این باره همچنین ر.ک: آرین‌پور، یحیی، **از صبا تا نیما**، همان، ج ۱، صص ۳۱۵-۳۱۴.

[۵] انتساب این نمایشنامه‌ها به میرزا ملکم خان، اشتباهی است که به سخن دکتر حسن کامشاد راه یافته است. دکتر کامشاد گویا به پیروی از ادوارد براون (در **تاریخ ادبی ایران**، ترجمه‌ی رشید یاسمی، ج ۴، ص ۳۳۰) به این باور رسیده است. ادوارد براون چنین می‌نویسد:

> سه تمثیل هم از آثار پرنس ملکم خان وزیر سابق ایران در دربار لندن به نظر رسیده که تاریخ تحریر آنها معلوم نیست. سابقاً قسمتی از آنها در پاورقی روزنامه اتحاد تبریز در سال ۱۳۲۶ق. / ۱۹۰۸م. طبع گردید، امّا نسخه کامل هر سه تئاتر در کتابخانه دکتر فردریک روزن، دیپلمات و مستشرق معروفِ آلمانی به دست آمد و در سال ۱۳۴۰ / ۲-۱۹۲۱ در چاپخانه‌ی کاویانی برلن طبع شد. این نمایش‌ها عبارتند از: (۱) سرگذشت اشرف خان حاکم عربستان در ایام توقف او در طهران (سنهٔ ۱۲۳۲/۱۸۱۷)، (۲) طریقه حکومت زمان خان بروجردی در سنهٔ ۱۲۳۶/۱۸۲۰) و (۳)

حکایت کربلا رفتن شاه قلی میرزا و سرگذشت ایام توقف چند روزه در کرمانشاهان نزد شاه مراد میرزا حاکم آن‌جا.

علاوه بر ادوارد براون تقریباً تمام پژوهشگرانی که در باره‌ی نمایش در ایران به پژوهش پرداخته‌اند همین اشتباه را پیرامون انتساب این سه نمایشنامه به میرزا ملکم خان مرتکب شده‌اند: غلام علی فکری (در **تاریخچهٔ سی و پنج سالهٔ تئاتر در ایران**، سالنامه‌ی پارس، شماره ۲۱)؛ ایرج افشار در «نمایشنامه‌نویسی در ادبیات ایران» (اطلاعات ماهنامه، ج ۴، شماره ۲)؛ جنتی عطایی در **بنیاد نمایش در ایران** و ...

امّا نویسنده‌ی واقعی این سه نمایشنامه کیست؟ در سال ۱۹۵۵م. «آ.ع. ابراهیموف» پژوهشگر جمهوری آذربایجان با انتشار آرشیو اسناد و نامه‌های میرزا فتح علی آخوند زاده، از این ابهام پرده برداشت و مشخص کرد که نویسنده‌ی این نمایشنامه‌ها، شخصی به نام «میرزا آقا تبریزی» است و میرزا ملکم خان در این مورد نقشی نداشته است (درباره‌ی میرزا آقا تبریزی رجوع کنید به: ملک پور، جمشید، **ادبیات نمایشی در ایران**، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۳، ج ۱، ص ۱۸۷ به بعد).

«در آرشیو آخوندزاده، علاوه برنامه‌هایی که میرزا آقا تبریزی به میرزا فتحعلی نوشته و در آنها به معرفی خود پرداخته، مکتوبی انتقادی از خود آخوند زاده هم وجود دارد که بر نمایشنامه‌های میرزا آقا، توسط آخوند زاده نوشته شده است... چهار نمایشنامه‌ای که به خط خود میرزا آقا تبریزی در این آرشیو موجود است عبارتند از: ۱ ـ سرگذشت اشرف خان حاکم عربستان؛ ۲ ـ سرگذشت شاه قلی میرزا در کرمانشاه؛ ۳ـ طریقهٔ حکومت زمان خان در بروجرد؛ ۴ ـ قصهٔ عشقبازی آقا هاشم خلخالی و سرگذشت آن ایام» (ر.ک: ملک پور، جمشید، همان، ص ۱۸۶).

یحیی آرین‌پور در **از صبا تا نیما** (ج ۱، ص ۳۵۹)، انتساب این نمایشنامه‌ها را به میرزا آقا تبریزی تأیید می‌کند و نه به میرزا ملکم خان. دیدگاه حامد الگار در کتاب میرزا ملکم خان گواهی بر همین موضوع است (ر.ک: الگار، حامد، **میرزا ملکم خان**، ترجمه‌ی جهانگیر عظیما و مجید تفریشی، انتشارات مدرّس، تهران، ۱۳۶۹).

[۶] در باره‌ی نمایشنامه‌ی «سرگذشت اشرف خانم، حاکم عربستان» رجوع کنید به: ملک پور، جمشید، همان، صص ۲۰۰-۱۹۵.

[۷] در باره‌ی نمایشنامه‌ی «طریقهٔ حکومت زمان خان بروجردی» رجوع کنید به: همان،

صص ۲۰۴-۲۰۱.

[۸] در باره‌ای نمایشنامه‌ی «حکایت کربلا رفتن شاه قلی میرزا» رجوع کنید به همان، صص ۲۰۶-۲۰۴.

[۹] به نظر می‌رسد که از دو دیدگاه، می‌توان درباره‌ی میرزا ملکم خان نظر داد:

۱ ـ از دیدگاه گسترش اندیشه‌ی آزادی خواهی و مبارزه با پندارهای نادرست مردم و بیدار کردن مردم از خواب آلودگی در دورانِ ناصرالدین شاه قاجار، اندیشه‌های او بسیار مؤثر بود. از این حیث، اندیشه‌های میرزا ملکم خان ستودنی است و او چهره‌ای مثبت دارد.

۲ ـ از دیدگاه اخلاقی، او انسانی بی‌ایمان و متقلّب است (ر.ک: کتیرایی، محمود، فراماسونری در ایران، همان، ص ۶۳). «قزوینی» نیز در یادداشت‌های خود، میرزا ملکم خان را فردی متقلّب و کلاهبردار می‌داند.

[۱۰] از دیرباز در باره‌ی تغییر خط فارسی نظریه‌هایی مطرح شده است که دست کم به نام سه تن در دوره‌ی مشروطیّت می‌توان اشاره کرد: آخوندزاده، میرزا ملکم خان و مستشارالدوله. پس از آخوندزاده که گویا نخستین کسی بود که عیب‌های الفبای فارسی را دریافت، میرزا ملکم خان است که همانند آخوند زاده اعتقاد داشت «وضع خطوط ملل اسلام زیاد از حدّ معیوب است و با چنان خط، محال خواهد بود که ملل اسلام بتوانند به درجهٔ حالیهٔ فرهنگستان ترقّی نمایند». میرزا ملکم خان و آخوندزاده اعتقاد داشتند که یکی از دلایل عقب ماندگی ملّت‌های اسلامی همین الفبای عربی ـ فارسی بود.

میرزا ملکم خان از ترکیب حروف الفبای فارسی، خط دیگری ساخته بود که به نظر او ساده‌تر و مفیدتر بود. او شرح خط اختراعی خود را در رساله‌ای به نام «نمونه خط آدمیّت» در سال ۱۳۰۳ق. منتشر کرد. الفبای ملکم خان به سبب اشکالات و نواقصی که داشت، رواج نیافت.

[۱۱] دو رساله به نام «مبدأ ترقی» و «شیخ و وزیر» و نگارش چند حکایت از گلستان سعدی و نیز کلمات قصار امام علی(ع) که در سال ۱۳۰۲ق. در لندن به چاپ رسانید.

[۱۲] دکتر حسن کامشاد سال تولّد طالبوف را ۱۸۵۵م. (۲-۱۲۷۱ق.) دانسته است. در حالی که دیگر مآخذ از جمله آرین‌پور، یحیی، از صبا تا نیما، همان، ج ۱، ص ۲۸۷؛ آدمیّت، فریدون، اندیشه‌های طالبوف تبریزی، انتشارات دماوند، چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۳، ص ۱

و بالایی، کریستف وکویی پرس، میشل، **سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی**، همان، ص ۳۹، سال تولّد ملکم خان را ۱۸۳۴م. / ۱۲۵۰ ق. دانسته‌اند.

[۱۳] کتاب احمد، **سفینهٔ طالبی یا سفینه طالبوف** به شیوه‌ی داستان امیل ژان ژاک‌روسو نوشته شده است. این اثر در محافل ایرانیان خارج ازکشور، بلند آوازه شد و تأثیری استوار و محکم بر مطبوعات دوره‌ی مشروطیّت بر جای گذاشت. این کتاب از نخستین آثار جدید تربیتی برای نوجوانان در زبان فارسی به شمار می‌آید. ساختار آن بر پایه‌ی گفت و شنود است چراکه نویسنده معتقد است:

> نخستین سبب ترقّی معارف و حکمیات، آزادی افکار و افتتاح باب سؤالات است. از این روی نویسنده از راه ملّت‌خواهی به نگارش آن کتاب [کتاب احمد] دست برد تا راه سؤال و جواب به روی مبتدیان باز و ذهن آنان روشن گردد و برای آموختن علوم عالی آماده شوند. (ر.ک: آدمیّت، فریدون، **اندیشه‌های طالبوف تبریزی**، انتشارات دماوند، چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۳، ص ۵).

[۱۴] برای آگاهی بیشتر درباره‌ی طالبوف به این آثار مراجعه کنید:

- آدمیّت، فریدون، **اندیشه‌های طالبوف تبریزی**
- بالایی، کریستف وکویی پرس، میشل، **سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی**، همان، صص ۴۰-۳۹
- آرین‌پور، یحیی، **از صبا تا نیما**، ج ۱، صص ۳۰۴-۲۸۷
- میر عابدینی، حسن، **صد سال داستان نویسی ایران**، نشر چشمه، تهران، بهار ۱۳۷۷، ج ۱ و ۲، صص ۲۵-۲۴
- براهنی، رضا، **قصه‌نویسی**، چاپ سوم، نشر نو، تهران، ۱۳۶۲، صص ۵۲۲-۵۲۰

فصل ۴

در آستانه‌ی انقلاب مشروطیّت

سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم بیگ

در آستانه‌ی انقلاب مشروطیّت، دو کتاب منتشر شد که در رویدادهای آینده، آگاهی مردم و نوشکوفایی ادبیِ ایران، نقشِ بارز و برجسته‌ای داشت. این دو کتاب عبارتند از: سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم بیگ و ترجمه‌ی فارسی رمان پرآوازه‌ی جیمز جوستینین موریه[1]، یعنی ماجراهای حاجی بابای اصفهانی.

سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم بیگ، نخستین کوشش برای آفرینشِ رمان فارسی به سبک اروپایی بود. این اثر ۳ جلدی، به هنگام انتشار نخستین جلد آن، بدون ذکر نام نویسنده در سال‌های پیش از مشروطیّت، دگرگونی بزرگی در ایران پدید آورد. دولت مستبد، به سببِ بیان بسیار انتقادی سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم بیگ نسبت به وضعیّت حاکم، از پخشِ آن جلوگیری کرد و هر کس که آن را خوانده بود جریمه و شماری راکه می‌پنداشت نویسنده‌ی کتاب باشند به این اتهام دستگیر کرد. امّا

---

1 . James Justinian Morier.

این گام‌ها، فایده‌ای نبخشید. در برابر، مردم با شور و اشتیاقِ بیشتری به خواندنِ این کتاب برانگیخته شدند و خواندن آن به صورتِ پنهانی ادامه یافت. چون انتشار این کتاب در ایران ممنوع بود، هر جلد آن در مکان‌های گوناگون در خارج ازکشور منتشر شد. نخستین جلد، بدون تاریخ است و در قاهره به چاپ رسید؛ جلد دوم در ۱۳۲۳ق. / ۱۹۰۵م. نوشته شد و در سال ۱۳۲۵ق. / ۱۹۰۷م. در کلکته و جلد سوم در ۱۳۲۷ق. / ۱۹۰۹م. در استانبول به چاپ رسید. ترجمه‌ی آلمانی جلد نخست، به کوششِ دکتر شولتز در لایپزیگ در ۱۳۲۱ق. / ۱۹۰۳م. منتشر شد که در آن، به زمانِ انتشار نسخه‌ی اصلی اشاره شده است.

مردم از نویسنده‌ی این کتاب، آگاهی نداشتند؛ چند سال پس از آن، در پی چاپ جلد سوم، نام زین العابدین مراغه‌ای، بازرگان ایرانی ساکنِ استانبول، در صفحه‌ی عنوان کتاب دیده می‌شد. در جلد سوم کتاب، نویسنده، زندگی نامه‌ی خود را آورده که گزیده‌ای از آن چنین است:

> حاج زین العابدین مراغه‌ای در ۱۲۵۳ق. [۱] از پدر و مادری کُرد در مراغه زاده شد. نیاکان او از خان‌های سارجبلاغ بودند، آنان نخست شافعی مذهب بودند، امّا بعدها به مذهبِ شیعه گرویدند. خانواده‌ی زین العابدین از ثروتمندانِ مراغه بودند و با ثروتِ ۵۰۰۰ تومانی از متموّلان منطقه به شمار می‌رفتند. او در کودکی به مکتب رفت، امّا به سببِ شیوه‌ی نادرستِ آموزشی و نابسامانی درسی، چندان پیشرفت نکرد. در ۱۶ سالگی به داد و ستد و بازرگانی پرداخت. پس از ورشکستگی، با برادر خود به قفقاز رفت. این سفر سرآغاز تحوّلی در زندگیِ زین العابدین مراغه‌ای بود. در قفقاز به داد وستد پرداخت؛ امّا سرنوشت، او را به نایب کنسولی ایران در تفلیس رساند. زین العابدین در این مقام، یاور ایرانیان بود و به آنان پول قرض می‌داد. امّا چون این

طلب‌ها ادا نمی‌شد، بار دیگر با تنگدستی روبرو شد. سپس به کریمه رفت و در یالتا مغازه‌ای دایر کرد. بار دیگر بخت به او روی آورد. در این زمان تابعیّتِ روسیه را پذیرفت، امّا بنا به گفته‌ی خود از این موضوع خشنود نبود. پس از ۱۵ سال بار دیگر تابعیّت ایرانی را بازیافت. این تابعیّت به بهای از دست رفتن بیشتر ثروت او انجامید. سپس یالتا را ترک کرد و در استانبول سکنا گزید. حاج زین العابدین مراغه‌ای در سال ۱۳۲۸ق. / ۱۹۱۰م. درگذشت. او در هنگام مرگ تقریباً ۶۰ ساله بود [۲].

هر چند، در ایران، شمار اندکی با نام زین العابدین مراغه‌ای آشنا بودند، کتابِ **سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم بیگ** بسیار شناخته شد. سیاحت‌نامه، داستان پسر تاجری تبریزی است که در مصر به دنیا آمد و در همان دیار بالنده شد. ابراهیم بیگ که از پدر، درسِ وطن‌پرستی، علاقه‌ی تعصب‌آمیز به ایران و تمدّن کهن این سرزمین را آموخته بود، بنا بر وصیّتِ پدر، به همراه معلّم سرخانه‌ای خود به ایران سفر می‌کند. امّا برخلافِ سخنان پدرش که ایران را چون بهشتی توصیف کرده بود، در ایران جز بدبختی، فقر و ستم چیزی نیافت. ابراهیم بیگ، در خاطرات سفر خود، گزارشی را همراه با خشم و غضب، پیرامون وطن‌پرستی شدید و در عین حال ناامیدکننده‌ی خود به دست می‌دهد و به تمام یافته‌ها و دیده‌های خود درباره‌ی ستمگری و فساد حکومت وقت و رفتار احمقانه و بی عدالتی اشاره می‌کند. نویسنده چیزی از قلم نمی‌اندازد: قدرت استبدادآمیز، رفتارهای شرارت‌آمیز شاه، وزیران و مقام‌های ارشد دولتی که با عنوان‌های مطنطن و پر طمطراق حکومتی به آزار و باج ستانی از مردم می‌پرداختند، عقب ماندگی ایران، بی‌قانونی، بی‌عدالتی، نبودِ نظم، نابسامانی مدرسه‌ها و مراکز علمی و تعلیم و تربیت، نبودِ

خدمات بهداشتی، استعمال مواد مخدر و افیونی، بی‌رونقی بازار تجارت، ریاکاری و دورویی ملّاها و ... حتّی آثار مصنوع تکلّف‌آمیز گذشته و الفبای زبان فارسی، از نگاه انتقادآمیز او پنهان نمانده است. در بخش در خور توجّهی از کتاب، هنگامی که ابراهیم بیگ با وزیران جنگ، امور داخله و خارجه گفتگو می‌کند، به وظیفه‌ی این وزارت‌خانه‌ها اشاره می‌کند و بدین ترتیب مردم و خوانندگان خود را با این موضوع آشنا می‌کند. نویسنده در جای جای کتاب، وضعیّتِ دوره‌ی قاجار را با شُکوه سده‌های پیشین و گذشته‌های افتخارآمیز ایران مقایسه می‌کند و بارها به نام بزرگان تاریخی این سرزمین اشاره می‌کند: شاه عبّاس صفوی، نادر شاه افشار و میرزا تقی خان امیرکبیر.

با وجود آگاهی نویسنده از وظیفه‌ای که بر دوش دارد، یعنی آگاه‌کردن مردم و بر حذر داشتن آنان از نادانی و به رغم کامیابی و آوازه‌ی اطمینان بخشِ جلد نخست که با هدفِ او همسویی دارد، در جلدهای پسین کتاب، این هدف را پی نمی‌گیرد و در این راه استوار نیست. جلد دوم، عمدتاً به بیماری شگفت‌انگیز ابراهیم بیگ، ناشی از وضعیّت بسیار ناگوار ایران و بیانِ خسته‌کننده‌ی سوگواری خانواده‌اش اختصاص می‌یابد. در جلد سوم، درونمایه‌ی اصلی در جایگاه دوم اهمیّت قرار می‌گیرد و کتاب به آمیزه‌ای از شعر، سخنان حکیمانه، کلمات قصار امام علی(ع)، مجموعه‌ای از امثال و حکم فارسی، پنجاه اصل در حکومت‌داری و گزیده‌ای از مطالب روزنامه‌ی پرآوازه‌ی آن زمان یعنی «حبل المتین» تبدیل می‌شود، همراه با فصلی مفصّل درباره‌ی ژاپن، پیشرفت ناگهانی این کشور و متنِ سخنرانی امپراتور میکادو. گنجاندن این فصل در کتاب، بیانگر آن است که چگونه، ایرانیانی که برای آن پیشرفت و بیداری کشور در سده‌ی ۱۹م. این‌چنین

اهمیّت یافته بود، هوشیارانه پیشرفت‌هایی که می‌توانست در ایران پدید آید، با پیشرفت‌هایی که در دیگر کشورها از جمله ژاپن شکل گرفته بود می‌سنجیدند [۳]. کاربرد کلمات قصار امام علی(ع) و امثال و حکم عامیانه کارکردی کهن در بیان پند و اندرزهای بزرگان داشت و کسی را در برابر آنان یارای سانسور نبود.

با وجود این، دگرگونی درونمایه‌ی اصلی سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم بیگ تأسف‌برانگیز است، به ویژه، جلد سوم کتاب که پس از مشروطیّت به چاپ رسید، یعنی زمانی که عرصه‌ای مناسب برای بسط و گسترش درونمایه‌ی کتاب و حتّی استوارتر کردن چارچوب سست داستان فراهم آمد. در حقیقت، متوسط بودن محتوا و درونمایه‌ی جلد دوم و سوم کتاب و تفاوت سبکی جلد نخست با دو جلد دیگر، برخی را بر آن داشته است که در زمینه‌ی یکی بودن نویسنده‌ی سه جلد تردیدی روا دارند. از این‌رو، عدّه‌ای بر این باورند که میرزا مهدی خان تبریزی، نویسنده‌ی مقالاتی برای روزنامه‌ی «اختر» استانبول، جلد نخست سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم بیگ را نوشت. افزون بر این، در این کتاب، با نادرستی‌های چشمگیری روبرو می‌شویم، مثلاً نویسنده به این موضوع اشاره می‌کند که قانون اروپاییان به طور کامل از قانون اسلام سرچشمه گرفته شده است.

با این همه، پیداست که سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم بیگ را میهن‌پرستی مشتاق و دلباخته نوشته است که تنها دلبستگی و آرزوی او، خوشبختی، کامیابی و پیشرفت کشور می‌باشد. نمونه‌ای از میهن‌پرستی نویسنده‌ی کتاب اشاره‌ای است که وی کاربرد زبانِ ترکی را در زادگاه خود، آذربایجان، غیر طبیعی می‌داند و بر آن است که ایرانیانِ فارسی زبانی که با مردم آذربایجان به زبان ترکی گفتگو

می‌کنند خیانت‌پیشه‌اند. به این ترتیب، نویسنده به سبب شور، شوق و دلبستگی خود به ایران، گاه به افراط می‌گراید و همین باعث شده است درونمایه‌ی کتاب تا اندازه‌ای، احساسی، میهن پرستی تعصب‌آمیز و مضحک به نظر برسد. خواننده، به سادگی درمی‌یابد که گر چه نویسنده به خوبی از درد آگاه است، از درمان هیچ نمی‌گوید. بسیاری از دیدگاه‌ها و باورهای او پیرامون ایرانِ آن روزگار، نو است که اکنون کهن به نظر می‌رسد. در این کتاب، احساس و اشتیاقِ نویسنده، جایگزین منطق و خردورزی می‌شود.

جدا از درونمایه و شیوه‌ی بیان، سبک سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم بیگ، اهمیّت در خور توجّهی دارد. نویسنده، یکی از نخستین ایرانیانی است که با شجاعت، خود را از قید و بندهای سبک سنّتی تصنّعی و تکلّف‌آمیز رها کرد وکتاب را با سبکی ساده و با بهره‌گیری از واژه‌های گفتاری نوشت. گرچه گاه به زبان نویسنده، نقص‌هایی راه می‌یابد، امّا زبان درخشان، زنده و نافذ است. گفته شده است که نثر زین العابدین مراغه‌ای، به سببِ ماندگاری دیرپای وی در سرزمین‌های ترک زبان، از زبان ترکی تاثیر پذیرفته است. با این همه، زبان سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم بیگ، در مقایسه با بیشتر نوشته‌های آن زمان، از حیث سادگی، روانی و شیوایی، جایگاه بی‌مانندی دارد. سخنِ ادوارد براون، پس از گذشت دهه‌ها از انتشار سیاحت‌نامه، بیانگر نوآوری و اهمیّت این کتاب است. البته این نکته نیز گفتنی است که امروز دیگر دیدگاه ادوارد براون درباره‌ی نویسندگان ایرانی، آن‌چنان جایگاهی ندارد؛ چرا که اینک، همه‌ی نویسندگان از زبان گفتاری به مثابه ی ابزار بیانی بهره می‌گیرند. ادوارد براون چنین می‌نویسد:

سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم بیگ که در تسریع انقلاب ۱۳۲۴ق. / ۶-۱۹۰۵م. در ایران، سهم به سزایی داشت. به سبکی ساده و محکم

نوشته شـده و انشـای آن بسـیار خـوب است و بـرای دانشـجویی کـه می‌خواهد با زبان روزمره‌ی فارسـی آشـنا شود و اطلاعات عمومی و تا حدّی افسرده‌کننده‌ای از اوضاع آن مرز و بوم پیدا کـند، کـتاب بـهتری سراغ ندارم [۴].

ورای نقطه ضعف‌های سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم بیگ، نـویسنده‌ی آن یکـی از پیشگامان اتـحاد مـلّی ایـران است. ایـن کـتاب، بـر رویـدادهـای ایـران، تأثـیر چشمگیری داشت و در حقیقت زین العابدین مراغه‌ای یکی از پایه‌گذاران انقلاب مشروطه است [۵].

ترجمه‌ی ماجراهای حاجی بابای اصفهانی

دومین‌کتاب در خور توجّه که در صفحه‌های پـیشین بـه آن اشـاره‌ای شـد، ترجمه‌ی کتاب ماجراهای حاجی بابای اصفهانی است. این رمان زیبا و بـدیع، نوشته‌ی جیمز جوستینین موریه [۶]، از زمان چاپ به سال ۱۸۲۴م. در بریتانیا، دریافت‌های نادرست و نیز ژرف‌اندیشی‌هایی را، به سببِ چهره‌ی دوگانه‌ی کتاب برانگیخت. از یک سو، تصویری که جیمز موریه از قـهرمان داسـتان بـه دست می‌دهد، بسیار مبالغه‌آمیز است. بر این پایه، حاجی بابا را نمونه‌ی یک ایرانـی دانستن، نادرست می‌نماید. از سوی دیگر، جیمز موریه از زندگی خـصوصی، آداب و رسوم ایرانیان و شیوه‌ی زندگی بـخش‌های گـوناگـون جـامعه‌ی ایـران، آن‌چنان آگاهی‌ها و دریافت‌های شگفت‌انگیز و در خور توجّهی به دست می‌دهد که نمی‌توان فردی را چنین آگاه به مسایل ایران، خارجی دانست. این موضوع، درنگ‌ها و بحث‌هایی را پیرامون این کتاب پـدید آورده است. بـه رغـم آن کـه نویسنده در دیباچه‌ی کتاب حاجی بابا در انگلستان بر آن است که حاجی بـابا،

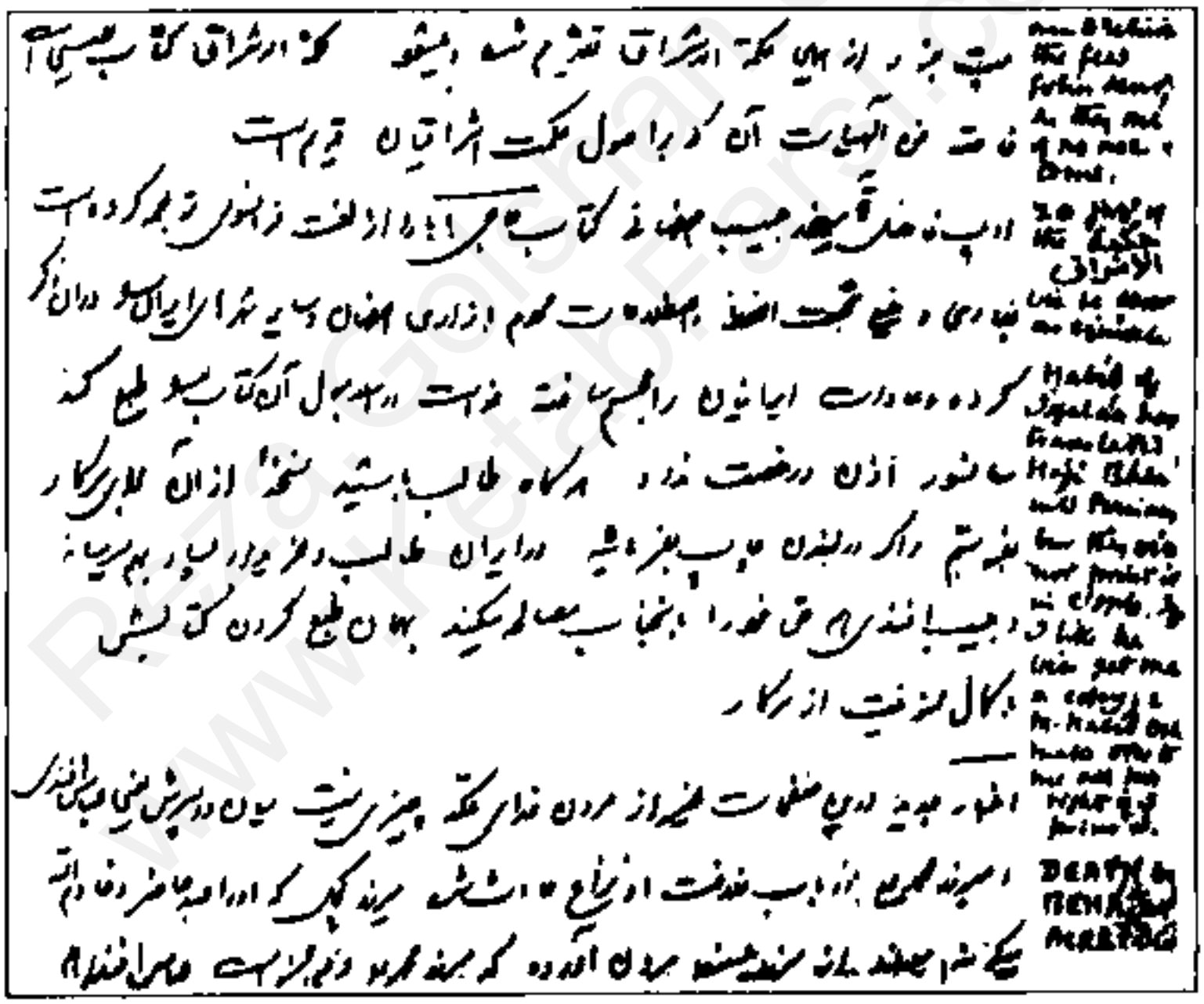
شخصیّتی واقعی نیست. این پرسش‌ها نیز گفته می‌شود که آیا حاجی بابا همان میرزا ابوالحسن، ایلچی ایران به بریتانیای کبیر نیست؟ همان کسی که جیمز موریه را در سفر به بریتانا و بازگشت به ایران همراهی کرد. آیا حاجی بابا، چهره‌ای شیاد است و یا قهرمانی تخیّلی و ساختگی که نویسنده، آن را آفریده است؟ آیا جیمز موریه این کتاب را به تنهایی نوشت و یا دوستان نویسنده به او کمک کردند؟ [۷] به هر حال، نگارنده‌ی این سطور، در این جستار در پی بررسی این پرسش‌ها و گمان‌ها نیست و آن چه بیشتر در خور توجّه است ترجمه‌ی فارسی کتاب ماجراهای حاجی بابای اصفهانی است.

حتّی هنگامی که به متن فارسی کتاب نگاهی می‌اندازیم، باز هم با این پندارها و گمان‌ها روبرو می‌شویم. تا سال‌های پیش از این پنداشته می‌شد که مترجم کتاب، شیخ احمد روحی کرمانی ـ مخالفِ آزادی‌خواه سرسخت ناصرالدّین شاه ـ است که از اوضاع و احوال سیاسی و فکری ایران در آن زمان، انتقاد می‌کرد. گزیده‌ای از زندگی نامه‌ی شیخ احمد، در دیباچه‌ی چاپِ نخست فارسی کتاب که به سال ۱۳۲۳ق. / ۱۹۰۵م. در کلکته به کوشش کلنل دی. سی. فیلوت[1] به چاپ رسید آمده است. کلنل فیلوت بر این باور بود که بی‌گمان، شیخ احمد، مترجم کتاب است. امّا این پندار که پس از درگذشت شیخ احمد، توسط این کلنل انگلیسی بیان شد، با نگاهی به سخنِ استوار شیخ احمد، دیگر پذیرفته نیست. زیرا شیخ احمد در نامه‌ای به زنده‌یاد پروفسور ادوارد براون در ۱۰-۱۳۰۹ق. / ۱۸۹۲م. به صراحت می‌گوید که میرزا حبیب اصفهانی، کتاب ماجراهای حاجی بابای اصفهانی، نوشته‌ی جیمز موریه را از فرانسه به فارسی

---

1 . D. C. Phillott.

برگردان کرده است [۸]. در این باره که آیا سخن صریح شیخ احمد در باره‌ی برگردانِ کتاب از زبان فرانسه، اشتباه قلمی است یا نه، آگاهی نداریم. امّا آن چه پیداست برپایه‌ی بخشی از نامه‌ی شیخ احمد، دوست وی، میرزا حبیب اصفهانی، مترجم کتاب بوده است. بخش در خور توجّه نامه‌ی شیخ احمد که ادوارد براون در دیباچه‌ی متنِ انگلیسی ماجراهای حاجی بابای اصفهانی (۱۸۹۵م.) بیان کرده به این ترتیب است:



تصویر بخشی از نامه‌ی شیخ احمد روحی به ادوارد براون

ادیب فاضل، آقای میرزا حبیب اصفهانی، کتاب حاجی بابا را از لغت فرانسوی ترجمه کرده است به فارسی و خیلی تحت اللفظ

و اصطلاحات مردم بازاری اصفهان و سایر شهرهای ایران را در آن ذکر کرده و عادت ایرانیان را مجسم ساخته. خواست در اسلامبول آن کتاب را طبع کند، سانسور اذن و رخصت نداد. هرگاه طالب باشید نسخه‌ای از آن برای سرکار بفرستم و اگر در لندن چاپ بفرمایید در ایران طالب و خریدار بسیار به هم می‌رساند و حبیب افندی هم حق خود را به آن جناب مصالحه می‌کند به همان طبع کردن کتابش، با کمال ممنونیّت از سرکار.

بر پایه‌ی سخنِ ادوارد براون در این دیباچه (جلد چهارم تاریخ ادبیات ایران، کتاب ماجراهای حاجی بابای اصفهانی را بسیار ستوده است) میرزا حبیب اصفهانی اندکی پس از ارسال نامه توسط شیخ احمد، روی در نقاب خاک کشید. گویا میرزا حبیب، نسخه‌ی فارسی کتاب را به شیخ احمد سپرده است. شیخ احمد در سال ۱۳۱۴ق. / ۱۸۹۶م.، یعنی چهار سال پس از این‌که ادوارد براون را از برگردان فارسی کتاب آگاه کرد به قتل رسید. شواهد، گواه بر آن است که ادامه‌ی کار به فرد دیگری سپرده شد، یعنی کلنل دی. سی. فیلوت. شیخ احمد روحی کرمانی پس از این که از قلمرو عثمانی به ایران باز گردانده شد در پی خیانتی به او، در تبریز، نزدیک سرحدّات ایران ـ عثمانی به قتل رسید و کتاب‌های وی (که به احتمال، نسخه‌ی فارسی کتاب جیمز موریه، ترجمه‌ی میرزا حبیب اصفهانی نیز در میان آنها بوده است) به خانواده‌اش در کرمان تحویل داده شد. در این هنگام، کلنل فیلوت، کنسول بریتانیا در کرمان بود و به طور اتفاقی به نسخه‌ی اصلی کتاب دست یافت. فیلوت در دیباچه‌ی خود بر نخستین چاپ کتاب چنین نوشت:

این اثر از روی نسخه‌ی اصل و پس از مقابله با نسخه‌ای که مترجم

(شیخ احمد) به موطن خود فرستاده، تهیه شده و انتشار آن نیز با اجازه‌ی وارثان او صورت گرفته است.

از این رو می‌توان پنداشت که کلنل فیلوت، به نادرستی گمان می‌کرد شیخ احمد، مترجم این کتاب است. همچنین کلنل فیلوت دریافته که مرحوم میرزا حبیب اصفهانی در برگردانِ کتاب نقشی داشته است، چرا که در دیباچه‌ی کتاب به این نکته اشاره می‌کند که شیخ احمد به هنگام ماندگاری در استانبول، چندین اثر (از جمله ماجراهای حاجی بابای اصفهانی) را از زبان فرانسه به انگلیسی، به یاری میرزا حبیب اصفهانی، سراینده‌ی اصفهانی‌تبار به فارسی برگردان کرده است.

به هر روی، کلنل فیلوت، شیخ احمد را مترجم کتاب می‌پنداشت، به گونه‌ای که تصویر او را در صفحه‌ی نخست چاپ اوّل، دوم و سوم کتاب در کلکته به چاپ رساند. در دیباچه‌ی چاپ دوم کتاب، سال ۱۹۲۳م. و نام کمبریج به چشم می‌خورد. احتمالاً در کمبریج، کلنل فیلوت، ادوارد براون را ملاقات کرد. آیا ادوارد براون، نامه‌ی شیخ احمد را به فراموشی سپرده است؟ یا بر اساسِ تدبیری و با بزرگواری و بلندنظری خود نمی‌خواسته نادرستی سخن کلنل فیلوت را در دیباچه‌ی او بر چاپ نخست کتاب (۱۹۰۵م.) بازگوید و پیرامون مترجم واقعی کتاب، یعنی میرزا حبیب اصفهانی، سخنی براند. ادوارد براون در جلد چهارم تاریخ ادبیات ایران (۱۹۲۴م.) در اشاره‌ای گذرا به نسخه‌ی فارسی کتاب ماجراهای حاجی بابای اصفهانی، از شیخ احمد روحی به عنوان مترجم کتاب یاد کرده، امّا خواننده را به نسخه‌ی انگلیسی کتاب (۱۸۹۵م.) که نام اصلی را در این نسخه بیان کرده هدایت کرده است. چه بسا، ادوارد براون که در این هنگام کهنسال و بیمار بود، نامه‌ی ۳۲ سال پیش شیخ احمد را که در آن اشاره کرده

مترجم کتاب، میرزا حبیب اصفهانی است از یاد برده بود.

آگاهی ما در باره‌ی زندگی و پیشه‌ی میرزا حبیب اصفهانی، مترجم ناشناخته‌ی کتاب ماجراهای حاجی بابای اصفهانی، بسیار اندک است. وی در روستای کوچکی در چهارمحال اصفهان به دنیا آمد و تحصیلات خود را در همان دیار گذراند. سپس به مدّت چهار سال در بغداد به آموختنِ ادبیات و الهیات پرداخت. از گفته‌های جنبی معاصران میرزا حبیب اصفهانی دریافت می‌شود که وی اندیشمندی فرزانه و توانا بوده است. امّا آوازه‌ی میرزا حبیب، به شاعری او ـ با تخلّص شعری «دستان» ـ باز می‌گردد. وی همچنین نثرهایی نوشت که برجسته‌ترین آنها، برگ سبز، پس از درگذشت وی در تبریز به سال ۱۳۱۸ق. / ۱۹۰۰م. به چاپ رسید. چندین متن فارسی از جمله شعرهای بوشاک و محمّد کاری نیز به تصحیح وکوشش میرزا حبیب انتشار یافت. دیگر آثار میرزا حبیب، در زمینه‌ی دستور زبان فارسی و خوشنویسی است از جمله: دستور سخن [۹] (استانبول، ۱۳۱۴ق.)، دبستان پارسی (استانبول، ۱۳۰۸ق.)، راهنمای فارسی (استانبول، ۱۳۰۹ق.) و خط و خطّاطان (استانبول، ۱۳۰۸ق.، این اثر به زبان ترکی نوشته شد) [۱۰]. میرزا حبیب در سالِ ۱۲۸۶ق.، ترجمه‌ی کتابِ Le Misanthrope نوشته‌ی مولیر را به نام مردم گریز منتشر کرد. همچنین باید از اثر دیگر او، برگردانِ غرایب عواید ملل (۱۳۰۲ق. / ۱۸۸۵م.) یاد کرد که از نویسنده‌ی آن، نامی به میان نیامده است. نیز آگاهیم که میرزا حبیب اصفهانی، پشتیبانِ استوار دموکراسی و آزادی خواهی بود و به شدّت با حاکمیّت خودکامه‌ی آن روز ایران، سرستیز داشت و با نظام ریاکار مذهبی نیز مخالفت می‌ورزید. به این ترتیب به کفر متهم شد و به ناچار در سالِ ۱۲۷۶ق. [۱۱]به

قلمرو عثمانی گریخت. در آن دیار تا پایانِ زندگی به سال ۱۳۱۵ق. [۱۲] در بیم و واهمه روزگار گذراند و از راه معلّمی گذرانِ زندگی می‌کرد.

روحیه‌ی ستیزه‌گری میرزا حبیب در برابر دستگاه‌های مذهبی و سیاسی ایران ـ دو نهاد بسیار ریشه‌دار و توانای آن روزگار ـ در عزم وی به برگردانِ کتابِ ماجراهای حاجی بابای اصفهانی نوشته‌ی جیمز موریه نقش بارزی داشت. این اثر در زبانِ اصلی، به رغم تمام آوازه و درخشندگی آن، با نگرشی یک سویه و بر پایه‌ی پیش‌داوری و با نمایش تصویری مبالغه‌آمیز از پاره‌ای جنبه‌های زندگی در ایران (آن هم بدترین جنبه‌ها) نوشته شده و برگردانِ فارسی کتاب نیز به سببِ ستیزه‌گری مترجم با زمینه‌های مذهبی و سیاسی کشور، این ویژگی کتاب را نمایان‌تر کرده است.

باید یادآور شد که ترجمه‌ی فارسی کتاب، ترجمه‌ای کاملاً آزاد است. مترجم، در مواردی که دگرگونی در متنِ اصلی با هدف او همسویی داشت، در انجام این کار، گمانی به خود راه نداده است. از این رو، ترجمه‌ی فارسی کتاب در سنجش با متن اصلی، بسیار متفاوت است. در مواردی یک بند کامل از متن کاسته و یا به متن افزوده شده وگاه چندین صفحه از متن حذف شده است[۱]. برای مثال، در متنِ انگلیسی کتاب، فصل سی و هفتم، «ماجراهای یوسف ارمنی و همسرش ماریان» ۳۴ صفحه است، در حالی که در متنِ ترجمه‌ای، این فصل به ۵ صفحه کاهش یافته است. یکی از دلیل‌های آشکار این نکته، این است که در این بخش، به آداب و رسوم و آیین عروسیِ ارمنی‌ها پرداخته می‌شود و برای

---

۱. مقصود از ترجمه‌ی فارسی کتاب، نسخه‌ی فارسی کلنل دی. سی. فیلوت (کلکته، ۱۹۰۵م.).

خواننده‌ی ایرانی نمی‌توانسته چندان جذابیّتی داشته باشد و با هدفِ مترجم نیز چندان همسویی نداشته است[۱]. چند نمونه‌ی تصادفی دیگر، این نکته را بیشتر روشن می‌کند.

جیمز موریه، در دیباچه‌ی کتاب ماجراهای حاجی بابای اصفهانی، از چند اروپایی نام می‌برد که اسلام آورده‌اند. میرزا حبیب اصفهانی ـ مترجم کتاب ـ از ترجمه‌ی این بخش چشم می‌پوشد؛ امّا هر جا که در متنِ انگلیسی، به مقام‌های دولتی ایران و مقام و مرتبت آنان اشاره‌ای شده است، از جمله صدرالعظم، وزیر امور داخله، خزانه‌دار کل و ...، در ترجمه، نام و لقب آنان بیان شده است. به این ترتیب مترجم می‌خواهد نادانی و بی عدالتی‌های آنان را نشان دهد. در ترجمه به عنوان‌هایی برمی‌خوریم مانند: اعتماد الدّوله، دبیر الملک، مستوفی الممالک و در اشاره به خزانه‌دار کل، نخست نام امین الدوله صدر اصفهانی و در فصل‌های پسین عنوانِ معیر الملک بیان شده است[۲].

مترجم، در بیان زندگی و فعالیت‌های روحانیان دوروی و دو چهره، با تفصیل بیشتری بحث کرده و تصویری که از ریاکاری و دورنگی اینان به دست می‌دهد، نسبت به متنِ انگلیسی کتاب، هولناک‌تر و مبالغه‌آمیزتر است. مترجم، عمدتاً می‌کوشد جنبه‌ی انتقادی کتاب را پررنگ‌تر کند[۳]. مترجم، گاه کاسه‌ی داغ‌تر از آش می‌شود و اگر در جایی جیمز موریه به نیکی از ایرانیان یاد کرده

---

۱. همچنین نگاه کنید به: فصل ۲۶ و پایان دیباچه، کتاب ماجراهای حاجی بابای اصفهانی.

۲. نک. صص ۴۷ و ۹۹. همان.

۳. برای مثال، نگاه کنید به: صفحات ۴-۳، ۹۰، ۱۰۱، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۴۰ و ۱۴۱ متن فارسی و انگلیسی.

باشد، معنا را به طور کامل دگرگونه می‌سازد. برای مثال، جیمز موریه در بیان سخن، از خواسته‌های سیاسی سفیر بریتانیا می‌نویسد:

> سفیر بریتانیا اصرار داشت برخی امتیازهای سیاسی به او واگذار شود. امّا وزیر از روی ملاحظاتی، از جمله منافع ایران مجبور بود آنها را رد کند (ص ۱۱۷ متن انگلیسی).

امّا در ترجمه‌ی فارسی کتاب، این جمله چنین معنا شده است:

> ایلچی در رواج تجارت وگشودن مدارس و مکاتب در ایران اصرار داشت و معتمدالدوله می‌گفت که این کارها مصلحت دولت نیست (ص ۱۱۷ متن فارسی)[1].

همچنین مترجم گاه بدون هیچ دلیلی (نک. صص ۱، ۱۹ متن فارسی) وگاه به سبب همانندی‌های موارد (نک. صص ۹۲، ۲۱۶ متن فارسی) در مطالب، دگرگونی‌هایی پدید می‌آورد.

متنِ انگلیسی کتاب ماجراهای حاجی بابای اصفهانی، افزون بر ویژگی‌هایی که داراست طنزی فکاهی به شمار می‌آید. بی‌گمان، از این حیث، مترجم بر نویسنده پیشی گرفته است. در شرح و توصیف تشریفات درباری و به تصویر درآوردن ملّاها، درویشان و دیگر طبقه‌ها، به سببِ افزوده‌هایی به متن، ترجمه‌ی فارسی از متنِ انگلیسی، باریک‌بینانه‌تر و جالب‌تر شده است[2]. دیگر ویژگی بارز ترجمه فارسی ماجراهای حاجی بابای اصفهانی، کاربرد گسترده‌ی مترجم از شعرهای پرآوازه و متداول می‌باشد که در جای جای کتاب به تناسب به کار گرفته شده

---

۱. همچنین نگاه کنید به: صص ۳۳۱ و ۴۵۳ متن کتاب.

۲. برای مثال نگاه کنید به: صفحات ۳۲، ۴۲، ۷۷، ۷۹، ۲۱۳ و ۳۲۵ متن فارسی و انگلیسی کتاب.

است. این کاربرد، همراه با بهره‌گیری از سخنان عامیانه و استنادهای گسترده به آیه‌های قرآنی و روایت‌ها، نشان‌دهنده‌ی تسلّط مترجم بر ادبیات فارسی، زندگی و زبان ایرانیان و نیز آگاهی وی از فرهنگ و معارف اسلامی است.

گاه نیز ذوق ادبی مترجم، شکوفا می‌شود و انبوهی از واژه‌ها و ترکیب‌های زیبای ادبی به کار می‌گیرد، به گونه‌ای که از موضوع دور می‌شود و سبکی مصنوع در نثر خود در پیش می‌گیرد. پس از عبارت «کاروان آماده شده بود یک هفته پس از جنگ نوروز عازم شود» چندین سطر به فرا رسیدن فصل بهار می‌پردازد. این نوع کاربرد را در جای جای کتاب می‌توان دید. برای مثال در ص ۲۹، مترجم انبوهی از واژه‌ها و عبارت‌های ادبی تصنّع‌آمیز و متکلّفانه وارد متن می‌کند که به گونه‌ای مبهم، ناسازگار با متن هستند که بنا به گفته‌ی کلنل فیلوت «خواننده، در بین عبارت‌ها و جمله‌ها سردرگم می‌شود». افزون بر این، نادرستی‌های کوچک و در عین حال فراوان، ناتوانی مترجم را در دریافت و شناخت پاره‌ای واژه‌ها و اصطلاحات بیگانه نشان می‌دهد. از سوی دیگر، گاه نیز دیده می‌شود که میرزا حبیب اصفهانی، نادرستی‌های متن انگلیسیِ موریه را تصحیح و افتادگی‌ها را کامل کرده است[۱].

اگر جزئیات فنّی کتاب ماجراهای حاجی بابای اصفهانی را نادیده بگیریم و تنها به ترجمه‌ی فارسی کتاب بسنده کنیم، چشم‌انداز جدیدی فراروی‌مان قرار می‌گیرد. این کتاب از نظر اجتماعی و سیاسی، در بیداری و آگاه کردن مردم و به پیش بردن انقلاب مشروطیّت، تأثیر بسیار ژرفی بر جای گذاشت. از دیدگاه ادبی

---

۱. برای مثال رجوع کنید به: صص ۴-۳، ۶۷، ۸۶، ۸۹، ۱۴۸ و ۱۵۰ متن فارسی و انگلیسی کتاب.

نیز یکی از کامیاب‌ترین تجربه‌ها در روند جدید نویسندگی پدیدار شد، به گونه‌ای که هنوز هم بسیاری از نویسندگان جدید ایرانی از سبک نویسنده‌ی این کتاب پیروی و از آن به عنوان یکی از بهترین آثار دوره‌ی معاصر، یاد می‌کنند. ملک الشّعرای بهار در باره‌ی کتاب **ماجراهای حاجی بابای اصفهانی** چنین می‌نویسد:

> قلمی که قدرت بر مجسّم ساختن حکایات حاجی بابا کرده است از قادرترین و محکم‌ترین ساده‌نویسان آن عصر می‌باشد[۱].

ملک الشّعرا، همچنین بر این نکته تأکید می‌کند:

> نثر حاجی بابا گاهی در سلاست و انسجام و لطافت و پختگی مانند گلستان وگاه در مجسم ساختن داستان‌ها وتحریک نفوس و ایجاد هیجان در خواننده، نظیر نثرهای فرنگستان است. هم ساده است و هم فنّی، هم با اصول کهنه‌کاری استادان نثر موافق و هم با اسلوب تازه و طرز نو همداستان، و در جمله یکی از شاهکارهای قرن سیزدهم هجری است[۲].

نکته‌ی پایانی، پانوشت‌های در خور توجّه ترجمه‌ی فارسی است که مصحّح بر متنِ کتاب افزوده است. این پانوشت‌ها، جدا از آن‌که گاه، مصحّح معنای درستِ اصطلاحی را در نیافته است، برای دانش پژوهانِ علاقه‌مند به آموختنِ فارسی نوین و گفتاری، دقیق و بسیار سودمند است [۱۳].

---

۱. ر.ک: بهار، محمّد تقی، **سبک‌شناسی**، ج ۳، تهران، ۱۳۳۷ ش، ص ۳۳۶.

۲. همان‌جا.

نخستین ترجمه‌ها

افزون بر ترجمه‌ی ماجراهای حاجی بابای اصفهانی، پیش از مشروطیّت، ترجمه‌های بارز و برجسته‌ای آفریده شدند. این آثار، نقش در خور توجّهی در دگرگونی‌ها و جنبش‌های ادبی این دوره داشتند.

ترجمه از زبان‌های اروپایی با راه یافتنِ صنعت چاپ به ایران آغاز شد. امّا، نخستین ترجمه‌ها که بیشتر، کتاب‌های درسی در زمینه‌ی تاریخ، جغرافیا و دانش‌های گوناگون برای بهره‌گیری در دارالفنون بود، از جنبه‌ی ادبی، ارزشِ چندانی نداشت. ترجمه‌ی رمان و نمایشنامه، در سال‌های پس از این آغاز شد. درونمایه‌ی جدید، فرم جذّاب و زبانِ زنده و پویا، آن‌چنان در خوانندگان فارسی زبان تأثیر گذاشت که تا سال‌ها، این دسته از آثار، از سرگرمی‌های بارز خانواده‌های ایرانی به شمار می‌آمدند.

از میان نخستین کتاب‌های داستانی، ترجمه‌ی میرزا عبداللطیف طسوجی از متنِ عربی الف لیلة و لیلة، مجموعه‌ای از روایت‌ها و حکایت‌ها با ریشه‌ی ایرانی، در خور بیان است. نثر فارسی ترجمه‌ی این کتاب، استوار، سنجیده و زیباست و تأثیری ژرف بر آثار سال‌های پسین بر جای گذاشت.

در سال ۱۲۸۸ق. / ۱۸۷۱م. میرزا جعفر قراچه‌داغی، چند نمایشنامه‌ی میرزا فتح علی آخوندزاده را از زبان ترکی به فارسی برگردان کرد. پنج نمایشنامه از این دست، سه سال بعد، در مجموعه‌ای به چاپ رسید. مترجم در دیباچه‌ی در خور توجّه خود بر این نمایشنامه‌ها، به ارزش تربیتی تئاتر و زبان ساده وگفتاری این نمایشنامه‌ها پرداخته است (و اشاره به این نکته که همگان، چه افراد با سواد و چه بی‌سواد با خواندن و شنیدن این آثار، می‌توانند از آنها درس بگیرند). میرزا

جعفر قراچه‌داغی، به بازیگرانی که این نمایشنامه‌ها را اجرا می‌کردند می‌آموخت که چگونه واژه‌ها را، همان‌گونه که در گفتار به کار می‌رود، به کار گیرند. در ۸-۱۳۰۷ق. / ۱۸۹۰م. ای. راجرز، سه نمایشنامه را از این مجموعه به انگلیسی ترجمه کرد که متن انگلیسی همراه با متن فارسی در برابر هر صفحه، همراه با واژه‌نامه‌ی در خور توجّهی به چاپ رسید. در پی انتشار این نمایشنامه‌ها، افزون بر معرفی یک نوع جدید ادبی به نویسندگان ایرانی، کاربرد زبان گفتاری در آثار ادبی مطرح شد. برای نخستین بار، نویسندگانِ ایرانی دریافتند که چگونه نقل قول مستقیم را در آثار خود به کار گیرند.

یکی دیگر از نخستین مترجمان ایرانی، شاهزاده محمّد طاهر، نوه‌ی عبّاس میرزا بود. او به فرمان ناصرالدین شاه قاجار، شماری از رمان‌های الکساندر دوما را مانند **کُنت دومونت کریستو، سه تفنگدار، لارن مارگو، لویی چهاردهم و فرنش** ترجمه کرد [۱۴]. پیچیدگی ظرافتِ این حکایت‌ها و هیجان انگیزی این گونه‌ی ادبیات جدید، آن‌چنان مردم را شیفته کرد که خانواده‌ها گرداگرد یکدیگر می‌نشستند و این حکایت‌ها را می‌شنیدند و با صدای بلند می‌خواندند.

چون نخستین گروه دانشجویان اعزامی ایرانی به کمک بورس تحصیلی به فرانسه رفتند، تأثیرپذیری آنان از فرهنگ و ادبیات فرانسوی در سده‌ی نوزدهم بارزتر بود و بیشتر ترجمه‌ها از زبان فرانسه به فارسی انجام گرفت. پاره‌ای از پرآوازه‌ترین این ترجمه‌ها عبارتند از: سه ترجمه به کوششِ ذکاء الملک فروغی به نام **هشتاد روز دور دنیا** اثر ژول ورن، **کلبه‌ی هندی** اثر برناردین دوسن پیر[1]،

---

1 . Bernardian de Saint-Pierre.

عشق و عفت اثر شاتوبریان، ژیل بلاس اثر لِساژ[1]، ترجمه‌ی محمّد کرمانشاهی [۱۵]، پل و ویرژینی[2] اثر برناردین دوسن پیر، ترجمه‌ی ابراهیم نشاط و طبیب اجباری اثر مولیر، ترجمه‌ی علی مقدم [۱۶] اعتماد السلطنه. شماری از رمان‌های تاریخی جُرجی زیدان که توسط عبدالحسین میرزا قاجار به فارسی ترجمه شد نیز بر ذوق رایج ادبی جامعه و آثار آنان تأثیر گذاشت [۱۷].

نخستین روزنامه‌ها

پژوهش در زمینه‌ی تاریخ روزنامه‌ها، جایگاه و نقش مطبوعات در ایران، به کتابِ جداگانه‌ای نیازمند است. با این همه، پاره‌ای از مطبوعات در آستانه‌ی مشروطیّت، آن‌چنان در پیدایش باورها و اندیشه‌های مشروطه‌خواهان، پرورش نویسندگان جدید و نوشکوفایی نثر نوین فارسی نقش داشته‌اندکه نمی‌توان تنها به کوتاهی و فشردگی از آنها سخن گفت.

پیش از انقلاب مشروطیّت در ۱۳۲۳ق. / ۱۹۰۵م. شمار اندکی روزنامه در ایران به چاپ می‌رسید. این روزنامه‌ها به ندرت، گرایش‌های سیاسی داشتند و نسخه‌های اندک آنها عمدتاً دربرگیرنده‌ی شعر و جستارهای ادبی بود. چرا که حکومت استبدادی قاجار، هرگونه انتقاد سیاسی را ممنوع کرده بود. از این رو، نشریه‌هایی که به سیاست می‌پرداختند، به مانند بیشتر کتاب‌هایی که پیش از این نام بردیم، در خارج از ایران به چاپ می‌رسیدند.

پرآوازه‌ترین روزنامه‌ای که در داخلِ ایران به چاپ می‌رسید، روزنامه‌ی

---

1 . Le Sage.

2 . Paul et Verginie.

تربیت (۱۳۲۴-۱۳۱۴ق. / ۱۹۰۶-۱۸۹۶م.) به سردبیری محمّد حسین فروغی، مشهور به ذکاء الملک بود. همان‌گونه که می‌توان انتظار داشت این روزنامه دارای گرایش‌های سیاسی اندکی بود و از حکومت استبدادی وقت پشتیبانی می‌کرد. امّا از دریچه‌ی ادبی، به سببِ بزرگی و برجسته بودنِ سردبیر آن به عنوانِ نویسنده و شاعری توانا، جایگاه بارزی داشت. آنچه فروغی در چارچوب مقاله‌های ادبی، زندگی‌نامه‌های جذّاب، جُستارهای علمی و به ویژه ترجمه‌هایی که به صورت پاورقی به چاپ می‌رساند، روزنامه‌ی تربیت را سرآمد و پیشرو نشریه‌های ادبی آن زمان کرده بود.

امّا نشریه‌هایی که در خارج ازکشور منتشر می‌شدند مخالف حکومت قاجار بودند، فرم‌های جدید ادبی ارائه کردند و بر اندیشه‌ی عموم مردم ایران بسیار تأثیر گذاشتند. بیشتر این نشریه‌ها در ایران ممنوع بودند، امّا مردمِ علاقه‌مند و مشتاق، به هر شکلی، آنها را مخفیانه به دست می‌آوردند و می‌خواندند. از شمار این نشریه‌ها، پنج نشریه اهمیّت بیشتری داشتند:

۱ ـ هفته‌نامه‌ی اختر: از ۱۲۹۲ق. / ۱۸۷۵م. تا ۱۳۱۵ق. / ۱۸۹۷م. در استانبول به چاپ می‌رسید. شیوه‌ی بیانی آن معتدل و آرام بود، با این حال تکیه‌گاه و سببِ نیرو یافتنِ بسیاری از ایرانیان تبعیدی میهن‌پرست به‌شمار می‌آمد.

۲ ـ ماهنامه‌ی قانون: به سردبیری میرزا ملکم خان از ۱۳۰۷ق. / ۱۸۹۰م. تا ۱۳۱۰ق. / ۱۸۹۳م. در لندن منتشر می‌شد. این نشریه در بین مطبوعاتِ پیش از مشروطیّت، اهمیّت درخور توجّهی داشت.

۳ ـ هفته‌نامه‌ی حبل المتین: انتشار آن از سال ۱۳۱۰ق. / ۱۸۹۳م. در کلکته آغاز شد. حبل المتین یکی از منظّم‌ترین نشریه‌های آن زمان به‌شمار می‌آمد

وگروه‌ها و تشکیلات مذهبی از آن بسیار پشتیبانی می‌کردند. این نشریه، با بررسی و تحلیل نابسامانی‌ها و ناپاکی‌های سیاسی و اجتماعی جامعه، بر روند بسیاری از رویدادهای سیاسی مؤثّر بود و در راستای آرمان‌ه. ، خواسته‌های مردم، جایگاه بارزی داشت. همچنین از چاپخانه‌ی این هفته‌نامه برای انتشار کتاب‌های سودمند استفاده می‌شد.

۴ ـ ثریّا (۱۳۱۸-۱۳۱۷ق. / ۱۹۰۰-۱۸۹۹م.).

۵ ـ پرورش (۱۳۱۹-۱۳۱۸ق. / ۱-۱۹۰۰م.) این دو نشریه که میرزا محمّد علی خان شیبانی در قاهره منتشر می‌کرد، عمر کوتاهی داشتند، از آوازه و محبوبیّت گسترده‌ای بهره‌مند شدند، «در دگرگونی بزرگ فکری در میان جوانانِ ایرانی مؤثّر بودند، افکار عمومی را برانگیختند و در میان سردمداران درباری بیم و هراس پدید آوردند»[1].

این نشریه‌ها و چند نشریه‌ی دیگر که اهمیّت کمتری داشتند، سببِ آگاهی سیاسی مردم شد و سرانجام انقلاب مشروطیّت پدید آمد. افزون بر این، این نشریه‌ها بیش از هر عامل دیگری در پایه‌گذاری جنبش‌های ادبی که به رشد وگسترش نثر نوین فارسی منجر شد، نقشِ بارزی داشتند [۱۸].

---

1 . Browne, E,G, *The Press and Poetry of Modern Persia*, Cambridge, 1914, p.23.

یادداشت‌های مترجمان

[۱] سال ۱۲۵۳ق. / ۱۸۷۳م. به عنوان سالِ تولّد زین العابدین مراغه‌ای به احتمال زیاد چندان درست نیست. چرا که کریستف بالائی در **سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی** (ص ۳۷)، یحیی آرین‌پور در **از صبا تا نیما** (ج ۱، ص ۳۰۱) و دیباچه‌ی **سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیگ** (نشر اسفار، تهران، ۱۳۶۴، ص ۶) سال تولّد او را ۱۲۵۵ق. / ۱۸۳۹م. می‌دانند.

[۲] با توجّه به زمان تولّد زین‌العابدین مراغه‌ای در ۱۲۵۵ق. و سال درگذشت او در ۱۳۲۸ق.، او دقیقاً ۷۳ سال زندگی کرد.

[۳] فریدون آدمیّت در کتاب **ایدئولوژی نهضت مشروطیّت** (انتشارات پیام، تهران، ۱۳۵۵، ص ۳۴۱) به عوامل شکل‌گیری نهضت مشروطیّت و از جمله توجّه مردم ایران و روشنفکران ایرانی به پیشرفت ژاپن و شکست روسیه از ژاپن اشاره می‌کند. حتّی در این دوره شاعری به نام میرزا حسین علی شیرازی، منظومه‌ای به نام **میکادونامه** می‌سراید.

[۴] به نقل از براون، ادوارد، **تاریخ ادبیات ایران** (از صفویه تا عصر حاضر)، انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۶۹، ص ۴۱۰.

[۵] بنا به گفته‌ی احمد کسروی:

> ارج سیاحت‌نامه راکسانی می‌دانند که آن روزها خوانده‌اند و تکانی راکه در خواننده پدید می‌آورد به یاد دارند... انبوه ایرانیان که در آن روزها، خو به آلودگی‌ها و بدی‌ها گرفته بودند، و جز از زندگانی بد خود به زندگانی دیگری گمان نمی‌بردند از خواندن این کتاب، تو گفتی از خواب بیدار می‌شدند و تکان سخت می‌خوردند. بسیار کسان را می‌توان پیداکرد که از خواندن این کتاب بیدار شده و برای کوشیدن به نیکی کشور آماده گردیده، و به کوشندگان دیگر پیوسته‌اند.

(ر.ک: کسروی، احمد، **تاریخ مشروطه**، امیرکبیر، چاپ ۱۵، تهران، ۱۳۵۹، ص ۴۵).

[۶] جیمز جوستینین موریه James Justinian Morier: متولّد ۱۷۸۰م. در شهر اسمیرن Smyrna انگلستان. در ۱۸۰۳، وی به سمت قنسول انگلستان در استانبول منصوب شد. سرهارتفورد جونز، سفیر انگلستان در ایران، او را به سمت منشیگری خود برگزید و همراه با خود به تهران برد و مدّتی در خدمت سرگور اوزلی، سمت کارداری سفارت انگلیس در تهران را برعهده داشت. شرح سفرها و دوبار اقامت موریه در تهران (۹-۱۸۰۸ و ۱۵ - ۱۸۱۰م.) منبع بسیار دقیقی برای تاریخ‌نگاران روابط ایران و انگلیس است. **ماجراهای حاجی بابای اصفهانی** در حقیقت ماجراهای جیمز موریه و اقامت او در ایران است.

[۷] برخی از جمله اسماعیل رائین حتّی بر این باورند که نویسنده‌ی این سرگذشت یک ایرانی بوده است. دلیل او این است که سرگذشت حاجی بابا دربرگیرنده‌ی انبوهی عبارت‌های ایرانی است که ناگزیر از فارسی به انگلیسی ترجمه شده است. بنابراین متن انگلیسی، ترجمه‌ی متن فارسی است. او نتیجه می‌گیرد که این متن نمی‌تواند نوشته‌ی موریه باشد. پیداست که این سخنِ رائین تا چه اندازه نادرست است. چرا که متن فارسی حاجی بابا اثر موریه نیست بلکه اثر مترجم یعنی میرزا حبیب است. متن فارسی چندان به اصل انگلیسی اثر پایبند نیست و در بسیاری از موارد آشکارا با متن انگلیسی فاصله دارد. پیداست که ترجمه‌ی فارسی از متن انگلیسی انجام نشده است.

[۸] کشف نسخه‌ی دستنویس ترجمه‌ی میرزا حبیب اصفهانی در سال ۱۹۶۱م. توسط مجتبی مینوی (ر.ک: دانشگاه استانبول، نسخه‌ی دستنویس شماره‌ی ۲۶۶ در ۲۲۸ برگ، دانشگاه تهران، نسخه‌ی دستنویس شماره‌ی ۳۶۰۳) نیز این موضوع را استوارتر کرده است که نویسنده و مترجم این کتاب جیمز موریه و میرزا حبیب اصفهانی است.

[۹] نخستین کسی که واژه‌ی «دستور» را برای دانش مربوط به شیوه‌ی سخن گفتن به زبان فارسی به کار برد و چندین اثر در این زمینه منتشر کرد میرزا حبیب اصفهانی است. **دستور سخن** وگزیده‌ای از آن یعنی **دبستان فارسی** در حقیقت پایه‌ی دستورهای امروز فارسی است و با بهره‌گیری از دستورهای زبان‌های اروپایی نوشته شد. زنده یاد جلال الدین همایی درباره اهمیت کار میرزا حبیب اصفهانی چنین می‌نویسد:

در اواخر قرن سیزدهم و اوایل قرن چهاردهم قمری، نابغهٔ ذوق و فضل

و ادب مرحوم میرزا حبیب اصفهانی ظهور کرد و به تصنیف دستور فارسی دست یازید و الحق‌گوی فضیلت از همه کس ربود. اگر درست دقّت کنیم و انصاف بدهیم سنگ بنای طرز قواعد و دستور زبان فارسی به دست مرحوم میرزا حبیب گذارده شد. بسی جای افسوس است که هنوز بیشتر اشخاص، این مرد بزرگ را نمی‌شناسند و اصلاً اسم او را نشنیده‌اند و از خدمات برجستهٔ او آگاهی ندارند و آنان هم که اورا می‌شناسند تاکنون در حق‌شناسی و تعظیم و تجلیل او کوتاهی ورزیده‌اند و بر ذمهٔ ماست که از این مرد بزرگ که خداوند ذوق و ابتکار بوده و عمر خود را در خدمت به زبان و ترویج ادبیات فارسی صرف کرده قدردانی و سپاسگزاری کنیم.

نخستین کسی که کلمهٔ دستور را برای نام کتاب قواعد زبان‌پارسی اختیار کرده و قواعد فارسی را از عربی جدا ساخته و از دایرهٔ ترجمه و تقلید عرب قدم بیرون نهاده است و بالجمله برای زبان فارسی مستقلاً تا آنجا که می‌توانسته اصول و قواعدی مرتب نموده میرزا حبیب اصفهانی است. میرزا حبیب دارای ذوقی سرشار و سلیقه‌ای بسیار مستقیم بوده، زبان فارسی و ترکی و عربی و بعضی السنهٔ اروپایی را هم خوب می‌دانسته و از آنها در تدوین قواعد فارسی استفاده کرده است. میرزا حبیب کلمات فارسی را به ده قسم تقسیم کرده است: اسم، صفت، خبر، کنایات، فعل، فرع فعل، متعلّقات فعل، حروف، ادوات، اصوات. ولی او خود را مبتکر این تقسیم نمی‌شمارد، بلکه می‌گوید دیگران تقسیم کرده‌اند ما نیز همین شیوه را اختیار کرده‌ایم (به نقل از: فرشیدورد، خسرو، دستور امروز، بنگاه مطبوعاتی صفی علیشاه، تهران، ۱۳۴۸، صص سی و دو ـ سی و سه).

[۱۰] علاوه بر این آثار، میرزا حبیب کتابی دیگر نیز نگاشته به نام رهبر فارسی (استانبول، ۱۳۱۰ق.).

[۱۱] احتمالاً سال ۱۲۷۶ق. درست نیست. یحیی آرین‌پور در از صبا تا نیما (همان، ج ۱، ص ۳۹۵) و ایرج افشار در کتاب سواد و بیاض (نشر دهخدا، تهران، ۱۳۴۴، مقاله‌ی «میرزا حبیب اصفهانی»، ص ۱۵۶) بر اساس مقدمه‌ی میرزا حبیب اصفهانی بر دیوان اشعار خود، سال ۱۲۸۳ق. را سال رفتن میرزا حبیب به قلمرو عثمانی می‌دانند.

[۱۲] دکتر حسن کامشاد به خطا، سال درگذشت میرزا حبیب اصفهانی را ۱۳۱۵ق. می‌داند. در حالی که با مراجعه به نسخه‌ی دستنویس ترجمه‌ی ژیل بلاس، اثر میرزا حبیب

اصفهانی (به تاریخ ۱۳۱۲ق.) و به خط آقاخان کرمانی می‌توان دریافت که میرزا حبیب دست کم سه سال پیش از این تاریخ درگذشته است. ر.ک: کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، میکروفیلم شماره ۳۶۰۱ در ۴۶۱ برگ: «تمام شد ترجمه‌ی کتاب ژیل بلاس از روی خط ادیب مرحوم حبیب افندی، دانشور اصفهانی». (به نقل از بالائی، کریستف وکوبی پرس، میشل، **سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی**، همان، ص ۶۰ یادداشت ۱۳۶).

[۱۳] جهت آگاهی بیشتر درباره‌ی میرزا حبیب اصفهانی وکتاب **ماجراهای حاجی بابای اصفهانی** به این آثار مراجعه کنید:

ـ بالائی، کریستف وکوبی پرس، میشل، **سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی**، ترجمه‌ی دکتر احمد کریمی حکاک، انتشارات معین ـ انجمن ایران‌شناسی فرانسه، تهران ۱۳۷۸، صص ۴۳-۴۱.

ـ میر عابدینی، حسن، **صد سال داستان‌نویسی ایران**، نشر چشمه، ویراست دوم، تهران ۱۳۷۷، ج ۱ و ۲، صص ۸۱-۸۰.

ـ مینوی، مجتبی، **پانزده گفتار**، مقاله‌ی «حاجی بابا و موریه»، انتشارات توس، تهران ۱۳۶۷.

ـ اقبال آشتیانی، عباس، مجله‌ی یادگار، شماره‌ی ۵، صص ۵۰-۲۸.

ـ افشار، ایرج، **سواد و بیاض**، مقاله‌ی «میرزا حبیب اصفهانی»، نشر دهخدا، تهران ۱۳۴۴.

ـ آرین‌پور، یحیی، **از صبا تا نیما**، ۳ جلد، ج ۱، ص ۳۹۵.

[۱۴] به این مجموعه از ترجمه‌های محمّد طاهر میرزا از آثار الکساندر دوما می‌توان **ویکونت دوبراژلون** و پس از بیست سال را اضافه کرد (جهت آگاهی بیشتر درباره‌ی این ترجمه‌ها و آثار منتشرشده دوما که همگی توسط محمّد طاهر میرزا ترجمه شده‌اند نک: بالائی، کریستف ولویی، پرس، میشل **سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی**، همان، صص ۵۲-۵۰.

[۱۵] مجتبی مینوی در مقاله‌ی «حاجی بابا و موریه» (در **پانزده گفتار**، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۷، ص ۳۱۲) و نیز یحیی آرین‌پور در **از صبا تا نیما** (همان، ج ۱، ص ۴۰۲)، مترجم **ژیل بلاس** را میرزا حبیب اصفهانی می‌دانند.

[۱۶] علی خان مقدم، پدر محمّد حسن خان اعتماد السلطنه بود و نه اسم مترجم مورد

بحثِ دکتر حسن کامشاد یعنی اعتماد السلطنه، علی خان مقدّم در دربار قاجار منصب حاجب الدوله را داشت و همان کسی بود که مأموریت قتل امیرکبیر را در باغ فین کاشان به انجام رساند.

[۱۷] جهت اطلاعات بیشتر درباره‌ی این ترجمه‌ها مراجعه کنید به:

ـ بالائی، کریستف وکویی پرس، میشل، **سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی**، همان، صص ۳۲-۲۷.

ـ بالائی، کریستف، **پیدایش رمان فارسی**، ترجمه‌ی مهوش قدیمی - نسرین خطاط، انتشارات معین ـ انجمن ایران‌شناسی فرانسه، تهران، ۱۳۷۷، ص ۴۵ به بعد.

ـ ملک‌پور، جمشید، **ادبیات نمایشی در ایران**، نشر توس، تهران، ۱۳۶۳، ج ۱، صص ۳۳۸ و ۳۱۷.

ـ آرین‌پور، یحیی، **از صبا تا نیما** همان، ج ۱، صص ۱۸۵-۱۸۲.

[۱۸] جهت اطلاعات بیشتر درباره‌ی مطبوعات دوره‌ی مشروطیّت نگاه کنید به :

ـ بالائی، کریستف وکویی پرس، میشل، **سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی**، همان، صص ۳۶-۳۳.

ـ آرین‌پور، یحیی، **از صبا تا نیما**، ج ۱، ص ۲۵۱ به بعد.

Reza Golshan.com
www.KetabFarsi.com

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

فصل ۵

انقلاب مشروطیّت

شاید در هیچ کشوری چون ایران، رشد و شکوفایی ادبیات، این‌چنین با دگرگونی‌های اجتماعی و سیاسی در روزگار معاصر، در پیوند نبوده است. همان‌گونه که پیشتر گفته شد این پیوند بین کارکردهای ادبی و سیاسی از آغاز دگرگونی‌های جدید ادبی به صورتِ تردیدناپذیری وجود داشت. می‌توان تاریخ ایران را از مشروطیّت تا دهه‌ی چهل، به سه دوره‌ی برجسته‌ی سیاسی تقسیم کرد. در هر دوره، آثار ادبی پدید آمد که از ماهیّت و سرشتِ سیاسی همان دوره سرچشمه گرفته شده است:

۱) دوره‌ی انقلاب مشروطیّت و پس از مشروطیّت تا کودتای رضاخان (۱۲۹۹-۱۲۸۵ ش.)؛

۲) دوره‌ی سلطنت رضاشاه پهلوی (۱۳۲۰-۱۲۹۹ش.)؛

۳) دوره‌ی پس از کناره‌گیری رضاشاه از سلطنت تا دهه‌ی چهل.

برای شناخت و بررسی جریان‌های ادبی در هر یک از این دوره‌ها، آگاهی‌هایی پیرامون وضعیت اجتماعی و سیاسی، بایسته است. از این رو، در

آغاز فصل‌های پسین، خواهیم کوشید چشم‌اندازی کلّی درباره‌ی رویدادهای اصلی هر دوره به دست دهیم.

از عواملی که سببِ پیدایی نهضت مشروطیّت شد و پس از آن تا کودتای ۱۲۹۹ ش. ادامه یافت می‌توان به این موارد اشاره کرد: پیوند فزاینده با غرب و در پی آن سرعت شتابان نوسازی ایران، بیداری سیاسی مردم و نیاز هر چه بیشتر به دگرگونی در زندگی سیاسی و ساختار قانونی و حقوقی کشور. از آغاز سده‌ی نوزدهم، اعطای امتیازات نسنجیده به بیگانگان، استقراض‌های مالی پی‌درپی از دولت روسیه و نابسامانی مسایل داخلی، بی‌اعتمادی مردم را نسبت به حکومت گسترش داد. نخستین رویارویی آشکار بین مردم و حکومت، پس از واگذاری امتیاز بهره‌برداری از تنباکو که به شورش‌های سال ۱۳۰۸ق. / ۱۸۹۱م. انجامید، پدید آمد. پیروزی ملّی‌گرایان‌که از پشتیبانی گسترده‌ی روحانیانِ مذهبی برخوردار بودند، آنان را به انجام اصلاحات و دگرگونی‌های بیشتر برانگیخت.

افزون بر این عوامل، انقلاب نخست روسیه در سال ۱۹۰۵م. بر تحوّلات ایران تأثیر گذاشت، چراکه ناآرامی‌هایی را در میان مردم قفقاز پدید آورد. مردم این منطقه، افزون بر این که همسایه‌ی نزدیک ایران بودند، با ایرانیان، خویشاوندی نَسَبی و پیوندهای مذهبی داشتند. در نتیجه هرگونه جنبش سیاسی در این منطقه، بازتاب‌هایی در ایران داشت. نشریه‌هایی که در باکو منتشر می‌شد، به ویژه نشریه‌ی مصوّر، طنزآمیز و فکاهی ملّا نصرالدین [۱] که در آن زمینه‌های واپس‌گرایانه‌ی جامعه‌ی سنّتی ایران به ریشخند گرفته شده بود، به بیداری و آگاهی سیاسی و اجتماعی ایرانیان یاری رساند. همچنین انقلابیون قفقازی، نمایندگان خود را به ایران گسیل می‌داشتند و آنان نقشِ فعّالی در دگرگونی‌ها

و جنبش‌های سیاسی آن سرزمین‌ها، به ویژه مناطق شمالی ایران داشتند[۱].

مشروطیّت با درخواست فروتنانه‌ی مردم برای تشکیلِ عدالتخانه آغاز شد، امّا اندک اندک جنبش مردم گسترش یافت، خواسته‌های آنان نیز بیشتر می‌شد. مردم خواهانِ مشروطیّت و برپایی مجلس ملّی نماینده‌ی آرای مردم بودند. پادشاه مستبد، ناتوان و ناشایست وقت، مظفرالدّین شاه قاجار، خیلی زود در برابر خواست مردم تسلیم شد، مشروطه اعطا شد، حاکمیّت قانون اعلام گردید و نخستین مجلس در سال ۱۳۲۴ق. / ۱۹۰۶م. گشایش یافت.

مردم در شادمانی به سر می‌بردند که پیمان‌نامه‌ی انگلستان ـ روسیه در ۱۳۲۵ق. / ۱۹۰۷م. به امضا رسید. بر پایه‌ی این پیمان‌نامه، ایران به سه «منطقه‌ی تحت نفوذ» تقسیم می‌شد: منطقه‌ی تحت نفوذ روس‌ها در شمال، منطقه‌ی تحت نفوذ انگلیسی‌ها در جنوب و مرکز ایران به عنوان منطقه‌ی بی‌طرف. پادشاه جدید، محمّد علی شاه قاجار (تاجگذاری در دوم محرم ۱۳۲۵ق. / ۱۹ ژانویه ۱۹۰۷م.)، با تشویق دخالتگرانِ بیگانه در سال ۱۳۲۶ق. / ۱۹۰۸م. کوشید بار دیگر حکومت استبدادی گذشته را برقرار کند. او با یاری قزاقان و افسران روسی، ساختمان مجلس نو بنیاد را که جلسه‌های نمایندگان در آن برگزار می‌شد به توپ بست. بار دیگر استبداد چیرگی یافت، حکومت قانون

---

۱. نگاه کنید به رساله‌ی:

Les Socialistes Democrates Caucasiens et la Revolution Persane

که در سال ۱۹۱۰م. در پاریس منتشر شد و در ۱۹۲۵ م. تجدید چاپ شد. همچنین نگاه کنید به:

B.Nikitine, Le roman historique dans la litterature persane actuelle, Journal Asiatique, CCXXIII (oct. Dec. 1933).

به حالتِ تعلیق درآمد، مطبوعات آزاد تعطیل شدند، رهبران مردمی به قتل رسیدند، یا آنان را به زندان انداختند، برخی از آنان مجبور به فرار شدند و یا به سفارت‌خانه‌های کشورهای خارجی در تهران پناه بردند.

امّا مردم که مزه‌ی شیرین آزادی را چشیده بودند، دیگر حاضر به پذیرشِ حکومت استبدادی پیشین نبودند. مردم اسلحه به دست گرفتند و شجاعانه برای دست یافتن به آرمان‌های مشروطیّت کوشیدند. تبریز، نُه ماه در محاصره بود، دو نیروی جداگانه از یکدیگر در رشت و اصفهان گرد آمدند و بر بسیاری از نقاط ایران، ناآرامی و نابسامانی پدید آمد. مبارزه‌ی مردم به درازا کشید و شمار بسیاری کشته شدند، امّا سرانجام مشروطه‌خواهان به پیروزی رسیدند. نیروهای مردمی از شمال و جنوب، به یکدیگر پیوستند و در تهران استقرار یافتند. شاه قاجار از سلطنت برکنار و مجلس در ۱۳۲۷ق. / ۱۹۰۹م. بازگشوده شد.

با پایان یافتن این نابسامانی‌ها، به نظر می‌رسید که ایرانیان دیگر می‌توانند آزادانه در امنیّت زندگی کنند و به برپایی دوباره نظم و قانون در کشور آشوب‌زده‌شان بپردازند. امّا چهار سال، آشفتگی و نابسامانی ادامه یافت؛ زیرا که از یک سو طرفداران شاه برکنار شده به آزار مردم می‌پرداختند و از سوی دیگر، روسیه و بریتانیا در امور داخلی ایران دخالت می‌کردند. شورش‌های گسترده در بین عشایر، طغیانِ شاهزادگان و صاحب‌منصبانِ برکنار شده، هجوم یاغیان و اشرار، کشتار روستاییان، آشوب‌های خشونت‌آمیز، آشفتگی‌های محلّی، قتل‌های سیاسی، قحطی، چپاول و توطئه در برابر حکومت مشروطه، ایران را در این سال‌های توفانی و پر التهاب فراگرفت.

ورود سربازان تازه‌نفس روسی به ایران، بر نابسامانی‌های داخلی افزود.

دسته‌هایی از این نیروها، نخست به بهانه‌ی از بین بردن محاصره‌ی تبریز، به بخش‌های شمالی ایران دست‌درازی کردند و اندک اندک به هجوم خود در برابر مردم و دولت پرداختند. از سوی دیگر، نیروهای عثمانی در مرزهای شمال غربی ایران گرد آمدند و خیال حمله به ایران را در سر می‌پروراندند. در همین هنگام، نیروهای بریتانیایی و هندی در جنوب ایران، استقرار یافتند. دولت‌های روسیه و بریتانیا، ایران را مورد تهدید قرار دادند و از دولت ایران، امتیازهایی درخواست می‌کردند. مجلس، سرسختانه در برابر این تهدیدها ایستاد و اعطای هرگونه امتیاز به بیگانگان را نپذیرفت. روزنامه تایمز آن زمان چنین نوشت: «روس‌ها دریافته‌اند که مجلس ایران در برابر خواسته‌های آن کشور در ایران سر فرو نمی‌آورد». در نتیجه بین نیروهای روس و ایران در بخش‌های گوناگون شمال کشور، جنگ‌هایی درگرفت. تبریز به شدّت به توپ بسته شد و روس‌ها، هجوم وحشیانه‌ای را آغاز کردند. پروفسور ادوارد براون در این باره در کتاب مطبوعات و شعر ایران معاصر[1] چنین می‌نویسد:

> اعدام رهبران مردمی و میهن‌پرستان و به دار زدن آنها در برابر چشم مردم، بر روی چوب‌های داری که با رنگ پرچم روسیه تزیین شده بود، متداول و رایج بود... در موارد بسیاری خانه‌های این افراد را نابود می‌کردند. به توپ بستن حرم مقدّس امام‌رضا[ع] در ربیع الآخر ۱۳۳۰ق. وکشتار مردم بی‌گناه ـ اعم از زایرین و مجاورین ـ توسط روس‌ها، اوج این وحشت‌انگیزی‌ها بود. به این ترتیب، روس‌ها، چهره‌ای دهشتناک در جهان اسلام از خود بر جای گذاشتند.

مجلس دوم نیز با فشار بیگانگان در سال ۱۳۲۹ق. منحل شد. در طول دو

---

1 . The Press and Poetry of Modern Persia.

سال فترت، بنا به گفته‌ی ادوارد براون «وزیران کابینه‌ی دولت ایران، بدون اجازه‌ی سفارت‌خانه‌های روسیه و بریتانیا، نمی‌توانستند جلسه‌ای برپا کنند و یا گامی جدّی بردارند». این نابسامانی‌های سیاسی با بروز طاعون در سال ۱۳۳۱ق. بدتر شد و پس از آن، جنگ نخست جهانی روی داد که ایران به رغم اعلام بی‌طرفی، از این جنگ، آسیب‌های بسیاری دید. کشورهای در حال جنگ، حاکمیّت ملّی ایران را نادیده گرفتند و دولت مرکزی که بسیار ناتوان شده بود، به کلّی اقتدار خود را از دست داد؛ بخش‌های گسترده‌ای از ایران از تسلّط دولت مرکزی خارج شد و آشوب و نابسامانی بر همه جا سایه انداخت.

انقلاب بلشویکی ۱۹۱۷م. در روسیه، از حضور روس‌ها در ایران کاست. تمام پیمان‌نامه‌های دوره‌ی تزارها که روابط بین ایران و روسیه بر پایه‌ی آنها شکل گرفته بود لغو شد. ماهیّتِ واقعی این پیمان‌نامه‌ها آشکار شد و بلشویک‌ها با این گام می‌خواستند حسن نیّت خود را در برابر مردم ایران نشان دهند. امّا این دگرگونی‌ها، در بهبود بخشیدن وضعیت ایران که با فعالیّت‌های انقلابی و ضد انقلابی در قفقاز و مناطق گرداگرد دریای مازندران بدتر شده بود، تأثیری نداشت. در حقیقت، برای مدّتی ایران به گذرگاه نیروهای بریتانیایی تبدیل شده بود که از این مسیر به ضد انقلابیون در روسیه یاری می‌رساندند. از سوی دیگر بلشویک‌ها می‌کوشیدند ایران را در گرداب انقلاب فرو برند. مشکل دیگر در فراروی ایران این بود که با شکست آلمان و خط مشی جدید اتحاد جماهیر شوروی، بریتانیا در ایران بدون رقیب شده بود. کوشیده شد ایران به پذیرش پیمان‌نامه‌ی ۱۹۱۹م. با بریتانیا ترغیب شود. بر پایه‌ی این قرارداد، ایران تحت‌الحمایه‌ی انگلیس می‌شد؛ در باور انگلیسی‌ها و برخی از ایرانیان که از این

قرارداد پشتیبانی می‌کردند، ایران به‌منافعی دست می‌یافت: فراهم‌آمدن اصلاحات سازمان یافته در ساختار مالی کشور، گسترش خدمات اجتماعی و نیز تأمین امنیّت که از سال ۱۳۳۸ق. / ۱۹۲۰م. به طور کلّی از ایران رخت بربسته بود. امّا گویا، آنان که چنین می‌اندیشیدند، احساسات ملّی و گرایش شدید ایرانیان به حفظ استقلال و یکپارچگی کشور را، به هر شکل ممکن، نادیده گرفته بودند.

در سال ۱۲۹۸ش.، شورش‌های گیلان و تبریز، ایران را در آستانه‌ی جنگ داخلی قرار داد. نابسامانی و آشفتگی اجتماعی با کودتای ۱۲۹۹ش. رضا خان که آغاز حکومت وی بود به اوج خود رسید.

ادبیات انقلاب مشروطیّت

ادبیات ایران در این سال‌ها، در پیوستِ ادبی روزنامه تایمز، به تاریخ ۵ اوت ۱۹۵۵م. با عنوانِ «ادبیات انقلاب» نشان داده شده است:

> از واپسین سال‌های سده‌ی نوزدهم، با توجّه به پیشینه‌ی تاریخی دموکراسی در کشورهای اروپایی، حکومت مستبد ایران مورد اعتراض کسانی قرار گرفت که از دموکراسی به دور بودند. آنان با حکومت وقت، که سببِ ژرف‌تر شدن شکاف بین طبقه‌ی مرفّه و طبقه‌ی پابرهنه‌ی جامعه شده بود به ستیز برخاستند و نظام دیوان‌سالاری ایران را به فساد و بی کفایتی متهم کردند. اندیشه‌مندان و تحصیل‌کردگان جامعه، بیشتر به ادبیات انقلاب گرایش داشتند، زیرا افزون بر این که این ادبیات، ابزاری برای سامان یافتن نابسامانی‌ها و اصلاح امور تلقی می‌شد، در آن زبان جدیدی به کار رفت و شادابی و تازگی واقعیت‌های زندگی را در بر داشت.

ادبیات انقلاب در سال‌های بین ۱۳۲۳ق. / ۱۹۰۵م. تا ۱۳۳۹ق. / ۱۹۲۱م.

بیشتر در چارچوبِ شعر و مقاله‌های روزنامه‌ای بود. سال‌های پس از مشروطیّت، سال‌های گسترش بی‌مانند روزنامه‌نگاری در ایران بود. در سال ۱۳۲۵ق. / ۱۹۰۷م.، یعنی بی‌درنگ پس از انقلاب مشروطیّت، بیش از ۸۴ روزنامه در ایران منتشر شد. همه‌ی این مطبوعات، چه میانه‌رو، آزادی‌خواه و یا انقلابی در گرایش‌های سیاسی خود در پی آن بودند هم‌میهنان خود را به فساد دولت‌های مستبد پیشین آگاه کنند و برای مردم، فواید حکومت مشروطه و دموکراتیک را باز گویند. بدین ترتیب، آنان می‌کوشیدند پایه‌های حکومت جدید را استوارتر کنند. پروفسور ای. کی. اس لمبتون[1] [۲]. چنین تصویری از ایران نشان می‌دهد:

> هنگامی که ایران، نظام پارلمانی مشروطه را در سال ۱۳۲۴ق. / ۱۹۰۶م. پذیرفت، به یک‌باره از نظریه‌ی حکومت در اسلام به نظام جدیدی بر پایه‌ی نظریه‌ی غربی منتقل شد، بدون آن که مسیر تحوّلات و اندیشه‌های مربوط به آن و فراز و نشیب‌های غرب را طی تحوّل تدریجی از فئودالیسم به اندیشه‌ی جدید پارلمانی، پشت سر بگذارد[2].

رهبران نهضت از این دشواری آگاه بودند. امّا شور و اشتیاقِ آنان به پیشرفت و نوزایی، آنان را هر چه بیشتر امیدوار کرد ایرانیان را به حرکت وا دارند و مردم را برای دست یافتن به آرمان‌های انقلاب مشروطیّت، در یک صف گرد آوردند.

---

1 . A.K.S. Lambton.

۲ . نگاه کنید به p.15 و The Impact of the West on Persia، چاپ مجدد از International Affairs XXXIII no.1 Jan 1957.

مطبوعات و سرایندگان

مطبوعات ـ اسلحه‌ای در دستِ مشروطه‌خواهان برای دست یافتن به آرمان‌ها و هدف‌هایشان ـ پس از مشروطیّت به آزادی دست یافت. شعر نیز ابزار دیگری بود که به شکل سنّتی، مؤثّرترین وسیله‌ی برانگیختنِ مردم بود. در این دوره، زبان مطبوعات و شعر، به یکدیگر بسیار درهم آمیختند و پیوند خوردند، به گونه‌ای که بیشتر سرایندگان برجسته‌ی این سال‌ها، روزنامه‌نگاری را حرفه‌ی خود قرار داده بودند[۱].

افرادی مانند ادیب الممالک فراهانی (۱۳۳۵-۱۲۷۷ق.)، میرزاده عشقی (۱۳۴۲-۱۳۱۱ق.)، ایرج میرزا (۱۳۴۴-۱۲۹۱ق.)، ادیب پیشاوری (۱۳۵۰-۱۲۵۸ق.)، عارف قزوینی (۱۳۵۳-۱۳۰۰ق.)، ملک الشعرا محمّد تقی بهار (۱۳۷۰-۱۳۰۳ق.) و ابوالقاسم لاهوتی (۱۳۷۶-۱۳۰۴ق.) که در این دوره به رشد و بالندگی رسیدند، نشانه‌ی فضای ادبی این عصر است [۳]. در مرحله‌ی نخستین این دوره، در روزنامه‌های پیشگام، هر روز شعرهایی با درونمایه‌های سیاسی داخلی و خارجی منتشر می‌شد. این موضوع، آن‌چنان گسترده بود که برخی روزنامه‌ها، به درستی «وقایع نامه‌ی منظوم حوادث مهم سیاسی» نامیده می‌شدند.

در این جُستار، هدف این نیست درباره‌ی مطبوعات و شعر بحث کنیم، زیرا افزون بر این که این موضوع مجال دیگری می‌طلبد، خوشبختانه برخلاف بیشتر

---

۱. از آن جمله‌اند: سردبیر نسیم شمال، سیّد اشرف بود. نوبهار را ملک الشعراء محمّد تقی بهار، بیستون و پارس را لاهوتی، نامهٔ عشقی و قرن بیستم را میرزادهٔ عشقی و توفان را فرّخی یزدی منتشر می‌کردند.

جنبه‌های ادبیات نوین فارسی پیرامون آنها پژوهش‌هایی انجام شده است. بی‌گمان نام بردن از کتاب‌ها و مقاله‌هایی که به این موضوع پرداخته‌اند فهرستی گسترده و فراگیر پدید می‌آورد. بسیاری از این فهرست‌ها، صرفاً گزیده‌ای هستند که ارزش چندانی ندارند. پاره‌ای از پژوهش‌های برجسته و بارز در این زمینه عبارتند از:

__ *The Press and Poetry of Modern Persia*, E.G. Browne, Cambridge 1914;

__ *Persia Press and Persian Journalism*, Persian Society lecture, London 1913;

__ *Modern Persian Poetry*, Calcattua, 1943;

__ *Poets of the Pahlavi Regime*, Dinshāh J. Irāni, Bombay, 1933;

__ *Life and letters on Persian writers*, London, December, 1949.

ـ سخنوران ایران در عصر حاضر، محمّد اسحاق، ۲ جلد، دهلی، ۱۹۳۳-۱۹۳۷م.

ـ ادبیات معاصر، رشید یاسمی، تهران، ۱۳۱۶ش.

ـ نخستین کنگره نویسندگان ایران، تهران، ۱۳۲۵ش.

ـ تاریخ جدید و مجلات ایران، محمّد صدر هاشمی، ۴ جلد، اصفهان، ۱۳۲۷-۱۳۳۲ش.

علی اکبر دهخدا

نمی‌توان مجموعه‌ی مقاله‌های طنزآمیز چرند و پرند را که به قلم علی‌اکبر دهخدا (۱۲۵۸-۱۳۳۵ش.) ملقّب به «دخو» در روزنامه‌ی صور اسرافیل به چاپ می‌رسید نادیده گرفت. دهخدا، پسر یکی از زمین‌داران بزرگِ قزوین، در تهران به دنیا آمد و در همان دیار به آموختن پرداخت. پس از پایان تحصیل در رشته‌ی حقوق و علوم سیاسی به اروپا رفت و در آن دیار زبان فرانسه آموخت. وی دو

سال را در اروپا، به ویژه شهر وین گذراند. دهخدا در آغاز انقلاب مشروطه به ایران بازگشت و با یاری میرزا جهانگیرخان و میرزا قاسم شیرازی، روزنامه‌ی صور اسرافیل [۴]، یکی از با نفوذترین روزنامه‌های آن دوره را منتشر می‌کرد.

پس از انحلال مجلس به دستور محمّد علی شاه قاجار، دهخدا و انبوهی از ایرانیان آزادی‌خواه به اروپا تبعید شدند. در سوئیس، دهخدا کوشید انتشار صوراسرافیل را از سر بگیرد، امّا فقط توانست سه شماره از آن را در ایوردن[1] [۵] منتشر کند. پس از آن به استانبول رفت و به کمک تنی چند از ایرانیان ملّی‌گرای ساکن در آن سامان، نشریه‌ی جدیدی به نام سروش منتشر کرد که پانزده شماره‌ی آن به چاپ رسید. پس از سرنگونی محمّد علی شاه، مردم تهران و کرمان، دهخدا را برای نمایندگی مجلس برگزیدند. او با پافشاریِ شدید آزادی‌خواهان و مشروطه‌طلبان به ایران بازگشت و بر کرسی مجلس شورای ملّی تکیه زد. پس از جنگ نخست جهانی، دهخدا چندین سِمَت مهم را در امور حکومتی و دولتی پذیرفت، از جمله ریاست دانشکده‌ی حقوق و علوم سیاسی. دهخدا، بخش پسین زندگی خود را به طور کامل به پژوهش و دانش‌پژوهی گذراند.

چرند و پرند دهخدا، افزون بر آن که نوع ادبی جدیدی در ادبیات ایران پدید آورد، سبکِ نوینی در نویسندگی به شمار می‌رفت و نویسندگانِ پسین از آن پیروی کردند، به گونه‌ای که هنوز هم جایگاه درخور توجّهی را داراست [۶]. در آثار کلاسیک ادب فارسی، نمونه‌های طنزآمیز و هجویه‌ی زیادی را می‌توان یافت؛ امّا این آثار عمدتاً از انگیزه‌های شخصی سرچشمه گرفته‌اند، با زبانی زشت و ریشخندآمیز همراهند و در حقیقت نوعی ناسزاگویی و هجر شاعرانه به

---

1 . Iverdon.

شمار می‌آیند. آثار طنز عبید زاکانی (د. ۷۷۲ق.) به ویژه اخلاق الاشراف که طنز و انتقاد دردناکی پیرامون اجتماع و حاکمان زمانه می‌باشد، در این مورد بی‌مانند است [۷].

طنز دهخدا، شیوه‌ی جدیدی به شمار می‌رفت که تنها با هدفِ به استهزا گرفتن حکومت آفریده شد و نوعی رئالیسم اجتماعی بود، آن هم نه به شکل منظوم که در چارچوبِ نثر. دهخدا با کاربرد این ابزار با شجاعت تمام و به دور از انگیزه‌های شخصی، تمام عواملی را که در نزد او و تمام هم روزگاران او، سدّی در برابر پیشرفت اجتماعی به‌شمار می‌رفتند آشکار ساخت و رسوا کرد. این عوامل که توانایی و ورزیدگی دهخدا را به صورتی طنزآمیز برمی‌انگیخت عبارت بودند از: محمّد شاه قاجار در برابر انقلاب مشروطه دسیسه‌چینی می‌کرد و در پی برچیدنِ بساط مشروطیّتی بود که پدرش به آن تن در داده بود؛ درباریان و صاحب‌منصبان فاسدی که در برابر مجلس نوپا، چاپلوسانه و تملّق‌آمیز رفتار می‌کردند و می‌کوشیدند مصوبه‌های مجلس را نادیده بگیرند و برخی از آخوندهای وابسته‌ی واپس‌گرا با زبان مغلق و متکبّرانه‌ی آکنده از واژه‌ها و اصطلاحات عربی. دهخدا به خوبی آگاه بود که در ستیز و رویارویی با آنان، از پشتوانه‌ی فهم و شعور و خوش طبعی مردم سرزمین خود بهره‌مند است.

جدا از جایگاه اجتماعی و سیاسی نوشته‌های طنزآمیز دهخدا، سبک نگارش وی، به رها شدن شیوه‌ی نویسندگی از قید و بند شیوه‌های کم جاذبه و ناتوان گذشته بسیار یاری رساند. پیشتر گفته شد که آثاری مانند ماجراهای حاجی بابای اصفهانی و سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم بیگ در این روند بسیار مؤثر بود. دهخدا این روند را تداوم و کمال بخشید. مقاله‌های چرند و پرند با زبان محاوره‌ای زنده

و پویایی نوشته می‌شد؛ نویسنده در آن با بهره‌گیری از طنزی استادانه و واژه‌گزینی در خور توجّهی، به کالبد نثر فارسی، روح تازه‌ای دمید و بار دیگر نشان داد چگونه نویسنده‌ای ورزیده و هنرمند می‌تواند از توانایی‌های این زبان فنّی و انعطاف‌پذیر بهره گیرد. این چنین نوسازی و دگرگونی در خوری در زبان و بهره‌گیری از الگوها و معیارهای نوین، یادآور سراینده و نویسنده‌ی توانای سده‌ی هفتم، سعدی شیرازی است.

ویژگی بارز سبک دهخدا، کاربرد فراوان اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های عامیانه بود [۸]. این ویژگی پاسخ‌گوی این پرسش بود که چگونه می‌توان بین زبان نوشتاری و زبان گفتاری پیوندی برقرار کرد، پرسشی که فرا روی نویسندگان فارسی‌زبان آن زمان بود. ایرانیان، به رغم وجود ترکیب قومی ناهمگون و تجاوزهای پی در پی بیگانگان از آن سوی مرزها، همواره می‌کوشیدند درون سرزمین‌های خود از نظامی یکپارچه، منسجم و مستقل بهره‌مند باشند. از این رو، زبان ادبی معیار، برای ایرانیان جایگاه گسترده‌ای داشته است؛ اما در قلمرو زبان فارسی ادبی، عواملی موجب از هم‌گسیختگی و چندگانگی زبانی شد. در مدت ۱۰۰۰ سال، در زبان ادبی تحوّلی شکل نگرفته بود. این، به سبب وجود ستارگانی تابناک در آسمان ادبیات این مرز و بوم بود که نوآوری و نواندیشی آنان بر توانایی آفرینش آثاری نو و پویا در چارچوب الگوها و باورهای پذیرفته و رایج استوار بود. اندیشمندان بزرگی چون سعدی و حافظ، در کالبد زبان، روح و جان تازه‌ای دمیدند، بدون آن که به زبان آسیبی برسانند. آنان به آثار پیشینیان خود، ژرف‌کاوانه نگریستند، نادرستی‌های آن را به سویی نهادند، الگوهای پویا و زنده‌ی گذشته را به کار گرفتند و از درونمایه‌ها و آرایه‌های زیباشناسی

سروده‌های پیشین برای آفرینش آثاری جدید و متناسب با روزگار خود بهره گرفتند.

از زمانی که چنین نوآورانی دیگر پا به عرصه‌ی ادبیات نگذاشتند (ادبیات کلاسیک فارسی با درگذشت نورالدین عبدالرحمان جامی در سال ۸۹۸ق. به پایان رسید [۹])، اندک اندک زبان فارسی یکپارچگی خود را از دست داد و سرانجام تنها ظاهری آراسته به آرایه‌های لفظی بر جای ماند که به رغم فرسودگی و کهنگی، تنها به مثابه‌ی یک سنّت، وجود داشت. اما در برابر این زبان پوسیده و ناتوان، زبان عامیانه، زنده، پویا و در حال رشد و بالندگی بر جای بود. به این ترتیب، شکاف بین زبان گفتاری و زبان نوشتاری، یعنی بین آن‌چه که کارکرد عادی در بین مردم داشت و آن‌چه کارکرد گسترده‌ی مردمی در فرایند نوشتن داشت، ژرف‌تر شد. نویسندگان جدید، آگاهانه و یا ناآگاهانه، با از میان برداشتن این شکاف روبرو شدند. شمار اندکی از دانش آموختگان می‌توانستند زبان نوشتاری آراسته به آرایه‌های بلاغی و زیبایی‌شناسی را به کار گیرند. توانایی نوشتن به عنوان بخشی از قدرت به شمار اندکی از مردم محدود می‌شد، بدین ترتیب افراد بی‌سواد و ناتوان، پایمال و سرکوب می‌شدند. از این‌رو، جنبش‌های سیاسی آزادی‌خواهی، با هجوم به آرایه‌های ادبی و بلاغت تکلّف‌آمیز همراه بود و نویسنده‌ای مانند دهخدا که خود در مدرسه‌های سنّتی دانش‌آموخته بود، در برابر اطناب و درازگویی‌های نویسندگان واپس‌گرا ایستاد و کلام تکرارآمیز و قالبی آنان را به ریشخند و سُخره گرفت. دهخدا، راه را بر رشد و بالندگی زبان زیبا، رسا و گویای مردم به عنوان رسانه‌ی ادبی هموار کرد.

افزون بر این، دهخدا برای دست یافتن به شیوه بیانی و سبک خود، تنها به

محدوده‌ی شهرها و مکان‌هایی که گفتگوهای روزمره‌ی مردم رواج داشت بسنده نکرد. او در مسیری گام برداشت که نویسندگان پس از وی، گاه آن را به فراموشی سپرده‌اند. این مسیر، بازگشت به الگوهای ادبی پیشین بود. سعدی و حافظ در همین مسیر گام برداشتند، چه سخنان آنان که بسیار رواج یافته و اساساً نتیجه‌ی نوآوری‌های آنان باشد و چه شنیده‌هایشان و آن‌چه پیش از این، پاره‌ای از سنّت کهن شفاهی به‌شمار می‌آمد. دهخدا، مجموعه‌ی ۴ جلدی امثال و حکم (تهران، ۱۳۱۰ش.) را تألیف کرد. در این کتاب، شماری از سروده‌های سرایندگان ایرانی، همراه با ریشه‌ی ادبی بسیاری از ضرب‌المثل‌های عامیانه آمده است. وی همچنین، سال‌های بسیاری را به تألیف لغت‌نامه پرداخت که آن را باید نوعی دایرةالمعارف به‌شمار آورد. این دسته از آثار، نشان‌دهنده‌ی رویکرد دهخدا به مسایل زبان‌شناسی آن دوره است.

به جز آثار دهخدا، بیشتر آثار منثور این دوره (بین سال‌های ۱۲۸۴ تا ۱۳۰۰ش.) بر خلاف سنّت روزنامه‌نگاری، سست وکم مایه هستند. هیچ اثر منثوری، در خور سنجیدن با آثار میرزا ملکم خان، عبدالرحیم طالبوف، زین‌العابدین مراغه‌ای و میرزا حبیب اصفهانی نیست. تنها گام چشمگیر و برجسته، انتشار شماری رمان‌های تاریخی در سال‌های پس از این بود که پیرامون آنها به گستردگی سخن می‌رانیم.

یادداشت‌های مترجمان

[۱] **ملانصرالدین**: روزنامه‌ای طنزآمیز که در تفلیس قفقاز به زبان آذری منتشر می‌شد. نویسنده و بنیانگذار آن جلیل محمّد تقی‌زاده، ایرانی‌تبار بود که گذشته از زبان آذری، فارسی و روسی نیز می‌دانست. چاپ **ملانصرالدین** تا ۱۹۱۴ م. ادامه یافت، سپس متوقف شد و در ۱۹۱۷م. از سر گرفته شد و سرانجام در ۱۹۲۱ روزنامه برای همیشه تعطیل شد. ویژگی‌های ملانصرالدین عبارت بودند از: زبان ساده، وجود شعر و پاورقی و داستان کوتاه و نامه و کاریکاتور، تأثیر این روزنامه در ایران دوره‌ی مشروطیّت به ویژه در آذربایجان...

دو روزنامه‌ی **صور اسرافیل** و **ملانصرالدین** از نظر گرایش‌های سیاسی، سبک نویسندگی، صحنه‌پردازی و... به یکدیگر بسیار شبیه‌اند.

[۲] **آن. ک. س. لمبتون** An.K.S. Lambton: متولّد انگلستان، در مدرسه‌ی «مطالعات شرقی و آفریقایی» وابسته به دانشگاه لندن، زبان‌های شرقی را فراگرفت و در ۱۹۳۹م. به دریافت درجه‌ی دکتری فلسفی نایل شد. از ۱۹۳۹ تا ۱۹۴۵م. به عنوان وابسته‌ی مطبوعاتی سفارت انگلیس در ایران مشغول به کار شد و در ۱۹۴۵ با گرفتن دکترای ادبیات به دانشیاری و در ۱۹۵۲ به استادی ادبیات فارسی دانشگاه لندن رسید. آثار لمبتون عبارتند از: **لغت فارسی** (Persian Vocabulary)، کمبریج، ۱۹۵۳م.؛ **دستور زبان فارسی** (Persian Grammer)، کمبریج، ۱۹۵۳م.؛ **سه لهجه از لهجه‌های ایرانی**، ۱۹۸۳م.؛ **مالک و زارع در ایران**. و چندین مقاله: «تأثیر تمدّن غرب در ایران»، «نصیحة الملوک غزالی» «آیین شهرداری» و «انجمن‌های سرّی و انقلاب ایران در ۱۳۲۴ ق.».

[۳] جهت آگاهی بیشتر درباره‌ی شعر مشروطیّت به این آثار مراجعه کنید:

ـ شفیعی کدکنی، محمّد رضا (دکتر)، **ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت**، نشر سخن، ویرایش دوم، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۰.

ـ آرین‌پور، یحیی، از صبا تا نیما، همان، ج ۲، صص ۳۱-۲۶، ۷۷-۶۰.

[۴] **صور اسرافیل**: نخستین روزنامه‌ای بود که در کوچه و بازار به دست روزنامه‌فروشی‌ها به فروش می‌رسید. بین سال‌های ۱۳۲۵ق. و ۱۳۲۶ق.، پنج بار توقیف شد. از ۱۳۲۵ق. انتشار آن آغاز شد و بر بالای صفحه‌ی نخست نام دبیر آن یعنی میرزا جهانگیرخان شیرازی و میرزا آقاخان تبریزی دیده می‌شد و نام دهخدا از شماره‌ی پنجم در روزنامه آمد. محل روزنامه در آغاز، کتابخانه‌ی تربیت در خیابان ناصری تهران بود. این مکان محفل ادبی آزادی‌خواهان به‌شمار می‌رفت.

[۵] انتشار صور اسرافیل در ایوردن سوئیس از صور اسرافیل تهران از نظر شدت و خشونت طنزی که علیه حکومت قاجار داشت شدیدتر بود.

[۶] در باره‌ی «چرند و پرند» و ویژگی‌های نثر آن و مقایسه‌ی آن با «ملّا نصرالدین» نگاه کنید به بالائی، کریستف وکویی پرس، میشل، **سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی**، همان، صص ۷۴-۷۱؛ آرین‌پور، یحیی، **از صبا تا نیما**، همان، ج ۲، صص ۷۹-۷۷.

[۷] دکتر رضا براهنی در **قصه‌نویسی** (نشر نو، چاپ سوم، تهران، ۱۳۶۲، ص ۵۴۲) مقایسه‌ای بین طنز عبید زاکانی و دهخدا به دست داده است.

[۸] بسیاری از منتقدان ادبی معاصر بر این باورند که دهخدا پیشتاز گرایش‌های نو در ادبیات فارسی است. بنا به گفته‌ی دکتر پرویز ناتل خانلری، دهخدا حتی پیش از جمالزاده، زبان عامیانه را در ادبیات فارسی عرضه کرد و به آن حیثیت و امتیاز ادبی بخشید (ناتل خانلری، پرویز، **نخستین کنگره نویسندگان ایران**، ۱۳۲۵، ص ۱۲۸).

اما آن‌چه دهخدا انجام داد بیش از ارائه‌ی اصطلاحات عامیانه و ضرب‌المثل‌های رایج در زبان نوشتاری بود. دکتر حسن کامشاد به خوبی دریافته است که دهخدا همانند سعدی، پلی میان زبان نوشتاری و زبان گفتاری پدید آورد و توانست پیوند میان زبان فارسی عامیانه و زبان فارسی کلاسیک را از گذرگاه تاریخی بگذراند و به یکدیگر پیوند دهد. سخن دکتر غلامحسین یوسفی نیز خواندنی است:

> گرایش صور اسرافیل به زبان زنده و مأنوس و ترک تکلیف و به قلم آوردن لغات و ترکیبات عامیانه نه تنها روزنامه را به میان مردم برد و به شهرت و محبوبیتش افزود، بلکه از عواملی بود که سبک نثر فارسی را دگرگون کرد (ر.ک: یوسفی، غلامحسین، **دیدار با اهل قلم**، ج ۲، مشهد

۱۳۵۸ش.، ص ۱۵۳).

[۹] درباره‌ی این موضوع که دکتر حسن کامشاد نیز به آن اشاره کرده مبنی بر «خاتم الشعرا بودن جامی» به این منابع نگاه کنید:

ـ مایل هروی، نجیب، **شیخ عبدالرحمان جامی**، (طرح نو، تهران، ۱۳۷۷ش.، فصل ۴ بسترهٔ ادبی و دانش‌وری)، بخش «شهرت ناروای خاتم الشعرایی» ص ۱۳۲.

ـ شفیعی کدکنی، محمّد رضا، **ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما**، ترجمه‌ی حجت‌الله اصیل، نشر نی، تهران ۱۳۷۸، ص ۱۵ به بعد.

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

فصل ٦

رمان‌های تاریخی

پس از مشروطیّت، انتقاد و خرده‌گیری‌های شدید از نهادهای موجود پایان یافت، چرا که منتقدانِ پیشین، خود در حکومت کشور سهیم شدند. روزنامه‌نگاران و شاعران که بیشتر به مسایل سیاسی می‌پرداختند، اینک به بررسی و تحلیل‌های جانبدارانه از سردمداران قدرت روی آوردند و یا درباره‌ی دیدگاه‌های سیاسی و توانایی رهبران جدید در انجام وظیفه‌هایی که مردم از راه حکومت مشروطه بر دوشِ آنان گذاشته بودند بحث می‌کردند و یا در فضای دمکراتیکی که به تازگی سامانی یافته بود به ناسزاگویی به رقیبان می‌پرداختند. نویسندگان، پیرامونِ نیازهای کشور و گام‌های پس از این، قلم می‌زدند. شماری نیز به شرح و تفسیر عدم بلوغ سیاسی ایرانیان و ارائه‌ی پیشنهادهایی برای زدودن این گونه معضل‌ها برآمدند و برای روشن شدن مفهوم حاکمیت قانون، مقاله‌ها نوشتند. در مجموع این دوره، دوره‌ی امیدواری و شادمانگی بود.

امّا این خوش‌بینی‌ها، دیری نپایید. پس از مدّتی، جنگ داخلی، فرصتی را

برای روزنامه‌نگاران فراهم کرد تا درباره‌ی رویدادها، به ویژه حوادثِ تبریز، گزارش‌هایی ارائه کنند. در تبریز، مشروطه‌خواهان با شجاعت و رشادت، در برابر محاصره‌ی نیروهای وفادار به محمّد علی شاه قاجار ایستادگی کردند. سیاستمداران، ورزیدگی خود را در سخنرانی‌های تأثیرگذار به کار گرفتند. هنر طنزپردازی فکاهی به شکوفایی رسید. امّا در این سال‌های آشوب زده و بحرانی، فرصتی برای آفرینشِ آثار ادبی خلّاق فراهم نشد. قلم‌هایی که روزی برای هنر خوش‌نویسی و نگارشِ سروده‌های زیبا و دل‌انگیز به کار گرفته می‌شد، اکنون در خدمتِ نوشتنِ بیانیه‌ها و اعلامیه‌ها بود. با بازگشاییِ مجلس، مشکلاتِ مربوط به سودجویی برخی از صاحب‌منصبان، ناتوانی در برقراری امنیت (که در پی انقلاب و ستیزهای مرگبار آسیب‌پذیر شده بود) و توطئه‌چینی‌ها و دسیسه‌های دولت‌های روس و بریتانیای کبیر، فراروی مشروطه‌طلبان بود. تمام این عوامل، سدّی در برابر امیدواری و خوش‌بینی بود.

این رویدادهای سیاسی، بر ادبیات فارسی تأثیر گذاشت. نویسندگان دو گام بی‌سابقه برداشتند: نخست کوشیدند آثاری خلّاقیت‌آمیز پدید آورند، دو دیگر آن که درونمایه‌های افسانه‌ای را دستمایه‌ی کار خود قرار دادند. میهن‌پرستی، با ارج نهادن به گذشته‌ی ایران گسترده شد و نوع ویژه‌ای از رمان تاریخی پا به عرصه‌ی وجود گذاشت[1]. برجسته‌ترین نویسندگانِ رمان تاریخی عبارت بودند از: محمّد

---

۱. بسیاری از پژوهشگران ادبیات فارسی به این پدیده توجّه کرده‌اند. مثلاً ادوارد براون در جلد ۴، تاریخ ادبیات ایران، صص ۴۰۹-۴۰۷ درباره‌ی این تحوّل، به فشردگی و اختصار، توضیح مهمی ارائه کرده است؛ ک. چایکین (K.Chaikine) و ای. ای. برتلس (E.E. Bertels) به ترتیب در:

باقر خسروی، موسی نثری، حسن خان بدیع نصرت الوزرا و صنعتی‌زاده کرمانی.

آثار این نویسندگان بین سال‌های ۱۲۸۸ ش. تا ۱۳۰۰ ش. منتشر شد. آنان ساکن شهرهای کرمانشاه، کرمان، تهران و همدان بودند. هر چهار تن از طبقه‌های تحصیل کرده‌ی جامعه به‌شمار می‌آمدند و از احساسات اخلاقی و الگوهای رفتاری متناسب با جامعه‌ای منظم تأثیر پذیرفته بودند. این طبقه‌ی متوسط شهری، عموماً از خانواده‌های روحانی و یا بازاری بودند که انقلاب مشروطه، سبب رشد و بالندگی آنان شده بود. امروز نیز طبقه‌ی متوسط جامعه‌ی ایران، در شمار طبقه‌های میانه‌رو و میهن‌دوست جامعه به‌شمار می‌روند، هر چند به هنگام تنگناهای ملّی، به یاد گذشته‌ی کشور حسرت می‌ورزند و در خود فرو

→

The Persian Historical Novel in the Twentieth Century و (Moscow, 1928) A Short outline of Modern Persian Literature

به این موضوع پرداخته‌اند. مقاله‌ی مجموعه‌ی برتلس در مجموعه‌ی *Problemes de la litterature d'Orient*، شماره‌ی سال ۱۹۳۲، در مؤسسه‌ی خاورشناسی آکادمی علوم اتحاد جماهیر شوروی (سابق) آمده است. ب. نیکیتین (B. Nikitine) مقاله‌ای نوشت با این مشخصات کتاب‌شناسی:

Le roman historique dans la litterature Persane actuelle, Jounal Asiatique, CCXXIII, 1933

ف. ماخالسکی (F. Machalski) نیز در سال ۱۹۵۲م. در شهر Cracow، کتابی به زبان لهستانی درباره‌ی این موضوع منتشر کرد. از همین نویسنده نیز مقاله‌ای به زبان فرانسوی در مورد یکی از رمان‌های تاریخی یعنی **شمس و طغرا** منتشر شد در: Charisteria Orientala, Prague, 1956. یان ریپکا نیز در **تاریخ ادبیات ایران** (لایپزیگ، ۱۹۵۹) چهار رمان تاریخی مشهور را مورد بررسی قرار داده است.

می‌روند. این چهار نویسنده نیز چنین گرایش‌هایی داشتند، همچون فردوسی. با این تفاوت که فردوسی در شاهنامه، در مقایسه با این دسته از رمان‌نویسان نوین تاریخی، انتقادهای بسیار شدیدتری (هر چند با زبان کنایه‌آمیز) از وضعیّت سیاسی زمانه‌ی خود بیان کرده است. این نویسندگان در زمانی نویسندگی را آغاز کردند که گفتگوها و اختلاف‌های سیاسی که پیشتر به وقت گذرانی تبدیل شده بود، اکنون احمقانه و بی محتوا به نظر می‌رسید و با واکنش‌هایی روبرو بود (۱۲۸۸ش. / ۱۹۰۹م.)؛ در سال‌های پس از این، بازی‌های سیاسی چیزی جز ناامیدی و دلسردی در پی نداشت [۱].

در برابر روی‌گردانیِ این نویسندگان از موضوع‌های سیاسی، آنان به رفتارهای عمومی و خصوصی توجّه نشان دادند. این رویکرد تا حدّ زیادی از رویدادهای ایران در دهه‌های واپسینِ سده‌ی نوزدهم میلادی سرچشمه می‌گیرد. اسلام در ایران، افزون بر یک نهاد مذهبی، به مثابه‌ی نهاد سیاسی و قانونگذاری انگاشته می‌شود. با دگرگونی‌هایی که در ساختار سیاسی کشور صورت گرفت، نهاد مذهب ناتوان شد؛ این موضوع به انحطاط باورها و تباهی ارزش‌های معنوی و اخلاقیات که در پی سال‌ها ناامنی اجتماعی و سیاسی هر چه بیشتر آسیب‌پذیر شده بود انجامید. هیچ یک از این نویسندگان، گرایش‌های شدید اسلامی نداشتند، بلکه با داشتن اندیشه‌های آزادی‌خواهی، در برابر تباهی اخلاقی روزافزون جامعه‌ی ایران، دغدغه‌ای مشترک داشتند. آنان در پی الگوهای اخلاقِ اسلامی نبودند، بلکه به گذشته‌ی افتخارآمیز ملّی ایران، عصر افسانه‌ای سلحشوری و پهلوانی چشم دوخته بودند. آنان به الگوهای رفتاری ایران باستان با نگاهی رمانتیک، تحت تأثیر ادبیات رمانتیک و نوستالژیک (احساس غربت)

اروپای سده‌ی نوزدهم میلادی می‌نگریستند [۲].

محمّد باقر خسروی

نخستین رمانِ تاریخی شمس و طغرا در سال ۱۲۸۸ش. / ۱۹۰۹م. در کرمانشاه نوشته شد. محمّد باقر خسروی، نویسنده‌ی این رمان، به خانواده‌ای اشرافی وابسته بود که از طبقه‌ی فرودست و مستمند جامعه به طبقه‌ی فرادست تبدیل شدند. در دوره‌ی حکومتِ وحشت‌برانگیز محمّد علی شاه قاجار و قیام مشروطه‌خواهان، خسروی بارها به زندان افتاد و سرانجام، به اجبار، زادگاه خود کرمانشاه را ترک کرد. رمان سه جلدی شمس و طغرا بین سال‌های ۱۲۸۶ تا ۱۲۸۸ش.، زمانی که ایران درگیر جنگ‌ها و درگیریهای داخلی بود نوشته شد (دو مجلد بعدی با نام مارِی ونیسی (ونیزی) و طغرل و همای در ۱۲۸۹ش. چاپ شدند). این سه رمان، هر کدام، داستانی مستقل هستند با شخصیّت‌های مشترک. در این داستان‌ها، جامعه‌ی فئودالی ایران در سده‌ی هفتم، در دوره‌ی حاکمیت ایلخانان مغول به تصویر درآمده است. در این هنگام سعدی شیرازی، کهنسالی خود را می‌گذراند و آبش خاتون (۶۸۶-۶۶۶ق.) حاکم مغولی بر فارس فرمان می‌راند.

شمس، قهرمان داستان که از نسل شاهزادگان پیشین آل بویه‌ی فارس است، عاشقِ طغرا، دختر خانِ مغول می‌شود. از این پس، داستانی عاشقانه با همه‌ی عناصر لازم و موانعی که بر سر راه عشق این دو دلداده وجود دارد آغاز می‌شود: ممنوعیتِ ازدواجِ دختران مغولی با ایرانیان، شجاعتِ قهرمان جوان در دربار مغولی، گنجینه‌ی مدفون، قلعه‌ی تخیّلی، اسارت شمس به دست راهزنان

دریایی و ... خواننده در این داستان با رویدادهای تاریخی بسیاری روبرو می‌شود. این رویدادها، صرفاً داستان‌هایی جنبی هستند برای بسط وگسترش روند عاشقانه‌ی داستان و نمود واقعی بخشیدن به رمان. همچنین شمس و طغرا[۳]، دربردارنده‌ی آگاهی‌های فراگیر وگسترده درباره‌ی ایران در سده‌ی هفتم است. توصیفِ آیین‌های ازدواج و سوکواری، زندگی درباریان روسای چادرنشینان، پهلوانان، شیّادان، ستیزه‌ها، سفرها، شکار، مکان‌های تاریخی ایران و دیگر سرزمین‌ها، بخش‌هایی از این رمان هستند. این توصیف‌ها، بر پایه‌ی آگاهی‌های تاریخی است و نویسنده با ژرف‌اندیشی آنها را مستند کرده است. محمّد باقر خسروی برای بالا بردنِ دقّت و درستی مطالب تاریخی، شیوه‌ی رایج در ادبیات گذشته‌ی ایران را رها می‌کند و شیوه‌ای غربی در پیش می‌گیرد. پیش از این، خسروی پژوهش‌های گسترده‌ای انجام داده بود.

نگاه نویسنده به دین، نگاهی کاملاً منفی نیست، با این همه در انتقاد از پاره‌ای سنّت‌ها و باورهای منسوخ که آنها را با زمانه ناهمسو و نامتناسب می‌بیند، تردیدی به خود راه نمی‌دهد. در بیان قوانین مربوط به چند همسری و جایگاه زنان، سخنانِ نویسنده، انتقادی و طنزآمیز است [۴]. گرایش‌های مشروطه‌خواهی خسروی، در زبانِ کنایه‌آمیز و تلمیحی وی پیرامون وضعیتِ سیاسی و اجتماعی ایران در سده‌ی هفتم و انتقادهای شدید او از حکومت ستم‌پیشه و عمّال حکومت و فئودال‌ها بازتاب یافته است.

در حالی که خسروی در توصیفِ طبیعت و جنبه‌های هنری مکان‌های تاریخی و صحنه‌های نبرد بی‌اعتناست، در به تصویر درآوردنِ زندگی مردم تواناست. پروفسور ماخالسکی بر این باور است که «خسروی نویسنده‌ای است

که در رمان نوین فارسی به خلق چهره‌هایی با ویژگی‌های طبیعی موفق شده و هنرمندانه شخصیت‌هایی بر پایه‌ی زمینه‌های شناختی آنان آفریده است [۵]».
امّا نویسنده در کوشش برای همسو کردن رمانِ نوین فارسی با الگوهای غربی، با تردید گام برمی‌دارد. محمّد باقر خسروی، هنگام شخصیّت‌پردازی قهرمان اصلی داستان، به جای نشان دادن تصویری از اشراف‌زاده‌ای جوانمرد و دلاور، شخصیّتی می‌آفریند که بیشتر به ماجراجویی مانند است که انگیزه‌های او چیزی جز بدگمانی و پندار نادرست نیست. این رهیافت را می‌توان در «دِ ارتاگنان»[1] و «کنت مونت کریستو»، دو الگوی روشن نیز دید.

نوآوری و ویژگی‌های در خور توجّه **شمس و طغرا**، آن‌چنان است که محمّد علی جمالزاده، در باره‌ی این رمان با اندکی دریافت مبالغه‌آمیز چنین می‌نویسد:

> در ابیات نثر قرون اخیر ما، به کلّی بی‌نظیر و بی مانند است و بدون شک تنها کتابی است که به عنوان نمونه‌ی ادبیات جدید فارسی شایسته است که به زبان‌های خارجی ترجمه گردد [۶].

زبانِ رمانِ **شمس و طغرا** با آن که به زبان نخبگان و تحصیل کردگان ایرانی آن روزگار مانندگی‌هایی دارد تا حدّی دیریاب به نظر می‌رسد، به ویژه آن هنگام که آن را با سادگی و روانی نوشته‌های متأخّر بسنجیم. نویسنده در سطح گسترده‌ای، از اصطلاحات و شیوه‌های بیانی عامیانه و دیگر منابع پویای زبان روزمره بهره نگرفته است. در **شمس و طغرا**، عنصر گفتگو کمتر به چشم می‌خورد، امّا سرشار از روایت‌های طولانی است. در این رمانِ تاریخی، اصطلاح‌های عربی به فراوانی به کار رفته است.

---

1 . D'Artagnan.

در مجموع می‌توان گفت شمس و طغرا در میانه‌ی راه ادبیات کهن فارسی و ادبیات نوین فارسی جای دارد و آن را باید پیشگام رمان جدید فارسی در ایران دانست [۷].

موسی نثری

دومین رمان تاریخی، عشق و سلطنت، نوشته‌ی شیخ موسی نثری، مدیر مدرسه‌ی دولتی نصرت همدان بود. در وهله‌ی نخست، هدف آن بود این رمان نخستین اثر از مجموعه‌ی رمان‌هایی باشد که به تاریخ ایران باستان می‌پردازد. از این مجموعه، سه جلد منتشر شد. نخستین جلد، عشق و سلطنت یا فتوحات کورش کبیر، در ۱۲۹۸ش. / ۱۹۱۹م. در همدان به چاپ رسید. درونمایه‌ی این کتاب، به تصویر کشاندن زندگی کورش کبیر، از دوره‌ی جوانی تا زمان تصرّف اکباتان (همدان) و بر تخت پادشاهی نشستن در سرآغاز تاریخ ایران است. در این کتاب، به سببِ خواب‌آلودگی ایرانیان که در مواردی تاریخ گذشته‌ی ایران را به فراموشی سپرده‌اند و از یادها زدوده‌اند و یا به عمد و آگاهانه، نویسنده، نام‌های فارسی باستان را از شکل فرانسوی (نهایتاً یونانی) آنها به فارسی برگرداند، نویسنده نکوشیده است تلفظ کهن ایرانی این نام‌ها را بیابد [۸]. ادوارد براون بر این کتاب، این انتقاد را نیز روا می‌دارد که ذکر بیش از حدّ تاریخ‌ها، مباحث باستان‌شناسی، اسطوره‌شناسی و بحث‌های تاریخی خسته‌کننده است [۹].

جلد دوم رمان، ستارهٔ لیدی در ۴-۱۳۰۳ش. / ۵-۱۹۲۴م. منتشر شد. نویسنده در این جلد، به جنگ‌های کورش با «کراسوس»، تصرّف «ساردیس»

و پیوستن سرزمین «لیدیا» به امپراتوریِ نوپای ایران می‌پردازد. جلد سوم، سرگذشت شاهزاده خانم بابلی، در ۱۱-۱۳۱۰ش. / ۲-۱۹۳۱م. در کرمانشاه منتشر شد. درونمایه‌ی اصلی این رمان، دلبستگی هرمزان، واپسین شاهزاده‌ی «مدیا» و «اُریدیس»، آخرین شاهزاده خانم بابلی است. جلدهای دوم و سوم این رمان‌ها به سبب کامل‌تر بودن بررسی‌های تاریخی از جلد نخست در خور توجّه‌تر است؛ نام‌های فارسی به ویژه در جلد سوم، تا حدّی به تلفظ اصلی کهن خود نزدیک‌تر و نیز داستان، مسنجم‌تر و خواندنی‌تر است. زبانِ موسی نثری در بیان رویدادها با آن که گاه خشک و بی روح به نظر می‌رسد، در مجموع زیبا و صریح است. عنصر دیالوگ بین شخصیّت‌ها در طول داستان کمتر دیده می‌شود و شخصیّت‌ها به هنگام سخن، خاستگاه طبقاتی خود را نشان نمی‌دهند، چراکه عناصر زبانی و اصطلاحی که به کار می‌گیرند همانند یکدیگر است. همان‌گونه که انتظار می‌رود در این رمان سه جلدی، در تاریخ‌نگاری، نادرستی‌هایی راه یافته است [۱۰].

حسن بدیع

سومین رمان تاریخی، داستان باستان، نوشته‌ی حسن بدیع، نصرت الوزرا در سال ۱۳۰۰ش. / ۱۹۲۱م. در تهران منتشر شد. حسن بدیع نیز همانند سه نویسنده‌ی دیگر رمان‌های تاریخی، در دیباچه‌ی داستان باستان ادّعا می‌کند که کتابِ او نخستین رمانِ تاریخی به زبان فارسی است. این سخن نشان‌دهنده‌ی ناآگاهی هر یک از چهار نویسنده، از سه نویسنده‌ی دیگر است.

افزون بر بهره‌گیری نویسنده از منابع و مآخذ فارسی و عربی، وی از

شاهنامه‌ی فردوسی بسیار بهره‌مند شد که بیانگر پیوند دادن افسانه و واقعیت است. داستان بیژن و منیژه، دو دلداده‌ی شیدایی، درونمایه‌ی اصلی داستان و پیدایشِ هخامنشیان و سلطنتِ کورش کبیر، زمینه تاریخی داستان باستان است. داستان با فتح لیدیا و بابِل به دست کورش پایان می‌یابد.

حسن بدیع در توصیفِ مکان‌ها، ورزیدگی بسیاری داشت. توصیف‌های نویسنده از کاخ‌های دوران باستان، بناهای تاریخی (به ویژه تندیس‌ها) و تصویرگری‌های بابِل، بسیار واقع‌گرایانه هستند. اگر نادرستی‌هایِ بی‌اهمّیت فنّی و زبانی را نادیده بگیریم، داستان باستان از حیثِ تاریخ‌نگاری و دریافتِ دقیق رویدادها و نیز پیرنگِ داستان، به عنوان یک اثر هنری، در خور توجّه است. زبانِ رمانِ داستان باستان، نشان‌دهنده‌ی گامی به سوی جلو و رشد و بالندگی روند رمان‌نویسی فارسی است. عنصر دیالوگ در آن پر رنگ است و شخصیت‌های داستانی بسیار به گفتگو با یکدیگر می‌پردازند. زبان شخصیّت‌ها نیز بیانگر طبقه‌ی اجتماعی آنان است. در حالی که در دیگر رمان‌های این دوره، زبانی که نویسنده به کار گرفته، نشان‌دهنده‌ی طبقه‌ی آنان نیست و این یکی از نقاط ضعف آن دسته از رمان‌هاست. شاهزادگان رمانِ حسن بدیع به زبانِ درباری و آدم‌های معمولی به زبان محاوره‌ای و بومی گفتگو می‌کنند. این، پیشرفتی در دگرگونی‌های ادبی این دوره به‌شمار می‌آید. همان‌گونه که خواهیم دید، کوشش در روند طبیعی بودن گفتگوی شخصیّت‌های داستانی، به یکی از دل مشغولی‌های نویسندگان تخیّلی پسین تبدیل شد و نویسندگان در آن توانستند ورزیدگی و توانایی خود را نشان دهند.

عبدالحسین صنعتی‌زادهٔ کرمانی

چهارمین نویسنده‌ی رمان تاریخی، عبدالحسین صنعتی‌زاده، یکی از کوشاترین و پرکارترین نویسندگان ایرانی در این نوع رمان، آن‌چنان جایگاه بارزی دارد که باید در باره‌ی او با گستردگی بیشتری سخن برانیم. صنعتی‌زاده در نخستین اثر خود به نام دام گستران یا انتقام‌خواهان مزدک که در ۱۲۹۹ش. / ۱۹۲۰م. منتشر شد کوشید عوامل فروپاشی امپراتوری ساسانی و چیرگی عرب‌ها را بیان کند. دیدگاه این نویسنده‌ی جوان هر چند گسترده و جامع نیست، بسیاری از واقعیت‌های تاریخی را دربر می‌گیرد. نویسنده، زبونی یزدگرد سوم و بیدادگری و ستمگری این پادشاه و عدم بردباری مذهبی او را در برابر اقلیّت‌ها نشان می‌دهد. وی عدم وفاداری و بی صداقتی افراد گرداگرد پادشاه را سببِ فروپاشی ساسانیان می‌داند و بر آن است که بیشتر آنان به آیینِ مزدک گرویده بودند و در پی انتقام خون مزدک به دست خسرو، پادشاه ساسانی بودند. برتلس در شرح در خور توجّهی بر رمانِ دام‌گستران، به این نکته اشاره می‌کند که در این رمان، عواملِ فروپاشی حکومت بیدادگر فاسد عبارت بودند از: ۱ـ عامل بیرونی، یعنی عرب‌ها با پیام برابری و برادری؛ ۲ـ عامل درونی، یعنی جامعه‌ی انقلابی مزدکیان که به سبب کینه‌توزی، موجبِ نابودی استقلال ملّی ایران شدند [۱۱].

گزارشی که نویسنده در رمانِ دام‌گستران از فروپاشی ساسانیان و چیرگی عرب‌ها به دست می‌دهد در ایران مورد پذیرش همگان بوده است. این باور وجود دارد که بیدادگری درباریان که موبدان و مغان سرکوبگر از آنان پشتیبانی می‌کردند و نیز ستیز مزدکیان [۱۲] در برابر ساسانیان که با رغبت در پی چیرگی

عرب‌ها بودند از دلایل فروپاشی امپراتوری ساسانی بود. افزون بر این، همان‌طور که آرنولد توین‌بی یادآور شده است «ساسانیان خود نیز از ادامه‌ی حکومت بر ایران ناتوان بودند».

صنعتی‌زاده، در به تصویر درآوردن چهره‌ی سرکرده‌ی مزدکیان که یزدگرد سوم را به قتل رساندند، به مانند ساختار کلّی کتاب، از رمانِ کنت دومونت کریستو اثر الکساندر دوما تأثیر پذیرفته است. افزون بر این، نویسنده، چهره‌ای زشت و ناپسند از موبدان زرتشتی به دست داده است. تصویری که از این موبدان ارائه شده، در خور سرزنش‌ترین ویژگی ریاکاران آیین‌های دینی واپس‌گراست که ایرانیان آزادی‌خواه در این سده‌ی اخیر در برابر آنان به مبارزه برخاسته‌اند.

جلد دوم دام‌گستران به سال ۱۳۰۵ش. / ۱۹۲۶م.، پنج سال پس از انتشار جلد نخست، در تهران به چاپ رسید. بر پایه‌ی سخن مجتبی مینوی در دیباچه‌ی کتاب، دیدگاه ادوارد براون پیرامون جلد نخست این رمان، صنعتی‌زاده را که به اشتباه‌های خود در جلد نخست پی برده بود، به نوشتن جلد دوم برانگیخت (هر چند این دیدگاه ادوارد براون، خیلی خوشایند صنعتی‌زاده نبود)[1]. ب. نیکیتین پس از دریافتِ نامه‌ای از صنعتی‌زاده، اشاره می‌کند که صنعتی‌زاده به خوبی آگاه بوده است که ادوارد براون رمان وی را آن‌چنان در خور ارج نهادن نمی‌دانسته است. بنابر باور نیکیتین، نویسندگان نوین ایرانی، برای دیدگاه‌های خاورشناسان جایگاه زیادی قایلند.

هر چند نخستین رمانِ تاریخی به سبک رمان‌های اروپایی، شمس و طغرا

---

۱. برای مطالعه‌ی دیدگاه براون درباره‌ی اثر صنعتی‌زاده نگاه کنید به: تاریخ ادبیات ایران، ج ۴، ص ۴۰۹.

نوشته‌ی محمّد باقر خسروی است که در ۱۲۸۸ش. / ۱۹۰۹م. منتشر شد، بسیاری از خاورشناسان، کتاب صنعتی‌زاده را نخستین رمان تاریخی می‌دانند. صنعتی‌زاده در زندگی‌نامه‌ی خود ادعا می‌کند که دام‌گستران (چاپِ بمبئی به سال ۱۲۹۹ش.) را حدود سال ۱۲۷۹ش.، یعنی بیست سال پیش از انتشار کتاب، زمانی که او تنها ۱۵ ساله بود نوشت. با آن که درباره‌ی این سخن و آن‌چه در زندگی‌نامه‌ی نویسنده آمده تردید وجود دارد، در عین حال این گونه نظریه‌ها و زندگی‌نامه‌ها، دربردارنده‌ی آگاهی‌هایی سودمند است.

در یادداشت‌های صنعتی‌زاده می‌خوانیم که پدر وی، حاجی علی اکبر، برای گریز از آزار حکومتِ وقت، کرمان را در سال ۱۲۸۶ش. / ۱۹۰۷م. به قصد استانبول ترک کرد. در استانبول، حاجی علی اکبر با سیّد جمال الدین اسدآبادی برمی‌خورد و از سوی او مأموریت می‌یابد به ایران بازگردد و پخشِ مخفیانه‌ی نشریه‌های انقلابی را سر و سامانی بخشد. در آن روزها، مشروطه‌خواهان را به بهایی‌گری متهم می‌کردند و آنان گرفتار کینه‌توزی‌های عوام الناس می‌شدند. بدین ترتیب، پدر وی از ادامه‌ی کار باز ماند و وضعیّت مالی خانواده‌ی آنان روز به روز بدتر شد. پسر جوان در کوی و برزن دستفروشی می‌کرد. در پی کوشش‌های حاج علی اکبر، وضعیّت مالی خانواده بار دیگر سامانی یافت؛ پدر پرورش‌گاهی گشود و در آن جا به کودکان یتیم، پیشه‌ای می‌آموخت. صنعتی‌زاده، کتابفروشی باز کرد که چون مدرسه‌ای برای او بود و پیوسته در آن جا کتاب می‌خواند و مطالعه می‌کرد. در ۱۵ سالگی، نخستین رمان خود را نوشت و به سرمایه‌ی شخصی در بمبئی به چاپ رساند. صنعتی‌زاده، ۱۰ سال، این کتابفروشی را در کرمان اداره کرد و کتابفروشی او به مرکز و کانونی برای

گردهمایی روشنفکران شهر تبدیل شده بود. سپس به تهران رفت وکارخانه‌ی نساجی راه انداخت و پس از چندی در پایتخت، بازرگانِ پرآوازه‌ای شد.

پیش ازاین، درباره‌ی نخستین رمانِ صنعتی‌زاده، یعنی دام‌گستران بحث کردیم. در ۱۳۰۶ش. / ۱۹۲۷م. او، دومین رمانِ تاریخی خود را به نام داستان مانی نقاش منتشر کرد. این رمان، سرگذشت مانی بدعت‌گذار از آغاز جوانی است، آن هنگام که خانه و کاشانه را برای رفتن به سفری رها کرد. عموی مانی که موبد زرتشتی بود به او پیشنهاد می‌کند به چین برود و در آن دیار نقاشی بیاموزد. مانی در این سفر، دختری به نام زهیده را از چنگ راهزنان رها می‌کند، شیفته‌ی او می‌شود و سپس به گنج معبد یهوه که در کوه‌های ترکستان جای داشت دست می‌یابد. مانی، این گنج را به شاپور اول پیشکش می‌کند و با پشتیبانی پادشاه در پی آن است آیین خود را به جهانیان بشناساند. همچنین در این رمان، نویسنده به لشکرکشی به سرزمین چین و نبرد شاپور با والرین[1] پرداخته است. داستان، پس از اندکی خارج شدن از ساختار داستانی، به درازا کشیده شدن رشته‌ی سخن و حتی باز نمودن رویدادهای تاریخی به گونه‌ای دیگر، به خوبی پایان می‌پذیرد. زهیده پس از شجاعت باور نکردنی مانی و به خطر انداختن جان وی در دست یافتن به کلید گنج از گردن شیر، آزاد می‌شود. اسفندیار که بسیار همانند شاپور است از زندانِ والرین رها می‌شود و والرین خود به زندان می‌افتد. شاپور با یاری مانی به گنج دست می‌یابد و سرانجام، همه شخصیّت‌های داستان در معبدی زرتشتی گرد می‌آیند و زهیده و مانی به پاس کوشش‌هایشان به یکدیگر پیوند می‌یابند.

---

1 . Valerian

داستان مانی نقاش در سنجش با دام‌گستران، از حیثِ غنای داستانی، پیرنگ مناسب، رویدادهای فراوان غیر قابل پیش‌بینی و لحظه‌های نمایشی شورانگیز برتری‌هایی دارد. تقابل در شخصیّت‌پردازی دو پادشاه هماورد در خور توجّه است. والرین به شکل پادشاهی بیدادگر، باده‌گسار وگمراه و در برابر، شاپور به صورتِ پادشاهی خردمند و آزادی‌خواه توصیف می‌شود. نویسنده به توصیف واقع‌گرایانه‌ای از شخصیّتی فرعی می‌پردازد، فئودالی که با بیدادگری بر رعیت ستم می‌راند، نمونه‌ای از این شخصیّت در روزگار نویسنده و تا سال‌ها پس از آن در ایران وجود داشت.

سومین رمان تاریخیِ صنعتی‌زاده، سلحشور نام دارد که در ۱۳۱۲ش. / ۱۹۳۳م. منتشر شد. درونمایه‌ی داستان، برپایی حکومتِ ساسانیان و بر تخت نشستن پایه‌گذار این سلسله، اردشیر است و سلطنت اردوان (۲۲۶-۲۰۹م.)، واپسین پادشاه پارت‌ها، بخشی از زمینه‌ی تاریخی داستان را در بر می‌گیرد. مضمون اصلی این رمان، جدا از عشق ورزی‌های گریزناپذیر، شورش اردشیر و نبرد او با اردوان است. نویسنده، داستان خود را بر پایه‌ی افسانه‌های ایرانی که سینه به سینه و زبان به زبان روایت شده آفریده است. یکی دیگر از رمان‌های برجسته و پرآوازه‌ی صنعتی‌زاده، سیاه‌پوشان نام دارد که در ۱۳۲۴ش./ ۱۹۴۵م. منتشر شد. موضوع این رمان، مبارزه‌ی قهرمان ملّی در برابر حاکمان بیدادگر است. داستان مربوط است به سده‌ی ۲ ق. و قیام ابومسلم خراسانی در پشتیبانی از خاندان عباسیان که با ایرانیانِ در ستیز با امویان همسو بودند. در ۱۳۰ق. ابومسلم، پرچم سیاه خاندان عباسی را در خراسان برافراشت و پس از نبرد سرنوشت‌ساز «زاب» وکشته شدن مروان خلیفه‌ی اموی در این جنگ، به

حاکمیتِ بیدادگرانه‌ی امویان پایان داد. در پی آن شاهد به قدرت رسیدن ابومسلم و واهمه‌ی منصور، خلیفه‌ی عباسی از آوازه و محبوبیت ابومسلم هستیم. سرانجام در ۱۳۷ق. ابومسلم خراسانی در سن ۳۵ سالگی با نیرنگ و فریب و به صورتی ناجوانمردانه در دربار منصور عباسی به قتل رسید.

رمانِ سیاه‌پوشان، بر خلافِ سه رمان نخستینِ صنعتی‌زاده که در آنها آیین زرتشت به عنوانِ آیین ملی ایرانیان ارج نهاده می‌شود، اسلام به عنوان یک واقعیّت مسلّم و پذیرفته شده برای ایرانیان و ابومسلم به مثابه‌ی بزرگ‌ترین قهرمان ایران و اسلام نشان داده می‌شود. سبک و توانایی نویسندگی سیاه‌پوشان با رمان‌های پیشین صنعتی‌زاده، در یک رده نیست. او از منابع تاریخی بسیار بهره می‌گیرد و همانند دیگر رمان‌ها، بین حقیقت و افسانه تفاوتی قایل نمی‌شود. در حقیقت، نویسنده، گاه درستی و اعتبار رویدادهای تاریخی را فدای انسجام داستانی و شور و هیجانِ میهن‌دوستی خود می‌کند.

آثار غیر تاریخی صنعتی‌زاده عبارتند از: چگونه ممکن است متموّل شد (۱۳۰۹ش.)، رستم در قرن بیست و دوم [بیستم][۱۳] (۱۳۳۴ش.)، عالم ابدی (۱۳۱۷ش.)، مجمع دیوانگان (در ۲ جلد، بی‌تا) و فرشتهٔ صلح یا فتانهٔ اصفهانی (۱۳۳۱ش.). واپسین اثر از این مجموعه، داستانی تخیّلی است در باره‌ی زنی که می‌کوشد جنگی روی ندهد. نویسنده، این کتاب را به کمیته‌ی جایزه‌ی نوبل فرستاد و این کمیته از دریافت کتاب سپاسگزاری می‌کنند. افزون بر آخرین اثر چاپ شده‌ی صنعتی‌زاده، یعنی نادر، فاتح دهلی، گویا وی رمان‌های تاریخی دیگری نیز نوشت که تا زمان نگارش این سطور دستنویس است و به چاپ نرسیده است. این آثار عبارتند از: مادر غمدیده (داستان سرنوشت بازماندگان

یزدگرد سوم)، کتابی در باره‌ی زندگی شاه سلطان حسین و پایان حکومت صفویه و کتابی پیرامونِ میرزا علی محمّد، مشهور به باب و فرزندان او میرزا یحیی ازل، میرزا حسین علی و عبدالبها همراه با توصیف‌ها و تصویرهایی در باره‌ی آیین باب و بهایی‌گری.

نمی‌توان صنعتی‌زاده را در شمار نویسندگان خلّاق و برجسته‌ی ایران معاصر جای داد؛ امّا هنرمندی و تازگی نخستین آثار صنعتی‌زاده، نام او را پرآوازه ساخته است. زبان او، ساده، روشن و به دور از اطناب و تکلّف است. آرمان گرایی و میهن دوستی، دو ویژگی بارز آثار اوست ـ ویژگی‌هایی که سبب می‌شود نویسنده را به کژراهه بکشاند. نقص دیگر، زبانِ خشک و انعطاف‌ناپذیرشخصیت‌های آثار صنعتی‌زاده است و نیز کاربرد فراوان واژه‌های اروپایی، به ویژه آن جاکه نویسنده می‌تواند از برابر نهاده‌های فارسی بهره گیرد به سبک او آسیب رسانده است.

دیگر رمان‌های تاریخی

در چند دهه‌ی پس از مشروطیّت، نگارشِ رمان‌های تاریخی یکی از پربارترین شاخه‌های ادبیات فارسی بوده است؛ به دو سبب: ۱ـ گذشته‌ی تاریخی ایران، منابع غنی و فراوان، در دسترس نویسندگان قرار می‌دهد؛ ۲ـ طبقه‌ی حاکم به سبب واهمه از آشکار شدن فساد و ناشایستگی خویش، همواره در برابر بحث پیرامونِ مسایل روز سدّی پدید می‌آوردند و تلویحاً نویسندگانی راکه با یادآوری شکوه و پیروزمندی‌های پیشین، موجبِ آرامش و شادمانی مردم می‌شدند تشویق می‌کردند. این موضوع، به ویژه در دوره‌ی رضاشاه نیز دیده می‌شد؛ دوره‌ای که موضوعِ مورد توجّه نویسندگان، مقایسه‌ی گذشته

شکوهمند و افتخارآمیز با آن «عصر طلایی» (به باور صاحب‌منصبان زمانه) بود. بنابر این هر کس که آرزوی نوشتن و دست به قلم بردن در سر می‌پروراند، پاره‌ای از تاریخ را دستمایه‌ی کار خود قرار می‌داد و پس از درآمیختن رویدادهای تاریخی با خیال‌پردازی، «رمان تاریخی» می‌نوشت. بیشتر این‌گونه آثار که از تحریف و نادرستی‌های تاریخی سرشار است، به حکایت‌های افسانه‌ای مانند است و ارزش تاریخی چندانی ندارد. جدا از آثار نخستین که تا حدّی الگوبرداری از رئالیسم اروپایی است، دیگر آثار برجستگی ادبی چندانی ندارند. این دسته از آثار در سنجش با بهترین آثار آن زمان، اثر هنری ارزشمندی به‌شمار نمی‌آیند.

با توجّه به سرگرم‌کنندگی رمان‌های تاریخی، این نوع رمان، حتّی امروز نیز نزد بیشتر ایرانیان جایگاهی درخور دارند. شمار زیادی از این گونه رمان‌ها، پیوسته و زنجیروار، در هفته‌نامه‌های ایران به چاپ می‌رسیدند. از این‌رو، تاریخ هنوز هم ابزاری در دست نویسندگانی است که می‌کوشند خوانندگان خود را با ماجراهای هیجان‌انگیز، جنایت‌ها و شهوت‌رانی‌ها سرگرم کنند. دلیل درخور توجّه دیگر محبوبیّت و آوازه‌ی این گونه رمان‌ها، برانگیختنِ احساس غربت و حسرت گذشته است که همچون مرهمی است بر زخم ملّتی که از آرمان‌ها و ارزوهای خود به دور افتاده است. با این همه، نادرست است ارزش این رمان‌ها را نفی کنیم؛ بی‌گمان پاره‌ای از آنها در خور توجّه‌اند و کارکردهای برتری دارا هستند. چون بررسی کامل این آثار به مجال گسترده‌ای نیازمند است، تنها به ارائه‌ی فهرستی جامع از رمان‌هایی که ارزش بیشتری دارند بسنده می‌کنیم:

آریان‌پور کاشانی، عبّاس، عروس مُدی، تهران، ۱۳۰۸ش.
آذری، علی، ایرای وعدهٔ زرتشت، ج ۱، تهران، ۱۳۱۳ش.
بهروز، ذبیح، شاه ایران و بانوی ارمن، تهران، ۱۳۰۶ش.

پرتو اعظم، ابوالقاسم، بابک، تهران
حجت، رضا، ستارهٔ کاروان، ج ۱، چاپ دوم، تهران، ۱۳۳۴ش.
خلیلی، محمّد علی، بهرام گور، تهران
ـــــــــ، دختر کورش، تهران
ـــــــــ، نگارستان خون یا قیام خراسان، تهران، ۱۳۲۱ش.
خلیلی، محمّد رضا عراقی، بانوی زندانی، تهران، ۱۳۱۹ش.
رکن‌زاده آدمیّت، حسین، دلیران تنگستان [۱۴]، تهران، ۱۳۱۰ش.
زنجانی، شیخ ابراهیم، شهریار هوشمند، تهران
سالور، حسین علی عمادالسلطنه، جفت پاک، ۲ جلد، تهران، ۱۳۱۱ش.
سالور، سبکتکین، نسل شجاعان، ۳ جلد، تهران، ۱۳۳۶ش.
سهیلی خوانساری، احمد، محمود و ایاز، تهران، ۱۳۳۳ش.
سیگاری، علی، عروس مرو، کیانوش دختر یزدگرد، تهران، ۱۳۳۴ش.
شادلو نصرت الله، عشق پاک، تهران، ۱۳۰۶ش.
ـــــــــ، عزم و عشق، تهران، ۱۳۰۶ش.
شاه حسینی، نصیرالدین، شرارهٔ خاموش شده، تهران، ۱۳۲۷ش.
شریف، علی اصغر، خون‌بهای ایران، ۲ جلد، تهران، ۶-۱۳۰۵ش.
ش. پرتو (شیرازپور)، پهلوان زند، تهران، ۱۳۱۲ش.
شفق، رضازاده، ستار خان، تهران، ۱۳۳۰ش.
صفوی، رحیم‌زاده، داستان شهربانو، تهران، ۱۳۱۰ش.
ـــــــــ، داستان نادرشاه، تهران، ۱۳۱۰ش.
ـــــــــ، یادداشت‌های خسرو اول انوشیروان (ترجمه)، تهران، ۱۳۱۰ش.
ـــــــــ، بیژن و منیژه، تهران، ۱۳۳۴ش.
فاضل، جواد، لاریجان: عشق و خون، تهران، ۱۳۲۹ش.

قریب، یحیی، خون سیاوش، تهران، ۱۳۱۰ش.
ـــــــ ، یعقوب لیث صفاری، تهران، ۱۳۱۴ش.
کردانی، محمّد تقی، دلیران خوارزم، مشهد
کسمایی، علی، زیبای حسود، ۲ جلد، تهران، ۱۳۳۰ش.
کمالی، حیدر علی، افسانه‌ی تاریخی لازیکا[۱۵]، تهران، ۱۳۰۹ش.
ـــــــ ، مظالم ترکان خاتون، تهران، ۱۳۰۷ش.
گلشن، حسین علی، پریوش ناکام، ج ۱، تهران، ۱۳۰۷ش.
لارودی، نورالله، نادر پسر شمشیر، تهران، ۱۳۱۹ش.
مدرّسی، ابراهیم، پنجه‌ی خونین، تهران
ـــــــ ، پیک اجل، تهران
ـــــــ ، عروس مداین، تهران
مسرور، حسین سخن یار، داستان تاریخی محمود افغان، تهران
ـــــــ ، ده نفر قزلباش، تهران
ـــــــ ، سرگذشت لطف علی خان زند، تهران، ۱۳۳۲ش.
مؤتمن، زین العابدین، آشیانه‌ی عقاب، ۶ جلد، تهران
میمندی نژاد، محمّد حسین، زندگی پر ماجرای نادرشاه، ج ۱، چاپ دوم، تهران، ۱۳۳۵ش.
نجمی، ناصر، داستان‌های تاریخی، تهران، ۱۳۲۷ش.
نفیسی، سعید، آخرین یادگار نادر، تهران، ۱۳۰۵ش.
ـــــــ ، بابک خرم دین، دلاور آذربایجان، تهران، ۱۳۳۳ش.
ـــــــ ، سرگذشت طاهر بن حسین، تهران
ـــــــ ، یزدگرد سوم، تهران، ۱۳۲۱ش.
همایون فرخ، عبدالرحیم، داستان تاریخی بابک و افشین، تهران، ۱۳۲۸ش.
یغمایی، اقبال، عشق و پادشاهی، تهران، ۱۳۲۵ش.

یادداشت‌های مترجمان

[۱] به عقیده‌ی لوکاچ، منتقد بزرگ ادبی «داستان تاریخی هنگامی متداول می‌شود که جامعه آبستن تلاطم انقلابی است» (ر.ک: ایگلتون،تری، **مارکسیسم و نقد ادبی**، ترجمه‌ی امین لاهیجی، انتشارات کار، تهران، ۱۳۵۸، ص ۳۶). در حقیقت، تحوّلات و دگرگونی‌های سیاسی ـ اجتماعی دوره‌ی مشروطیّت «حس تاریخ و دریافتِ آگاهانه‌ی توسعه را بیدار کرد» (نک: ایرانیان، جمشید، **واقعیت اجتماعی و جهان داستان**، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۸، ص ۱۵).

[۲] بسیاری از نظریه‌پردازانِ ادبیات داستانی بر این باورند که یکی از مقدماتِ رمان اجتماعی و واپسین گام پیش از رمانِ اجتماعی، رمان تاریخی است. در باره‌ی زمینه‌ی پیدایش رمان تاریخی به این آثار مراجعه کنید:

ـ میر عابدینی، حسن، **صد سال داستان‌نویسی ایران**، نشر چشمه، تهران، ۱۳۷۷، ج ۱ و ۲، صص ۳۰-۲۷

ـ آرین‌پور، یحیی، **از صبا تا نیما**، چاپ ششم، انتشارات زوّار، تهران، ۱۳۷۵، ج ۲، ص ۲۳۸

ـ سپانلو، محمّد علی، **نویسندگان پیشرو ایران**، چاپ دوم، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۶۶، صص ۱۳۸-۱۳۳

[۳] کریستف بالائی در **پیدایش رمان فارسی** (ترجمه‌ی مهوش قویمی، نسرین خطاط، انتشارات معین، انجمن ایران‌شناسی فرانسه، تهران، ۱۳۷۷، صص ۳۶۱-۳۵۳، تحلیلی ساختاری از داستان **شمس و طغرا** ارائه کرده است.

[۴] آرین‌پور، یحیی در **از صبا تا نیما** (همان، ج ۲، صص ۲۴۹-۲۴۸) نظری متفاوت با دکتر کامشاد ارائه کرده است.

[5] Cf. Machalski, «*Shams-o Toghra, roman historique de Mohammad Baqir-e Xosrovi*» , Charisteria Orientalia, Prague, 1956, pp. 149sq.

[۶] ر.ک: رکن‌زاده آدمیّت، حسین، **دلیران تنگستان**، تهران، ۱۳۲۱، با مقدمه‌ی محمّد علی جمالزاده، ص ۲۱.

[۷] ر.ک: آرین‌پور، یحیی، **از صبا تا نیما**، ج ۲، ص ۲۴۹.

[۸] درباره‌ی رمانِ **عشق و سلطنت** عقاید گوناگونی ارائه شده است. ماخالسکی بر این باور است که «این اثر، در اصل یک جزوه‌ی درسی تاریخ است که به شیوه‌ی رمان نوشته شده است». «ادوارد براون به جنبه‌ی آموزشی اغراق‌آمیز آن ایراد می‌گیرد و یحیی آرین‌پور نیز کم و بیش همین اعتقادات را دارد» (ر.ک: بالائی، کریستف، **پیدایش رمان فارسی**، همان، ص ۳۶۲).

[۹] ر.ک: براون، ادوارد، **تاریخ ادبیات ایران (از صفویه تا عصر حاضر)**، همان، ص ۴۸.

[۱۰] کریستف بالائی در **پیدایش رمان فارسی** (همان، صص ۳۷۱-۳۶۲) تحلیلی ساختاری از رمانِ **عشق و سلطنت** به دست داده است.

[۱۱] برای دست یافتنِ تحلیل ساختاری **دام‌گستران** نگاه کنید به: بالائی، کریستف، **پیدایش رمان فارسی**، همان، صص ۳۸۲-۳۷۳.

[۱۲] مزدک، بنیانگذار جنبشی مذهبی است که از آیین مانوی الهام گرفته است و به برابری افراد بشر اعتقاد دارد. آیین مزدک که نوعی «سوسیالیسم» پیش از اندیشه‌های سوسیالیستی سده‌های ۱۹ و ۲۰ میلادی است در دوره‌ی قباد اول ساسانی (۴۸۸م.) گسترش یافت. قباد این جنبش مذهبی را تقویت کرد و سپس به دلایل سیاسی آن را سرکوب کرد. آیین مزدک بعدها به صورت مخفیانه در ایران بر جای ماند و در طول تاریخ چندین بار اوج گرفت.

[۱۳] در متن انگلیسی کتاب دکتر کامشاد، این کتاب به صورت بیست و دوم آمده است، در حالی که در **پیدایش رمان فارسی** (ص ۳۷۲) و نیز در **فهرست کتاب‌های چاپی فارسی** (خانبابا مشار) ۳ جلد، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۵۲، نام این کتاب به صورت **رستم در قرن بیستم** ذکر شده است.

[۱۴] برای تحلیل ساختاریِ **دلیران تنگستان** و دست یافتن به اطلاعاتی بیشتر

درباره‌ی این رمان نگاه کنید به: کریستف بالائی، **پیدایش رمان فارسی**، همان، صص ۳۸۸-۳۹۴.

[۱۵] برای تحلیل ساختاریِ رمانِ **لازیکا** و دست یافتن به اطلاعاتی بیشتر در باره‌ی این افسانه‌ی تاریخی نگاه کنید به: کریستف بالائی، **پیدایش رمان فارسی**، همان، صص ۳۸۲-۳۸۸.

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

فصل ۷

دوره‌ی حکومت رضاخان پهلوی (۱۳۲۰-۱۳۰۴ش.)

کودتای نظامی در ۱۲۹۹ش./ ۲۱ فوریه ۱۹۲۱م. فصل جدیدی را در تاریخ ایران گشود. سربازان قزاق، به فرماندهیِ رضاخان در قزوین مستقر شدند، سپس به سوی پایتخت پیشروی کردند و حکومت ناتوان قاجار را ناتوان‌تر و سرانجام سرنگون کردند. هیأت جدید دولت به ریاستِ سیّد ضیاءالدین طباطبایی شکل گرفت. او روزنامه‌نگارِ جوانِ نوگرایی بود که در کودتا، پیشتاز بود. رضاخان مقام فرمانده‌ی کل قوا و وزیر جنگ را برعهده داشت. به زودی تضاد بین این دو چهره‌ی پیشگام بالا گرفت و سیّد ضیاءالدین مجبور به استعفا شد و کشور را ترک کرد. تا دو سال پس از این، چندین حکومت پدید آمدند، امّا رضا خان وزارت جنگ و فرماندهی ارتش را تا ۱۳۰۲ش. / ۱۹۲۳م. برعهده داشت و در این سال نخست‌وزیر شد. در آبان ۱۳۰۴ش./ اکتبر ۱۹۲۵م.، مجلس، احمد شاه، آخرین شاه قاجار را از سلطنت برکنار و اداره‌ی موقّت کشور را به رضاخان واگذار کرد. دو ماه بعد در ۲۴ آذر ۱۳۰۴ش./ ۱۲ دسامبر ۱۹۲۵م.[1]، رضاخان به

عنوان نخستین پادشاهِ خاندانِ پهلوی تاجگذاری کرد.

رضاخان، مردی بود قلدرمآب، کم سواد و ناآگاه به سیاستِ جهانی، امّا توانا در امورِ نظامی و در تشکیل ارتش نیرومند ملّی. حکومت رضاخان به ارتش که از او بسیار پشتیبانی می‌کردند، وابستگی داشت. رضاخان، خود را میهن‌پرستِ توانایی نشان می‌داد که وحدت را به ایران بازگردانده، حکومتی متمرکز بر پایه‌ی نهادهای نوین اجتماعی و سیاسی پدید آورده و به نفوذ خارجی و دخالت در امور داخلی کشور پایان داده است [۲]. رضاخان با پشتیبانیِ بسیاری از ملّی‌گرایان و رهبران پیشین مشروطه خواه، به سوی هدف‌های خود در مراحل نخستین حکومت گام برداشت. در حالی که قدرت او افزایش و برامور چیرگی می‌یافت، خودکامگی و استبداد بیشتری در پیش گرفت. به فرمانِ ارتش، طایفه‌ها و قبیله‌ها تا اندازه‌ای فرمانبردار شدند، امّا کوشش برای سکونت آنان در یک مکان به طور دائم، آن‌چنان موفقیّت‌آمیز نبود.

نخستین گام در راستای کاستن نفوذ خارجی، لغو نظام کاپیتولاسیون (حقوق قضاوت کنسولی) در ۱۳۰۶ ش./ ۱۹۲۸م. بود که از نیمه‌ی سده نوزدهم میلادی رواج داشت. به این ترتیب مشاوران خارجی در بخش‌های گوناگون حکومتی اخراج شدند. این گام‌ها، قانونی و از نظر سیاسی منطقی به نظر می‌رسید. این خط مشیِ سیاسی، نشانه‌ی بیگانه هراسی بود. ای. سی میلسپو[1] در این باره چنین می‌نویسد:

> مخالفت رضاخان به اوج خود رسید، به طوری که وی مردم را از دیدار با خارجی‌ها و اعضای سفارتخانه‌ها بر حذر داشت و عملاً به ارتباط بین

---

1 . A.C. Millspaugh.

ایرانیان و دیپلمات‌های خارجی پایان داد... کتاب‌های وارد شده از خارج کشور، سانسور می‌شد و در مواردی تحریم و در موارد بسیاری آتش زده می‌شد[1].

امّا رضا خان در سال‌های واپسین حکومت خود، پیوند نزدیک دیپلماتیک، اقتصادی و فرهنگی با آلمانِ نازی برقرار کرد. افزون بر این که آلمان در فهرست تجارت خارجی ایران در بالاترین مرتبه جای گرفت و کالاهای آلمانی، نبض بازار ایران را در دست گرفت، معلّمان، استادان و مشاوران آلمانی به استخدام وزارت فرهنگ درآمدند. در رویارویی با هراس از کتاب‌های خارجی، ۷۵۰۰ کتاب با نشانِ کتابخانه‌ی علمی آلمان، در ۱۳۱۷ش. / ۱۹۳۹م. توسط حکومت آلمان به ایران اهدا شد.

هدف این گونه کتاب‌هایی که با تأمّل برگزیده می‌شد آن بود که خوانندگان ایرانی را به پذیرفتن فرهنگِ آلمانی در شرق و خویشاوندی بین رایش سوسیالیست ملّی و فرهنگ آریایی ایران برانگیزد[2].

ایرانیان که در وهله‌ی نخست، از رضاخان قلدر و قدرتمند پشتیبانی می‌کردند و به گمان آنان توانایی برقراری امنیت در ایران را داشت، رفته رفته از رضاخان به عنوان رهبری که وابستگی او در حال گسترش روزافزون است، ناامید شدند. بدگمانی رضاخان، گاه این مشکل را فرا روی وی پدید می‌آورد که نتواند بین خوبی و بدی در میان طبقه‌های پیشگام سیاستمدار و دستگاه‌های دولتی ایران تمایزی قایل شود. در مجموع، رضاشاه فاقد دستیاران ورزیده

---

1 . *Americans in Persia*, Washington, 1946, p.28.

2 . Lenczowski, George, *Russia and the West in Iran*, 1918-1948, New York, 1949, p.-161.

و توانایی بود و زیر فشار مسئولیت‌های سنگینی قرار داشت، چراکه تنها به فرمان او بود که سیاست، شکل قانونی به خود می‌گرفت و اجرا می‌شد. شماری از چاپلوسان، گرداگرد رضاشاه را می‌گرفتند، با تملّق و زیر چتر حمایتی شاه، با زیاده‌روی در فساد و تباهی، به او خیانت روا می‌داشتند. گزارشِ «جورج کیرک» در خاورمیانه در جنگ[1]، نمونه‌ی در خور توجّهی از این موضوع است:

> گزارش روزنامه‌نگار سویسی، والتربوسهارد در ۱۹۴۰م. در خور توجّه می‌نمود که در هتلی در تبریز به گاهشماری مصوّر برخورده است که مردان بزرگ تاریخ در آن به تصویر درآمده است. در وسط آن، تصویری از رضاشاه و ناپلئون و در یک سوی آن موسولینی، هیتلر و آتاتورک و در سوی دیگر، تصویری از تئودور روزولت، سزار و اسکندر کبیر و در بالا، تصویری از حضرت موسی و لوح‌های تورات آمده بود.

بنابراین حاکمیتِ رضاشاه که با خط مشی آزادمنشانه و دمکراتیک آغاز شده بود، اندک اندک چهره‌ای خودکامه و استبدادی به خود گرفت. منتقدان حکومت و مخالفانِ رضاشاه به ندرت می‌توانستند از چنگال رژیم به راحتی بگریزند. مطبوعات به سکوت وا داشته شدند و احزاب سیاسی، به فعالیت مخفیانه پرداختند. نمایندگان مجلس که باید توسط مردم برگزیده می‌شدند، شامل نمایندگانِ انتصابی بود که هر آن‌چه، شاه بر آنان فرمان می‌راند بدون اختیار انجام می‌دادند.

پاره‌ای از این گام‌های انتقادی از جهتی، سودمند بود: برخی از شیوه‌های حکومتی مورد انتقاد قرار می‌گرفت، امّا کسی نمی‌توانست بر سیاست رضاشاه، انتقادی روا دارد؛ چراکه در پنداری، هدف این سیاست، ساختنِ ایرانی مدرن

---

1 . Kirk, George, *The Middle East in the War*, Oxford, 1952.

و خودکفا بود، کشوری با جایگاهی متناسب با ظرفیت‌ها و تاریخ آن. رضاشاه به کامیابی‌هایی دست یافت: در طول سلطنت رضاشاه، ایران از اطاعت کامل در برابر قدرت‌های بزرگ دست کشید؛ این قدرت‌ها، ایران را صرفاً آلت دست خود در دست یافتن به متابع گسترده می‌دانستند. رضاشاه می‌توانست به میان مردم ایران، به ویژه نسل جوان، مفهوم جدیدی از اطمینان به سرنوشت خود و اعتماد به نفس القا کند، سیاستی که مشی پدرمآبانه‌ی او را گسترش می‌داد. امّا در روندی سُخره‌آمیز ورای قدرت رضاشاه، مشی پدرمآبی وی موجبِ تنش‌ها در سال‌های پسین دوره‌ی حکومت او شد.

رضاشاه برای بهره‌مند شدن از انتقادهایی که خط مشی اصلاحاتِ شتابان او به طور گریزناپذیری پدید آورد، هیأت رایزنی مردمی تأسیس کرد. از دستاوردهای مثبت داخلی رضاشاه، ساختنِ شمار زیادی مراکز دولتی، کارخانه، بیمارستان، هتل، جاده و خیابان بود. امکاناتِ آمد و شد، ایمنی بیشتری یافت و ساختِ راه‌آهن دولتی، افتخاری را برای او به ارمغان آورد. به بهداشت و آموزش عمومی بیش از گذشته توجّه شد. مدرسه‌های نوین بسیاری و نیز دانشگاه تهران تأسیس شد. سرمایه‌گذاری مالی و نظام اداری دولتی در حدّ در خور توجّهی شکل گرفت. بازرگانی خارجی گسترش یافت و گام‌های استواری به سوی صنعتی شدن کشور برداشته شد. قدرت روحانیت شیعه کاهش یافت و همزمان، کوشش‌هایی برای رهایی زنان از قید و بندهای گذشته برداشته شد. در وضعیت زندگی عمومی مردم، گام‌های شتابانی به سوی پیشرفت برداشته شد. امّا این گام‌ها تداوم نیافت. ایران در دوره‌ی پس از کناره‌گیری رضاشاه از سلطنت در جنبه‌هایی، به طور چشمگیری پیشرفت کرد. امّا اندوهی جانکاه،

ایران را آزار می‌داد، چراکه عدالت و آزادی که برای ایرانیان بسیار ارزشمند است، در این سرزمین جایی نداشت.

به این ترتیب دستاوردهای پیشرفت‌خواهی و گشاده‌رویی رضاشاه، در پایان، آسایش و رفاه را برای روشنفکران به همراه نیاورد. روشنفکران، نخستین و پیشگام‌ترین افرادی بودند که از مشت آهنین دیکتاتوری و خودکامگی آسیب دیدند. به ویژه نویسندگان، همان‌گونه که در جُستارهای پسین خواهیم دید، آزادی بیان نداشتند، چه نویسندگانی که پشتیبان حکومت پهلوی بودند و آثار واپس‌گرا و کلیشه‌ای منتشر می‌کردند و از پاداش رژیم بهره‌مند می‌شدند و چه دیگر نویسندگان که سرانجام ناامید و رنجیده، رانده شدند.

Reza.Gol
www.Ketab

یادداشت‌های مترجمان

[۱] رضاخان پهلوی، با اعمالِ قدرت، مجلسِ شورای ملّی را مجبور کرد که در ۹ آبان ۱۳۰۴ش.، سلسله‌ی قاجار را از سلطنت خلع و تا تشکیل مجلس مؤسسان و تعیین تکلیف آینده، وی را مسئول اداره‌ی کشور کند. مجلس مؤسسان با اصلاح چهار اصل از قانون اساسی در ۲۴ آذر ماه ۱۳۰۴، سلطنت را به رضاخان پهلوی تفویض کرد. ۲۴ آذر ماه برابر است با ۱۵ دسامبر، در حالی که دکتر کامشاد این روز را به اشتباه، ۱۲ دسامبر ثبت کرده است.

[۲] دکتر حسن کامشاد در این فصل، عموماً از راه درست و انصاف خارج نرفته و به کژراهه روی نیاورده است. امّا در عین حال گاه نیز یکسویه به مسایل نگاه کرده است؛ چرا که در دوره‌ی رضاخان، شیوه‌ی نفوذ خارجی‌ها، به ویژه انگلیسی‌ها و دخالت در امور داخلی ایران در مقایسه با دوره‌ی قاجار متفاوت است، امّا در کلیّتِ این نفوذها تفاوتی صورت نگرفت.

www.KetabFarsi.com

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

فصل ۸

نخستین نویسندگان دوره‌ی رضاشاه

در آغاز این دوره، دو اثر پدید آمد: مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه و نیز، رمانی ۲ جلدی. در این آثار از وضعیت اجتماعی انتقاد می‌شد و سبک جدید ادبی آنها، توجّه بسیار زیادی را به سوی خود می‌کشاند. در حالی که در یکی، درونمایه‌ی داستان با نگاهی رئالیستی بیان شده است و حرکتی واقعی به سوی نوشکوفایی ادبی به‌شمار می‌آید و دیگری، تقلیدی سست از داستان‌نویسیِ تخیّلی رمانتیک اروپایی بود. امّا نکته‌ی درخور توجّه آن که این دو اثر نشان‌دهنده‌ی دو روند گوناگون بود و نسلِ پسین نویسندگان ایرانی، باید بین این دو شیوه، یکی را برمی‌گزیدند.

نخستین اثر، یکی بود یکی نبود (۱۳۰۰ش./ ۱۹۲۱م.) نوشته‌ی محمّد علی جمالزاده با زبانی زنده و محاوره‌ای نگاشته شد و با آن که از حیث فرم و درونمایه جدید می‌نمود، اثری کاملاً ایرانی به‌شمار می‌آمد. در دیباچه‌ی کتاب که نوعی مانیفست و بیانیه‌ی ادبیات جدید به‌شمار می‌آمد، نویسنده ساده‌سازی

زبان ادبی را پیشنهاد می‌کند و از نویسندگان می‌خواهد به سبکی نزدیک به زبان گفتاری و محاوره‌ای، همراه با کاربرد اصطلاحات روزمره بنویسند. جمالزاده به مجموعه‌ی داستان‌های کوتاه خود، پیوستی مختصر، در بردارنده‌ی اصطلاحات عامیانه که در فرهنگ‌های معمولی واژگانی دیده نمی‌شود، افزوده است.

گر چه سبکِ جمالزاده، هم اکنون نیز در آثار نویسندگان امروزی متداول است، امّا چندان مورد استقبال نویسندگان برجسته و پرآوازه‌ی آن زمان قرار نگرفت. در سال‌های پس از این، سبکِ جمالزاده، به الگویی برای همه‌ی نویسندگان تبدیل شد و صادق هدایت این سبک را در آثار خود به اوج رساند. تحت همین تأثیرپذیریِ صادق هدایت بود که نسلِ جدید نویسندگان، زبان محاوره‌ای را بی‌پروا در آثار خود به کار می‌گرفتند[۱].

مشفق کاظمی

زبان و سبکی که بیشتر نویسندگان دوره‌ی رضاشاه در آثارشان پیروی کردند، تحت تأثیر اثر دوم این دوره، **تهران مخوف** [۱] (۱۳۰۱ش./ ۱۹۲۲م.) نوشته‌ی مشفق کاظمی بود[۲].

این رمانِ تخیّلی ۲ جلدی، بیشتر به جایگاه تبعیض‌آمیز و نابرابر زنان در اوان مشروطیّت و پس از آن می‌پردازد. قهرمان داستان، فرّخ و دختر عموی وی،

---

۱. برای مطالعه بیشتر در باره‌ی جمالزاده و هدایت و آثار آنان به ترتیب نگاه کنید به: صص ۲۳۲-۲۰۳ و ص ۲۸۱ به بعد.

۲. دیگر آثار مشفق کاظمی عبارتند از: **گل پژمرده** (۱۳۰۸ش.)، **رشک پر بها** (۱۳۰۹ش.) و **یادگار یک شب** (۱۳۴۰ش.). این سه اثر چندان موفق نبودند؛ **یادگار یک شب**، ادامه‌ی **تهران مخوف** است.

مهین که از دوره‌ی کودکی با یکدیگر بزرگ شده و هم‌بازی بوده‌اند، دلداده‌ی یکدیگرند و آرزوی وصال دارند. امّا پدر مهین که آزمند، پست و فرومایه است و آگاه است که فرّخ، جوانِ ثروتمندی نیست با ازدواج آنان مخالفت می‌کند و بدون توجّه به احساسات و خواسته دخترش، تصمیم می‌گیرد او را به عقد جوانی شیّاد و فرومایه که فرزند شاهزاده‌ای است در آورد. در برابر این ازدواج، به پدر مهین قول داده می‌شود کرسی نمایندگی در انتخابات مجلس را به او واگذار کنند. ستیز و مبارزه آغاز می‌شود: در یک سو دو دلداده‌ی جوان که در پی آنند با یکدیگر ازدواج کنند و در سوی دیگر، دسیسه‌ها و توطئه‌های مخالفان. پایان اندوه‌ناک داستان، مرگ مهین و تبعید فرّخ است.

درونمایه‌ی اصلی رمان، موضوع‌هایی مانند حقوقِ زنان، سنّت‌ها و رسوم کهنه‌ی ازدواج، فحشا، ابتذال و... است [۲]. نویسنده به دیگر ناپاکی‌های اجتماعی روزگار اشاره‌ای می‌کند: فسادِ صاحب منصبان حکومتی، استبداد حاکم و فروپاشی اجتماعی. مشفق کاظمی برای آن که چشم خوانندگانِ خود را به واقعیّت‌های عصر نوین بگشاید، عناصر واپس‌گرا را با زبانی گزارش‌مانند، به سُخره می‌گیرد و نکوهش می‌کند. رویدادهای پراکنده، از جمله فسادانگیزی در فاحشه‌خانه‌ها با ورزیدگی توصیف شده است. امّا تصویر کلّی رمان آن‌چنان جذّاب نیست، شاید به این سبب که زبان نویسنده اززبان گفتاری و محاوره‌ای مردم بسیار دور است و نیز به این سبب که نویسنده بین موضوع‌های اساسی و غیر اساسی تمایزی قایل نمی‌شود. گاه نیز رویدادها با تمام جزئیات زاید و فرعی بیان می‌شود، به گونه‌ای که خواننده، رشته‌ی رویدادهای اصلی داستان راگم می‌کند. افزون بر این، پیرنگ داستان، ابتدایی به نظر می‌رسد. عنصر مکان عمدتاً نسنجیده پدید آمده و شخصیت‌های داستان، به ندرت واقعی به نظر

می‌رسد. نویسنده کوشیده شخصیت فرّخ را انسانی پاکدامن با آرمان‌های نسل جوان به تصویر درآورد؛ امّا چهره‌ای که از او ارائه می‌شود، چهره‌ی انسانی است که کار دستگاه دولتی را مایه‌ی سرافکندگی خود می‌داند و با آن که در آن سال‌ها، برای جوانان، فرصت‌های شغلی مناسبی بود، امّا روزگار را به بیکاری می‌گذراند. از درونمایه‌های کتاب، توجّه نویسنده به دختران جوانی است که با آن که از خانواده‌های در خور احترام هستند، به ابتذال کشانده می‌شوند. نویسنده در توصیفِ این سیه‌روزی و فلاکتِ قربانیانِ تباهی و ناپاکی، تواناست؛ امّا به هنگام استدلال، ناتوان است. بررسی و تحلیل نویسنده پیرامون ابتذال و تباهی اخلاقی و دیگر مشکلات اجتماعی، نشان‌دهنده‌ی شناختِ اندک وی از عوامل اقتصادی و اجتماعی است. رویکرد نویسنده، توصیف است و در استنباط و استدلال چندان کامیاب نیست. مشفق کاظمی، پیوسته به احساسات و عواطف خواننده روی می‌آورد و به مباحث اخلاقی غیر پویا و قالبی می‌پردازد.

زبانِ **تهران مخوف** [۳]به رغم سادگی، تأثیرگذاری زبانِ یکی بود یکی نبود را ندارد؛ چرا که نویسنده از زبان مردمی و محاوره‌ای بهره نگرفته است. شیوه‌ی بیانی و سبکِ **تهران مخوف** به مقاله‌های روزنامه‌نگاری مانند است و نویسنده برای نشان دادن نوگرایی ساختگی کتاب از منابع فرهنگ ملّی دوری گزیده و از مفاهیم و اصطلاحات اروپایی به شکل گسترده‌ای بهره گرفته است. با توجّه به پرباری و غنای زبان فارسی در کاربرد اصطلاحات گویا و ضرب‌المثل‌های شایسته و مناسب، بهره‌گیری از ترجمه‌ی تحت‌اللفظی اصطلاحات اروپایی و استفاده‌ی فراوان از این اصطلاحات در اثری ادبی، غیر منطقی است.

ضعف‌های **تهران مخوف** را به گستردگی برشمردیم. این گونه موارد، ویژگی شمار زیادی از آثار کم‌ارزشی [۴] است که در این دوره آفریده شد، هر چند

وجود این گونه ضعف‌ها در این دسته از آثار برای ملّتی که می‌کوشید به بیانِ جدیدی دست یابد گریزناپذیربوده است. آثار احمد علی خداداده [تیموری] را نیز باید از بین کتاب‌های نخستین این دوره، مستثنا دانست: روز سیاه کارگر [۵] (۱۳۰۵ش.)، روز سیاه رعیت (۱۳۰۶ش.). این دو اثر زندگی و فقر کارگران وکشاورزان ایرانی را توصیف می‌کند. امّا رویکرد بیشتر نویسندگان ایرانی، بیش از مشکلات توده‌ی مردم، به جایگاه زنان گرایش داشت.

عبّاس خلیلی

در آثار فراوان عبّاس خلیلی (سردبیر نشریه اقدام) از جمله انسان (۱۳۰۳ش.)، انتقام (۱۳۰۴ش.)، اسرار شب (۱۳۰۵ش.) و روزگار سیاه (۱۳۱۰ش.) موضوع‌های عمده عبارتند از: حقوق زنان، ازدواج اجباری، فحشا و تباهی اخلاقی جوانان [۶]. خلیلی، افزون بر این آثار، کتاب‌های دیگری به چاپ رسانده است که موضوع‌های بسیار فراوان، گوناگون و شگفت‌انگیزی را دربر می‌گیرد. درونمایه‌ی این داستان‌ها، به طور مستقیم یا غیر مستقیم از آثار نویسندگان و نشریه‌های خارجی سرچشمه گرفته است. پیرامونِ سبکِ عبّاس خلیلی که نمونه‌ی آن را می‌توان در رشحات قلم (۱۳۱۱ش.) دید، منتقدی چنین نوشته است:

> آمیزه‌ای ناخوشایند که از به هم پیوستن ترجمه‌های منثور سروده‌های اروپایی و عنصر کلاسیک تخیّلی ادب فارسی پدید آمده است[1]

---

1 . Shaki, M., Charisteria Orientalia, 1956, p. 309.

ربیع انصاری

ربیع انصاری از دیگر نویسندگانی است که با نخستین اثر خود، جنایات بشر (۱۳۰۹ش.) به کامیابی‌هایی دست یافت. موضوع این کتاب نیز فحشا و ابتذال است. سوداگران انسان، دو دختر را از خانواده‌های آبرومند می‌ربایند و در کرمانشاه به فاحشه‌خانه‌ای می‌فروشند. شیوه‌ی بی‌رحمانه‌ی به دام انداختن این دختران و رفتار ناپسند تبهکاران با این قربانیان و سرنوشت اندوه‌ناک آنان، با زبانِ سوزناک و ژرف‌اندیش رویدادنگاری احساساتی و عاطفی بیان شده است. ربیع انصاری، تباهی‌ها و نابسامانی‌های اجتماعی را عمدتاً ناشی از رشد وگسترشِ تمدّن جدید می‌داند؛ عنوانِ فرعی کتاب، آدم‌فروشان قرن بیستم [۷]، گواهی بر این موضوع است. داستان، سوزناک و تکان‌دهنده است، امّا درنگ‌های نویسنده برای پند و اندرز و سبکِ خشک و بی روح او، خواندنِ داستان را خسته‌کننده و دشوار ساخته است.

اثر دیگر ربیع انصاری، سیزده نوروز (۱۳۱۱ش.) در روزهای شاد نوروز آغاز می‌شود. در طول داستان، خواننده هر چه بیشتر با رنج‌های ژرف خانواده‌های کردتبار مصیبت‌زده‌ی شمال غرب ایران آشنا می‌شود و شادمانی حاکم بر داستان به اندوه و تلخی می‌گراید. درونمایه‌ی کتاب، افزون بر نوآوری ادبی آن، از اهمیّت سیاسی و اجتماعی ویژه‌ای بهره‌مند است، چراکه داستان، زندگی درونی اقلیّتی منزوی را نشان می‌دهد که در بسیاری از آشوب‌های سیاسی آن سال‌ها نقشی داشتند. در این اثر، اگر نویسنده، مطالب را با هوشیاری و ژرف‌اندیشی بیشتری می‌پروراند، می‌توانست زنگ خطری برای نابسامانی‌ها و تباهی‌های سال‌های پس از آن باشد. نویسنده از مأموران دولتی و شیوه‌ی رویارویی آنان با

قوانینی که بر عهده‌ی آنان است سخت انتقاد می‌کند. امّا سبک نگارش، ساختار نامستجم داستان و زیاده‌روی نویسنده در هر چه دراماتیک‌تر کردن رویدادها، سدّی در برابر تأثیرگذاری ژرف و پایدار بر خواننده است.

کتاب دیگری که در آن نیز به مشکلات زنان اشاره شده، رمان تخیّلی شهر ناز (۱۳۰۴ش.) نوشته‌ی یحیی دولت‌آبادی است. نویسنده، عشق و محبت را به عنوانِ انگیزه‌ی طبیعی ازدواج ارج می‌نهد و در برابر ازدواج‌هایی که با دخالت والدین صورت می‌گیرد سر ستیز برمی‌دارد.

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

یادداشت‌های مترجمان

[۱] مشخصاتِ کتاب‌شناسی **تهران مخوف** چنین است:

کاظمی (مرتضی مشفق)، **تهران مخوف**، انتشارات ترقی، تهران، ۱۳۴۰ / ۱۹۲۱، ج ۲-۱؛ ۱۳۴۲ / ۱۹۲۴، ج ۴-۳.

[۲] کریستف بالائی در **پیدایش رمان فارسی** (همان، ص ۳۹۴) و یحیی آرین‌پور در **از صبا تا نیما** (همان، ج ۲، ص ۲۵۸) از **تهران مخوف**، به عنوانِ نخستین رمانِ اجتماعی یاد کرده‌اند.

[۳] برای دست یافتن به تحلیل ساختاری **تهران مخوف** نگاه کنید به: بالائی، کریستف، **پیدایش رمان فارسی**، همان، صص ۴۰۴-۳۹۵.

[۴] به نظر می‌رسد که دکتر کامشاد بیش از آن که به نکته‌های مثبت **تهران مخوف** توجّه کند، به «نقطه‌های ضعف» این رمان روی آورده و آن را جزو «آثار کم ارزش» برشمرده است. امّا واقعیت این است که «این رمان، علی رغم برخی نارسایی‌های ساختاری، حقیقتاً رمان ایرانی را به سوی واقع‌گرایی می‌برد (ر.ک: بالائی، کریستف، **پیدایش رمان فارسی**، همان، صص ۳۹۵-۳۹۴) و «رمانِ **تهران مخوف** با همه‌ی معایب و نواقص آن بی‌گمان در آثار قلمی نویسندگان آینده و در بیداری مردم ایران تأثیر فراوان داشته است» (ر.ک: آرین‌پور، یحیی، **از صبا تا نیما**، همان، ج ۲، ص ۲۶۳).

[۵] احمد علی خداداده تیموری در رمانِ **روز سیاه کارگر** «می‌خواهد بر خلاف مصنفین سَلف، به توصیفِ زندگی طبقه‌ی کارگر و عامه‌ی مردم بپردازد و زنان کشاورز را به عنوان اعضای طبقهٔ اجتماعی معینی مورد توجّه قرار دهد» (ر.ک: میر عابدینی، حسن، **صد سال داستان‌نویسی ایران**، ویراست دوم، نشر چشمه، تهران، ۱۳۷۷، ج ۱ و ۲، ص ۶۱).

[۶] رمان‌های عبّاس خلیلی عمدتاً تحتِ تأثیر **تهران مخوف** بود. رمان‌های وی با

نثری احساساتی و آکنده از واژه‌های ادبی و عربی در باره‌ی تیره‌روزی زنان نوشته شد. در **انتقام**، زنی سرگذشت غم‌انگیز خود را برای پسرش تعریف می‌کند. در **اسرار شب**، زنی که در نتیجه‌ی خیانتِ شوهر، بدکاره شده در صدد انتقام‌جویی از مردان است. در **روزگار سیاه**، نویسنده‌ی گریزان از اجتماع و سیاست به کوهستان پناه می‌برد و در آن جا با زنی هرجایی و مسلول آشنا می‌شود و در بهبود او می‌کوشد. زن در بستر مرگ، داستان زندگی خود و دلایل بدکارگی‌اش را بیان می‌کند.

[۷] حسن میر عابدینی در **صد سال داستان‌نویسی ایران** در باره‌ی این رمان به این نکته‌ها اشاره می‌کند: «راوی رمان **جنایات بشر یا آدم‌فروشان قرن بیستم**... در خرابه‌ای، روسپیِ در حال مرگی را می‌یابد. زن داستان زندگی خود را نوشته است و آن را به راوی می‌دهد» (ج ۱، ص ۶۵). این رمان «توصیفی از وضعیّتِ اجتماعی نیمه‌ی نخست حکومت رضاشاه است که به سبکی رمانتیک و رقت‌انگیز و آکنده از قطعه‌های تربیتی پندآموز نوشته شده. عنوان و شیوه‌ی پرورش داستان بیانگر تأثیرپذیری رمان اجتماعی از داستان‌های پلیسی و جنایی است که در آن سال‌ها به وفور ترجمه می‌شد» (همان جا، صص ۶۶-۶۵).

Reza.Gorshani.com
www.KetabFarsi.com

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

فصل ۹

نویسندگان سال‌های واپسین دوره‌ی رضاشاه

فروپاشی جایگاه ادبیاتِ منثور فارسی در دهه‌ی نخست حکومتِ رضاشاه، عمدتاً از وضعیت سیاسی، به ویژه از ماهیّت استبدادی رژیم پهلوی سرچشمه می‌گیرد. رضاشاه روز به روز هر چه بیشتر به استبداد می‌گرایید و اصلاحاتِ بی‌رحمانه‌ی خود را به پیش می‌برد و هرگونه انتقادی را سرکوب می‌کرد. در این میان وی با عوام‌فریبی، به زنان آزادی بیشتری داد. این کوشش به ظاهر پیشرفت‌گرایانه و نیز گرایش وی به قدرتمند شدن ایران، در ادبیاتِ نیمه‌ی نخست این دوره بازتاب یافته است. بیشتر نویسندگان در این سال‌ها، به سبب فریفته شدن در برابر میهن‌پرستی رضاشاه و یا به سببِ واهمه از گام‌های خشونت‌آمیز و ستمگرانه‌ی وی از بیانِ هرگونه انتقاد اجتماعی و سیاسی پرهیز می‌کردند. نویسندگان از برنامه‌های رضاشاه برای رهایی زنان پشتیبانی می‌کردند. این موضوع، درونمایه‌ای را در ادبیات پدید آورد و این دسته از نویسندگان، با جاه‌طلبی ادبی، آثار گوناگونی را در چارچوب این مضمون آفریدند. امّا در

مجموع، دهه‌ی نخست این سده برای آفرینش هرگونه اثر خلّاق و در خور توجّهی مناسب نبود. نویسندگان سرشناس و بلندآوازه‌ای چون محمّد علی جمالزاده و صادق هدایت که نمی‌توانستند خود را با وضعیّت استبدادی حکومت پهلوی اوّل همسو کنند تا هنگام سرنگونی حکومت، نویسندگی را به سویی نهادند و یا آثار خود را در شمارگانِ محدودی، صرفاً برای دوستداران نزدیک و صمیمی خود به چاپ رساندند. جمالزاده، خواهان «دمکراسی ادبی» بود و این یعنی نزدیک‌تر کردنِ زبان ادبی به زبان مردم و زبان گفتاری. امّا نویسندگان چاپلوس در برابر فریادهای جمالزاده، گوش شنوا نداشتند. شمار نویسندگان این دهه، از تعداد انگشتان دست تجاوز نمی‌کرد و آثار پراکنده‌ی آنان عموماً تکرار یک درونمایه بود.

در طول دهه‌ی دوم این سده، گروه جدیدی از نویسندگان پدید آمدند. این نویسندگان گرچه از نویسندگان پیشین، پرآوازه‌تر و با ذوق‌تر بودند، از هنجارهای استوار و تثبیت شده‌ی آن زمان سرپیچی نمی‌کردند و یا نمی‌توانستند بکنند. در آثار این دسته از نویسندگان نیز، همواره زنان به عنوان افراد فریب‌خورده و تباه شده یا پاکدامن و با فضیلت، جایگاهی برجسته داشتند. امّا در آثار نویسندگان، نشانه‌های در خور توجّهی از آفرینشِ هنرمندانه و حرکت‌های نوین دیده می‌شود. در حالی که ناپختگی، نگارشِ غیر روان، فقدان عنصر تخیّل و تصویر آفرینی و به ویژه عدم وجود روشی خاص در نویسندگی، ویژگی‌های آثار دهه‌ی نخست این سده است. در آثار نویسندگان پسین، تا حدّ زیادی تیزبینی و باریک‌اندیشی، به حدّ کمال رسیدن نسبی و افزون بر همه، رشد و بالندگیِ سبک نویسندگی و در مجموع دارا بودن سبک، چشمگیر است. از شمار بسیار

نویسندگانی که از شیوه و سبک رایج در دوره‌ی حکومت رضاشاه پیروی می‌کردند (در مقایسه با نویسندگان پیرو سبکی که در آغاز، آثار جمالزاده نمونه‌ی بارز آن بود و هدایت آن را به رشد و بالندگی رساند و سرانجام سبک متداول آثار دهه‌های ۲۰ و ۳۰ شد) این چهار نویسنده به آوازه‌ای دست یافتند: جهانگیر جلیلی، محمّد مسعود، علی دشتی و محمّد حجازی [۱]. علی دشتی و محمّد حجازی پس از دو نویسنده‌ی دیگر، به رغم گرفتاری‌های سیاسی تا سال‌ها پرچمدار سبکی بودند که امروز مصنوع و کهنه به‌شمار می‌آید؛ هر چند آنان از جمله نویسندگانِ عامه‌پسند محافظه‌کار و پیرو سنّت‌ها انگاشته می‌شوند.

جهانگیر جلیلی (۱۳۱۶-۱۲۸۸ش.)

جهانگیر جلیلی، نویسندگی را در اوانِ جوانی آغاز کرد. او پس از پایانِ تحصیلات عالی خود در ادبیات کلاسیک فارسی و حسابداری (نیز آشنایی یافتن با زبان‌های فرانسوی و انگلیسی) سروده‌ها و مقاله‌های ادبی خود را در نشریه‌های گوناگون کشور به چاپ رسانید. نخستین کتابِ جلیلی که نشان‌دهنده‌ی ذوق و هوش سرشار او بود، **من هم گریه کرده‌ام** [۲] (۱۳۱۱ش.)، نخست با نام مستعار ج.ج. آسیایی در یکی از روزنامه‌های برجسته‌ی آن زمان، شفق سرخ، به صورت پاورقی به چاپ رسید. این کتاب به زودی همگان را به سوی خود کشاند و برای نویسنده‌ی جوان، آوازه‌ای به همراه آورد. دو اثر بعدی جلیلی، از **دفتر خاطرات** (۱۳۱۴ش.) و **کاروان عشق** (۱۳۱۷ش.) اگر چه به کامیابی‌های کتاب نخستین نویسنده نبود، از پیدایی نویسنده‌ای توانا و با استعداد حکایت می‌کرد که می‌تواند گام‌های استوارتری بردارد. مرگِ

ناگهانیِ [۳] جهانگیر جلیلی در ۲۹ سالگی، آسیب جبران‌ناپذیری بر پیکره‌ی ادبیاتِ نوین فارسی فرو آورد.

من هم گریه کرده‌ام، اثر نویسنده‌ی جوانی است با درونمایه‌ی فحشا و تباهی. امّا نگاه جدّیِ نویسنده همراه با بینش ژرف وی، سبب شده است این کتاب از آثار پیشین وی، زیباتر و صادقانه‌تر به نظر برسد. در این داستان نیز با دختری فریب‌خورده و تباهی‌یافته از طبقه‌ی تحصیل کرده روبرو می‌شویم. نویسنده، با شور و هیجان، در برابر عوامل اصلی این تباهی و نابسامانی اجتماعی به ستیز برمی‌خیزد و مدارس را به سببِ برنامه‌های آموزشی ناکارآمد، نویسندگان را به سببِ ناتوانی در آگاه کردن جامعه در برابر محرومیّت‌های اجتماعی و مترجمان را به سببِ گستراندن داستان‌های تخیّلی بی‌ارزش که ذهن جوانان را آلوده می‌سازد سرزنش می‌کند و هجوم بی‌امان مظاهر غرب‌گرایی در کشور را به باد انتقاد می‌گیرد. من هم گریه کرده‌ام، داستانی روان و شیواست و به سبب تخیّل‌گرایی قوی، پیام کتاب به شکلی موثّر منتقل می‌شود. به رغم ویژگی‌هایی از این دست، این رمان در مجموع بدون ضعف‌های رایج، در آثار ادبی این دوره نیست. جدا از پند و اندرزهای پیاپی و بیانِ گسترده‌ی درونمایه‌های اخلاقی که در روند داستان نابسامانی پدید می‌آورد، گاه و بی گاه، احساسات و باورهای نویسنده به استدلال‌های نادرست و آرمان‌گرایی افراطی می‌گراید. همه‌ی این ویژگی‌ها، بیانگر بی‌تجربگی نویسنده است. بارزترین ویژگی منفی در من هم گریه کرده‌ام، بسامد بالای نام‌های خارجی و نقل قول فراوان از اندیشمندان اروپایی است؛ گویا نویسنده می‌کوشد سطح آگاهی خود را از فرهنگ جهانی نشان دهد. به هر روی، نویسنده، جایگاه نابرابری زنان را در

جامعه به تصویر درمی‌آورد و از حقوق آنان به خوبی دفاع می‌کند.

اگر بنا به گفته‌ی دکتر پرویز ناتل خانلری، اثر نخست جلیلی یعنی من هم گریه کرده‌ام در رویارویی با شیوه‌ی برخورد محمّد مسعود با فساد و تباهی در کتاب تفریحات شب نوشته شده باشد، می‌توان آن را در برابر اثر دوم او که دو سال پس از آن نوشت، دانست. فرم داستان، درونمایه، عنصر مکان و موقعیت‌های داستانیِ از دفتر خاطرات، شباهتِ بسیاری به فرم، درونمایه و موفقیّت‌های آثار نخستین محمّد مسعود دارد. درونمایه‌ی بارز این دسته از آثار، هوسبازی‌ها و ناکامی‌های جوانان است، به ویژه اگر آنان خود را در شمار تحصیل کرده‌ها بپندارند. از دفتر خاطرات، بر خلافِ من هم گریه کرده‌ام و کاروان عشق (یک ماجرای معمولی عاشقانه) که هر یک اثری جداگانه و داستانی کامل به‌شمار می‌آیند، مجموعه‌ای از داستان‌های فرعی است. از دفتر خاطرات، بازگوکننده‌ی خاطراتِ چند جوان است که هیچ هدفی در زندگی ندارند و نمی‌دانند چگونه با اندوه و افسردگی به ستیز برخیزند. درونمایه‌ی بارز این داستان‌ها عبارتند از: فحشا، دفاع از حقوق زنان، فساد در دستگاه‌های دولتی، نابسامانی نظام آموزشی، رمان‌های مبتذل، ترجمه‌های ناخوشایند، فیلم‌های فسادانگیز و ... درونمایه‌ای نو و متناسب با آن روزگار، که در این آثار به چشم می‌خورد نوشکوفایی ادبی و انتقاد از کوشش‌های برخی از پژوهشگران بود.

جهانگیر جلیلی اصولاً نویسنده‌ای ایده‌آلیست بود، امّا گاه به عبارت‌هایی در آثار او برمی‌خوریم که بیانگر گرایش‌های رئالیستی وی است. همدردی‌های دلسوزانه‌ی وی، به ویژه در مورد اعتراض‌های اجتماعی زنان، سبب شده است که او چهره‌ی زشت جامعه‌ی در حال دگرگونی را نشان دهد ـ جامعه‌ای که هنوز

سنّت‌های نوین، جایگزینِ سنّت‌های کهنه‌ای که با روند نوگرایی به کناری گذاشته شده نشده است.

محمّد مسعود (م. دهاتی)

جهان چیست؟ توده‌ای از کثافت! گورستانی وحشتناک! تیمارستانی بزرگ که هیچ‌گاه انتظام خاصی نداشته یا بر پایه‌ی قوانین و مقررات ثابتی نمی‌گشته است!... در این جهان پر هرج و مرج و بی نظم، هر کس دهان خود را گشوده تا دیگری را ببلعد. همه، دندان‌های خود را تیز کرده‌اند تا یکدیگر را تکه‌تکه کنند...

این، تصویری از نگاه اندوه‌ناک محمّد مسعود به زندگی است. وی در اثر سه مجلّدیِ تفریحات شب (۱۳۱۱ش.)، در تلاش معاش (۱۳۱۲ش.) و اشرف مخلوقات [۴] (۱۳۱۳ش.) نگاهی اندوه‌بار، تنفرانگیز، بدبینی تیره و تار و انسان‌گریزی را به تصویر در می‌آورد. تباهی اخلاقی، موضوعی است که مسعود بسیار به آن می‌پردازد و زبان او چون شیون‌های مردی در زیر شکنجه است. در این سه اثر، شخصیّت‌های داستانی، دوستانِ هم‌مدرسه‌ای هستند که هر یک به دلیلی از ادامه‌ی تحصیل باز مانده‌اند و اینک به گذرانِ زندگی روی آورده‌اند. آنان در اداره، در مدرسه و کارخانه روز را به شب می‌سپارند و شب‌هنگام به می‌گساری و زن‌بارگی می‌پردازند. ناامیدی و بی هدفی بر این جوانان سایه انداخته است و آنان برآیند جامعه‌ی خود هستند ـ جامعه‌ای که با کینه‌توزی و تنفر به تصویر درمی‌آید. در باور نویسنده، بیماری این جوانان به سببِ عیاشی تنها به آنان منحصر نیست، بلکه تمام پیکر جامعه بیمار است. در چنین جامعه‌ای، مردم از آغاز زندگی دروغ می‌گویند، خیانت می‌ورزند، همدیگر

را می‌فریبند و پول در این جامعه سخن نخست را می‌زند. در باور نویسنده، این جامعه، «قلمرو حیوانات» هگل را تداعی می‌کند که در آن «سگ، سگ را می‌درد».

محمّد مسعود عصیانگری است بدون آرمان. او بدبینی است که به سرنوشتِ بشر ایمان ندارد. در باور او، انسان‌ها ذاتاً شرور، پست و فرومایه‌اند [۵] و سزاوار نابسامانی‌هایی که با آنها روبرو می‌شوند. در نزد مسعود، مفاهیم انسان دوستانه مانند عشق، محبّت، انسانیّت و معنویّت، سرابی بیش نیست. از این‌رو، جای شگفتی نیست که در سه اثرِ مسعود، خرده‌گیری‌ها و انتقادها، بیش از آن که بر پایه‌ی تجزیه و تحلیلِ منطقی و استوار باشد، پرخاشگرانه و ویرانگرانه است. نفرتِ نویسنده از ثروتمندان جامعه، سبب می‌شود که وی کینه‌توزانه به قدرت ناشی از ثروت و بهره‌مندان از ثروت بتازد. امّا کینه‌توزی مسعود از ثروتمندان، بر پایه‌ی کینه و نفرتِ شخصی است تا باوری بر اساسِ اعتقاد به پژوهش‌های اجتماعی. یکی از دل‌نگرانی‌های وحشتناکِ مسعود، موضوع وراثت است:

> در میدان مسابقه‌ی زندگی، این بی‌عدالتی است که همه‌ی دوندگان از یک نقطه و با امکانات مشابه، مسابقه را آغاز می‌کنند... آن گاه که چنگال‌های نامریی مرگ، شریان زندگی احمقی سبک مغز را قطع می‌کند، فرزند احمق او به جای پدر اسب توفیق را سوار می‌شود و سبقت خود از دیگران را ناشی از قابلیت و استعداد خود می‌پندارد...

محمّد مسعود در خانواده‌ای فقیر و مستمند زاده شد و سال‌های کودکی را در شهری کوچک گذراند. در ۲۰ سالگی به تهران پا گذاشت و در مدرسه‌ای ابتدایی به تدریس پرداخت. در این سال‌ها، چند مقاله و قطعه‌ی ادبی برای روزنامه‌ها

نوشت که کامیابی برای او به همراه نداشت. سپس نخستین اثر در خور توجّه او، تفریحات شب با نام مستعار «م. دهاتی» در روزنامه‌ی شفق سرخ منتشر شد. پیرامون این کتاب و دو اثر پسینِ مسعود، دیدگاه‌های گوناگونی وجود دارد. به گمان بسیاری از سنّت‌گرایان ادبی، این آثار، تصویری از هرزگی‌ها و زشتی‌های جامعه به دست می‌دهند که با زبانی نفرت‌انگیز نوشته شده است[۱].

دیگران بر این باور بودند که محمّد مسعود، با ژرف‌اندیشی، پاره‌ای از زشت‌ترین تباهی‌های اجتماعی را بیان می‌کند. از این‌رو، این دسته آثار مسعود را گونه‌ای نوآوری ادبی جسورانه می‌دانستند که بر سبک نگارش سنّتی و کهن و مضامین کهنه، مُهر پایانی زده است[۲]. توفانِ انتقادی که نخستین رمان مسعود برانگیخت، سرانجام آوازه‌ی بسیاری را برای او به همراه آورد.

یکی از وزیران دولت، تحت تأثیر استعداد و زیرکی این نویسنده‌ی جوان او را با بورس تحصیلی برای تحصیل در رشته‌ی روزنامه‌نگاری به اروپا فرستاد. به هنگام بازگشتِ به ایران مسعود، در وضعیّت سیاسی آن سال‌ها، برای فعالیت به عنوان منتقد جدّیِ اجتماعی مجالی نیافت و از این‌رو به فعالیت کم اهمیّتی پرداخت. در ۱۳۲۰ ش. / ۱۹۴۱ م. پس از سرنگونی رضاشاه و آزادی دوباره‌ی مطبوعات، مسعود، انتشار هفته‌نامه‌ی جنجالی مرد امروز را آغاز کرد. این نشریه،

---

۱. در خور توجّه است که محمّد مسعود، دختران و پسران زیر ۲۰ سال را از خواندن بسیاری از کتاب‌های خود بر حذر داشته است.

۲. نک. جمالزاده، محمّد علی، «مزدهٔ رستاخیز ادبی»، کوشش (مجله)، ۱۵ اسفند ۱۳۱۱ش. و نیز ب. نیکیتین در:

«Less themes sociaux dans litterature persane modern» , Oriente Moderno, XXXIV, May 1945.

به سرعت به شمارگان بالایی دست یافت. سرمقاله‌های تند و آتشین مرد امروز که به همه چیز توجه می‌کرد و هر که را در دستگاه‌های دولتی جایگاهی داشت، به باد انتقاد شدید می‌گرفت، سببِ آوازه و محبوبیت محمّد مسعود، سردبیر این نشریه در نزد گستره‌ای از مردم شد. در نزد مردم، نیش زبان مسعود، آبی بود بر آتش کینه‌توزی آنان در برابر قدرتمندان و صاحب‌منصبان با نفوذ. از سوی دیگر، زبان مسعود، مخالفان قدرتمند و کینه‌توزی را در برابر او برانگیخت و آنان به حربه‌های کهن روی آوردند. محمّد مسعود در سال ۱۳۲۶ ش. / ۱۹۴۷م. به قتل رسید. قاتل او هرگز شناخته نشد.

محمّد مسعود، در پیِ از سرگیری فعالیّت‌های ادبی در ۱۳۲۰ش. / ۱۹۴۱م. چندین کتاب جدید نوشت. در میانِ این کتاب‌ها، این آثار برجسته‌ترند: گل‌هایی که در جهنم می‌روید (۱۳۲۱ش.، کتابی دو جلدی که طرحی ناتمام است) و بهار عمر. در ورای این دو اثر، نویسنده‌ای توانا، چیره دست و فرهیخته قرار گرفته که با نگاهی ژرف و واقع‌گرایانه دست به قلم برده است. در حقیقت، داستانِ نخست زندگی‌نامه‌ی نویسنده است: دانشجویی ایرانی، پس از پایانِ تحصیل در اروپا به امید یافتن پیشه‌ای در میهنِ خود، به ایران باز می‌گردد. پس از ناکامی‌های بسیار و روبرو شدن با مشکلاتِ پیش‌بینی نشده و ناامیدی‌ها، نامه‌ای به نامزد اروپایی خود می‌نویسد. در این نامه از زندگی در «جهنم» ایران سخن می‌گوید و با توجّه به وضعیّت خود در ایران، به ناچار باید از او جدا شود.

فصلِ نخست داستانِ گل‌هایی که در جهنم می‌روید با توصیفی با ابهت از دوران حکومت رضاشاه آغاز می‌شود وگاه، نویسنده به پاره‌ای از مصیبت‌های ایران در طول تاریخ اشاره می‌کند. پس از این فصل، گزارشی دقیق و جذّاب از

سال‌های کودکی نویسنده بیان می‌شود و همبازی‌های او توصیف می‌شوند: کودکانِ نیمه برهنه‌ای که در گرد و غبار روزهای گرم تابستان و در گل و لای باران زمستان، در زیارتگاه شهر پَرسه می‌زنند. زمینِ بازیِ این کودکان، قبرستانی است که تابوت مردگان همواره به سوی آن روان است. تفریح این کودکان، تماشای درویش‌ها و مارگیرها و نیز تماشای آیینِ سوگواری مذهبی و شبیه‌خوانی است. دوران تحصیل این کودکان با نوشتن انشا پیرامون موضوع‌های مبهم و مجازات توسط معلّمان نادان و بی‌سواد سپری می‌شود. سپس جنگ نخست جهانی فرا می‌رسد و در پی آن قحطی و وبا. تمام این دستمایه‌های داستانی، با زبانی ساده، خوشایند و تکان‌دهنده بیان شده است. افزون بر این، این رویدادها بسیار واقعی به نظر می‌رسند، مسعود، بخش گسترده‌ای از داستان را به انتقاد از برنامه‌ریزی‌های درسیِ مدارس اختصاص می‌دهد. در گَل‌هایی که در جهنم می‌روید، مطالب در خور توجّهی نیز پیرامون مقایسه‌ی زندگی، آداب و رسوم و ویژگی‌های جامعه‌های غربی و شرقی بیان شده است. این کتاب، یک اثر زیبای هنری است و اگر نویسنده می‌توانست کتاب را کامل کند، نقش بارز و برجسته‌ای در ادب نوین فارسی ایفا می‌کرد. شاید این اثر می‌توانست سبب آوازه‌ی مسعود به عنوانِ نویسنده‌ای جدّی و عینیّت‌گرا شود، در حالی که هموطنانِ مسعود، به نادرستی، وی را «روزنامه‌نگاری ناسزاگو» می‌نامند.

علی دشتی

علی دشتی یکی از چهره‌های بحث‌برانگیز در ادبیات و سیاستِ ایران معاصر بوده است. وی در خانواده‌ای متوسط و مذهبی به دنیا آمد. نخستین پیوند وی با

زندگی اجتماعی، از راه روزنامه‌نگاری بود. روزنامه **شفق سرخ** که علی دشتی، آن را در ۱۳۰۰ ش. بنیان گذاشت و تا ۱۳۰۹ش. خود سردبیر آن بود، به زودی به یکی از روزنامه‌های پیشگام زمان خود تبدیل شد و جایگاه بارزی در شکل دادن به افکار عمومی بین سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۱۰ ش. یافت. در این روزنامه، بحث‌های ارزشمند ادبی مطرح می‌شد و کوشش جدّی برای آشنا کردن خواننده با اندیشه‌های پیشرفت‌خواهی و واقعیت‌های دنیای جدید و تمدّن و فرهنگ غرب انجام می‌گرفت. امّا بخش جذّاب و اصلی این نشریه، سرمقاله‌های پرشورو تندی بود که به سبکی استوار و پر احساس، عمدتاً با خط مشی سیاسی مخالفِ حکومت پهلوی نوشته می‌شد. دشتی به سبب همین سرمقاله‌ها و صراحت در بیان مسایل سیاسی، بارها از اوان جوانی در دوره‌ی حکومت رضاشاه به زندان افتاد و یا تبعید شد. امّا بعدها راه احتیاط در پیش گرفت، سیاستمداری برجسته شد، به مجلس راه یافت و چندین دوره نماینده‌ی مجلس شد. پس از جنگ دوم جهانی، وی سال‌ها سفیر ایران در مصر و لبنان بود. دشتی به زبان‌های عربی و فرانسه تسلّط کامل داشت و به نمایندگی مجلس سنا منصوب شد. در مجلس سنا، وی سخنرانی بذله‌گو به‌شمار می‌آمد.

علی دشتی، نخستین کتاب خود، **ایام محبس** (۱۳۰۱ش. / ۱۹۲۱م.) را در سال‌های پرشور جوانی نوشت؛ از این‌رو با آثار پسینِ او بسیار متفاوت است. پس از کودتای ۱۲۹۹ ش. شماری از سیاستمداران، روزنامه‌نگاران و دیگر چهره‌های مردمی که حکومت از پشتیبانی آنان بهره‌مند نبود، به زندان افتادند. دشتی یکی از این دستگیرشدگان بود و **ایام محبس**، خاطرات او از روزهای زندان است. او بر چاپِ چهارم کتاب، یادداشت‌ها، مقاله‌های سیاسی و خاطرات

خود را از زندان‌های بعدی افزوده است. افزون بر روانی و زیبایی که ویژگی سبک این کتاب است، روحِ سرکش و ناآرام نویسنده بر بخش‌های گوناگون کتاب بازتاب یافته است. دشتی، ستیزه‌جویی بود که قدرتِ شگفت‌انگیز قلم خود را در برابر ثروتمندان، جنایت‌ها و دسیسه‌های نیروهای امنیتی حکومت و فساد عمومی دستگاه‌های دولتی به کار می‌گرفت. صفحه‌هایی از کتاب، به بیانِ وضعیّتِ زندان و بدرفتاری زندانیان سیاسی اختصاص یافته است. سخنِ نویسنده پیرامون مجازات حبس ابد و اعدام که سرانجام به برتری دانستن اعدام می‌انجامد، مبهم است. دشتی، آن‌گاه که در برابر پیامدهای تمدّن جدید سر ستیز برمی‌دارد و انسان را به عنوان حیوانی اهریمنی به سُخره می‌گیرد، گویا نویسنده‌ای پوچ‌گرا و نیهیلیست است و نه بر خلافِ ادّعای خود یک آزادی خواه و دمکرات.

بخشی از کتابِ ایام محبس که به سیاست‌های رضاشاه و بدگمانی‌های بیمارگونه‌ی وی نسبت به مردان توانای کشور و سرانجام مرگ بسیاری از رهبران سیاسی مربوط است، با ورزیدگی و گیرایی چشمگیری نوشته شده است. خواننده‌ی این بخش، با مطالعه‌ی روند حاکمیّت یافتن واهمه و وحشت بر جامعه، دچار نگرانی و اضطراب می‌شود.

افزون بر ایام محبس، آثار دیگری در زمینه‌ی رویدادهای سیاسی و اجتماعی به شکلِ مقاله‌هایی برای نشریه‌های گوناگون از علی دشتی بر جای مانده است. شماری از این جُستارها در کتاب سایه (۱۳۲۵ش./ ۱۹۴۶م.) گردآوری شده است. لحنِ نویسنده در این مقاله‌ها بر خلافِ نوشته‌های پیشین، نرم، آرام، محافظه‌کارانه و باورهای او در نزد نسل جوان، واپس‌گراست [۶].

دسته‌ی دوم آثار علی دشتی که در سال‌های واپسینِ زندگی او نوشته شد و پس از آن، آوازه‌ی بسیاری برای وی به همراه آورد، پژوهشی‌هایی در زمینه‌ی ادبیاتِ کلاسیک فارسی و دربرگیرنده‌ی جستارهایی پیرامون نقد ادبی است. این پژوهش‌ها در سایه منتشر شده است. از دشتی کتاب‌های دیگری که نشان‌دهنده‌ی دیدگاه‌های او در مورد شخصیت، آثار و اندیشه‌های تنی چند از سرایندگان بزرگ کلاسیک ایران می‌باشد به چاپ رسیده است. شماری از این آثار چنین است: نقشی از حافظ (۱۳۳۶ش.)، سیری در دیوان شمس (۱۳۳۷ش.)، قلمرو سعدی (۱۳۳۸ش.) و خاقانی، شاعری دیرآشنا (۱۳۴۱ش.) [۷]. این آثار، شیوه‌ی جدیدی در ارزیابیِ گنجینه‌ی ادبی کلاسیک ایران به‌شمار می‌آید و نیز نشان‌دهنده‌ی پیشرفتِ چشمگیر نویسنده‌ی کهنسالی چون علی دشتی در عرصه‌ی فعالیّت ادبی است. شمار بسیاری از پژوهشگران ایرانی، به پیروی از شیوه‌های فنی پژوهشی ادبیات کلاسیک اروپایی، به تحقیق در زمینه‌ی نسخه‌های خطی پرداختند تا به این ترتیب آگاهی‌های ادبی جدیدی پیرامون متن‌های ادبی، زندگی و الهام سرایندگان بیابند. امّا دشتی در پی آن بود سرایندگان رااز دریچه‌ی نگاه خود بنمایاند تا دریافتِ شخصی و عالمانه‌ی خود را از ادبیات کلاسیک فارسی بیان کند؛ ادبیاتی که صرفاً زمینه‌ای برای پژوهش‌های اندیشمندانه به‌شمار نمی‌آید، بلکه هنوز برای مردم زنده است.

در آثار علی دشتی، به ندرت می‌توان نکته‌های پژوهشی جدیدی یافت [۸]. امّا او می‌کوشید آثار کلاسیک فارسی را به همگان بشناساند و به خواننده کمک کند این آثار را بهتر درک کند و از آنها لذّت برد. دشتی بر این باور بود که شیوه‌های کهن پژوهش ادبی بر پایه‌ی کاوش ادبی برای یافتن آگاهی‌هایی در

باره‌ی مکان تولّد، شجره‌نامه، زندگی شاعر و ... استوار بوده است و این آگاهی‌ها در درک و دریافت ما پیرامونِ ارزش‌های ادبیات کلاسیک چندان نقشی نداشته است. دشتی به این نکته اشاره می‌کرد که تاریخ‌نگاران بیشتر به پادشاهان و پیروزی‌های آنان توجّه داشته‌اند و اشاره‌های جزیی آنان به سرایندگان، در خور اطمینان نیست چراکه از پیش داوری‌های شخصی به دور نیستند. در نگاه دشتی، ملاک و معیار برای ارزیابی شاعران، آثار آنان است و شنیده‌ها از وقایع‌نگاران در این بررسی‌ها نقشی ندارد. از این‌رو، دشتی کوشش خود را به کار می‌گرفت تا سرایندگان رااز سروده‌های آنان بشناسد و به این نکته که این شاعران کلاسیک در دنیای بیرون چگونه شناخته می‌شوند نمی‌پرداخت.

چه بسا پژوهشگران بسیاری، در ایران و خارج از ایران، دانشِ ژرف‌تری پیرامون شعر فارسی داشته‌اند، امّا آنان که توانستند همچون علی دشتی حساسیّت، گستردگی تخیّل و ورزیدگی در ارزیابی کردنِ یافته‌ها از خود نشان دهند اندک هستند. افزون بر دیدگاه‌های دشتی درباره توانایی شاعری، زبان، سبک و اندیشه‌های این دسته از سرایندگان که برای او همواره منبع الهام بوده‌اند، بخش‌های آموزنده‌ی دیگری نیز در آثار دشتی به چشم می‌خورد از جمله: ترجمه‌ی اشعار حافظ (از نظر دشتی ناممکن است)، بررسی دلایل نسبتاً ناشناخته ماندنِ دیوان شمس و مقایسه‌ای آموزنده و روشنگر بین این دسته از سرایندگان و دیگر سرایندگان ایرانی. در کتاب **قلمرو سعدی**، بین سعدی و ناصر خسرو مقایسه‌ای در خور توجّه به دست داده می‌شود. در این اثر، شخصیتِ ناصر خسرو و اندیشه‌های اجتماعی، سیاسی و مذهبی او با جذابیّت و ذکاوت، بیان شده است. علی دشتی در این کتاب، به تفصیل پیرامونِ اندیشه‌های فلسفی

و اخـلاقی سـعدی در گـلستان بـحث کـرده است و بـا بـیانِ نـقطه‌ضعف‌ها و تناقض‌های پنهان در شاهکار این فرزانه بزرگ ادبیات فارسی، از نگاه سعدی به زندگی، انتقاد می‌کند.

علی دشتی در آثار خود افزون بر رسیدن به بالاترین نقطه‌ی کمال و بالندگی خود، چشم‌انداز جدیدی فراروی پژوهش در ادب فارسی ارائه کرد. جدا از این که ما چه اندازه با این چهار شاعر (حـافظ، شـمس تـبریزی، سـعدی و خـاقانی) آشناییم، کتاب‌های دشتی با زبانِ زیبای خود بر شناخت و دریافت مـا از ایـن شاعران می‌افزاید.

در ایران، منتقدان ادبی اندکی وجود دارند که با ارزشِ کتاب‌های علی دشتی مخالفت ورزند. امّا در مورد جایگاه اجتماعی دسته‌ی سوم آثار دشتی اختلاف نظر بسیار است وگروهی این آثار را زشت و ناپسند می‌پندارند. کتاب‌هایی مانند فتنه (۱۳۲۸ش.)، جادو (۱۳۳۱ش.) و هندو (۱۳۳۴ش.) در ایـن شـمار جـای دارند. این تابلوهای پر زرق و برق که هوس‌بازی‌های زنان بی‌بند و بار مـرفّه را نشان می‌دهد در میان ثروتمندان جامعه و جوانان، علاقه‌مندان بسیاری یافت. این آثار برای دسته‌ی نخست کتاب‌های دشتی، همانند آیینه‌ای است که خواننده جنبه‌هایی از زندگی خود را در آن می‌بیند و برای دسته‌ی دوم، دریچه‌ای است فراسوی دنیای ممنوع. در این کتاب‌ها، مسایل جـنسی، مـوضوع اصـلی است و شخصیت‌ها و تیپ‌ها همانند یکدیگرند [۹].

شخصیّت اصلی داستان‌های دشتی همواره مردی مجرّد، باهوش، زیباروی، خوش مشرب، مَحرم و مؤدّب است که در ضـیافت‌های اشـراف و ثـروتمندان حضور می‌یابد. او شیفته‌ی ورق بازی و رقصیدن است، مهمانی‌های زیادی برپا

می‌کند، تحصیل‌کرده است و با فرهنگ غرب آشنا. امّا شدیداً اهلِ زن‌بارگی است و زنانِ خانواده‌هایِ ثروتمند تهران برای دست یافتن به او به رقابت می‌پردازند. او همواره مشتاق است که به همه چیز برسد. در برابر، زنِ داستان، زنی ازدواج کرده، زیبا و از طبقه‌ی مرفّه جامعه است. در محافلِ شیک‌پوشان رفت و آمد می‌کند و در میان آنان چهره‌ای بارز و برجسته به‌شمار می‌آید. به نظر او، مردی که ماجراجو و عاشق‌پیشه نباشد، مرد نیست.

این دو با یکدیگر دیدار می‌کنند و عاشق هم می‌شوند. بقیه‌ی داستان، بیانِ دیدارهای پنهانی، احساسات، شادی‌ها و اندوه‌ها، بی‌وفایی‌ها و سرانجام جدایی این زن و مرد است. در این داستان‌ها به دو موضوعِ به زیر پا گذاشتن قراردادهای اجتماعی و نیز جایگاه شوهر اشاره‌ای نمی‌شود. روایت‌کننده‌ی داستان، همانند معلّمی با تجربه، به زنان جامعه، هنر اغوا و فریبندگی می‌آموزد. شخصیّت‌ها، درونمایه و بافت داستانی از الگویی خاص پیروی می‌کند. بنابراین طنزآمیز می‌نماید هنگامی که در یکی از داستان‌های دشتی می‌خوانیم:

> جادو... مشکل‌پسندتر از آن بود که برای این حوادث مکرّر و مبتذل که غالباً یکی کپی دیگری است اهمیتی قایل باشد و آنها را شایسته‌ی ثبت بداند [۱۰].

جای شگفتی است که چگونه مردی توانا و با استعداد همچون علی دشتی به موضوع‌هایی می‌پردازد که حتّی از نظر یکی از شخصیت‌های داستانی وی، آنها بی‌ارزش است و در خور توجّه نیست.

امّا ورای جایگاه اجتماعی این داستان‌ها، اگر بپنداریم که هدفِ نویسنده فقط نوشتن بوده، نوآوری زبان داستانی، به ویژه در تحلیل‌های روان‌شناختی و سبک هنری وی در آشکار کردن پنهان‌ترین جریان‌های ذهنی شخصیت‌ها در خور

ستایش است. علی دشتی در گزینشِ واژه‌های زیبا و شاعرانه در میان نویسندگان دهه‌ی ۳۰ و ۴۰ بی‌مانند است و در مسیری کاملاً متفاوت با محمّد علی جمالزاده و صادق هدایت و پیروان آنان گام برمی‌دارد. عدم کاربرد زبانِ روزمره‌ی محاوره‌ای، به کارگیری واژه‌ها و عبارت‌ها به سبب وزن و آهنگ موسیقایی آنها و کوشش در بهره‌مند شدن از آراستگی نوشتاری و تمایز آنها، از جمله ویژگی‌های نثر دشتی است. امّا برای دست یافتن به این ویژگی‌ها، علی دشتی به ضرورت از انبوهی واژه‌های عربی و زبان‌های اروپایی بهره می‌گیرد که در نتیجه سبک زیبا و دلنشین او شدیداً آسیب می‌بیند.

علی دشتی افزون بر آفرینشِ مقاله‌های بسیاری، قطعه‌های کوتاه ادبی، چندین داستان و سه اثر بزرگ را نیز به فارسی برگردان کرده است: از زبان فرانسه، اعتماد به نفس نوشته‌ی اسمایلز و نوامیس روحیهٔ تطوّر ملل [۱۱] نوشته‌ی گوستاولوبون و از زبان عربی تفوّق انگلوساکسون مربوط به چیست؟ [۱۲] نوشته‌ی ادموند دومولن. سبک دشتی در این آثار، نسبتاً ساده، صریح و به دور از پیرایه و زرق و برق آثار بعدی اوست.

محمّد حجازی

بیشتر نویسندگان معاصر ایرانی، از وابستگی به حکومت پرهیز می‌کردند، امّا محمّد حجازی (مطیع الدّوله) از اوان جوانی درگیر فعالیت‌های دولتی و اداری بود. حجازی در آغاز دهه‌ی ۲۰ به قلمرو ادبیات پا گذاشت و در دوره‌ی حکومتِ رضاشاه، یکی از پرآوازه‌ترین و برجسته‌ترین رمان‌نویسان و مقاله‌نویسان به‌شمار می‌آمد. این نکته، به تنهایی ماهیّت آثار حجازی را نشان

می‌دهد و در عین حال، نگاهی به روند آثار ادبی وی، ما را در تحلیل و بررسی کامیابی‌ها و ناکامی‌ها در دستاوردهای ادبی او یاری می‌رساند.

محمّد حجازی در ۱۲۷۸ش. / ۱۸۹۹م. به دنیا آمد و در مدرسه‌های «سلام» و «سن لویی» به تحصیل پرداخت. «سلام» مدرسه‌ی ایرانی بود و «سن لویی» مدرسه‌ای فرانسوی که مبلّغان کاتولیک در تهران، آن را اداره می‌کردند. حجازی، سپس به اروپا رفت و مدّتی در پاریس به تحصیلِ علوم سیاسی پرداخت و سپس به مطالعه‌ی رشته‌ی ارتباطات روی آورد. شیوه‌ی تحصیل حجازی، نمونه‌ی در خور توجّهی از شیوه‌ی تحصیل ایرانیانی بود که برای ادامه‌ی تحصیل به خارج از کشور فرستاده می‌شدند. پس از بازگشت به ایران در وزارتِ پست و تلگراف به کار پرداخت و چند سالی، سردبیر ماهنامه‌ی این وزارتخانه بود. در ۱۳۱۶ش. / ۱۹۳۷م. سرپرست بخش مطبوعاتِ موسسه‌ی دولتی جدیدی به نام «سازمان پرورش افکار» شد. وظیفه‌ی این سازمان، هدایت و پرورش افکار عمومی ایرانیان بود. سپس سردبیری مجله‌ی ایران امروز، که سخنگوی این سازمان بود به محمّد حجازی واگذار شد؛ مجله‌ای که اشتراک آن برای کارمندان عالی‌رتبه‌ی دولت، اجباری بود. حجازی پس از رویدادهای شهریور ۱۳۲۰ش. / اوت ۱۹۴۱م. وکنار گذاشتن رضاشاه از سلطنت، چندین شغل مهم برعهده گرفت که ریاستِ اداره‌ی رادیوی دولتی و اداره‌ی تبلیغات از آن جمله بود. حجازی چندین سال به نمایندگی مجلس سنا منصوب شد.

آثار حجازی را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: رمان، مقاله و داستانِ کوتاه و نیز نوشته‌های پراکنده. رمان‌های حجازی آوازه‌ای را برای نویسنده به همراه آوردند. نخستین رمان‌های وی، **هما** (۱۳۰۷ش./ ۱۹۲۷م.) **پریچهر** (۱۳۰۹ش./

۱۹۲۹م.) و زیبا (۱۳۱۲ش./ ۱۹۳۴م.) بودند.

در داستانِ هما دو انسانِ وارسته، شخصیّت‌هایی اصلی هستند [۱۳]. هما، دختری است تحصیل کرده از طبقه‌ی متوسط که برای قیّم خود، حسن علی خان، احترام ژرفی قایل است. حسن علی خان، عاشق هماست؛ امّا کهنسالی وی، احساسِ مسئولیت در برابر هما و این واقعیت که حسن علی خان پیشتر ازدواج کرده سدّی است که عشق خود را آشکار کند. هما به پسر جوانی عشق می‌ورزد، امّا مخالفتِ ضمنی حسن علی خان موجب می‌شود که هما به علاقه‌ی قیّم خود پی ببرد. پس با از خودگذشتگی شگفت‌انگیزی تصمیم می‌گیرد زندگی خود را وقف حسن علی خان بکند. امّا پسر جوان، حاضر نیست هما را از دست بدهد و با کمک آخوندی فرومایه، دسیسه‌چینی در برابر رقیبِ خود را آغاز می‌کند. ادامه‌ی داستان، شرح ستیزه‌گری‌ها و کشمکش‌هایی است که در پی می‌آید. از یک‌سو خیانت و ریاکاری و از دیگرسو بلندهمّتی و جوانمردی. داستان با دستگیری حسن علی خان به دستِ افسران روسی به اوج خود می‌رسد و به صورتی شگفت‌انگیز و غیر منتظره، امّا شادمانه پایان می‌پذیرد.

حجازی می‌کوشد هما را نمونه‌ی شرافت و فضیلت و الگوی زنی مدرن، رهایی یافته از قید و بندها و ایرانی پیشرفت‌خواه و حسن علی خان را نمونه‌ی روشنفکری صادق، درستکار و فروتن نشان دهد. امّا شخصیت‌های داستان واقعی به نظر نمی‌رسند و ویژگی‌های مثبت آنان برخواننده تأثیری نمی‌گذارد. هر دو شخصیّت اصلی، ناتوان به نظر می‌رسند و در برابر دشواری‌ها سر تعظیم فرو می‌آورند و واهمه و دو دلی بر آنان حاکم می‌شود. در بین شخصیّت‌های فرعی داستان، شیخ حسین یک استثناست. او فریبکار و شیادِ نیرنگ‌بازی است که در لوای مذهب، برای دست یافتن به هدف خود از انجام هر ناروایی

روی‌گردان نیست. حضور او در داستان، کوتاه است، امّا نقش خود را استوار و پویا ایفا می‌کند. شاید همین کوتاهی شخصیّت و در عین حال موفقیّت‌آمیزِ طرحِ داستانی، زمینه‌ی آفرینش چهره‌ی به یاد ماندنی شیخ حسین را در سومین رمان حجازی ـ زیبا ـ در سال‌ها پس از این فراهم کرد.

پریچهر، دومین رمان محمّد حجازی، از نظر سبکِ نگارشی، شخصیّت‌پردازی داستانی و بیان رئالیستی رویدادها از رمان هما در جایگاه پایین‌تری قرار دارد [۱۴]. هدفِ نویسنده به تصویر درآوردنِ زنی هوسباز است، امّا چهره‌ی پریچهر آن چنان مبهم و ناروشن است که ماهیّت واقعی او برای خواننده، به صورت یک راز بر جای می‌ماند. در صفحه‌های پایانی کتاب که گویا به اصل داستان پیوست یافته، شوهر نامه‌ای آگاه‌کننده از ماهیّت واقعی پریچهر و تباهی اخلاقی او دریافت می‌کند. به نظر می‌رسد نویسنده نیز شگفت زده شده است. او کتاب را با این عبارت‌ها پایان می‌دهد:

> نمی‌دانستم دلیل این همه مصیبت چیست! ناگزیر به این نتیجه رسیدم که پاسخ این معما و مشکلات را در جهان دیگر باید یافت.

زیاده‌روی نویسنده در بیانِ احساسات مبالغه‌آمیز، جزئیات بی‌مورد و مهم‌تر از همه، گفتگوهای اندرزی طولانی، از ساختار ناتوانِ داستان پریچهر، نکوهیده‌تر است[۱].

آوازه‌ی محمّد حجازی به عنوانِ رمان‌نویس به رمان سوم او، زیبا (۱۳۱۰ش.) باز می‌گردد. هر چند زیبا، از ضعف‌های دو رمان نخستِ حجازی به

---

۱. در چاپ‌های تجدیدنظر شده‌ی بعدی پریچهر، حجازی کوشیده است دگرگونی‌هایی به وجود آورد و بسیاری از عبارت‌ها و پاراگراف‌های زاید را حذف کند؛ امّا چارچوب متن، تغییری بنیادین نکرده است.

دور نیست، در میان بهترین آثار ادب نوین فارسی جای می‌گیرد [۱۵]. داستان زیبا (در سه جلد) آن چنان پربار و پر ماجراست که به دست دادن گزیده‌ای از آن بسیار دشوار می‌نماید. دو شخصیّت اصلی داستان عبارتند از: زیبا و شیخ حسین. زیبا، زنی جوان، زیباروی، جذّاب و هوسباز با پیوندهای گسترده در محافل رسمی و شیخ حسین طلبه‌ای فقیر و شهرستانی که در دام این زن گرفتار می‌شود و سرانجام به فریبکاری خطرناک تبدیل می‌شود و خود را در میان طبقه‌های ثروتمند و بالای جامعه جای می‌دهد.

حجازی، به کمک داستانی سوزناک و تکان‌دهنده با پی‌رنگی زیبا و خوش ساخت که روند به آوازه و مقام رسیدن شیخ حسین را از راه نیرنگ و فریب معشوقه‌اش بیان می‌کند، فساد و تباهی ژرفِ دستگاه‌های اداری کشور را آشکار می‌کند. حجازی که در تشکیلات دیوان‌سالاری فاسد و نابسامان سال‌های بسیاری سپری کرده، آن را به خوبی می‌شناسد و از این‌رو درونمایه‌ی داستان خود را با تسلّط و توانایی می‌پروراند. داستانِ زیبا، آیینه‌ی است که دروغ‌ها، جنایت‌ها و دسیسه‌های مقام‌های ارشد دولتی و صاحب‌منصبان با نفوذ برای دست یافتن به اهداف پلید خود را به خوبی باز می‌تاباند. خواننده با انبوهی شخصیّت داستانی روبرو می‌شود که همگی با پویایی و در نهایت ورزیدگی و چیره‌دستی به تصویر درآمده‌اند و هر یک نمونه‌ی یک تیپ خاص اجتماعی هستند. شجاعت نویسنده در آشکار کردن ناپاکی‌ها و پلیدی‌های شخصیّت‌های داستانی و نیز فساد و نابسامانی دستگاه دولتی، با آن که خود در این دستگاه‌ها به کار می‌پرداخت، در خور ستایش است. نگاه کلّی وی به سیاست سیاستمداران زمانه این‌چنین است:

سیاست، انسان را از لذّت دانش و از درک زیبایی باز می‌دارد. جولانگاه فکر و میدان نظر را تنگ وکوتاه می‌کند. امید به دوستی و درستی و نیکی و انصاف، یعنی سرمایه‌ی حیات را بر باد می‌دهد و دنیا را سراسر پر از مکر و فریب می‌سازد. هر دل پاک و آرامی که به کار سیاست پرداخت فاسد و مضطرب می‌شود [۱۶].

قهرمان داستان زیبا به سخنان نویسنده چنین می‌افزاید:

چه می‌توان کرد؟ سرنوشت من این بود که یک عمر گرفتار سیاست باشم و روی سعادت را نبینم [۱۷].

زیبا، اوج شکوفایی توانایی و استعداد محمّد حجازی به عنوان رمان‌نویس بود. در سال‌های پسین که حجازی به جایگاه بالاتر اداری دست یافت و هر چه بیشتر به دنیای سیاست کشانده شد، ذوق و قریحه‌ی ادبی و نیز آهنگِ سخن او دگرگون شد. او می‌کوشید در آثار پسین خود، سخنان تحریک‌آمیز و دردسرآفرین ننویسد. گزیده‌ی زیر از روزنامه‌ای ایرانی مربوط به آن زمان نقل شده، با زبانی طنزآمیز و به پیروی از سبک حجازی که نشان‌دهنده‌ی دیدگاه هموطنان او پیرامون دگرگونی در روش وی است:

... باری چون به وطن مألوف مراجعت نمودم، تا وقتی که قلب و قلمم رنگ تملّق زمانه را به خود نگرفته بود، الحق زیبا می‌نوشتم و خودم از این شیرینی بیان و تازگی اسلوب لذّت می‌بردم. پیر و جوان طالب آثارم بودند و مرد و زن کتابهایم را خریدار؛ امّا نمی‌دانم چه شد حبّ مقام به کلّه‌ام زد و یا رندان ماجراجو به گرمی بازارم حسد بردند. عوض شدم یا عوضم کردند. یک وقت خودم را دیدم که در سالن پرورش افکار، زبان سرخ را رها کرده، همان‌طوری که عنصری درباره‌ی فتح سومنات، قصیده می‌خواند من نیز درباره‌ی عملیات دیکتاتور فقید، داد فصاحت

و بلاغت می‌دهم. هر چه الفاظ زیبنده و تعبیرات دلپذیر از پیر استاد به خاطر داشتم روی دایره ریختم ولی... مجلّه‌ای به دستم دادند و گفتند: باید بنویسی و وضعیّت ایران دیروز را به خوبی مجسّم کنی. نوشتم ولی مثل کسی که در خواب می‌رود و به مقصد نمی‌رسد. نوشتجاتم، همه بی‌رنگ و بو و بی حاصل بود. آینه‌ی پندارم زنگ گرفته بود[۱].

در سال‌های نخستین دهه‌ی ۳۰، حدود ۲۰ سال پس از انتشار رمان زیبا، محمّد حجازی دو رمان جدید ـ **پروانه** و **سرشک** ـ منتشر می‌کند[۲]. پروانه، داستان دختر نوجوان احساساتی است که به شاعری عشق می‌ورزد. امّا دختر نه شاعر را می‌شناسد و نه او را دیده است و فقط با آثارش آشناست. دختر، به شاعر، نامه می‌نویسد و بدین ترتیب دوستی مکاتبه‌ای بین این دو شکل می‌گیرد. سال‌ها بعد، آن هنگام که دختر ازدواج کرده، دختر و شاعر یکدیگر را می‌بینند. امّا به سببِ ازدواجِ دختر، آن دو نمی‌توانند با یکدیگر پیوندی داشته باشند. در پایانِ داستان، پروانه که می‌پندارد عشقِ او، شاعر را دل شکسته و اندوه‌ناک کرده است، خودکشی می‌کند. این از خودگذشتگی، چشم شاعر را به قراسوی عشق معنوی می‌گشاید؛ عشقی بی‌نیاز به توجّه، محبّت و حتّی معشوق. شاعر، بستر مرگ دختر را آن هنگام ترک می‌کند که در می‌یابد معشوق زمینی، درمانِ درد او نیست، معشوق او در آسمان است و زمینی نیست.

حجازی در رمان پروانه می‌کوشد شعر و شاعری را بستاید و آنان را که در پی کامیابی‌های دنیوی هستند (نمونه‌ی آن شوهر پروانه) سرزنش می‌کند. امّا

---

۱. به نقل از روزنامه‌ی **بابا شمل**، تهران، شماره‌ی ۸۶.

۲. محمّد حجازی، به مناسبت این دو رمان، نخستین جایزه سلطنتی را به مبلغ ۵۰۰۰۰ ریال دریافت کرد.

همان‌گونه که نویسنده در آغاز رمان اشاره می‌کند، کتاب بدونِ پویایی، تأثیر و پی‌رنگِ داستانی است [۱۸]. گویا رویدادی پدید نمی‌آید و خواننده تنها با انبوهی از واژه‌های زیبا و پر زرق و برق روبرو می‌شود که بیانگر رنج‌ها و دردهای شاعرانه است.

درونمایه‌ی رمانِ پروانه، با ورزیدگی و هنرمندی بیشتری و بر پایه‌ی تحلیلی روان‌شناختی، در رمانِ **سرشک** بازتاب می‌یابد. داستان **سرشک** در امریکا روی می‌دهد و تصویری از زندگی، مسایل عاشقانه و ازدواج یک جوان امریکایی نشان داده می‌شود. ویلیام، قهرمان داستان، پس از داشتن ارتباط با دختران جوان بسیاری، با انواع چهره‌ها، شخصیّت‌ها و توانایی اجتماعی گوناگون، سرانجام با دوستِ دختر پسر عمویش آشنا می‌شود و با او ازدواج می‌کند. امّا به زودی درمی‌یابد که همسرش، گرفتار تخیّلات بیمارگونه‌ای است و به دیگر زنان به شدّت حسادت می‌ورزد. زن در رفتار شوهرش و حتّی در اندیشه‌ها و باورهای او، رد پای خیانت می‌بیند. چندین نفر را می‌گمارد تا کارهای شوهرش را به او گزارش دهند. سرانجام با گمان آن که شوهرش در پی آن است با دوستان پیشین، بار دیگر معاشرت کند، در هنگام خواب بی‌رحمانه او را کور می‌کند. در هنگام محاکمه‌ی زن، شوهر وفادار خواستار تبرئه‌ی همسر بی‌رحم خود است. از این پس، زن و شوهر با آرامش و شادمانی با یکدیگر زندگی می‌کنند. حجازی در فصل پایانیِ رمان **سرشک** می‌کوشد نتیجه‌ی اخلاقی داستان خود را برای زوج‌های جوانِ ایرانی بازگو کند. او کتاب را به آنان پیشکش می‌کند، به امید آن که هشداری برای خوانندگان باشد و بتواند به سلامت و شادمانی خانواده‌ها و بهبود وضعیّت جامعه‌ی ایران یاری رساند.

دی. اس. کمیساروف[1] خاورشناس روسی، در مقاله‌ای پیرامونِ محمّد حجازی، این دو رمان به ویژه **سرشک** را نقد و بررسی کرده است. پژوهش کمیساروف در مورد رمان پروانه، گمان و پنداری شتابزده به نظر می‌رسد. در باور او، محمّد حجازی، این رمان را به پیروی از امیل زولا نوشته است و شخصیتِ پروانه در این داستان، همانندی شگفت‌انگیزی به ترز راکوین[2] دارد. در جای جای آثار حجازی، می‌توان تأثیر اندیشه‌های ناتورالیستی [۱۹] زولا را یافت. امّا حتّی با مسامحه، دشوار است بپذیریم کتاب اخلاقی و کم جاذبه‌ی محمّد حجازی، به کتاب غیر اخلاقی و جذّاب امیل زولا همانند است و نیز دشوار می‌نماید بین دو شخصیت اصلی این رمان‌ها ـ پروانه و ترز راکوین ـ شباهتی بیابیم. قهرمانِ رمان زولا زنی است نا امید و درمانده که آن هنگام که عاشق می‌شود با معشوق خود پیوندی نزدیک برقرار می‌کند و در کشتنِ شوهرش به معشوق خویش کمک می‌کند. پس از قتل شوهر، دچار عذاب وجدان و تنفر از خود می‌شود و ادامه‌ی زندگی را دشوار می‌بیند. زن و معشوق تنها راه رهایی خود از این وضعیّت را در خودکشی می‌بینند. امّا پروین قهرمان رمان حجازی، شخصیّتی کاملاً متفاوت است. عشق ورزیدن پروین به شاعر، فقط به سببِ شعر اوست و ارزش‌های معنوی و گرایش زمینی در آن جایی ندارد. اگر چه خودکشی پروین غیر منطقی، غیر قابل درک و احمقانه به نظر می‌رسد، امّا به هر روی نشانه‌ی از خودگذشتگی و فداکاری در برابر شاعر است.

سخن کمیساروف درباره‌ی رمانِ **سرشک** شایسته و پذیرفتنی است؛ گرچه

---

1 . D.S. Komisarov.

2 . Therese Raquin.

متأثر از گرایش و باور سیاسی و عقیدتی او نیز هست. کمیساروف بر آن است که مسایل اخلاقیِ جامعه‌ی امریکا در این رمان بازتاب یافته، شهوت‌انگیزی و خواسته‌های جنسی بر این جامعه چیره شده است. چگونه این امیال، انسان را به سوی نابسامانی روانی و سرانجام جنایت می‌کشاند. او این نکته را یادآور می‌شود که تمام رویدادهای رمان، از انگیزه‌های ناخودآگاه پیروی می‌کند. در «جشن ارواح» که مهمانان با بدن‌هایِ تغییر شکل داده، سرهای بریده، اجساد در تابوت‌ها، کودکانی با میخ‌های فرو رفته در بدن، مار، تمساح، عقرب و موجودات خزنده بر دیوار و سقف سرگرم می‌شوند و فریاد و هیاهو، واهمه و وحشت همه جا را فراگرفته است. کمیساروف تصویری از خواسته‌ها و گرایش‌های تباه‌کننده‌ی جامعه‌ی غربی به دست می‌دهد و همه‌ی این رویدادها را نمودی از واقعیتی تلخ می‌داند که فیلم‌های وحشتناک و نشریه‌های دلهره‌آور، به آنها اشاره می‌کنند.

حجازی افزون بر این رمان‌ها، چندین مجموعه‌ی مقاله و داستان کوتاه نیز منتشر کرد از جمله: آیینه (۱۳۱۱ش. و چاپ ششم در ۱۳۳۰ش.)، اندیشه (۱۳۱۶ش.)، ساغر (۱۳۳۰ش.)، آهنگ (۱۳۳۰ش.) و نسیم (۱۳۴۰ش.). این آثار، حدود ۲۵۰ قطعه‌ی گوناگون را دربر می‌گیرد. با این که حجازی نویسنده‌ای کوشا و پرکار بود، امّا در آثارش گوناگونی دیده نمی‌شود. درونمایه‌ی آثار او عموماً گرداگرد جنبه‌های منفی طبیعت انسان و چگونگی درمانِ دردهای انسانی با داروی شفابخشِ نویسنده دور می‌زند. بیشتر شخصیّت‌های داستان‌های کوتاه و رمان‌های حجازی، از طبقه‌ی متوسط شهری برگزیده شده و با ورزیدگی و ژرفکاویِ در خور توجّهی به تصویر درآمده‌اند. امّا نویسنده در توصیفِ

رویدادها و موقعیّت‌های داستانی به کژراهه می‌رود و بی تجربه و آرمان‌گرا به نظر می‌رسد. در آثار حجازی، عناصر اجتماعی و مادّی، به دشواری در حل مشکلات نقشی ایفا می‌کنند. در نزد او، مشکلاتِ بشری از فساد و تباهی اخلاقی سرچشمه می‌گیرد و با ترغیب و تشویقِ خلافکاران می‌توان آنها را اصلاح کرد. در این داستان‌های کوتاه، استدلالِ واقع‌گرایانه و منطقی و تحلیل‌های مربوط به عوامل اجتماعی جایی ندارند. در برابر، خواننده با انبوهی از خیال‌پردازی‌های شاعرانه و پند و اندرزهای اخلاقیِ خسته‌کننده روبرو می‌شود. همان‌گونه که کمیساروف یادآور می‌شود: «حجازی بحث‌های مجرد و انتزاعی اخلاقی را جایگزین روش واقع‌گرایانه‌ی تحلیل و بررسی مسایل کرده است».

مقاله‌های داستان گونه‌ی حجازی از الگویی ثابت پیروی می‌کند: به این ترتیب که معمولاً پس از بیانِ سخنی آغازین، داستانی ساده طرح‌ریزی و ارائه می‌شود و سپس نتیجه‌گیری نهایی، قطعی و جزمی که باید آن را حقیقتی محض و غیر قابل تردید دانست.

این ویژگی‌ها را می‌توان در مجموعه‌ی اندیشه دید. محمّد حجازی این کتاب را به درخواست وزارتِ معارف برای دانش‌آموزان دبیرستانی نوشت. در داستانِ کوتاه «مجمع زندانیان» از این مجموعه، بیش از یک سوم داستان، به مشاهده‌های نویسنده از وضعیتِ ناپسندِ زندان و وحشت و هراس حاکم بر بندهای زندان مربوط است. سپس مطالبی در باره‌ی جایگاه امنیّت و نگاهبانی از جامعه بیان شده و سرانجام کتاب با این سخنِ تلخ و گزنده پایان می‌پذیرد که این انسان‌های بی‌گناه و رنجدیده، قربانیِ قانون شده‌اند. نویسنده در پی آن است به

دیدار دوستِ زندانی خود برود و می‌اندیشد که او از تنهایی سخت رنج می‌کشد. امّا هنگامی که به زندان راه می‌یابد، با شگفتی می‌بیند در بین زندانیان، برابری، برادری و دوستی حقیقی برپاست و هنگامی که از زندان گام به بیرون می‌گذارد دنیای بیرون را زندانی بزرگ می‌بیند و در شگفت است که چرا انسان‌ها به یکدیگر عشق نمی‌ورزند و به یاری یکدیگر نمی‌شتابند.

در داستانِ «پند روستا»، چند دوست به گردش می‌روند و با کشاورز کهنسالی که لباس‌های فرسوده و کهنه پوشیده روبرو می‌شوند و او را به باد تمسخر می‌گیرند. پیرمرد به آنها می‌گوید او مردی است ثروتمند و زمین‌های پهناور با درآمدی فراوان دارد و آنها را به مِلک خود دعوت کرد. ناگهان برخورد جوانان با مرد سالخورده‌ی روستایی دگرگون می‌شود و با احترام از پیرمرد می‌خواهند که با آنان غذا بخورد. پس از غذا، پیرمرد می‌گوید که مرد فقیری بیش نیست، امّا به آنان پند و اندرز می‌دهد: باید به همه‌ی انسان‌ها احترام گذاشت و باهمه مهربان و خوش‌رفتار بود.

درونمایه‌ی داستان «صحرانشینان» ستیز دیرپای بین دو قبیله است. پس از سال‌ها نزاع و خونریزی، مرد خردمندی از بین آنان راه حلّی می‌یابد. او به دروغ خود را فرستاده‌ی یک قبیله به نزد قبیله‌ی دیگر معرفی می‌کند، با خود هدایایی می‌برد و از گذشته‌ها پوزش می‌طلبد و پیمان صلح و دوستی می‌بندد. آنان، هدایای مرد را با شادمانی و خوشنودی می‌پذیرند و بدین ترتیب دشمنی دیرینه‌ی دو قبیله پایان می‌یابد. حجازی در این داستان چنین نتیجه می‌گیرد که لبخند، پلی است میان دوستی و دشمنی. خوشبختی و بدبختی انسان‌ها می‌تواند به یک واژه که یک خردمند یا فردی نادان بر زبان می‌آورد وابسته باشد.

داستانِ دیگر حجازی، «آسانی» در توصیفِ فقر و محرومیت است. فقر، انسان را در راه جستجوی شادی و خوشبختی از مال اندوزی و ثروت‌مداری بی‌نیاز می‌کند. پس چرا باید از چنین آموزگاری شِکوه کرد؟ در «داستان نیاکان»، از مهماندوستی و میهن پرستی ایرانیان ستایش می‌شود «دادبخشی» و «حافظه»، درباره‌ی کمک و یاری رساندن به همنوعان، به ویژه نیازمندان است. دیگر داستان‌های مجموعه‌ی اندیشه نیز کم و بیش بر پایه‌ی این درونمایه‌هاست.

سه مجموعه‌ی آثار حجازی، یعنی ساغر، آهنگ و نسیم دربرگیرنده‌ی داستان‌ها، مقاله‌های کوتاه و قطعه‌های ادبی است و درونمایه‌ی آنها عمدتاً عشق و نتیجه‌گیری‌های اخلاقی است. در مجموعه‌ی بزرگ آبینه نیز می‌توان داستان‌های کوتاه دیگری یافت. در این مجموعه، این داستان‌ها در خور توجّه‌تر است: «شیرین کلا»، «شاعر بلژیکی»، «فاتح رومی»، «مناجات»، «اندوختهٔ سفر» و «مهتاب و نقاش».

حجازی افزون بر رمان، مقاله و داستان کوتاه، تعدادی ترجمه نیز منتشر کرده است مانند: تعبیر خواب نوشته‌ی زیگموند فروید[1]، رشد شخصیت نوشته‌ی هلن شاختر[2]، در جستجوی شادمانی نوشته آر. مک آیور[3]، سلامت روح نوشته‌ی هری و بونرو اوراستریت[4]، حکمت ادیان نوشته‌ی ژروف گنر[5] و عیش پیری

---

1 . *The Interpretation of Dreams*, Sigmund Freud.

2 . *How Personalities Grow*, Helen Schacter.

3 . *The Pursuit of Happiness*, R. MacIver.

4 . *The Mind Alive*, Harry and Bonaro Oversterrt.

5 . *The Wisdom of Living Religions*, Joseph Gaer.

و رازِ دوستی نوشته‌ی سیسرون[1]. همه‌ی این ترجمه‌ها به صورتِ ترجمه‌ی آزاد به فارسی برگردان شده‌اند. مترجم، در بسیاری از موارد، فصلی را حذف کرده و یا مضامین و نام‌های خاص داستان را تغییر داده است، با این هدف که هر چه بیشتر روح زبان فارسی را در ترجمه‌ها بدمد.

آثار دیگر محمّد حجازی عبارتند از: کمال الملک (زندگی‌نامه)، تلگراف بی‌سیم، خلاصهٔ تاریخ ایران و چند نمایشنامه برای صحنه‌ی تئاتر از جمله: حافظ، عروس فرنگی، جنگ، حاجی متجدّد، مسافرت قم و محمود آقا را وکیل کنید. واپسین نمایشنامه از این مجموعه در سالِ ۱۳۲۸ش. در یکی از تئاترهای تهران به روی صحنه رفت و با استقبال بسیاری روبرو شد. این نمایشنامه از نظر فنّی، عیب‌های بسیاری داشت، چرا که نویسنده درباره‌ی شخصیت‌های نمایشنامه، حرکت‌های آنها، لباس، صحنه‌پردازی و دیگر مقدمات ضروری، توضیحی به دست نداده بود. امّا از نظر موضوع، این نمایشنامه از بهترین آثار حجازی است. وی در این نمایشنامه، فساد دستگاه اداری، رشوه‌خواری، اختلاس و کوشش‌های افراد فاسدی را که در پی آنند به مجلس راه یابند آشکار می‌کند. او با شجاعت نشان می‌دهد که چگونه سیاستمداران از جایگاه نمایندگی مجلس در راستای منافع مادّی خود سوء استفاده می‌کنند و مجلس را به ابزار دست یافتن به هدف‌های سیاسی خود تبدیل کرده‌اند.

دی. اس. کمیساروف در بحثی پیرامونِ نمایشنامه‌ی محمود آقا را وکیل کنید بین این اثر و داستان کوتاه پر آوازه‌ی حاجی آقا نوشته‌ی صادق هدایت، مقایسه‌ی در خور توجّهی انجام می‌دهد. در دیدگاه او، تفاوت اساسی بین این

---

1 . *De Amicitia and De Senectute*, Cicero.

دو، در نوعِ شرارت و پلیدی است که دو اثر به نمایش می‌گذارند. صادق هدایت در حاجی آقا، از ماهیتِ واپس‌گرای طبقه‌ای در حال فروپاشی انتقاد می‌کند که با تمام توان خود می‌کوشد در برابر جنبش آزادی‌خواهانه‌ی در حال گسترش سدّی پدید آورد. در برابر حاجی آقا، یک جوان آرمان‌گرا قرار دارد. امّا کمیساروف بر آن است که در نمایشنامه‌ی محمود آقا را وکیل کنید، با تصویری متفاوت روبرو می‌شویم. در این اثر، حجازی فقط عدّه‌ای افراد شرور و تبهکار را نشان می‌دهد که می‌کوشند برای هدف‌هایِ خودخواهانه و فرصت‌طلبانه‌ی خود، نماینده‌ی مجلس شوند؛ امّا به ویژگی ملّی ستیز و دشمنی آنان در برابر مردم اشاره‌ای نمی‌شود. بنابر این محمّد حجازی بر خلافِ صادق هدایت به یک موضوعِ شرارت‌آمیز و تبهکارانه‌ی اجتماعی نمی‌پردازد، بلکه در باور او اگر افراد فاسد و ناپاک از اجتماع بیرون روند و میدانِ عمل برای حکومت گسترانده شود، بسنده می‌کند. کمیساروف این چنین نتیجه می‌گیرد که این نمایشنامه‌ی حجازی، تنها، بازتابنده‌ی کوشش‌های گروه‌های سیاسی رقیب برای در دست گرفتن قدرت است و نویسنده از آنانی که زمام امور کشور را در دست دارند پشتیبانی می‌کند.

هنری دی. جی. لاو[1]، محمّد حجازی را با استیل[2] و ادیسون برابر می‌داند. شاید این همانندی از جهتی درست بنماید، چراکه این دو نویسنده‌ی انگلیسی نیز سمت‌های دولتی مهمّی بر عهده داشتند و آن‌چه بیان می‌کردند خوشایندِ

---

1 . Henry D. G. Law.

2 . Steele.

سیاستمداران حزب ویگ[1] انگلستان (حزب حاکم در آن زمان) نبود. قهرمانان داستان‌های آنان، از طبقه‌ی متوسط جامعه و درونمایه‌ی اصلی این داستان‌ها، مسایل مربوط به زندگی در جامعه‌ای متمدّن، از جمله رفتارهای عمومی بود. در آثار حجازی، کم و بیش، این الگو دیده می‌شود. امّا شخصیّت‌های داستان‌های استیل و ادیسون، از میان محافل قهوه‌خانه‌ای و از میان عامه‌ی مردم که به زبان محاوره‌ای و کوچه و بازار سخن می‌گویند برگزیده می‌شد. این دسته از نویسندگان در نوشتن کامیاب بودند، زیرا آثارشان بازتابِ روح حاکم بر زمان بود و از زندگی جدید و متمدّن شهری سخن می‌گفتند. امّا در آثار حجازی، وضعیّت به گونه‌ی دیگری است. بر پایه‌ی گفته‌ی هنری دی. جی. لاو «حجازی برای طبقه‌های تحصیل کرده‌ی جامعه می‌نوشت و اگر هم از زندگی توده‌های مردم سخن می‌گفت، سخن او از دریچه‌ی نگاه یک بیننده‌ی خردمند و دلسوز بود». در مورد ویلیام سارویان[2]، نیز چنین است. «چرا که او برای ثروتمندان در باره‌ی فقیران می‌نوشت»[3].

به هر حال، سبک و زبانِ آثار حجازی در ادبیاتِ نوین فارسی جایگاهی در خور توجّه دارد. سبکِ روان، روشن و آهنگین او که برگرفته از آثار کلاسیک غنایی و بر پایه‌ی فلسفه‌ی انسان‌دوستی است، در میان جوانان آن دوره که در پی نویسندگی بودند بسیار تأثیر گذاشت. حجازی در مقاله‌های خود، به ویژه در مجموعه‌ی اندیشه کوشید از سبکِ گلستان سعدی ـ البته به شیوه‌ای نو ـ بهره

---

1 . Whig.

2 . William Saroyan.

3 . Fast, Howard, *Literature and Reality*, New York, 1950.

گیرد و آن را امروزینه کند؛ امّا به رغم این کوشش، سبک حجازی همچنان کهنه، مصنوع و بدون هرگونه شیوه‌های بیانی محاوره‌ای و عامیانه بود که نویسندگانی چون محمّد علی جمالزاده و صادق هدایت به کار می‌گرفتند. بهترین آثار محمّد حجازی مانند «باباکوهی» (آیینه، ص ۳۵۷) در مقایسه با آثار این دو نویسنده، مصنوع و اطناب‌آمیز می‌نماید.

دکتر پرویز ناتل خانلری درباره‌ی داستان‌های کوتاه و قطعه‌های ادبی حجازی چنین می‌نویسد:

> اسلوب انشای حجازی در این آثار، اسلوبی است که در اصطلاح، «ادبی» می‌گویند. در آوردن استعاره و مجاز مبالغه می‌کند و اوصاف او مشحون از استعارات معروف و معهود اذهان است که اغلب آنها از اشعار و آثار ادبی قدیم اقتباس شده است. حجازی در عبارت‌پردازی به این طریق قید و تکلّفی نشان می‌دهد و اصراری ندارد که اصطلاحات و تعبیرات طبیعی اشخاص را ثبت کند، بلکه آنها را به همین زبان به گفتگو وا می‌دارد [۲۰].

در میان انبوه نویسندگانِ دوره‌ی نوین ایران، محمّد حجازی جایگاهی در خور دارد، زیرا می‌توان او را نماینده‌ی آن دسته از ایرانیان دلسوز و تحصیل کرده‌ای دانست که در تماس با غرب بودند. تقریباً در میان نویسندگان این دوره می‌توان نشانه‌های قرارگرفتن در معرضِ اندیشه‌های سیاسی و فرهنگی غرب را دید و این تأکیدی است بر این اصل که هنرمند، آیینه‌ی تمام نمای جامعه است. در آثار نویسندگان این دوره، نوعی بی‌قراری و ناآرامی دیده می‌شود که ویژگی این دوره است، دوره‌ای که سنّت‌های ریشه‌دار سیاسی، اجتماعی و مذهبی یا در حال نابود شدن بودند و یا به شدت تحت تأثیر نهادها و نظریه‌های غربی قرار

گرفته بودند. گاهی این بی‌قراری‌ها و ناآرامی‌ها موجبِ دگرگونی دریاورها و شیوه‌های برخی از نویسندگان شده است؛ حجازی نمونه‌ی بارز این دسته از نویسندگان است. حجازی، نویسنده‌ای صاحب سبک و نیز اندیشمندی استوار و ثابت قدم نیست، چراکه از بیان اصول مشخص و پایدار ناتوان است. حجازی می‌کوشد زندگیِ سخت و جانکاه هم‌میهنان خود را به تصویر درآورد، امّا پیوند و وابستگی او به حکومتِ وقت، بازدارنده‌ی اوست. اگر هم به این شیوه تن در می‌دهد، سرانجام به معلول می‌پردازد و نه علّت.

حجازی، ایرانی هنرمند و تحصیل کرده‌ای بود که می‌کوشید به آنچه که سنّت ادبی ایرانی است وفادار بماند و سرچشمه‌ی خیال‌پردازی و عبارت‌های شاعرانه‌ای او در این نکته نهفته است. امّا این گونه گرایش‌ها، سببِ ناتوانی حجازی در شیوه‌ی نویسندگی شد، زیرا حجازی نمی‌توانست از شعر کلاسیک فارسی، دریافتی ژرف داشته باشد. رویارویی انفعالی ذهنِ حسّاس ایرانی با تمدّن غرب را می‌توان در کوششِ نه چندان کامیاب حجازی در راستای بازآفرینی سبکِ کلاسیک فارسی، احساسِ شاعرانه و نیز توصیفِ پدیده‌ها با الگوی غربی دید. حجازی می‌کوشید نویسنده‌ای ایرانی بر جای ماند و همزمان با بهره گرفتن از الگوهای اروپایی، به آفرینش داستان و مقاله بپردازد. ناکامی حجازی از این جا سرچشمه می‌گیرد که به خوبی نتوانست از این دو زمینه بهره گیرد. از یک‌سو نتوانست الگوهای غربی را به طور کامل بپذیرد و از سوی دیگر به درستی از پشتوانه‌ی فرهنگی و ادبی سرزمین خود، ایران، بهره نگرفت.

یادداشت‌های مترجمان

[۱] در باره‌ی این چهار نویسنده به این منابع و مآخذ مراجعه کنید:

ـ میر عابدینی، حسن، **صد سال داستان‌نویسی ایران**، همان (جلیلی: ج ۱، صص ۱۲۵-۷۱، مسعود: صص ۷۱ -۶۸و ۶۹؛ دشتی: صص ۱۵۷-۱۵۵، ۱۲۴-۱۲۰؛ حجازی: صص ۷۱-۶۹، ۶۷).

ـ سپانلو، محمّد علی، **نویسندگان پیشرو ایران**، همان، صص ۷۷-۷۵.

[۲] جهانگیر جلیلی، رمانِ **من هم گریه کرده‌ام** را تحت تأثیر **تهران مخوف** در انتقاد از زندگی بی‌حاصل جوانان آن دوره نوشت.

[۳] مرگ ناگهانی که نویسنده به آن اشاره می‌کند، خودکشی جلیلی است.

[۴] محمّد مسعود در این سه رمان توانست طرحی انتقادی از چهره‌ی زندگی تحصیل‌کردگان جامعه را با زبانی بی‌پروا ترسیم کند. داستان‌های مسعود به سبب واقع‌نگری و توجّه به مشکلات روزمره‌ی جامعه، جایگاه و ارزش جامعه شناختی دارد.

[۵] این عبارت‌ها از کتاب **صد سال داستان‌نویسی ایران**، نوشته‌ی حسن میرعابدینی گواهی بر این موضوع است: «مسعود وضعیّت جامعه‌ای را گزارش می‌کند که جوانانش زیر فشار استبدادی سهمگین، تنها و ترسان، به بی‌عاری و خودکشی گرایش می‌یابند» (ج ۱، ص ۶۹). محمّد مسعود «متأثّر از نویسندگان رمانتیک با بینشی سوگنامه‌ای، زندگی بینوایان را با ناتورالیستی چرک و تیره توصیف می‌کند» (همان‌جا) و نیز این عبارت‌های محمّد علی سپانلو در **نخستین کنگره نویسندگان ایران** (ص ۱۵۳): «محمّد مسعود به اجتماع بدبین است و انسان را بالذّات شریر و فاسد می‌داند. تمام بدبختی‌هایی که برای اشخاص روی می‌دهد حقشان است و جزای بدذاتی آنهاست».

[۶] داستان‌های علی دشتی تصویر زنده و پویایی از دغدغه‌ها و مشغله‌های ذهنی

روشنفکران وابسته به طبقه‌ی حاکم در آن سال‌هاست، هر چند ساختار داستانی او یکنواخت و خسته‌کننده است.

[۷] به این آثار علی دشتی، این پژوهش‌ها را نیز باید افزود: **تصویری از ناصر خسرو** (۱۳۶۲) و **دمی با خیام** (۱۳۴۴).

[۸] این سخن نویسنده شاید دور از انصاف باشد. چرا که خود نویسنده در سطرهای بعدی به نوگرایی‌های علی دشتی در عرصه‌ی پژوهش ادبیات کلاسیک فارسی اشاره می‌کند.

[۹] دکتر پرویز ناتل خانلری درباره‌ی علی دشتی معتقد است که او «فقط به یک موضوع پرداخته و آن تصویر روحیات زن... طبقه‌ی ثروتمند جامعه‌ی امروزی است... تظاهر به تجدّد و فرنگی‌مآبی، دم زدن از برابری با مردها بی‌آن که حاضر باشند در وظایف اجتماعی ایشان شرکت کنند، بیکاری و به سبب آن هوسبازی و خودنمایی در محافل خوشگذرانی تهران از صفات خاص چنین زنانی است... نویسنده در شیوه‌ی بیان و وصف حالات و نفسانیات همین نمونه‌ی زن مهارت تام دارد» (ر.ک: ناتل خانلری، پرویز، **نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران**، تهران، ۱۳۲۶، ص ۱۶۴).

[۱۰] به نقل از: دشتی، علی، **جادو**، چاپ سوم، کتابفروشی ابن سینا، تهران، ص ۶۸.

[۱۱] در اصل علی دشتی، این کتاب را از متن عربی به فارسی ترجمه کرد. بدین ترتیب که احمد فتحی زعلول پاشا، متن فرانسوی را به نام **سرّ تطوّر امم** به عربی ترجمه کرد و علی دشتی در ۱۳۰۲ ش. متن عربی را به فارسی برگرداند.

[۱۲] مترجم عربی این کتاب نیز احمد فتحی زعلول پاشاست با نام **سرّ تقدم الانگلیز** و دشتی در ۱۳۰۲ش. متنِ عربی را به فارسی برگرداند.

[۱۳] برای تحلیل ساختاری داستان **هما** نگاه کنید به: بالائی، کریستف، **پیدایش رمان فارسی**، همان، صص ۴۱۶-۴۰۵.

[۱۴] برای تحلیل ساختاری **پریچهر** نگاه کنید به: همان، صص ۴۱۶-۴۱۲.

[۱۵] محمّد علی سپانلو در **نویسندگان پیشرو ایران** (انتشارات نگاه، چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۶، ص ۱۴۸) زیبا را واقع‌گراترین اثر محمّد حجازی می‌داند. حسن میرعابدینی در **صد سال داستان‌نویسی ایران** (همان، ص ۶۹) بر این اعتقاد است که **زیبا** «یکی از برجسته‌ترین رمان‌های اجتماعی در توصیف روان‌شناسی اجتماعیِ دوره‌ی جایگزینی دیوان‌سالاری دولت متمرکز پهلوی به جای حکومت قاجار است».

[۱۶] ر.ک: حجازی، محمّد، زیبا، چاپ چهارم، ابن سینا، تهران، ۱۳۴۴ش. ص ۶۲۱.

[۱۷] همان‌جا.

[۱۸] سخن محمّد حجازی چنین است: «اگر حادثه می‌خواهید در رمان پروانه ـــ من اختیار نداشتم و نمی‌بایستی ماجرای دلی را که شاعر به من سپرده به افسانه و سانحه بیامیزم» (ر.ک: حجازی، محمّد، **پروانه**، چاپ هفتم، کتابفروشی ابن سینا، تهران، ۱۳۴۹).

[۱۹] ناتورالیسم: مکتبی ادبی که بر اساس نظریه‌ای فلسفی در اواخر سده‌ی ۱۹ و اوایل سده‌ی ۲۰ م. نخست در فرانسه و سپس در انگلستان و دیگر کشورهای اروپایی و امریکا پدید آمد. بر اساس فلسفه‌ی ناتورالیسم، هر چیزی که وجود دارد بخشی از طبیعت است، بنابراین در حوزه‌ی فعالیت علم جای می‌گیرد و به وسیله‌ی علّت‌های مادّی و طبیعی قابل توصیف و توجیه است.

ناتورالیسم را امیل زولا و طرفدارانش در اواخر سده‌ی ۱۹م. بنیان نهادند و معتقد بودند که هنر و ادبیات باید جنبه‌ی علمی داشته باشد و کوشیدند که «روش تجربی» و «جبر علمی» را در ادبیات رواج دهند و تخیّل را به کناری گذاشتند. ویژگی‌های مکتب ناتورالیسم به این ترتیب است: ۱ـ فرد یا اجتماع بشری دارای هیچ گونه سجایای اخلاقی نیست و اگر هم باشد، حاصلِ اراده‌ی خود او نیست، بلکه زاده‌ی قوانین علمی و عوامل طبیعی است؛ ۲ـ توجّه به ذکر جزئیات، زیرا نویسنده می‌خواهد از این جزئیات برای نتیجه گیری به نفع کار علمی خود بهره گیرد؛ ۳ـ وضع جسمانی به عنوان اصل پذیرفته شده است و وضع روحی را باید اثر و سایه‌ای از آن به‌شمار آورد؛ ۴ـ بیشتر مکالمه‌ی اشخاص به همان زبان محاوره آورده می‌شود و دلیل آن وفاداری به طبیعت و واقعیّت است؛ ۵ـ توجّه به فقر مردم و قدرت گرفتن طبقه‌ی سرمایه‌دار و تلاش کارگران برای رهایی.

علاوه بر امیل زولا، آلفونس دوده، موپاسان و پل الکسی، از پیروان مکتب ناتورالیسم هستند.

[۲۰] ناتل خانلری، پرویز، **نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران**، تهران، ۱۳۲۶، ص ۱۶۳.

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

فصل ۱۰

پس از دوره‌ی رضاشاه

دوره‌ی تجربه‌ی سیاسی (۱۳۴۴-۱۳۲۰ش. / ۱۹۶۵-۱۹۴۱م.)

هجوم آلمان به روسیه در ژوئن ۱۹۴۱م. جایگاه ایران را در نزد متّحدین برجسته‌تر کرد. در ماه‌های پس از آن، یادداشت‌های تفاهم‌آمیز بسیاری بین اتحاد جماهیر شوروی (سابق)، بریتانیا و ایران رد و بدل شد. این کشورها از حکومت ایران می‌خواستند به حضور آلمانی‌ها در ایران پایان دهد و آنان را بیرون کند. سرانجام در ۳ شهریور ۱۳۲۰ش. / ۲۵ اوت ۱۹۴۱م. نیروهای بریتانیایی - روسی، کشور را به اشغال خود درآوردند. در ۲۵ شهریور ۱۳۲۰ش./ ۱۶ سپتامبر ۱۹۴۱م. رضاشاه از سلطنت برکنار شد و پسر او محمّد رضا پهلوی بر تخت پادشاهی تکیه زد.

بر تخت سلطنت نشستن حاکم جدید، به ظاهر پیام‌آور حاکمیّت دموکراسی بود. آزادی زندانیان سیاسی، آزادی بیان، حذف سانسور دولتی از مطبوعات، از خدمات پستی و انتشارات، نخستین نشانه‌های عصر جدید بود. در نتیجه‌ی عفو

عمومی، بسیاری از عناصر چپ‌گرا و روشنفکران پیشرفت‌گرا که در زمان رضاشاه تحت فشار بودند آزاد شدند. این‌گام‌های بلندپروازانه که با اصلاحات بنیادین همراه بود، گروه‌های سیاسی را سازمان داد؛ همچنین شماری از دولت‌مردان حرفه‌ای حکومت پیشین که نگران از دست رفتن نفوذ خود بودند، در سازمان‌های جدیدی منصوب شدند. به این ترتیب، به زودی احزاب بسیاری شکل گرفتند و همزمان شمار زیادی روزنامه و نشریه‌ی جدید انتشار یافت. دو سال پس از سرنگونی رضاشاه، حدود ۱۵ حزب و ۱۵۰ روزنامه و نشریه با نگرش سیاسی در تهران پدید آمد. بسیاری از این حزب‌ها و نشریه‌ها، تنها با تحرّک و انگیزش سیاسی شکل گرفتند و هیچ زمینه و پیشینه‌ی، برنامه‌ریزی ویژه و یا سازمانی واقعی نداشتند. پشتیبانی هوشمندانه‌ی اعضای هوشیار و زیرک دولت‌مردان پیشین، نیروی شتابنده‌ی پیدایش بهار دموکراتیک حزب‌های سیاسی و نشریه‌ها بود. این دسته از سیاستمداران در بهره‌گرفتن از رسانه‌های متداول تبلیغاتی و فعالیت‌های سیاسی توانا بودند. هدف سیاستمداران این بود که نفوذ و جایگاهی که در زمان رضاشاه از آنان گرفته شده بود بار دیگر به دست آورند. پیروان این افراد، عموماً بازرگانان ثروتمند، زمین‌داران، مقام‌های مذهبی و عناصر واپس‌گرایِ راست افراطی بودند.

همزمان در میان نیروهای چپ‌گرا، حزب سوسیالیست انقلابی توده، در ۱۳۲۱ش. / ۱۹۴۲م. پدید آمد. این حزب به خوبی سازماندهی شده و آموزش دیده بود، با امکانات گسترده‌ی مطبوعاتی، برنامه‌های جامع، تدبیرهای حساب شده و روسیه نیز به طور غیر رسمی از آن حمایت چشمگیری می‌کرد. حزب توده از اندیشه‌های نوین و اصلاحاتِ انقلابی که برای نسلِ جوان جذّاب بود،

پشتیبانی می‌کرد. این نسل جوان هیچ چشم‌اندازی در زمینه‌ی اصلاحات بنیادین اجتماعی و اداری تحت لوای صاحب منصبان حکومتِ گذشته‌ی رضاشاه که اکنون به عرصه‌ی سیاسی بازگشته بودند، نمی‌دیدند. از این‌رو، عناصر مشتاقِ سیاسی ـ دانشجویان دانشگاه‌ها و بسیاری از جوانان و نیز روشنفکران تحصیل کرده در غرب ـ در شمار نخستین افرادی بودند که به حزب توده پیوستند و نقش مهمی در فعالیت‌های حزب بر عهده داشتند. کامیابیِ حزب توده در نخستین مراحل شکل‌گیری آن، بر خلاف دیگر سازمان‌ها و حزب‌های سیاسی آن زمان، به این وابسته بود که حزب توده، حزب شخص و فرد خاصی نبود بلکه حزبِ اندیشه و باور بود [۱]. در سال ۱۳۲۳ش./ ۱۹۴۴م.، حزب توده، هشت نماینده در مجلس داشت و در ۱۳۲۵ش./ ۱۹۴۶م.، سه وزیر هیأت دولت، پشتیبان این حزب بودند[۱].

زیر بنای روابط ایران با بریتانیا و روسیه پس از اشغالِ ایران، از سال ۱۳۲۱ش./ ۱۹۴۲م. پیمان‌نامه‌ی سه‌گانه بین این کشورها بود. بر پایه‌ی این پیمان، متفقین پذیرفتند نیروهای خود را شش ماه پس از پایان جنگ بین آلمان و متّحدانش با نیروهای متفقین، از مناطق تحت اشغال خود در ایران خارج کنند. در این زمان روس‌ها به فعالیت پرداختند و نیروهای خود را در استان‌های شمالی

---

۱. برای مطالعه بیشتر درباره‌ی حزب توده نگاه کنید به:

Lenczowski, G., *Russia and the West in Iran*, 1918-1948 (Ithaca, 1949), pp. 223-35; Lenczowski, G. "the Communist Movement in Iran", M.E.J. (1947), 29-45; Kapeliouk, A., "Tudeh Party in Iran, 1953", summer, *Hamizrah Hehadash* (Vol. IV, no. 4/16, pp. 244-54); Oriental Society of the Hebrew University of Jerusalem, Quarterly; Zabih, S., "Iranian Communism".

کشور مستقر کردند و به این ترتیب دو جمهوری خود مختار در منطقه‌ی آذربایجان و کردستان در سال ۱۳۲۴ش. / ۱۹۴۵م.، برپا شد. در ۱۳۲۵ش./ ۱۹۴۶م. پس از دو سال نبرد و مذاکره با روس‌ها و به‌کمک میانجی‌گری سازمان ملل، ایران به پیروزی‌هایی دست یافت. حکومت‌های تحت حمایت اتحاد جماهیر شوروی (سابق) در شمال، سرنگون شدند و نیروهای ارتش سرخ، ایران را ترک کردند.

در بهمن ۱۳۲۷ش./ فوریه ۱۹۴۹م.، شاه در برابر ترور نافرجامی قرار گرفت، حزب توده غیر قانونی اعلام شد، مؤسسه‌های انتشاراتی تعطیل شد و شماری از رهبران حزب دستگیر شدند. امّا این‌گونه گام‌ها، به فعالیّت‌های حزب آسیب درخور توجّهی نرساند. در برابر، از طریق شبکه‌های مخفیانه‌ی حزب، رهبران آن توانستند نظم و یکپارچگی بیشتری در میان اعضای عادی پدید آورند و به لایه‌های گسترده‌تر تحصیل‌کرده‌ها راه یابند.

در این زمان، جنبش ملّی شدن صنعت نفت، دگرگونی‌هایی را پدید آورد. در سال ۱۳۲۶ش./ ۱۹۴۷م.، برای از سر گرفتن قراردادهای نفتی بین شرکت نفت ایران ـ بریتانیا و دولت ایران، گفتگوهایی آغاز شد، امّا قرارداد تکمیلی نهایی مورد تصویب مجلس قرار نگرفت. پس از چندین ترور سیاسی، آشوب‌های حزبی و دیگر نابسامانی‌ها که فضای ترس و وحشت را پدید آورد، قانون تک مادّه‌ای ملّی شدن صنعت نفت، به اتفاق آرا در ۱۳۳۰ش./ ۱۹۵۱م. به تصویب دو مجلس رسید. در ماه بعد، دکتر محمّد مصدّق توسط اکثریت مطلق مجلس به عنوان نخست وزیر برگزیده شد.

داستانِ سال‌های توفانی و آشوب‌زده‌ی نخست وزیری دکتر مصدّق را ـ

همراه با تظاهرات سیاسی، راه‌پیمایی‌ها، اعتصاب‌ها، گفتگوهای بیهوده و میانجی‌گری‌ها، فشارهای اقتصادی و رقابت سیاست‌مداران قدرتمند داخلی - هنوز هم نمی‌توان به دقّت ارزیابی کرد. دولت مصدّق به دست سرهنگ زاهدی و حمایت‌های نظامی امریکا در مرداد ۱۳۳۲ش./ اوت ۱۹۵۳م. سرنگون شد، در وضعیّتی که هنوز هم پس از سپری شدنِ سال‌ها، به بررسی و تحقیق جامع نیازمند است. در مهر ۱۳۳۳ش./ اکتبر ۱۹۵۴م.، مجلس، قراردادی را بین دولت ایران و کنسرسیوم شرکت بزرگ نفتی در خاورمیانه تصویب کرد. یک سال بعد، ایران به پیمان بغداد پیوست، این پیمان پس از کناره‌گیری عراق در ۱۹۵۸م. به سازمان «سنتو» تغییر نام داد.

حکومت ایران در سال‌های پسین، پس از سرنگونی دولت دکتر مصدّق، گام‌های خشونت‌آمیزی برداشت. این حرکت، تا حدّی نظم و ثبات داخلی را بین سال‌های ۱۳۳۴ تا ۱۳۳۹ش./ ۱۹۵۵ تا ۱۹۶۰م. برقرار کرد. دو حزب سیاسی «ملیّون» و «مردم» که در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم تشکیل شده بود، در جذبِ هوادار مردمی با شکست روبرو شدند، چراکه این حزب‌ها توسط افرادی شکل گرفت که هدف نهایی آنان حفظ خواسته‌های حاکمیّت بود. در سال‌های دهه‌ی ۳۰ و ۴۰، «جبهه‌ی ملّی» دربرگیرنده‌ی گروه‌های سیاسی گوناگون طرفدار دکتر محمّد مصدّق، مرکز مبارزه‌های سیاسی به‌شمار می‌رفت، امّا نبود سازمان‌دهی استوار، اختلاف میان رهبران سیاسی و فقدان خط‌مشی روشن و شفاف، نقش جبهه‌ی ملّی را کاهش داده بود.

در سال ۱۳۴۰ش./ ۱۹۶۱م. پس از انتخاب دکتر علی امینی به نخست‌وزیری، شاه هر دو مجلس را منحل کرد و این موضوع موجب شد که

نخست‌وزیر جدید به فرمان مستقیم شاه حکومت راند. برنامه‌ی اصلی دکتر امینی در زمینه‌ی اصلاحات، تقسیم زمین در سراسر کشور بود. در ۱۳۲۹ش./ ۱۹۵۰م.، شاه، هدف خود را از تقسیم زمین‌های سلطنتی اعلام کرد: بر پایه‌ی برآوردها، در حدود ۳ میلیون جریب زمین و ۳۰۰۰ روستا وجود داشت جمعیّت کلّ کشور در آن سال‌ها تقریباً ۲۰ میلیون نفر بود و تخمین زده می‌شد که ۱۲ میلیون نفر از این رقم در ۴۵۰۰۰ روستا زندگی می‌کردند و تنها ۵٪ از روستاییان با سواد بودند. دیگر اصلاحات گسترده‌ی اجتماعی در آخرین برنامه‌های حکومت جای می‌گرفت. مواد اصلی این برنامه به تصویبِ اکثریت قریب به اتفاق رأی دهندگان در رفراندم ۶ بهمن ۱۳۴۲ش./ ۱۹۶۳م. قرار گرفت به این ترتیب:

۱) الغای نظام ارباب و رعیتی بر اساس قانون اصلاحات ارضی؛

۲) فروش سهام کارخانجات دولتی؛

۳) ملّی کردن جنگل‌ها در سراسر کشور؛

۴) سهیم کردن کارگران در سود کارگاه‌های تولیدی و صنعتی؛

۵) اصلاح قانون انتخابات؛

۶) ایجاد سپاه دانش، برای اجرای آموزش ملّی اجباری.

در گام بعدی، زنان ایرانی در انتخابات ۱۳۴۲ش./ ۱۹۶۳م.، از حق رأی برخوردار شدند. در نتیجه، شش زن سرشناس به مجلس شورای ملّی و دو زن به مجلس سنا راه یافتند.

به این نکته باید اشاره کرد که در ایران دو دسته از یکدیگر قابل تمیز بودند، یک گروه اقلیّت باسواد و دیگری اکثریت بی‌سواد که بر روی خط فقر می‌زیستند.

گروه دوم نمی‌توانستند این انتظار را داشته باشند که از جایگاه مؤثّرتری در رویدادهای جامعه برخوردار باشند، چراکه افق فکری این طبقه صرفاً به گذران زندگی و رضایت‌مندی در دست یافتن به نیازهای ضروری محدود بود. امّا اقلیّتِ باسواد جامعه، تحصیل‌کردگان خارج از کشور را دربرمی‌گرفت که با بسیاری از الگوهای سنّتی جامعه مخالف بودند و برای آینده‌ی کشور، عناصر پویا و نویدبخشی پدید آوردند، هر چند که فرایند این دگرگونی شکل ناپایدار و نامعلومی به خود گرفت.

در دهه‌ی ۴۰، برنامه‌های اصلاحی پهلوی دوم در هرکوی و برزنی اعلام شد، به گونه‌ای که گویا به آسانی می‌شد نابسامانی و تباهی‌های بسیار گسترده‌ای که ایران را از دیر باز ناتوان کرده بود به فراموشی سپرد. بی‌گمان عصر مشکلات واقعی، که تلاش و از خودگذشتگی بیشتری را مطالبه می‌کرد، آغاز شده بود. امّا انعطاف‌پذیری و دست یافتن به زندگی بهتر در میان این ملّت کهنسال به این نکته تأکید داشت که اصلاحات پهلوی دوم، می‌توانست نگاه به آینده‌ای همراه با رفاه و آزادی بیشتر را به ارمغان آورد و حکومت مشروطیّت می‌توانست با روی آوردن به این هدف‌ها، تحقّق یابد. اگر به ایرانیان روشنفکر توانمند، فرصت و مجال مناسبی داده می‌شد، آینده‌ی خوشایند حاصل می‌شد.

یادداشت‌های مترجمان

[۱] احسان طبری، از اعضای سابق حزب منحل شده‌ی توده در کتاب **کژراهه**، به بافتِ تشکیلاتیِ حزب توده اشاره کرده و کژتابی‌ها و کژراهی‌های این حزب را بررسی کرده است.

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

فصل ۱۱

نویسندگان پس از جنگ جهانی دوم

معماری‌های امروز هم با همه‌ی وسایل مثل این است که ذوق و سلیقه‌شان پریده و چیزهایی که می‌سازند نه تنها به شیوه‌ی ایرانی نیست بلکه اروپایی هم نمی‌باشد و هر تکه از بنا یک حکم می‌کند. مثلاً ستون به طرز یونانی، طاق، ایرانی و پنجره تقلید شیوه‌ی انگلیسی است؛ به طوری که همه‌ی آنها می‌خواهند از یکدیگر جدا بشوند و آدم می‌خواهد عمارت را بغل بزند تا هر تکه آن جداگانه فرار نکند [۱].

توصیف صادق هدایت از معماری امروزی ایران، در مورد ادبیاتِ پس از جنگ جهانی دوم نیز درست می‌نماید. در ادبیات این دوره، در کنار آثار اصیل، کوشش برای بازشناختن گرایش‌های جدید ادبی و نیز پیروی از الگوهای کم ارزش غربی دیده می‌شود. بازتاب دگرگونی‌های شتابنده‌ی سیاسی، اجتماعی و اخلاقی دهه‌های ۳۰ و ۴۰ را در ادبیاتِ آشفته، سرگردان و به نادرستی شکل یافته‌ی این دوره می‌توان دید؛ در صفحه‌های پسین به این موضوع خواهیم پرداخت و نیز چشم‌اندازی کلّی درباره‌ی دگرگونی‌های سیاسی مهم، پس از برکنار

شدن رضاشاه از سلطنت به دست خواهیم داد. باید به این نکته تأکید کرد که بیداری سیاسی به ویژه در کشوری مانند ایران که مردم آن بینش سیاسی دارند، از نوشکوفایی ادبی جدا نیست. بنابراین بیشتر آثار اصیل پس از جنگ جهانی دوم، زمانی پدید آمدند که احساس آزادی و امید به آینده، در مردم ایران موج می‌زند. تاریخ ادبیات در دهه‌های ۲۰ و ۳۰، بارها چنین مراحلی را پشت سر گذرانده، به گونه‌ای که تأثیر آن در شکوفاییِ ادبیات این دوره آشکار است. از سوی دیگر، دوره‌های سرکوب و اختناق سیاسی در ایران چشمگیر است و هیچ کس نمی‌توانسته صادقانه از جایگاه انسانی و مشکلات اجتماعی ایران سخن بگوید. گویا بر ایران سکوت و آرامش حکمفرما بود و آثار ادبی، کم ارزش می‌نمود و نویسندگان توانا، خوش‌ذوق و با استعداد نیز موقتاً خاموش بوده‌اند.

پس از جنگ جهانی دوم، بیشتر نویسندگان جوان به داستان کوتاه روی آوردند و شماری از بهترین آثار ادب فارسی سال‌های اخیر پدید آمد. داستان کوتاه، گونه‌ی جدیدی نیست، بلکه در مفهوم گسترده‌ی آن، به احتمال، کهن‌ترین شکل داستان‌سرایی در ایران به‌شمار می‌آید. برای آن که جنبش ادبی نوین آغاز شود به نویسنده‌ای چون محمّد علی جمالزاده نیاز بود تا نشان دهد شکل داستان‌پردازی عامیانه و اساساً شفاهی ـ درباره‌ی رویدادها، شور و شوق‌ها و جنبه‌های طنزآمیز زندگی مردم عادی ـ می‌تواند در زبان مردم، به صورت آثار ادبی ارزشمندی درآید. بهترین داستان‌های نوین فارسی در باره‌ی مردم عادی، با زبان خود مردم و بر پایه‌ی گوناگونی مکان‌هایی که هر شخص می‌توانست تجربه کند، نوشته شده است. زبان این داستان‌ها، جذّابیت و دلنشینی را که ویژگی سروده‌های بزرگ کلاسیک ایران است به زبان فارسی باز گردانده است. این

ویژگی، توانایی شگفت‌انگیز و درخشان زبان فارسی برای به تصویر درآوردن اندیشه و احساس در چارچوب چند واژه و یا تصویر قوی است.

محمّد علی جمالزاده

سیّد محمّد علی جمالزاده از جایگاهی ویژه در ادب معاصر فارسی بهره‌مند است. او از پیشگامان ادبیات نوین فارسی بود، نقشی در خور توجّه در نوزایی ادب فارسی داشت و نخستین نویسنده‌ای است که شگردهای داستان کوتاه‌نویسی به سبک اروپایی را به‌کارگرفت. جمالزاده در برشی از تاریخ ایران، تنها نویسنده‌ی ایرانی است که بیشتر آثار خود را در خارج از ایران آفرید. امّا در خور توجّه است که در آثار او بیش از هر نویسنده‌ی ساکن ایران، رنگ و بوی زندگی، روحیه و فضای ایران احساس می‌شود. او ۱۲ سال بیش نداشت که ایران را ترک کرد، امّا آموزش و تعلیم و تربیت و فضای دوران کودکی بر او تأثیری ماندگار و پایدار داشت.

پدر محمّد علی جمالزاده، سیّد جمال الدین اصفهانی، یکی از واعظان آگاه و روشنفکر مشروطیّت بود. سخنرانی‌های روشنگرانه‌ی او که هنوز در یادها مانده است، شمار بسیاری را در سراسر ایران، پشتیبان او کرد. تأثیر این سخنرانی‌ها افزون بر هجوم پرشور و بی محابای او بر استبداد، به سبب زبان ساده و عامیانه‌ی او نیز بود. پیروان سیّد جمال الدین، روزنامه‌ای به نام الجمال منتشر می‌کردند و سخنرانی‌ها و موعظه‌های او را در آن به چاپ می‌رساندند [۲]. سرانجام سیّد جمال الدین اصفهانی [۳] را که در نهضت مشروطیّت، با ایمان و شجاعت برای مردم مبارزه کرده بود به زندان افکندند

و مسموم کردند [۴]. حسن تقی‌زاده، سیّد جمال الدین را یکی از بانیان اصلی آزادی سیاسی ایران می‌دانست.

محمّد علی جمالزاده در سال‌های واپسین سده‌ی گذشته در اصفهان به دنیا آمد و آموزش متوسطه را در ۱۲۸۷ش./ ۱۹۰۸م. در مدرسه‌ی کاتولیک آنتورا در نزدیکی بیروت که توسط کشیش‌های لازاریست اداره می‌شد آغاز کرد. در این مدرسه، نخستین نشانه‌های ذوق و استعداد ادبی جمالزاده آشکار شد. جمالزاده در روزنامه‌ی مدرسه که به همّت او و یکی از همکلاسی‌هایش منتشر می‌شد، اشعار گوناگونِ سروده‌ی خود، از جمله شعر برف را به زبان فرانسه، به چاپ رساند. جمالزاده در پاسخ به این پرسش که «می‌خواهید به مانند چه کسی بشوید؟» نوشت «می‌خواهم همانند ولتر شوم، فردی که قاعدتاً نمی‌باید قهرمان مورد علاقه‌ی پسر بچه‌ای باشد که در مدرسه‌ای کاتولیک درس خوانده است. این گزینش، آن‌طور که جمالزاده بعدها گفت به این سبب نبود که آگاهی زیادی در باره‌ی ولتر داشت، بلکه علاقه‌ی او به ولتر از این جا سرچشمه می‌گرفت که مجله‌ای فرانسوی، پدرش (سیّد جمال الدین اصفهانی) را «ولتر ایران» نامیده بود.

جمالزاده پس از ترک لبنان و توقّف کوتاهی در مصر، به فرانسه رفت (۱۲۸۹ش./ ۱۹۱۰م.). از فرانسه به سوئیس رفت و در دانشگاه‌های لوزان و سپس دیژون[1] [۵]، به تحصیل رشته‌ی حقوق پرداخت وگواهی تحصیلی خود را در دیژون گرفت. پس از درگذشت پدر، دیگر از ایران هیچ پولی به او نمی‌رسید و زندگی را در فقر و تنگدستی می‌گذراند. فقط کمک دوستان

---

1 . Dijon.

و دستمزد گاه و بی گاه از تدریس، او را از گرسنگی نجات می‌داد.

محمّد علی جمالزاده در سال‌های جنگ نخست جهانی، در برلین به گروهی از میهن‌پرستان ایرانی پیوست که به مبارزه‌ی سیاسی و فرهنگی در برابر نفوذ و دخالت بیگانگان در ایران می‌پرداختند. نخستین مأموریت جمالزاده نشر روزنامه‌ای در بغداد (۱۲۹۴ش./ ۱۹۱۵م.) و فعالیت‌های مخاطره‌آمیز در میان قبیله‌های ساکن در نزدیک مرز ایران و عراق بود. بخش نخست مأموریت وی، با تأسیس روزنامه‌ی رستاخیز به سردبیری ابراهیم پورداوود (استاد ممتاز پیشین دانشگاه تهران) با کامیابی به انجام رسید؛ امّا بخش دوم مأموریت جمالزاده، به رغم ماندگاری ۱۶ ماهه‌ی وی در مناطق شمال غربی ایران و کوشش دوستان وی برای جلب نظر طایفه‌ها و قبیله‌ها، چندان کامیابی به همراه نداشت. سرانجام با نزدیک شدن نیروهای روسی، همگی به کشورهای همسایه گریختند.

جمالزاده در بازگشت به برلین در ۱۲۹۵ش. / ۱۹۱۶م. دریافت که دوستانش سرگرم انتشار روزنامه‌ی کاوه هستند. نخستین همکاری وی با این روزنامه، نوشتن مقاله‌ای با نام «وقتی ملّتی به اسارت تن در می‌دهد [۶]» بود که ترجمه آن نیز در برخی از نشریه‌های آلمانی آن زمان منتشر شد. در همین زمان بود که جمالزاده نخستین کتاب خود را با نام گنج شایگان یا اوضاع اقتصادی ایران (۶-۱۲۹۵ش./ ۷-۱۹۱۶م.) منتشر کرد. مضامین این کتاب عبارت بودند از: جغرافیای طبیعی ایران، بازرگانی ایران در گذشته و زمان نگارش کتاب، آداب و رسوم ایران، حمل و نقل، معادن، هنرها و صنایع، اصلاحات، مسایل اقتصادی، واحدها و مقیاس‌ها، پست و تلگراف، زندگی در پایتخت و دیگر آگاهی‌های سودمند. به سبب واقع‌گرایانه بودن این کتاب، نشریه‌ی انجمن

سلطنتی آسیایی[1] چنین است:

> این کتابِ منقّح و نفیس با بیش از ۲۰۰ صفحه در قطع رحلی، نمونه‌ی خوبی از کتاب‌های مفیدی است که در طول ۱۵ سال پر آشوب و نابسامان ایران نوشته شده است. این اثر بدون تأمّلات فلسفی و خیال‌پردازی‌های صوفیانه است.

این کتاب به آلمانی نیز ترجمه شده است.

کتاب دوم جمالزاده به نام تاریخ روابط ایران و روس که پی در پی در روزنامه‌ی کاوه منتشر می‌شد، با تعطیلی این نشریه به پایان رسید. همزمان ملّی‌گرایان ایرانی ساکن برلین، او را در سال ۱۲۹۶ش./ ۱۹۱۷م. به عنوان نماینده‌ی خود به کنگره‌ی جهانی سوسیالیست‌ها در استکهلم فرستادند. جمالزاده در پیامی به کنگره و چندین مقاله در روزنامه، به شدّت از سیاست‌های روس و بریتانیا در ایران انتقاد کرد و دخالت آنان را در امور داخلی ایران محکوم کرد.

زندگی جمالزاده به عنوان داستان‌نویس با کتاب فارسی شکر است آغاز شد. این نخستین داستان کوتاه نوین ایرانی، با استقبال زیادی روبرو شد. این داستان همراه با پنج داستان کوتاه دیگر، بعدها در مجموعه‌ی یکی بود یکی نبود (۱۳۰۰ش./ ۱۹۲۱م.) منتشر شد. این کتاب افزون بر این که شالوده‌ی نثر جدید فارسی را پی افکند و سیر حرکت نسل کنونی نویسندگان ایران را نشان داد، جمالزاده را به عنوان چهره‌ای ادبی مطرح کرد. یکی بود یکی نبود، توانایی و استعداد شگفت‌انگیز این نویسنده‌ی جوان و نیز کوشش موشکافانه و شیفتگی

---

1 . Journal of the Royal Asiatic Society, January 1921.

او در راه آفرینش یک شاهکار نشان می‌دهد. ارزش این اثر را می‌توان از گفته‌های خود جمالزاده دریافت:

> سوادم کم بود و به زور و زجر فارسی را می‌نوشتم. وقتی در صغر سن از ایران بیرون آمده بودم، در مدارس ایران فارسی را درست تدریس نمی‌کردند و فارسی من خیلی ضعیف بود ولی چون عشق داشتم خیلی می‌خواندم و مشق می‌کردم و کم‌کم قلمم به راه افتاده بود و اساساً شوقی به چیز نوشتن داشتم که دامنه‌اش تا به امروز کشیده شده است. مقصود این است که بدون مقدّمات و بدون استاد و بدون درس، فارسی را کاملاً نزد خودم و با وسایل معمولی یاد گرفتم و هنوز هم روز و شب به همین کار مشغولم. هر کتاب و مقاله‌ای که به زبان فارسی می‌خوانم، مداد به دست، یادداشت برمی‌دارم؛ اصطلاحات و تعبیرات و حتّی از لغات و کلمات، یادداشت‌ها برمی‌دارم و اغلب آنها را مرور می‌کنم[۱].

پس از آن که مجله کاوه، به سبب مشکلات اقتصادی تعطیل شد، جمالزاده در سفارت ایران در برلین به کار پرداخت. او چند سال در سفارت، مسئول امور رفاهی دانشجویان ایرانی بود که به هزینه‌ی دولت برای تحصیل به آلمان اعزام می‌شدند. در این سال‌ها، افزون بر همکاری با نشریه‌ای دانشجویی به نام فرنگستان با چند تن از دوستان خود، مجله‌ی علم و هنر را که خود سردبیر آن بود، منتشر می‌کند. به رغم عمر نسبتاً کوتاه علم و هنر، شماری از نخستین داستان‌های کوتاه جمالزاده برای بار نخست در آن منتشر شد.

مرحله‌ی پسین و طولانی زندگی جمالزاده، سال‌های ماندگاری در سوئیس

---

۱. نگاه کنید به: اتوبیوگرافی نویسنده در نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات تبریز، شماره‌ی ۳، آذر ۱۳۳۳، ص ۲۴۷.

بود. او در سال ۱۳۱۰ش./ ۱۹۳۱م. در اداره‌ی بین‌المللی کار در ژنو، به کار مشغول شد و حدود ۲۵ سال تا زمان بازنشستگی به کار خود ادامه داد. او به سبب انجام وظایف خود در این اداره، بارها به ایران سفر کرد و در واپسین دیدار از ایران، نخست‌وزیر وقت به او پیشنهاد کرد در سرزمین خود بماند و وزارت کار را بپذیرد. امّا جمالزاده این پیشنهاد را با کمال ادب رد کرد. جمالزاده، سال‌ها در دانشگاه ژنو به تدریس زبان فارسی پرداخت. او در ژنو زندگی آرامی داشت و زمان را با مطالعه و نگارش آثار ادبی می‌گذراند.

محمّد علی جمالزاده پس از کامیابیِ یکی بود یکی نبود در ۱۳۰۰ش./ ۱۹۲۱م. به مدت ۲۰ سال از فعالیّت‌های ادبی دست کشید (همزمان با دوران حکومت رضاشاه). سکوت او فقط به سبب مخالفت سیاسی حکومت پهلوی اول با نویسندگان منتقد و خلّاق نبود. در حقیقت انتشار یکی بود یکی نبود در میان خوانندگان ایرانی بحث‌ها و انتقادهای گسترده‌ای را برانگیخت. بر خلاف جوانان روشنفکر و عناصر پیشرفت‌خواه که این کتاب را نتیجه‌ی نبوغ و استعداد ادبی نویسنده می‌دانستند، محافل واپس‌گرا و افراد به دور از شمّ ادبی، آن را به مثابه‌ی اهانتی ناسزاگونه به غرور ملّی سرزنش می‌کردند. سردبیر روزنامه‌ای که یکی از داستان‌های کتاب را منتشر کرده بود علناً توسط افراد واپس‌گرا محکوم شد و به تبعید و پیگرد قانونی تهدید شد. وضعیّت سیاسی آن زمان نیز برای این نوع اندیشه‌ها مساعد نبود وکوشش درخشان و تابناک جمالزاده برای نوشکوفایی نثر فارسی چندان پشتیبانی نداشت. هیاهویی که در برابر این کتاب برپا شد، نویسنده را ناامید کرد و تا مدّتی دیگر نتوانست چیزی بنویسد. افزون بر این، همان‌گونه که خود اشاره می‌کند، در این دوره، روح و جسم خود را به

لذّت و شادمانی زندگی و وسوسه‌های جوانی سپرده بود: «من فکر می‌کردم که حیف است عمر کوتاه خود را یکسره با قلم و کاغذ بگذرانم و فقط راوی لذّت‌ها و شادکامی‌های دیگران باشم»[۱].

بنابراین، به استثنای یکی بود یکی نبود و چند داستان کوتاه دیگر که بین سال‌های ۱۳۱۰ تا ۱۳۲۰ش. منتشر شد، تمام آثار ادبی جمالزاده، پس از جنگ جهانی دوم آفریده شدند و به همین سبب، به رغم پیشگامی وی در این راه، او از نویسندگان پس از جنگ به‌شمار می‌آمد.

داستان نخستِ یکی بود یکی نبود [۷] ـ فارسی شکر است ـ درباره‌ی رویارویی یک جوان ساده دل روستایی با یک ملّای خودپسند و یک متجدّد فرنگی‌مآبِ تحصیل کرده در غرب و تازه از اروپا برگشته، است. این دو، جوان ساده‌ی روستایی را با زبانِ نامفهوم و عجیب و غریب خود، مات و مبهوت می‌کنند. عبارت‌های نیمه‌عربی ـ نیمه فارسی ملّا و اصطلاحات غیر عادی و فرنگیِ جوان غرب‌زده، مرد بیچاره را که بی‌هیچ گناهی به زندان افتاده، گیج و متحیّر می‌کند. فارسی شکر است، داستانی ظریف و خنده‌دار است که با زبان طنزآمیز زیبایی، شیوه‌ی گفتار شیخ و فرد متجدّد را در برابر یکدیگر قرار می‌دهد. ظرافت زبانی این داستان، ترجمه‌ی آن را ناممکن می‌نمایاند.

دوستی خاله خرسه [۸]، داستان اندوه‌ناک شاگرد خوش قلب، سرزنده و شجاع قهوه‌چی است که به رغم پند و اندرز همسفران خود، یک قزّاق روسی را که زخمی در جاده‌ی پربرف کرمانشاه بر زمین افتاده است از مرگ نجات می‌دهد (مربوط به جنگ نخست جهانی). سرباز زخمی در می‌یابد که نجات‌دهنده‌ی او

---

۱. همان‌جا.

با خود مقداری پول به همراه دارد. هنگامی که به مکان امنی می‌رسند، قزاق، چند سرباز مست روسی را برمی‌انگیزد که جوان را دستگیر کنند و به جوخه‌ی آتش بسپارند. ورای پاره‌ای از جزئیات کم اهمیّت، این داستان از نظر جریان و تأثیرگذاری آن بر خواننده، با برخی از بهترین داستان‌های کوتاه ادبیات اروپایی هم‌پایه است.

در داستانی دیگر به نام درد دل ملّا قربان‌علی [۹]، ملّا قربان علی شیفته، داستان عشق بی‌پروای خود را به دختر تاجری که در همسایگی، خانه داشته بیان می‌کند. دختر می‌میرد و خانواده‌ی دختر که از عشق ملّا قربان علیِ بیچاره ناآگاهند از او می‌خواهند که شب هنگام در کنار تابوت دختر برای آمرزش روح او قرآن بخواند. امّا در طول شب، قربان علی نمی‌تواند بر وسوسه‌ی دیدن دوباره صورت زیبای محبوب خود چیرگی یابد. او را در حالی که دختر را می‌بوسد دستگیر می‌کنند و به زندان می‌اندازند.

بیله دیگ بیله چغندر [۱۰]، طنزی است نیشدار، درباره‌ی نظام استبدادی، شیوه‌ی زندگی، حوزه‌های حاکمیّت و امتیازهای طبقاتی اواخر دوره‌ی قاجار. دستِ روزگار، یک حمّامی اروپایی را به ایران می‌اندازد؛ در ایران او مشاور وزیر می‌شود و خاطرات او از دوران زندگی در ایران جالب‌ترین بخش ماجراهای حاجی بابای اصفهانی [۱۱] جیمز موریه را به یاد می‌آورد. عمدتاً درونمایه‌ی این کتاب، زمانی که برای نخستین بار در سال‌های ۱۳۱۰ تا ۱۳۲۰ش. منتشر شد، مقام‌های عالی‌رتبه‌ی مذهبی و حکومت را برآشفته کرد.

جمالزاده پس از ۲۰ سال سکوت، فعالیّت‌های ادبی را در ۱۳۲۱ش./ ۱۹۴۲م. از سر گرفت؛ از آن زمان به بعد، او همواره در حال فعالیّت بود به

گونه‌ای که او را باید یکی از کوشاترین نویسندگان نثر نوین فارسی دانست. نخستین اثر از کتاب‌های جدید جمالزاده، دارالمجانین [۱۲] (۱۳۲۱ش.) بود. داستان، حکایتِ تیمارستانی است که در آن شخصیّت‌های داستان را نشان می‌دهد، از وضعیّت حاکم بر جامعه‌ای که افراد حسّاس و دلسوز آن ترجیح می‌دهند به تیمارستان پناه برند انتقاد می‌کند. امّا این نگرش انتقادی را گاه می‌توان در کتاب یافت. در میان دیوانه‌های این تیمارستان، یکی بیش از دیگران جلب توجّه می‌کند: مردی به نام هدایت علی خان که خود را «بوف کور» می‌خواند و در دارالمجانین به «مسیو» مشهور بود. او نویسنده‌ای است که عبارت‌ها و جمله‌های توهین‌آمیز بوف کور هدایت را به عنوان نوشته‌های خود نقل می‌کند. در این کتاب، تلمیحات کاملاً روشن است و علاقه و احترام جمالزاده به هدایت آشکار [۱۳]. داستان دارالمجانین همچنین دربردارنده‌ی گزیده‌های زیبایی از نقل قول‌های مربوط به شعر کلاسیک فارسی در مورد عقل و جنون است.

رمان دوم جمالزاده، قُلتشن دیوان (۱۳۲۵ش.) داستان مبارزه همیشگی نیکی در برابر پلیدی است. این داستان، با توصیفی زیبا از یکی از خیابان‌های کوچک تهران، که همانند هزاران خیابان دیگر ایران است و نیز ساکن این خیابان، که همانند زندگی میلیون‌ها ایرانی دیگر است، آغاز می‌شود. نویسنده در فصل‌های پسین به دو تن از ساکنان این خیابان می‌پردازد: حاج شیخ، قهرمان داستان که عمده فروش چای و شکر است، مردی شریف و میهن‌پرست که به نیکنامی زندگی کرده و نماینده‌ی دوره‌ی نخست مجلس بوده است و دیگری، قُلتشن دیوان، آدمی شرور، فرصت‌طلبی پست و فرومایه، حیله‌گر و بی رحم که برای

رسیدن به هدف‌های خود به هر کاری دست می‌زند. در گام نخست، می‌کوشد دختر بدنام خود را به عقد پسر حاج شیخ درآورد و به این ترتیب، از نام نیک حاج شیخ برای دست یافتن به هدف‌های پلید خود بهره گیرد، امّا در این راه شکست می‌خورد. قُلتشن دیوان که به علّتِ مخالفت حاج شیخ با این ازدواج، بسیار خمشگین شده، در انتظار فرصتی مناسب برای کینه‌توزی به کمین نشسته است. به هنگام جنگ نخست جهانی، زمانی که وضعیت تجاری و اقتصادی حاج شیخ ناگوار است، بار دیگر سر و کلّه‌ی این مرد شرور و خبیث پیدا می‌شود و از حاج شیخ درخواست می‌کند برای او مقدار زیادی شکر بخرد و در انبار نگه دارد. در ماه‌های بعد، قحطی روی می‌دهد و مردم خبردار می‌شوند حاج شیخ انباری پر از شکر دارد و مردم به درِ خانه‌ی او هجوم می‌آورند. امّا حاج شیخ نمی‌تواند شکر امانتی را بفروشد و صاحب اصلی نیز خود را نشان نمی‌دهد. حاج شیخ که دیگر بدنام و منفور شده و همه‌ی مردم او را محتکر ستم پیشه‌ای می‌دانند در اوجِ سیه‌روزی و ناامیدی روی در نقاب خاک می‌کشد، بدون آن که بتواند بی‌گناهی خود را ثابت کند. از سوی دیگر، قُلتشن دیوان که از فروش شکرها، مال و ثروتی اندوخته است، پرورشگاهی می‌سازد و در خانه‌ی نوساز و مجلّل خود، ضیافت باشکوهی برپا می‌کند و وزیران و صاحب‌منصبان سرشناس شهر را دعوت می‌کند. او در کمالِ کامیابی، به آرامی در خواب، در اثر سکته‌ی مغزی می‌میرد. روزنامه‌ها، صفحه‌ی نخست خود را به بزرگداشتِ نیکوکاری و خدمات فرهنگی او اختصاص می‌دهند، نام او به عنوان انسانی بزرگ بر سرِ زبان‌ها می‌افتد و همه‌ی مقام‌های عالی‌رتبه‌ی کشوری، به سببِ مرگ او به عنوان ضایعه‌ی بزرگ ملّی، به سوک می‌نشینند.

شـــخصیّت‌های اصـلی داسـتانِ قُـلتشن دیـوان، هـمانند بسـیاری از دیگـر شخصیّت‌های آثار جمالزاده از طبقه‌ی متوسط جامعه هستند. نویسنده، باورها، آرزوها، تنگناهای شخصی و نیز ماجرای اندوه‌ناکِ انسانی شریف و درستکار را که در جامعه‌ای نابرابر گرفتار شده، با ورزیدگی بسیاری به تصویر درآورده است. همان‌گونه که ام. بورئکی[1] می‌نویسد قُلتشن دیوان، پخته‌ترین رمـان جـمالزاده است... طنز، هجو، انتقاد اجتماعی و عشق لطیف و خالص نسبت به انسان‌های ناتوان در سراسر کتاب به چشم می‌خورد و ناخشنودی نویسنده از بی‌عدالتی، لحن اندوه‌ناک داستان را استوارتر کرده است. تصویر تهران و مردم ساکن ایـن شهر، در سال‌های بین ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ش.، بسیار درخشان و جذّاب است[2].

صحرای محشر (۱۳۲۶ش.) داستانی تخیّلی درباره‌ی روز رستاخیز است. در این داستان، محمّد علی جمالزاده احتمالاً تحت تأثیر رساله‌ای بـه نـام رویـای صادقانه [۱۴] بوده است که پدر وی و چند تن از دوستانِ او، حدود ۵۰ سال پیش از آن، نوشته بودند. هدفِ پدر جمالزاده در رویای صادقانه پیشگویی سرنوشت ناگوار و پرمشقّت حاکمان ستمگر زمانه و مخالفانِ مشروطیّت به هنگام حضور در روز رستاخیز در پیشگاه خداوند بود. امّا پـرنده‌ی خـیال پـسر، در وهـله‌ی نخست، در آسمان طنز و شوخ طبعی به پرواز درآمد. گـویی نـویسنده، یـا بـه تصویر در آوردنِ وضعیّت قشرهای گوناگون مردم، آن‌گاه که برای کردار خود در برابر ترازوی الهی قرار می‌گیرند، می‌خواهـد تـفریح و شـادی کـند. در ادبـیاتِ فارسی سده‌های پیشین، به هنگام پند و اندرز به حاکمان و شاهزادگان، این باور

---

1 . M.Borecky.

2 . Borecky, M. , "Persian Prose since 1946", M.E.J.VII. n. 2, 1953.

جزمی سنّت اسلامی که انسان مسئول کردارهای نادرست خود در زندگی دنیوی است و باید روزی پاسخگو باشد، مطرح بوده است. از این‌رو، برای آن که خواننده‌ی صحرای محشر بتواند نکته‌های برجسته‌ی این داستان را دریابد باید آگاهی در خور توجّهی در باره‌ی باورهای شیعه داشته باشد. امّا حتی در این صورت نیز، گاه از آن‌چه در عرش روی می‌دهد، شگفت‌زده می‌شود. مثلاً در صحرای محشر می‌بینیم که روابط مؤثر، روی آوردن به این و آن و حتّی رشوه، نقش مهمی در تعیین جایگاه و برتری یافتن مقام فرشتگان دارد. از سوی دیگر، پیامبران همگی بدون سؤال و جواب، روانه‌ی بهشت می‌شوند. گروهی از گناهکاران زیرک با نقل آیه و یا روایتی متناسب، به‌راحتی از آتش جهنم می‌گریزند. شمار بسیاری نیز با یک بیت شعر و حتّی لطیفه‌ای مناسب، خود را از آتش سوزان رها می‌کنند. گویا در این روز، روال کار بر نرمی و مسامحه است و ارزش‌های اخلاقی و انسانی، ملاکِ داوری و عدالت الهی است و نه اصول جزمی مذهبی. امّا هنگامی که نوبت به متظاهرین به دین و مذهب و ریاکاران دورنگ و دو چهره فرا می‌رسد، وضعیّت به‌گونه‌ی دیگری است، چراکه درهای رحمت الهی بسته می‌شود. زیراگناهان اینان بیش از کردارهای نیکوی آنان است. در بین آنانی که برای پرسش و پاسخ صف کشیده‌اند، چهره‌های آشنا نیز دیده می‌شود. هنگامی که نوبتِ عُمَر خیام فرا می‌رسد، لحظه‌ای فراموش ناشدنی است. این شاعر و فیلسوفِ پرآوازه به رغم شیطنت‌های آشکارش، نه تنها مشمول رحمت الهی می‌شود، که خواسته‌ی او برای بخشش کنیزکی گمراه که در یکی از رباعی‌ها از او نام برده شده است، پذیرفته می‌شود.

در بخش پایانی **صحرای محشر**[1]، راوی، شیطان را در گوشه‌ای به تنهایی دیدار می‌کند و پس از بحث در مورد موضوع‌های کتاب مقدّس بین راوی و شیطان، شیطان که از مقرّبان درگاه الهی است از خداوند اجازه می‌خواهد که راوی را به زمین برگرداند و به او زندگی جاوید ببخشد. امّا دیری نمی‌پاید که راوی از این پیشکشِ پر دردسر خسته می‌شود و درخواست می‌کند که به جای زندگی جاوید به او آزادی کامل داده شود، از جمله آزادی مرگ هر زمان که خود راوی اراده کرد.

راه آب‌نامه (۱۳۲۷ش.)، اثر دیگر محمّد علی جمالزاده، در زمینه‌ی انتقاد اجتماعی و بررسی ویژگی‌های طبقه‌های گوناگون جامعه است [۱۵]. این اثر از نظر طنز، زبان و سبک بر دیگر آثار جمالزاده برتری دارد. چارچوب این داستان، همانند **قُلتشن دیوان** است؛ صحنه‌ی داستان، کوچه‌ی بن‌بستی در تهران است و شخصیّت‌های داستان، شش عضو خانواده‌ای ساکن در این کوچه. مشکل ساکنانِ کوچه، مرمّت راه آبِ مسدود شده است. آنها بدون آن، قطره‌ای آب ندارند. داستان، به زمانی بازمی‌گردد که در تهران هنوز لوله‌کشی آب نبوده است.

قهرمان داستان، دانشجویی ایرانی است که در اروپا درس خوانده و برای گذراندن تعطیلات تابستانی به میهن بازگشته است. جوان که در باره‌ی زهکشی و آبرسانی، آگاهی‌هایی دارد از همسایه‌ها درخواست می‌کند گرد هم آیند. همسایه‌ها از او می‌خواهند که برای مرمت راه آب، مقدّمات لازم را فراهم آورد. جوان از همسایه‌ها به سبب اعتمادشان، سپاسگزاری می‌کند و بی درنگ دست به کار می‌شود. سرانجام پس از رفع دردسرهای ناشی از معمار، بنّا، کارگر

---

۱. **صحرای محشر**، ر.ک: رباعی خیام (ص ۹۹ متن).

و هزینه‌های سنگین، کار به پایان می‌رسد. جوان، صورت حسابِ همسایه‌ها را برای آنان می‌فرستد. امّا همسایه‌ها گویی فراموش کرده‌اند «حساب، حساب است کاکا برادر». دلشان نمی‌خواهد پولی بپردازند. امروز و فردا می‌کنند و پوزش می‌خواهند و سرانجام هیچ یک سهم خود را نمی‌پردازد. این جوان خوش‌قلبِ با فرهنگ که تمام پول‌های خود را صرف این کار کرده، دیگر نمی‌تواند به اروپا باز گردد و تحصیل را ادامه دهد. خانه‌ی پدری را رها می‌کند و به حجره‌ی کوچکی در صحن زیارتگاهی، پناه می‌برد. جوان، از نیکی کردن به همسایه‌ها پشیمان است و از هم میهنان خود به سببِ این تباهیِ اخلاقی شِکوه می‌کند.

راه آب‌نامه، بر خلاف الگویِ کلّی آثار جمالزاده، داستانی کوتاه، منسجم و بسیار صریح است. سه طرح کلّی در آغاز داستان، یعنی گرمای طاقت فرسای یک روز تابستان، زندگی پر جنب و جوش بازار و فضای آرامش‌بخش زیارتگاه، با ورزیدگی و استادانه به تصویر درآمده است. نشانه‌های گواه بر ورزیدگی و چیرگی نویسنده در داستان راه آب‌نامه بسیار است و افزون بر این، آگاهی گسترده و ژرف جمالزاده از درونِ زندگی مردم و عادت‌ها و باورهای طبقه‌های متوسط جامعه، در خور ستایش است. انتقاد شدید و مهار نشده‌ی نویسنده از هویّتِ ملّی در پایان داستان، به دور از مبالغه نیست.

در مجموع بین نخستین داستان‌های جمالزاده و آثار پسین او، تمایز چشمگیری وجود دارد. ایجاز، نوآوری فرم ادبی، اصالتِ اندیشه، طنز گزنده و بیش از همه، توجّه به تقسیم‌بندی‌های رایج در داستان‌نویسی (گسترش عناصر داستانی، اوج [۱۶] و گره‌گشایی [۱۷]) ویژگی‌های نخستین آثار جمالزده است. امّا در آثار جدیدتر وی، اطناب، اشاره‌های حکیمانه، نگرش فلسفی و عرفانی،

کاربرد پیاپی شعرهای سنّتی و نبود فرم و طرح در برخی از داستان‌ها به چشم می‌خورد. با این همه، آن‌چه در همه‌ی آثار جمالزاده بارز است زبانِ پرجاذبه و صمیمی اوست. شیوه‌های بیانیِ عامیانه، تقریباً در هر سطری دیده می‌شود، به‌گونه‌ای که به نظر می‌رسد تأمّل نویسنده در کاربرد این اصطلاحات، او را از روی آوردن به دیگر نکته‌ها باز داشته است. جمالزاده در پی سال‌ها کوشش سخت، مجموعه‌ی بزرگی از اصطلاحات مردم کوچه و بازار و ضرب‌المثل‌های عامیانه گرد آورد و آنها را با ورزیدگی و هنرمندی به نگارش درآورد؛ امّا گاه در این کاربردها، راه افراط در پیش گرفت. در این داستان‌ها، اندیشه‌ای همانند با شیوه‌های گوناگون و با عبارت‌های متفاوت بیان می‌شود، به گونه‌ای که روند داستان در پرتو کاربرد اصطلاحات قرار می‌گیرد. بیان عبارت‌های مترادف، سبب شده است که توصیف‌های جمالزاده، تصنّعی به نظر برسد و تا حدّ بسیاری روند حرکتی داستان کند شود. افزون بر این، جمالزاده بر این باور بود که نویسنده در میان داستان اصلی، باید رویدادهای فرعی را که پیامد ادراک و دریافت شخصی نویسنده است بیاورد؛ این شیوه نیز در نوع خود در پیرنگ داستان، درنگی پدید می‌آورد. از دیدگاه مسایل فنّی و تکنیکی، بیشتر داستان‌های جمالزاده بدون ساختار داستانی منسجم و پیوسته است، به‌گونه‌ای که گویا داستان‌های فرعی در هم تنیده‌ای هستند. چنین به نظر می‌رسد که جمالزاده در آفرینش داستان کوتاه در مقایسه با داستان‌های بلند، تواناتر بود. در آثار جدیدتر وی، به طور فزاینده‌ای تخیّل داستانی کم‌رنگ می‌شود و مسایلی که بیانگر دانش و آگاهی نویسنده است جایگزین آن می‌شود. بیشتر این ویژگی‌ها را می‌توان در داستان دو جلدی سرونه یک کربلایی (۱۳۳۵ش.) دید. جمالزاده در دیباچه می‌نویسد که این کتاب،

داستانِ دوره‌ی کودکی اوست؛ امّا به جز فصل نخست که جنبه‌ی خود زندگی‌نامه‌ای دارد، دیگر صفحه‌های کتاب به بیان داستان‌های فرعیِ مربوط به زندگی یک دوست اختصاص می‌یابد. این بخش‌ها، بسیار پرمایه و جذّاب است، ولی خواننده را از لذّتِ دانستن پیرامون سال‌های پسین زندگی نویسنده دور می‌کند.

جواد آقا پسر تاجری است که پس از مرگ پدر به صوفی‌گری و اندیشه‌های زاهدانه روی می‌آورد. پس از جدایی از همسر و ترک خانه و کاشانه به نزد «مرشد»ی می‌رود که در جایگاه بلند سیر و سلوک عرفانی است. آن‌چه در پی می‌آید بیانِ رویدادهای زندگی این مرید و مراد است. سیر و سلوک خستگی‌ناپذیراین دو، تجربه‌اندوزیِ دیدار با طبقه‌های گوناگون مردم، یادها و خاطره‌ها، باورها و تعالیم صوفیانه، از جمله بخش‌های این داستان است. امّا داستان، ساختاری منسجم ندارد و چندین داستانِ فرعی، بن‌مایه‌های تاریخی و اندیشه‌های عرفانی را به بافتِ داستان اصلی پیوند داده است.

فصل نخستِ سرونه یک کرباس، در باره‌ی دوره‌ی کودکی نویسنده است و با صمیمیّت و صداقتی کم نظیر در آثار نویسندگان ایرانی، نوشته شده است. دو فصل دیگر کتاب، پیرامون تاریخ اصفهان و توصیفِ ورزش‌ها، آیین‌های پر شور و آداب و رسوم ایران کهن است و آگاهی‌های ارزشمندی به دست می‌دهد. از میانِ داستان‌ها و حکایت‌های گوناگون که در هر دو جلد سرونه یک کرباس دیده می‌شود، دو داستان ـ جهنم تعصّب (داستانی درباره‌ی ریاکاری ملّای مکتب‌دار) و باج سبیل[1] (داستانی درباره‌ی خشونت و بی‌بندباری افسران ارتش) ـ را

---

۱. باج سبیل، به صورتِ جداگانه و بازنویسی شده در نشریه‌ی سخن (مرداد ۱۳۳۷ش.) منتشر شد.

می‌توان از داستانِ اصلی، جدا و مستقل دانست. در مجموع، سرونه یک کربلایی، اندیشمندانه‌ترین اثر جمالزاده است. ژرف‌اندیشی فلسفی، نگرش مافوق طبیعی، تعالیم مذهبی، عرفان بر پایه‌ی اخلاق گرایی و ادبیات فارسی، در جای جای این کتاب به چشم می‌خورد.

جمالزاده، افزون بر این رمان‌ها، چهار داستان کوتاه را در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم منتشر کرد: سرگذشت عمو حسین علی (۱۳۲۱ش.)، تلخ و شیرین (۱۳۳۵ش.)، کهنه و نو (۱۳۳۸ش.) و غیر از خدا هیچ کس نبود (۱۳۳۹ش.). مجموعه‌ی نخستین، بار دیگر در سال ۱۳۳۶ش. در دو جلد با نام شاهکار به چاپ رسید. پاره‌ای از داستان‌های جلد دوم این مجموعه، در دهه‌ی ۱۰ و ۲۰ این سده نوشته شده و در نشریه‌های آن زمان به چاپ رسیده بود. در میان آنها، کباب غاز، پلنگ، نوپرست و دشمن خونی به سببِ طنز استوار، نوآوری در شیوه‌ی بیان، شور و حرارت و تأثیر اندوه‌ناکی که ویژگی آثار نخستین جمالزاده است، آوازه‌ای یافته‌اند. امّا جز داستانِ عمو حسین علی که با خلّاقیّت، ورزیدگی و استادی نوشته شده، درونمایه‌ی دیگر داستان‌های جلد نخست، نشان‌دهنده‌ی گرایش‌های پسین نویسنده است. اطناب گرایی، بیانِ احساسات، خیال‌پردازی و کاربرد شعر و ضرب المثل از جمله این گرایش‌هاست.

این گرایش‌ها در مجموعه‌ی دوم، تلخ و شیرین نیز دیده می‌شود، به‌ویژه در سه داستان نخستین: یک روز در ستم‌آباد شمیران، حق و ناحق و درویش مومیایی. در این داستان‌ها، گرایش جمالزاده عمدتاً به شعر و نگرشِ فلسفی است. درونمایه‌ی دیگر داستان‌های این مجموعه و نیز شش داستان مجموعه‌ی کهنه

و نو، مسایل اجتماعی است از جمله: زندگی پر فراز و نشیب خانواده‌های نجیب در جامعه‌ای فاسد و ساده لوحی و بی تجربگی جوانانِ روشنفکر در رویارویی با جامعه‌ای خشن و آشفته و سرانجام تلخ‌کامی و ناامیدی آنان.

باید از دیگر آثار جمالزاده، شامل گزیده‌های تألیفی و ترجمه‌ای نیز یاد کنیم: گلستان نیک‌بختی یا پندنامهٔ سعدی (۱۳۱۷ش.). این اثر که به مناسبتِ هفتصدمین سال نگارش گلستان منتشر شد، گزیده‌ای از پند و اندرزهای منثور سعدی در این اثر جاودانی است. قصّهٔ قصّه‌ها (۱۳۱۷ش.) گزیده‌ای از قصص العلمای محمّد بن سلیمان تنکابنی (۱۲۹۰ق.) است. در این کتاب، زندگی‌نامه و آثار برخی از اندیشمندان و بزرگان شیعی، بین سده‌های ۴ق. تا ۱۳ق. بیان شده است. هزار پیشه (۱۳۲۷ش.) کتابی است جُنگ مانند دربردارنده‌ی هزار نکته‌ی در خور توجّه و سرگرم‌کننده که برآمده از یادداشت‌های جمالزاده از کتاب‌ها و مقاله‌های گوناگون است. این کتاب که نخستین جلد از مجموعه‌ای دو جلدی است شامل بخشی از ۱۰۰۰ نکته‌ی نخست است و جلد دوم که ۳۰۹ نکته را دربرمی‌گیرد در سال ۱۳۳۹ش. با عنوانِ کشکول جمالی منتشر شد. از آن زمان به بعد، جمالزاده در حال گردآوردن دیگر یادداشت‌های خود بود. بنا به گفته‌ی بورنکی، این مجموعه، پس از کامل شدن، شکل جدید کشکول خواهد بود که با بهره‌گیری از منابع و مآخذ شرقی و غربی نگاشته شده است.

بانگ نای (۱۳۳۸ش.) یکی از فعالیّت‌های جدید ادبی جمالزاده بود. آشنایان با مثنوی مولانا جلال الدّین، به خوبی آگاهند که حکایت‌ها و داستان‌ها در این اثر به یکدیگر پیوسته نیست و پیوستگی استواری ندارند. یک حکایت ممکن است در بین حکایت دیگر نقل شود و یا اشارت‌ها، عبارت‌ها و یا

تصویرهای شعری در حکایت، درنگی پدید آورد و حکایت در جایی دیگر دوباره پی گرفته شود. جمالزاده در بانگ نای کوشیده است این داستان‌های پراکنده را در کنار یکدیگر گرد آورد و از تمام بیت‌های مربوط به یک حکایت، مجموعه‌ای زیبا و دلنشین پدید آورد.

جمالزاده به سببِ آشنایی کامل با زبان‌های فرانسه، آلمانی و عربی، کتاب‌ها و مقاله‌های بسیاری را به فارسی ترجمه کرد. این کتاب‌ها، پرآوازه‌ترین ترجمه‌های اوست: قهوه‌خانه سورات (برناردن دوسن پیر)، خسیس (مولیر)، دشمن ملّت (هنریک ایبسن)، ویلهلم تل و دون کارلوس (فریدریش شیلر) و سرگذشت بشر (هنریک ویلهلم ون لون). مترجم به چاپ دوم واپسین کتاب از این مجموعه، فصلی درباره‌ی تاریخ، شخصیّت، دگرگونی‌های سیاسی و مردم ایران پیوست کرده که تا حدّی بیانگر دیدگاه‌های شخصی وی پیرامون زادبوم اوست.

جمالزاده در سراسر دوره‌ی فعالیّت‌های ادبی خود با مطبوعات فارسی زبان داخل و خارج از کشور، پیوندی مستقیم داشت و یا به صورت غیر مستقیم در این فعالیّت‌ها نقشی چشمگیر داشته است. به دست دادنِ فهرستی کامل از مقاله‌ها و قطعه‌های کوتاهی که جمالزاده برای نشریه‌های گوناگون می‌نوشت میسّر نیست، امّا اشاره به پاره‌ای از این آثار در این جا می‌تواند سودمند باشد.

او در سال‌های نخستِ ماندگاری در آلمان، مقاله‌های بسیاری را برای مجله‌ی کاوه نوشت. به ویژه مقاله‌های «بلشویسم در ایران قدیم» و «بررسی عقاید و تعلیمات مزدک» (این مقاله به روسی ترجمه و در مسکو منتشر شد) در خور توجّه است. جمالزاده برای آشنا کردن ایرانیانِ فارسی زبان با ادیبان اروپایی

و اندیشه‌های آنان، مقاله‌هایی را در نشریه‌های گوناگون به چاپ رساند که به این موارد می‌توان اشاره کرد: ماکسیم گورکی در مجله‌ی یغما، نیچه و جیمز جویس در مجله‌ی سخن و مقایسه‌ای بین خیام و آناتول فرانس در مجله‌ی فرنگستان.

افزون بر مقاله‌های جمالزاده در سخن و دیگر مجلّه‌ها، دیدگاه‌های وی پیرامونِ روند شعر نو فارسی به طور کامل و با صراحت در دیباچه‌ی کتابِ سخنوران ایران در عصر حاضر (ج ۱، دهلی، ۱۹۳۳م.) و در بررسی مفصّل یکی از شاعران جوان در مجله‌ی راهنمای کتاب آمده است. جمالزاده در دهه‌ی ۴۰، عضو هیأت تحریریه این مجله بود. بسیاری از روشنفکران ایرانی که خواننده‌ی اصلی آثار وی به‌شمار می‌آیند، پژوهش‌ها و مقاله‌های تحقیقی وی را درباره‌ی اختلاف نظرهای گوناگون ادبی مطالعه می‌کرده‌اند.

ترجمه‌ی آثار جمالزاده

به سببِ سبکِ محاوره‌ای و عامیانه‌ی جمالزاده و کاربرد گسترده‌ی اصطلاحات، ترجمه‌ی آثار وی به زبان‌های خارجی، کار دشواری بوده است. احتمالاً دلیل این کوشش برای ترجمه‌ی آثار جمالزاده و شناساندن او به خوانندگان خارجی، به‌رغم ارزش ادبی و اهمیّت آنها برای ادبیات نوین فارسی تا این اندازه اندک بوده همین نکته است. عدم انسجام رمان‌های جمالزاده و فارسی‌گرایی کامل، دو دشواری دیگر است که مترجم آثار وی با آنها روبروست. از این‌رو، جدا از ترجمه‌ی آلمانی گنج شایگان، تنها پاره‌ای از داستان‌های کوتاه جمالزاده در یکی بود یکی نبود و چند داستان دیگر، به زبان‌های دیگر ترجمه شده است. ترجمه‌ی داستان درد دل ملّا قربان علی به

زبان انگلیسی در مجله‌ی آهنگ (دهلی، آوریل ۱۹۴۴م.) چاپ شد. آرتور کریستن سن [۱۸] نیز در کتاب *Kulturskitser fra Iran* (کپنهاگ، ۱۹۳۱م.) ترجمه‌ی دانمارکی رجل سیاسی را به چاپ رساند (صص ۱۸۴-۱۷۹). کریستن سن، جمالزاده را به عنوانِ «با استعدادترین نویسنده‌ی معاصر ایران» ستایش کرده (دیدگاهی که در ۱۹۳۱ راحت‌تر از امروز پذیرفته می‌شد) و او را با لود ویگ هولبرگ[1] ـ بنیانگذار ادبیاتِ دانمارکی ـ مقایسه کرده است. این داستان به زبانِ آلمانی با نام *Mein debut in der Politik* ترجمه شده و در اتریش در *Die Reise Zum Wonnigen Fisch* که گلچینی از داستان‌های کوتاه طنزآمیز نویسندگان معاصر سراسر جهان می‌باشد، به چاپ رسیده است. افزون بر اسن، استاد اتریشی، دکتر کارل استولز[2]، داستان ویلان الدوله را به آلمانی ترجمه کرد. همچنین از رادیو وین در اکتبر ۱۹۵۱م. برنامه‌ای با نام Der Tod des Vagabunden مربوط به این داستان پخش شد. از دیگر داستان‌های جمالزاده که به آلمانی ترجمه شد، نمک گندیده است که در مطبوعاتِ آلمان با نام Die funf Herren Von der Bauchsippe به چاپ رسید.

در نخستین شماره‌ی مجله‌ی فکر و نظر (۱۹۴۵م.) اثر «انجمن ادیبان الیگر در هندوستان» ترجمه‌ی داستانِ کوتاه دوستی خاله‌خرسه به زبان اردو به کوشش دکتر مُنیبور رحمان منتشر شد. ترجمه‌ی این داستان، همراه با چند داستان دیگر جمالزاده، توسط آر. گلپکه[3]، در مجموعه‌ای به نام *Persische Meistererzahler der*

---

1. Ludvig Holberg.
2. Karl Stolz.
3. R. Gelpke.

Gegenwart به آلمانی در سال ۱۹۶۱م. منتشر شد. یکی از داستان‌های کوتاه جمالزاده به نام مرغ مسمّی توسط «تیلک»[1] به زبان هندی ترجمه و در مجله‌ی کهانی[2] در (مارس ۱۹۵۵م.) منتشر شد. ترجمه‌ی کوتاه شده‌ی فرانسوی چهار داستان کوتاه از کتاب یکی بود یکی نبود، توسط شاهین سرکیسیان در Journal de Teheran (۱۹۵۰م.) به چاپ رسید.

ترجمه‌ی روسی یکی بود یکی نبود توسط بی. ان. زاخودر[3] در ۱۹۳۶م. در مسکو منتشر شد. این کتاب دربردارنده‌ی یادداشت‌هایی سودمند و دیباچه‌ای مفصّل به قلم ای. بلوتنیکوف[4] در باره‌ی جمالزاده، داستان‌های این مجموعه و نوشکوفایی جدید ادبی در ایران است. بلوتنیکوف به هنگام بحث در مورد تأثیری که نخستین مجموعه‌ی داستان‌های جمالزاده بر ادبیات معاصر ایران داشته است با نقل قول از ک. چایکین[5] چنین می‌نویسد:

> پس از انتشار یکی بود یکی نبود شاهد هستیم که سبک رئالیسم در ایران آغاز می‌شود. این سبک در واقع، بنیان‌هایی بکر و نو برای هنر داستان‌نویسی در ادب فارسی پدید آورد و از این پس، بحث درباره‌ی پیدایش رمان، حکایت، داستان‌های عاشقانه در ادبیات ۱۰۰۰ ساله‌ی ایران آغاز شد. فقط یکی بود یکی نبود کافی است تا نام جمالزاده در بین بزرگان ادب فارسی جای گیرد و این به سبب پیشگامی آثار او، بلکه

---

1 . Tilak.

2 . Kahani.

3 . B. N. Zakhoder.

4 . A. Bolotnikoff.

5 . K. Chaikine.

به دلیل جایگاه و اهمیّت این آثار است... به طور خلاصه باید گفت که جمالزاده بی‌گمان نویسنده‌ای است که با بهترین رمان‌نویسان اروپایی برابری می‌کند. افزون بر این، جمالزاده، نویسنده‌ای است که توانست به کالبد بی‌جان و فرسوده‌ی زبان فارسی که پیشینه‌ی ۱۰۰۰ ساله دارد، جان و روحی دوباره ببخشد و تکنیک اروپایی نویسندگی و قدرت توصیف و شیوه‌ی بیان آن را به خدمت زبان و ادب فارسی درآورد.

مجموعه‌ای دربرگیرنده‌ی هشت داستان از پرآوازه‌ترین آثار جمالزاده در سال ۱۹۵۹م. به زبان فرانسوی منتشر شد. این کتاب با نام *Choix de Nauvelles* توسط اس.کوربن و حسن لطفی ترجمه شد و در یونسکو به چاپ رسید. دیباچه‌ی این کتاب را ای.شامسون، عضو آکادمی فرانسه نوشت؛ مقدمه‌ای کامل نیز درباره‌ی آثار و زندگی جمالزاده توسط پروفسور هانری ماسه، خاورشناس پرآوازه‌ی فرانسوی که خود در فرهنگ عامیانه ایران، بسیار ورزیده و آگاه بود، نوشته شد.

آثار، اندیشه و شخصیتِ محمّد علی جمالزاده

آوازه‌ی جمالزاده بیشتر بر پایه‌ی کوشش او در راه نوشکوفایی نثر فارسی است. امّا وی که انسانی فروتن و متواضع بود در این مورد هیچ ادّعایی نداشت. جمالزاده در مصاحبه‌ای با یک روزنامه‌نگار ایرانی در سال ۱۳۱۷ش. بیان داشت که یکی بود یکی نبود، مایه‌ی مباهات اوست، زیرا این کتاب سرآغاز سبکی نو در نثر فارسی به‌شمار می‌آید؛ امّا به این نکته نیز اشاره می‌کند که زمانِ نوآوری در نثر فرا رسیده بود و اگر او این کار را نمی‌کرد دیگری به این نوآوری دست می‌یازید.

جمالزاده در همین مصاحبه، مخالفتِ جدّی خود را با گرایش به پیروی از الگوهای خارجی بیان می‌کند:

> ما باید ایرانی بمانیم، ایرانی بیندیشیم و برای ایرانیان بنویسیم. یک نویسنده‌ی ایرانی نباید به مکتب‌های پر طمطراق و عجیب و غریب سوررئالیسم، اگزیستانسیالیسم و ... کاری داشته باشد. ادبیات فارسی از عمرش هزار سال می‌گذرد و در این مجموعه‌ی متنوع همه‌ی انواع ادبی معروف، خواه رئالیست، خواه سوررئالیست وجود دارد.

اشارت‌های مشابهی را می‌توان در پیش‌گفتار چاپ پنجم یکی بود یکی نبود یافت. جمالزاده در این جا نیز به نویسندگان جوان هشدار می‌دهد که تسلیم زرق و برقِ مکتب‌های ادبی وارداتی اروپایی و امریکایی نشوند. اصولاً موضوع تقلید و پیروی کورکورانه‌ی نسل جوان از الگوهای غربی مورد توجّه جمالزاده بوده است. او افزون بر اشاره‌های پی‌درپی در آثارش، نگرانی خود را از این موضوع در پیش‌گفتار سرونه یک کرباس بیان می‌کند. وی از این نگران است که افزون بر آثار فرهنگی، نام‌ها، آداب و رسوم زندگی، حتّی غذاها و نوشیدنی‌ها تحت تأثیر غرب قرار گیرند.

مشکلات جوانانِ تحصیل کرده در غرب به هنگام بازگشت به وطن نیز در آثار جمالزاده بازتاب یافته است، به‌گونه‌ای که بسیاری از شخصیّت‌های داستان‌های وی در این چارچوب جای می‌گیرند. تمام این جوانان هنگامی که به کشور باز می‌گشتند نمی‌توانستند خود را با شرایط اجتماعی همسو کنند و حتّی به میهن خود احساس دلبستگی یابند. آنان حتّی اگر از توانایی و تخصّص بهره‌مند بودند در کار خود با شکست روبرو و در جامعه به عضوی ناتوان تبدیل می‌شدند. جوانِ فرنگی‌مآبِ داستانِ فارسی شکر است که تا سال‌ها، بینندگان را

در تئاتر ایران خنداند از این نوع است. قهرمان داستانِ راه آب‌نامه، می‌کوشد به همسایگان خود کمک کند، امّا به سادگی فریب آنان را می‌خورد. رحمت‌الله در آتش زیر خاکستر در صنعت فرش در آلمان، متخصّص می‌شود و پس از بازگشت به ایران، کارخانه‌ای تأسیس می‌کند. او در کار خود بسیار کامیاب است، امّا رقیبان نمی‌توانند کامیابی این همکار جوان خود را تحمّل کنند و سرانجام رحمت الله کارخانه و شغل خود را از دست می‌دهد. در پی آن، این جوان، مترجم یک هیأت نظامی ایران در آلمان می‌شود؛ امّا بار دیگر درستکاری برای او دردسر ایجاد می‌کند. در ایران بی‌درنگ دستگیر و به فعّالیت‌های کمونیستی متهم می‌شود. در پایان داستان، او و دیگر اعضای خانواده‌اش گرفتار فقر و تنگدستی می‌شوند.

قهرمان داستانِ درویش مومیایی، فردی تنها مانده و رها شده است. او اگر چه دانشجویی تحصیل کرده و وظیفه‌شناس است، خود را در اتاقی در ژنو زندانی می‌کند و بی توجّه به غذا و خواب، به مطالعه و ژرف‌اندیشی در مفاهیم مجرد و انتزاعی از جمله وجود خداوند، راز آفرینش و جبر و اختیار می‌پردازد. در حالی که در دارالمجانین، پسر تاجری پولدار برای تحصیل رشته‌ی بازرگانی به فرانسه می‌رود، امّا پس از سه سال ماندگاری در پاریس، هنوز نتوانسته محیط مدرسه‌اش را بشناسد.

قهرمان یکی دیگر از داستان‌های جمالزاده ـ خانه‌به‌دوش ـ از این حیث، وضعیّت بهتری دارد. او پس از بازگشت به میهن، سرانجام به جایگاه مناسب‌تری دست می‌یابد. احمد آقا، قهرمان این داستان، پس از دریافتِ مدرک دکتری در رشته‌ی تعلیم و تربیت از اروپا به ایران باز می‌گردد. امّا دولت به او، وظیفه‌ی

برچسب زدن بـه مـحمولـه‌های تـریاک را مـی‌سپارد. او حـتّی در ایـن پـیشـه‌ی فرومایه، با فساد و رشوه‌گرفتن روبرو می‌شود. پدر و دوستانِ احمد آقا، او را به سببِ شِکوه از این وضعیت به سُخره می‌گیرند. وی حتّی در خانه‌ی خود نیز تنها و بیگانه است. سرانجام ناامید از کنار آمدن با دیگران، همه چیز را رها مـی‌کند و به پیشه‌ی معلّمی در میان عشایر مـی‌پردازد. او خـود را بـا عشـایر، هـمدل و همزبان می‌بیند. با آنها زندگی و کوچ می‌کند و عشایر نیز او را به سبب آموزش به فرزندانشان، ارج می‌نهند. هنگامی که احمد آقا روی در نقاب خاک می‌کشد آرامگاه او، زیارتگاه عشایر می‌شود.

گرایش جمالزاده به حکایت اندوه‌ناکِ دانشجویان فرنگ رفته، از یک مشکل بزرگ اجتماعی ایران حکایت می‌کند، مشکلی که از دوره‌ی انتقالی آن روز ایران سرچشمه می‌گیرد. افزون بـر ایـن، مـوضوع انـدوه‌بار دانشجویان غـرب زده، آرمان‌گرا و مشتاق که با امیدواری به کشورشان باز می‌گشتند و در کشور خود، با تبعیض، خودخواهی و طبقه‌های با نفوذ و قدرتمند روبرو می‌شد، بدون هیچ گونه حسّ مسئولیت‌پذیری شهروندی، از مسایلی است که تنها قلم جـمالزاده می‌توانست آن را به زیبایی ترسیم کند؛ زیرا وی از نخستین دانشجویان ایرانـی بود که به غرب رفت و هرگز نتوانست خود را با وضعیّت حـاکـم در کشـورش همسو کند و دیگر به میهن باز نگشت. از این‌رو، باید محمّد علی جـمالزاده را سخنگوی روزگار خود و شمار بسـیار دانشـجویان جـوان روشـنفکر آن زمـان دانست.

درونمایه‌ی دیگر آثار جمالزاده، نقد اجتماعی است. از ایـن‌رو بـه بـررسی و تحلیل سه دهه‌ی نخستین این سده می‌پردازد. ویژگی بارز آثار جمالزاده عقب

ماندگی است. گویا ایران را با همان نگاه پدرش می‌بیند و یا دست کم بـه نـظر می‌رسد که او در آثار خود چند دهه به عقب باز گشته است. جـمالزاده از ایـن عقب‌ماندگی که تا حدّی از مـاندگاری دیـرپای در خـارج از ایـران سـرچشـمه می‌گیرد، به خوبی آگاه است (نگاه کنید به دیباچه‌ی سرونته یک کرباس). در انتقادهای اجتماعی جمالزاده، او اساساً طبقه‌ی متوسط جامعه را مورد توجّه قرار می‌دهد. او با احساسِ همدردی خود، مشکلات این طبقه را بیان مـی‌کند. جمالزاده، دانشجویانِ جوانِ طبقه‌ی متوسط را به سببِ ساده‌لوحی آنان سرزنش می‌کند. وی نشان می‌دهد که چگونه ایـن طـبقه، قـربانی دسـیسه‌های شـیادان کهنه‌کار دنیای قدرت و سیاست می‌شوند. جمالزاده از نگـاه فـردی از طـبقه‌ی متوسطِ جامعه‌ی ایران که سال‌های بسیاری از زندگی خود را در خارج از کشور گذرانده است به مسایل می‌نگرد ـ از جایگاه تماشاگری که دنیا را بـه خـوبی می‌شناسد. دیدگاه جمالزاده دربـاره‌ی بـیماری‌های اجـتماعی ایـران، در پـایانِ داستان نمک گندیده بازتاب می‌یابد. در این داسـتان، او فسـاد دسـتگاه اداری کشور و نگرش کارمندان طبقه‌ی متوسط درباره‌ی این فساد و تـباهی را نشـان می‌دهد:

> علّت اصلی فساد اخلاق، از یک طرف استیصال و فـقر و نـداری و از طرف دیگر عدم امنیّت مالی و جانی است و تا وقتی که شکـم مـردم گرسنه باشد و از ظلم و زور بترسند و مـلجأ و پـناهی نـداشـته بـاشند و همان‌قدر که از گرگ می‌ترسند از چوپان هـم بترسند و اطـمینان بـه فردای خود نداشته باشند و مالک جان و مالشان نباشند، مبارزه با فساد، آب با غربال پیمودن و باد با زنبیل گرد آوردن است [۱۹].

نکته‌ی گفتنی دیگر، دل مشغولی و نگرانی جمالزاده درباره‌ی زبان فـارسی

بود. هنگامی که جمالزاده، پیش از جنگ نخست جهانی، ایران را ترک کرد، زبان فارسی، آشفته و نابسامان بود. شماری از نویسندگان، از سبک سنّتی در نویسندگی پیروی می‌کردند و شماری دیگر پشتیبانِ اندیشه‌ی نوشکوفایی ادبی بودند و در آثار خود شیوه‌ی بیانی ساده‌تر و کوتاه‌تری به کار می‌گرفتند. با گسترش فراگیری دانش در میان مردم، توانایی نوشتن از انحصار گروه و طبقه‌ای خاص بیرون رفت و مطبوعات در این زمینه، نقشی بارز داشتند. برپایی پیوند با دولت‌های پیشرفته‌ی صنعتی نیز در حال افزایش بود. در این وضعیّت، به ویژه جوانان تحصیل کرده در خارج از کشور، همانند جوانِ داستانِ فارسی شکر است انبوهی از اصطلاح‌ها و واژه‌های خارجی را در نوشته‌های خود وارد کردند. پیوند این دسته از نویسندگان با زبان مادری گسسته شده بود. نویسندگانِ واپس‌گرا نیز در کاربرد زبان عربی، راه افراط پیمودند و در مباحث اصول و فقه، زبان نامفهوم عربی را به کار می‌گرفتند. در نظام اداری و دولتی نیز معلوم نبود که باید کدام سبک را در پیش گفت.

در چنین وضعیّتی، جمالزاده، یکی بود یکی نبود را نوشت و اندیشمندانِ ایرانی مقیم برلین نیز که در دهه‌ی ۱۹۲۰م. جمالزاده به آنان پیوسته بود با انتشار نشریه‌ی کاوه و نشریه‌هایی از این دست، در راه اصلاح زبان و پدید آوردنِ ابزار نوین مناسبی گام برداشتند. در این مسیر، صادق هدایت بیش از هر نویسنده‌ای از جمالزاده پیروی می‌کرد. امّا جمالزاده در چند دهه‌ی نخستین این سده به مسایلی پرداخت که اهمیّت آنها با دهه‌های پیشین همسو نبود و بحث‌هایی را در مورد زبان بیان می‌کرد که کهنه می‌نمود. در حقیقت در سبک نویسندگان پس از جمالزاده، با توجّه به پیروی آنان از جمالزاده و هدایت، دیگر آن کاستی‌های

زبانی که در فارسی شکر است (و در پاراگراف‌هایی از راه آب‌نامه، «خواستگاری»، «رویا» و صحرای محشر دیده می‌شد و مورد انتقاد قرار می‌گرفت) دیده نمی‌شد. نویسنده‌ی معاصر به زبانی می‌نویسد که برای بیشتر خوانندگان، روشن و قابل فهم و به دور از عیب باشد.

در مجموع می‌توان گفت که آثار جمالزاده به اندازه‌ای محکم و استوار است که کاستی‌های سبکیِ نوشته‌های او را پنهان می‌کند. با این همه، این کاستی‌ها در خور توجّه هستند و نمی‌توان از آنها چشم‌پوشی کرد. جمالزاده در شناساندنِ شخصیّت‌های داستانی خود، عمدتاً همانند نمایشنامه‌نویسی دست به قلم می‌برد، به گونه‌ای که آنان را در آغاز داستان به خواننده‌ی خود می‌شناساند و نه در روند داستان (نک: دارالمجانین، فُلتشن دیوان، راه آب‌نامه و نمک گندیده). جمالزاده همچنین این شخصیّت‌ها را به عنوان تیپِ داستانی نشان می‌دهد و نه افرادی که در طول داستان، گونه‌ی شخصیتی باشند. آثار وی از این حیث تقریباً همانند داستان‌های بُنین[1] از جمله آقای ورلدلی ویزمن[2]، عاشق پول[3]، سِی ول[4] و... است. مقایسه‌ی بین این دو می‌تواند درست باشد، چرا که بُنین در بدفورد و جمالزاده در ژنو آثاری آفریدند که انتقادی از بیماری‌ها و نابسامانی‌های اجتماعی بود.

یکی دیگر از جنبه‌های فنّی آثار جمالزاده که پیشتر به فشردگی یادآور شدیم،

---

1 . Bunyan.

2 . Mr. Worldy Wiseman.

3 . Money-Love.

4 . Say-well.

شیوه‌ی وی در پیروی از چارلز دیکنز در جریان سیال واژه‌ها، کاربرد صفت‌های گوناگون، تکرارهای بسیار و عبارت‌های محاوره‌ای و عامیانه است که در بسیاری از موارد می‌توان آنها را حذف کرد. جمالزاده، به ویژه در آثار جدیدتر خود هر جا که می‌توانست از پند و اندرز، ضرب المثل، شعر، سخنان عامیانه و نیز آیه‌های قرآنی و حدیث، بهره می‌گرفت.

یکی دیگر از کاستی‌های آثار جمالزاده عدم بازنگری در نثر خود و بی‌توجّه بودن به فرم اثر است. نادرستی‌هایی نیز در آثارش راه یافته است که شمار آنها اندک نیست (نک. **نمک گندیده**، صص ۹-۸؛ **سروته یک کرباس**، ج ۱، ص ۱۶۱؛ آن‌جا که راوی داستان به یک باره تغییر می‌کند؛ **تناقض‌گویی در صحرای محشر**، صص ۹۲، ۱۱۰-۱۰۹، درباره‌ی «مرغ ورا»). گویا جمالزاده پس از آفرینش اثر، داستان را بازنگری نمی‌کرد.

در مجموع باید گفت که نویسنده‌ی یکی بود یکی نبود را باید همواره یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان ایرانی دانست که به رغم (یا شاید به سبب) سال‌های دیرپای ماندگاری در خارج از ایران، در روزگار خود یکی از تواناترین نویسندگان بوده است. امّا جایگاه طلایی و تاثیر شگرفی که نخستین اثر او بر جای گذاشت، هرگز در آثار پسین وی دیده نشد. با این همه، جمالزاده را باید به درستی پیشگام نویسندگان نوین ایران دانست.

یادداشت‌های مترجمان

[۱] هدایت، صادق، پروین دختر ساسان «اصفهان نصف جهان»، چاپ سوم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۴۲، ص ۹۰.

[۲] موعظه‌های جمال الدین واعظ اصفهانی با عنوان شهید راه آزادی: سیّد جمال واعظ اصفهانی، به کوشش اقبال یغمایی (تهران، توس، ۱۳۵۷ش.) گردآوری و منتشر شده است.

[۳] محمّد علی جمالزاده، خود کتابی نوشته است درباره‌ی پدرش به نام جمال الدین واعظ، مبارز مشروطه.

[۴] بنا بر روایتی، سیّد جمال الدین اصفهانی به دستور محمّد علی شاه قاجار در زندان بروجرد مسموم شد. امّا در نامه‌ای به هما ناطق، محمّد علی جمالزاده مدّعی است که پدرش را سیّد عبدالله بهبهانی کشت.

[۵] انتقال جمالزاده از لوزان به دیژون داستانی خواندنی است: به سبب شایعه‌ای پیرامون روابط نه چندان پنهانی این دانشجوی جوان با همسر آینده‌اش که او را در دیژون دیده بود، به دستور مقامات ایرانی، جمالزاده از لوزان به این شهر منتقل شد.

[۶] گویا جمالزاده، این عنوان را از یکی از داستان‌های داستان‌های دوشنبه به نام «کلاس آخر» نوشته‌ی آلفونس دوده گرفته است. جمالزاده ترجمه‌ی این داستان را در ۱۳۱۴ش. در مجله‌ی مهر (دوره دوم، شماره‌ی ۲) تهران منتشر کرد. در داستان آلفونس دوده چنین می‌خوانیم: «وقتی که ملّتی اسیر می‌شود تا هنگامی که زبان خود را خوب حفظ کند، مانند این است که کلید زندان خود را در دست داشته باشد» جمالزاده این جمله را این‌چنین ترجمه کرد: «وقتی ملّتی اسیر و بنده بیگانگان گردید...» (نک. جمالزاده، محمّد علی، هفت کشور، کانون معرفت، تهران، ۱۳۴۰ش.، ص ۱۸۰).

[۷] کریستف بالائی و میشل کوپی پرس در **سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی** (همان، ص ۱۶۹به بعد) تحلیلی از داستان **یکی بود یکی نبود** به دست داده است.

[۸] بر بالای داستان **دوستی خاله خرسه**، این جمله نوشته شده است: «حکایت ذیل در موقع جنگ عمومی و زد و خوردهای ملّیون ایرانی و روس‌ها در اطراف کرمانشاه در اوایل سنهٔ ۱۳۳۴ق./ ۱۲۹۴ش. نوشته شده است». برای آشنایی با طرح نقش‌های این داستان نگاه کنید به بالائی، کریستف، **سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی**، همان، صص ۱۹۷-۱۹۰.

[۹] ر. لسکو R.Lescot این داستان را «شاهکار کوچکی در ردیف بهترین داستان‌های جمالزاده» می‌داند. رک:

R. Lescot, "Le roman et la nouvelle dans la litterature iranienne contemporaine", Bulletin d'Etudes, Oriental..., 9, 1942-3, p.45.

جمال میرصادقی نیز در **ادبیات داستانی** (قصه، داستان کوتاه و رمان)، چاپ دوم، مهور، تهران، ص ۵۹۹، این داستان را بهترین داستان جمالزاده می‌داند. برای آگاهی درباره‌ی «خلاصه‌ی داستان» و «طرح نقش‌های» این داستان نگاه کنید به: کریستف بالائی، **سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی**، صص ۱۸۷-۱۷۴.

[۱۰] کریستف بالائی، تحلیلی ساختاری از این داستان به دست داده است (نک: **سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی**، همان، ص ۲۳۰ به بعد).

[۱۱] درباره‌ی مقایسه‌ی **بیله دیگ بیله چغندر** با داستان میرزا حبیب اصفهانی نگاه کنید به: بالائی، کریستف، **سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی**، همان، ص ۲۳۵ به بعد).

[۱۲] کریستف بالائی در **پیدایش رمان فارسی**، همان، ص ۴۴۰-۴۳۴. تحلیلی ساختاری از **دارالمجانین** به دست می‌دهد.

[۱۳] برخی بر این باورند که نوشتن **دارالمجانین**، نشانی از مخالفت جمالزاده با صادق هدایت است. عبدالعلی دست‌غیب (در **نقد آثار محمّد علی جمالزاده**، انتشارات جاپار، تهران، ص ۱۲۶) چنین می‌نویسد: «جمالزاده در **دارالمجانین** به جنگ **بوف کور** هدایت می‌رود و آشکارا شکست می‌خورد». م.ف. فرزانه (در **آشنایی با صادق هدایت**، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۲، ص ۸۳) به نقل از هدایت چنین می‌نویسد: «**یکی بود یکی نبودش** خوب است. نوی **دارالمجانین** هم تا دلش خواسته با من شیطنت کرده. امّا پرستاز آنتی‌پاتیک

نساخته. حال این که از وقتی افتاده به ریسه کردن اصطلاحات، دیگر از کارش سر درنمی‌آورم. توجّه نمی‌کند که هر طبقه‌ای زبان و اصطلاحات خودش را دارد...». امّا جمالزاده در نامه‌ای از او که در کتاب **صادق هدایت** (محمود کتیرایی، انتشارات اشرفی، تهران، ۱۳۴۹، ص ۲۳۲) چاپ شده است می‌نویسد که **دارالمجانین** را با هدفِ «معرفی این جوان [صادق هدایت] بسیار باهوش، با ذوق و با آدمیّت و با فهم نوشته است».

[۱۴] **رویای صادقه** «از زبان شخصی نوشته شده است که در دنیای خواب، عالم محشر را می‌بیند، یکایک بزرگان و اعیان و علمای اصفهان را در پای میزان حساب حاضر می‌سازند محاکمه نموده و کیفر می‌دهند». در این داستان، با بهره‌گیری از احادیث و شعرهای سنّتی، از دید مرده‌ای که در روز رستاخیز برخاسته است، غوغای روز قیامت و احوال بهشتیان و دوزخیان تصویر شده و ریاکاران ظاهرالصلاح مورد طعن و لعن قرار گرفته‌اند (ر.ک. میرعابدینی، حسن، **صد سال داستان‌نویسی ایران**، نشر چشمه، ویراست دوم، تهران، ۱۳۷۷، ص ۱۷۱).

[۱۵] داستان **راه آب‌نامه** در حقیقت تضاد نوآوری و سنّت‌خواهی است. هجوی تند درباره‌ی جامعه‌ای است با چهره‌ای به ظاهر زیبا امّا در پی حیله‌گری و مکّاری علیه یکدیگر.

[۱۶] اوج climax: لحظه یا لحظه‌هایی در تمام شکل‌های داستانی، از رمان و داستان کوتاه گرفته تا نمایشنامه و فیلمنامه و داستان منظوم که درگیری نیروهای مخالف در یک کنش تعیین‌کننده چنان شدت می‌یابد که دگرگونی کم و بیش مهمی را در سرنوشت یک یا چند شخصیت موجب می‌شود. در این لحظه یا لحظه‌ها احساسات خواننده‌ی داستان یا تماشاگر نمایش یا فیلم به شدّت تحریک می‌شود.

[۱۷] گره‌گشایی denouement: همان‌گونه که از نامش پیداست، گشودنِ هوشمندانه‌ی گره‌ی رازها یا سوء تفاهم‌هایی است که در طرح داستان وجود دارد. گره‌گشایی در اصطلاحِ هنر داستان، معنای دیگری نیز دارد و آن نتیجه‌ی نهایی مجموعه‌ای از رویدادها یا موقعیّت پیچیده‌ای در داستان است. این معنای دوم را اصطلاح «نتیجه‌ی نهایی» بهتر بیان می‌کند.

[۱۸] آرتور کریستن سن (۱۹۴۵-۱۸۷۵م.)، خاورشناس دانمارکی. در جوانی به پژوهش در «موسسهٔ شرق برلین» پرداخت و در این موسسه، پژوهش‌هایی در زمینه‌ی مطالعه‌ی

انتقادی رباعیّات خیام انجام داد و رساله‌ی دکتری خود را با نام **جستجو درباره‌ی رباعیات خیام** در ۱۹۰۴م. ارائه کرد. از سال ۱۹۱۹م. در دانشگاه دولتی کپنهاگ به سمتِ استادی «ادبیات و تاریخ ایران» برگزیده شد. او در سال‌های ۱۹۱۴، ۱۹۲۹ و ۱۹۳۴ چندین بار به ایران وکشورهای همسایه سفر کرد و درباره‌ی لهجه‌های ایرانی به پژوهش پرداخت. آثار کریستن سن عبارتند از: **ایران در زمان ساسانیان**، ترجمه‌ی شاهنامه به زبان دانمارکی (۱۹۳۱)، **جستجو درباره رباعیات خیام** (۱۹۰۵)، **فلسفهٔ اسلامی** (۱۹۰۶)، **اندیشه‌های ماوراء الطبیعه فلسفی خیام**، در باره مطالعات در لهجه ساسانی (۱۹۱۵)، **قصه‌های ایران به زبان عامیانه** (۱۹۱۸)، ترجمهٔ **کلیله و دمنه** (۱۹۳۰)، **لهجه‌های ایرانی** (۱۹۳۹)، **نمونه‌های نخستین بشر و نخستین شاه در تاریخ داستانی ایرانیان** (۱۹۱۷)، **کیانیان** (۱۹۳۲) و...

[۱۹] ر.ک: جمالزاده، محمّد علی، **کهنه و نو**، نشر کانون معرفت، تهران، ۱۳۳۸، ص ۶۱.

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

فصل ۱۲

بزرگ علوی

در میان نسل جدید نویسندگان ایران، بزرگ علوی در کاربرد شگردهای اروپاییِ داستان‌نویسی بسیار توانا بود، به‌رغم آن که آثار هنری او به طور چشمگیری رنگ و بوی ایران دارد.

بزرگ علوی در ۱۲۸۳ [۱]ش.(؟) در خانواده‌ای تجارت‌پیشه و قدیمی به دنیا آمد. در ۱۳۰۱ش. به آلمان رفت و در آن کشور، بخشی از دوره‌ی دبیرستان و دوره‌ی آموزش دانشگاهی خود راگذراند. پس از بازگشت به ایران، به یک گروه مارکسیست به رهبری دکتر تقی ارانی پیوست [۲]. در سال ۱۳۱۶ش.، بزرگ علوی و ۵۲ عضو دیگر این گروه دستگیر شدند و تا اشغال ایران توسط متفقین در سال ۱۳۲۰ش. در زندان بودند و در این زمان با اعلام عفو عمومی، بسیاری از زندانیان سیاسی، از جمله بزرگ علوی آزاد شدند. این گروه اندک پس از آزادی از زندان، هسته‌ی حزب توده ایران را تشکیل دادند. بزرگ علوی از بنیانگذاران حزب توده بود و فعالیت‌های اجتماعی، سیاسی و ادبی وی، با سیاست‌های

حزب هماهنگی نزدیکی داشت. او در سال ۱۳۳۲ش. به عضویتِ انجمن صلح جهانی درآمد و جایزه‌ی نشان طلایی را دریافت کرد. بزرگ علوی، پس از سرنگونی دولت دکتر مصدق به اروپا رفت و در دانشگاه هومبولدت[1] آلمان شرقی (سابق) سال‌ها به تدریس پرداخت.

بر خلاف دیگر نویسندگان معاصر ایران که آوازه‌ی آنان بر پایه‌ی طیف گسترده‌ای از آثار ادبی استوار است، بزرگ علوی تنها با آفرینش چندین اثر آوازه‌ای یافت. آثار او عبارتند از: سه مجموعه‌ی داستان کوتاه به نام چمدان (۱۳۱۳ش.)، ورق پاره‌های زندان (۱۳۲۰ش.) و نامه‌ها (۱۳۳۱ش.) و نیز گزارش در خور توجّهی درباره‌ی روزهای زندان با نام پنجاه و سه نفر (۱۳۲۱ش.) و رمانِ چشمهایش (۱۳۳۱ش.).او همچنین داستان «دیو... دیو» را با همراهی صادق هدایت و ش. پرتو نوشت که در مجموعه‌ی انیران (۱۳۱۰ش.) به چاپ رسید. بزرگ علوی همچنین سفرنامه‌ای نوشت با نام اوزبک‌ها (۱۳۲۷ش.) که گزارش سفر او به اتحاد جماهیر شوروی (سابق) به عنوانِ عضو هیأت نمایندگی فرهنگی ایران است. بزرگ علوی دو کتاب به زبان آلمانی نوشت به نام‌های:

Geschichte und Entwichlung der modernen persischen Literature (Berlin, 1964) و *Kämpfendes Iran* (Berlin, 1955).

نخستین اثر منتشر شده‌ی بزرگ علوی، چمدان، نشان‌دهنده‌ی آن است که وی در سال‌های نخستین تحصیل به شدّت تحتِ تاثیر فرویدیسم بود. در پی آن، پس از گرویدن به اندیشه‌های مارکسیستی، بزرگ علوی کوشید آثار خود را بر

---

1 . Humboldt University.

پایه‌ی رئالیسم سوسیالیستی استوار سازد. امّا همان‌گونه که خواهیم دید، اندیشه‌های فرویدی و روان‌شناختی، به شکل پاره‌ی جدایی‌ناپذیری از آثار بزرگ علوی بر جای ماند [۳]. چمدان، دربردارنده‌ی شش داستان با نگاهی روانکاوانه است و شخصیّت‌ها دارای حسّاسیّتی بیش از حد و دارای انواع گوناگون ناهنجاری‌های روانی هستند [۴]. چمدان، تنها اثر بزرگ علوی است که در آن اندیشه‌های چپ‌گرایانه‌ی نویسنده بازتابی نیافته است. بهترین داستان‌های این مجموعه، «عروس هزار داماد» و «سرباز سربی» است.

در داستان نخستین، یک کلوپ شبانه‌ی نوین به راه می‌افتد که همانند آن در تهران بسیار دیده می‌شد. شخصیّتِ اصلی داستان، ویلن‌زن دوره‌گردی است که پس از شنیدن آواز دختری به نام سوسن، شیفته‌ی او می‌شود و به موسیقی روی می‌آورد. پس از آن که هنر موسیقی را در اروپا به خوبی فرا گرفت، به ایران بازگشت و با دختری که سرچشمه‌ی الهام او بود ازدواج کرد. امّا دیگر آوازهای سوسن بر دل او نمی‌نشست و آن دو از هم جدا می‌شوند. سال‌ها بعد، این دو در یک کلوپ بدنام شبانه با یکدیگر روبرو می‌شوند (بدون این که همدیگر را بشناسند). سوسن، خواننده‌ای است که به «سوسن سوسکی» آوازه یافته و همان آوازهای قدیمی را می‌خواند، بیتی از حافظ که سال‌ها پیش، ویلن‌زنِ بیچاره را به تباهی کشانده بود:

مجو درستی عهد از جهان سست نهاد

که این عجوز، عروس هزار داماد است

این نغمه‌ها، ویلن زن را به یاد خاطره‌های گذشته می‌اندازد و هر دو با حالتی دیوانه‌وار، رقصیدن را آغاز می‌کنند و با خواندن شعر حافظ، از حرکت باز

می‌ایستند. یادآوری گذشته‌ها در آن حالت شور و وجد، خشم سوسن را برمی‌انگیزد و ویلنِ نوازنده را به زمین می‌کوبد و خُرد می‌کند.

سه نکته‌ی در خور توجّه در داستانِ «عروس هزار داماد» گفتنی است: دقّت نویسنده در بیانِ جزئیات، توانایی نویسنده در به تصویر درآوردن شخصیّت‌های داستان و ورزیدگی نویسنده در آفرینشِ بافت توصیف داستانی. پروفسور جی. ام. ویکنز در این باره می‌نویسد:

> فشردگی و انبوهی در تمام طول داستان به خوبی تاثیر گذاشته است... در کنار سر و صدا و جنب‌وجوش پی‌درپی سازِ ویلن زن، دو صدای دیگر نیز به گوش می‌رسد: صدای فارسی شکسته بسته‌ی زنِ فربه اروپایی که صاحب کلوپ است و نیز صدای ناهنجار گرامافون که مشتریان کلوپ، آن را بر صدای ویلن نوازنده ترجیح می‌دهند. بر روی گرامافون، عروسکی نصب شده که چهره‌ای نمادین دارد. بی‌گمان واژه‌ی «عروس» با نام داستان یعنی «عروس هزار داماد» در پیوند است. این عروسک چرخان با حالتی ابلهانه و با لباسی پر زرق و برق، در متن و در فضای داستان، جایگاهی ویژه دارد. این گونه صحنه‌پردازی در ادبیات غرب، به جز در نمایشنامه و در شعر، کمتر دیده می‌شود.

داستان دوم از مجموعه‌ی چمدان، به نام «سرباز سربی» از نظر پرداخت داستانی، بهترین داستان این مجموعه است. این داستان، اثری استوار است و در آن کمترین تاثیرپذیری را از ادبیاتِ غرب می‌توان دید. «سرباز سربی» تنها داستان این مجموعه است که در آن شخصیّت‌های خارجی و الگوبرداری از شیوه‌های زندگی غربی دیده نمی‌شود. این داستان، ویژگی‌های روحی یک کارمندِ معتادِ ناتوان در مسایل جنسی را توصیف می‌کند که عاشق کلفتی می‌شود. بزرگ علوی، رابطه‌ی شگفت‌انگیز آن دو و وسواس‌گری خرافی گونه‌ی

آنها نسبت به یک سرباز سربی را با خلّاقیّت و بصیرت بیان می‌کند. در وهله‌ی نخست، داستان را لحظه به لحظه از زبانِ «ف»، شخصیّت تریاکی داستان می‌شنویم:

> صحبت کردن اشخاص تریاکی جور مخصوصی است، یک جمله را شروع می‌کنند و یک بست به سر حقّه می‌چسبانند، تا آن بست تمام نشود جمله هم تمام نمی‌شود. شنونده باید حوصله داشته باشد و از جزجز تریاک بیزار نشود. چیزی که صحبت این تریاکی‌ها را گوارا می‌کند آهنگ شیرین و ملایم صدای آنهاست [۵].

سپس داستان را به گونه‌ای دیگر با تاکیدی متفاوت با زبان دختر می‌شنویم که بنا به گفته‌ی پروفسور ویکتز، «او نیز همانند ف، آدمی بی‌نزاکت، دیوانه‌خوی و افسارگسیخته است». سرانجام مرد به سببِ حساسیّت بیش از اندازه، سوءظن و حسادت، دختر را خفه می‌کند و خود نیز به شیوه‌ی مرموزی، ناپدید می‌شود.

جدا از زندگی، رفتارها، دگرگونی‌های ذهنی و شور و اشتیاق و نیز دلتنگی‌های دو شخصیّت اصلی داستان که با ورزیدگی بسیاری توصیف شده است، گسترش روند داستانی ـ به ویژه آغاز و پایان داستان ـ از اهمیّت درخور توجّهی برخوردار است: داستان در اتوبوس آغاز می‌شود، نویسنده به خواننده می‌گوید که او در همین اتوبوس‌ها، بیش از هشت سالِ دوره‌ی ابتدایی و دو سالِ دوره‌ی دبیرستان را گذرانده است. پایان داستان نیز در وضعیّتی مشابه در اتوبوس روی می‌دهد، گویا در این میان هیچ حادثه‌ی غیر عادی روی نداده است.

داستان‌های دیگر در مجموعه‌ی چمدان عبارتند از: «چمدان»، داستان عشق پدر و پسری به دختری روسی؛ «قربانی»، جوانی حسّاس و با استعداد، امّا بدبین

که به سببِ بیماریِ سل در آستانه‌ی مرگ است با دختر جوانی که عاشق اوست ازدواج می‌کند و در ماه عسل دست به خودکشی می‌زند؛ «تاریخچهٔ اتاق من»، این داستان تمام عناصر مناسب برای داستانی مهیّج را دارد: شوهری نابینا که بیماری او عصبی است؛ زنی زیبا، عاشقی جوان و صحنه‌ی قتل به عنوانِ اوج داستان و داستان طنزآمیز «مردی که پالتو شیک تنش بود»، نویسنده در این داستان، روشنفکرنمایان غرب‌گرا را به سُخره می‌گیرد و آگاهانه و با زبانی طنزآمیز، زبانِ شعرهای مدحی کلاسیک را به کار می‌گیرد. بازتاب تأثیر سبک نویسندگی و شخصیّت‌پردازی این داستان بر وغوغ ساهاب صادق هدایت و مسعود فرزاد به خوبی آشکار است[۱].

دومین مجموعه‌ی داستان‌های کوتاه بزرگ علوی، ورق پاره‌های زندان، بی‌درنگ پس از آزادی از زندان، در ۱۳۲۰ ش. منتشر شد. همان‌گونه که از نام این مجموعه برمی‌آید، این داستان‌ها، حکایتِ رویدادهایی در زندان [۶] است که بزرگ علوی بر روی کاغذ قند، پاکت سیگار و هر ورق‌پاره‌ای می‌نوشت. زبان آهنگینِ این داستان‌ها، از ویژگی‌های بارز آن است. تحلیل درخشانِ شخصیّت‌های داستانی و کاربرد گسترده‌ی تصویرها، داستان‌های این مجموعه را از آثار پیشین بزرگ علوی متمایز می‌کند و آشکارا نشان می‌دهد که نویسنده تا چه اندازه در گام‌های هنری خود به پیش حرکت کرده است. به رغم گرایش‌های سیاسی نویسنده که تقریباً بر تمام داستان‌ها سایه انداخته است، تحلیل و بررسی روان‌شناختی، درونمایه‌ی اصلی این مجموعه است.

بزرگ علوی در داستان نخست ـ «پادنگ» ـ در ضمن بیان ماجرای اندوه‌ناکِ

---

۱. نگاه کنید به صص ۳۳۳-۳۳۱.

ازدواجی ناموفّق که سرانجام به قتل می‌انجامد، رنج‌ها و سختی‌های روستاییانِ مناطق شمالی ایران را توصیف می‌کند. به مانند دیگر داستان‌های این مجموعه، نویسنده در آن، از وضعیّتِ سال‌های پایانی حکومت رضاشاه به شدت انتقاد می‌کند. بزرگ علوی به دوران هفت ساله‌ی زندان اشاره می‌کند و به این ترتیب محافلِ قدرت را به باد انتقاد می‌گیرد. زیبایی، متانت و خویشتن‌داری قلم بزرگ علوی، حتّی هنگامی که وحشی‌گری نگهبانان زندان را توصیف می‌کند، بسیار درخور توجّه است.

«ستاره‌ی دنباله‌دار»، داستان رقت‌انگیز و ترحم‌آور زندانی سیاسی جوانی است که در روز ازدواجش دستگیر می‌شود. داستان «انتظار»، ماجرای تراژدی زندانی دیگری است که سرانجام در زندان دیوانه می‌شود. نویسنده، این داستان را با شورانگیزی و احساسی زیبا نوشته است. در این داستان و داستان بعدی یعنی «عفو عمومی» که در آن زندانی سیاسی، برای همسر خود، رنج‌هایش را بیان می‌کند و احساس اندوه‌بار غم غربت و دلتنگی همراه با توصیفِ خاطره‌های گذشته را باز می‌گوید. بزرگ علوی با زبانی رئالیستی و با صراحت، از رنج‌های تنهایی در زندان سخن می‌گوید. نمونه‌ای از این زبان چنین است:

> وقتی آدم در زندان است آزاد نیست. بزرگ‌ترین عذاب این نیست که آدم با دنیای خارج قطع رابطه کرده، دور از خانواده و کسان دور از خوشی‌های زندگی زیر چکمه و شلاق زندانیان مظلوم‌کش به سر می‌برد. اوه، به این زجرهاخواهی نخواهی آدم تن در می‌دهد و عادت می‌کند. بزرگ‌ترین بدبختی و عذاب این است که آدم در این محیط کوچک هم آزاد نیست، آن‌جا هم تازه حبس است: با چند نفر دیگر که گاهی ابداً تناسب اخلاقی و فکری با آنها وجود ندارد هم خواب، هم

غذا و معاشر هستی. چند سال تمام می‌توانی برای نزدیک‌ترین دوستانت، قصّه‌ها و سرگذشت‌هایی که برای تو عزیز هستند، حکایت کنی؟ چند سال تمام می‌توانی به رفیقت بگویی که از این زندگی یکنواخت خسته شده‌ام، خسته و تنها آرزوی من این است که در یک روز از خواب بلند شوم و وقتی چشمهایم را باز می‌کنم، اول چیزی که جلب توجّه مرا می‌کند، زیرشلواری وصله خورده تو نباشد؟ چقدر در سر غذا آدم‌هایی بدبخت‌تر و بیچاره‌تر از تو ملچ و ملوچ می‌کنند، خرده غذا دور دهنشان می‌چسبد و تو روی آن را نداری به آنها بگویی که کمی آهسته‌تر غذا بخورند. موقعی که فکرِ خودت را مشغول یک آرزو یا حسرتی کرده‌ای، دیگران حرف‌هایی که محتوی اشاره‌ها و معنی‌های شهوتی است می‌زنند و باید گوش دهی. زمانی که چشم هایت را بسته و پشت پنجرهٔ آهنی سعی می‌کنی از دور نگاهی از کوه و برف و آزادی بدزدی و برای این منظره، آهنگ موسیقی خفیف و موثری به یادت می‌افتد امّا درست نمی‌توانی آن را پیدا کنی. هی به کوه و برف و آزادی نگاه می‌کنی، هی سعی می‌کنی آن موسیقی از یاد رفته را دو مرتبه پیدا کنی، در همین موقع ناگهان کسی دیوانه‌وار می‌خندد، بدنت را می‌لرزاند، امّا تو مجبوری و محکومی گوش بدهی. تمام این خرده‌ریزهای یکنواخت، یک دفعه، یک روز، یک هفته نیست. ماه‌ها، سال‌ها، اوه، اگر دنیا آتش نگیرد، اگر شعله جنگ عالمگیر نشود، برای ما همیشگی است [۷].

توانایی بزرگ علوی در صحنه‌پردازی و آفرینش تصویرها و پرداخت استادانه‌ی مواد خام در واپسین داستان این مجموعه، «رقص مرگ»، آشکار است. پیرنگِ داستان، ماجرایی عاشقانه است و سرانجام قتل در پایان داستان. داستان، با آهنگی به نام رقص مرگ که دختر با پیانو می‌نوازد همراه است. هنگامی که

راوی داستان، صحنه‌ی این رقص هراسناک را به تصویر می‌کشاند، قدرتِ تصویرپردازی و تخیّل‌گرایی بزرگ علوی، سببِ شگفتی خواننده می‌شود:

نیمه شب است!

چه شب وحشتناکی.

هر شب همین طور سهمگین است. برای آن که زندگی ما سهمگین و جانسوز است. آنها، دیگر جانی ندارند که بسوزند، مردگان جان ندارند.

برای این که ما مثل هم نیستیم، امّا مرده‌ها مثل هم هستند.

از نیمه شب تا بانگ خروس، مردگان جشن می‌گیرند: جشن آزادی، جنبش رهایی از دردهای زندگی.

همه با هم برابرند.

نه شاه است و نه گدا، نه پیر است و نه جوان، نه دختر است و نه پسر، نه زن است و نه مرد، همه مرده‌اند، همه استخوان‌بندی هستند.

کسی جقّه بر سر، کسی شنذره بر تن ندارد، دست به دست هم می‌دهند و می‌رقصند. مرگ که در همه آنها مشترک است، جزئی از کلّ آنها، خود آنها؛ مرگ، استخوان‌بندی‌ها را به رقص درآورده است. مرگ با قلم استخوان پا که روزی ساق پای دخترکی بلند بالا بوده، روی جمجمه دیوار کلفتی برای آنها ضرب می‌گیرد. ساعت دوازده که می‌شود، استخوان‌بندی‌ها از پله‌های گور بیرون می‌آیند و می‌رقصند. مرگ که خود آنهاست، برای آن که دیگر فرمانده و فرمانبرداری نیست، آهنگ ملایمی می‌نوازد.

مردگان گرد هم دست می‌افشانند و پای می‌کوبند.

این که استخوان‌های پشتش گوژ دارد؛ او در زندگی پشت خم کرده، سر فرود آورده است. این‌جا دیگر احتیاجی ندارد، برای این‌که آن‌چه او را از دیگران جدا می‌کرد، احتیاج زندگی روزانه، دیگر وجود ندارد. نه خنده

است، نه گریه؛ نه شادی و نه غم، نه دلواپسی است و نه امید و نه افاده است و نه تحقیر؛ نه ظلم و نه عجز و لابه؛ نه گرسنگی است و نه سیری.
هیچ چیز نیست، جز مرگ، جز آزادی.
آیا این مرگ و این آزادی از زندگی در بند، بهتر نیست؟
آیا این مرگ بِهْ از آن نیست که قاضی به زجر محکومش پوزخند بزند؟
آیا این مرگ بِهْ از آن نیست که محتاج پشت خم کند؟
آیا این مرگ بِهْ از آن نیست که آدم در بند باشد؟
از همین جهت است که آنها جشن گرفته‌اند.
رقص می‌کنند برای این که آزادند.
مرگ با قلم پای دختری، روی جمجمهٔ کلّه گنده‌ای برای آنها سرود و رقص مردگان را می‌نوازد.
وای، این آزادی هم محدود است.
خروس، ورود صبح را بانگ می‌زند.
همه مرده‌ها، استخوان‌بندی‌ها درهم می‌پاشند [۸].

پنجاه و سه نفر (۱۳۲۱ش.)، گزارش دقیقی است از رویدادهایی که از روز دستگیری تا عفو عمومی برای بزرگ علوی و یارانش پدید آمد. بدرفتاری‌های نگهبانان زندان، مبارزه‌ی زندانیان برای زنده ماندن، ستمگری عوامل گوناگون حکومتی، محاکمه‌ی زندانیان و ... با دقّت و درنگ گزارش شده است. این داستان، در سال‌های پر آشوب پس از رضاشاه منتشر شد و تاثیر در خور توجّهی به ویژه بر نسل جوان داشت. امّا به رغم قدرت برانگیزندگی و تهییج‌کنندگی داستان **پنجاه و سه نفر** و داستان‌های فرعی آن، در کارنامه‌ی ادبی بزرگ علوی چندان جایگاهی ندارد.

سومین مجموعه‌ی داستان‌های کوتاه بزرگ علوی، **نامه‌ها** در ۱۳۳۱ش.

منتشر شد. این مجموعه، دربرگیرنده‌ی نُه داستان است که در این میان «گیله مرد»، برجسته‌ترین داستان این مجموعه، اگر نگوییم بهترین، بی‌گمان یکی از بهترین داستان‌های کوتاهی است که تاکنون نویسنده‌ای ایرانی نوشته است [۹]. سبک، کاربرد درست واژه‌ها، ساختِ داستانی، توازن عناصر، نوآوری و بیش از همه، هیجان و برانگیزندگی داستان، آثار نویسندگان غربی همچون ارنست همینگوی را به ذهن یادآور می‌شود. دو ژاندارم، کشاورزی گیلانی به نام گیله مرد را که به ایستادگی در برابر مالکان منطقه متهم است به مرکز فرماندهی می‌برند. متهم، با پای برهنه در باران و گل و لجن جنگل‌های شمال گام برمی‌دارد. باد شدیدی می‌وزد و رعد و برق در آسمان پدیدار است. یکی از دو ژاندارم به گیله مرد ناسزا می‌گوید و او را به باد تهمت‌های ناروا می‌گیرد، متهم آرام می‌ماند، تا این‌که ژاندارم ناسزاگو، نادانسته و از سر بی‌توجّهی، از کشتن زنی سخن می‌گوید که همسر گیله مرد بوده است. در راه، در قهوه‌خانه‌ای توقّف می‌کنند، ژاندارم دیگر (که زمانی راهزن بوده است) با دریافت پنجاه تومان، تپانچه گیله مرد را به او باز می‌گرداند و خودش فرار می‌کند. گیله مرد، ژاندارم بد دهن و ناسزاگوی را خلع سلاح می‌کند، ژاندارم التماس می‌کند و از پیرمرد درخواست می‌کند که از خون او درگذرد و به زن و بچه‌هایش رحم کند. گیله مرد راهی جنگل می‌شود امّا هنوز چند قدمی بیش نرفته که در اثر تیر ژاندارم دیگر از پای درمی‌آید.

در نخستین داستان این مجموعه، «نامه‌ها»، شیرین، دختر قاضی است که به گروهی انقلابی پیوسته است. نامه‌هایی برای پدرش می‌فرستد و بدون آن که خود را معرفی کند از قضاوت‌های غیر عادلانه و شرارت‌های او پرده برمی‌دارد. پدر بی گناهان بسیاری را تاکنون محکوم کرده است، که به گناهان خود اعتراف

می‌کند و اکنون می‌کوشد در مورد گذشته‌ی خود به داوری بنشیند. بخش در خور توجّه داستان، همین محاکمه‌های روان‌شناختی درونی قاضی است.

«اجاره خانه»، تابلویی خشن و در عین حال گویا درباره‌ی خانواده‌ی فقیری است که در زیر آوار سقف اتاقی کشته می‌شوند [۱۰]. «دزاشیب» شرح رنج و درد پدری است که تمام ثروت خود را صرف تحصیل تنها دخترش می‌کند، به امید آن که روزی دخترش، مامای روستایشان شود. امّا دختر پس از پایان تحصیل خود، روستا را به فراموشی می‌سپارد و زندگی تجمّلی و جذّاب شهری را ترجیح می‌دهد [۱۱]. داستان پر احساس کوتاه «یه ره نچکا»، گر چه داستانی رقّت‌آور و ترحم‌انگیز است، به آهنگی ملایم و آرام و غزلی لطیف همانند است که بدون معنای روشنی است. در «یک زن خوشبخت» و «رسوایی»، سرنوشت شوم ازدواج‌های تحمیلی از جانب پدر و مادر بر فرزند و نیز رسوایی‌های طبقه‌ی مرفّه جامعه، به تصویر درمی‌آید. بزرگ علوی در واپسین داستان از مجموعه‌ی نامه‌ها، به نام «پنج دقیقه پس از دوازده»، دیوان‌سالاری اداری ایران را به سُخره می‌گیرد.

رمان چشمهایش، بی‌درنگ پس از انتشار، بسیاری به ویژه روشنفکران چپ‌گرا را برانگیخت. از آن زمان، برخی این کتاب را ستوده‌اند و برخی نیز آن را به شدّت نکوهیده‌اند. شدیدترین انتقادها را دوستان سیاسی بزرگ علوی و منتقدان حزب توده از او کرده‌اند. در نشریه‌های ادبی اتحاد جماهیر شوروی (سابق) نیز بر این کتاب، انتقادها روا داشتند و به کاستی‌های آن بیش از اندازه توجّه کردند و ارزش‌های مثبت و هنری آن را نادیده گرفتند. درونمایه‌ی چشمهایش، تصویر زنی ناشناس است که هنرمندی پرآوازه به نام ماکان

(سازمان‌دهنده و چهره‌ی اصلی حرکت‌های زیرزمینی در دوران رضاشاه) آن را ترسیم کرده است. ما کان تبعید می‌شود و در واپسین روزهای زندگی، شاهکار خود را می‌آفریند و آن را چشمهایش می‌نامد. آن‌چه در این تصویر بیش از همه جلب توجّه می‌کند، زیبایی شگفت‌انگیز چهره نیست، بلکه این نگاه اندوه‌ناک و تلخ و پر راز و رمز زن است که نگاه بیننده را به سوی خود می‌کشاند. بیننده احساس می‌کند که چشمانِ زن، سرچشمه‌ی رنج و درد نقاش بوده است. راوی داستان که در پی آن است گره رمزآلود اسرار زندگی این مرد را بگشاید، آن‌چنان می‌کوشد که سرانجام صاحبِ چشمان را می‌یابد.

فرنگیس که تصویر چهره از آنِ اوست، از خانواده‌ای اشرافی است. او از آغاز جوانی آرزو داشت نقاش بشود. با این شور و شوق به پاریس می‌رود و در مدرسه‌ی هنرهای زیبا، به فراگیری نقاشی می‌پردازد. امّا برای برجسته شدن و آفرینش اثری ارزشمند در زمینه‌ی نقاشی، افزون بر داشتن استعداد، باید سخت کار کرد. فرنگیس که در خانواده‌ای اشرافی به دنیا آمده و در ناز و نعمت رشد کرده آشکارا درمی‌یابد برای این کار ساخته نشده است:

> به من کار کردن یاد نداده بودند. من احتیاج نداشتم به این که کار کنم تا روزگار را بگذرانم. دیگران بودند و با میل و رغبت همه‌ی کارهای مرا می‌کردند. پدرم شعاری داشت: هیچ وقت کاری را که دیگران می‌توانند برای تو انجام دهند خودت دنبال نکن [۱۲].

فرنگیس که در هنر با ناکامی روبرو شده بود، به سبکسری‌های زندگی پاریسی روی آورد. هوشمندی او در وجودش خودخواهی پدید آورده بود و از زیبایی خود برای به سُخره گرفتن و رنجاندن مردان بهره گرفت:

> من کینه‌ای از این عُشّاق ابله به دل گرفته بودم و از زجر آنها لذّت

می‌بردم. کیف می‌کردم آنها را برنجانم. هر چه آنها دیوانه‌تر می‌شدند من سخت‌تر می‌گرفتم [۱۳].

فرنگیس در این مرحله از زندگی با نقاش جوان بیماری که تمام وقت و نیروی خود را به فعالیّت‌های سیاسی اختصاص داده آشنا می‌شود. خداداد یک انقلابی پرشور است که در برابر استبداد حاکم بر کشورش به مبارزه برخاسته است. وجود او از امید، عشق و ایمان خدشه‌ناپذیربه سرنوشت مردم و سرانجام پیروزی نهایی سرشار است. خداداد دارای نامزدی است و هیچ توجّهی به زیبایی و جذابیّت ظاهری فرنگیس ندارد. جاذبه وگرمی و زندگیِ خداداد بر قلب دختر جوان اثر می‌کند و به ترغیب خداداد، فرنگیس تصمیم می‌گیرد که به ایران باز گردد:

بیا برو به ایران! مردم مملکت ما آن‌قدر بیچاره و محتاج به مساعدت هستند که تو از هزار راه می‌توانی سودمند باشی. شاید همین دردی که امروز تحمّل می‌کنی، راه نجات تو باشد. برای این که هنرمند بشوی، باید حتماً انسان باشی. تو هنوز نمی‌دانی که مردم هموطن تو در چه مرحله‌ای از زندگی به سر می‌برند. بیا برو به ایران آدم شو! شاید راه موفقیّت را بیابی. حالا که نتوانستی اژدهایی را که خودت را می‌خورد در پرده نقاشی جلوه‌گر کنی، بیا و اژدها را در زندگی اجتماعی مردم ایران بکش. آن‌جا عدّه‌ای از جوانان ایران که تحصیلاتشان را در اروپا تمام کرده‌اند، تشکیلات مخفی دارند. هنوز کاری از آنها ساخته نیست. امّا روزی خدمت بزرگی به این مملکت خواهند کرد. آنها به کمک امثال تو احتیاج دارند. همین خوشگلی تو که وبال جانت شده است، ممکن است به حال آنها در انجام کارهای دشوارشان مفید باشد [۱۴].

فرنگیس در پی بازگشت به ایران، با ماکان، هنرمند برجسته دیدار می‌کند و به

راهنمایی او، در فعالیت‌های پنهان گروهی انقلابی شرکت می‌کند. امّا شور و شوق سیاسی در وجود او بسیار زود کم‌رنگ می‌شود:

> من علاقه‌ای به سرنوشت مردم این مملکت نداشتم، دردهای آنها دل مرا نمی‌سوزاند و در زجر و مصیبت آنها شریک نبودم. هر اتفاقی می‌افتاد جای من امن بود. چه ارتباطی مابین من و این کور و کچل‌ها که این مملکت را پر کرده بودند وجود داشت [۱۵].

در برابر، عشق سوزان ماکان، دل فرنگیس را می‌رباید. کوشش فرنگیس برای کشاندن توجّه ماکان و جواب ردّ ماکان، در ادامه‌ی داستان روی می‌دهد. سرانجام پس از دستگیری ماکان، فرنگیس به افسری پلیس که مدّت‌ها پیش به او پیشنهاد ازدواج داده، به رغم نفرت از او، پاسخ مثبت می‌دهد. فرنگیس بر این باور است که این کار را فقط برای نجات زندگی ماکان انجام می‌دهد.

فرنگیس در هنگام بیان داستان زندگی خود و ارتباطش با ماکان، می‌کوشد راوی داستان بپذیرد که آن چشمان کینه‌توز، تصویر چشمان او نیست و هنرمند، در شناخت او دچارِ سوءتفاهم شده است. امّا با توجّه به گفته‌های نویسنده، افزون بر این‌که ماکان بسیار به فرنگیس توجّه داشته، به خوبی اورا می‌شناخته، نکته‌ای که سبب برانگیختن انتقادهای تند منتقدان چپ‌گرا شده است. در نگاه آنان، فرنگیس دختری ماجراجو از طبقه‌ی بورژواست که از خوشی‌ها و لذّت‌های پوچ طبقه و محیط گرداگرد خود خسته شده و در پیِ شور و هیجان، به حرکتی انقلابی روی آورده است. فرنگیس، خود بر این باور است که هیچ علاقه‌ای به سرنوشت مردم و هیچ ایمانی به جنبش انقلابی ندارد. از این‌رو، چشم‌های تابلو، همان چشم‌های فرنگیس است. هنرمند در تصویرگری خود بسیار دقیق و واقع‌گراست و این نویسنده است که در تحلیل‌های نهایی خود به

کژراهه می‌رود. اندیشمندی روسی در این مورد چنین می‌نویسد:

> در چشمهایش، پاره‌ای کاستی‌های در خور توجّه به چشم می‌خورد. قهرمان اصلی داستان، ماکان، رهبر یک جنبش دموکراتیک و هنرمندی برجسته است که به صورت شخصیّتی ناتوان به تصویر درآمده است. نویسنده تنها به فرنگیس، اشراف‌زاده‌ای سبک مغز و پر حرف توجّه می‌کند و عشق فرنگیس به ماکان را زیربنای توجیه رفتارهای ابلهانه و پوچ او قرار داده است[1].

منتقد روسی، دی. اس. کمیساروف، در مورد گرایش به رئالیسم و ناتورالیسم در ادبیات نوین ایران چنین می‌نویسد:

> گونه‌ی متفاوتی از ناتورالیسم را در آثار بزرگ علوی می‌بینیم. گاه، نویسنده بدون کوشش برای دست یافتن به اوج و کمال هنری، تنها تصویری از زندگی خود نشان می‌دهد و تصویرهای شخصی را به جای تیپ‌های اجتماعی در برابر چشمان خواننده می‌گذارد. احتمالاً به همین سبب است که در رمان چشمهایش، فرنگیس، چهره‌ای چنین شگفت‌انگیز و غیر عادی از خود به نمایش می‌گذارد و ماکان، نقاشی بارز و پیشرفت‌گرا تصویری ناموجّه، کم‌رو و حتّی ناتوان وجود دارد. بزرگ علوی، با بیان نکته‌های کوچک بی‌ربط و غیر ضروری، شخصیّت قهرمان داستان را در هاله‌ای از ابهام فرو برده است، چرا که پرداختن بیش از اندازه به جزئیات، غالباً سبب تباهی یافتن تصویر می‌شود[2].

انتقاد جدّی‌تری که در مورد رمان **چشمهایش** گفتنی است، زیاده‌روی

---

1 . Sovremeniny Iran, edited by B. N. Zakhoder (Moscow, 1957).

2 . See Krathie Soobscheniya Instituta Vastokovedeniya (Akademiya Nauk SSSR), XXVII, 1958.

نویسنده در تحلیل‌های روانکاوی و درون‌گرایی احساسی می‌باشد که گاه به روند حرکتی داستان و عینیّت بخشیدن به تصویرها، آسیب می‌رساند. با این همه، رمان چشمهایش، اثر هنری بی‌نظیر و پویایی در میان آثار نوین فارسی است [۱۶]. در تمام داستان، هیچ عنصر ایستا و خسته‌کننده‌ای به چشم نمی‌خورد [۱۷]. در آغاز کتاب، فضای خفقان‌آور سال‌های خودکامگی پهلوی به خوبی به تصویر درآمده است. نویسنده به بهانه‌ی توصیف تابلوهای هنرمند مانند «خانه‌های رعیّت» و «کشف حجاب»، به روشنی روزگار و نابسامانی‌ها و بدبختی‌های مردم را نشان می‌دهد. شخصیّت خداداد که به صورت مبارزی انقلابی نشان داده می‌شود، خواننده را خیلی زود تحت تأثیر قرار می‌دهد و تحسین او را برمی‌انگیزد. چهره‌های خداداد، رجب، نوکر وفادار ماکان و سرهنگ آرام، رییس پلیس، با استادی و مهارت به تصویر درآمده است.

بررسی و مطالعه‌ی چشمهایش [۱۸] را نمی‌توان بدون دست کم اشاره‌ای کوتاه به زبان ساده، موجز و در عین حال ممتاز آن به پایان برد. همان‌گونه که پروفسور ویکنز، درباره‌ی اثر دیگری از بزرگ علوی چنین می‌نویسد:

> نیازی به یادآوری نیست که نثر فشرده، موجز و بی‌تکلّف بزرگ علوی، دستاوردی برای نثر زبان فارسی است. او بر خلاف بسیاری دیگر از نویسندگان، از زبان تصنّعی و متکلّفانه روی‌گردان نشد تا گرفتار ابتذال، فرم‌های زبانی نامانوس، زیاده‌روی در کاربرد اصطلاحات عامیانه و زشت‌گویی تعمّدآمیز شود. سبک بزرگ علوی، انعطاف‌پذیر و پویاست و در هر بافتی، شکل مناسب و طبیعی خود را می‌یابد. از این حیث، آثار علوی بسیار در خور توجّه است و می‌تواند به خوبی مواد خام لازم برای تهیه‌ی کتابی راهنما در زمینه‌ی فارسی محاوره‌ای و گفتاری نوین را فراهم کند.

شماری از آثار بزرگ علوی به آلمانی ترجمه شده است. هربرت ملزیگ[1]، ترجمه‌ای از رمان چشمهایش را در سال ۱۹۵۹م. در برلین منتشر کرد. همچنین ژوزف بیلوسکی[2]، این رمان را به لهستانی ترجمه کرد. رودلف گلپکه[3] ایران‌شناسی سوئیسی، ترجمه‌ی آلمانی «رقص مرگ» را در مجموعه‌ای که از نویسندگان دوره‌ی نوین ایران تهیه کرده، آورده است. مجموعه‌ی دیگری به زبان آلمانی، دربرگیرنده‌ی ۱۵ داستان کوتاه بزرگ علوی در سال ۱۹۶۰م. منتشر شد. عنوان آلمانی این کتاب یعنی *Die Weisse Mauer* نام یکی از نوشته‌های علوی به این زبان است. داستان‌های دیگر این مجموعه را فون هربرت[4] و مانفرد لورنز[5] به آلمانی ترجمه کردند [۱۹].

آشنایی گسترده‌ی بزرگ علوی با ادبیات دیگر ملّت‌های جهان و چیرگی وی بر چندین زبان اروپایی، سبب شد که وی ترجمه‌های بسیار زیبایی به زبان فارسی از ادبیات جهانی به دست دهد، از جمله: باغ آلبالو (آنتوان چخوف)، دوازده ماه (ساموئل مارشاک، از زبان روسی)، کسب و کار خانم وارن (برناردشاو)، مستنطق (پرسیتلی، از زبان انگلیسی)، دوشیزه اورلئان (شیلر) و حماسهٔ ملّی ایران [۲۰] (تئودور نولدکه [۲۱]، از زبان آلمانی).

---

1 . Herbert Melzig.

2 . Jozef Bielowski.

3 . Rudolf Gelpke.

4 . Von Herbert.

5 . Manfred Lornez.

یادداشت‌های مترجمان

[۱] دکتر کامشاد در متن انگلیسی، سال تولد بزرگ علوی را ۱۹۰۷م. می‌داند که برابر است با ۱۲۸۶ش.، این عدد درست نیست. در **فرهنگ داستان‌نویسان**، نوشته‌ی حسن عابدینی و **نقد آثار بزرگ علوی**، نوشته‌ی عبدالعلی دست‌غیب، سال ۱۲۸۳ش. سال تولد بزرگ علوی دانسته شده است. حسن میر عابدینی در **صد سال داستان‌نویسی ایران** (ج ۱، ص ۱۲۱)، سال ۱۲۸۲ش. را تاریخ تولّد بزرگ علوی می‌داند.

[۲] بزرگ علوی در این سال‌ها با دو محفل ارتباط داشت: در محفل ادبی با صادق هدایت و در محفل سیاسی با دکتر تقی ارانی آشنا شد و با آنان در پیوند بود. علوی خود چنین می‌نویسد: «من در مجلهٔ دنیا به اسم فریدون ناخدا مطلب می‌نوشتم. در آن موقع چند مقاله راجع به هنر نوشتم و داستان **گُل‌های سفید زوایک** را ترجمه کردم». (ر.ک: «گفتگو با بزرگ علوی»، روزنامه‌ی **صدای معاصر**، شماره‌ی ۷، اردی‌بهشت ۱۳۵۸، به نقل از: میر عابدینی، حسن، **صد سال داستان‌نویسی ایران**، همان، ج ۱ و ۲، ص ۱۲۱).

[۳] بزرگ علوی و صادق هدایت از نظر بهره‌گیری از روانکاوی، نقطه‌ی مشترک دارند. بزرگ علوی همانند هدایت، آموخته‌های خود را از روانکاوی فروید در داستان‌های کوتاه به کار گرفت. او نیز قهرمان‌هایی گوشه‌نشین و روان‌نژند آفرید که به سبب شکست‌های عاشقانه با جنون و نیستی رودررو می‌شوند. از این حیث، **بوف کور** هدایت و **چمدان** علوی، همانندی‌هایی دارند: **چمدان** برای «ف» ـ راوی داستان‌ها ـ چون «تابوت» برای راوی **بوف کور** است.

[۴] در باره‌ی رویکردهای روانکاوی بزرگ علوی در آثار خود، عبدالعلی دست‌غیب، پژوهش گسترده‌ای انجام داده است (ر.ک: **نقد آثار بزرگ علوی**، انتشارات فرزانه، تهران، ۱۳۵۸، ص ۵۷).

[۵] ر.ک: علوی، بزرگ، **چمدان**، سازمان انتشارات جاویدان، تهران، ۱۳۵۷، ص ۵۴.

[۶] در حقیقت بزرگ علوی با نوشتنِ **پنجاه و سه نفر** و **ورق پاره‌های زندان**، پس از سرنگونی رضاشاه، یکی از آفرینندگان «ادبیات زندان» در ایران بود. داستان‌های «ستاره دنباله‌دار»، «انتظار» و «عفو عمومی» را باید به این مجموعه‌ی آثار بزرگ علوی افزود.

[۷] علوی، بزرگ، **ورق پاره‌های زندان**، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۷، ص ۳۷-۳۶.

[۸] همان، صص ۱۱۵-۱۱۳.

[۹] حسن میرعابدینی در **صد سال داستان‌نویسی ایران** دیدگاهی همسو با دکتر حسن کامشاد دارد که خواندنی به نظر می‌رسد: بزرگ علوی در **گیله مرد** «به آن گوهر کمیاب، که داستان کوتاه خلّاقانه است، دست می‌یابد و موفّق به ارائه‌ی ویژگی بنیادی دوران خود به شکلی هنری می‌شود» (ص ۲۳۴). «موفقیّت **گیله مرد** در این است که در حدّ بیان یک جز (داستان زندگی و مرگ گیله مرد) نمی‌ماند و به تصویری اجتماعی و پرشور تبدیل می‌شود» (همان جا). «**گیله مرد** از داستان‌هایی است که تاثیر عمیقی بر ادبیات معاصر ایران گذاشته... نویسندگان دیگری هم که می‌کوشیدند داستان‌های واقع‌گرایانه اجتماعی بنویسند، از تاثیر **گیله مرد** بر کنار نماندند» (ص ۲۳۶). جمال میرصادقی در **ادبیات داستانی** (ص ۳۵۳) و عبدالعلی دست‌غیب در **نقد آثار بزرگ علوی** (ص ۸۹) همین دیدگاه مثبت را در باره‌ی **گیله مرد** دارند.

[۱۰] داستانِ «اجاره‌خانه» از معدود داستان‌های بزرگ علوی است که به توصیف زندگی مستمندان و فقیران جامعه اختصاص یافته و گرایش‌های ناتورالیستی در آن پر رنگ است.

[۱۱] بزرگ علوی در داستان‌های «دزاشیب» و «یک زن خوشبخت» تأثیر تباه‌کننده‌ی اخلاقیات طبقه‌ی متوسط را بر انسان‌ها نشان می‌دهد.

[۱۲] علوی، بزرگ، **چشمهایش**، انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم، تهران، ۱۳۵۷، ص ۸۹.

[۱۳] همان، ص ۷۸.

[۱۴] همان، ص ۱۰۸.

[۱۵] همان، ص ۱۱۵.

[۱۶] چنین به نظر می‌رسد که ادبیات رئالیستی ایران در سیر تحوّل خود، گرایش به سمبلیسم بی‌روح، خام و به دور از عینیّت‌ها را وا می‌نهد و در مسیر دست یافتن به واقعیّت‌های عینی و توصیف چنین عرصه‌ای گام برمی‌دارد. بی‌گمان بزرگ علوی، به ویژه با

نوشتن رمان **چشمهایش**، واقعیّتِ اجتماعیِ مرحله‌ی جدیدی از تاریخ معاصر ایران را زمینه‌ی داستان‌های خود قرار می‌دهد.

[۱۷] **چشمهایش**، نشان‌دهنده‌ی تکوین هنر بزرگ علوی و مانند **بوف کور**، جزو نخستین رمان‌های واقعی ایران است. این رمان با ساختمان سنجیده و شخصیت‌هایی که حرف‌ها و اعمالشان مبتنی بر خاستگاه و سمت‌گیری روحی و اجتماعیشان است، جای مشخصی در ادبیات پیشرو ایران دارد. با این همه، **چشمهایش** نشان‌دهندهٔ عدم‌گسترش رمان نوین فارسی از لحاظ اجتماعی و تعدّد شخصیّت‌ها و گستردگی ماجراهاست» (ر.ک: میرعابدینی، حسن، **صد سال داستان‌نویسی ایران**، نشر چشمه، ویراست دوم، تهران، ۱۳۷۷، صص ۲۳۴-۲۳۳).

[۱۸] برای آگاهی بیشتر درباره‌ی رمان **چشمهایش** می‌توانید به این آثار مراجعه کنید:

ـ دست‌غیب، عبدالعلی، **نقد آثار بزرگ علوی**، انتشارات فرزانه، تهران، ۱۳۵۸، صص ۱۴۱-۱۱۵.

ـ کمایی، علی اکبر، **نویسندگان پیشگام**، شرکت مؤلّفان و مترجمان ایران، تهران، ۱۳۶۳، صص ۸۷-۸۴.

ـ میرصادقی، جمال، **ادبیات داستانی (قصه، داستان کوتاه و رمان)**. موسسه‌ی فرهنگی ماهور، چاپ دوم. تهران، صص ۶۱۹-۶۱۷.

ـ میرعابدینی، حسن، **صد سال داستان‌نویسی ایران**، نشر چشمه، ویراست دوم، تهران، ۱۳۷۷، صص ۲۳۴-۲۲۹.

[۱۹] به این مجموعه از آثار ترجمه‌ای بزرگ علوی، باید داستان بلند **سالاری‌ها** و مجموعه‌ی داستانی **میرزا** را نیز افزود. همچنین باید به داستان **موریانه** (۱۳۶۸ش.) اشاره کرد که پس از تالیف کتاب حاضر نگاشته شده و از نگاه دکتر حسن کامشاد دور مانده است. این داستان که آخرین اثر بزرگ علوی به‌شمار می‌آید و چند سال پیش از درگذشت وی نوشته شد، آن‌چنان رمان ارزشمندی به‌شمار نمی‌آید. در حقیقت تاریخ معاصر ایران است و رمان نیست. **موریانه**، از نوعِ خاطره‌نویسی سران رژیم پهلوی دوم است که در سال‌های پس از انقلاب، بازار آنها رونقی یافت. این داستان درباره‌ی یک مقام امنیتی ارشد دوران شاه است که در پی توجیه کار خویش برمی‌آید. راوی داستان که ساواکی آواره‌ای در اروپاست، با هدف ادای دین به خواهری که سبب نجات او شده، سرگذشت خود را می‌نویسد تا هم خیانت‌ها را

افشا کند و از بازماندگان آن ماجراها باج بگیرد و هم خود را مبرّا از شقاوت‌های آنان بنمایاند... نثر بزرگ علوی در **موریانه** کهنه و همانند پاورقی‌های سیاسی دهدی ۳۰ است. در حقیقت هدف نویسنده، توصیف فساد و دورویی مقام‌های ارشد امنیتی حکومت پهلوی است که به مثابه‌ی موریانه‌ای، بنای سلطنت را از درون نابود کرد و فرو ریخت.

[۲۰] حماسه ملی ایران نوشته‌ی نولدکه، نخستین کار ادبی بزرگ علوی به‌شمار می‌آید که نخست آن را به صورت پاورقی در مجله‌ی **شرق** انتشار داد.

[۲۱] تئودور نولدکه Theodor Noldeke (۱۹۳۰-۱۸۳۶م.) در هامبورگ آلمان به دنیا آمد. در ۱۸۵۳ وارد دانشگاه شد و زیر نظر پدرش ادبیات کلاسیک یونانی و لاتینی را آموخت و زبان‌های سامی، فارسی، ترکی و سانسکریت را فرا گرفت و در ۱۸۵۶ به اخذ دکتری نایل آمد. موضوع رساله‌ی دکتری او «تاریخ قرآن» بود. عبدالرحمن بَدَوی، نولدکه را «شیخ المستشرقین» آلمان خوانده است. نولدکه به عطار و سعدی علاقه‌ای خاص داشت و در زمینه‌ی شاعران عارف مسلک ایرانی به تحقیق پرداخت.

آثار تئودورنولدکه عبارتند از: **تاریخ قرآن**؛ **حماسهٔ ملّی ایران** (در ۲ جلد در ۱۸۹۵ و ۱۹۰۴ برای نخستین بار به چاپ رسید و در ۱۹۲۰ در یک جلد در برلین و لایپزیگ منتشر شد. این اثر به انگلیسی نیز ترجمه شد و از آثار ارزشمند خاورشناسی درباره‌ی ادبیات ایران است)؛ **بحث‌هایی درباره‌ی زبان سامی** (۱۹۰۴)؛ **مطالعات جدید درباره‌ی زبان سامی** (۱۹۱۱)؛ **علی بابا** (۱۹۱۴) و **تاریخ فرس و عرب در زمان ساسانیان** (۱۸۷۹).

www.KetabFarsi.com

فصل ۱۳

نویسندگان جوان‌تر

جلال آل احمد

در میان نسلِ جوان‌ترِ نویسندگان ایرانی، جلال آل احمد به سبب گوناگونی آثار، سبک در خور توجّه و عقیده‌ی راسخ و ژرف که در تمام آثار او دیده می‌شود، از جایگاهی ویژه برخوردار است. او در خانواده‌ای روحانی به دنیا آمد و بالنده شد. در آغاز جوانی به معلّمی پرداخت، در حالی که پیش از این عضو حزب توده بود. هر آن‌چه در آثار سه تن از نویسندگان پیشگام نثر نوین فارسی ـ محمّد علی جمال‌زاده، بزرگ علوی و صادق هدایت ـ از نظر فرم و درونمایه، ایرانی [۱] به‌شمار می‌آید در آثار جلال آل احمد گرد آمده است.

آوازه‌ی ادبی جلال آل احمد با انتشار داستانی کوتاه به نام «زیارت» در مجله‌ی سخن در سال ۱۳۲۴ش. آغاز شد. این داستان جالب و یازده داستان دیگر در مجموعه‌ای به نام دید و بازدید، در همان سال منتشر شد. درونمایه‌ی این داستان‌ها عبارت بودند از: انتقاد از خرافات و ملّایان ریاکار و دو چهره، انتقاد از

جنبه‌های ناخوشایند و منفی زندگی شهری و نیز ابراز همدردی پیگیر و ژرف با توده‌های مردمِ گرفتارِ رنج‌ها و نابسامانی‌های اجتماعی و سیاسی. به جز چند مقاله‌ی اجتماعی و انتقادی که جلال آل احمد در این سال‌ها در نشریه‌هایی به چاپ رساند، او بیشتر به نوشتن داستان کوتاه می‌پرداخت. در پی آن، چهار مجموعه‌ی داستانی دیگر منتشر کرد: از رنجی که می‌بریم (۱۳۲۶ش.)، سه تار (۱۳۲۷ش.)، زن زیادی (۱۳۳۱ش.) و سرگذشت کندوها (۱۳۳۳ش.). پس از آن، دوره‌ی رکود و ایستایی فعالیت‌های ادبی جلال آل احمد فرا رسید که همزمان بود با سرنگونی دولت دکتر مصدّق و پیامدهای سیاسی آن. در این سال‌ها، وی گویا برای زدودنِ احساس ناامیدی، به پژوهش در مورد آداب و رسوم، لهجه‌ها، فرهنگ عامیانه و دیگر جنبه‌های زندگی روستایی مناطقی از ایران روی آورد. دستاورد این پژوهش‌ها، سه مجموعه‌اند شامل: اورازان (۱۳۳۲ش.)، تات‌نشین‌های بلوک زهرا (۱۳۳۷ش.) و دُرّ یتیم خلیج (۱۳۳۹ش.) [۲]. جلال آل احمد از سر فروتنی گفته است که این پژوهش‌ها، جدّی و دقیق شکل نگرفته است. امّا اهل فن و صاحب‌نظران بر این باورند که در این سه اثر، آگاهی‌های در خور توجّهی در زمینه‌های جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی و لهجه‌شناسی این سه منطقه‌ی ناشناخته گرد آمده است.

در قلمرو ادبیات داستانی، واپسین آثار جلال آل احمد عبارتند از: مدیر مدرسه (۱۳۳۷ش.) و نون والقلم (۱۳۴۰ش.) که هر دو، قصّه‌ی بلند به‌شمار می‌آیند و به شیوه‌ی سنّتی نقل داستان، نگاشته شده‌اند. در مدیر مدرسه، نویسنده، تصویری رئالیستی از زندگی وگرفتاری‌های مدیر یک مدرسه روستایی وکارکنان این مدرسه به دست می‌دهد. خواننده، با محرومیت‌ها

و درماندگی‌های این دسته از کارکنان دولت و پاره‌ای از نابسامانی‌های نظام آموزشی کشور آشنا می‌شود.

ویژگی بارز و برجسته‌ی تقریباً تمام آثار داستانی جلال آل احمد، کاربرد گسترده‌ی گونه‌های گفتاری است که حتّی در عبارت‌های توصیفی این داستان‌ها نیز دیده می‌شود. در حقیقت، در عبارت‌های نقل قولی داستان‌های آل احمد، بازشناساندن نقل قول مستقیم از غیر مستقیم دشوار است. افزون بر این، جلال آل احمد در کاربرد زبان ایجازآمیز بسیار ورزیده است و شخصیّت داستان‌های خود را از میانه‌ی عبارت‌های خود آنان بیان می‌کند. بدگمانی و ناامیدی همراه با شوخ‌طبعی در آثار جلال آل احمد جایگاه مهمّی را داراست. او، به رغم گرایش پیشرفت‌گرایانه و گاه انقلابی، در ذات و سرشت خود وابسته و پایبند به سنّت‌ها بود. جلال آل احمد، سنّت‌های ملّی و به ویژه اصول و مبانی رفتار ایرانیان باستان را می‌ستود و از تهاجم نوگرایی و شیوه‌های شبه غربی در زندگی بسیار ناخرسند بود. فروپاشی و انحطاط اخلاقی مردم، او را به داوری‌های تند و تعصب‌آمیز کشانده است. دُرّ یتیم خلیج (جزیره‌ی خارک) و کتاب بحث‌برانگیز غرب زدگی نمونه‌هایی از این نوع داوری‌هاست.

جلال آل احمد، افزون بر آفرینش آثار پژوهشی و علمی، چندین کتاب را نیز از زبان فرانسه به فارسی برگردان کرده است: قمارباز (داستایوفسکی)، بیگانه و سوتفاهم (آلبرکامو)، دست‌های آلوده (ژان پل سارتر)، بازگشت از شوروی و مائده‌های زمینی (آندره ژید) [۳].

صادق چوبک

صادق چوبک در سال ۱۲۹۵ش. در بوشهر به دنیا آمد. پس از تحصیلات ابتدایی در شیراز، به کالج امریکایی تهران راه یافت و در ۱۳۱۶ش. فارغ‌التحصیل شد و سال‌ها در شرکت ملّی نفت ایران در تهران به کار پرداخت. صادق چوبک در دوره‌ی پس از رضاشاه، از پشتیبانی دوست خود، صادق هدایت بهره‌مند بود و از نویسندگان توانا و با استعداد نسل جوان‌تر ایران به‌شمار می‌آمد. دو مجموعه‌ی داستان کوتاه و پرآوازه‌ی صادق چوبک عبارتند از: خیمه‌شب‌بازی (۱۳۲۴ش.) و انتری که لوطیش مرده بود (۱۳۲۹ش.).

گر چه صادق چوبک مورد تشویق صادق هدایت قرار می‌گرفت، امّا نمی‌توان او را نویسنده‌ای پیرو و مقلّد دانست، بلکه آثار وی از خلّاقیت و اصالت بهره‌مند هستند. چوبک، آشکارا هنرمندی اصیل، واقعی و دقیق است که از هیچ نویسنده‌ای تقلید نمی‌کرد؛ امّا طبیعی است که تحت تاثیر شماری از الگوهای سبکی داستان‌نویسی قرار داشت. افزون بر هدایت، که او را مورد تحسین و ستایش قرار می‌داد، چند داستان کوتاه‌نویس امریکایی ـ ارنست همینگوی، ویلیام فاکنر و هنری جیمز ـ بر صادق چوبک تاثیر گذاشتند [۴].

چوبک، شناخت و دریافت درستی از داستان کوتاه داشت. اگر او بیشتر می‌نوشت، در وجود او این توانایی وجود داشت که یکی از بهترین داستان کوتاه‌نویسان نثر نوین فارسی شود. در داستان‌های کوتاه چوبک، حادثه و رویداد آن چنان جایگاهی ندارد؛ هر داستانی درونمایه‌ای واحد دارد و نویسنده از توصیف، اندک بهره گرفته است. توجّه چوبک به جزئیات، یادآور پیچیدگی و ظرافت نقاشی‌های مینیاتور ایرانی است. چوبک بدون زیاده‌روی در توصیف،

الگوی احساسی و موقعیّت داستانی را به طور کامل به تصویر درمی‌آورد. نتیجه عموماً رضایت‌بخش و نشان‌دهنده‌ی نگاه پویا و ژرف نویسنده به سرشت انسانی است.

هدف داستان کوتاه، بسط و گسترش شخصیّت داستانی از راه مجموعه‌ای از رویدادهایی است که این رویدادها یک ویژگی آن شخصیّت را نشان می‌دهد. امّا هنگامی نویسنده می‌تواند به شکلی رئالیستی در این مسیر گام بردارد که نهایتِ هنرمندی را در آفرینش داستان به‌کارگیرد و با ورزیدگی، ظرافت و دقّت و به دور از زیاده‌روی در توصیف، فضایی مناسب برای داستان پدید آورد. نویسنده‌ی داستان کوتاه بر خلاف رمان‌نویس، از فضا و مجال داستانی زیادی برای آفرینش تصویرها و منظره‌های مورد نظر بهره‌مند نیست. به عبارت دیگر، داستان کوتاه باید از طرحی کامل و منسجم برخوردار باشد، جزئیات آن به صورتی هنرمندانه انتخاب شود و عنصر مکان آن‌چنان روشن و شفاف باشد که به توضیحی نیازمند نباشد. صادق چوبک در گام برداشتن در این مسیر تا حدّ زیادی کامیاب بوده است.

این ویژگی‌ها، در شماری از داستان‌های مجموعه‌ی خیمه شب بازی بارز و چشمگیر است مانند: «نفتی»، «زیر چراغ قرمز»، «پیراهن زرشکی»، «مسیو الیاس» و «مردی در قفس». آخرین داستان از این مجموعه را، رودلف گلپکه به آلمانی ترجمه کرد که در سال ۱۹۶۱ م. منتشر شد. دو داستان دیگر این مجموعه به نام «یحیی» و «عدل» نیز به انگلیسی ترجمه شده است[1]. دومین مجموعه‌ی داستان‌های صادق چوبک، یعنی انتری که لوطیش مرده بود، سه داستانِ کوتاه را

---

1 . See Life and Letters, op. cit.

در برمی‌گیرد: «دریا چرا توفانی شده بود؟»، «قفس» و «انتری که لوطیش مرده بود» و نیز نمایشنامه‌ای به نام «توپ لاستیکی». بر اساس داستان «دریا چرا توفانی شده بود؟»، فیلمی با نام «دریا» ساخته شد. پی. و ایوری[1]، داستان «انتری که لوطیش مرده بود» را به انگلیسی ترجمه کرد که در New World Writing (no. 11 May 1957) به چاپ رسید.

صادق چوبک در این‌گونه از داستان‌ها، قهرمانان خود را از پایین‌ترین طبقات جامعه برمی‌گزید. امّا حتّی در این مورد نیز، وی به مسایل عادی و پیش پا افتاده نمی‌پرداخت، بلکه نگاه ژرف‌اندیش و تیزبین او در پی به تصویر درآوردن زشت‌ترین جنبه‌های زندگی است [۵]. چوبک، با زبان شخصیت‌های داستان‌ها ـ با اندکی مبالغه ـ سخن می‌گوید، به گونه‌ای که اصطلاحات ناسزاگونه و واژه‌های زشت و ناپسند را به‌کار می‌گیرد و احساس‌های درونی این شخصیت‌ها را با نوعی رئالیسم تند و بی پروا باز می‌گوید. وراکوبیچکوا[2] (در تاریخ ادبیات ایران، یان ریپکا، لایپزیگ، ۱۹۵۹، P 397) در این مورد چنین می‌نویسد:

> صادق چوبک به پیروی از صادق هدایت، می‌کوشید از زبان عامیانه بهره گیرد؛ امّا در این مسیر، تا حدّی مبالغه‌آمیز سخن می‌گفت. از جمله شخصیّت‌های داستان به زبانی صحبت می‌کنند که در زندگی واقعی خود هرگز چنین زبانی را به کار نمی‌گیرند.

هربرت والتر دودا [۶][3]، خاورشناس اتریشی، در مقاله‌ای درباره‌ی صادق

---

1 . P.W. Avery.

2 . Vera Kubicvkovā.

3 . Herbert W.Duda.

چوبک به این نکته اشاره می‌کند و چنین می‌نویسد:

> شاید صادق چوبک، به عمد از چنین زبان عامیانه‌ای بهره مـی‌گیرد تـا ذهن و روح جوانان را برانگیزد و آنان را به اندیشیدن و تامّل و درنگ وا دارد[1].

ویژگی دیگرِ داستان‌های صادق چوبک، ناتورالیسم است؛ گویا عبارت‌های توصیفی آثار او نوعی تصویربرداری از واقعیّت و طبیعت است. داستان «قفس» در دومین مجموعه‌ی آثار او، نمونه‌ی خوبی برای این گرایش است. تصویری از تخته رنگ و قلم مو در پشت جلد هر دو مجموعه‌ی داستان‌های چـوبک، بـه صورت نمادین، از توانایی وی در مشاهده‌ی دقیق مسایل و به تصویر درآوردن آنها حکایت می‌کند.

صادق چوبک، شماری شعر سپید (چکامک) نیز سرود. این شعرها از نظر فرم، در شعر فارسی تازگی دارد و از نظر درونمایه، هـمانند نـاله‌های انـدوه‌بار انسانی می‌باشد که در بند شکنجه‌های روحی است؛ از این‌رو، چوبک آنها را «آه انسان» نامید. او همچنین داستان پینوکیو، نوشته‌ی کارلوکلودی[2] را از انگلیسی به فارسی برگرداند. چوبک، مجموعه‌ای داستانی شامل ۱۵ داستان کوتاه نوشت با نام روز اوّل قبر که پاره‌ای از داستان‌های آن، پیشتر در مجله‌های ایران چاپ شده بود. صادق چوبک، دو رمان نیز نوشت: تنگسیر [۷] (نام بومیان منطقه تنگستان در استان فارس) و سنگ صبور. رمان سنگ صبور، سرگذشت اندوه‌ناک دختری فریب‌خورده است که در تأمین زندگی کودک خود، به ازدواجی تن در می‌دهد.

---

1 . *Buston*, no. 3 (Vienna, 1962).

2 . Carlo Coliody.

بافت پیچیده‌ی روایی و زبان طنزآمیز و ریشخندگونه‌ی داستان، توجّه خواننده را به سوی خود می‌کشاند. افزون بر این، **سنگ صبور** از نظر سبک‌شناسی و نیز پیرنگ وحشتناک داستانی، نشان‌دهنده‌ی رویکرد نویسنده به اندیشه‌ها و باورهای جدید است. این داستان، آمیزه‌ای از داستان و نمایشنامه است که در آن، تصویر جایگزین واژه‌ها شده است. با این‌که توانایی چوبک در **سنگ صبور** آشکار است و نویسنده بر این باور است که چهارده سال برای آفرینش این داستان کوشیده است به دشواری می‌توان ارزیابی منتقدان ایرانی را از این اثر مثبت دانست. امّا جدا از داوری منتقدان ادبی درباره‌ی این داستان، بی‌گمان، شیوه‌ی بیان صادق چوبک در این اثر، افق‌های جدیدی فراروی نویسندگان ایرانی گشود [۸].

شور و شوق صادق چوبک برای این‌که هنرمندی واقعی باشد و هوشیاری، دقّت و جدیّت او در میان نویسندگان نوین ایرانی کم‌نظیر بود؛ نویسندگانی که به ژورنالیست‌ها همانند هستند و نه هنرمندانی دردمند و رنج‌کشیده. چوبک هنرمندی ژرف اندیش بود که درونمایه‌ی داستان‌های خود را به خوبی می‌شناخت و نیز دارای این توانایی بود که خود را در چارچوب احساسات و جایگاه فکری شخصیّت‌های داستان‌های خود قرار دهد. این گونه ویژگی‌هاست که داستان‌های صادق چوبک را به جایگاهی در خور می‌رساند [۹].

با کمال تاسّف، شمار نویسندگان جوانی که در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ در عرصه‌ی ادبی ایران پدیدار شدند اندک بود. درونمایه‌ی بیشتر آثار این دسته از نویسندگان، موضوع‌های اجتماعی و سیاسی بود و آثار آنان بازتابِ صادقانه‌ی

سال‌های پر رنج آن دوره بود. پاره‌ای از این نویسندگان، دارای ذوق، توانایی و خلاقیّت بودند، امّا شمار اندکی از آنان به آوازه‌ای دست یافتند و آثار آنان که در مجله‌های آن سال‌ها منتشر شد، به آسانی در دسترس نیست.

به‌آذین

از میان نویسندگان بزرگ و برجسته‌ی نسل جدید، باید از به‌آذین (محمود اعتمادزاده) نامی به میان آورد. نویسنده‌ای که آوازه‌ی ادبی او با رمانِ دختر رعیّت (۱۳۲۳ش.) آغاز شد. دیگر آثار منتشر شده‌ی به‌آذین، داستان‌های کوتاه و قطعه‌های ادبی است: پراکنده (۱۳۲۳ش.)، به سوی مردم (۱۳۲۷ش.) و نقش پرند[1] (۱۳۲۴ش.). به‌آذین، توانایی چشمگیر و در خور توجّهی در آفرینش درونمایه‌های خلاقیّت‌آمیز و بدیع داشت و با نگاهی ژرف، مسایل اجتماعی را تحلیل و بررسی می‌کرد؛ امّا در پرداخت و بسط و گسترش عناصر داستانی، آن‌چنان، دقّت و توجّهی نداشت. گویا، به‌آذین بیش از آن که به درونمایه و محتوای داستان‌ها توجّه کند، به فرم و سبک آنها روی می‌آورد. از این‌رو، آثار منثور به‌آذین به شعرهای غنایی همانند شده است. آثار به‌آذین، از نظر روشنی، دقّت و به ویژه گزینشِ واژه‌ها، نمونه‌ی بسیار خوبی است که نشان می‌دهد زبان فارسی چگونه می‌تواند در عین سادگی و شفافیّت، زیبا، جذّاب و دلنشین باشد [۱۰].

به‌آذین، همچنین مترجمی توانا و دقیق بود. آثار کلاسیکی که به‌آذین به فارسی ترجمه کرد عبارتند از: اتللو (ویلیام شکسپیر)؛ ژان کریستف و جان شیفته

---

۱. ال. اس. پیسیکف (L.S.Peisikov) به روسی ترجمه کرده است (مسکو، ۱۹۶۱م.).

(رومن رولاند)؛ بابا گوریه، دختر عمو بت، زنبق دزّه و چرم ساغری (آندره دوبالزاک) [۱۱].

تقی مدرّسی

یکی دیگر از نویسندگان جوان ایرانی، تقی مدرّسی است که فعالیّت ادبی خود را با انتشار رمان کوتاه یَکُلِیا و تنهایی او [۱۲] در سال ۱۳۳۴ش. آغاز کرد. این داستان بر پایه‌ی روایتی از تورات نوشته شده و در سخن از مشیّت الهی، به سبک جان میلتون همانند است. رمانِ مدرّسی، به ویژه از این حیث اهمیّت دارد که یکی از اندک آثار اصیل ادبی است که در اواخر دهه‌ی ۴۰ نوشته شد؛ زمانی که بیشتر داستان‌های این سال‌ها، نوعی ترجمه از آثار خارجی بود؛ زمانی که نویسندگان ایرانی از بیم سانسور، سخت احتیاط‌آمیز می‌نوشتند. تقی مدرّسی با برگزیدن درونمایه‌ای از کتاب مقدّس، توانست از مسایل سیاسی دوری گزیند و مشکلات و نگرانی‌های اساسی انسان را بیان کند. نگاه روان شناختی نویسنده، نکته‌ای بسیار در خور توجّه در این رمان است. مدرّسی، به هنگام نوشتن این رمان، دانشجوی پزشکی ۲۳ ساله‌ای بود. وی با درنگ و ژرف‌اندیشی به موضوع تنهایی انسان، واهمه‌ی او از سرنوشت شوم نادرستی‌های انسان و توانایی انسان به پیروی کردن از ابلیس فریب‌کار به جای پیروی از اراده‌ی الهی می‌پردازد. نمادگرایی مدرّسی در این رمان، غیر متداول می‌باشد و البته به خوبی به این هدف دست یافته است. سبک نثر این داستان، پرداخت نشده و زبان آن نیز دارای کاستی است [۱۳]. تقی مدرّسی آثار دیگری پس از این رمان آفرید [۱۴]، امّا نخستین اثر هر نویسنده‌ای همواره اهمیّت و اعتبار خود را از دست نمی‌دهد.

علی محمّد افغانی

بحث در مورد نویسندگان نثر نوین فارسی آن زمانی کامل خواهد بود که به علی محمّد افغانی اشاره کرد، نویسنده‌ای که با انتشار رمان شگفت‌انگیزِ شوهر آهو خانم در ۱۳۴۰ش. هیاهوی بسیاری را در محافل و عرصه‌های فکری و حوزه‌های ادبی ایران برپا کرد [۱۵]. این رمان افزون بر پذیرش در نزد عموم خوانندگان، منتقدان ادبی را نیز شگفت‌زده کرد. این دسته از منتقدان، در طول تقریباً یک دهه پیش از آفرینش آن، شاهد پدید آمدن آثاری قالبی و خسته‌کننده بودند و انتظار نداشتند که در وضعیت اجتماعی حاکم در آن زمان، اثری چنین ارزشمند، آن هم از نویسنده‌ای ناشناخته ببینند. از این‌رو، واکنش نخستین در برابر این کتاب، انفعالی و سرد بود و آن‌چنان توجّهی به این کتاب از خود نشان ندادند. امّا به ویژه به سبب گرایش خوانندگان به **شوهر آهو خانم**، اندک اندک ناباوری نخستین منتقدان ادبی کم‌رنگ شد و رویارویی سکوت‌آمیز آنان زدوده شد. چندین ماه، ذوق و استعداد سرشار علی محمّد افغانی و تاثیر کتاب وی، موضوع بحث عرصه‌های فکری و محافل روشنفکری در تهران بود. دو تن از پرآوازه‌ترین منتقدان ادبی، این اثر را بزرگ‌ترین رمانی دانستند که تا آن زمان به زبان فارسی نوشته شده است و بر این باور بودند که این رمان، بی‌گمان با آثار نویسندگان بزرگی چون بالزاک و تولستوی درخور سنجش است.

درونمایه‌ی داستان **شوهر آهو خانم**، زندگی و سرنوشت نسلی از ایرانیان است که سال‌هاست روزگار آنان به سر آمده است. این رمان به مثابه‌ی دایرةالمعارفی است؛ حجم این رمان ـ بیش از ۸۶۳ صفحه ـ و گستردگی مباحث آن، مانع از آن است که بتوانیم آن را در مجالی اندک، خلاصه کنیم. اشاره‌ای کوتاه

به سیر کلّی داستان، به ارزیابی ما پیرامون این اثر یاری می‌رساند.

شوهر آهو خانم در فضای اندوه‌ناک و حسرت‌انگیز یکی از شهرهای ایران آغاز می‌شود. نویسنده، آرام و با ورزیدگی، خواننده را به کرمانشاه ۷۰-۶۰ سال پیش می‌برد و زندگی خسته‌کننده و کسالت‌بار مردم را به تصویر می‌کشاند. پس ازگشتی در شهر، در برابر یک نانوایی درنگ می‌کنیم و با دو تن از شخصیّت‌های اصلی داستان روبرو می‌شویم: «سید میران»، نانوایی قدیمی و ساده‌دل که صداقت او زبانزد همگان است و «هما»، دختری جوان و فریبنده که به هر فریبی روی می‌آورد تا سیّد را بفریبد و دل او را به چنگ آورد تا برای خود، پشتیبانی بیابد. سومین شخصیت داستانی و از جنبه‌های بسیاری، مهم‌ترین شخصیت، زن سیّد میران، آهو خانم است که در خانه‌ی سیّد با او آشنا می‌شویم. جذابیّت داستان، از روابط این سه نفر سرچشمه می‌گیرد. نانوای ساده‌دل، فریب این زن اغواگر را می‌خورد، اصولِ اخلاقی و رفتارهای اجتماعی را به فراموشی می‌سپارد و او را به عنوان همسر موقت خود به خانه می‌برد. سیّد میران، همسر وفادار و فرزندان خود را نادیده می‌گیرد. محیط آرام، دوستانه و شاد خانه‌ی نانوا، عرصه‌ی رویارویی‌های تند، کینه‌توزی‌ها و حسدورزیدن‌های دو رقیب می‌شود. آهو خانم تحقیر می‌شود و بی احترامی می‌بیند، امّا او مصمّم است به هر بهایی که شده از حقوق خود دفاع کند. در پایان این ماجرای اندوهناک، آهو خانم، پیروز از میدان مبارزه بیرون می‌آید.

از داستان شوهر آهو خانم برمی‌آید که درونمایه‌ی اصلی آن، زندگی پُر درد و رنج زن ایرانی است. خوانندگان این پژوهش به یاد دارند که موضوع رمان‌های ایرانی بین سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ش. نیز زنان وگرفتاری‌ها و سختی‌های آنان

بود. امّا همان‌گونه که پیشتر گفته شد، رویارویی بیشتر نویسندگان این رمان‌ها با این گونه موضوع‌ها، سطحی و ساختگی است. گر چه کتاب‌های این نویسندگان، از توصیف رنج‌ها و نابسامانی‌های زنان ایرانی آکنده بود، در هیچ یک از آنها، مسایل به صورت اساسی و زیربنایی بیان نشده است. شاید وضعیت جامعه‌ی آن روز ایران و به ویژه آموزه‌های مذهبی و پاره‌ای از سنّت‌های اجتماعی، مانع از آن بود که واقعیت‌هایی که بر زن ایرانی می‌گذشت، در سده‌ی بیستم بیان شود. امّا علی محمّد افغانی بر نکته‌ی اصلی دست گذاشته بود. او در این رمان کلاسیک، تصویر زن ایرانی و به بردگی گرفتن آنان را به صورت زنی که چاره‌ای جز هوسرانی شوهر ندارد ترسیم می‌کند. قوانین و آداب و رسوم چنین جامعه‌ای، در خدمت مردان و برای چیرگی آنان بر زنان بود. در این جامعه‌ی مردسالار، بهره‌ی زن، تحقیر و توهین بود. از سوی دیگر، افغانی در **شوهر آهو** خانم نشان می‌دهد که زن ایرانی در گستره‌ی تاریخ، به رغم تمام این بی‌عدالتی‌ها و ستم‌ها، تا چه اندازه شکیبا و بردبار بوده است. نویسنده، با آن چنان ورزیدگی و هنرمندی، این گونه مسایل را بیان می‌کند که در نثر نوین فارسی، کمتر می‌توان همانندی برای آن یافت.

یکی از ویژگی‌های بارز و برجسته‌ی **شوهر آهو خانم**، گستردگی و گوناگونی شخصیت‌های داستانی آن است. چهره‌هایی که در این داستان پدیدار می‌شوند، آن‌چنان واقعی به نظر می‌رسند که خواننده، به سادگی می‌تواند نمونه‌ی آنها را در خانواده و دوستان خود بیابد. یکی از منتقدان ایرانی در این مورد می‌نویسد:

> آهو خانم را می‌توان در هر خانه‌ای در ایران یافت. شوهرش، سید میران را در هر کوی و برزنی می‌بینیم و گویا همسایه‌های آنها، همسایه‌های خود ما هستند.

از سوی دیگر هر یک از این شخصیّت‌ها، چهره‌ای انسانی و چهره‌ای دنیایی دارند. این رمان، در عین حال که رویدادها و ماجراهای خانواده‌ای معمولی از طبقه‌ی متوسط جامعه‌ی آن روز ایران را نشان می‌دهد، تصوّر تمام مردان این جامعه را از مفهوم زندگی بیان می‌کند. **شوهر آهو خانم**، آمیزه‌ای از عینیت و واقعیّت است، همانند تمام داستان‌های کلاسیک. علی محمّد افغانی، مشاهده‌های خود را باز می‌گوید و بر این اساس، تحلیل‌ها و صحنه‌های زنده و طبیعی داستان، نتیجه‌ی مشاهده‌های عینی است و نه قدرت تخیّلِ نویسنده. تمام عناصر داستانی در این رمان، از زندگی سرچشمه گرفته شده و با روشنی و درنگ به تصویر درآمده است.

اگر چه آگاهی‌های ما در باره علی محمّد افغانی اندک است (گفته می‌شود که او افسر ارتش در دوره‌ی پهلوی بود و به سبب گرایش‌های چپ‌گرایانه، چند سال را در زندان گذراند و **شوهر آهو خانم** را در زندان نوشت) با این همه، کاملاً آشکار است که توانایی و استعداد او در نوشته‌هایش، از جنسِ حساسیّت و درنگ یک هنرمند است و نه فضل و دانشِ پژوهشگری ادبی. این موضوع برای افغانی به عنوان رمان‌نویس، نتیجه‌ای دو سویه داشته است: هم سودمند بوده است و هم زیان‌آور. از یک سو، نوشته‌های او، به دور از وسواس‌ها و تردیدهای یک نویسنده‌ی ادبی فاضل است و از سوی دیگر چون او دریافته است که از نظر آگاهی‌های ادبیات سنّتی، با کاستی‌هایی روبروست، ناشیانه می‌کوشد با اظهار فضل، بر کاستی‌های خود سرپوش گذارد. نتیجه آن است که خواننده احساس می‌کند که نویسنده، بدون توجّه به خاستگاه اجتماعی و یا زمینه‌ی فکری شخصیت‌های داستانی، آموخته‌ها و آگاهی‌های خود را به آنان القا می‌کند. سیّد میران، بیچاره‌ی کهنسالی که حتّی نمی‌تواند نامش را بنویسد، از آریستوفان،

پاسکال و بالزاک نقلِ قول می‌کند و از هنر، فلسفه، موسیقی و حتّی اپرای ریمسکی ـ کورساکف[1] (خروس طلایی) سخن می‌راند. هما، دختر بی‌سواد روستایی، از اتللو و دون کیشوت نام به میان می‌آورد و حتّی از کلئوپاترا و زنان هندو که خود را همراه با جنازه‌ی همسر می‌سوزانند آگاهی دارد. حسین خان، سرپرست فاحشه‌خانه، به بحث‌های جدّی مربوط به کنفوسیوس و بودا می‌پردازد. در پایانِ داستان، آهو خانم نگون‌بخت، در یک سخنرانی بلیغانه، مسایل و مشکلات اجتماعی و انسانی را تجزیه و تحلیل می‌کند. این نادرستی‌ها و مواردی از جمله به درازا کشیدن گفتگوها، پراکنده‌گویی و پاره‌ای از توصیف‌های زاید، به این اثر آسیب می‌رساند؛ امّا در مقایسه با تصویرهای هنرمندانه‌ای که از زندگی و جامعه‌ی ایرانی به دست داده شده است، آن‌چنان در خور توجّه نیستند.

رمان **شوهر آهو خانم**، از حیثِ درونمایه، تواناست، امّا از نظر سبک ادبی دارای نارسایی‌هایی است. اهمیّت این رمان، جدا از ارزش‌های هنری و ادبی آن، به سببِ آن است که این داستان، در حقیقت تاریخ اجتماعی است که به زمان و مکانی مشخص وابسته است و نیز داستان، دارای پیام و هدفی است. هر انتقادی که بر شیوه‌ی نویسندگیِ علی محمّد افغانی روا داریم، تردیدی نیست که رمان **شوهر آهوخانم**، یکی از اندک رمان‌هایی است که در پیشرفت داستان‌نویسی نوین ایران، تأثیری به‌سزا داشته و برای ادبیات فارسی، آینده‌ای روشن و شفاف را به تصویر درآورده است ـ آینده‌ای که در خور و زیبنده‌ی گنجینه‌ی گران سنگِ ادبی ایران باشد [۱۶].

---

1 . Rimsky-Korsakov.

یادداشت‌های مترجمان

[۱] سخن حسن میر عابدینی در **صد سال داستان‌نویسی ایران** (ص ۲۵۲) نزدیک به این سخن دکتر کامشاد است: جلال آل احمد «در پی یافتن استقلال هنری برآمد و پاره‌ای از «ایرانی»ترین داستان‌ها را پدید آورد».

[۲] جلال آل احمد افزون بر این سه مجموعه درباره‌ی آداب و رسوم، فرهنگ عامیانه و مسایل مربوط به مناطق روستایی، آثاری دیگری نیز در این زمینه نوشته است: **سفری به شهر بادگیرها، مهرگان در مشهد اردهال، گذری به حاشیه کویر، گزارشی از خوزستان و آیین فصل.**

[۳] به نظر می‌رسد ترجمه‌ی این آثار، با گرایش‌های سیاسی و جامعه‌گرایی جلال آل احمد در پیوند است. در سال ۱۳۲۶ انشعابی در حزب توده که آل احمد عضو آن بود پدید می‌آید. پس از این انشعاب، وی به جریان‌های فکری دیگری می‌گراید و با گذشت زمان ویژگی‌های جامعه‌گرایی از دیدگاه او زدوده می‌شود و تا حدّی به اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی گرایش می‌یابد. نوع نگاه نویسندگان این آثار به زندگی (داستایوفسکی، کامو، سارتروژید) به خوبی نشان‌دهنده‌ی تغییر فکری مترجم این آثار است.

[۴] به این سه نویسنده‌ی امریکایی باید نام جان اشتاین بِک را نیز افزود. تاثیرپذیری چوبک از این نویسندگان بر پایه‌ی دیدگاه ناتورالیستی اوست. چوبک به پیروی از این نویسندگان به مسایلی توجّه می‌کند که خوشایند همگان نیست، چرا که بر اساس چنین نگرشی جامعه، چهره‌ی واقعی خود را از نظر پوشانده و ناپاکی جامعه در پشتِ پرده‌ای به ظاهر زیبا پنهان است. او به مانند این نویسندگان بر این باور است که وظیفه‌ی هنرمند آن است که پرده از روی پلیدی‌های جامعه بردارد.

[۵] در این باره نگاه کنید به: میر عابدینی، حسن، **صد سال داستان‌نویسی ایران**،

همان، ص ۲۴۱ به بعد؛ میر صادقی، جمال، ادبیات داستانی (قصه، داستان کوتاه، رمان)، انتشارات شفا، تهران، ۱۳۶۶، صص ۶۲۲-۶۲۱؛ سپانلو، محمّد علی، نویسندگان پیشرو ایران، انتشارات نگاه، چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۶، صص ۱۰۶-۱۰۵.

[۶] از این خاور شناس اتریشی، ترجمه‌ای از کتاب موش و گربه عبید زاکانی (چاپ سالستبورگ، ۱۹۴۷م.) نیز بر جای ماند**یادداشت‌های مترجمان**

[۷] درباره‌ی رمان تنگسیر این نکته‌ها گفتنی است: «تنگسیر، مرثیه‌ای بر نابودی ارزش‌های گرانمایه‌ی گذشته است. مرثیه‌ای که اندوه از دست رفتن این ارزش‌ها را در خواننده برمی‌انگیزد» (صد سال داستان‌نویسی ایران، ج ۱ و ۲، ص ۴۳۹). «تنگسیر، نوشته متفاوتی در میان آثار چوبک است، دزگیری گردی مقاوم با جامعه‌ای نامناسب؛ درونمایه کانون‌زبان در صادق هدایت، از افسانه تا واقعیت (ترجمه‌ی فیروزه مهاجر، طرح نو، تهران، داستان را می‌سازد» (همان، ص ۴۴۰).

[۸] این احتمال را که هدایت از آغاز در پی خودکشی بوده است نیذیرفته و بر این باور است که او از فضای تنگ، نابسامان و نامساعد ایران گریخته است و وضعیت (ر.ج. صص ۳۰۱-۳۰۳) به این مجموعه‌ی داستان‌های چوبک که دکتر کامشاد نام برده است این داستان‌ها را نیز باید افزود: چراغ آخر (۱۳۴۴) شامل ۹ قصه و یک شعر بی‌وزن و دور اول قبر (۱۳۳۳) او در شوارهای بعدی، او را هر چه بیشتر به سوی خودکشی کشانده است. شامل ۱۲ قصه و یک نمایشنامه.

[۹] ترجمه‌ی خبر روزنامه‌ی لوموند یازدهم آوریل ۱۹۵۱ چنین است:

نویسنده ایرانی، صادق هدایت چهل و دو ساله [؟] برادر زن تیمسار رزم‌آرا که چندی پیش در تهران مقتول شد، با گاز در آشپزخانه مسکن کوچکش خودکشی کرد. واقع در عمارت شماره ۳۷ مکرر کوچه‌ی شامپی یونه خودکشی کرد. آقای هدایت که شش ماه قبل به پاریس آمده بود چندبار میل خود را به خاتمه دادن به زندگیش ابراز کرده بوده است. [ر.ک. فرزانه، م.ف. آشنایی با صادق هدایت، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۲، ص ۳۹۴]

[۱۰] احتمال دارد که این خبر را خود هدایت برای روزنامه‌ی لوموند فرستاده باشد.

[۱۱] جمال میرصادقی در ادبیات داستانی (همان، ص ۶۲۴ به بعد) این ویژگی‌ها را برای داستان‌های صادق چوبک برشمرده است:

حوادث شهری

۱- توجه عمیق به زشتی‌ها و پلیدی‌ها، توجهی ناتورالیستی و دقیق که اکثر ناتورالیسم به ادبیات کرد شکستن حرمت قلابی کلمات و مفاهیم است. داستان‌های چوبک را می‌سازد» (همان، ص ۴۴۰).

۲- توجه به شخصیت‌ها و آدم‌های فرسوده و بیچاره و فراموش شده‌ای مانند رانندگان بیابانی (در چراغ آخر)، لوطی عنتری‌ها (در انتری که لوطیش مرده بود) و مرده‌شوی‌ها (در پیراهن زرشکی).

۳- شکستن حرمت کاذب کلمات و مفاهیم. یکی از خدمت‌هایی که مکتب خاتمه دادن به زندگیش ابراز کرده بوده است. [ر.ک. فرزانه، م.ف. آشنایی چوبک هم از این قاعده پیروی می‌کند و کلمه‌هایی را که نویسندگان پیش از او از آوردن آنها با واکراهت داشتند در داستان‌هایش به کار می‌گیرد...

[۳] چنین به نظر می‌رسد به رغم آن که خانواده‌ی صادق هدایت ثروتمند بودند و از اشراف به‌شمار می‌آمدند امّا پدر او از این ثروت بهره‌ای نبرده بود. سخن م.ف. فرزانه در این مورد خواندنی است: «شک نیست که صادق هدایت در یک خانواده جا افتاده قدیمی به دنیا آمده است. خانواده‌ای که در ایران از «اشراف» به حساب می‌آید و می‌تواند تا چند پشتش را بشمارد، ولی اشتباه نشود. اگر خاندان هدایت دارای صاحب منصبان دیوانی مقتدر بود، در عوض پدر هدایت از مقامات خیلی بالا و از تموّل چشمگیری بهره‌مند نبود. من که در خانه‌ی مسکونی خانواده‌ی هدایت رفت و آمد داشتم، می‌توانم شهادت بدهم که از نظر مادّی پدر

۴- قدرت تصویرپردازی، صادق چوبک در تصویر صحنه‌ها و شخصیت‌های داستان‌هایش چیره‌دست است و همانند نقاشی

عمل می‌کند...

۵ـ شیوه بیان خشن و صریح داستان‌ها و گفت‌وگوهای درخشان و دقیق شخصیت‌ها. زبان داستان‌های چوبک، زبانی است تصویری به این معنا که از تشبیهات و استعاره‌ها بیشتر مدد می‌گیرد تا عبارت‌های توضیحی و جمله‌های تشریحی...

[۱۰] به این آثار به‌آذین، این داستان‌ها را نیز باید افزود: **مُهرهٔ مار** (۱۳۴۴)، **شهر خدا** (۱۳۴۹)، **از آن سوی دیوار** (۱۳۵۱) و **منتخب داستان‌ها** (۱۳۵۱).

[۱۱] برای آگاهی بیشتر از آثار به‌آذین نگاه کنید به:

ـ دست‌غیب، عبدالعلی، **نقد آثار م. ا. به‌آذین**، انتشارات چاپار، تهران، ۱۳۵۷، صص ۱۳-۱۱.

ـ میر عابدینی، حسن، **صد سال داستان‌نویسی ایران**، نشر چشمه، ویراست دوم، تهران، ۱۳۷۷، ج ۱ و ۲، صص ۲۴۱-۲۳۶.

ـ میر صادقی، جمال، **ادبیات داستانی (قصّه، داستان کوتاه و رمان)**، انتشارت شفا، تهران، ۱۳۶۶، صص ۶۴۵-۶۳۹.

[۱۲] **یکُلیا و تنهایی او** از سوی مجله‌ی **سخن** عنوان بهترین رمان ایرانی را در سال ۱۳۳۵ یافت.

[۱۳] این سخن دکتر کامشاد با نظر حسن میرعابدینی در **صد سال داستان‌نویسی ایران** (همان، ج ۱ و ۲، ص ۳۴۳) همسو نیست. چراکه میرعابدینی معتقد است این رمان کوتاه، ساختمان محکمی دارد همراه با نثری زیبا و توصیفی، نثری شاعرانه و عاطفی که شخصیت‌ها و موقعیت‌ها را با توصیف‌هایی احساساتی و رنگین تصویر می‌کند.

[۱۴] از جمله رمان **شریفجان**، **شریفجان** (نام پیشین: **فصل کلاغ‌ها**)، مجموعه‌ی داستانی (**گمرک چینواد** (در ۱۳۴۷ آگهی شد، امّا انتشار نیافت) و چند داستان کوتاه در مجله‌های **جُنگ اصفهان** و **سخن**.

[۱۵] «انجمن کتاب ایران»، **شوهر آهو خانم** را به عنوان رمان برتر سال ۱۳۴۰ انتخاب کرد. سیروس پرهام در مجله‌ی **راهنمای کتاب** (دی ۱۳۴۰) چنین نوشت: «بی‌گمان، بزرگ‌ترین رمان زبان فارسی به وجود آمده و (با قید احتیاط) تواناترین داستان نویس ایرانی، درست همان لحظه‌ای که انتظارش نمی‌رفت، پا به میدان نهاده است» و نجف دریابندری در

مجله‌ی سخن (آذر ۱۳۴۸) چنین نوشت: «نویسنده در این داستان از زندگی مردم عادی اجتماع ماتراژدی عمیقی پدید آورده و صحنه‌هایی پرداخته است که انسان را به یاد صحنه‌های آثار بالزاک و تولستوی می‌اندازد. این نخستین بار است که یک کتاب فارسی به من جرأت چنین قیاسی را می‌دهد».

[۱۶] به آثار علی محمّد افغانی باید این آثار را افزود: **شادکامان درّه قره‌سو** (۱۳۴۵)، **شلغم میوه بهشته** (۱۳۵۵)، **دکتر بکتاش**، (۱۳۶۰) **سیندخت** (۱۳۶۰)، **بافته‌های رنج** (۱۳۶۱)، **همسفرها** و **محکوم به اعدام**.

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

یادداشت‌های مترجمان

[۱] این کتاب با عنوان **ترانه‌های خیام** در ۱۱۶ صفحه (با مقدمه و یک صفحه‌ی فهرست و ۶ تصویر از درویش نقاش) به سال ۱۳۱۱ منتشر شد.

[۲] م.ف. فرزانه یکی از نزدیک‌ترین دوستان هدایت در **آشنایی با صادق هدایت** (نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۲، ص ۳۶۹) تصویری از این کتاب را به چاپ رسانده و این عبارت‌ها را نوشته است:

> وقتی هدایت افسانه‌ی آفرینش را به من هدیه می‌داد خواهش کردم که طبق معمول روی صفحه‌ی اول آن چیزی بنویسد و امضا کند. او نوشت: «هر کس قلم دارد بگذارند لای کفنش». غمگین شدم، اعتراض کردم: «ولیکن چیز دیگری بنویسد» و او همین جمله‌ی مرا اضافه کرد!

www.KetabFarsi.com

بخش دوم
فصل ۱۵
دوره‌ی نخستین (۱۳۰۶–۱۳۰۱ش.)

فصل ۱۴ نویسنده‌ی پیشگام ایران نوین: صادق هدایت

فصل ۱۵ هدایت پیش از نخستین سفر به فرانسه، دو کتاب منتشر کرده بود: ترانه‌های خیام و فکر عمر خیام[1] (۱۳۰۲ش.) و انسان و حیوان (۱۳۰۳ش.). هیچ یک از این دو اثر ارزش ادبی ندارد. کتابِ نخستین، تنها چاپ جدیدی از یکی از ترجمه‌های فیتز جرالد از رباعیات خیام است، به پیوستِ دیباچه‌ای که در حقیقت ترجمه‌ی مقاله‌ی کوتاهی از فریدریش روزن خاورشناس آلمانی است. این مقاله‌ی روزن نخستین معرفی خیام به خوانندگان ایرانی است. دومین کتاب هدایت، مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه است، سبکی متکلّفانه و سنّتی‌گرایِ یک جوان ایرانی تحصیل کرده که گویی در نزد استادان کهنه‌گرا، تمرین نویسندگی می‌کند. در این اثر هیچ نشانی از سادگی و روشنی آثار پسینِ هدایت که تأثیری در خور توجّه و به سزا در نثر نوین فارسی بر جای گذاشت دیده نمی‌شود. با این حال، سبک سنجیده و استوار کتاب، نشان می‌دهد که هدایت، آغازی سنّتی و محافظه‌کارانه داشته است؛ وی پیش از نوشکوفایی، بر اصول فنّی سنّتی در نویسندگی چیرگی یافته

---

۱. این کتاب را نباید با پژوهش پرآوازه‌ی صادق هدایت درباره‌ی رباعیات خیام و طبقه‌بندی این رباعیات اشتباه کرد.

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

فصل ۱۴

نویسنده‌ی پیشگام ایران نوین: صادق هدایت

در سال ۱۳۰۴ ش. دانشجوی جوان ایرانی، صادق هدایت، با بورس تحصیلی و به هزینه‌ی دولت برای تحصیل در رشته‌ی دندانپزشکی به اروپا رفت. امّا در زمان اندکی، از دندانپزشکی به مهندسی تغییر رشته داد. امّا به این رشته نیز علاقه نداشت، بنابراین تصمیم گرفت به مطالعه‌ی زبان‌های ایران پیش‌از اسلام و فرهنگ باستان‌ایران بپردازد. آشنایی صادق هدایت بازندگی ادبی و فکری فرانسه سبب‌شدکه وی به مطالعه و بررسی گسترده‌ی موضوع‌های مورد علاقه خود بپردازد امّا نتوانست تحصیلات خود را به پایان برساند و مدرک دانشگاهی دریافت کند؛ گویا او دریافته بود ذاتاً یک هنرمند است تا یک پژوهشگر و محقّق. هنگامی که وی در سال ۱۳۰۹ش. به ایران بازگشت، تنها دستاورد وی از این سفر، دست یافتن به نخستین کوشش‌ها در عرصه‌ی نویسندگی و داستان‌نویسی بود.

حدود ۲۰ سال بعد، صادق هدایت بار دیگر به فرانسه رفت. در طول این

پروفسور هانری ماسه، پژوهشگر برجسته‌ی فرهنگ عامیانه‌ی ایران، سال‌ها، او ۳۰ کتاب منتشر کرد و به عنوان برجسته‌ترین نویسنده‌ی نثر نوین نیرنگستان را اثری ارزشمند می‌داند. هدایت نیز برای این اثر، ارزش زیادی ایران شناخته می‌شد. سفر دوم هدایت به فرانسه، بیش از آن که با هدف دست یرمی‌شمرد. پس از انتشار آن، یادداشت‌ها و اطلاعات بیشتری فراهم کرد که به یافتن به تجربه‌ها و آموخته‌های جدید باشد، نوعی گریز بود. صادق هدایت متن اصلی چاپ‌های بعدی افزوده شد[۹]، امّا با تأسّف باید گفت که چاپ اندکی پس از ورود به پاریس، خودکشی کرد. به احتمال زیاد، او از آغاز سفر، در نخست این کتاب در پاریس توقیف شد و اکنون به دشواری می‌توان نسخه‌ای از پی خودکشی بوده است [۱] چرا که در تهران، بر روی یک کارت خداحافظی ان یافت [۱۰].
چنین نوشته بود:

دیدار به قیامت! ما رفتیم و دل شما را شکستیم، همین.

۲. گذری بر گذشته‌ها

شاید نیز هدایت می‌اندیشید که در پاریس می‌تواند بدون آلوده کردن خاک دومین موضوع مورد توجّه صادق هدایت در این دوره، دوباره زنده کردن پاک و مقدس ایران خودکشی کند، زیرا او در مورد پاک ماندنِ خاک وطن، شکوهمندی تاریخ ایران بود. او به ویژه به جنبش‌ها و قیام‌های ایرانیان در برابر باورهای استوار و حتی عارفانه داشت؛ در عین حال گرایش او به آیین زردشتی مهاجمان عرب و مغول پرداخت. سایهٔ مغول، دو نمایشنامه تاریخی پروین دختر و آموزه‌های این آیین را نباید نادیده گرفت. شاید هم در آرزوی گمنامی و انزوایی سامان [۱۱] (۱۳۰۹ش.) و مازیار، بخشی از اصفهان نصف جهان و دو داستان بود که در ایران نمی‌جست و آن را در پاریس می‌یافت. خبر کوتاهی درباره‌ی کوتاه «آتش‌پرست» و «آخرین لبخند»، همگی بر پایه‌ی این درونمایه، نوشته شد مرگ او، نخستین بار در یکی از روزنامه‌های ۱۰ آوریل ۱۹۵۱ م. / ۲۱ فروردین و در تمام دوران فعالیت ادبی صادق هدایت، مورد توجّه او بود.
۱۳۳۰ ش. پاریس به آگاهی همگان رسید:

سایه مغول (۱۳۱۰ش.) داستان یک جوان ایرانی به نام شاهرخ است که به یک ایرانی به نام صادق هدایت، با باز کردن شیر گاز در آپارتمان کشورش عشق می‌ورزد و در برابر نفوذ بیگانگان مغول و عرب در ایران به مبارزه کوچکی در کوچه‌های شانهی بونه، خودکشی کرده است [۱۲].
برمی‌خیزد. مغولان، نامزد او، گلشاد را وحشیانه می‌کشند و شاهرخ سوگند صادق هدایت در زمان خودکشی، ۴۸ ساله بود. او در [۲۸ بهمن ۱۳۲۸ش.
به می‌خورد که انتقام خون او را بگیرد. او در سی‌ی گرو می‌شش نفره را پیش از این، از زمان
حکومت قاجار، جنگل به کمین مغولان می‌نشینند. خانواده‌ی هدایت تعدادی از مغولان کشته
اهل مازندران امّا بودند که املاکی بسیاری نیز در مجروح شدن قارش داشتند، بنابراین گروه
نروند به بهرامند مغول و نعره زنان از دستگاه دولتی می‌گذرند و شاهرخ را دنبال می‌کنند
خانواده از طبقه‌ای به‌شمار می‌آمدند که با پدید آمدن حکومت مرکزی قاجار در

ایران به قدرت رسیدند. گسترش دیوان سالاری پس از سرنگونی صفویه و هجوم افغان‌ها در ۱۱۳۴ق.، موجب رشد شهرها و رویارویی با گرایش‌های جدایی‌طلبانه‌ی رهبران قبیله‌ها و طایفه‌ها شد. خانواده‌هایی مانند خانواده‌ی هدایت، اهل فرهنگ و خردورزی و دوستدار صلح و آرامش بودند. نیای بزرگ

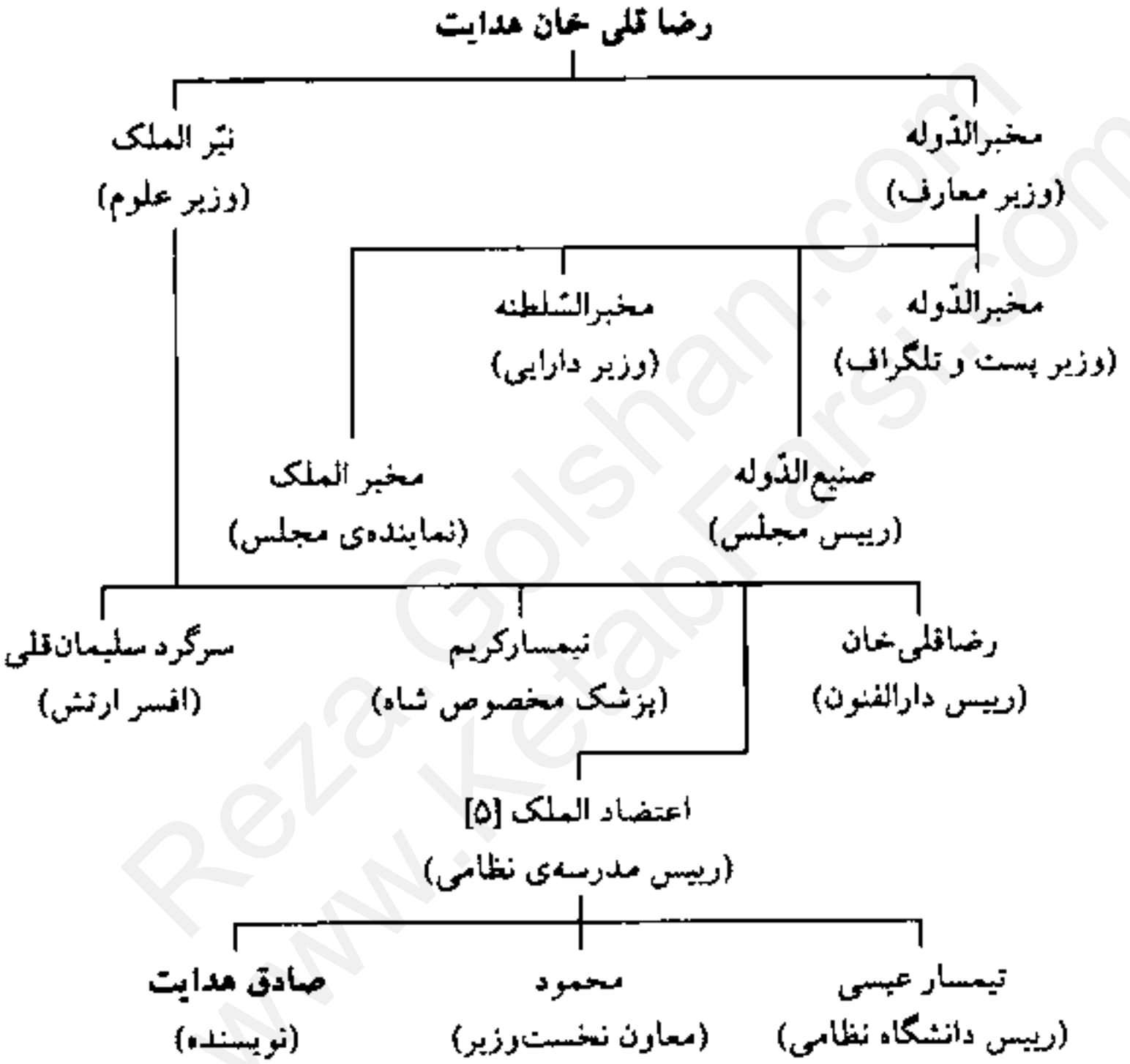
فصل ۱۶

صادق هدایت، رضاقلی خان هدایت (۱۲۱۵-۱۲۸۸ق. / ۱۸۰۰-۱۸۷۱م.) که در زندگی‌نامه‌ی خود، نسب نامه‌ی [illegible] سده‌ی ۸ ق. می‌رسد، از بزرگان این خاندان به‌شمار می‌رفت. رضاقلی خان هدایت در دربار قاجار، پیشه‌های مهمّی برعهده داشت از جمله خزانه‌دار، سفیر، صاحب‌دیوان، پسر پرستار تعلیم و تربیت شاهزادگان و نیز رییس دارالفنون. افزون بر این‌ها، او شاعر نیز بود و تخلّص شعری او هدایت بود. هدایت - که زندگی ادبی خاندان هدایت بود. او شعر فارسی را هم‌زمان با گزینه‌ای جامع از [illegible] سبک‌های کلاسیک ادبیات فارسی گردآوری کرد. این کتاب، یکی از منابع اصلی ادبای هم‌روزگار او نیز بود. صادق هدایت در نگارش تاریخ ادبیات ایران از این کتاب بسیار بهره برده است. و دوستان نویسنده، هنرمند و موسیقی‌دان هدایت او را در مشروطیت و خدمت تجدیدی نقش را در خور توجهی داشتند و به کرشمه‌گیری [illegible] هدایت بسیار رسانده‌اند. مخبر السلطنه، یکی از اعضای و راهنمای این گروه‌ها بود و آنان را تشویق و یاری می‌کرد [۲]. سایه مخبر [۳] (فرزند او) رییس نخستین مجلس ایران، از نیاکان رضاقلی خان هدایت بودند. ساداب [۴] (فرزند او) نقش خاندان هدایت در مشروطیّت چنین می‌نویسد:

در این سال‌ها، صادق هدایت بزرگ و متنفذ که همگی آنان از تحصیلات عالی برخوردار سه قطره خون (۱۳۱۱ش.) و سایه روشن (۱۳۱۲ش.). مجموعه‌ای از ترانه‌های جریان انقلاب مشروطه نقش مهمّی داشتند، به خصوص سه برادر، صنیع الدّوله، مخبر السّلطنه و مخبر الملک، در خانه‌ای بزرگ با هم

زندگی می‌کردند و در دوران استبداد همواره از پذیرفتن مشاغل دولتی سرباز زدند [۴].

در این نسب نامه، جایگاه صادق هدایت به خوبی نشان داده شده است:



صادق هدایت، سه ساله بود که انقلاب مشروطه روی داد و سال‌های کودکی او در سال‌های پر آشوب پس از مشروطیّت گذشت. فعالیّت ادبی وی در دوران حکومت رضاشاه آغاز شد، در دورانی که حرکت‌های آزادی‌خواهی با دیکتاتوری خشن و بی‌رحم رضاشاهی روبرو و آزادی بیان محدود شد. با تاسّف، صادق هدایت آن قدر زندگی نکرد که سال‌های متعادل‌تر و امیدوارانه‌تر

پسین را ببیند. بنا به گفته‌ی نویسنده‌ای ایرانی، هدایت «فرزند دوران مشروطیت و نویسنده‌ی عصر استبداد بود» [۶].

برای شناخت زندگی و آثار هدایت و به ویژه برای دریافت علّت افسردگی شدید و عامل احتمالی خودکشی او، باید دو نکته را در نظر داشت: نخست، محیط اشرافی که صادق هدایت در آن‌زاده و بالنده شد [۷] و دودیگر وضعیّت آشفته و نابسامان ایران در آن سال‌ها.

از زندگی شخصی هدایت، آگاهی‌های اندکی در دست است. او انسانی آرام، منزوی و گوشه‌نشین بود و از این‌رو دوستان اندکی داشت. حتّی برای آنانی که او را می‌شناختند، به نظر می‌رسد که چهره‌ی واقعی او در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. با این همه، در آثار صادق هدایت، جنبه‌هایی از شخصیّتِ وی را می‌توان دریافت. در وهله‌ی نخست، عشق او به ایران و علاقه‌ی او به مردم ایران، سنّت‌ها، فرهنگ و گذشته‌ی شکوهمند این سرزمین تقریباً در تمام آثار او دیده می‌شود. این گرایش، گاه او را به نوعی میهن‌پرستی تعصّب‌آمیز کشانده است. درستکاری و صداقت [۸]، ویژگی بارز دیگر صادق هدایت بود که همواره موجب رویارویی تند وی با بسیاری از نهادهای اداری کشور شده بود. او با مردم محروم، ناتوان و ستمدیده همدردی می‌کرد و از طبقه‌های مرفّه جامعه بیزاری می‌جست. با آن که می‌توانست از جایگاه بالاتری بهره‌مند شود هرگز موقعیّت‌های دولتی عالی را نپذیرفت. صادق هدایت از اشرافیتِ تازه به دوران رسیده‌ی خاندان پهلوی دوری می‌گزید، حال آن که خانواده‌ی اشرافی او با این خاندان سازگاری و همسویی یافته بود.

گویا فکر خودکشی از اوانِ جوانی، در سر هدایت راه یافته بود [۹]. نخستین

بار که به فرانسه رفت کوشید خود را در رود مارن[1] غرق کند، امّا او را نجات دادند [۱۰]. صادق هدایت همان طور که سایه‌ی شاعر قدیم آتش را می‌پرستیدند، در سخنی از وی این‌چنین آمده است: «او را مانند پادشاهان قدیم آتش را می‌پرستیدند، در دوره‌ی صادق هدایت دیر به آتشدان آنهاست. آری سرنوشت هر کسی روی پیشانیش نوشته شده، خودکشی هم با بعضی‌ها زاییده شده [۱۱].

آن‌گونه که از زندگی و آثار صادق هدایت دریافت می‌شود، او همواره به مرگ می‌اندیشیده و آن را راه حلّ مشکلات زندگی می‌دانسته است. او از خیام نیز همین را آموخته است. خیام نیز مرگ را بهترین پناهی می‌داند برای دردها، غم‌ها، رنج‌ها و بیدادگری‌های زندگانی... اگر مرگ نبود همه آرزویش را می‌کردند. فریادهای ناامیدی به آسمان بلند می‌شد، به طبیعت نفرین می‌فرستادند. اگر زندگانی سپری نمی‌شد چقدر تلخ و ترسناک بود [۱۲].

مرگ، تنهایی و ناامیدی، موضوع‌هایی هستند که در بیشتر نوشته‌های صادق هدایت دیده می‌شود.

در دیباچه‌ی این کتاب، دیدگاه صادق هدایت درباره‌ی فلسفه‌ی خیام به این ترتیب بیان شده است: [۲۲]

بعضی‌ها به دیوار زندان، صورت می‌کشند و با آن خودشان را سرگرم می‌کنند. بعضی‌ها هم با قلم و قدح از زندگی فرار می‌کنند. من خواسته‌ام با این چهره‌ی دوگانه‌ی خیام که تراشه‌های بعضی‌ها کوچکتر و بی‌مغز و تحمیلی تحویل شما [۲۳] اسراری که برایش لاینحل مانده مطرح می‌کند. خیام، ترجمان این شکنجه‌های روحی است: فریادهای او انعکاس

1 . Marne.

۱ . ترجمه به فرانسوی توسط رضوی، نک: زیرنویس ص ۳۳۸.

از این‌رو، شگفت‌انگیز نیست اگر می‌بینیم که بسیاری از شخصیّت‌های و چون به هوش می‌آید خود را در میان شاخ و برگ درختان می‌بیند. بازوی داستان‌های هدایت به طور طبیعی می‌میرند، به قتل می‌رسند و یا خودکشی مجروح او، نبرد با مغولان را به یاد وی می‌آورد و لبخندی پیروزمندانه بر لبش می‌کنند. البته نمی‌توان نتیجه گرفت که در این شخصیّت‌ها رنگ خشونت‌آمیز به می‌نشیند. پنج روز در میان درخت‌ها و باتلاق‌ها به سختی پیش می‌رود و سپس چشم می‌خورد و در برابر، مهربانی و محبّت ویژگی مشترک تمام این ناتوان و درمانده به تنه‌ی خالی درختی پناه می‌برد. احساس می‌کند خون در شخصیّت‌هاست. به هر روی، همواره موضوع مرگ در این داستان‌ها دیده رگ‌هایش فسرده شده است. بدنش کرخت شده، امّا ذهن و اندیشه‌ی او هنوز می‌شود؛ چرا که صادق هدایت، مرگ را پاره‌ی جدایی ناپذیر انسان می‌دانست. هوشیار است. خاطرات خوش با گلشاد به یادش می‌آید و سپس می‌پندارد توانایی و هنر هدایت این بود که پایان اندوه‌ناک زندگی را بسیار خوب و طبیعی، مغولان بدن او را تکه تکه می‌کنند.
نشان می‌داد.

در بهار سال بعد، دو روستایی رهگذر، در جنگل، اسکلتِ مردی را در کنار صادق هدایت به مفهوم سرنوشت و تقدیر، باور داشت و توانایی او در تنه‌ی درختی می‌بینند، در حالی که سر او در شکاف درخت گیر کرده و گویی توصیف این باور، غیر قابل انتظار است. عینیّتِ هنرمند، به شکل گسترده‌ای در خنده‌ای هراسناک بر لب دارد. پیرمرد روستایی، دست جوان را با خود می‌کشد کنار ذهنیّت او قرار می‌گیرد و سرانجام این عینی‌گرایی بر ذهنی‌گرایی چیره و می‌گوید:
می‌شود. بدبینی صادق هدایت را می‌توان در سخنان او دید، هر چند او کمتر این

بوریم برا، بوریم. ای مغوله سایونه [۱۲].

گونه، به طور مستقیم، احساسات و عواطف خود را باز می‌گوید:

در اصفهان نصف جهان[1] صادق هدایت، خواننده را به تماشای آثار تاریخی

اگر راست است که هر کس یک ستاره در آسمان دارد، ستاره من باید

می‌برد که «نماد شکوه دوران ساسانی است و بی‌معنا است اگر در اطراف آثار به مثابه‌ی بهنده‌ای

دقیق زندگی بیندیشیم و نقاشی پنج دوره‌ی تاریخ و شکوه عظمت گذشته‌ی

تاریخی [را] دوباره زنده کنیم و زیبایی [این] شهر [را] شاهد باشیم. گویی کتاب

هدایت [با] بازگشت عظمت [و] همه زیبایی! جلو آن، عقل مات می‌ماند [۱۳].

او حتّی [در] دوره‌ی شکوفایی (زیبایی دنیا [در] شهر) [و] زمان، بازگشت به شیراز تا

دیدار از هند.

۱. این اثر و ۱۳ داستان، نوشته‌ی صادق هدایت، توسط ای. روزنفلد A. Rozenfeld به (۳) دوره‌ی رکود و ایستایی (۱۳۲۰-۱۳۱۶ش.). پس از سفر به هند تا زبان روسی ترجمه شده که در گلچین آثار صادق هدایت An Anthology of Sadiq سرنگونی رضاشاه.
Hedayat's Works, (Moscow, 1957) منتشر شده است.

(۴) دوره‌ی امیدهای درخشان (۱۳۲۶-۱۳۲۰ش.): از اشغال ایران توسط متفقین تا بحران آذربایجان.

(۵) دوره پایانی (۱۳۳۰-۱۳۲۶ش.): چهار سال پایانی زندگی صادق هدایت تا مرگ در پاریس.

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

یادداشت‌های مترجمان

[۱] این احتمالی که دکتر کامشاد بیان کرده ضعیف است. دکتر محمّد علی همایون کاتوزیان در صادق هدایت، از افسانه تا واقعیت (ترجمه‌ی فیروزه مهاجر، طرح نو، تهران، صص ۳۰۷-۳۰۱) این احتمال را که هدایت از آغاز در پی خودکشی بوده است نپذیرفته و بر این باور است که او از فضای تنگ، نابسامان و نامساعد ایران گریخته است و وضعیّت روحی او و دشواری‌های بعدی، او را هر چه بیشتر به سوی خودکشی کشانده است.

[۲] ترجمه‌ی خبر روزنامه‌ی لوموند یازده آوریل ۱۹۵۱ چنین است:

حوادث شهری

نویسنده ایرانی، صادق هدایت چهل و دو ساله [؟] برادر زن تیمسار رزم‌آرا که چندی پیش در تهران مقتول شد، با گاز در آشپزخانه مسکن کوچکش واقع در عمارت شماره ۳۷ مکرر کوچه‌ی شامپی یونه خودکشی کرد.

آقای هدایت که شش ماه قبل به پاریس آمده بود، چندبار میل خود را به خاتمه دادن به زندگیش ابراز کرده بوده است. [ر.ک: فرزانه، م.ف.، **آشنایی با صادق هدایت**، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۲، ص ۳۹۴].

[۳] چنین به نظر می‌رسد به رغم آن که خانواده‌ی صادق هدایت ثروتمند بودند و از اشراف به‌شمار می‌آمدند امّا پدر او از این ثروت بهره‌ای نبرده بود. سخن م.ف. فرزانه در این مورد خواندنی است: «شک نیست که صادق هدایت در یک خانواده جا افتاده قدیمی به دنیا آمده است. خانواده‌ای که در ایران از «اشراف» به حساب می‌آید و می‌تواند تا چند پشتش را بشمارد، ولی اشتباه نشود. اگر خاندان هدایت دارای صاحب منصبان دیوانی مقتدر بود، در عوض پدر هدایت از مقامات خیلی بالا و از تموّل چشم‌گیری بهره‌مند نبود. من که در خانه‌ی مسکونی خانواده‌ی هدایت رفت و آمد داشتم، می‌توانم شهادت بدهم که از نظر مادّی پدر

و مادر او زندگی بسیار ساده و حتّی متوسطی داشتند و متاسفانه صفتِ «اشرافی» که در شرح حال صادق مصرف شده، بسا در ذهن خواننده به قدرت و ثروت سرشار تعبیر می‌شود» (ر.ک: فرزانه، م.ف.، **آشنایی با صادق هدایت**، همان، ص ۲۶۱). در عین حال آنچه از زندگی شخصی صادق هدایت برمی‌آید او همواره از نظر مالی در تنگنا بوده است و در کار خرده‌پای اداری نیز دستمزد اندکی می‌گرفت.

[۴] براون، ادوارد، **تاریخ ادبیات ایران**.

[۵] این مطلب درباره‌ی اعتضاد الملک، پدر صادق هدایت و خانواده‌ی او خواندنی است:

> پدر صادق هدایت، سرپرست اسبق مدرسه‌ی نظام، مردی باسواد بوده و به کتاب خواندن علاقه داشته است. بارها پیش آمد که هدایت می‌گفت برای مطالعه از او کتاب می‌خواهد... اعتضاد الملک، پسرانش را به مدرسه فرستاده و ایشان را به خدمات دولتی ترغیب کرده بود. نیز احتمالاً از روابط خانوادگی و اجتماعی خود استفاده نموده تا آنان را در سطح بالای جامعه نگه دارد، به فرنگ بفرستند و صادق را که به هنر و ادبیات علاقه‌مند می‌دیده، به آموختن زبان و تحصیل در یک مدرسه‌ی فرانسوی و رفتن به فرنگستان تشویق کرده است. پدر و مادر صادق، مومن و اهل نماز و روزه و پای‌بند آداب و رسوم جاری ایران بودند. بنابراین... تصوّر این‌که در خانه چه می‌گذشته بسیار آسان است (ر.ک: فرزانه، م.ف. **آشنایی با صادق هدایت**، همان، ص ۲۶۱).

[۶] جلال آل احمد در مقاله‌ی «هدایت بوف کور» (ر.ک: **هفت مقاله**، چاپ سوم، انتشارات رواق، ۱۳۵۷، ص ۲۳) عبارتی دارد نزدیک به این سخن: «هدایت فرزند دورهٔ مشروطیّت است و نویسنده دوره دیکتاتوری».

[۷] م.ف. فرزانه، یکی از نزدیک‌ترین دوستان صادق هدایت، فضای خانواده‌ی او را چنین توصیف کرده است: «نه تنها بارها از زبان خود هدایت شنیدم که از مصاحبت با خانواده‌اش متنفر بود و این بیزاری به اشکال مختلف در غالب نوشته‌هایش دیده می‌شود، بلکه عاصی می‌شود و عصیانش را ابتدا عملاً بروز می‌دهد. مثلاً برای این‌که با افراد خانواده هم‌سفره نشود، به بهانه‌ی این‌که دلش برای حیوانات می‌سوزد، گوشت نمی‌خورد، یا بر خلاف

رسم جاری مسلمانان که سگ را نجس می‌دانند، به این حیوان علاقه‌ی زیاد نشان می‌دهد و حیوانات را در مقابل آدم‌های زورگو می‌ستاید» (ر.ک: **آشنایی با صادق هدایت**، همان، ص ۲۶۲).

[۸] درباره‌ی این ویژگی بارز صادق هدایت نگاه کنید به: براهنی، رضا، **قصّه‌نویسی**، چاپ سوم، نشر نو، تهران، ۱۳۶۲، صص ۴۸۶ و ۴۸۳.

[۹] درباره‌ی افسردگی صادق هدایت از اوان جوانی نگاه کنید به:

ـ کاتوزیان، محمّد علی همایون، **صادق هدایت از افسانه تا واقعیت**، طرح نو، تهران، ۱۳۷۲، صص ۲۲۰-۲۰۵، ۶۵، ۵۹، ۴۹، ۳۰-۲۹.

ـ فرزانه، م.ف. **آشنایی با صادق هدایت**، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۲، صص ۲۶۴-۲۶۱.

[۱۰] صادق هدایت در نامه‌ای از پاریس به تاریخ ۳ مه ۱۹۲۸م. به برادر خود محمود هدایت به این رویداد اشاره می‌کند:

«تصدقت گردم نمی‌دانم عجالتاً چه بنویسم. یک دیوانگی کردم به خیر گذشت. بعد مفصلاً شرحش را خواهم نوشت» (ر.ک: کتبرایی، محمود، **کتاب صادق هدایت**، انتشارات اشرفی، تهران، ۱۳۴۹، ص ۱۸۲).

[۱۱] هدایت، صادق، **زنده به گور**، گردآورنده: محمّد شریفی، ناشر: گردآورنده، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۲، صص ۱۵-۱۴.

[۱۲] هدایت، صادق، **نوشته‌های پراکنده**، چاپ دوم، موسسه‌ی چاپ و انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۴۴، ص ۲۹۲.

[۱۳] به نقل از: دست‌غیب، عبدالعلی، **نقد آثار صادق هدایت**، نشر سپهر، تهران، ص ۳۹.

[۱۴] هدایت، صادق، **بوف کور**، چاپ دوازدهم، کتاب‌های پرستو، تهران، ۱۳۴۸، ص ۱۲۶.

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

فصل ۱۵

دوره‌ی نخستین (۱۳۰۹-۱۳۰۲ش.)

صادق هدایت پیش از نخستین سفر به فرانسه، دو کتاب منتشر کرد: رباعیات حکیم عمر خیام[1] (۱۳۰۲ش.) و انسان و حیوان (۱۳۰۳ش.). هیچ یک از این دو اثر، ارزشِ ادبی ندارد. کتابِ نخستین، تنها چاپ جدیدی از رباعیات در خور توجّه خیام است، به پیوستِ دیباچه‌ای که در حقیقت ترجمه‌ی پژوهش پروفسور ادوارد براون پیرامونِ خیام است. سبکِ کتاب، نمونه‌ی جالبی از نثر نخستین هدایت است، سبکی متکلّفانه و سنّتی‌گرایِ یک جوان ایرانی تحصیل کرده که گویی در نزد استادان کهنه‌گرا، تمرین نویسندگی می‌کند. در این اثر، هیچ نشانی از سادگی و روشنی آثار پسینِ هدایت که تأثیری در خور توجّه و به سزا در نثر نوین فارسی بر جای گذاشت دیده نمی‌شود. با این حال، سبک سنجیده و استوار کتاب، نشان می‌دهد که هدایت، آغازی سنّتی و محافظه‌کارانه داشته است؛ وی پیش از نوشکوفایی، بر اصول فنّی سنّتی در نویسندگی چیرگی یافته

---

۱. این کتاب را نباید با پژوهش پرآوازه‌ی صادق هدایت درباره‌ی رباعیات خیام و طبقه‌بندی این رباعیات اشتباه کرد.

بود. در این روزها، هدایت، اگر آرزویی در سرداشت آن بود که پژوهشگری توانا و پرآوازه شود. به هر روی، این کتاب نشان‌دهنده‌ی علاقه و پیوند هدایت به خیام بود که در تمام دوره‌ی فعالیتِ ادبی نویسنده، سرچشمه‌ی الهام وی به‌شمار می‌رفت.

دومین کتاب، انسان و حیوان، تنها نشانه‌ی کنجکاوی نویسنده است. این کتاب ۴۸ صفحه‌ای، به انشای دانش‌آموزی همانند است که از رفتار بیرحمانه‌ی انسان با حیوان انتقاد می‌کند و از حقِ زیستن حیوان سخن می‌گوید و نویسنده در آن از گیاه‌خواری سخن می‌راند. این کتاب کم حجم، دستاورد پژوهش و مطالعه‌ی ژرف صادق هدایت است که با تأسّف، سبکی نااستوار و نسنجیده دارد. متن کتاب ناهموار است و آکنده از نادرستی‌های دستوری، جمله‌های طولانی، خشن وگاه مبهم. گاه، نویسنده، عبارت‌های فرانسوی را در متن به کار می‌گیرد و یا از ترجمه‌ی واژه به واژه بهره می‌گیرد. همچنین نتیجه‌گیری‌های احساسی او، با سنجیدگی، ناپختگی و تخیّل‌آمیزی همراه است. امّا این کتاب برای پژوهشگرانی که آثار هدایت را مورد بررسی و پژوهش قرار می‌دهند از چند جهت در خور توجّه است: سبک انسان و حیوان بیانگر کوشش هدایت درگذر از سبک سنّتی و متکلّفانه داستان‌نویسی است و نیز نشان می‌دهد که او چگونه راهی ناآزموده و ناهموار را می‌آزماید تابه سبکی ویژه دست یابد. درونمایه‌ی انسان و حیوان، حکایت‌کننده‌ی انسان‌گرایی و دلسوزی‌های صادق هدایت است. در این اثر می‌توان به طور ضمنی، باور هدایت را به پروردگار مطلق دید.

پس از آن که صادق هدایت در هنر نویسندگی تواناتر شد، به کاستی‌های دو کتاب نخستین خود پی برد. هدایت که در راه تکامل هنری گام برمی‌داشت، سه سال پس از انتشار انسان و حیوان، کتابِ فوایدِ گیاهخواری (۱۳۰۶ش.) را در

پاریس نوشت که موضوع کتاب انسان و حیوان را به گونه‌ای گسترده‌تر و ژرف‌تر بیان کرده است. هدایت در سال ۱۳۱۳ش.، دومین اثر خود را در مورد خیام منتشر کرد که بیانگر اندیشه‌ها و باورهای او در باره‌ی رباعیات خیام است [۱].

در آثار نخستین هدایت، نمایشنامه‌ای کوتاه نیز به چشم می‌خورد. وی این اثر را که به نمایشی عروسکی همانند است در پاریس نوشت. افسانهٔ آفرینش [۲]، نخستین کوشش نویسنده در عرصه‌ی تخیّل و خیال‌پردازی و نخستین نشانه‌ی رویکرد این نویسنده‌ی جوان به طنز و هجوگویی است. متن این نمایشنامه بر پایه‌ی نظریه‌های مربوط به آفرینش انسان، جهان و کلّیت هستی است. در این نمایشنامه نام‌ها از ملّیت‌های گوناگون برگزیده شده است: خالق ـ اوف، جبراییل ـ پاشا، مکاییل ـ افندی، اسراییل ـ بیگ، مسیو شیطان، بابا ـ آدم و ننه ـ حوّا. این داستانِ خیمه‌شب بازی گونه، دارای صحنه‌هایی است که از دیدگاه مسایل مذهبی، ریشخندآمیز به نظر می‌رسد. این نمایشنامه در سال ۱۹۳۱م. / ۱۳۱۰ش. نوشته شد، امّا تا سال ۱۹۴۶م. / ۱۳۲۵ش. منتشر نشد. در دسامبر ۱۹۴۶م. / ۱۳۲۵ش. آدرین مزون نو[1]، آن را در پاریس در ۱۰۵ نسخه منتشر کرد که برای فروش نبود.

ترجمه‌ی آلمانی افسانه آفرینش و دو داستان دیگر هدایت، بدون ذکر نام مترجم در ۱۹۶۰ م. / ۱۳۳۹ش. در برلین منتشر شد. کتاب، مصوّر است و بزرگ علوی بر آن دیباچه‌ای نوشت که در آن از خاطرات خود با صادق هدایت سخن می‌راند[2].

---

1 . Adrien Maisonneuve.

2 . Die Legende Von der Schopfung, mit farbigen Federzeichnungen Von Bert Heller (Rutten and Loerning, Berlin, 1960).

یادداشت‌های مترجمان

[۱] این کتاب با عنوان **ترانه‌های خیام** در ۱۱۶ صفحه (با مقدمه و یک صفحه‌ی فهرست و ۶ تصویر از درویش نقاش) به سال ۱۳۱۱ منتشر شد.

[۲] م.ف. فرزانه یکی از نزدیک‌ترین دوستان هدایت در **آشنایی با صادق هدایت** (نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۲، ص ۳۶۹) تصویری از این کتاب را به چاپ رسانده و این عبارت‌ها را نوشته است:

> وقتی هدایت افسانه‌ی آفرینش را به من هدیه می‌داد خواهش کردم که طبق معمول روی صفحه‌ی اول آن چیزی بنویسد و امضا کند. او نوشت: «هر کس قلم دارد بگذارند لای کفنش». غمگین شدم، اعتراض کردم: «ولیکن چیز دیگری بنویسد» و او همین جمله‌ی مرا اضافه کرد!.

www.KetabFarsi.com

فصل ۱۶

دوره‌ی شکوفایی (۱۳۱۶-۱۳۰۹ش.)

صادق هدایت پس از بازگشت از اروپا، نخستین مجموعه‌ی داستان کوتاه خود، زنده به گور [۱] (۱۳۰۹ش.) را منتشر کرد. شش سال پسین، پربارترین سال‌های زندگی ادبی هدایت بود. او کانونِ توجّه شماری از روشنفکران پیشرفت‌خواهی بود که محفل‌های ادبی محافظه‌کار، آنان را تندرو می‌نامیدند ـ محفل‌هایی که سبک نگارشی آنان هنوز هم رایج و متداول بود. صادق هدایت و دوستانِ نویسنده، هنرمند و موسیقی‌دانِ او، حرکت جدیدی را در هنر و ادبیات آغاز کردند. این محفل‌ها برای هدایت بسیار هیجان‌انگیز بود؛ هدایت کانون اصلی و راهنمای این گروه‌ها بود و آنان را تشویق و یاری می‌کرد [۲]. سایهٔ مغول [۳] (۱۳۱۰ش.)، نمایشنامه‌ی تاریخی مازیار [۴] (۱۳۱۲ش.) و وغ وغ ساهاب [۵] (۱۳۱۲ش.) دستاورد این سال‌هاست.

در این سال‌ها، صادق هدایت دو مجموعه‌ی داستانِ کوتاه دیگر، منتشر کرد: سه قطره خون (۱۳۱۱ش.) و سایه روشن (۱۳۱۲ش.). مجموعه‌ای از ترانه‌های

عامیانه به نام اوسانه (۱۳۱۰ش.)، کتابی پیرامونِ سنّت‌ها، خرافه‌ها و باورهای کهن به نام نیرنگستان (۱۳۱۲ش.)، دو سفرنامه به نام اصفهان نصف جهان (۱۳۱۱ش.)، روی جادهٔ نمناک (۱۳۱۴ش.)، علویّه خانم (۱۳۱۲ش.)، ترانه‌های خیام (۱۳۱۳ش.) و سرانجام بوف کور (۱۳۱۶ش.).

با آن که صادق هدایت در این سال‌ها، نویسنده‌ای کوشا و پر کار بود، در ناامیدی به سر می‌برد؛ چراکه نمی‌توانست خود را با وضعیّتِ اجتماعی جامعه هماهنگ سازد. این مشکل، فراسوی بسیاری از دیگر روشنفکران نیز بود، امّا شمار بسیاری از آنان راه خود را برگزیده بودند. پاره‌ای از آنان در برابر استبداد حاکم سر تسلیم فرو آورده و به صفِ چاپلوسانِ حکومت پیوسته بودند، از این‌رو از مقام و مرتبت بالا و زندگی تجمّلی و مرفّهی بهره‌مند بودند. شماری دیگر در برابر نظام حاکم مبارزه می‌کردند و با نیرو و توانایی اندک می‌کوشیدند فعالیّت‌های زیرزمینی را در برابر استبداد رو به رشد گسترش دهند. گروه سوم، افراد حسّاسی بودند که نمی‌توانستند با رژیم همکاری کنند و جرأت مبارزه نیز نداشتند؛ آنان گوشه‌نشین شدند و از فعالیّت‌های ادبی دست کشیدند و با پناه بردن به مواد مخدّر و الکل، در پی آن بودند همه چیز را به فراموشی سپارند.

صادق هدایتِ جوان، نمی‌توانست به هیچ یک از این دسته‌ها بپیوندد. صداقت و درستکاری هدایت سدّی بود در برابر چاپلوسی و تملّق‌گویی او از رژیم استبدادی و از سوی دیگر، هدایت مردی تنها و گوشه‌نشین بود که از جامعه دوری می‌گزید و به درگیری‌های سیاسی خو نگرفته بود. هدایت، راه سوم را نیز برنگزید، چراکه دست کم در آن زمان، هنوز عشق و علاقه به آفرینشِ آثار ادبی، وی را از این کار باز می‌داشت. از این‌رو، هدایت خود را به هنر اختصاص داد

وکوشید از راه پژوهش و مطالعه، خود را امیدوار و دلگرم سازد. با بررسی و ژرف‌اندیشی در آثار صادق هدایت در این سال‌ها (۱۳۱۶-۱۳۰۹ش.) به پنج درونمایه‌ی بارز و برجسته برمی‌خوریم که در این فصل، درباره‌ی سه موضوع بحث می‌کنیم و پیرامون دو موضوع دیگر، در فصل‌های جداگانه‌ای به بررسی و پژوهش خواهیم نشست:

۱. فرهنگ عامیانه و باورهای سنّتی

صادق هدایت نخستین نویسنده‌ی ایرانی است که به جایگاه ادبیات فولکلوریک و ترانه‌های عامیانه در فرهنگِ ملّی پی برد. بی‌گمان او نخستین کسی است که پژوهش جدّی و روشمند را در این زمینه آغاز کرد. اوسانه، مجموعه‌ای از ترانه‌های محلّی عامیانه، با شمارگانی بسیار اندک در ۱۳۱۰ ش. منتشر شد. هر چند نسخه‌های این پژوهش بسیار اندک بود، امّا خوشبختانه بار دیگر در مجموعه‌ی نوشته‌های پراکنده صادق هدایت (۱۳۳۴ش.)منتشر شد. نیرنگستان، کامل‌کننده‌ی اوسانه، منبع ارزشمندی برای بررسی و پژوهش در زمینه‌ی باورها، خرافه‌ها، مرام‌های آیینی و دیگر سنّت‌های ایران باستان است [۶]. نام این اثر از عنوان کتابی در زمینه‌ی قانون به زبان پهلوی برگرفته شده است [۷]. هدایت در دیباچه‌ی نیرنگستان به چند کتاب بر جای مانده از روزگار ساسانیان اشاره می‌کند که پاره‌ای از باورها و سنّت‌های ایران باستان در این آثار بازتاب یافته است: ارداویراف نامه، شایست و ناشایست، دینکرد، بندهشن و نیرنگستان. صادق هدایت درباره‌ی نیرنگستان چنین می‌نویسد:

> مانند کتاب دعاهای معمولی است و تاثیر عجیب غریب برای بعضی ادعیه قایل می‌شود [۸].

پروفسور هانری ماسه، پژوهشگر برجسته‌ی فرهنگ عامیانه‌ی ایران، نیرنگستان را اثری ارزشمند می‌داند. هدایت نیز برای این اثر، ارزش زیادی برمی‌شمرد. پس از انتشار آن، یادداشت‌ها و اطلاعات بیشتری فراهم کرد که به متن اصلی چاپ‌های بعدی افزوده شد [۹]، امّا با تأسّف باید گفت که چاپ نخست این کتاب در پاریس توقیف شد و اکنون به دشواری می‌توان نسخه‌ای از آن یافت [۱۰].

۲. گذری بر گذشته‌ها

دومین موضوع مورد توجّه صادق هدایت در این دوره، دوباره زنده کردن شکوهمندی تاریخ ایران بود. او به ویژه به جنبش‌ها و قیام‌های ایرانیان در برابر مهاجمان عرب و مغول پرداخت. سایهٔ مغول، دو نمایشنامه تاریخی پروین دختر ساسان [۱۱] (۱۳۰۹ش.) و مازیار، بخشی از اصفهان نصف جهان و دو داستان کوتاه «آتش‌پرست» و «آخرین لبخند»، همگی بر پایه‌ی این درونمایه، نوشته شد و در تمام دوران فعالیتِ ادبی صادق هدایت، مورد توجّه او بود.

سایه مغول (۱۳۱۰ش.) داستان یک جوان ایرانی به نام شاهرخ است که به کشورش عشق می‌ورزد و در برابر نفوذ بیگانگان مغول و عرب در ایران به مبارزه برمی‌خیزد. مغولان، نامزد او، گلشاد را وحشیانه می‌کشند و شاهرخ سوگند می‌خورد که انتقام خون او را بگیرد. او رهبری گروهی شش نفره را برعهده می‌گیرد که در جنگل به کمین مغولان می‌نشینند. تعدادی از مغولان کشته می‌شوند، امّا در نبردی، بازوی شاهرخ مجروح می‌شود. اسبِ شاهرخ می‌گریزد و دو سوار مغول، نعره زنان، اسب را دنبال می‌کنند. شاهرخ بیهوش می‌شود

و چون به هوش می‌آید خود را در میان شاخ و برگ درختان می‌بیند. بازوی مجروح او، نبرد با مغولان را به یاد وی می‌آورد و لبخندی پیروزمندانه بر لبش می‌نشیند. پنج روز در میان درخت‌ها و باتلاق‌ها به سختی پیش می‌رود و سپس ناتوان و درمانده به تنه‌ی خالی درختی پناه می‌برد. احساس می‌کند خون در رگ‌هایش فسرده شده است. بدنش کرخت شده، امّا ذهن و اندیشه‌ی او هنوز هوشیار است. خاطرات خوش با گلشاد به یادش می‌آید و سپس می‌پندارد مغولان بدن او را تکّه تکّه می‌کنند.

در بهار سال بعد، دو روستایی رهگذر، در جنگل، اسکلتِ مردی را در کنار تنه‌ی درختی می‌بینند، در حالی که سر او در شکاف درخت گیر کرده وگویی خنده‌ای هراسناک بر لب دارد. پیرمرد روستایی، دست جوان را با خود می‌کشد و می‌گوید:

بوریم برا، بوریم. ای مغوله سایونه [۱۲].

در اصفهان نصف جهان[1] صادق هدایت، خواننده را به تماشای آثار تاریخی می‌برد که «نماد شکوه دوران ساسانی» است. وی در این اثر به مثابه‌ی بیننده‌ای دقیق و تیزبین، از کاشیکاری و نقش و نگار مساجد و شکوه و عظمت بناهای تاریخی سخن می‌راند. او که شیفته‌ی زیبایی این شهر شده با خود می‌گوید:

این همه عظمت، این همه زیبایی! جلو آن، عقل مات می‌ماند [۱۳].

او حتّی در این «شهر یکتای زیبای دنیا»، شهر صنعت، شکوه، شراب،

---

۱. این اثر و ۱۳ داستان، نوشته‌ی صادق هدایت، توسط ای. روزنفلد A. Rozenfeld به زبان روسی ترجمه شده که در گلچین آثار صادق هدایت An Anthology of Sadiq Hedayat's Works; (Moscow, 1957) منتشر شده است.

نـقاشی، کـاشیکاری، مـعماری، کشـاورزی بـا گـنبدها، مـناره‌ها وکـاشی‌های لاجوردی...» [۱۴]، با دیدن ویرانه‌های یک آتشکده‌ی دوره‌ی ساسانیان، باز هم اندوه‌ناک است. کشاورزی پیر، زمین پای تپّه‌ای که آتشکده در بالای آن جـای گرفته آبیاری می‌کند. پیرمرد با «ریش جوگندمی و قبای قدک آبی» [۱۵] درکنار نویسنده چمپاتمه می‌زند و برای او از آتشکده حکایت می‌کند. صادق هدایت از خود می‌پرسد:

> آیا همهٔ این مطالب، راست است؟ آیا ایـن مـرد یک نـفر افسانه‌سرای زبـردست است و یـا نـمایندهٔ مـردمان دورهٔ آبـادی ایـن کـوه آتشگـاه می‌باشد؟... ایران چقدر بزرگ، قدیمی و اسرارآمیز است [۱۶].

و هنگام بازگشت چنین می‌گوید:

> حالا که می‌خواهم برگردم مثل این است که چیزی راگم کرده باشم یا از من کاسته شده باشد و آن چیز نمی‌دانم چـیست، شـاید یک خـرده از هـستی من، آن‌جا در آتشکده مانده باشد [۱۷].

در «آخرین لبخند»، خواننده، با مجلسی تاریخی با شکوهی روبرو می‌شود که یادآور «زندگی اشرافی پایمال شده‌ی دوره‌ی ساسانیان» است. در این مجلس، سرداران، صاحب‌منصبان، بلندپایگان و نجیب‌زادگان برمکی گرد آمـده‌انـد و در برابر خلیفه هارون الرشید توطئه‌گری می‌کنند. برمکیان، وزیران خلافت عباسی بودند که به آنان بسیار خدمت کردند و بنا به گفته‌ی صادق هدایت:

> برمک و پسرانش با خلیفه ساختند و به آیین آنها گرویدند تا بتوانند در افکـار و اعـمال آنـها نـفوذ پیدا کـنند و دیـن آنـها را ضـعیف بکـنند و خرده‌خرده از بین ببرند، از نو پرستشگاه نوبهار را بسازند و مردم را به کیش بودایی دعوت کنند و به خلیفه بشورند. برای همین بود که آنـها کوشش کردند تا اطمینان خاطر عرب‌ها را به دست بیاورند [۱۸].

عشقِ ژرفِ صادق هدایت به ایران، در او این باور را پدید آورده بود که هجوم عرب‌ها به ایران، موجبِ نابودی تمدّن کهنسال ایران شد. هدایت در این باور، با تندی و تلخی سخن می‌گوید وگاه زمام سخن را به دست احساس می‌سپارد [۱۹]:

> این تقصیر خودمان بود که طرز مملکت‌داری را به عرب‌ها آموختیم، قاعده برای زبانشان درست کردیم... برایشان شمشیر زدیم، جوانهای خودمان را برای آنها به کشتن دادیم. فکر، روح، صنعت، ساز، علوم و ادبیات خودمان را دو دستی تقدیم آنها کردیم، شاید بتوانیم روح وحشی و سرکش آنها را رام و متمدّن بکنیم. ولی افسوس!... [۲۰].

این باور در بخش‌هایی از یکی از زیباترین داستان‌های کوتاه صادق هدایت به نام «طلب آمرزش» نیز دیده می‌شود. داستان کوتاه دیگر وی به نام «آتش‌پرست» با درونمایه‌ای همانند، بر پایه‌ی خاطراتِ نقاشی فرانسوی به نام اوژن فلاندن که در ۱۸۴۱م. به ایران سفر می‌کند نوشته شده است. عشق به ایران باستان، مذهب، سنّت‌ها، شیوه‌ی زندگی و شکوه و عظمت ایران، از جمله این درونمایه‌ی همانند است. یک روز به هنگام کندوکاو فلاندن در تخت جمشید، وی با دو زرتشتی کهنسال روبرو می‌شود که در «نقش رستم» به مناجات می‌پردازند. فلاندن، آن‌چنان مجذوب و شیفته‌ی پاکی و تقدّس این فضا می‌شود که پس از رفتن دو زرتشتی، بی‌اختیار در برابر آتش خاموش و خاکستر شده زانو می‌زند و به ستایش آن می‌پردازد. بعدها او چنین می‌گوید:

> من که به هیچ چیز اعتقاد نداشتم بی‌اختیار جلو این خاکستری که دود آبی فام از روی آن بلند می‌شد زانو به زمین زدم و آن را پرستیدم! نمی‌دانستم چه بگویم ولی احتیاج به زمزمه کردن هم نداشتم. شاید

یک دقیقه نگذشت که دوباره به خودم آمدم. امّا مظهر اهورا مزدا را پرستیدم، همان‌طوری که شاید پادشاهان قدیم آتش را می‌پرستیدند، در همان دقیقه من آتش‌پرست بودم [۲۱].

یاد سال‌های پیشین و شکوهمندی از دست رفته، در پاره‌ای از دیگر آثار این دوره‌ی صادق هدایت نیز به چشم می‌خورد، به ویژه در «گجسته دژ»[۱]، «آفرینگان» و نیز در بوف کور.

۳. عمر خیام و فلسفه‌ی او

آثار صادق هدایت بیانگر آن است که وی همواره به خیام و فلسفه‌ی او گرایش داشته و در طول این سال‌ها، بیش از همیشه از این شاعرِ فیلسوف تأثیر پذیرفته است. هدایت در ترانه‌های خیام که حکایت‌کننده‌ی باورهای وی نسبت به این شاعر است، رباعیات پرآوازه و برجسته‌ی خیام را در هشت عنوان تقسیم‌بندی می‌کند: راز آفرینش، نابسامانی‌های روزگار، سرنوشت از روز ازل، گردش دوران، ذرّات گردنده، هر چه باداباد، هیچ است و دم را دریابید.

در دیباچه‌ی این کتاب، دیدگاه صادق هدایت درباره‌ی فلسفه‌ی خیام به این ترتیب بیان شده است: [۲۲]

فلسفه‌ی خیام، هیچ وقت تازگی خود را از دست نخواهد داد. چون این ترانه‌های در ظاهر کوچک، ولی پر مغز، تمام مسایل مهم و تاریک فلسفی که در ادوار مختلف، انسان را سرگردان کرده و افکاری که جبراً به او تحمیل شده و اسراری که برایش لاینحل مانده مطرح می‌کند. خیام، ترجمان این شکنجه‌های روحی است: فریادهای او انعکاس

---

۱. ترجمه به فرانسوی توسط. رضوی، نک: زیرنویس ص ۳۳۸.

دردها، اضطراب‌ها، ترس‌ها امیدها و یأس‌های میلیون‌ها نسل بشر است که پی در پی فکر آنها را عذاب داده است [۲۳].

صادق هدایت در ادامه چنین می‌نویسد:

برای این‌که طرز فکر فلسفه‌ی گوینده‌ی رباعیات را پیدا بکنیم و بشناسیم ناگزیریم که افکار و فلسفه‌ی او را چنان که از رباعیاتش مستفاد می‌شود بیرون بیاوریم. زیرا جز این وسیله‌ی دیگری در دسترس ما نیست و زندگی داخلی و خارجی او، اشخاصی که با آنها رابطه داشته، محیط و طرز زندگی، تاثیر موروثی، فلسفه‌ای که تعقیب می‌کرده و تربیت علمی و فلسفی او بر ما مجهول است [۲۴].

افزون بر این، در مجموع، سرشت عرفانی رباعیات خیام، تفسیرها و تعبیرهای گوناگون متضادی را اقتضا می‌کند.

از این‌رو، جدا از تصویری که صادق هدایت از خیام به عنوانِ فیلسوفی مادّه‌گرا به دست می‌دهد، خیام به هدایت به عنوانِ نویسنده‌ای بدبین، همانند است. در حقیقت، باورهای خیام و هدایت در زمینه‌ی زندگی، مذهب، جامعه و...، آن چنان به یکدیگر نزدیک است که نمی‌توان شاعری را که از بلبلان سرمست و گل‌های خوشبو سخن می‌گوید، از نویسنده‌ی بوف کور باز شناخت.

صادق هدایت چنین تصویری را از خیام به دست می‌دهد:

فقط یک میل و رغبت یا سمپاتی و تأسف گذشته ایران در خیام باقی است [۲۵].

خیام می‌خواسته این دنیای مسخره، پست و غم‌انگیز و مضحک را از هم بپاشد و یک دنیای منطقی‌تر روی خرابه آن بنا بکند [۲۶].

خیام از مردم زمانه بری و بیزار بوده؛ اخلاق، افکار و عادات آنها را با زخم زبان‌های تند محکوم می‌کند و به هیچ وجه تلقینات جامعه را

نپذیرفته است [۲۷].

خیام، نماینده ذوق خفه شده، روح شکنجه دیده و ترجمان ناله‌ها و شورش یک ایران بزرگ، با شکوه و آباد قدیم است ... [۲۸].

با این همه، نباید تفاوت مهم بین خیام و هدایت را نادیده گرفت. به رغم آن که صادق هدایت، بعدها به رئالیسم روی آورد، اصولاً نویسنده‌ای رئالیست نبود. او همواره به مرگ و شکوه و جلال گذشته‌ی ایران می‌اندیشید؛ در حالی که خیام، شاعری بود که از این گونه دغدغه‌ها به دور بود و «آن» را پاس می‌داشت. در حقیقت، سبب توجّه جهان غرب به خیام بیشتر به ارائه‌ی تصویری دلپذیر و معنادار از زندگی باز می‌گردد [۲۹].

Reza.Golshan@KetabFarsi.com

یادداشت‌های مترجمان

[۱] مجموعه‌ای داستانی شامل: مادلن، زنده به گور، اسیر فرانسوی، حاجی مراد، آتش‌پرست، داود گوژپشت، آبجی خانم، مرده خورها (تهران، ۱۳۰۹، چاپ سوم، ۱۳۳۰ش.).

[۲] نک. مینوی، مجتبی، نقد حال، چاپ دوم، انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۵۸، صص ۴۶۳-۴۵۷ و نیز: کاتوزیان، محمّد علی همایون، صادق هدایت از افسانه تا واقعیّت، طرح نو، تهران، ۱۳۷۲، صص ۷۱-۶۹.

[۳] سایه مغول جزو مجموعه‌ی انیران شامل دو اثر ش. پرتو و بزرگ علوی (تهران، ۱۳۱۰) می‌باشد و در مجموعه‌ی نوشته‌های پراکنده صادق هدایت (صص ۱۱۸-۱۰۲) نقل شده است.

[۴] صادق هدایت این درام تاریخی را در سه پرده با همکاری مجتبی مینوی نوشت (تهران، ۱۳۱۲ و چاپ دوم ۱۳۳۳). در حقیقت این کتاب از دو بخش تشکیل شده است. بخش نخست به قلم مجتبی مینوی شرحی تاریخی از داستانِ «مازیار» و بخش دوم نمایشنامه‌ای نسبتاً طولانی نوشته‌ی صادق هدایت است.

[۵] در کارنامه‌ی ادبی هدایت (در کتاب زندگی و آثار هدایت، یحیی آرین‌پور، انتشارات زوّار، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۰، ص ۲۴۸) درباره‌ی وغ وغ ساهاب ذیل مازیار چنین آمده است: «کتاب مستطاب وغ وغ ساهاب، مشتمل بر ۳۵ غزیّه [؟!] به قلمین یأجوج و مأجوج [صادق هدایت و مسعود فرزاد]، تهران، ۱۳۱۳، چاپ دوم، تهران، ۱۳۳۴».

[۶] صادق هدایت در دیباچه‌ی نیرنگستان نوشته است: «خرافات هم‌مانند هر گونه عقاید و افکار... گاهی به وجود می‌آید و جانشین خرافات دیگر می‌شود و زمانی هم از بین می‌رود. علوم، افکار و زمان به این کار خیلی کمک می‌نماید. البته اگر آنها را به حال خود بگذارند... مردم عوام آنها را مانند مکاشفات وحی الهی دانسته به یکدیگر انتقال می‌دهند.

برای از بین بردن این گونه موهومات هیچ چیز بهتر از آن نیست که چاپ بشود تا از اهمیّت و اعتبار آن کاسته شود، زیرا این افکار پوسیده هیچ وقت خود به خود نابود نمی‌شود» (ر.ک. **نیرنگستان**، چاپ دوم، ۱۳۳۴، ص ۲۳).

[۷] صادق هدایت در ص ۱۵ دیباچه‌ی **نیرنگستان** (امیرکبیر، چاپ سوم، تهران ۱۳۴۲) به این نکته اشاره می‌کند.

[۸] هدایت، صادق، **نیرنگستان**، همان، ص ۱۵.

[۹] نک. انجوی، سیّد ابوالقاسم، **قافله‌سالار سخن (خانلری)**، مقاله‌ی «اضافات نیرنگستان»، نشر البرز، تهران، ۱۳۷۰.

[۱۰] محمود کتیرایی در **کتاب صادق هدایت** (انتشارات اشرفی، ۱۳۴۹، ص ۳۲۷) موضوع توقیف **نیرنگستان** را به سبب بدرفتاری ناشر کتاب با هدایت و مینوی توسط خود این دو تن مطرح کرده است. امّا یحیی آرین‌پور در **زندگی و آثار هدایت** (همان، ص ۶۲) معتقد است که «جای تعجّب است که چنین کتابِ بی‌درد سری که هیچ گونه زیانی برای کسی نداشت، پس از انتشار از طرف مقامات مربوطه جمع‌آوری شد».

[۱۱] در ص ۳۷۱ کتاب **آشنایی با صادق هدایت** (م. ف. فرزانه، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۲) تصویری از روی جلد این کتاب به عنوان **پروین دختر ساسانی** آمده است. این نمایشنامه در ۳ پرده، دو سال پیش از انتشار آن در ۱۳۰۷ش. در پاریس نوشته شد.

[۱۲] ش. پرتو، بزرگ علوی، صادق هدایت، **ایران**، چاپ دوم، ضمیمه‌ی مجله‌ی آرمان، ص ۴۸.

[۱۳] هدایت، صادق، **پروین دختر ساسان** و «اصفهان نصف جهان»، امیرکبیر، چاپ سوم، تهران، ۱۳۴۲، ص ۸۸.

[۱۴] همان، صص ۱۱۷-۱۱۶.

[۱۵] همان، ص ۱۱۲.

[۱۶] همان، ص ۱۱۳.

[۱۷] همان، ص ۱۱۸.

[۱۸] هدایت، صادق، **سایه روشن**، امیرکبیر، چاپ پنجم، تهران، ۱۳۴۲، ص ۱۴۵.

[۱۹] گاه سخنان هدایت به افراط و برتری نژادی می‌انجامد. نگاه کنید به: دست‌غیب، عبدالعلی، **نقد آثار صادق هدایت**، نشر سپهر، تهران، ص ۱۳۴؛ براهنی، رضا، **قصّه‌نویسی**،

نشر نو، چاپ سوم، تهران، ۱۳۶۹، صص ۴۷۶-۴۷۵.

[۲۰] هدایت، صادق، **سایه روشن**، همان، ص ۱۴۴.

[۲۱] هدایت، صادق، **زنده‌به گور**، داستان «آتش‌پرست» گردآورنده: محمّد شریفی، ناشر: گرآورنده، تهران، ۱۳۷۲، ص ۵۰.

[۲۲] محمّد علی همایون کاتوزیان در **صادق هدایت، از افسانه تا واقعیّت** (همان، صص ۱۰۵-۱۰۴) بر این باور است که آن‌چه هدایت در این دیباچه درباره‌ی خیام گفته، عمدتاً اندیشه‌های خود هدایت است و نه خیام.

[۲۳] هدایت، صادق، **ترانه‌های خیام**، امیرکبیر، تهران، ۱۳۴۴، ص ۲۵.

[۲۴] همان، ص ۲۶.

[۲۵] همان، ص ۳۹.

[۲۶] همان، ص ۴۲.

[۲۷] همان، ص ۳۸.

[۲۸] همان، ص ۶۳.

[۲۹] پاستور والری رادو Pasteur Valery Radot عضو آکادمی فرانسه چنین نوشت: «با قریب هزار سال فاصله‌ی هدایت، صدای عمر خیام، سخن‌سرای نامی دیگر ایرانی را منعکس می‌کند. خیام به مردم اندرز می‌دهد که فراموشی و بی خبری را در باده و عشق بجویند. ولی هدایت برای درد بشری چیزی عرضه نمی‌کند، حتّی افیون را، هر دو برای ما از فلاکت و مذلّت زندگی سخن می‌رانند ولی گلستان‌های خیام در عالم هدایت، زیبایی خمارآلود خود را از دست می‌دهد. بلبل شورانگیز به «بوف کور» وگل سرخ خوشبوی به «نیلوفر بی‌بو» تبدیل می‌یابد. در عهد خیام، نومیدی جنبه‌ی احساساتی داشته، ولی در دوره‌ی هدایت، این نومیدی ماوراء طبیعی شده است (ر.ک: **مجله‌ی فردوسی**، شماره‌ی ۵، آذر ۱۳۵۲).

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

فصل ۱۷

مردم روزگار هدایت

صادق هدایت با آگاهی از این واقعیّت که بنا به گفته‌ی فیلدینگ، نویسنده، تاریخ نگارِ رویدادهای زندگی خصوصی مردم است، به زندگیِ هموطنان خود، به ویژه مردم ناتوان و ستمدیده، علاقه‌ای شدید داشت. او با درنگ در زندگیِ انسان‌ها، در گوشه‌های تاریک روح آنان به جستجو می‌پرداخت و با ژرف‌بینی، آرزوها، نگرانی‌ها و اندوه‌های مردم را آشکار می‌ساخت. سرگذشت مردم عادی ـ کشاورزان، کارگران، بازرگانان و ... ـ زیربنای شاهکارهای صادق هدایت و پاره‌ای از زیباترین آثار ادبیات معاصر ایران است. هیچ نویسنده‌ای در ادبیات معاصر ایران نتوانسته است با ورزیدگی و توانمندیِ هدایت، زندگی روستایی گرسنه، مستمند تیره‌بخت، واعظ ریاکار و دو چهره و تجارت پیشه‌ی آزمند را به تصویر بکشاند. چهره‌هایی مانند داوود، آبجی خانم، داش آکل، میرزا حسین علی، میرزا یدالله، گل ببو، زرین کلاه، علویّه خانم، آقا موچول، عصمت سادات، حاجی آقا و شمار بسیاری از شخصیّت‌ها، آن چنان واقعی هستند که در جای جای ایران

می‌توان همانند آنان را دید [۱]. هنری دی. جی لاو[1] راز کامیابی صادق هدایت در به تصویر کشاندن این شخصیّت‌ها را این چنین توصیف می‌کند:

> نخست باید از صادق و سپس از نثر سحرآمیز هدایت سخن گفت... هدایت در نوشته‌های خود، نگرشی عینی ندارد؛ در هر یک از این داستان‌ها، خواننده با جنبه‌ای از شخصیّت نویسنده روبرو می‌شود: همدردی و دلسوزی، خشم، نرمی و لطافت. از این‌رو، می‌توان به دنیای درون هدایت و اندیشه‌ی شخصیت‌های داستانی او راه یافت و آنان را همان‌گونه که او می‌دیده است، دید. شخصیّت این داستان‌ها، تا سال‌ها در ذهن خواننده بر جای می‌مانند و با خواننده زندگی می‌کنند[2].

این موضوع در مورد داستانِ «داوود گوژپشت» کاملاً آشکار است. داوود، انسانی مستمند و بدبخت است که معلول به دنیا آمده است. همه از او دوری می‌گزینند، او را می‌آزارند و احساسات او را به تمسخر و ریشخند می‌گیرند:

> از آغاز بچگی خودش تاکنون همیشه اسباب تمسخر یا ترحم دیگران بوده، یادش افتاد اولین بار که معلّم، سر درس تاریخ گفت که اهالی اسپارت بچه‌های هیولا یا ناقص را می‌کشند، همهٔ شاگردان برگشتند و به او نگاه کردند و حالت غریبی به او دست داد. امّا حالا او آرزو می‌کرد که این قانون در همه جای دنیا مجرا می‌شد و یا دست کم مثل اغلب جاها قدغن می‌کردند تا اشخاص ناقص و معیوب از زناشویی خودداری بکنند، چون او می‌دانست که همهٔ اینها تقصیر پدرش است... پدر کوفت کشیدهٔ پیر که زن جوان گرفته بود و همهٔ بچه‌های او کور و افلیج به دنیا آمده بودند. یکی از برادرهایش که زنده مانده بود، او هم

---

1 . Henry D.G. Law.

2 . Life and Letters, op. cit. p. 253.

لال و احمق بود تا این‌که دو سال پیش مرد. با خودش می‌گفت: شاید آنها خوشبخت بوده‌اند.

اوجِ این داستان آن جاست که داوودِ رانده شده از همه جا، مـی‌خواهـد بـا سگی ولگرد دوست شود، امّا حتّی این مایه‌ی تسلّی نیز از او دریغ می‌شود:

خود را کشانید تا پهلوی همان سگی که در راه دیده بود، نشـست و سر او را روی سینهٔ پیش آمدهٔ خودش فشار داد. امّا آن سگ مرده بود [۲].

داستان، خواننده را به مسیری می‌کشاند تا بتوانـد رنـج‌های جسـمی و روحـی داوود را با تمام وجود احساس کند.

بسـیاری از داسـتان‌های صـادق هـدایت، خـواننده را بـه هـمدردی بـا شخصیّت‌های داستانی فرا می‌خوانند، به ویژه «آبجی خانم»، «داش آکل» و «زنی که مردش را گم کرد» که هر سه از شاهکارهای داستان‌های کوتاه فارسیِ نـوین به‌شمار می‌آیند.

«آبجی خانم» داستان دختری است که بر خلاف خواهر کوچکش ماهرخ از زیبایی بهره‌ای نـدارد. از هـمان دوران کـودکی، مـادرش، هـمواره او را تـحقیر و سرزنش می‌کرد، با عبارتهایی مانند: «این بدبختی را چه بکنم هان؟ دختر به این زشتی را کی می‌گیرد» [۳]. آبجی خانم، اندک اندک نـاامـید و افسـرده شـد، ازدواج را فراموش کرد و دل به عبادت سپرد. «ولی خواهرش در این قسمت هیچ توجّه مخصوصی ظاهر نمی‌ساخت و همه‌اش کارِ خانه را می‌کرد. بعد هم که به سن ۱۵ سالگی رسید رفت به خدمتکاری. آبجی خانم ۲۲ سالش بود ولی در خانه مانده بود» [۴]. یک روز ماهرخ به خانه بازگشت و با مادرش به آهستگی صحبت کرد؛ شب که پدر از سر کار بازگشت، مادر به او گفت که عبّاس، نـوکر خانه‌ای که ماهرخ در آن خدمتکار است، خیال دارد ماهرخ را به زنی بگیرد. پدر

سری تکان داد و سرزبانی گفت: «مبارک باشد» [۵].

امّا آبجی خانم سخت حسادت می‌ورزد. «به بهانهٔ نماز بی‌اختیار بلند شد رفت در اتاق پنج دری، خودش را در آینهٔ کوچکی که داشت نگاه کرد، به نظر خودش پیر و شکسته آمد، مثل این‌که این چند دقیقه، او را چندین سال پیر کرده بود» [۶]. همه داشتند مقدّمات عروسی را فراهم می‌کردند، امّا آبجی خانم خاموش و افسرده بود، مادرش هم همواره او را سرزنش می‌کرد. سرانجام شب عروسی فرا رسید. آبجی خانم تاب ماندن نداشت، از خانه بیرون رفت و دیر هنگام بازگشت. امّا عروسی هنوز به پایان نرسیده بود. آبجی خانم تاب نیاورد؛ به سراغ اتاق رفت وگوشه‌ی پرده را بالا زد، خواهرش را که زیباتر شده بود و جوانی بیست سال که کنار او نشسته بود دید:

> داماد دست انداخته بود به کمر ماهرخ، چیزی در گوش او گفت، مثل چیزی که متوجّه او شده باشند. شاید هم که خواهرش را شناخت. امّا برای این‌که دل او را بسوزاند با هم خندیدند. از ته حیاط صدای دنبک ننه حسن می‌آمد که می‌خواند: «ای یار مبارک بادا...». یک احساس مخلوط از تنفر و حسادت به‌آبجی خانم دست داد. پرده‌را انداخت [۷].
>
> نیمه‌ی شب صدای شلپ شلپ، اهل خانه را از خواب بیدار کرد. همه جا راگشتند، امّا چیزی غیر عادی ندیدند. ناگهان دمپایی آبجی خانم را نزدیک دریچه‌ی آب انبار یافتند. پیکر بی‌جان آبجی خانم را بر روی آب دیدند. «او رفته بود به بهشت» [۸].

قهرمانِ «داش آکل» [۹]، پهلوان کشتی‌گیری است که بارها با پهلوان دیگری به نام کاکا رستم دست و پنجه نرم کرده است. از این دو، داش آکل، تواناتر و جوانمردتر است. داش آکل، در مبارزات همواره بر رقیب خود پیروز شده تا این‌که عاشق دختری می‌شود و سرپرستی او به داش آکل واگذار می‌شود. داش

آکل با تمام فضیلت‌ها و توانایی‌ها، سخت به این دختر عشق می‌ورزد؛ ولی اندوهی، تمام وجودش را فرا می‌گیرد چراکه «او بدسیما بود. هر کس دفعهٔ اول او را می‌دید قیافه‌اش توی ذوق می‌زد» [۱۰]. بیم و تردید دیگری به داش آکل راه می‌یابد:

> شاید مرا دوست نداشته باشد! بلکه شوهر خوشگل و جوان پیدا بکند... نه، از مردانگی دور است... او چهارده سال دارد و من چهل سالم است... امّا چه بکنم؟ [۱۱]

هفت سال تمام، داش آکل درد عشق را تحمّل می‌کند؛ در این مدّت هر چه از دستش برمی‌آید در سرپرستی و مراقبت از این دختر و خانواده‌اش که به ناچار تکفّل آنان را پذیرفته است انجام می‌دهد. سرانجام خواستگاری برای دختر پیدا می‌شود که «هم پیرتر و هم بدگل‌تر از داش آکل است [۱۲]». شب عروسی، داش آکل پس از انجام وظیفه‌های خود به عنوان قیّم مست می‌کند. در بازگشت به خانه با کاکارستم رودررو می‌شود. آن دو پس از رجز خوانی به مبارزه با یکدیگر می‌پردازند. کاکا رستم ضربه‌ای ناجوانمردانه به داش آکل فرو می‌آورد و او را زخمی می‌کند. داش آکل روز بعد جان می‌سپارد[۱].

صادق هدایت در سومین داستان، «زنی که مردش را گم کرد [۱۳]»، به توصیفِ زندگی در روستا و عشقِ شورانگیز دختری روستایی می‌پردازد که گرایش‌های خود آزارانه دارد. عناصر داستانی با ورزیدگی نقل شده‌اند و صحنه‌های مربوط به دختران میوه‌چین، آواز دختران، منظره‌های طبیعی مازندران و به ویژه زرین کلاه

---

۱. این داستان و شش داستانِ دیگر صادق هدایت راف. رضوی به زبان فرانسه ترجمه کرده که در مجموعه‌ی Trois Goutles de sang et six Autres Nouvelles (tehran, 1959) منتشر شده است. «داش آکل» به زبان آلمانی نیز منتشر شده است. ر.ک: گلپکه، همان‌جا.

و عشق پاک، بسیار مسحورکننده است، به گونه‌ای که نمی‌توان گزیده‌ای از آن را به دست داد. در آغاز داستان، عبارتِ پرآوازه‌ی فردریک نیچه [از کتاب چنین گفت زردشت] آمده است:

به سراغ زن‌ها می‌روی؟ تازیانه را فراموش مکن [۱۴].

در پایان داستان، پس از این‌که شوهر بی‌رحم و نامروّت زرین کلاه، او را رها می‌کند و زرین کلاه در پیِ مرد روستایی دیگری می‌رود امیدوار است که:

شاید این جوان هم عادت به شلاق زدن داشته باشد و تنش بوی الاغ و سرطویله بدهد [۱۵].

از همدلی‌ها و همدردی‌های صادق هدایت با مردم، چه بسا بتوان پنداشت که او نویسنده‌ای مهربان، آرام و معتدل بود. امّا درمی‌یابیم که به هنگام رو در رو شدن هدایت با فساد، خرافه‌ها و به ویژه ریاکاری و دو رنگی، او راه نرمی و مهربانی را نمی‌پوید [۱۶]. «طلب آمرزش» شرح سفری زیارتی خسته‌کننده و طولانی یا شتر و قاطر است. نویسنده در این داستان، به توصیف عناصر شخصیّتی هر یک از زائران و کارهای آنان پرداخته است. در میان این توصیف‌ها، اعتراف زنی که به سببِ حسادت، هووی خود و فرزندانِ او را می‌کشد و اکنون برای «طلب آمرزش» به کربلا سفر می‌کند در خور توجّه است. عزیز آغا، با یک دنیا امید و آرزو ازدواج می‌کند، امّا نمی‌تواند فرزندی بیاورد؛ شوهرش با موافقت او، زنی را به همسری می‌گیرد. پس از آن که هوو باردار می‌شود، همه چیز تغییر می‌کند:

شوهرم همه‌ی حواسش پیش او بود... من شده بودم سیاه‌بخت و سیاه‌روز!... آن وقت پشت دستم زدم و فهمیدم که عجب غلطی کرده‌ام [۱۷].

سرانجام، کودک به دنیا می‌آید و:

> یک روز همین که [زن دوم] رفت حمام و خانه خلوت شد، من هم رفتم سر گهوارهٔ بچه، سنجاق زیر گلویم را کشیدم، رویم را برگردانیدم و سنجاق را تا بیخ، توی ملاج بچه فرو کردم... بچه دو شب و دو روز زبان به دهن نگرفت... روز دوم عصر مرد [۱۸].

او همچنین کودک دوم و سرانجام مادر را می‌کشد.

وقتی عزیز آغا اسرار زندگی خود را برای دیگر زایران آشکار می‌کند، آنان می‌خندند و به او می‌گویند که ما نیز چنین گناهانی را مرتکب شده‌ایم. مشدی رمضان علی، خاکستر چپق خود را خالی می‌کند و می‌گوید:

> خدا پدرت را بیامرزد، پس ما برای چه آمده‌ایم؟ سه سال پیش من در راه خراسان سورچی بودم. دو نفر مسافر پولدار داشتم. میان راه، کالسکهٔ چاپاری شکست؛ یکی از آنها مرد، آن یکی دیگر را هم خودم خفه کردم و هزار و پانصد تومان از جیبش درآوردم. چون پا به سن گذاشته‌ام، امسال به خیال افتادم که آن پول حرام بوده، آمدم به کربلا آن را تطهیر بکنم. همین امروز آن را بخشیدم به یکی از علما، هزار تومانش را به من حلال کرد. دو ساعت بیشتر طول نکشید، حالا این پول از شیر مادر به من حلال‌تر است [۱۹].

پس از شنیدن این اعترافات، خیالِ عزیز آغا راحت می‌شود و می‌گوید: «پس... پس شما هم...» زن مسافری به وی می‌گوید:

> مگر پای منبر نشنیدی؟ زوّار، همان وقت که نیّت می‌کند و راه می‌افتد اگر گناهش اندازهٔ برگ درخت هم باشد، طیّب و طاهر می‌شود [۲۰].

«مرده‌خورها» [۲۱] یکی دیگر از داستان‌های صادق هدایت است که نویسنده در آن، فساد اخلاقی مردم را آشکار می‌کند. در این داستان، خویشاوندان مردِ به

تازگی از دنیا رفته به تصویر کشیده شده‌اند. آنان در اندوه از دست رفتن مشدی، اشک می‌ریزند. بستگان وی از جمله دو همسر او، به ظاهر سوگواری می‌کنند؛ امّا در حقیقت، دغدغه‌های آنان مُرده ریگِ آن مرحوم است. مشدی که سکته‌ی ناقص کرده به هوش می‌آید و با کفن، خود را به خانه می‌رساند. زنان با دیدنِ او از بیم و وحشت فریاد می‌کشند. یکی از دو زن، شتابان، کیسه‌ای را از گردنِ خود دراورد و همراه با یک دسته کلید و چند النگو، به سوی مشدی پرتاب می‌کند: «نه، نه، نزدیک من نیا!... دسته کلید را بردار، صد تومانی که از صندوقت برداشتم توی کیسه است [۲۲]. هووِ زن نیز چیزی را از گوشه‌ی چارقدش به در آورده و جلو مشدی می‌اندازد و با شیون و زاری می‌گوید: «این هم دندان‌های عاریه‌ات... [۲۳]». داستان با شِکوه‌های زنِ نخستینِ مشدی از شیخ به پایان می‌رسد که چرا وی تدفینِ مشدی را سه ساعت به تاخیر انداخته است. «این هم... این هم ماشاءالله از کار کردن آشیخ علی! سه ساعت مرده را به زمین گذاشت!» [۲۴].

از دیگر داستان‌های برجسته‌ی صادق هدایت در این زمینه، «مردی که نفسش را کشت [۲۵]»، تحلیلی روان‌شناختی پیرامونِ زندگی و شخصیّت معلّمی جوان وکوشاست به نام میرزا حسین علی که می‌کوشد زندگی صوفیانه و ریاضت‌آمیزی در پیش گیرد. برای پوییدنِ این راه به مرشدی نیازمند است که دست او گیرد و هدایت‌گر او باشد. شیخ ابوالفضل، دوست کهنسالِ میرزا حسین علی، همان مرشد و مراد اوست. این مرشد به میرزا حسین علی چنین نصیحت می‌کند: «نفست را بکش!» [۲۶]. میرزا حسین علی، سال‌ها در گوشه‌ی عزلت و ریاضت پیشگی، کتاب‌های اهل تصوّف را به دقت مطالعه کرد و «همهٔ جد

و جهد خود را مصروف غلبه بر نفس بهیمی» [۲۷] کرد. امّا هر چه بیشتر ریاضت می‌کشید و خود را از لذّت‌های مادّی دور نگه می‌داشت، آتش خواسته‌ها و امیالِ سرکوب شده‌اش بیشتر شعله‌ور می‌شد. از این‌رو تصمیم گرفت بار دیگر نزد مرشد و مراد خود برود و از راهنمایی‌های او بهره‌مند شود. هنگامی که به در خانه‌ی شیخ ابوالفضل رسید مردی را دید سخت برافروخته که فریاد می‌کشد:

> به آشیخ بگو فردا می‌برمت عدلیه... دختر مرا برای خدمتکاری بردی و هزار بلا سرش آوردی، ناخوشش کردی، پولش را هم بالا کشیدی... [۲۸]. پس از اندکی انتظار، میرزا حسین علی خدمت شیخ رسید در حالی که داشت شام می‌خورد. «جلو او یک دستمال باز بود، در آن قدری نان خشک شده و یک پیاز بود». امّا ناگهان هیاهویی برپا شد، گربه‌ای به میانِ اتاق پرید، در حالی که کبکی پخته را به دهان گرفته بود و زنی در پی او، پشت پیشت می‌کرد [۲۹].

میرزا حسین علی که سخت ناامید شده بود، خانه‌ی مراد و مرشد خود را رها کرد. در راه خانه به کافه‌ای رفت و به میگساری پرداخت و در پایان شب، همراه با پتیاره‌ای، تلوتلو خوران از کافه خارج شد. دو روز بعد در روزنامه‌ها نوشتند:

> آقای میرزا حسین علی از معلّمان جوان جدّی، به علّتِ نامعلومی انتحار کرده است [۳۰].

زیربنای این داستان، انتقاد از ریاکاریِ صوفیانه است. تصوّف، همواره پناهگاه ایرانیانی بوده است که از اصول و قواعد ظاهری اسلام ناخشنود [۳۱] و با این واقعیت روبرو بوده‌اند که چگونه، برخی از مسلمانان، اصول و باورهای آزادمنشانه و برادرگرایانه‌ی اسلام را دگرگون کرده‌اند. گویا صادق هدایت نیز همانند این معلّم جوان، پیش از این در پیِ آرامش روحی به سوی تصوّف گام

برداشته بود؛ امّا تراژدی این داستان، آن است که حتّی در ایرانِ امروز نیز نمی‌توان به آرامش دست یافت. صادق هدایت در این داستان نشان می‌دهد که چگونه مذهب رسمی و نیز آن‌چه که می‌تواند جایگزینی برای آن باشد، با فروپاشی و انحطاط روبرو می‌شود.

در داستانِ کوتاه دیگری به نام «محلّل»[1]، پس از اجرای حکمی قرآنی (بر پایه‌ی آیه‌ی ۲۳۰ سوره‌ی بقره) مربوط به ازدواج، وضعیّت خنده‌داری پدید می‌آید. میرزا یدالله، همسر خود را سه‌طلاقه می‌کند و دیگر نمی‌تواند با او ازدواج کند، مگر آن که مردی را به عنوان محلّل بیابد و همسرش را به عقد او درآورد و سپس آن مرد او را طلاق دهد. میرزا یدالله، محلّلی می‌یابد؛ امّا این مرد، پس از عقد، دیگر حاضر نمی‌شود زن را طلاق دهد. البته این ازدواج نیز فرجامی خوش ندارد. سال‌ها بعد، این دو مرد در قهوه‌خانه‌ای با یکدیگر روبرو می‌شوند، بدون آن که یکدیگر را بشناسند، از بخت بد و همسران ناسازگار خود شِکوه می‌کنند.

در داستان‌های صادق هدایت، معمولاً، شخصیّت‌هایی از لایه‌های پایین جامعه به تصویر درآمده‌اند و همان‌گونه که خواهیم دید، وی درباره‌ی هر طبقه و صنفی از قشرهای مردم، داستان نوشته است. در آثار این دوره از زندگی صادق هدایت، تیپِ شخصیّتی انسان‌های گوشه‌نشین و مردم‌گریز به دست داده می‌شوند. این شخصیّت‌ها معمولاً از طبقه‌ی متوسط جامعه ـ خرده بورژوا ـ هستند و می‌کوشند از شیوه‌ی زندگی اروپایی پیروی کنند؛ امّا همان‌گونه که در تمامی جامعه‌های در حال پیشرفت و دگرگونی دیده می‌شود، افراد این طبقه، از

---

۱. ترجمه به زبان فرانسوی توسط ف. رضوی. ر.ک. همان.

میراث فرهنگی جامعه‌ی خود بهره‌مند نمی‌شوند و نیز به درستی اندیشه‌های غرب را درنمی‌یابند. سرگردانی، ناامیدی و بدبینیِ این طبقه، درونمایه‌ی داستان‌هایی مانند «زنده‌به گور»، «سه قطره خون»، «گرداب»، «صورتک‌ها»، «عروسک پشت پرده» و «شب‌های ورامین» را تشکیل می‌دهد. ویژگی بارز این داستان‌ها، ناهنجاریِ شخصیّت‌های آنهاست. آنها دستاورد جامعه‌ای بیمارند و جای شگفتی نیست که به شیوه‌ی خطرناکی از جمله خودکشی دست می‌بازند و یا کارشان به تیمارستان می‌کشد. قهرمان داستانِ «زنده به گور» دیوانه‌ای است که می‌خواهد خودکشی کند و برای این کار، هر راهی را می‌آزماید، امّا هیچ یک سودمند نیست:

> رویین تن شده‌ام... هیچ زهری دیگر به من کارگر نمی‌شود... [۳۲] سیانور خوردم، در من اثر نکرد. تریاک خوردم باز هم زنده‌ام! اگر اژدها هم مرا بزند، اژدها می‌میرد [۳۳].

شخصیّتِ مردم گریز داستانِ «سه قطره خون» که در تیمارستانی نگهداری می‌شود آرزو می‌کند به جای دکتر تیمارستان بود، زیرا:

> من اگر به جای او بودم، یک شب، توی شام همه زهر می‌ریختم می‌دادم بخورند؛ آن وقت، صبح توی باغ می‌ایستادم، دستم را به کمر می‌زدم، مرده‌ها را که می‌بردند تماشا می‌کردم [۳۴].

در داستانِ «صورتک‌ها» عاشقی احساساتی، به دختری که با او دوست بود بدگمان می‌شود و در وفاداری او تردید می‌کند. دختر را رها می‌کند و در پی انتقام است:

> تصمیم گرفت به هر وسیله‌ای که شده دوباره با خجسته آشتی بکند و این زندگی را که یک شب توی رختخواب پدر و مادرش به او داده‌اند

با یک شب تاخت بزند. خجسته باشد، زهر بخورند و در آغوش هم بمیرند. این فکر به نظرش خیلی قشنگ و شاعرانه بود [۳۵].

ماهیّت اندوه‌ناک این داستان را هنگامی می‌توان به خوبی دریافت که زمینه‌ی اجتماعی آن روز ایران را دریابیم. سال‌هایی که از یک سو، الگوهای زندگی سنّتی تا حدّ زیادی به کنار گذاشته شد و از سوی دیگر ظاهر زندگی غربی به شدّت گسترش یافت. از این‌رو، صادق هدایت افزون بر آفرینشِ آثار ادبی ارزشمند، وضعیّتِ فکری و روحی افراد حسّاسِ جامعه را در تراژدی ایرانِ سده‌ی بیستم، به ویژه در دوره‌ی دگرگونی‌های سریع اجتماعی و جامعه‌ی شهری نشان می‌دهد. امّا هدایت در داستان‌هایی مانند «اسیر فرانسوی»، «مادلن» و «آینهٔ شکسته» که می‌کوشد نوع گوناگون نوشتاری را به دست دهد و شخصیّت‌های آنها معمولاً غیر ایرانی هستند و رویدادها در بیرون از ایران رخ می‌دهد، چندان کامیاب نبوده است.

زبانِ شخصیّت‌های داستان‌های هدایت نیز در خور توجّه است [۳۶]. پیش از این اشاره شد که محمّد علی جمالزاده و پیش از او، دهخدا و نیز نویسنده‌ی سفرنامهٔ ابراهیم‌بیگ، مترجم ماجراهای حاجی بابای اصفهانی و دیگر نویسندگان، به کارگیری اصطلاحات عامیانه، ضرب‌المثل‌ها و سروده‌هایی از سرایندگان کلاسیک را در نثر نوین فارسی گسترش دادند. نیز دیدیم که چگونه نویسندگان پسین، این سبکِ جدید را پی گرفتند و نثر فارسی را به زبان گفتاری نزدیک کردند. صادق هدایت نیز این سبک را به صورتی بسیار طبیعی به کار گرفت. امّا در آثار جمالزاده، این شکل طبیعی را به طور کامل نمی‌بینیم [۳۷]. پیداست که جمالزاده برای به کار گرفتنِ عبارت‌های عامیانه از یادداشت‌های خود بهره می‌گیرد و خواننده‌ی آثار او احساس می‌کند با نویسنده‌ای روبروست که با آن که

سال‌ها در خارج از ایران زیسته است، هنوز به زبان مردم علاقه دارد. امّا صادق هدایت، افزون بر آن که شخصیّت‌های زنده و واقعی را می‌آفریند، بسیار طبیعی سخن می‌گوید. دیالوگ شخصیّت‌های داستانی هدایت، بازآفرینیِ شنیده‌ها و خاطرات او نیست، بلکه گویا او این سخنان را در همان لحظه‌ی آفرینش گفتگوها شنیده و یا آن که آنها را پیش از این ثبت کرده است. از این‌رو، افزون بر این‌که هدایت، تصویری زنده و پویا از مردم به دست می‌دهد، زبانِ شهر و سرزمینِ آنان را نیز به کار می‌گیرد. او در این راه، مبالغه‌آمیز سخن نمی‌راند و اصطلاحات و ضرب‌المثل‌ها را با هدفِ نشان دادن توانایی خود در کاربرد زبانِ مردم به کار نمی‌گیرد. زبانِ شخصیّت‌های داستانی هدایت همانند زبان عادی روزمره‌ی مردم است. به این ترتیب، هدایت با ورزیدگی و نوآوری، راهی را آغاز کرد که برای نویسندگانِ پس از او الگویی شد.

علاقه‌ی هدایت به ایران و هر آن‌چه که با ایران در پیوند است [۳۸] و نیز، مخالفت او با نفوذ و چیرگی عرب‌ها در ایران، سبب شد که او از واژه‌ها و ترکیب‌های عربی کمتر بهره گیرد، البته او هرگز نکوشید به مانند برخی از دیگر نویسندگان، از زبان فارسی سَره استفاده کند.

به این ترتیب، هدایت، چشم‌اندازی از آداب و رسوم، سنّت‌ها و گویش‌های دسته‌های گوناگون مردم به دست می‌دهد. به رغم آن که هدایت، انسانی گوشه‌نشین و تنها بود و نیز به رغم آن که او در فضای بسته‌ی خانواده‌ای اشرافی و پایبند به سنّت‌ها رشد و بالندگی یافت، بسیار شگفت‌انگیز است که وی توانست این چنین مجموعه‌ای از شخصیّت‌های داستانی گوناگون را بیافریند، زبانِ آنان را بازآفرینی و عادت‌ها و باورهای آنان را با دقّت و درنگی ژرف

توصیف کند. صادق هدایت به عنوان یک هنرمند، نگاهی ژرف و هوشمند داشت. او با روحیه‌ی حسّاسِ خود توانست رنج و دردهای مردم را دریابد و آنها را به تصویر بکشاند. همان‌گونه که یادداشت‌های هدایت در مورد آثار خود و دیگر نویسندگان نشان می‌دهد، او پژوهشگری جدّی، بسیار دقیق و نکته‌سنج بود. او تمام پدیده‌ها را همان‌گونه که هست می‌دید نه آن گونه که باید باشد. توانایی هدایت در مشاهده‌ی دقیقِ پدیده‌ها، همراه با همدردی نسبت به رنج‌های انسانی سبب شد که وی تجربه‌های خود را به گونه‌ای بیان کند که در کنار دقّت و ژرف‌کاوی، فراگیر و جهانی باشد.

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

یادداشت‌های مترجمان

[۱] یحیی آرین‌پور در **زندگی و آثار هدایت** (انتشارات زوّار، تهران، ۱۳۸۰، ص ۱۳۶) به نکته‌ای اشاره می‌کند که به این سخن دکتر کامشاد بسیار نزدیک است: «داش آکل، گل بهو، زرّین کلاه، میرزا یدالله، علویّه خانم، گلین باجی، صغرا سلطان، بی‌بی خانم و منیجه خانم، همه نمایندگان راستین کسانی هستند که اجتماع واقعی ایران را می‌سازند و مصداق «Proto type» آنها را همه جا، در کوچه و بازار و مساجد و منازل، به فراوانی می‌توان یافت. اینها مردمانی هستند خرافاتی، قضا و قدری، خسیس، طمّاع و شهوت‌پرست که تظاهر به دینداری و تقدّس‌مآبی ریاکارانه بر اعمال زشت و ناستودهٔ آنان پرده کشیده و در هر حال گروهی مردم بیچاره و بدبخت‌اند که با غم‌ها و غصّه‌ها و هوس‌ها و کام‌ها و ناکامی‌های خود از پیش چشم خواننده می‌گذرند و تأثیری عمیق و فراموش نشدنی از خود به جای می‌گذارند».

[۲] ر.ک. هدایت، صادق، **زنده به گور**، داستانِ «داود گوژپشت»، همان، ص ۴۲.

[۳] همان، ص ۵۱.

[۴] همان، ص ۵۳.

[۵] همان، ص ۵۴.

[۶] همان‌جا.

[۷] همان، ص ۵۷.

[۸] همان، ص ۵۸.

[۹] در حقیقت داستانِ زیبای **داش آکل**، داستان پیکار پایان‌ناپذیر اهریمن در برابر نیکی است. **داش آکل** حماسه‌ای است زیبا و گیرا، حماسه‌ی مردانگی‌ها و دلاوری‌های غرورآمیز پهلوانی است که عشق یک دختر او را خوار می‌کند.

[۱۰] ر.ک. هدایت، صادق، **سه قطره خون**، گردآورنده: محمّد شریفی، تهران، ۱۳۷۲، ص ۱۲۵.

[۱۱] همان، ص ۱۲۸.

[۱۲] همان‌جا.

[۱۳] داستانِ «زنی که مردش راگم کرد» در ۱۳۱۲ ش در مجموعه‌ی **سایه روشن** منتشر شد. در این داستان، اخلاق، آداب و رسوم و ویژگی‌های اخلاقی شخصیّت‌های داستانی به صورت عینی، زنده و ملموس ترسیم شده و پدیده‌های طبیعی با زبانی شاعرانه و هنرمندانه به تصویر درآمده است. این داستان از صحنه‌های زیبا آکنده است و به تعبیر نویسنده‌ای «وصف‌ها آن چنان قوی است که گویی بوی جنگل‌های دوردست مازندران را به مشام می‌رساند. همه‌ی مناظر قابل رؤیت است و حتّی طبیعت جاندار را از لابلای کلمات می‌توان یافت» (ر.ک: ه. سعد، مجله‌ی **علم و زندگی**، سال یکم، شماره‌ی ۷، شهریور ۱۳۳۱).

[۱۴] هدایت، صادق، **سایه روشن**، امیرکبیر، چاپ پنجم، تهران، ۱۳۴۲، ص ۴۵.

[۱۵] همان، ص ۷۷.

[۱۶] برای آگاهی بیشتر در این باره نگاه کنید به: براهنی، رضا، **قصّه‌نویسی**، نشر نو، چاپ سوم، تهران، ۱۳۶۲، ص ۴۸۴.

[۱۷] هدایت صادق، **سه قطره خون**، امیرکبیر، چاپ ششم، تهران، ۱۳۴۱، ص ۸۱.

[۱۸] همان، ص ۸۲.

[۱۹] همان، صص ۸۸-۸۷.

[۲۰] همان، ص ۸۸.

[۲۱] سخنِ یحیی آرین‌پور در **زندگی و آثار هدایت** (همان، ص ۱۲۰) خواندنی است: «در مجموعه‌ی زنده‌به گور داستانی است با عنوان مرده‌خورها که در آن حرص و آز بر اعمال و افعال مردمانی که در جهان سرمایه‌داری زندگی می‌کنند حکم می‌راند. در این جهانِ وارونه هیچ چیز به جای خود نیست و باید آن را یک بار دیگر وارونه کرد تا هر چیزی به جای درست و حسابی خود قرار گیرد. در این دنیای پر از دروغ و تزویر و ریا، نه از وظیفه‌شناسی و نه مطلقاً از انسانیّت فطری و ذاتی اثر و خبری هست. هنوز مرده‌ی مرد را به خاک نسپرده‌اند که دست طمعِ مرده خورها از هر سو بر میراث او دراز می‌شود و همگی آماده‌اند که برای چند شاهی مال دنیا گلوی همدیگر را بفشارند!».

[۲۲] هدایت، صادق، زنده به گور، همان، ص ۶۹.

[۲۳] همان‌جا.

[۲۴] همان، ص ۷۰.

[۲۵] داستانِ «مردی که نقشش راکشت» نخست در سال ۱۳۱۱ در مجموعه‌ی سه قطره خون منتشر شد. هدایت از ریاکاری زهدفروشانی که از نادانی و خوش باوریِ مردم برای اجرای مقاصد پلید خود بهره می‌برند و باورهای مذهبی آنان را سببِ سودجویی قرار می‌دهند پرده برمی‌دارد.

[۲۶] هدایت، صادق، سه قطره خون، همان، ص ۱۳۴.

[۲۷] همان، ص ۱۳۷.

[۲۸] همان، ص ۱۴۰.

[۲۹] همان، ص ۱۴۲.

[۳۰] همان، ص ۱۴۹.

[۳۱] دکتر کامشاد ناخشنودی تصوّف را با قید «ظاهر» اصول و احکام اسلام همراه می‌کند که جای تأمّل بسیار دارد. بی‌گمان اصلی‌ترین و اساسی‌ترین زیرساخت اندیشه‌های صوفیانه، باورهای اسلامی است. باورهای ناب و اصیل اسلامی، نه ظاهر و پوسته‌ی اسلام.

[۳۲] هدایت، صادق، زنده به گور، همان، ص ۱۷.

[۳۳] همان، ص ۲۳.

[۳۴] هدایت، صادق، سه قطره خون، همان، ص ۱۲.

[۳۵] همان، ص ۱۵۲.

[۳۶] در این باره نگاه کنید به:

ـ براهنی، رضا، قصّه‌نویسی، نشر نو، چاپ سوم، تهران، ۱۳۶۲، ص ۴۸۷-۴۸۵ و ۴۶۸-۴۶۷.

ـ زرین‌کوب، حمید، «زبان داستان در آثار صادق هدایت»، مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد، سال هفتم، شماره‌ی دوم، صص ۲۲۹-۲۱۰.

[۳۷] درباره‌ی مقایسه‌ی بین نثر جمالزاده و صادق هدایت نگاه کنید به: میرصادقی، جمال، ادبیات داستانی (موسسه‌ی فرهنگی ماهور، چاپ دوم، ص ۶۱۲). جمال میرصادقی بر این باور است که «هدایت بر خلافِ جمالزاده در استعمال لغات و اصطلاح‌ها زیاده‌روی نمی‌کند (به جز در علویّه خانم و یکی دو اثر دیگرش). از این نظر ناهمواری‌ها و افت و خیزهای بیانی نثر داستانی جمالزاده را ندارد و طبیعی‌تر و مطبوع‌تر است».

[۳۸] این سخن ژیلبرلازار، پژوهشگر و نویسنده فرانسوی خواندنی است: عشق به سرزمین و مردم ایران یکی از مضامین پایدار آثار هدایت است و همین عشق است که پیوسته الهام‌بخش هدایت در کاوش آثار ایران باستان و ادبیات قدیم اوستایی بوده و او را به فولکلور و عرف عادت گذشتگان پای‌بند ساخته است (ر.ک: لازار، ژیلبر، «سخنرانی به مناسبت ششمین سال مرگ هدایت»، ترجمه‌ی رضا سیّد حسینی، **یادبود نامهٔ صادق هدایت**، امیرکبیر، تهران، ۱۳۳۶، ص ۴۰۹).

فصل ۱۸

نیش‌خند کنایه‌آمیز

طنز یکی از ویژگی‌های بارز هنر نویسندگی صادق هدایت است. در آثار کاملاً طنزآمیز هدایت و نیز در بیشتر نوشته‌های وی می‌توان نشانه‌های زهر خند او را دید [۱].

در ادبیاتِ فارسی، نقد طنزآمیز پیشینه‌ای دیرپای دارد، به ویژه در دوره‌ای که وضعیّت سیاسی، از بیانِ صریح مسایل توسط نویسنده جلوگیری می‌کرد. دهخدا، نخستین نویسنده‌ی معاصر ایران بود که به ویژه در سال‌های استبدادِ محمّد علی شاه و مبارزه‌ی او با نهادهای مشروطه، از این سلاح برای انتقاد اجتماعی بهره می‌گرفت [۲]. در دهه‌ی دوم سلطنتِ رضاشاه، حکومتِ استبدادی دیگری، تواناتر و منسجم‌تر، پدیدار شد. در این سال‌ها، توانایی و استعداد هدایت در طنزنویسی و زبانِ ریشخندآمیز شکوفا شد و او این شیوه را به گونه‌ای بسیار نو به کار گرفت.

جدا از کوششِ نخستین صادق هدایت در طنزنویسی یعنی افسانهٔ آفرینش،

آثار برجسته‌ی او در این زمینه عبارتند از: داستان بلند **علویّه خانم** (۱۳۱۲ش.)، در پی آن مجموعه‌ای از مطالبِ پراکنده بـه نـام **وغ وغ ساهاب** (۱۳۱۲ش.)، **ولنگاری** (۱۳۲۳ش.) و سرانجام **توپ مُرواری** (۱۳۲۶ش.). اکنون در پـی آنیم درباره‌ی **علویّه خانم** و **وغ وغ ساهاب** بحث کنیم. در این دو اثر، انتقاد از آداب و رسوم، مبارزه با خرافات و اوضاع سیاسی و فرهنگی ایران به چشم می‌خورد. در این آثار، هدایت از نویسنده‌ای با متانت و وقار به مـنتقدی بـی‌پروا تـبدیل می‌شود. او در برابر ریاکاری و فریب به شدّت می‌ستیزد و اندیشه‌های بی‌پایه و رفتارهای واپس‌گرای توده‌های مرد را به ریشخند می‌گیرد.

علویّه خانم [۳] داستانِ زنِ زایری است که برای زیارتِ حرم امام رضا(ع) به مشهد می‌رود. خواننده گام به گام، از تهران تا مشهد با مردان، نان وکودکانی که سوار برگاری سفر می‌کنند همراه است. امیدها و واهـمه‌ها، فـریب‌ها، نـزاع‌هـا و دشنام‌های مردم، زیربنای داستان است. افزون بر رویدادهای در خور تـوجّه داستان، هر واژه و هر جمله رنگ و بوی ایرانی دارد. در وجود زن، اندوهی ژرف راه یافته که همواره با زندگی توده‌های مردم همراه است. علویّه خانم، شخصیّت اصلی داستان، زنی به ظاهر پارسا و در باطن شرور است. سخنان او که عمدتاً با ناسزاگویی و عبارت‌های زشت همراه است یکی از چشمگیرترین نمونه‌های نثر فارسی معاصر به‌شمار می‌رود. صادق هدایت بـا روایتِ زنـده و پـویای زبـانِ گفتاریِ توده‌های مردم به آنها زندگی دوباره می‌بخشد. نویسنده، این روایت‌گری را با ورزیـدگی بسـیاری انـجام مـی‌دهد و در عـین حـال کـینه‌ی او از نـادانـی و خُردانگاری این شخصیّت‌ها پنهان نمی‌ماند.

ترجمه‌ی آلمانی **عَلَویّه خانم** و یازده داستانِ دیگر صادق هدایت در ۱۹۶۰م.

در برلین منتشر شد. این مجموعه، با دیباچه‌ای درباره‌ی زندگی و آثار صادق هدایت به خامه‌ی بزرگ علوی و پیوستِ سیزده صفحه‌ای در شرح و تفسیر واژه‌ها و اصطلاحات عامیانه‌ی کتاب همراه است[۱].

وغ وغ ساهاب[۲]، طرحی کاملاً متفاوت دارد. این داستان، انتقادی شدید از وضعیّتِ سال‌های سلطنتِ رضاشاه، به ویژه در زمینه‌ی فرهنگ و هنر است. این کتاب در آن زمان، پاسخی تند به اندیشیدنِ نازپرورده‌های «عصر طلایی»(!) به‌شمار می‌رفت. در این دوره از زندگی هدایت، هیچ چیز از گزند ابتذال به دور نمانده بود. شعر، قلمرو صاحب‌منصبان والامرتبه به‌شمار می‌رفت؛ تنها کاری که آنان انجام می‌دادند رونویسی از نسخه‌های خطی آثار بزرگ کلاسیک بود. سینماها، فیلم‌های مبتذل هالیودی نمایش می‌دادند و تئاتر، صحنه‌ی نمایش داستان‌های ناپسند و ساختگی بود که درونمایه‌ی آنها عموماً درباره‌ی ماجراهای عاشقانه‌ی ناهنجار و بی مزه بود. در زمینه‌ی ادبی نیز افزون بر چند پژوهشگر رسمی، دو گروه از رمان‌نویسان و مترجمانِ تازه به دوران رسیده پدید آمدند: گروه نخست، به صورت پاورقی، داستان‌های شیرین و جذاب برای نشریه‌ها می‌نوشتند و گروه دوم مترجمان بودند که راهی را که هدایت با زبانی ریشخندآمیز و استهزاء گونه فرا روی آنان نهاده بود می‌پیمودند:

> چون چندماهی در یکی از مدارس رفته باشی و چند کلامی از یک زبان خارجی آموخته، به حدّی که بتوانی فقط اسم نویسندهٔ کتاب یا عنوانِ

---

1 . Die Prophetentochter, aus den Persischen Ubertragen von Eckhardt Fichtner und Werner Sundermann, Herausgegeben von Bozorg Alavi, Ruttenund Leoning (Berlin, 1960).

۲ . این داستان با همکاری مسعود فرزاد نوشته شده است.

مقاله‌ای را بخوانی، می‌توانی خود را در زمرهٔ مترجمین مشهور بچپانی. پس بکوش تا بدانی فلان کتاب از کیست و دربارهٔ چیست، آنگاه هر چه دم قلمت بیاید غلط‌انداز بنویس و به نام نویسندهٔ اصلی منتشر کن[۱].

وغ وغ ساهاب، دربرگیرنده‌ی ۳۴ روایت موسوم به «قضیه» [۴] است که در حقیقت می‌توان آنها را حکایتِ فساد و تباهی حاکم بر جامعه دانست. این قضیه‌ها عمدتاً به شکل شعر سُخره‌آمیز نوشته شده و به عمد قواعد شعر فارسی در آنها رعایت نشده است، به گونه‌ای که فرم و درونمایه‌ی داستان، بازتابنده‌ی سرزنشِ نویسندگان از مسایلی است که آنان مورد انتقاد قرار می‌دهند:

ادبیات امروزهٔ ما تقریباً مال احتکاری یک مشت شرح حال اشخاص گمنام نویس، حاشیه‌پرداز و شاعر تقلیدچی گردیده است که نان به قرضِ هم می‌دهند و متّصل، از این جا و آن‌جا لفت و لیس می‌کنند [۵].

در انتقاد از تئاترهای مبتذل، در «قضیهٔ تیارت توفان عشق خون‌آلود» چنین می‌خوانیم:

پیس به قلم نویسندهٔ شهیر بی‌نظیری بود که شکسپیر، مولیر و گوته را از رو برده بود. هم درام، هم تراژدی، هم کمدی، هم اخلاقی، هم تاریخی، هم تفریحی، هم ادبی، هم اپرا کمیک و هم دراماتیک، روی هم رفته تیارتی بود آنتیک [۶].

انتقاد از سینما و تأثیر آن بر مردم کوچه و بازار را می‌توان در «قضیهٔ کینگ کونگ» دید. در شماری دیگر از حکایت‌ها، از جمله «قضیهٔ جایزهٔ نوبل»، «قضیهٔ آقای ماتم پور»، «قضیهٔ داستان باستانی یا رمان تاریخی» و «قضیهٔ اختلاط

---

۱. وغ وغ ساهاب، ص ۱۴۰.

نومچه»[۱]، نویسندگانِ خودستا، شاعرانِ گزافه‌گو و عالمانِ فضل‌فروش به ریشخند گرفته می‌شوند. نویسندگان کتاب [۷] همچنین به آنان که در پی آنند محقّق، تاریخ‌نگار، مترجم و یا فیلسوفِ برجسته‌ای شوند راهی نشان می‌دهد. در تمام این «قضیه‌ها» نفرتِ نویسندگان کتاب از هر آن‌چه زشت، ناپسند و غیر انسانی است به چشم می‌خورد.

به هنگام انتشار وغ وغ ساهاب در ۱۳۱۲ش.، ادیبان برجسته، این کتاب را به مثابه‌ی کتابی ناخوشایند و یاوه‌گو به باد انتقاد گرفتند؛ امّا روشنفکران جوان، آن را بیانِ دردهای خود دیدند و از آن استقبال کردند. به هر روی، در آن زمان، جایگاه وغ وغ ساهاب شناخته نشد، زیرا بسیاری بر این باور بودند که این کتاب، نوشته‌ی دو نویسنده‌ی خیال‌پرداز و بدبین ـ صادق هدایت و مسعود فرزاد ـ [۸]است. امّا گذشتِ زمان نشان داد که این گونه خُرده‌گیری‌ها، پس از چندین دهه از انتشار کتاب درست بوده است.

---

۱. چند صفحه از این «قضیه» را پروفسور آربری در کتاب *Modern Persian Reader* (Cambridge, 1944)، در صفحات ۵۳ تا ۵۸ آورده است. در این باره یادداشتی نیز نوشته شده است:

> کتابی که این دیالوگ از آن نقل شده، مجموعه‌ای طنزآمیز است که در مورد شیوه‌های ادبی ایران معاصر نوشته شده است. لازم است به واژه‌های آهنگین در این متن توجّه شود. این واژه‌ها به پیروی از سبک آثار کلاسیک به کار رفته است (ص ۷۶).

یادداشت‌های مترجمان

[۱] دکتر کاتوزیان در صادق هدایت از افسانه تا واقعیّت (طرح نو، تهران، ۱۳۷۲، ص ۴۹) چنین می‌نویسد: «در واقع صادق هدایت هر قدر افسردگی‌اش بیشتر ریشه می‌دواند زبان و قلمش در گفتگو و نگارش تیزتر می‌شد».

[۲] تأثیر طنز علی اکبر دهخدا بر جمالزاده و هدایت کاملاً آشکار است. دهخدا در نگارش قطعه‌های کوتاه طنزآمیز بسیار مهارت داشت به طوری که سبک طنزپردازی او تا سال‌ها مورد تقلید نویسندگانِ پس از او قرار گرفت. دهخدا در چرند و پرند مسایل روز را به شکل حکایت‌هایی بیان کرد که از نظر سبک و شیرینی زبان نظیری تا آن زمان نداشت. راوی تیزبین چرند و پرند با طنزی ریشخندآمیز، ستمکاران روزگار را به سخره می‌گیرد. راوی حکایت‌های دهخدا گاه زنی عامی است که از زبان او خرافه‌ها مورد طعن قرار می‌گیرد و گاه دهقانی که از ظلم ارباب و حکومت به ستوه آمده است. تأثیرپذیری صادق هدایت از دهخدا به ویژه در وغ وغ ساهاب و ولنگاری کاملاً آشکار است.

[۳] در علویّه خانم، هدایت با بیانی آمیخته با طنز و زبانی بی‌پروا، جامعه‌ای که چنین مخلوقات بدبخت و تباه شده‌ای را در دامان خود پرورانده است به استهزاء و ریشخند می‌گیرد. در این داستان، صادق هدایت با توصیفِ انتقادی از جامعه‌ی تحت سلطه‌ی استبداد و خرافه‌پرستی، پوسیدگی این جامعه را نشان می‌دهد و بیزاری خود را از مردم پذیرای چنین استیلایی بیان می‌کند. نویسنده از راه بازسازی لحنِ زنی هتّاک، شخصیّتی به یادماندنی می‌سازد و با توانایی در خور توجّهی، فقر و خرافه پرستی و تمام جنبه‌های کهنه‌پرستی را به ریشخند می‌گیرد.

[۴] «صادق هدایت برای ترسیم کاریکاتوری موجز و زنده از وضع فرهنگ و ادبیات ایران، نوع ادبی تازه‌ای به نام «قضیه» ابداع کرد. در این نوشته‌ها که ترکیبی خلّاق از نظم و نثر

و طنز و جدّ است، هجو جلوه‌های کهنه‌ی فرهنگ و زندگی به شکل غیر مستقیم ـ مانند چرند و پرندهای دهخدا ـ انجام می‌شود. بخش عمده‌ای از تأثیر طنز در شیوه‌ی نگارشی قضیه‌ها و نحوه‌ی بازیِ نویسنده با زبان است» (ر.ک: میرعابدینی، حسن، **صد سال داستان‌نویسی ایران**، ویراست دوم، نشر چشمه، تهران، ۱۳۷۷، ص ۹۶). گاه صادق هدایت به تحریف، قضیه را به صورت «غزیّه» به کار می‌گرفت.

[۵] هدایت صادق، **وغ وغ ساهاب**، امیرکبیر، چاپ سوم، تهران، ۱۳۴۱، ص ۱۵۴.

[۶] همان، ص ۲۰.

[۷] صادق هدایت شماری از «قضیّه»ها را به تنهایی و پاره‌ای را با همکاری دوستش مسعود فرزاد نوشت و در مجموعه‌ی «کتاب مستطاب وغ وغ ساهاب» جای داد. کتاب **وغ وغ ساهاب** در نشست و برخاست‌های گروه «ربعه» و یاران دیگر پدید آمد و صادق هدایت، مسعود فرزاد، مجتبی مینوی، بزرگ علوی و فتح الدین فتّاحی غالباً در «انتخابیّه» (منزل مسعود فرزاد) گرد می‌آمدند، وقت می‌گذراندند و در همان‌جا، هدایت و فرزاد، قضیه‌های **وغ وغ ساهاب** را ترتیب می‌دادند. این کتاب، ابتدا در ۱۳۱۳ش. بدون ذکر نام مؤلّفان، منتشر شد و خوانندگان به زودی دریافتند که این طنزنامه‌ی گزنده به قلم صادق هدایت و مسعود فرزاد می‌باشد (ر.ک: **نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران**، تهران، ۱۳۲۶، ص ۱۷۱).

[۸] «به اعتراف صریح و بی شیله و پیله‌ی مسعود فرزاد، ابتکار و فکر نوشتن **وغ وغ ساهاب** از هدایت بوده و او (فرزاد) در این کار جز پیروی از نظر هدایت کاری نکرده است. فرزاد علاوه کرده ـ از ۳۵ قضیه‌ی **وغ وغ ساهاب**، ۱۱ قضیه از صادق هدایت. ۱۱ قضیه نوشته‌ی من و بقیه واقعاً نوشته و تهیه شده‌ی هر دوی ماست و قابل تفکیک نیست» (ر.ک: مجله‌ی **روشنفکر**، پنج‌شنبه ۱۴ دی ۱۳۴۶، به نقل از یحیی آرین‌پور، **زندگی و آثار هدایت**، انتشارات زوّار، تهران، ۱۳۸۰، ص ۹۶ زیرنویس).

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

فصل ۱۹

تحلیل‌های روانکاوانه‌ی بوف کور

صادق هدایت در بوف کور، از پرداختن به ناپاکی‌های جامعه به تحلیل‌های روان‌شناختی روی می‌آورد. برای دریافت معنای «بوف کور» به فرهنگ عامیانه‌ی ایران می‌پردازیم:

جغد، پرنده‌ای است که با خود شومی و بدبختی به همراه می‌آورد. این پرنده، در خرابه‌ها و مکان‌های متروک، به دور از شهرها و مردم زندگی می‌کند. جغد از نور می‌گریزد و هنگام روز خود را در شکاف‌های تاریک و یا در میان انبوه درختان پنهان می‌کند و پس از غروب خورشید به دنبال شکار از مخفی‌گاه خود بیرون می‌آید. این حیوان چهره‌ای ناخوشایند و زشت و صدایی ناپسند دارد. باور به شومی جغد در سنّت و فرهنگ فولکلوریک و عامیانه‌ی ایران به پیش از اسلام باز می‌گردد. دمیری در حیات الحیوان به این نکته اشاره می‌کند که بر پایه‌ی افسانه‌های عرب، هنگامی که انسان می‌میرد یا کشته می‌شود خود را می‌بیند که به شکل جغدی درمی‌آید و بر گور خود می‌نشیند و زاری می‌کند. در

تاریخ ابن نجّار می‌خوانیم که خسرو به پیشکار خود دستور می‌دهد شوم‌ترین پرنده را شکار کند و او جغد را صید می‌کند. در متون منثور و منظوم کلاسیک فارسی نیز پیرامون شومی جغد، داستان‌ها و اشاره‌های فراوانی به چشم می‌خورد.

بوف کور با این عبارت آغاز می‌شود: «در زندگی زخم‌هایی هست که مثلِ خوره، روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد» [۱]. پیش از پرداختن به این داستان، به گذشته باز می‌گردیم و به زندگی صادق هدایت پس از بازگشت از فرانسه نگاهی می‌اندازیم. به این ترتیب می‌توانیم عواملی راکه سببِ نوشتن این اثر شد و در حقیقت هدایت را به «بوف کور» تبدیل کرد بشناسیم.

هنگامی که هدایت به ایران باز گشت، عاملی برای خشنودی و امیدواری نیافت. شماری از روشنفکرانِ ایرانی خود را با وضعیّتِ موجود همسو ساخته بودند، امّا این همسویی از هدایت برنمی‌آمد. از این‌رو تصمیم گرفت از آن‌چه در جامعه می‌گذرد چشم بپوشد و وقت خود را فقط به هنر اختصاص دهد. نخستین موضوعی که در این دوره، او را به سوی خود کشاند، فرهنگ فولکلوریک و عامیانه و باورهای سنّتی بود. سپس به تاریخ روی آورد و کوشید یادمانِ نیاکان دلاور خود راکه در برابر ستم و تجاوز ایستادگی کرده و جان در این راه نهاده بودند، زنده کند. امّا این کوشش‌ها نمی‌توانست او را خشنود کند. بنابراین به خیام و فلسفه‌ی او که با باده‌گساری، فراموش‌کاری و شک‌انگاری همراه بود روی آورد. هدایت در این باره چنین می‌نویسد:

> در رباعیات، شراب برای فرو نشاندن غم و اندوه زندگی است. خیام پناه به جام باده می‌برد و با می‌ارغوانی می‌خواهد آسایش فکری و فراموشی تحصیل بکند. خوش باشیم، کیف بکنیم، این زندگی مزخرف را

> فراموش بکنیم. مخصوصاً فراموش بکنیم، چون در مجالس عیش ما یک سایهٔ ترسناک دور می‌زند، این سایهٔ مرگ است [۲].

امّا حتّی خیام نیز نتوانست به هدایت آرامش بخشد. سرچشمه‌ی تمام رنج‌های هدایت در وجود خود او و جامعه‌اش نهفته بود، در حالی که او راه حل آنها را در زوایای مبهم و تاریکِ تاریخ، در سنّت‌ها و باورهای گذشته و در فلسفه‌اندیشیِ خیام می‌جست. گویا، صادق هدایت می‌خواست از واقعیّت‌ها بگریزد.

گاه، لحظه‌هایی پیش می‌آمد که احساسِ همدردی و یا خشم او نسبت به واقعیّت‌های زندگی اجتماعی برانگیخته می‌شد. دستاورد این لحظه‌ها، آفرینشِ آثاری ارزشمند و واقع‌گرایانه، به ویژه داستان‌های کوتاه او بود و از سوی دیگر گسترشِ انزجار او از هر آن‌چه واقعی، زمینی و زنده بود. گویا او معلول را با علّت اشتباه گرفته بود: به جای انتقاد از نظام سیاسی و وضعیت نابسامانِ اقتصادی و اجتماعی جامعه که موجبِ جهل و بدبختی مردم بود، مردم را سرزنش می‌کرد و خود را آزار می‌داد. «نیش‌خندهای کنایه‌آمیز» صادق هدایت از همین جا آغاز شد و اندک اندک او را به بدبینی سیاه بوف کور کشاند.

صادق هدایت، تمام توانِ خود را به کار گرفت تا راه گریزی از این بن‌بست بیابد، امّا هر بار بیشتر و بیشتر در این گرداب فرو می‌رفت. دوستِ صادق هدایت، دکتر پرویز ناتل خانلری بر این باور بود که:

> او مراحل زندگانی بشر را از آغاز آفرینش (افسانهٔ آفرینش) شروع می‌کند. سرگذشت بوزینگانی را که اجداد انسان بوده‌اند شرح می‌دهد. از پلّه‌های تاریخ بالا می‌رود... به عالم ارواح هم سری می‌زند و از همهٔ این مراحل، نومید و دردمند برمی‌گردد. آیا این نومیدی، نتیجهٔ وضع

اجتماعی زمان است؟ شاید و شاید در محیط دیگر و اوضاع اجتماعی دیگر خوشبین‌تر از این جلوه می‌کرد [۳].

برای شناخت و تحلیل گوشه‌نشینی بوف کور، باید به زندگی و جامعه‌ی صادق هدایت توجّه کرد. خواننده، لازم است این کتاب شگفت‌انگیز را با دقّت، درنگ و هوشیاری بخواند، چرا که همواره نیرویی او را به سوی حالتی رویایی می‌کشاند. چه بسا خواننده، مطالعه‌ی بوف کور را با نگاهی انتقادی آغاز کند، امّا اندک اندک ابهام و سیاهی بر همه چیز سایه می‌افکند؛ زنجیره‌ی رویدادها از دستِ خواننده می‌رود و در پایان با نگاهی غیر انتقادی، آنچه را خوانده می‌پذیرد. منتقد بوف کور همانند جرّاحی است که خود تحت تاثیر داروی بیهوشی قرار می‌گیرد. صادق هدایت همانند کافکا از «شگرد رویایی» بهره می‌گیرد و خواننده را به فضایی دور از واقعیّت می‌کشاند.

هدایت، بوف کور را از زبان اوّل شخص ـ بر خلاف سبک متداول هدایت ـ نوشته و در آن بیش از دیگر آثار، وجود خود را آشکار ساخته است. این اثر، مظهر تردیدهای نویسنده است و درون‌نگری وی را با سبکی سنجیده و استوار نشان می‌دهد. قهرمانِ داستان دارای دو زندگی است: زندگی واقعی او با بدبختی، فقر و روی گردانی از نیازهای خویش همراه است. در پی دست یافتن به گریزگاهی، به تریاک و الکل پناه می‌برد، تحت تأثیر قرار می‌گیرد و زندگی رویایی او آغاز می‌شود. اندک اندک، بازشناختنِ این دو زندگی از یکدیگر دشوار می‌نماید. صحنه‌های ناخشنود زندگی واقعی او با اوهام درمی‌آمیزد. برای آن که خود را بهتر بشناسد از دیگر انسان‌ها ـ به تعبیر او «رجّاله‌ها» ـ روی گردان شده است. می‌گوید برای این می‌نویسد که خود را به سایه‌اش معرفی کند [۴]. اهمیّتی نمی‌دهد که دیگران سخنان او را باور کنند و یا داستان او را بخوانند.

«فقط می‌ترسم که فردا بمیرم و هنوز خودم را نشناخته باشم [۵]. او در اتاقی زندگی می‌کند که «به قبری می‌ماند» [۶] و از آن، بوی چیزهایی که پیش از این در اتاق بوده است به مشام می‌رسد:

> بوی عرق تن، بوی ناخوشی‌های قدیمی، بوهای دهن، بوی پا، بوی تند شاش، بوی روغن خراب شده، حصیر پوسیده، خاگینهٔ سوخته، بوی پیاز داغ، بوی جوشانده، بوی پنیرک و مامازی بچه، بوی اتاق پسری که تازه تکلیف شده... [۷].

بوف کور هنرمندی است که با ظرافت بر روی قلمدان نقاشی می‌کند، امّا موضوعِ نقاشی‌های او همواره همانند است:

> همیشه یک درخت سرو می‌کشیدم که زیرش پیرمردی قوز کرده شبیه جوکیان هندوستان، عبا به خودش پیچیده، چمباتمه نشسته و دور سرش شالمه بسته بود و انگشت سبابهٔ دست چپش را به حالت تعجّب به لبش گذاشته بود. روبروی او دختری با لباس سیاه بلند خم شده به او گل نیلوفر تعارف می‌کرد، چون میان آنها یک جوی آب فاصله داشت [۸].

بوف کور هیچ زمان، مکان و یا هویّت خاصی را دارا نیست [۹]. «من نمی‌دانم کجا هستم و این تکّه آسمان بالای سرم، یا این چند وجب زمینی که رویش نشسته‌ام مالِ نیشابور یا بلخ و یا بنارس است. در هر صورت من به هیچ چیز اطمینان ندارم» [۱۰]. او حتّی به هویّت خود نیز اطمینان ندارد: «در آینه نگاه کردم خودم را نشناختم. نه، آن «منِ» سابق مرده است، تجزیه شده...» [۱۱]. این سخنان بوف، خواننده را به یاد عبارتی از جان کیتس[1] می‌اندازد که به چارلز

---

1 . John Keats.

براون نوشته بود[۱]. بوف کور در زندانِ بی‌پایان گرفتار شده است:

> روز و ماه چیست؟ برای من معنی ندارد؛ برای کسی که در گور است، زمان معنی خودش را گم می‌کند [۱۲].

در صفحه‌های دیگر، حکایتِ گذشته‌های پدر و مادر بوف کور را می‌خوانیم و با سال‌های کودکی و مراحل رشد و بالندگی او روبرو می‌شویم، امّا عامل پدید آمدنِ شخصیت او مبهم است. در میانه‌ی کتاب، با شگفتی درمی‌یابیم که بوف کور ازدواج هم کرده و همسرش را بسیار دوست می‌داشته، امّا حتّی یک بار هم او را نبوسیده است، چرا که:

> همان شب عروسی وقتی که توی اتاق تنها ماندم من هر چه التماس درخواست کردم، به خرجش نرفت... چراغ را خاموش کرد و رفت آن طرفِ اتاق خوابید... کسی باور نمی‌کند، یعنی باور کردنی هم نیست. او نگذاشت که من یک ماچ از روی لپ‌هایش بکنم. شب دوم هم من رفتم سر جای شب اول روی زمین خوابیدم و شب‌های بعد هم از این قرار... [۱۳].

سپس او درمی‌یابد که همسرش با دیگران رابطه‌ی نامشروع دارد. واهمه‌ی او این است که همسرش را از دست بدهد. بوف کور خود مشکلی دارد، او خود چنین می‌گوید: «حتم دارم که نقصی در وجود یکی از ما بوده است» [۱۴]. در جای دیگر چنین می‌گوید: «در جستجوی چیزی بودم که از من دریغ شده بود، چیزی که مربوط به من بود و من از آن محروم بودم».

در صفحه‌های دیگر، درمی‌یابیم که این «چیزی»، توانایی جنسی است. تا

---

۱. «این احساس در من به وجود آمده که زندگی واقعی من تمام شده و زندگی کنونی من در واقع نوعی حیات پس از مرگ است» (The Letters of John Keats, p. 529).

حدّی به راز بوف کور و رنج‌های او پی می‌بریم. بوف کور مردی حسّاس است که نمی‌تواند همانند دیگران از لذّت‌های جنسی بهره‌مند شود. از این‌رو به دیگران حسادت می‌ورزد؛ به گوشه‌ای پناه می‌برد و دیگران را به سبب سلامت در توانایی جنسی، نادان و عامی می‌نامد:

> به من چه ربطی داشت که فکرم را متوجّه زندگی احمق‌ها و رجّاله‌ها بکنم که سالم بودند، خوب می‌خوردند، خوب می‌خوابیدند... و هرگز ذرّه‌ای از دردهای مرا حس نکرده بودند؟ [۱۵].
>
> بی‌تکلیف از میانِ رجّاله‌هایی که همه آنها قیافه طماع داشتند و دنبال پول و شهوت می‌دویدند گذشتم. من احتیاجی به دیدن آنها نداشتم چون یکی از آنها نماینده باقی دیگرشان بود: همه آنها یک دهن بودند که یک مشت روده به دنبال آن آویخته و منتهی به آلت تناسلی‌شان می‌شد [۱۶].

امّا این، تمام داستان نیست. نابسامانی‌ها و ناسازگاری‌های دیگری در زندگی بوف کور وجود دارد که بیشتر آنها از ناتوانی جنسی او سرچشمه می‌گیرد. می‌توان از گوشه‌نشینی او یاد کرد. بوف کور، یک انسان معمولی و اجتماعی نیست: او یک بیگانه است، وصله‌ای ناجور که خواب‌ها و آرزوهایش با واقعیّت‌های ناخوشایند اجتماع، ناسازگار است. او در پی آن است سرنوشتِ خود را دگرگونه سازد؛ از خود می‌گریزد، امّا درمی‌یابد که راهی برای فرار از بن‌بستِ هویّت ندارد. او حتّی با خود نیز بیگانه است:

> من میانِ رجّاله‌ها یک نژاد مجهول و ناشناس شده بودم... چیزی که وحشتناک بود حس می‌کردم که نه زندهٔ زنده هستم و نه مردهٔ مرده، فقط یک مردهٔ متحرک بودم که نه رابطه‌ای با دنیای زنده‌ها داشتم و نه از فراموشی و آسایش مرگ استفاده می‌کردم [۱۷].

اتاقِ بوف کور، در نزد او یک تابوت است و بسترش سردتر از گور. مردم، پلید و نفرت‌انگیزند و زندگیِ آنان بیزارکننده است:

> من هنوز به این دنیا که در آن زندگی می‌کردم انس نگرفته بودم... حس می‌کردم این دنیا برای من نبود؛ برای یک دسته آدم‌های بی‌حیا، پر رو، گدامنش، معلومات‌فروش چاروادار و چشم و دل گرسنه بود [۱۸].

افزون بر همه‌ی اینها، بوف کور همواره گرفتار این واهمه است که او را دستگیر کنند:

> مدت‌ها بود که منتظر بودم به دست داروغه بیفتم... کی می‌داند شاید همین الان یا یک ساعت دیگر، یک دسته گزمهٔ مست برای دستگیر کردنم بیایند. [۱۹].

ترس از داروغه و به زندان افتادن، در سراسر کتاب به چشم می‌خورد. توالی رویدادها و رویاها، گاه با صدای چندگزمه‌ی مست که در حالِ گذر از خیابان، به هرزگی شوخی‌آمیزی می‌پردازند و با صدای بلند، آوازی عامیانه سر می‌دهند، بریده می‌شود. این واهمه، در میان تمام افراد ناسازگار با جامعه دیده می‌شود و در جامعه‌ای پدر سالار، چنین واکنش‌های روحی ـ جنسی در برابر نمادهای مذکّر قدرت، عادی به نظر می‌رسد.

بوف‌کور در زندگی، زیبایی، پاکی و اندیشه‌های والا را می‌جوید؛ امّا همواره سدّی استوار و نفوذناپذیردر برابر او قرار می‌گیرد. او، روزهای خود را سرگردان و پریشان، در جستجوی درّه‌ای سرسبز، آسمان آبی و اندکی آرامش می‌گذراند؛ امّا هر بار با واقعیّت‌های خشک، بی‌روح و انعطاف‌ناپذیرگرداگردِ خود روبرو می‌شود.

> هر روز تنگ غروب عادت کرده بودم که به گردش بروم. نمی‌دانم چرا

می‌خواستم و اصرار داشتم که جوی آب، درخت سرو و... گل نیلوفر را پیدا بکنم... اگر آن‌جا را پیدا می‌کردم، اگر می‌توانستم زیر آن درخت سرو بنشینم حتماً در زندگیِ من آرامشی تولید می‌شد. ولی افسوس به جز خاشاک و شن داغ و استخوان دندهٔ اسب و سگی که روی خاکروبه‌ها بو می‌کشید چیز دیگری نبود [۲۰].

ناامیدکننده‌ترین و اندوه‌ناک‌ترین واقعیّتِ زندگی بوف کور این است که او از بدبختی‌ها و نابسامانی‌های خود به خوبی آگاه است: «همهٔ عمرم من در یک تابوت سیاه خوابیده بوده‌ام». او بر این باور است که نمی‌تواند هیچ کار مثبت و مهمّی برای دگرگون کردن وضعیّت زندگی خود انجام دهد و از این‌رو، زندگی را در حالتِ نشئه‌ی تریاک که او را به دنیای توهم و پندار می‌برد می‌گذراند. بنا به گفته‌ی آندره موروا «هر انسانی به آفرینش دنیای تخیّلی و شاعرانه نیازمند است، چرا که دنیای واقعیّت‌ها، انسان را از شادی دور می‌کند». امّا حتّی زندگی تخیّلی بوف کور نیز تیره و اندوه‌ناک است. او برای نخستین بار، فرشته‌ی رویاهای خود را از روزنه‌ی دیوار اتاق خود می‌بیند، «مثل یک منظرهٔ رویای افیونی» [۲۱]. فرشته همانند انسان‌های معمولی نیست، بلکه موجودی اثیری است با چشمانی جادویی و پیکری غیر مادّی، همانند دختری که بر روی قلمدان نقاشی می‌کند. این دختر کنار نهر آبی ایستاده وگلِ نیلوفر تیره رنگی را به پیرمردی که در زیر درختِ سرو نشسته و انگشت سبابه دستِ چپ خود را می‌جود پیشکش می‌کند. بوف کور با دیدنِ این صحنه از خود بی‌خود می‌شود. پس از باز یافتنِ هوشیاری، دیگر اثری از روزنِ دیوار نیست. بوف کور از خانه بیرون می‌رود، امّا نشانی از درخت سرو، نهر آب، دختر و پیرمرد نیست. وی همه جا را می‌جوید، امّا نشانی از دختر نمی‌یابد. سرانجام یک روز هنگام غروب که به خانه باز

می‌گردد دختر اثیری را که در انتظار اوست می‌بیند. بوف کور در خانه را باز می‌کند و دختر همانند کسی که در خواب راه می‌رود به درون وارد می‌شود و در بستر می‌آرامد. امّا «مثل این بود که یک دیوار بلورین بین ما کشیده شده باشد» و «هیچ مایل نبودم به او دست بزنم» [۲۲].

بوف کور، در خانه، یک شیشه‌ی شراب کهنه‌ی آمیخته به زهر مار دارد که از پدر و مادرش به او رسیده است. شیشه را برمی‌دارد و پیاله‌ای شراب را به زور به دختر خواب آلود می‌نوشاند و سپس به شور و وجد می‌پردازد. «برای اوّلین بار در زندگیم احساس آرامش، ناگهان تولید شد... مثل این‌که سلاتونی که مرا شکنجه می‌کرد و کابوسی که با چنگال آهنینش درونِ مرا می‌فشرده کمی آرام گرفت» [۲۳]. این آرامش ناگهانی، پیامد مرگ دختر است، زیرا چشم‌های او با آن نگاه تحقیرآمیز برای همیشه بسته شده است. اکنون بوف کور به کوششی بیهوده دست می‌یازد: «خواستم با حرارتِ تن خودم او را گرم کنم، حرارت خود را به او بدهم و سردی مرگ را از او بگیرم... همه کوشش‌های من بیهوده بود. از تخت آمدم پایین، رختم را پوشیدم» [۲۴].

سپس برای آن که یاد معشوق هرگز از ذهنِ بوف کور بیرون نرود، تمام شب، تصویر چهره‌ی او را می‌کشد. پس از چندین‌بار ناکامی سرانجام تصویرگری پایان می‌یابد و حالتِ واقعی چشم‌های او ترسیم می‌یابد. اکنون آرامشی را احساس می‌کند: «اصل کار، صورت او، نه چشمهایش بود و حالا این چشم‌ها را داشتم. روح چشم‌هایش را روی کاغذ داشتم و دیگر تنش به درد من نمی‌خورد» [۲۵].

مشکل این بود که با پیکر دختر چه کند؟ آیا باید او را در اتاقِ خود دفن کند و یا جسد او را در چاهی بیندازد که گرداگرد آن، نیلوفر آبی روییده باشد؟ امّا از

یک چیز مطمئن است: نمی‌خواهد نگاه هیچ آدم معمولی بر او بیفتد. از این‌رو تصمیم می‌گیرد او را تکه‌تکه کند و در چمدان بگذارد:

> این دفعه دیگر تردید نکردم، کارد دسته استخوانی که در پستوی اتاقم داشتم آوردم و خیلی با دقّت، اوّل لباس سیاه نازکی که مثل تار عنکبوت او را در میان خودش محبوس کرده بود... پاره کردم. مثل این بود که او قد کشید بود چون بلندتر از معمول به نظرم جلوه کرد. بعد سرش را جدا کردم ـ چکه‌های خون لخته شده سرد از گلویش بیرون آمد. بعد دست‌ها و پاهایش را بریدم و همه تن او را با اعضایش مرتب در چمدان جا دادم و لباسش، همان لباس سیاه را رویش کشیدم. در چمدان را قفل کردم و کلیدش را در جیبم گذاشتم. همین که خارج شدم نفس راحتّی کشیدم... [۲۶].

جلال آل احمد در نقد و تحلیل **بوف کور** چنین می‌نویسد:

> در بوف کور چه چیزها می‌خوانیم؟ معنای آن چیست؟ بوف کور، جنگ و تلفیقی است از شک قدیم آرایی، از نیروانای بودا، از عرفان ایرانی، از انزوای جوکیانه فرد مشرق زمینی، از گریزی که یک ایرانی، یک شرقی با تمام سوابق ذهنی خود به درون می‌کند. بوف کور مفرّی است برای حرمان‌ها، وازدگی‌ها، آه و اسف‌ها و آرزوهای نویسنده. کوششی است برای درک ابدیت زیبایی. انتقام آدم میرای زودگذر است از این زندگی، از این محیط. انتقام وجود زوال یابنده است از زوال و ابتذال. بوف کور، فریاد انتقام است. فریاد انتقامی که فقط در درون بر می‌خیزد و هیاهو به پا می‌کند، که فقط زیر طاق ذهن می‌پیچد و چون شلاق بر روی گرده خاطرات فرود می‌آید. بوف کور تجسّم تمام کینه‌هایی است که یک فرد ناتوان، نسبت به تواناها دارد؛ کینه‌ای که از سر محرومیتی برمی‌خیزد [۲۷].

تاثیر بودا را می‌توان در **بوف کور** یافت. به نظر می‌رسد که بودا آخرین پناه صادق هدایت در طول این سال‌ها بوده است و همان طوری که در فصل بعد خواهیم دید، بودائیسم و هندوئیسم، همواره ذهن هدایت را به خود مشغول می‌داشت. در **بوف کور**، اندیشه‌های بودایی با باورهای بدبینانه‌ی صادق هدایت درهم آمیخته‌اند. تمام داستان، بر پایه‌ی مکاشفه‌ی بودایی است. وحدت وجود، بی‌توجّهی به زندگی مادّی، تولّد دوباره و پایان چرخه‌ی زندگی [۲۸]، از اندیشه‌های بودایی است که در داستان بوف کور دیده می‌شود.

در آغاز داستان، چشم بوف کور به دختر «اثیری» می‌افتد و چنین می‌گوید:

> مثل این‌که من اسم او را قبلاً می‌دانسته‌ام. شراره چشم‌هایش، رنگش، بویش، حرکاتش همه به نظر من آشنا می‌آمد. مثل این‌که روان من در زندگی پیشین، در عالم مثال با روان او همجوار بوده، از یک اصل و یک ماده بوده... و می‌بایستی در این زندگی نزدیک او بوده باشم [۲۹].

فلسفه‌ی بودایی مرگ و رنج بر تمام بوف کور چیره است. بودا بر این باور بود که:

> تولّد رنج است، پیری رنج است، بیماری رنج است، رویارویی یا ناخوشایندی‌ها رنج است، دوری از لذّت رنج است... آیین بودا تا حد زیادی، آیین رنج است. اگر زندگی پر از رنج است و اگر فقط رنج کشیدن می‌تواند به ما بیاموزد که چگونه به درد و رنج پایان دهیم، آیا احمقانه نیست که از رنج بگریزیم[1].

از این نظر، بوف کور، مریدی جدّی و کوشاست.

در موضوع پیچیده‌ی مرگ که در سراسر زندگی صادق هدایت، ذهن او را به

---

1 . Christmas Humphreys, *Buddhism*, p. 84.

خود مشغول کرده بود، پاسخی شفاف نمی‌یابیم. هدایت بر این باور است که شنیده‌ها و آموخته‌های او در زندگی، در برابر ترس و واهمه‌ی او از مرگ، هیچ تأثیری نداشته است:

> بارها به فکر مرگ و تجزیه ذراتِ تنم افتاده بودم به طوری که این فکر مرا نمی‌ترسانید. برعکس، آرزوی حقیقی می‌کردم که نیست و نابود شوم [۳۰].

بودائیسم، مرگ را دریچه‌ای به سوی زندگی دیگر می‌پندارد، در حالی که گاه اندیشه‌ی تولّد دوباره برای بوف کور غیر قابل تحمّل است:

> تنها چیزی که از من دلجویی می‌کرد امیدِ نیستیِ پس از مرگ بود: فکر زندگی دوباره مرا می‌ترسانید و خسته می‌کرد [۳۱].

امّا در صفحاتی از بوف کور، هدایت، اندیشه‌ی آیینِ بودا درباره‌ی مرگ و نیروانا [۳۲] را می‌ستاید:

> تنها مرگ است که دروغ نمی‌گوید. حضور مرگ همه موهومات را نیست و نابود می‌کند. ما بچهٔ مرگ هستیم و مرگ است که ما را از فریب‌های زندگی نجات می‌دهد و در ته زندگی اوست که ما را صدا می‌زند و به سوی خویش می‌خواند [۳۳].

آموزه‌های بودا درباره‌ی آزار نرساندن به حیوانات و ممنوع کردن کشتار حیوانات به سبب گوشت آنها، در بوف کور بازتابی یافته است. قصاب روبروی خانه‌ی بوف کور، مظهر خشونت و شرارت است [۳۴] (هدایت، خود گیاه‌خوار بود).

پیرنگ کلّی و به ویژه نقطه‌ی اوج داستان بوف کور از اندیشه‌های بودایی سرچشمه گرفته است. در حالی که «لکّاته» (نامی که بوف کور بر زنِ خود نهاده

است) نماد شومی و زشتی است، دختر اثیری، مظهر زیبایی و پاکی است که هرگز دست «رجّاله‌ها» به او نمی‌رسد؛ او همزاد آسمانیِ «لکّاته» است. در پایان داستان، بوف کور، «لکّاته» را می‌کشد و به رغم آن که همزاد او را بسیار دوست دارد او نیز باید کشته شود. در آیین بودا، مرگ یعنی نابودی پیکر مادّی و همزاد نامرئی آن.

در بوف کور، افزون بر بودائیسم و دیگر اندیشه‌های مشرق زمین، نشانه‌هایی از تأثیر برخی نویسندگان غربی، به ویژه «ادگار آلن پو»، «داستایوفسکی» و «کافکا» دیده می‌شود [۳۵]. قهرمان داستانِ بوف کور به برخی از شخصیّت‌های آثار غربی که نگاه آنان به زندگی تحقیرآمیز می‌باشد همانند است. قهرمان داستان آتش[1] نوشته‌ی هانری باربوس «خود را در اتاق هتلی زندانی می‌کند و تنها طریق رابطه‌ی او با جهان خارج، روزنه‌ای است در دیوار هتل که از آن بیرون را می‌بیند». در داستان شلی، آلاستور[2] «از غصّه دق می‌کند و می‌میرد زیرا نمی‌تواند در زمین، همتایی برای دختری که در خواب دیده بیابد». راسکولینکف[3] قهرمان داستانی با همین نام نوشته‌ی داستایوفسکی نیز خود را در اتاقی زندانی می‌کند، در حالی که از انسان و ناتوانی‌های انسان بیزار است و واهمه دارد که هر آنْ پلیس بیاید و او را دستگیر کند. بوف کور به شخصیتِ اصلی داستان یادداشت‌های زیرزمینی[4] داستایوفسکی بسیار همانند است. هر دو

---

1 . L'Enfer.

2 . Alastor.

3 . Raskolinkov.

4 . Notes from under the Floorboards.

شخصیّت متأثر از نیازهای جنسی ارضا نشده‌ی خود هستند، هر دو به شدّت در رنج به سر می‌برند، از انسان بیزارند و به گوشه‌نشینی پناه می‌جویند. در داستان داستایوفسکی، شخصیّت اصلی به سوسک همانند است و در بوف کور به جغد کور.

همچنین بین رویاهای بوف کور، هنگامی که تحت تاثیر مواد مخدر قرار می‌گیرد و حالت‌هایی که در کتاب *Confessions of an English Opium Eater* توصیف شده همانند است. دوکوینسی[1] احساس می‌کند که در یک شب، گویا به اندازه‌ی صد سال زیسته است:

> هر شب احساس می‌کردم که در پرتگاهی ژرف و مغاکی تاریک فرو می‌افتم و هر لحظه پایین‌تر می‌روم، بدون امید به نجات.

و در بوف کور می‌خوانیم:

> کم‌کم حالت خمودی و کرختی به من دست داد، مثل یک نوع خستگی گوارا و یا امواج لطیفی بود که از تنم به بیرون تراوش می‌کرد. بعد حس کردم که زندگی من رو به قهقرا می‌رفت. متدرجاً حالات و وقایع گذشته و یادگاری‌های پاک شده، فراموش شدهٔ زمان بچگی خودم را می‌دیدم؛ نه تنها می‌دیدم بلکه در این گیر و دارها شرکت داشتم و آنها را حس می‌کردم. لحظه به لحظه کوچک‌تر و بچه‌تر می‌شدم، بعد ناگهان افکارم محو و تار شد، به نظرم آمد که تمام هستی من سر یک چنگک باریک آویخته شده و در ته چاه عمیق و تاریکی آویزان بودم. بعد، از سر چنگک رها شدم، می‌لغزیدم و دور می‌شدم، ولی به هیچ مانعی برنمی‌خوردم؛ یک پرتگاه بی‌پایان در یک شب جاودانی بود [۳۶].

---

1 . De Quincy.

بوف کور در زمانی نوشته شد که حکومت رضا خان پهلوی در اوج سخت‌گیری و خشونت بود. در آن زمان به این کتاب اجازه‌ی انتشار داده نشد. در ۱۹۳۷م. / ۱۳۱۵ش. صادق هدایت به هندوستان رفت و نسخه‌ی دستنویس کتاب را با خود به همراه برد و آن را به چاپ رساند [۳۷]. این کتاب کوچک ۶۰ صفحه‌ای [۳۸] که پشتِ جلد آن نوشته شده بود «طبع و فروش در ایران ممنوع» به صورتِ پلی‌کپی در شمارگانی محدود در بمبئی منتشر شد. گفته‌اند سفر هدایت به هندوستان تنها به سبب انتشار بوف کور بوده و حتّی پاره‌ای از دوستانِ هدایت به این موضوع باور داشته‌اند [۳۹]. امّا همان‌طور که در فصل پسین خواهیم دید، احتمالاً دلایل مهم‌تری سببِ این سفر بوده است. به هر روی تا سال‌ها بعد، فقط نزدیک‌ترین دوستانِ صادق هدایت از این کتاب آگاه بودند. در ۱۹۴۱ م. / ۱۳۲۰ش. با سرنگونی رضاخان پهلوی و قرار گرفتن ایران در آستانه‌ی یک دوره‌ی سیاسی جدید، بوف کور برای نخستین بار در تهران منتشر شد[۱]. برانگیخته شدنِ مجادله‌های سیاسی، پیامد این کتاب بود که به محافل ادبی محدود نمی‌شد و تقریباً تمام جامعه‌ی کتابخوان را فراگرفت.

به رغم ماهیّتِ غیر عادی بوف کور، سبکِ این کتاب ساده و روان است. جلال آل احمد در این‌باره می‌نویسد:

> بوف کور نمونه‌ای است برای اثبات این مطلب که زبان فارسی (فارسی ساده) قادر به بیانِ بدیع‌ترین حالات نفسانی یک نویسنده است که ممکن است این زبان را نیز به درون‌نگری واداشت. حتّی در تعبیرهای سورئالیستی، این زبان ساده حفظ شده است: «ناگهان دیدم در

---

۱. نخست در روزنامه‌ی ایران به صورت پاورقی.

کوچه‌های شهر ناشناسی هستم که خانه‌های عجیب و غریب به اشکال هندسی، منشور، مخروطی، مکعب با دریچه‌های کوتاه و تاریک داشت و به در و دیوار آنها بتهٔ نیلوفر پیچیده بود. آزادانه گردش می‌کردم و به راحتّی نفس می‌کشیدم. ولی مردم این شهر به مرگ غریبی مرده بودند. همه سر جای خودشان خشک شده بودند. دو چکهٔ خون از دهانشان تا روی لباسشان پایین آمده بود. به هر کسی دست می‌زدم سرش کنده می‌شد و می‌افتاد...». این کابوس عجیب که خواننده را به یاد نقاشی‌های عجیب «سالوادور دالی» می‌اندازد و نتیجهٔ کاوش عمیق در نفسانیات است تاکنون در آثار ادبی زبان ما سابقه نداشته است [۴۰].

دقت زبانِ این اثر، شیوه‌ی بیانی و چیرگی شگفت‌انگیز صادق هدایت کافی است تا بوف کور را یکی از برجسته‌ترین آثار ادب فارسی بدانیم [۴۱]. در عبارت‌هایی از این اثر، ترکیب و آهنگِ واژه‌ها بی‌مانند است. جملات آغازین بوف کور، تصویرهای زیبا در توصیفِ هندوستان و صحنه‌های شادی و پایکوبی «بوگام داسی» (مادر بوف کور) نمونه‌های در خور توجّهی است. عبارت‌هایی در توصیفِ سپیده‌دم:

شب پاورچین پاورچین می‌رفت. گویا به اندازهٔ کافی خستگی در کرده بود؛ صداهای دور دست خفیف به گوش می‌رسید. شاید یک مرغ یا پرندهٔ رهگذری خواب می‌دید، شاید گیاه‌ها می‌روییدند. در این وقت ستاره‌های رنگ پریده، پشت توده‌های ابر ناپدید می‌شدند. روی صورتم نفس ملایم صبح را حس کردم و در همین وقت بانگ خروس از دور بلند شد [۴۲].

بوف کور از دو بخش تشکیل می‌شود: در بخش نخست، خواننده به دنیای خیالی و پندارآمیز قهرمان داستان راه می‌یابد. بخش دوم، رویدادهای زندگی

واقعی بوف کور است. بخش نخست، بسیار جذّاب و استوار است، به طوری که خواننده، هنگامی که به واقعیّت‌های خشک و بی روح زندگیِ قهرمانِ داستان می‌رسد هم‌چنان در فضای رویارویی سیر می‌کند. از این‌رو، شاید بهتر است نخست بخش دوم بوف کور را بخوانیم تا درک و دریافت روشن‌تری از آن به دست آوریم. خواننده پس از آشنا شدن با گذشته و دورانِ کودکی بوف کور می‌تواند به زندگی تخیّل‌آمیز او روی آورد [۴۳].

ویژگی بارز و برجسته‌ی بوف کور، همانندی و حتّی همگونی شخصیّت‌های داستان است. افزون بر دختر اثیری که همزاد لکّاته است و از این‌رو همانند اوست، تقریباً تمام شخصیّت‌های داستانی، چه در رویاهای بوف کور و چه در زندگی واقعی او، همانند یکدیگرند [۴۴]. پیرمرد «خنزپنزری» و گوژپشت که «عبا به خودش پیچیده و دور سرش شالمه بسته» یکی از شخصیّت‌های داستان است. او مظهر شومی و ناپاکی است و همانند ابلیسی، همواره در پیِ بر هم زدن آرامشِ بوف کور است. در فصلِ نخست، او به صورتِ پیرمردی در کنار نهر آب و سپس به شکل گورکنی پدیدار می‌شود. عمو، پدر و پدرزنِ بوف کور، ویژگی‌هایی همانند پیرمرد خنزپنزری را دارند. سرانجام هنگامی که بوف کور زنِ خود را به قتل می‌رساند در برابر آیینه خود را همانند پیرمرد می‌بیند. پیدایی پیرمرد در جایگاه‌های گوناگون، تکرار رویدادها و صحنه‌ها، بازگشت به بن‌مایه‌های آشنا ـ گل نیلوفر، درخت سرو، خانه‌هایی با شکل‌های هندسی، «زنبورهای مگس طلایی»، داروغه‌های مست و آواز آنها ـ از هذیان‌گویی‌های قهرمان داستان حکایت می‌کند.

بوف کور در نگاه منتقدان غربی

در طول جنگ دوم جهانی، رژه‌لسکو[1] [۴۵] بوف کور را به زبان فرانسه ترجمه کرد، امّا در سالِ ۱۹۵۳م. موفّق به انتشار آن شد. گویا ترجمه‌ی لسکو با عنوانِ *La Chouette Aveugle*[2] را صادق هدایت دیده و تأیید کرده است. شکل خاص و درونمایه‌ی این کتاب در محافل ادبی فرانسه بسیار مورد توجّه قرار گرفت. شاید کامل‌ترین و بهترین نقد بوف کور به زبانِ فرانسه را پاستور والری رادو[3] عضو آکادمی این کشور نوشته است که در شماره‌ی مارس ۱۹۵۴م. ماهنامه‌ی *Hommes et Monde* منتشر شد. دکتر رادو پس از مقایسه‌ی صادق هدایت با ژراردو نروال[4] پیرامونِ زندگی، آثار و اندیشه‌های صادق هدایت بحث می‌کند و پس از نقلِ عبارت‌هایی از آثار هدایت، دنیای بوف کور را با دنیای قهرمان یکی از آثار ژان پل سارتر به نام هیوز کلوز[5] مقایسه می‌کند. او به خوانندگان فرانسوی خود یادآور می‌شود که فلسفه‌ی صادق هدایت، بازتابِ اندیشه‌ی یک ایرانیِ پوچ‌انگار دیگر ـ عمر خیام ـ است. او بر جایگاه بلند هدایت در میانِ نویسندگان معاصر ادبیات جهان تأکید می‌کند.

ژیلبر لازار در مقاله‌ای با نام Les Letters Francaise (شماره‌ی ۵۰۳) بر خلافِ دیگر منتقدان فرانسوی، نخست گزارش کوتاهی درباره‌ی وضعیّتِ اجتماعی و سیاسی ایران در زمانِ صادق هدایت به دست داده است. بخش‌های دیگر

---

1 . Roger Lescot.

2 . Published by: «Librairie Jose Corti».

3 . Pasteur Vallery Radot.

4 . Gerard de Nerval.

5 . Huis Clos.

مقاله، به جنبه‌های کلّی آثار هدایت، شخصیّت‌های داستانی و درونمایه‌ی آثار او اختصاص دارد. ژیلبر لازار در این مقاله، درباره بوف کور بحث کرده است. وی این کتاب را اوجِ ناامیدی هدایت می‌داند و مقاله‌ی خود را این چنین به پـایان می‌رساند:

> رئالیسم جدید در ادبیاتِ فارسی در بالاترین مرحله‌ی رشد وگسترش خود است و صادق هـدایت یکـی از پیشگامان خـلّاق و از پـیشروان واقعی این نهضت به‌شمار می‌آید.

آرند روسو در مقاله‌ای با نام «هدایت و شـاهکار او» در هـفته‌نامه‌ی Figaro Le Litteraire (18 July 1953)، به کوتاهی و فشردگی به زنـدگیِ صـادق هـدایت پرداخته و بوف کور را تحلیل و بررسی کرده است. روسو، بوف کور را به نیکی ستوده است:

> به گمانِ من، تاثیر الهام بخش بوف کور کافی است تا صادق هدایت رااز تواناترین و موثّرترین نویسندگان معاصر بپنداریم. من بر این باورم کـه بوف کور، تأثیری ویژه بر تاریخ ادبیاتِ فرانسه داشته است.

مـنتقد سـوررئالیستِ فـرانسـوی، آنـدره بـرتون در مـقاله‌ای کـه در Le Medium (July 1953) منتشر شد درباره‌ی بوف کور چنین می‌نویسد:

> اگر بتوان اثری را شاهکار نامید، بوف کور یک شاهکار است.

سپس برتون بین بـوف کـور و اورلیـا[1] نـوشته‌ی ژرار دو نروال، جـردیوا[2] نوشته‌ی جنسن[3] و Le Mysteres اثر کنوت هامسان[4] مقایسه می‌کند. سوپالت[5]

---

1 . Aurelia.

2 . Grediva.

3 . Jensen

نویسنده‌ی فرانسوی، که صادق هدایت را در تهران دیدار کرد، نقدی را در مجله‌ی *Journal de Geneve* (شماره‌ی ۶ سپتامبر ۱۹۵۳م.) منتشر کرد. مقاله‌ی سوپالت عمدتاً ماهیّتی ژورنالیستی دارد و دیدگاه او درباره‌ی **بوف کور** ـ حدّی گزاف گرایانه به نظر می‌رسد:

> این رمان، شاهکار ادبیاتِ تخیّلی در سده‌ی بیستم به‌شمار می‌آید.

در نگاه سوپالت به **بوف کور**، نگاهی شاعرانه به چشم می‌خورد:

> به یقین می‌گویم که نمی‌توان گزیده‌ای از این رمان بی‌مانند به دست داد، چراکه **بوف کور**، تصویری فشرده از سرنوشت بشر است.

ر.لالو[6] در مجله‌ی *Les Nouvelles Litteraires* (شماره‌ی ۲۰ آوریل ۱۹۵۳م.) برخوردی منطقی‌تر با **بوف کور** دارد. او پس از طرح این پرسش که آیا می‌توان **بوف کور** را شاهکار دانست چنین پاسخ می‌دهد: «من مایلم آن را اثری استثنایی و هیجان‌انگیز بدانم».

در مقاله‌ای که در نشریه‌ی *La Table Rond* (آوریل ۱۹۵۳م.) منتشر شد نویسنده بر این باور است که:

> به سبب واژه‌ها، دگرگونی ناگهانی رشته‌ی افکار خواننده و وقوع رویدادها بدون هیچ دلیلی، **بوف کور** را باید اثری شگفت‌انگیز، جادویی و حیرت آور دانست.

در نخستین شماره‌ی مجله‌ی *Bizarre* که در آن ترجمه‌ای از یکی از داستان‌های کوتاه صادق هدایت به نام «طلب آمرزش» چاپ شده، در مقاله‌ای کوتاه با نام:

---

4 . Knut Hamsun.

5 . Souppault.

6 . R.Lalov.

«Une Revelation, Sadeq Hedâyat, la Chouette Aveugle et la Cinema»

درباره‌ی نگاه اکسپرسیونیستی [۴۶] و نمادهای بوف کور بحث شده است. نویسنده‌ی این مقاله با بیان این موضوع که برخی از اکسپرسیونیست‌های اروپایی به ویژه فیلم‌های آلمانی از جمله *The Cabinet of Dr. Caligari* بر بوف کور تاثیر داشته‌اند [۴۷] می‌نویسد:

> می‌توان گفت بوف کور از نظر تصویر، از برخی فیلم‌های اکسپرسیونیستی آلمانی که هدایت در زمان اقامت در فرانسه می‌دید متاثر بود ـ پیکرهای خون‌آلودی که کرم‌هایی به نشانِ فساد و تباهی به آنها هجوم آورده‌اند، تابوت‌ها، سفر در نعش‌کش‌های کهنه‌ای که با دو اسب سیاه لاغر و فرتوت کشیده شوند، درشکه‌چی پیر در حالی که چهره‌اش در پس شال‌گردنی بزرگ پنهان شده و در خود فرو رفته و شلاقی در دست دارد وکالسکه‌ای که از روی تپّه‌ها، دشت‌ها و رودخانه‌ها با سرعت و خاموش می‌گذرد ـ همگی اقتباس از فیلم Nosferatu اثر مارنو است. زمینه‌ی این داستان همانند کالیگاری Caligari و دیگر آثار اکسپرسیونیستی است. مانند: لبه‌ی ناهموار و پست و بلند کوه و درختان عجیب و غریبی که از رشد باز مانده‌اند و از دور دست جلب توجّه می‌کند، از میان آنها خانه‌های منشوری و مثلثی شکل خاکستری رنگ با پنجره‌های تاریک بدون شیشه دیده می‌شود؛ خیابان‌هایی پست، خیابان‌هایی بلند و همگی به شکل مخروطی با پنجره‌های کوچک، کوتاه و تاریک. هدایت همچنین پی در پی از تصویرهای حکایت‌های شرقی بهره می‌گیرد: دختری با چشمان سیاه. این تصویر را می‌توان در نقاشی بر روی گلدان‌های کهن مربوط به صدها سال پیش نیز دید.

آخرین مقاله‌ی در خور توجّه در زمینه‌ی نقد و بررسی بوف کور به زبان

فرانسه، مقاله‌ای است با نام «چیزهایی که جغد کور می‌بیند»[1] نوشته‌ی جی.ریبمون دساینه[2] که در مجله‌ی *Arts et Spectacles* منتشر شده است. نویسنده پس از انتقاد از فرهنگ و تمدّن غرب، از این‌که به بوف کور به شایستگی ارج نهاده نشده متأسف است. سپس ریبمون دساینه، جهان قهرمان بوف کور را با مفهوم فضا و زمان در نظریه‌ی نسبیت انیشتین مقایسه می‌کند.

در آلمان نیز دو ترجمه از بوف کور انجام شد. ترجمه‌ی نخست[3] توسط حشمت مؤیّد، اتواچ. هگل و اورلیخ ریمر اشمیت[4] از فارسی به زبان آلمانی و ترجمه‌ی دوم که در بخش شرقی آلمان منتشر شد توسط جردهنیگر[5] از متن فرانسوی بوف کور برگردانده شد. در پایان ترجمه‌ی دومی، بحث گسترده‌ای درباره‌ی صادق هدایت نوشته‌ی بزرگ علوی آمده است. در این بخش به اعتیاد هدایت اشاره شده است.[6]

کارل بگنر در بررسی این ترجمه در مقاله‌ی:

A Gloomy Song from Persia (Buecher Kommentare, no. 3, 1961)

چنین می‌نویسد:

> این دنیای تخیّلی وحشتناک (بوف کور) تنها زمانی قابل دریافت است که آن را اثری بدانیم که تحت تاثیر مواد مخدر آفریده شده تا حاصل

---

1 . Things that the Blind Owl sees.

2 . G.Ribemont Dessaigne.

3 . Die Blinde Eule (Verlag Helmut Kossodo, Genf und Hamburg, 1960).

4 . Ulrich Riemerschmidt.

5 . Gerd Henniger.

6 . Die Blinde Eule (Karl H.Henssel Verlag, Berlin. 1961).

> توانایی تخیّل‌آمیز نویسنده. پیچیدگی و توهّمات گسترده در بوف کور، فراتر از آن است که تنها با تخیّل بتوان به آن دست یافت. این کتاب برای روان‌شناسان و پژوهشگران در زمینه‌ی موضوعی غیر معمول و تازه و دست اوّل در خور توجّه است.

ترجمه‌ی انگلیسی بوف کور که توسط دی. پی کوستلو[1] در ۱۹۵۸م. منتشر شد.[2] این اثر ترجمه‌ای تحت اللفظی همراه با حاشیه‌ای گمراه‌کننده می‌باشد که در آن صادق هدایت به عنوان یکی از مریدان ژان پل سارتر معرفی شده است. حتّی در آن، اصطلاحاتِ زبان فارسی نیز به صورت تحت اللفظی ترجمه شده است. بوف کور، آن‌گونه که در فرانسه و آلمان به آوازه‌ای دست یافت، در انگلستان چندان کامیاب نبود. در نقدی کوتاه و فشرده بر بوف کور در ساندی تایمز (نوشته‌ی مایکل کرامپتون[3]، ۱۶ فوریه ۱۹۵۸م.، شماره‌ی ۷۰۳۱) چنین آمده است:

> بوف کور، مجموعه‌ای از مطالبِ پراکنده، بی‌هدف و سر درگم است. این حکایت شرقی از یک کابوس، شگفت‌انگیزتر است. آن را باید در حالت میگساری ویا استعمال مواد مخدر خواند [!]، امّا این کار را نکنید.

منتقد مجله‌ی تایم[4]، بوف کور را آمیزه‌ای از توهّمات برخاسته از نشئه‌ی تریاک و باور به جبرگرایی می‌داند و چنین می‌نویسد:

---

1 . D.P. Costello.

2 . The Blind Owl (Published by Calder).

3 . Michael Crampton.

4 . Oswell Blakeston, 22Feb. 1958 (Vol. XXXIX).

> عبارت‌های بوف کور همچون مار دور خود می‌چرخد و با هر تکراری، اندکی از رویدادهای گذشته، اکنون و آینده را برای خواننده باز می‌گوید... خواندن این توهّم‌ها و پندارها همانند جرعه جرعه نوشیدن شرابِ سمی است.

این منتقد در ادامه می‌نویسد که ممکن است همه‌ی خوانندگان از آثار صادق هدایت لذّت نبرند، امّا علاقه‌مندان به گسترش مطالعات ادبی بایسته است این اثر را مطالعه کنند، چرا که بوف کور «تجربه‌ای هیجان‌انگیز برای خیال‌پردازی‌های شاعرانه» است. در مجله‌ی «قرن بیستم»[1] در باره‌ی سبک نثر ترجمه‌ی انگلیسی بوف کور چنین آمده است:

> نثر بوف کور، بازتابنده‌ی وضعیّت درونی دردناکی است، امّا به دشواری می‌توان این اثر را با ادبیاتِ برآمده از تجربه‌های معمولی انسانی در پیوند دانست[2].

با توجّه به تنها نقدی که تا زمان نگارش این سطور در مورد بوف کور در ایالات متّحده نوشته شده باید گفت که ترجمه‌ی انگلیسی این اثر در امریکا به کامیابی بیشتری دست یافت و درباره‌ی آن درنگ در خور توجّهی صورت گرفت. ویلیام‌کی آرکر[3] عضو کالج هانتر در نشریه‌ی Saturday Review (۲۷ دسامبر ۱۹۵۸م.) پژوهش در خور توجّه خود پیرامون بوف کور را چنین آغاز می‌کند:

> شاید بتوان با خواندن بوف کور تا حدّی عوامل دگرگونی و تحوّل جامعه‌های آسیایی را شناخت.

---

1 . Twentieth Century.

2 . Eileen Fraser, May 1958 (Vol. CLXIII, n. 975, p. 490).

3 . William Kay Archer.

او **بوف کور** را «اثر هنری پویا و برانگیزنده»ای می‌داند و از بی‌توجّهی به این اثر، همانند دکتر ژیواگو واهمه دارد. او چنین می‌نویسد:

> این احتمال وجود دارد که **بوف کور** با دریافت‌هایی نادرست روبرو شود. اعضای کانون‌ها و محافل ادبی، به احتمال، آن را اثری خواهند دید در راستای خستگی و ملامت آثار «ویوالدی»، واهمه‌ی برخاسته از بدبینی «بکت» و فرسودگی و واماندگی «ژن». این دسته از خوانندگان، از اثری چنین واهمه‌برانگیز و متأثّر از حساسیت نویسنده‌ی ایرانی آن، به ویژه با توجّه به خودکشی آفریننده‌ی **بوف کور**، با وحشت و دل‌نگرانی روبرو می‌شوند. آنان پس از خواندن داستان مربوط به رویاهای بیمارگونه، افسرده‌آمیز، اضطراب‌آور و وحشتناک می‌کوشند از آثار بدبینانه و واهمه‌ناک «آلن پو» و «بودلر» نشانه‌هایی را در **بوف کور** بیابند و نیز در نثر مزیّن و پر نقش و نگار آن، رد پای افسانه‌های خاور زمین را بجویند.

این عبارت ویلیام کی‌آرکر درباره‌ی صادق هدایت نیز در خور توجّه است:

> او ابدیت را پشت سر خود می‌دید و این نوع نگاه، به اندیشه‌ی او گستردگی بخشیده بود. هر چند این نگاه، اصولاً به آگاهی ایرانیان نسبت به مفهوم زمان، گذشته و بار مسئولیت سنگین فرهنگ ارزشمند بی‌مانند ایران آسیب رسانده است.

می‌توان این فصل را درباره‌ی **بوف کور**، با سخنان آرکر به پایان رساند:

> تصوّر نمی‌کنم که هیچ خواننده‌ای از **بوف کور** خسته شود و یا در پایان کتاب دچار وحشت و هراس شود، هر چند قضاوت ادبی چنین خواننده‌ای ممکن است از من درون‌گراتر باشد. آن‌چه صائب تبریزی، شاعر هموطن صادق هدایت بیان کرده تأییدی بر سخنان من است:
>
> کی پریشان می‌کند خواب اجل صائب را
>
> من که در بیداری این خواب پریشان دیده‌ام

یادداشت‌های مترجمان

[۱] هدایت، صادق، **بوف کور**، کتابهای پرستو، چاپ دوازدهم، تهران، ۱۳۴۸، ص ۹. بقیه‌ی این سطرهای آغازین نیز خواندنی است: «... این دردها را نمی‌شود به کسی اظهار کرد، چون عموماً عادت دارند که این دردهای باورنکردنی را جزو اتفاقات و پیش‌آمدهای نادر و عجیب بشمارند و اگر کسی بگوید یا بنویسد، مردم بر سبیل عقاید جاری و عقاید خودشان سعی می‌کنند آن را با لبخند شکّاک و تمسخرآمیز تلقی کنند».

[۲] هدایت، صادق، **ترانه‌های خیام**، تهران، ۱۳۱۱، صص ۵۰-۴۹.

[۳] ناتل خانلری، پرویز، «نثر فارسی در دورهٔ اخیر»، **نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران**، تهران، ۱۳۲۶، ص ۱۵۹.

[۴] هدایت، صادق، **بوف کور**، همان، ص ۶۸.

[۵] همان، ص ۱۱.

[۶] صادق هدایت بارها در **بوف کور** تصویری تیره و تاریک از اتاق خود به دست داده است. گاه اتاق خود را به قبری همانند می‌کند وگاه نیز توصیف‌های دیگری از اتاق ارائه می‌شود: «اتاقش یک پستوی تاریک است که دو دریچه به دنیای رجّاله‌ها دارد. از تمام منظره شهر، دکان قصابی حقیری جلو دریچه اتاق اوست» (ص ۵۵). «در این اتاق فقیر پر از نکبت و مسکنت، در اتاقی که مثل گور بود، در میان تاریکی شب جاودانی که مرا فراگرفته و به بدنه دیوارها فرو رفته بود، بایستی یک شب بلند تاریک سرد و بی انتها در جوار مرده به سر ببرم. به نظرم آمد که تا دنیا دنیاست، تا من بوده‌ام، یک مرده، یک مردهٔ سرد و بی حس و حرکت در اتاق تاریک با من بوده است» (ص ۲۸).

[۷] همان، ص ۷۳.

[۸] هدایت، صادق، **بوف کور**، چاپ جدید، تهران، صص ۱۲-۱۱.

[۹] صحنه‌ی نخست داستان بر خلاف صحنه‌ی دوم، از قید زمان و مکان به دور است وگویا همه چیز «اثیری و مه‌آلود» است. در این دنیای افسون شده و جادویی «کوه‌ها بریده بریده، درخت‌ها عجیب و غریب و توسری خورده، خانه‌ها خاکستری...». جلال آل احمد در مقاله‌ی «هدایت بوف کور» که نخست در مجله‌ی **علم و زندگی**، شماره‌ی ۱، دی ماه ۱۳۳۰، صص ۷۸-۶۶ و سپس در کتاب **دید و بازدید** (چاپ دوم، ۱۳۳۴، صص ۱۷۱-۱۴۹) و نیز در **هفت مقاله**، تهران، دی و بهمن ۱۳۳۴ (ص ۲۰) به چاپ رسانده به این موضوع پرداخته است.

[۱۰] همان، ص ۳۷. این عبارت‌ها، سطرهای نخستین صحنه‌ی دوم داستانی **بوف کور** است که بر حوادث صحنه‌ی اول مقدّم است و روزنه‌ای به دنیای زندگانی دارد. در این صحنه‌ها ننجون، لکّاته، برادر او، قصاب و مرد خنزرپنزی از همان دنیای آدم‌ها، رجّاله‌ها و احمق‌ها هستند.

[۱۱] همان‌جا، صادق هدایت در سطرهای بعدی (ص ۳۸) می‌نویسد: «شاید از آن جایی که همه روابط من با دنیای زنده‌ها بریده شده، یادگاری‌های گذشته جلوم نقش می‌بندد؛ گذشته، آینده، ساعت، روز، ماه و سال همه برایم یکسان است. مراحل مختلف بچگی و پیری برای من جز حرف‌های پوچ چیز دیگری نیست ـ فقط برای مردمان معمولی، برای رجّاله‌ها ـ رجّاله با تشدید همین لغت را می‌جستم. برای رجّاله‌ها که زندگی آنها موسم و حدّ معینی دارد، مثل فصل‌های سال و در منطقهٔ معتدل زندگی واقع شده است صدق می‌کند».

[۱۲] همان، ص ۹۷.

[۱۳] همان، ص ۸۷.

[۱۴] همان، ص ۱۰۰.

[۱۵] همان، ص ۱۱۴.

[۱۶] همان، صص ۱۰۲-۱۰۱.

[۱۷] همان، ص ۱۲۵.

[۱۸] همان، ص ۱۳۷.

[۱۹] همان، صص ۶۷-۶۶.

[۲۰] همان، ص ۲۶.

[۲۱] همان، ص ۱۹ «حالت افسرده و شادی غم‌انگیزش همهٔ اینها نشان می‌دهد که او

مانند مردمان معمولی نیست، اصلاً خوشگلی او معمولی نبود، او مثل یک منظره رویای افیونی به من جلوه کرد... او همان حرارت عشقی مهرگیاه را در من تولید کرد. اندام نازک وکشیده با خط متناسبی که از شانه، بازو،... پایین می‌رفت... مثل مادهٔ مهرگیاه بود که از بغل جفتش جدا کرده باشند».

[۲۲] همان، ص ۳۱.

[۲۳] همان، ص ۳۳.

[۲۴] همان، صص ۳۵-۳۴.

[۲۵] همان، ص ۴۱.

[۲۶] همان، صص ۴۴-۴۳.

[۲۷] ر.ک: آل احمد، جلال، «هدایت بوف کور»، **هفت مقاله**، انتشارات رواق، چاپ سوم، تهران، ۱۳۵۷، ص ۱۵.

[۲۸] جمال میر صادقی در **ادبیات داستانی (قصه، داستان کوتاه، رمان)**، ص ۶۱۱ چنین می‌نویسد: «ساختمان داستان **بوف کور** بر پایهٔ فلسفهٔ تناسخ بنا شده است، آدمی با همه عواطف و افکار و آرزوهای دنیای گذشته‌اش به دنیا می‌آید و شخصیت‌ها و آدم‌های دور و برش نیز همان شخصیت‌های دنیای گذشته‌اند با این تفاوت که دیگر زنده و ملموس نیستند و بیشتر نماد و تمثیلی هستند از دنیای واقعی. به همین دلیل رمان **بوف کور**، رمانی است مافوق طبیعی و با خصوصیات و مشخصات رمان‌های تمثیلی و نمادین». همچنین نگاه کنید به: کاتوزیان، محمّد علی همایون، **صادق هدایت از افسانه تا واقعیت**، انتشارات طرح نو، تهران، ۱۳۷۲، ص ۱۷۵.

[۲۹] هدایت، صادق، **بوف کور**، همان، ص ۲۱.

[۳۰] همان، ص ۱۳۶.

[۳۱] همان، ص ۱۳۷.

[۳۲] نیروانا: آیین بودا مبتنی است بر این باور که زندگی، رنج است و رنج همان روی آوردن به هوس است و ترک نفس، تنها راه رهایی از هوی و هوس می‌باشد. کمال مطلوب آیین بودایی «وصول به نیروانا» است. نیروانا در سانسکریت یعنی «فنای کلّ». در حقیقت چهار اصل مهم آیین بودا عبارتند از: زندگی رنج است؛ منشا رنج آرزوی نفس است؛ چون آرزوی نفس نابود شود رنج به پایان می‌رسد؛ راه نابود کردن آرزوی نفس سلوک در طریقت است.

ارکان هشت‌گانه طریقت عبارتند از: اعتقاد درست، اراده‌ی درست، کوشش درست، اندیشه‌ی درست و فلسفه و حال درست، غایت مرد دین آن است که از وجود به نیروانا (فنا و نابودی) پناه ببرد.

[۳۳] همان، ص ۱۳۹.

[۳۴] «حرکات مرد قصاب که از دریچهٔ اتاقم ترسناک، سنگین و سنجیده به نظرم می‌آمد، از این بالا مضحک و بیچاره جلوه می‌کرد، مثل چیزی که این مرد نباید کارش قصابی بوده باشد و بازی در آورده بود ـ با بوهای سیاه و لاغر را که دو طرفشان دولش گوسفند آویزان بود و سرفه‌های خشک عمیق می‌کردند آوردند. مرد قصاب دست چربش را به سبیلش کشید...».

[۳۵] درباره‌ی تأثیر هدایت از این نویسندگان نگاه کنید به:

ـ آل احمد، جلال، «هدایت بوف کور»، **هفت مقاله**، انتشارات رواق، چاپ سوم، تهران، ۱۳۵۷، ص ۳۴-۳۳.

ـ کاتوزیان، محمّد علی همایون، **صادق هدایت از افسانه تا واقعیت**، انتشارات طرح نو، تهران، ۱۳۷۲، ص ۱۷۲.

ـ سپانلو، محمّد علی، **نویسندگان پیشرو ایران**، انتشارات نگاه، چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۶، ص ۹۷.

[۳۶] همان، ص ۳۴.

[۳۷] «ش. پرتو» یکی از دوستان نزدیک صادق هدایت که در این زمان در کنسولگری ایران در بمبئی هندوستان کار می‌کرد وگویا هموست که هدایت را به هندوستان برده چنین گفته است: «درویش سوریوگین، که برای فروش تابلوهای خود به هندوستان رفته بود، پس از مراجعت از هند، چندین‌بار با هدایت ملاقات و از مشاهدات خود در هند برای او نقل کرده بود و برخی از مطالبی که هدایت در **بوف کور** نوشته است، برداشتی از شنیده‌هاست». شین پرتو چنین اضافه می‌کند: «بوف کور را صادق هدایت قبل از مسافرت به هند نوشته و هنگامی که من صادق را از تهران به بمبئی می‌بردم، پس از آن که در کشتی سوار شدیم و به اتاق خود رفتیم، هدایت با بوف کور و یک ماشین تحریر اریکای آمد نسخه‌ی خطی آن را به من داد بخوانم. آن را خواندم و به او گفتم که خوشم نمی‌آید. شاید بدانید که من عاشق زیبایی و زندگی هستم و از هر چه نومیدکننده وگمراه‌کنندهٔ زندگی باشد بیزارم» (ر.ک: آرین‌پور، یحیی، **زندگی و آثار هدایت**، انتشارات زوّار، تهران، ۱۳۸۰، صص ۱۶۹-۱۶۸).

[۳۸] محمّد گلبن در **کتابشناسی صادق هدایت** (نشر توس، تهران، ۱۳۵۴، ص ۲۴) تعداد صفحه‌های متنِ پلی‌کپی شده‌ی این کتاب (به اندازه ۲۱×۱۶) به خط خود صادق هدایت که در بمبئی به سال ۱۳۱۵ چاپ شده است ۱۴۴ می‌داند. رقم ۶۰ (دکتر کامشاد) و ۱۴۴ (گلبن) هر دو درست است. چراکه تعداد صفحه‌های پلی‌کپی شده **بوف کور** به خط هدایت ۱۴۴ و نخستین چاپ آن به وسیله روزنامه‌ی ایران، ۶۰ صفحه است.

[۳۹] جلال آل احمد (ر.ک: **هفت مقاله**، همان، صص ۲۴-۲۳) از جمله این دوستان هدایت است.

[۴۰] همان، ص ۱۵.

[۴۱] یحیی آرین‌پور در **زندگی و آثار هدایت** (همان، ص ۱۷۰) چنین می‌نویسد: «بوف کور را منتقدان، شاهکار هدایت و شاهکار ادبیات معاصر ایران دانسته و حتّی کسانی آن را شاهکار تخیّلی قرن بیستم شناخته‌اند». رضا براهنی در **قصّه‌نویسی** (نشر نو، چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۲، ص ۴۸۲) از **بوف کور** به مثابه‌ی شاهکاری نام می‌برد. سیروس شمیسا در **داستان یک روح** (انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۷۲، ص ۱۰) **بوف کور** را اثری ممتاز در سطح جهانی می‌داند. تورج رهنما در مقاله‌ی «چند ویژگی در بوف کور» (ر.ک: مجله‌ی **سخن** شماره‌ی ۵، دوره‌ی ۲۳، فروردین ۱۳۵۳ درباره‌ی این داستان چنین می‌نویسد: «از نظر موضوع، بوف کور نه تنها یک اثر ایرانی که یک اثر جهانی است». حسن میرعابدینی در **صد سال داستان‌نویسی ایران** (ویراست دوم، نشر چشمه، تهران، ۱۳۷۷، ص ۱۰۷) از **بوف کور** به عنوان «نخستین رمان مدرن فارسی» یاد می‌کند و چنین می‌نویسد: «**بوف کور** داستانی بسیار نو برای زمانهٔ خود و سال‌های بعد است. به طوری که منتقدان مختلف از جنبه‌های گوناگون اجتماعی، فلسفی، تاریخی، روان‌شناختی و فرمالیستی به تفسیر آن پرداخته‌اند و هر یک بر مبنای دریافت خود، معنایی از آن را آشکار ساخته‌اند».

[۴۲] هدایت، صادق، **بوف کور**، انتشارات جاویدان، چاپ جدید، ۱۳۵۶، ص ۲۴.

[۴۳] این تقسیم‌بندی را بسیاری از منتقدان ادبی درباره‌ی **بوف کور** اعتقاد دارند. امّا محمّد علی همایون کاتوزیان در **صادق هدایت از افسانه تا واقعیّت**، انتشارات طرح نو، تهران، ۱۳۷۲، ص ۱۶۵ معتقد است که دو بخش **بوف کور** به یکدیگر کاملاً پیوسته است.

[۴۴] نک: کاتوزیان، محمّد علی همایون، **صادق هدایت از افسانه تا واقعیّت**، همان، ص ۱۴۶؛ آل احمد، جلال، «هدایت بوف کور»، **هفت مقاله**، انتشارت رواق، چاپ سوم،

تهران، ۱۳۵۷، ص ۱۴۶.

[۴۵] رژه لسکو Roger Lescot متولد ۱۹۱۴م. در فرانسه در ۱۹۴۱ مدیر مدرسه‌ی عالی عربی و در ۱۹۴۴ دبیر کل موسسه‌ی فرانسوی دمشق شد. لسکو در زبان عربی مهارت داشت و به ادبیات عربی علاقه‌مند بود. او چند سال را در ایران گذراند و از ۱۹۶۰ تا ۱۹۶۲ به عنوان مستشار دوم سفارت فرانسه در تهران به کار پرداخت و سپس سفیر فرانسه در اردن و تایلند شد.

آثار لسکو: لسکو در مدّت اقامت خود در ایران با برخی نویسندگانِ ایرانی از جمله صادق هدایت دوستی داشت و همین موجب شد که بوف کور را به فرانسه برگرداند. او این کتاب را در ۱۹۵۳ در پاریس منتشر کرد و همین باعث آوازه‌ای هدایت در نزد ادیبان شد. دیگر آثار لسکو عبارتند از: **ترجمهٔ گزیده‌هایی از شعر فارسی** (۱۹۶۴)، **ترجمهٔ محلّل هدایت**، **ترجمهٔ زنی که مردش را گم کرده بود** (۱۹۵۸)، **اصلاح لغت در ایران** (۱۹۳۹)، **متون کردی در ۲ جلد** (۴۲-۱۹۴۰).

[۴۶] اکسپرسیونیسم؛ یا تعبیرگرایی، مکتبی است در ادبیات، نقاشی، پیکرتراشی و سینما. نخست در ۱۹۰۵ م. در نقاشی آلمان پدید آمد و تا دهه‌ی بعد از جنگ اول جهانی ادامه یافت. ونسان ون‌گوگ، نقاش پرآوازه‌ی هلندی از جمله پایه‌گذاران این مکتب بود. اکسپرسیونیسم مکتبی است ضد واقع‌گرایی، ضد تقلید، تکرار و دوباره‌سازی واقعیت و طبیعت و گرایش آن پرهیز از روش‌های واقع‌گرایی و ناتورالیسم و اصل حقیقت مانند کلاسیسیسم است و هدف آن القای تأثرها و حالت‌های هنرمند و یا شخصیت‌های ساخته‌ی ذهن او از طریق تعبیری است که هنرمند از آنها ارائه می‌کند. اکسپرسیونیسم در شعر، به صورت توجه به اصوات و رنگ وکوشش‌هایی برای حس‌آمیزی پدیدار شد. این مکتب بیش از آن که روشی در ادبیات باشد، عاملی است برای القای تعبیر هنرمند از واقعیت. دوره‌ی اکسپرسیونیسم بسیار کوتاه بود و بین سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۲۵ را در بر می‌گرفت.

[۴۷] درباره‌ی تأثیر اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم بر صادق هدایت می‌توانید نگاه کنید به: کانوزیان، محمّد علی همایون، **صادق هدایت از افسانه تا واقعیّت**، انتشارات طرح نو، تهران، ۱۳۷۲، ص ۵۳

فصل ۲۰

دوره‌ی رکود (۱۳۲۰-۱۳۱۶ش.)

... دوست دارم جای دور بروم، خیلی دور، جایی که بتوانم خودم را فراموش کنم، به فراموشی سپرده شوم، گم و ناپیدا شوم. می‌خواهم از خودم بگریزم و به نقطه‌ای دور بروم... مثلاً به هندوستان بروم، زیر آفتابِ سوزان، در جنگل‌های انبوه، به میانِ مردمان عجیب و غریب، جایی که هیچ کس مرا نشناسد، کسی زبانم را نفهمد، می‌خواهم هر چه را که در درونم می‌گذرد احساس کنم...

هفت سال پیش از نگارش این سطرها، رویای صادق هدایت برای سفر به هندوستان واقعیّت یافت. انگیزه‌ی سفر هدایت به هندوستان گوناگون است. امّا به نظر می‌رسد که این سفر بیشتر یک گریز بود. او از سال‌ها پیش، همانند بیشتر روشنفکران ایرانی، ناکامی‌های اجتماعی و سیاسیِ دورانِ رضاشاه را درک کرده بود. اکنون در واپسین سال‌های سلطنتِ رضاخان، یعنی در اواخر دهه‌ی ۲۰، دیگر قادر به تحمّل اختناق سیاسی نبود و ناشکیبایی هدایت او را به دوری داوطلبانه از وطن فرا خواند.

ماندگاری صادق هدایت در هندوستان ـ عمدتاً در بمبئی ـ بیش از یک سال به درازا کشید. در هندوستان بوف کور را منتشر کرد و زبان پهلوی را در نزدِ یکی از دانشوران پارسی آن دیار فرا گرفت [۱]. از این رو، برخی از متن‌های کهن پهلوی را به فارسی ترجمه کرد که در سال‌های بعد به تدریج در ایران منتشر شد. پرآوازه‌ترین این متن‌ها عبارت بودند از: کارنامهٔ اردشیر بابکان [۲] (۱۳۱۸ش.)، گجستهٔ ابالیش [۳][1] (۱۳۱۸ش.)، گزارش گمان‌شکن [۴] (۱۳۲۲ش.)، یادگار جاماسب (۱۳۲۲ش.)، زند و هومن یسن [۵] (۱۳۲۳ش.) و شهرستان‌های ایران [۶] (۱۳۲۱ش.) [۷]. هدایت در سفر به هندوستان، دو داستان کوتاه نیز به زبانِ فرانسه نوشت: «لوناتیک»[2] و «سامپینگه»[3]. در این دو داستان که هر دو به فارسی ترجمه و منتشر شده است، تأثیر ژرفِ آیین بودا و هندوئیسم دیده می‌شود. درونمایه‌ی هر دو به بوف کور همانند است. در «لوناتیک»، احساسات شگفت‌انگیز فلیسیا به پیرمرد هندی، یادآور ارتباط لگّاته و پیرمرد خنزرپنزری است. صادق هدایت حتّی در طول سفر به هندوستان و سال‌ها پس از نوشتنِ بوف کور، همچنان تحت تأثیر روح این داستان بود.

صادق هدایت پس از بازگشت از هندوستان، وضعیّت سیاسی و اجتماعی ایران را از گذشته ناگوارتر دید. اختناق حکومت بیشتر شده بود و روزنامه‌ها و نشریات به شدّت سانسور می‌شدند. دکتر پرویز ناتل خانلری در نخستین

---

۱. این کتاب را ژان پیردو مناسک (Jean-Pierre de Menassce) نامیده است (نک. Gujastak Abdallah, Paris, Le Denkart 1958, P. 11, n. 2).

2. Lunatique.

3. Sampingue.

کنگره‌ی نویسندگان ایران درباره‌ی این سال‌ها این چنین سخن راند:

> همین قیود و مشکلات به تدریج ذوق هنر را در ایرانیان خاموش کرد... مدّت سه چهار سال تا بعد از شهریور ۱۳۲۰ مجله‌ی ادبی در سراسر ایران وجود نداشت و فقط مجله‌ی دولتی «ایران امروز» که مدیر آن مورد اعتماد شهربانی بود، جانشین مجلات پرشور سابق شده بود [۸].

محفل ادبی هدایت و دوستانِ او از هم گسسته شده بودند؛ یکی به اتهام داشتن اعتقاداتِ کمونیستی در زندان بود و دیگری به خارج از ایران گریخته بود و دیگران نیز گرفتار مشکلات زندگی خود بودند. صادق هدایت در این سال‌ها به مشروباتِ الکلی و مواد مخدر روی آورد [۹]. فعالیّت‌های ادبی او در طول این دوره، چند مقاله را در روزنامه‌ها و ترجمه‌هایی از زبان پهلوی دربر می‌گرفت که پیشتر به آنها اشاره شد. واقعیّت این است که بینِ انتشار بوف کور (۱۳۱۵ش.) و سرنگونی رضاشاه و کناره‌گیری از قدرت (۱۳۲۰ش.)، صادق هدایت حرفی برای گفتن نداشت.

یادداشت‌های مترجمان

[۱] این فردِ زبان‌دان و زبان‌شناسِ پرآوازه، بهرام گور انکلساریا بود. صادق هدایت در آشنایی با زبان پهلوی به حدّی رسید که موجب شگفتی استاد خود شد. بنونیست، زبان‌شناس معروفِ فرانسوی و صاحب نظر در زبان‌های پهلوی و اوستایی، صادق هدایت را به خوبی می‌شناخت و با او در زمینه‌ی این زبان‌های کهن کار کرده بود. هدایت از مطالعات و پژوهش‌های خاورشناسان پرآوازه‌ی غربی مانند بارتولومه، دارمستتر، مارکوارت، بنونیست و مینورسکی بهره برده بود.

[۲] **کارنامهٔ اردشیر پاپکان** را یک بار نیز احمد کسروی از زبان پهلوی به فارسی ترجمه کرد و قسمتی از متن و ترجمه را در مجله‌ی **ارمغان** و بعد به صورت جداگانه و کامل به چاپ رساند. متنِ کارنامهٔ اردشیر پاپکان صادق هدایت با دقت و ورزیدگی خاصی به فارسی برگردان شد و دارای مقدمه و تعلیقات سودمند زیادی بود.

[۳] رساله‌ی پهلوی **گجستهٔ ابالیش**، نخستین متنی بود که صادق هدایت پس از بازگشت از سفر هندوستان به فارسی ترجمه کرد. این رساله دربردارنده‌ی شرح گفتگوی ابالیش زندیق با آذر فرنبغ، پسر فرخزاد، موبد زردشتی در حضور مأمون عباسی است. ابالیش هفت ایراد به دین زردشت می‌گیرد و آذر فرنبغ به او پاسخ می‌دهد و او را مجاب می‌کند. ابالیش، شرمسار و سرافکنده از دربار مأمون رانده می‌شود (ر.ک: **گجسته ابالیش**، به کوشش صادق هدایت، مجله‌ی **موسیقی**، سال یکم، شماره‌های ۶ و ۱۴، ۳، خرداد ـ شهریور ۱۳۱۸؛ چاپ دوم، تهران، خرداد ۱۳۳۲).

[۴] **شکند و یمانیک ویچر** (گزارش گمان شکن)، این کتاب را مردان فرّخ، فرزند اورمزداد، در سده‌ی ۳ ق. نوشته و در آن ادیان گوناگون را با قلمی بی‌پروا و گستاخ مورد انتقاد قرار داده است. صادق هدایت در دیباچه‌ی کتاب، درباره‌ی موضوع کتاب، مؤلّف، خلاصه‌ی

باب‌های کتاب و نیز درباره‌ی نسخه‌های اصلی بحث کرده و چهار باب از کتاب را به فارسی ترجمه کرده است. این کتاب گویا پس از مرگ صادق هدایت هنوز تجدید چاپ نشده است.

[۵] صادق هدایت با بهره گرفتن از بهترین متنِ زند و هومن یسن که استادش بهرام گور انکلساریا در ۱۲۹۸ش. در بمبئی منتشر کرده بود این کتاب را به فارسی ترجمه کرد. کتاب درباره‌ی موضوع رجعت زرتشت و ظهور در آیین زرتشت و سرنوشت مردم ایران است.

[۶] صادق هدایت در شهرستان‌های ایران (کتابی در زمینه‌ی اطلاعات جغرافیایی و افسانه‌ها به زبان پهلوی) برخلاف کارهای پژوهشی گذشته‌ی خود درباره‌ی متن‌های پهلوی بحث کرده و متن پهلوی شهرستان‌های ایران و ترجمه‌ی فارسی آن را در دو ستون روبروی یکدیگر قرار داده و تفسیرهایی در زمینه‌ی تاریخ و زبان‌شناسی نیز به متن افزوده است. این متن بر اساس متن پهلوی و حاشیه‌های مارکوارت (marquart) تنظیم شده است (ر.ک: آرین‌پور، یحیی، زندگی و آثار هدایت، انتشارات زوّار، تهران، ۱۳۸۰، ص ۵۵).

[۷] صادق هدایت افزون بر متن‌های گفته شده‌ی پهلوی در این کتاب، ترجمه‌ی آزاد قطعه‌ی کوچکی با عنوان «آمدن شاه بهرام ورجاوند» را در ۱۳۲۴ش. منتشر کرد (ر.ک: هدایت، صادق، آمدن شاه بهرام ورجاوند، مجله‌ی سخن، سال دوم، شماره‌ی ۷، تیر ۱۳۲۴).

[۸] ناتل خانلری، پرویز، «نثر فارسی در دورهٔ اخیر»، نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران، تهران، ۱۳۲۶، ص ۱۴۱.

[۹] در این باره نگاه کنید به: کاتوزیان، محمّد علی همایون، صادق هدایت از افسانه تا واقعیت، انتشارات طرح نو، تهران، ۱۳۷۲، ص ۲۱۹.

www.KetabFarsi.com
RezaGolshani.com

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

فصل ۲۱

دوره‌ی امیدهای طلایی (۱۳۲۶-۱۳۲۰ش.)

دهه‌ی پایانی زندگیِ صادق هدایت با دوره‌ی پر رویدادی در تاریخ ایران همزمان است و بیشتر آثار وی در این سال‌ها، بازتابِ این دوره است.

در پی سرنگونی رضاخان پهلوی از سلطنت و آغاز دوره‌ی جدید، صادق هدایت پس از سال‌ها سکوت وگوشه‌نشینی، شماری از داستان‌های کوتاه سگ ولگرد (۱۳۲۱ش.) را منتشر کرد. شمار بیشتری از این هشت داستان، گویا در سال‌های پیش از آن نوشته شد، چراکه افسردگی و مالیخولیایی که ویژگی آثار پیشین هدایت است در این داستان‌ها به چشم می‌خورد. دو داستان سگ ولگرد[۱] و بن‌بست[۲] از شمار بهترینِ داستان‌های کوتاه صادق هدایت است.

---

۱. ترجمه به فرانسه (نک: ف. رضوی، همان مأخذ) و ترجمه آلمانی نک: ر. گلپکه، همان مأخذ).

۲. ترجمه به فرانسه توسط ونسان مونتی (V.Monteil) در Franco - Iranian Institute (۱۹۵۲م.).

سگ ولگرد داستان سگی است که صاحب خود را از دست می‌دهد و قربانی خشونت می‌شود. داستان با توصیفِ زیبای میدانِ محلّه‌ای که سگ در آن صاحب خود را گم کرد، آغاز می‌شود و با صحنه‌ی تأثّرانگیز مرگِ او پایان می‌یابد. سگ ولگرد، داستان ساده‌ای است، امّا مهربانی و رفتار انسانی نویسنده و بیانِ دقیق رنج‌های سگ مظلوم و نیز توصیف نگاه، احساس و چهره‌ی این حیوان، به گونه‌ای که خواننده، حیوان بودن او را از یاد می‌برد داستان را بسیار قوی و تأثیرگذار کرده است [۱].

> دو چشم باهوش آدمی در پوزهٔ پشم‌آلود او می‌درخشید. در ته چشم‌های او یک روح انسانی دیده می‌شد... نه تنها یک تشابه بین چشم‌های او و انسان وجود داشت بلکه یک نوع تساوی دیده می‌شد [۲].

ولی چیزی که بیشتر از همه «پات» را شکنجه می‌داد، احتیاج او به نوازش بود. او مثل بچه‌ای که همه‌اش توسری خورده و فحش شنیده، امّا احساسات رفیقش هنوز خاموش نشده. مخصوصاً با این زندگی جدید پر از درد و رنج، بیش از پیش احتیاج به نوازش داشت. چشم‌های او این نوازش را گدایی می‌کردند و حاضر بود جان خودش را بدهد، در صورتی که یک نفر به او اظهار محبت بکند و یا دست روی سرش بکشد. او احتیاج داشت که مهربانی خودش را به کسی ابراز بکند، برایش فداکاری بنماید. حس پرستش و وفاداری خود را به کسی نشان بدهد امّا به نظر می‌آمد هیچ کس احتیاجی به ابراز احساسات او نداشت؛ هیچ کس از او حمایت نمی‌کرد و توی هر چشمی نگاه می‌کرد به جز کینه و شرارت چیز دیگری نمی‌خواند و هر حرکتی که برای جلب توجّه این آدم‌ها می‌کرد مثل این بود که خشم و غضب آنها را بیشتر برمی‌انگیخت [۳].

ای. برتلس در دیباچه‌ی ترجمه روسی داستان سگ ولگرد که سال‌ها پیش در مسکو منتشر شد[1] به این نکته اشاره می‌کند که صادق هدایت در این داستان، در قالبِ یک سگ، زندگی یک ایرانی و در نهایت، زندگی خود را توصیف می‌کند [۴]. در باور برتلس، این قالب‌سازی به سبب وجود فضای خفقان و جو اختناق‌آمیز سیاسی و سانسور شدید دوره‌ی پهلوی ضروری و لازم بوده است.

برتلس چنین می‌نویسد:

> صادق هدایت، همان‌طور که خود نیز گفته است، در سگ ولگرد از داستان «کاشتانکا» چخوف الهام گرفته است [۵]. هدایت، در این داستان، در حقیقت زندگی خود را نوشته است. وی نشان می‌دهد که چگونه این سگ، از کسانی که او را آزار می‌دهند، مهربانی و شفقت می‌جوید. این سگ نیز درست همانند خود نویسنده سرانجام مجبور می‌شود به زندگی خود پایان دهد.

امّا روند داستان همواره به این سادگی نیست. مثلاً در یک پاراگراف مهم در سگ ولگرد، سگ بین دو احساس متضاد درمی‌ماند: احساس نخست این است که نمی‌داند به صاحب خود وفادار باشد و در پی او برود و احساس دوم آن که به این ندای درونی توجّه نمی‌کند و نزد جفت خود می‌ماند. سرانجام راه دوم را برمی‌گزیند. بافتِ داستان سگ ولگرد منسجم، به هم پیوسته و استوار است. رنج‌های اندوه‌ناک و غریبانه‌ی سگ و سرنوشت دردناک او، به خوبی خواننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

یکی از تلخ‌ترین و اندوه‌ناک‌ترین داستان‌های صادق هدایت، داستان دوم [۶] [از مجموعه‌ی سگ ولگرد] یعنی بن‌بست است با پایانی رنج‌آمیز،

---

1 . *Stories by Persian Writers*, "Sag-i Vilgard", translated by N. Osmanov.

اندوه‌ناک، همراه با دلتنگی و حزن. در این داستان نیز همانند بسیاری از داستان‌های دیگر هدایت، باور به سرنوشتِ تقدیرآمیز پیداست.

شریف، پس از ۲۲ سال آوارگی، به شهر خود باز می‌گردد. او پیرمردی فرتوت و ناتوان است که می‌خواهد بقیه‌ی عمر خود را با تریاک و عرق در گوشه‌ای، به آرامی بگذراند. او در تمام زندگی از سه ویژگی در رنج و عذاب بوده است: نجابت و مهربانی ذاتی خود، چهره و ظاهر ناخوشایند خود و این‌که هرگز نتوانسته همانند دوستان خود، فریبکار و پُررو باشد. او اکنون نیز در زادگاه خود باز از این مسایل در رنج است:

> پس از مراجعت، همه چیز، به نظر شریف، تنگ، محدود، سطحی وکوچک جلوه می‌کرد. به نظرش همهٔ اشخاص، ساییده شده وکهنه می‌آمدند و رنگ و روغن خود را از دست داده بودند. امّا چنگال خود را بیشتر در شکم زندگی فرو برده بودند. به ترس‌ها، وسواس‌ها و خرافات و خودخواهی آنها افزوده شده بود. بعضی از آنها کم و بیش به آرزوهای محدود خودشان رسیده بودند. شکمشان جلو آمده بود... حواس آنها متوجّه کلاهبرداری، چاپیدن رعایای خود، محصول پنبه و تریاک وگندم و یا قنداق بچه و نقرس کهنهٔ خودشان شده بود [۷].

در زندگیِ یکنواختِ شریف، یک خاطره‌ی الهام‌بخش وجود داشت: خاطره‌ی دوستِ دوران جوانی او، محسن. گویا محسن تنها کسی است که به زشتیِ چهره‌ی شریف توجّهی نداشت، حتّی از خوبی‌ها و صداقت او تعریف می‌کرد و آدم بی‌ریا و صادقی بود. شریف نیز او را همانند برادر خود دوست داشت و حاضر بود برای وی جان دهد، به طوری که «حضور محسن یک نوع حسّ پرستش زیبایی در او تولید می‌کرد» [۸]. امّا این دوست مهربان در برابر

چشم‌های شریف در دریا غرق شده بود. از آن به بعد این عبارتِ شوم و تلخ به بخشی از زندگی شریف تبدیل شده بود: «باید این اتفاق می‌افتاد».

یک روز در اداره، شریف با جوانی روبرو می‌شود که به تازگی برای کار به اداره‌ی آنها آمده بود. همین که چشم شریف به این تازه‌وارد می‌افتد، دهانش از تعجّب باز ماند:

> شریف این جوان را خوب می‌شناخت، با او در یک مدرسه بود. وقتی که سن حالای او را داشت نه تنها شباهت جسمانی و ظاهری او با محسن، رفیق و هم‌شاگردی او کامل بود بلکه صدا، حرکات بی‌اراده، نگاه گیج و طرز سینه صاف کردن او، همه شبیه رفیق ناکامش بود [۹].

این تازه‌وارد پسر محسن است. خاطره‌های گذشته و احساس صمیمیتِ دیرین در شریف زنده می‌شود. شریف تصمیم می‌گیرد از این جوان، همانند پسر خود مراقبت کند. از او دعوت می‌کند که در خانه‌اش زندگی کند. بار دیگر پرتوی از امیدی معنادار در زندگیِ شریف پدیدار و او به انسان جدیدی تبدیل می‌شود. گویا «زندگی گمشدهٔ خود را از نو به دست آورده است» [۱۰].

امّا این زندگی جدید بیش از «دو هفتهٔ سحرآمیز» به درازا نمی‌کشد. چرخ سرنوشت، بار دیگر می‌چرخد و یک روز در اداره خبر مرگ مجید را به او می‌دهند. مجید در استخر باغ پشت خانه غرق شده است. شریف سراسیمه به خانه می‌رود و پیکر بی‌جان شریف را می‌بیند که در ایوانِ جلو خانه گذاشته‌اند.

> پردهٔ تاریکی جلو چشم شریف پایین آمد. از همان راهی که آمده بود با قدم‌های گشاد و بی‌اعتبار برگشت. دست‌ها را به پشت زد، زیر باران از در خانه بیرون رفت؛ همان حالتی که در موقع مرگ محسن حس کرده

بود دوباره در او پیدا شد. با خود تکرار می‌کرد: «باید این اتفاق افتاده باشد» [۱۱][1].

خواننده‌ی داستانِ بن‌بست، ممکن است به سرنوشت و تقدیر چندان باور نداشته باشد و یا با این سخن گرترود بل[2] همسو باشد که «گر چه سرنوشت‌گرایی شرقی ممکن است در بُعد نظری جالب باشد، امّا در میدان عمل آن چنان چشمگیر نیست. اساساً چنین اندیشه‌ای، در ناامیدی مردمی ریشه دارد که هرگز نتوانسته‌اند افسار زندگی را در دست بگیرند»[3]. امّا خواننده، هنگامی که به پایان داستان می‌رسد با شریف، احساس همدردی می‌کند. یکی از توانمندی‌های هدایت، بازتابِ اجتناب‌ناپذیرسرنوشتِ شخصیت‌های داستانی است. ممکن است نوعی احساس انزجار و تنفر در خواننده پدید آید؛ امّا خواننده نسبت به شخصیت‌های داستانی با این احساس روبرو نیست، چرا که جدا از گرایش‌های مختلف این شخصیّت‌های داستانی، همه‌ی آنان به سوی سرنوشت تقدیرآمیز و اجتناب‌ناپذیرخود می‌روند.

با این همه، همواره در ایران و خارج از ایران، از هدایت به سبب منفی‌بافی و ناامیدی شخصیّت‌های داستانی، پایانِ اندوه‌ناکِ این داستان‌ها، بدبینی شدید، احساس بیزاری و تنفری که در بیشتر آثار وی به چشم می‌خورد انتقاد می‌شد. تمام این موارد ویژگی‌های بارز آثار صادق هدایت است، امّا وی عامل پدید آمدن تمام این ویژگی‌ها نبود، بلکه پیوند آثار هدایت را با بافت اجتماعی که این

---

۱. بخش‌هایی از این داستان را هنری دی. جی لاو به انگلیسی ترجمه کرده که در مجموعه‌ی *Life and Letters* منتشر شده است.

2. Gertrude Bell.

3. Persian Pictuers (London, 1928), p.47.

آثار در آن پدید آمده است نباید نادیده گرفت. بدبینی فلسفی در اروپای بین دو جنگ جهانی را نیز نباید از نظر دور داشت: «... همه جا اندیشمندانی پدید آمده‌اند که این نوع بدبینی را ژرفا بخشیده‌اند و جهان‌بینی خود را بر پایه‌ی نوعی ناامیدی و منفی‌بافی کلّی فلسفی استوار کرده‌اند»[1]. جهان‌بینی صادق هدایت نیز در چنین بافتِ اجتماعی و سیاسی شکل گرفت و همان‌گونه که در پی خواهیم دید با تغییر اوضاع، نگاه هدایت نیز به جهان ـ هر چند به طور موقت ـ دگرگونه شد.

یکی از داستان‌های دیگر مجموعه‌ی سگ ولگرد ـ «تجلّی» [۱۲] ـ داستان اندوه‌ناک زندگی نوازنده‌ی ویلن است و «تخت ابونصر» داستانی دیگر از این مجموعه، داستانی تخیّلی است بر پایه‌ی جریانِ کشف مومیایی سیمویه مرزبان در نزدیکی تخت جمشید، توسط یک گروه باستان‌شناس امریکایی. به رغم درونمایه‌ی تخیّل‌آمیز این داستان، یعنی زنده کردن مردگان از راه پدید آوردن رابطه‌ی روحی با آنها، پیرنگِ داستان بسیار دقیق است و توصیفِ جزئیات آن نشان‌دهنده‌ی علاقه‌ی ژرفِ هدایت به آیین‌های مذهبی و افسونگری در ایرانِ باستان است[2]. «کاتیا» گزارشِ گفتگوی راوی و یک اتریشی است که در روسیه، اسیر جنگی بوده است. آن دو در کافه‌ای با یکدیگر گفتگو می‌کنند. «دُن ژوان کرج»[3] داستان دختران و پسران بی‌بندوبار آن روز ایران است.

---

1 . George Lukacs, Studies in European Realism, London, 1950, pp. 1-2.

۲ . صادق هدایت در طول سفر نخست به فرانسه، مقاله‌ای را در باره‌ی این موضوع منتشر کرده بود با این مشخصات کتاب‌شناسی:

«Le Magic en Perse» in Voli d'Asis, no. 79, 1928.

۳ . ترجمه به زبان فرانسه توسط: ف. رضوی، همان مأخذ.

واپسین داستان از مجموعه‌ی سگ ولگرد، یعنی «میهن‌پرست» یکی از داستان‌های برجسته‌ی صادق هدایت است. این داستان، سرآغاز دوره‌ای است که در آن، واپسین اثر هدایت آفریده شد. به هر روی، این تحوّل را نیز با توجّه به دگرگونی‌های اجتماعی و سیاسی ایران در سال‌های پس از جنگ می‌توان در نظر گرفت. با سرنگونی رضاشاه پهلوی، دوره‌ی جدید به ظاهر دموکراتیک در ایران پدید آمد. در سال‌های بعد، ایران، عرصه‌ی راهپیمایی‌ها، سخنرانی‌ها و فعّالیّت‌های سیاسی شد و در تاریخ ایران، تحوّلی روی داد.

نسلِ جوان، بیش از دیگران، از این دگرگونی‌ها تأثیر پذیرفت. جوانان بسیاری، از نیازها و نارسایی‌های ایران آگاه بودند و می‌دانستند که «ایران در طول چندین دهه‌ی نخست این سده، بازیچه‌ی سیاست‌های جهانی بوده است»[1]. آنان به خوبی آگاه بودند که «زندگی روستاییانِ ایران در طول هزار سال گذشته اندکی تغییر کرده است»[2] و «هر یک از سفارتخانه‌های خارجی می‌توانستند به سادگی، روزنامه و یا سردبیر نشریه‌ای را با پول بخرند و یا کارمند اداره‌ای را اجیر کنند»[3]. جوانان ایرانی از شرارت‌های اهریمنی آگاه بودند و رهایی ایران از عوامل اجنبی به آرزویی دیرین تبدیل شده بود. پس از سال‌ها خفقان و اختناق، انزوا و ناکامی، اینک جوانان ایرانی احساس می‌کردند می‌توانند عقیده‌ی خود را بیان کنند و به دست یافتن به آرمان‌های خویش امیدوار باشند. در این میان، روشنفکران، جایگاه در خور توجّهی داشتند. در حقیقت، روشنفکران تمام اصلاحات سیاسی

---

1 . George Lenczowski, *Russia and the West in Iran*, p.1.

2 . Richard N.Frye, *Iran*, New York, 1953, p.7.

3 . Lenczowski, op. cit, p. 179.

را به تحرّک واداشتند. در دوره‌ی حکومت رضاخان پهلوی، آنان از آزادی بیان محروم شده بودند؛ امّا اکنون که از آزادی برخوردار بودند نتوانستند به درستی از آن بهره‌مند شوند. به طور طبیعی، نخستین نمود عینی روشنفکران در برابر بیدادگری‌ها و ستمکاری‌های حکومت رضاخان بود.

صادق هدایت نمی‌توانست از این مبارزات دور بماند [۱۳]. او در حکومت پهلوی اوّل، از ستمگری و اختناق بسیار رنج برده بود و دیگر نمی‌توانست خاموش بماند. «میهن‌پرست»[۱] نخستین کوشش هدایت با این درونمایه‌ی جدید است. این داستان طنزآمیز و گزنده، گزارش سفر دریایی «سید نصرالله» [۱۴]، یکی از کارمندان جدّی و کوشای وزارت معارف به هندوستان است که همراه با هیأتی برای تبلیغ پیشرفت‌های فرهنگی ایران در آن «عصر طلایی» به آن دیار سفر می‌کند. پیرنگِ داستان، معمولی و پیش پا افتاده به نظر می‌رسد، امّا شوخ‌طبعی و ریشخندِ تند داستان، همراه با بذله‌گویی‌های پرخاش‌گرایانه، «میهن پرست» را اثری به یاد ماندنی کرده است. برای خواننده، به ویژه خواننده‌ی فارسی زبان، تیپ خاص، مغرور و فکاهی سیّد نصرالله درخور توجّه است. سیّد نصرالله خود را در ادبیات فرانسه، عربی و فارسی و نیز در فلسفه‌ی شرق و غرب و در عرفان و علوم قدیم و جدید صاحب نظر می‌داند و خود را «غرور ملّت» می‌پندارد. او چنین اظهار می‌دارد که «زبان انگلیسی همان زبان فرانسه است گیرم املا و تلفظ آن را خراب کرده‌اند» [۱۵]. در این داستان، صادق

---

۱. ترجمه به زبان روسی توسط و. ابراهیمیان، نک:

Stories by Pesian Writers, op. cit.

هدایت به فرهنگستان[1] و معادل‌های بی‌معنا و خنده‌دار ساخته شده برای واژه‌ها می‌تازد و از وضعیّت فرهنگ و تعلیم و تربیت دوره‌ی پهلوی اوّل و شیوه‌ی ترقّی وزیران و صاحب‌منصبان عالی‌رتبه، با طنز و ریشخند انتقاد می‌کند.

آثار صادق هدایت، در این دوره، به رغم آکنده بودن از امید، شور و روحیه‌ی نشاط‌آمیز، عمدتاً فاقد ژرف‌اندیشی، لطافت و تأثیر آثار نخستینِ اوست. در این دسته از آثار، نشانی از ایجازِ آثار پیشین هدایت به چشم نمی‌خورد و شوخ‌طبعی، مبالغه و (همان‌گونه که در تمام آثار انتقادی روشنفکران این دوره دیده می‌شود) گرایش فراوان به پرگویی و طنزها و ریشخندهای گزنده جایگزین شیوه‌ی نثر گذشته شده است. این ویژگی‌ها را می‌توان در «قضیهٔ نمک ترکی» در مجموعه‌ی ولنگاری (۱۳۲۳ش.) دید. تمام این داستانِ ۴۰ صفحه‌ای، طنزآمیز، نیشخند و طعن‌گونه است. در مطالبِ این داستان، هیچ هدف مشخص، ارتباط و هماهنگی دیده نمی‌شود. بی‌وقفه پیش می‌رود، به سُخره می‌گیرد و تمام ذهن خود را بر روی کاغذ می‌آورد. با این همه، هر سطر و هر واژه‌ی داستان، طنز تندی است در برابر استهزاء و ریشخند زندگی بشریت، همانند سخنرانی‌های طولانی «لاکی» در داستان در انتظار گودو[2] نوشته بکت. طرح کلّی دو داستان دیگر مجموعه‌ی ولنگاری، یعنی «مرغ روح» و «زیر بتّه» نیز چنین است. داستانِ نخستین، داستانی کنایه‌آمیز در خرده‌گیری از دوستی است و داستان دومی،

---

۱. فرهنگستان در سال ۱۳۱۴ش. توسط حکومت وقت تأسیس شد. نخستین هدفِ آن، زدودن زبان فارسی از عناصر زبانِ عربی و زبان‌های اروپایی بود. هدایت، مخالفِ سرسخت فرهنگستان بود و قطعه‌ی طنزآمیز «فرهنگ فرهنگستان» را نوشت که در مجموعه‌ی ولنگاری (۱۳۲۳ش.) منتشر شد.

2 . Waiting for Godot.

تمثیلی نه چندان روشن در برابر دیدگاه‌های نژاد پرستانه‌ی فاشیست‌ها. «دست بر قضا»، داستانی دیگر از مجموعه‌ی ولنگاری به سبکِ وغ وغ ساهاب است. قرار گرفتنِ واژه‌ها به شیوه‌ای هنرمندانه و نگاه فکاهی‌گرایانه‌ی نویسنده، از ویژگی‌های این داستان است.

در مجموعه‌ی پراکنده‌ی ولنگاری، قضیه‌ی «خر دجّال» را باید یک استثنا انگاشت. این داستان، تمثیلی دقیق و هوشمندانه پیرامون سیاست و وضعیّتِ کلّی ایران از زمان به حکومت رسیدن پهلوی اول تا زمان نگارش این داستان است. شخصیّت‌پردازی «خر دجّال» به مزرعهٔ حیوانات جرج اورول همانند می‌باشد.

زبان صادق هدایت در مجموعه‌ی داستانی ولنگاری، همانند دیگر آثار وی در طول این دوره، عامیانه است. پیش از این، اشاره کردیم که هدایت توانست آوازها، اصطلاحات و زبانِ عامیانه‌ی مردم را به ادبیات وارد کند. امّا این نوآوریِ هدایت که مورد پسند نسلِ جوان بود، هرگز مورد استقبالِ ادیبان و اندیشه‌ورزان سنّتی‌گرا قرار نگرفت. بنا به گفته‌ی پروفسور آربری «در تضادها و کشمکش‌های نقد معاصر در ایران، صادق هدایت، چهره‌ی آرمانی محافظه‌کاران نبود؛ در حالی که نوگرایان از او به عنوانِ قهرمان مبارزه با نابسامانی‌های دوره‌ی معاصر یاد می‌کردند»[1]. گروه نخست بر این باور بودند که کاربرد زبانِ عامیانه در نوشتار، زیرپا گذاشتن سنّت‌های گذشته و سببِ تباهی زبان است. آنان برای اثبات این دیدگاه خود، نادرستی‌های دستوری صادق هدایت و پیروانِ او را یادآور می‌شدند. امّا این سخن، بی‌پایه بود چراکه هدایت و پیروان او با خدمت به نثر

---

1 . Life and Letters, op. cit. p. 136.

نوین فارسی نشان دادند که کاربرد زبان و فرهنگ عامیانه به معنای زیر پا گذاشتنِ سنّت‌ها نیست و در برابر، این کاربرد، سببِ غنای زبان و رشد و گسترش آن است. نادرستی‌های دستوریِ این آثار، به کاربرد زبانِ عامیانه مربوط است؛ این کاربردها اگر چه از دیدگاه آکادمیک، کژتابی شکل درستِ زبان به‌شمار می‌آید، در داستان کوتاه که می‌تواند معیاری باشد، نادرستی در خور توجّهی انگاشته نمی‌شود. هنری سویت در این باره چنین می‌نویسد:

> هر چیزی که در ساختار زبان، به طور عمومی به کار گرفته شود، از نظر دستوری نیز درست است.

کشمکش ادبی تا آغاز دوره‌ی جدید ادامه یافت و با چاپ نشریه‌ها و کتاب‌های جدید و نیز تبلیغات سیاسی احزابِ گوناگون، نسلِ جدیدی از خوانندگان پدید آمد. نویسندگانِ جوان نیز که هدفِ آنان افزایشِ آگاهی توده‌ی مردم بود می‌کوشیدند از زبانِ خود مردم بهره گیرند. از این‌رو، سبکِ صادق هدایت نیز به سبکِ رایج شیوه‌ی بیانی نزدیک بود. بار دیگر هدایت، پیشگام شد و جایگاه او به عنوان چهره‌ی ادبی پیشرو ایران استوارتر شد. هدایت، با شور و شوقِ بسیار، نوشتن برای مردم عادی و برانگیختن آنان را آغاز کرد. برای نخستین بار، آثار صادق هدایت، در شمارگانی بالا برای هزاران خوانندهٔ‌ی جدیدِ مشتاق نوشته‌های او منتشر شد [۱۶]. بسیاری از نویسندگان جوان طرفدار هدایت، به پیروی از او همان شیوه‌ای را در پیش گرفتند که او سال‌ها در آن مسیر گام برداشته بود. گویا صادق هدایت از جایگاه و مسئولیّتِ خود به خوبی آگاه بود و می‌دانست که هنر او باید چه هدفی در پیش گیرد. بنابراین، آثار هدایت در این سال‌ها، بدونِ استثنا به زبانِ ساده‌ی مردم نوشته می‌شد و از نظر درونمایه نیز این ویژگی را دارا بود. در حقیقت، آثار وی بازتابنده‌ی پیچیدگی‌های جامعه‌ی

ایران در سال‌های پس از جنگ دوم جهانی بود.

داستانِ افسانه‌آمیز آب زندگی [۱۷] که در این سال‌ها نوشته شد، نمونه‌ی در خور توجّهی از این ویژگی‌هاست. زیبایی بی‌پیرایه، سادگی سبک، روانی واژه‌ها و قابل فهم بودنِ داستان آب زندگی، در نثر فارسی کم مانند است. این داستان بر پایه‌ی لالایی‌های کهن شکل گرفته و نویسنده در حین وفادار ماندن به اصل، آنها را به صورت افسانه‌ای تخیّلی پرورانده است. بنابر این، آب زندگی، در ظاهر داستانی کودکانه است، در حالی که در زیرساختِ کودکانه‌ی آن، شماری از ژرف‌ترین مشکلاتِ اجتماعی جامعه‌ی ایران بیان شده است. در این داستان، گویا نویسنده‌ی جدیدی پا به عرصه‌ی نویسندگی گذاشت که در او نشانی از یأس، افسردگی و پوچ‌انگاری به چشم نمی‌خورد [۱۸]. هدایت در این داستان، به مثابه‌ی چهره‌ای اجتماعی پدیدار شد که جامعه‌ی در حال توسعه و پیشرفت خود را به خوبی می‌شناسد. او کوشش‌های طبقه‌ای آزاد و از بند رسته را نشان می‌دهد و داستانِ جذّاب خود را با پیروزی آگاهی و انسانیّت بر نیروهای سیاه جهل و استبداد و نابودی نیروهای سرسپرده در برابر ثروت‌اندوزی پایان می‌دهد.

دکتر وراکوبیچکوا، خاورشناس چک در تحلیل دقیق و مفصّل آب زندگی بر لحن فلسفی این داستان تأکید می‌ورزد[1] و به این نکته اشاره می‌کند که صادق هدایت، داستان را با حکایتی تخیّلی آغاز می‌کند و هر چه بیشتر پیش می‌رود از فرم داستان دور می‌شود. این دگرگونی برای خواننده‌ی فارسی زبان که با این

---

1 . "Un Eclair de Sourire sur un Visage Tragique", *Charisteria Orientalia* (Praha, 1956).

دسته از حکایت‌های تخیّلی خو گرفته به دشواری پذیرفتنی است. دکتر کوبیچکوا بر این نکته نیز تأکید می‌کند که هدایت با این شیوه، ساختار داستانی را نو و تأثیرگذار ساخته است. از نظر وی، درونمایه‌ی داستان آب زندگی عبارت است از: محکوم کردن پادشاهان ستم‌پیشه، حکومت‌ها و جنگ‌های ویرانگر؛ ستیز در برابر انباشتنِ ثروت بدون هیچ هدفی و دست یافتن تمام انسان‌ها به آزادی و برادری ملت‌ها.

بهترین اثر صادق هدایت در این دوره، حاجی آقا (۱۳۲۴ش.) پس از آب زندگی منتشر شد. این رمان کوتاه تک شخصیّتی، اوجِ خوش‌بینی هدایت وکمالِ درونمایه و سبک جدید وی است. هدایت که پیش از این درون‌نگری، برانگیختنِ احساسات وگرایش‌های گوناگون عرفانی را رها کرده بود در این داستان به درازگویی و زبانی ژورنالیستی روی آورد. حاجی آقا آدم عجیب وکم مانندی است که نه درست تحصیل کرده است و نه اصل و نسبی دارد. با حیله‌گری، ریاکاری و بازی‌های سیاسی به مال و ثروتی انبوه دست یافته است. او اکنون آدم معروفی شده و صاحب املاک گسترده و چندین خانه وکارخانه است؛ در بازار تجارت خانه‌ای دارد و تریاک خرید و فروش می‌کند، به احتکار دارو و مواد غذایی دست می‌زند و با همکاری سفیران کشورهای خارجی به قاچاق کالا می‌پردازد. با این حال، آزمند و افزون طلب است. خدمتکار سالخورده‌اش را بازخواست می‌کند: «من آلوها را شمردم بعد که هسته‌هایش را شمردم چهارتاش کم بود» [۱۹].

حاجی آقا برای پدر خود که در تمام عمر آدم ناشناخته‌ای بود اسم و رسمی می‌سازد و خود را فرزند «حاج مقتدر خلوت» می‌نامد. حاجی آقا با اعیان

و اشراف رفت و آمد دارد و در وزارت‌خانه‌ها و اداره‌های گوناگون دارای نفوذ است. وی برای شهربانی جاسوسی می‌کند و زمین مردم بیچاره را به زور می‌گیرد، با مقام‌های عالی‌رتبه رابطه دارد و زمینه‌ی دیدار و ارتباط وزیران و نمایندگان مجلس را فراهم می‌کند. محل دیدار حاجی آقا و ارباب رجوع، از نخست وزیر گرفته تا افراد بدنام شهر، هشتیِ خانه‌اش است. او این مکان را به دو دلیل انتخاب می‌کند: نخست مجبور نباشد از مهمان‌های خود پذیرایی کند و دودیگر آن که از آن‌جا می‌تواند «کشیک زن‌هایش را بکشد» [۲۰]. حاجی آقا که حدود نود سال از عمرش می‌گذرد در زن گرفتن نیز سابقه‌ای درخشان دارد! «از شش زن طلاق گرفته و چهار زن که سرشان را خورده بود» [۲۱]، هنوز «هفت زن دیگر در قید حیات بودند». حاجی آقا از پسر ارشد خود ناراضی بود، او را از خانه راند و از ارث محروم کرد. در برابر تصمیم گرفت از پسر کوچک‌تر، مرد زندگی بسازد. از این‌رو، تجربه‌های یک عمر زندگیِ خود را همواره در گوش پسرش زمزمه می‌کرد:

> توی دنیا دو طبقه مردم هستند: بچاپ و چاپیده. اگر نمی‌خواهی جزو چاپیده‌ها باشی سعی کن که دیگران را بچاپی. سواد زیادی لازم نیست، آدم را دیوانه می‌کند و از زندگی عقب می‌اندازه... سعی کن پُررو باشی، نگذار فراموش بشی، تا می‌توانی عرضِ اندام بکن... از فحش و تحقیر نترس... هر وقت از این در بیرونت انداختند از درِ دیگر با لبخند وارد شو... پررو، وقیح و بی سواد. چون گاهی هم باید تظاهر به حقیقت کرد تا کار بهتر درست بشه. مملکت ما امروز محتاج به این جور آدم‌هاست... سعی کن با مقامات عالیه مربوط بشی. با هر کس و هر عقیده موافق باش تا بهتر بتوانی قاپشان را بدزدی. من می‌خواهم تو، مرد زندگی بار بیایی و محتاج خلق نشی. کتاب و درس و اینها دو تا پول

نمی‌ارزه. خیال کن تو سرگردنه داری زندگی می‌کند، اگر غفلت کنی تو را می‌چاپند. فقط چند تا اصطلاح خارجی، چند تا کلمهٔ قلنبه یاد بگیر همین بسه. آسوده باش. من همهٔ این وزرا و وکلا را درس می‌دم. چیزی که مهمّه باید نشان داد که دزد زبردستی هستی که به آسانی مُچت واز نمی‌شه و جزو جرگهٔ آنهایی و سازش نمی‌کنی... امّا عمدهٔ مطلب پوله. اگر توی دنیا پول داشته باشی، افتخار، شرف، ناموس و همه چیز داری. عزیز بی‌جهت می‌شوی، میهن‌پرست و باهوش هستی، تملّقت را می‌گویند و همه کار هم برات می‌کنند... آن وقت مهندس تحصیل کرده افتخار می‌کند که ماشین کارخانهٔ تو را به کار بندازه، معمار مجیزت را می‌گه که خونه‌ات را بسازه، شاعر میاد موس موس می‌کنه و مدحت را می‌گه، نقاشی که همهٔ عمرش گشنگی خورده تصویرت را می‌کشه. روزنامه‌نویس، وکیل، وزیر همه نوکر تو هستند... همهٔ این گردن‌شکسته‌ها نوکر پول هستند. می‌دانی علم و سواد چرا به درد نمی‌خوره؟ برای این‌که باز باید نوکر پولدارها بشی... [۲۲].

حاجی، خود به این توصیه‌ها رفتار می‌کند. هنگامی که با جوان‌ترها می‌نشیند حرفِ دل آنها را می‌زند و خواسته‌ها و آرزوهای آنان را باز می‌گوید. هنگام دیدار با مشروطه‌طلبان، خود را آزادی‌خواه نشان می‌دهد و از مبارزاتِ خود در انقلاب مشروطه، داستان‌ها می‌سازد. به هنگام همنشینی با اشراف و درباری‌ها از خاطرات خوشِ روزهای گذشته سخن می‌راند و می‌گوید مشروطه را خارجی‌ها تحمیل کردند. حاجی بر این باور است پلیس مخفی و کاربرد زور و فشار نیز برای رام کردن مردم لازم است.

حاجی که از طرفداران جدّی رضاخان پهلوی و هیتلر است از سیاست‌های جهانی نیز آگاه می‌باشد. او بر این باور است که در اصل، جنگ دوم جهانی برای

این آغاز شد که روس‌ها به دارایی وی طمع می‌ورزیدند و آلمان‌ها می‌خواستند از او حمایت کنند. از نظر حاجی، «هیتلر مسلمان شده و روی بازویش «لا اله الا الله» نوشته است». یکی از داستان‌های ساختگی حاجی برای اثبات اهمیّتِ او چنین است:

> مهاراجهٔ دکن دعوتش کرده که پست وزارت خارجه‌اش را به او تفویض کند [۲۳].

امّا من رد کردم. هنگامی که متفقین، ایران را اشغال می‌کنند حاجی آقا به اصفهان فرا می‌کند، امّا پس از مدّتی متوجه می‌شود که:

> همهٔ دزدها و خائن‌ها و جاسوس‌ها و جانی‌ها و همکاران حاجی که با او هم سفر بودند پیروزمندانه به تهران باز می‌گردند [۲۴].

حاجی نیز به تهران باز می‌گردد و از طرفداران حکومت جدید و از مخالفان رضاشاه می‌شود:

> این قائد عظیم الشأن که همه هستی مملکت را بالا کشید، جواهرات سلطنتی را دزدید و عتیقه‌ها را با خودش برد [۲۵].

همو هنگامی که رضاخان در مازندران زمین‌های مردم را غصب می‌کرد گفته بود: «ملک و دارایی من تقدیم خاک پای همایونی» و اکنون با شجاعت چنین می‌گفت:

> توی آن دوره، مردم به جان و مال خودشان اطمینان نداشتند. املاک منو تو مازندران به یک قِران مصالحه کردند و مجبورم کردند قباله‌اش را ببرم تقدیم خاک پای رضاخان بکنم. کسی جرأت نمی‌کرد که جیک بزند [۲۶].

در سایه‌ی حمایت دولت جدید، حاجی نامزد نمایندگی انتخابات مجلس

می‌شود و می‌کوشد در این زمینه، شعری نیز بسراید. از شاعری جوان درخواست می‌کند شعری برای او بسراید، امّا جوان از این کار خودداری می‌کند. گفتگوی حاجی آقا و شاعر جوان در این باره، یکی از در خور توجّه‌ترین بخش‌های کتاب است. این گفتگو، در حقیقت، کشمکش نسل جوان سنّتی و نیز جدال نیکی و بدی است. در حقیقت، شاعر خودِ صادق هدایت است که به نمایندگی از نسل جوان در برابر قدرتمندان واپس‌گرا و حکومت پوسیده و سرکوبگر آنان سخن می‌گوید:

حق با شماست، در این محیط پست احمق‌نوازِ سفله‌پرور و رجّاله‌پسند که شما رجلِ برجستهٔ آن هستید و زندگی را مطابق حرص و طمع و پستی و حماقت خودتان درست کرده‌اید و از آن حمایت می‌کنید، من در این جامعه که به فراخور زندگی امثال شما درست شده نمی‌توانم منشا اثر باشم، وجودم عاطل و باطل است... حق با شماست که به این علّت فحش می‌دهید، تحقیرش می‌کنید و مخصوصاً لختش می‌کنید. اگر ملّت غیرت داشت امثال شما را سربه نیست کرده بود... هفتاد سال است که مردم را گول زدی، چاپیدی، به ریششان خندیدی... گمان می‌کنی که پشت در پشت به این ننگ ادامه‌خواهی داد؟ اشتباه است. اگر تا یک نسل دیگر سرنوشت این مردم به دست شما باشد نابود خواهند شد. اگر دور خودتان را زیر برف قایم کردیم، بر فرض که ما نشان ندهیم که حق حیات داریم، دیگران به آسانی جای ما را خواهند گرفت. آن وقت خداحافظی حاجی آقا و بساطش... نباید هم که معنی شعر را بدانی، اگر می‌دانستی غریب بود. تو هیچ وقت در زندگی زیبایی نداشتی و ندیدی و اگر هم دیدی سرت نشده، یک چشم‌انداز زیبا هرگز تو را نگرفته، یک صورت قشنگ یا موسیقی دلنواز تو را تکان نداده وکلام موزون و فکر عامی هرگز به قلبت اثر نکرده... آسوده باش! من

دیگر حرفه شاعری را طلاق دادم. بزرگ‌ترین و عالی‌ترین شعر در زندگی
من از بین بردن تو و امثال توست [۲۷].

داستان حاجی آقا، چندان انسجام و استواری ندارد [۲۸]، بلکه مجموعه‌ای از یادداشت‌های گسترش یافته و حکایت تلخ و گزنده‌ی نابسامانی و فروپاشیِ اخلاقی و اجتماعی است. برای نشان دادنِ طرح و ساختار داستان، لازم است بخش‌هایی از آن را بیان کنیم، چرا که در حقیقت هیچ رویداد و پیرنگ اصلی در این داستان وجود ندارد. با این همه، هیچ یک از آثار صادق هدایت تا این اندازه از استهزاء و ریشخند آکنده نیست. بخش‌هایی از داستان حاجی آقا حتّی بی‌علاقه‌ترین خواننده را نیز به خنده وا می‌دارد. یکی از ویژگی‌های داستان حاجی آقا آشنا شدن خواننده با شخصیت‌های گوناگون، بدون گفتگوی مستقیم نویسنده درباره‌ی آنان است، به رغم آن که فقط یک شخصیّتِ اصلی در این داستان به چشم می‌خورد، صادق هدایت به آفرینشِ نام‌های متناسب روی می‌آورد: فلاخوند الدّوله، سرهنگ بلندپرواز، بنده‌ی درگاه، منتخب دربار، حزقیل مشعل و بسیاری دیگر که هرگز در داستان پدیدار نمی‌شوند، امّا نام آنها بیانگر شخصیت آنان است.

حاجی آقا پرخواننده‌ترین اثر صادق هدایت، به ویژه در میان عامه‌ی مردم است. امّا تأییدِ دانشورانِ نکته‌سنج و خُرده‌گیر را برنیانگیخت [۲۹]. این دانشوران بر این باور بودند که حاجی آقا اثری هنری به‌شمار نمی‌آید، بلکه شخصیت حاجی آقا صرفاً یک تیپ فکاهی و بسیار مبالغه‌آمیز است. هیچ یک از این خرده‌گیری‌ها بر پایه‌ی قضاوت واقعی انتقادی استوار نشده است. چون در وهله‌ی نخست، هدفِ هدایت از نوشتن حاجی آقا، آفرینش اثر هنری نبود؛ هدف او همانند بیشتر نویسندگان آن سال‌ها، پدید آوردن داستانی همسو با نیاز

خواننده‌ی آن دوره و شناساندن افراد فرومایه و تبهکار جامعه به هموطنان خود بود. در وهله‌ی دوم، حتّی اگر حاجی آقا، شخصیّتی فکاهی داشته باشد با توجّه به این‌که این داستان اثری تأثیرگذار است، اثر خلّاق ادبی به‌شمار می‌آید. «جایی که هیچ شخصیّتی نباشد چهره‌ی فکاهی نیز وجود ندارد. شخصیّت فکاهی، تصویر مبالغه‌آمیز شخصیت است[1]. موضوعِ تیپ شخصیّتی در برابر فرد در حقیقت همان بحث کهن در ادبیات است: آیا تیپ داستانی باید بازتاب تصویر یک انسان معمولی با تمام ویژگی‌های رایج خود باشد و یا تصویر مبالغه‌آمیز و هنری انسانِ دارای تمام انگیزه‌ها و ویژگی‌های بشری، به صورت بسیار برجسته و چشمگیر است. در داستان حاجی آقا، صادق هدایت از دیدگاه دوم پیروی می‌کند. جی.لوکاس[2] در این‌باره چنین می‌نویسد:

> آن‌چه یک تیپ داستانی را از تیپی دیگر متمایز می‌کند، ویژگی‌های متعارف آن نیست، همان‌طور که وجود انسانی نیز متمایزکننده نیست. این عامل متمایزکننده‌ی آن است که در تیپ شخصیّتی، همه‌ی عوامل تعیین‌کننده‌ی انسانی و اجتماعی در بالاترین سطح رشد خود وجود دارد و این عوامل در بالاترین حدّ توان نهفته‌شان، امکان نمود می‌یابد و به نهایت درجه‌ی توان ممکن خود می‌رسند و اوج و حدود نهایی توان انسان‌ها و مراحل تاریخی را باز می‌نمایند[3].

با این حال می‌توان بر داستان حاجی آقا به عنوان روایتی تمثیلی انتقاد کرد:

---

1 . George Sampson, *The Concise Cambridge History of Literature* (1953), p. 764.

2 . G.Lukacs.

3 . *Studies in European Realism*, op. cit. p. 6.

این داستان به شکلی ساختگی، طولانی شده است و افزون بر این، پایان داستان، نقطه‌ی مقابل اوج ماجراست. از سوی دیگر، سرنوشتِ حاجی آقا نیز مشخص نمی‌شود. اوج واقعی داستان زمانی است که شاعر جوان، واپسین واژه‌ها را به حاجی می‌گوید:

بزرگ‌ترین و عالی‌ترین شعر در زندگی من از بین بردن تو و امثال توست که صدهزار نفر را محکوم به مرگ و بدبختی می‌کنید و رجز می‌خوانید. گورکن‌های بی‌شرف [۳۰].

خواننده ترجیح می‌دهد که داستان در همین جا پایان پذیرد.

هنگامی که کتاب حاجی آقا در سراسر ایران پخش شد، صادق هدایت در اوجِ محبوبیّت و آوازه بود و نسل جوان، روشنفکران و به ویژه گروه‌های چپ، به او و آثارش گرایش داشتند. صادق هدایت نیز با انتشار مقاله و داستان جدید در نشریه‌های چپ‌گرا، علاقه‌ی خود را به فعالیت‌های آنان نشان می‌داد. رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس پرآوازه‌ای فرانسوی، ژان ریشار بلاش[1] در هنگام بازگشت از سفر شوروی (سابق) به فرانسه، در تهران توقفی کوتاه داشت و به کمک دوستان خود، پیامی ستایش‌آمیز برای صادق هدایت فرستاد و به او چنین نوشت:

انزوا و گوشه‌نشینی، شایسته نیست. دنیا به شما نیاز دارد.

وی دعوت‌نامه‌ای از مسکو برای صادق هدایت فرستاد تا او به شوروی مسافرت کند. هدایت مدّتی را در تاشکند گذراند. پروفسور ژولیو کوری[2] با ارسال نامه‌ای به هدایت از او دعوت کرد تا در نخستین کنگره‌ی صلح در پاریس شرکت کند.

---

1 . Jean Richard Bloch.

2 . Joliot-Curie.

صادق هدایت که در آن زمان نمی‌توانست به خارج از کشور سفر کند، به طور غیابی، مصوّباتِ کنگره را تأیید کرد. هدایت در پاسخ به پروفسور کوری چنین نوشت:

> [امپریالیست‌ها] کشور ما را به زندانی بزرگ مبدّل ساخته‌اند، سخن گفتن و درست اندیشیدن در ایران جرم است. من از دیدگاه‌های شما در دفاع از صلح پشتیبانی می‌کنم... [۳۱].

صادق هدایت در این سال‌ها افزون بر آشنا شدن با اندیشه‌های جدید، در بسیاری از دیدگاه‌های خود بازنگری کرد. دوری گزیدن از باور به سرنوشت و تقدیر که زیربنای بسیاری از آثار صادق هدایت بود در خور توجّه است. در داستان ولنگاری به این گونه عبارت‌ها برمی‌خوریم:

> به همین مناسبت [کشورهای پیشرفته] قضا و قدری وگریه‌رو نشده بودند و مرده‌ها را نمی‌پرستیدند، ترقیّات روز افزون علمی و صنعتی و هنری کشفیات و اختراعات محیرالعقول کردند [۳۲].

یا هنگامی که «حاجی آقا» به پسرش پند و اندرز خنده‌دار می‌دهد چنین می‌خوانیم:

> باید مردم مطیع و معتقد به قضا و قدر باشند تا به اطمینان از گردهٔ آنها کار کشید [۳۳].

دیگر آثار صادق هدایت در این سال‌ها نشان می‌دهد که او به صورت روزافزونی به مبارزی انسان دوست تبدیل شد و از کشمکش‌های طبقاتی در جامعه آگاه بود. او در حالی که می‌کوشید دشمنان مردم را به آنان بشناساند با

کوشایی و جدیّت از حقوق مردم تنگدست دفاع می‌کرد. در داستان کوتاه «فردا»[1] (۱۳۲۵ش.) که بی‌درنگ پس از حاجی آقا منتشر شد، وضعیت طبقه‌ی کارگر توصیف شده است. طرح کلّی این داستان بر پایه‌ی رویاهای دو کارگر استوار شده است. این دو در دنیای رویا، ابعاد زندگی کارگران نقاش از جمله کشمکش‌های سیاسی، کژتابی‌ها، امیدها، نگرانی‌ها و دوستی‌هایشان را برای خواننده به تصویر درمی‌آورند. این داستان شامل دو بخش است: در بخش نخست، یکی از کارگران که مجبور است پیشه‌ی خود را رها کند و در دیاری دوردست، در پی پیشه‌ای دیگر برود، از واهمه‌ها و گرفتاری‌هایش سخن می‌راند. در بخش دوم، این کارگر در اعتصابی کشته می‌شود و کارگر دیگر درباره‌ی زندگی و شخصیّت دوست ناکام خود می‌اندیشد. در هر دو بخش، نگاه نگران کارگران به آینده است،در حالی که واژه‌ی «فردا» را زمزمه می‌کنند.

---

۱. ترجمه به زبان فرانسه توسط ونسان مونتی (همان مأخذ).

یادداشت‌های مترجمان

[۱] به راستی کدام نویسنده می‌توانسته است چون صادق هدایت راز نهفته و درونی سگ ولگردگرسنه و صاحب‌گم‌کرده‌ای که از اصل خود جدا افتاده و به دنیای ناشناخته‌ای راه یافته است با چنین قلم سحرگونه و توانایی توصیف کند؟

[۲] هدایت، صادق، **سگ ولگرد**، ص ۱۰.

[۳] همان، صص ۱۹-۱۸.

[۴] درونمایه‌ی اصلی **سگ ولگرد**، هویتِ از دست رفته و جستجوی گم شده‌ای همراه با سرگشتگی است. هدایت پوچی و بیهودگی روزگار خود را به شکلی هنرمندانه توصیف می‌کند. روزگار این سگ، روزگار خود صادق هدایت است که در محیط بی‌رحم و ستمکار، بی‌کس و بی همدرد پایان یافت.

[۵] داستان **کاشتانکای چخوف** و **سگ ولگرد** هدایت تنها از یک بُعد با یکدیگر شباهت دارند و آن این است که قهرمان هر دو داستان، سگی است که صاحب خود راگم کرده است. «کاشتانکا» سگِ دورگه‌ی مرد نجاری است که در شبی بارانی از صاحب خود جدا می‌شود و در یک سیرک برای نمایش و هنرنمایی تربیت می‌شود. پس از چندین ماه، به هنگام برگزاری نخستین نمایش، سگ به صدای پسر ارباب سابق خود که او را به اسم فرا خواند، نمایش را رها می‌کند و خود را به پسر ارباب می‌رساند. بنابراین تنها شباهت بین این دو اثر این است که قهرمان هر دو، سگی گمشده است. به هر روی، در مقایسه‌ی **سگ ولگرد** و **کاشتانکا** چنین به نظر می‌رسد که اثر هدایت به مراتب در جایگاه بالاتری قرار دارد (ر.ک: آرین‌پور، یحیی، **زندگی و آثار هدایت**، انتشارات زوّار، تهران، ۱۳۸۰، صص ۲۰۱-۲۰۰). بنابراین سخن برنلس دقیق و پذیرفته نیست.

[۶] بر اساس فهرست آثار صادق هدایت (ر.ک: پیوست، همین کتاب)، «بن بست»

داستان سوم **سگ ولگرد** است و نه دوم. مجموعه‌ی داستان‌های **سگ ولگرد** عبارتند از: سگ ولگرد، دُن ژوان کرج، بن‌بست، کایتا، تخت ابونصر، تجلّی، تاریک‌خانه و میهن‌پرست.

[۷] هدایت، صادق، **سگ ولگرد**، صص ۴۳-۴۲.

[۸] همان، ص ۵۳.

[۹] همان، ص ۴۷.

[۱۰] همان، ص ۶۳.

[۱۱] همان، صص ۶۶-۶۵.

[۱۲] «تجلّی» داستان ویلن زن پیر و فرتوتی است که «از نیمچه خدایی به گرداب مذلّت و ناتوانی سقوط کرده است».

[۱۳] دلبستگیِ صادق هدایت به میهن و میهن‌پرستی او در خور توجّه است. در نزد او، میهن بیش از آن که کوه و دشت و جنگل و بیابان باشد، مردمی است که در آن زندگی می‌کنند: «... وطن برای شما سنگ و کلوخه، امّا اوّل باید آدم‌هایش را نجات داد». در این داستان، نگاه ستیزگر هدایت در برابر میهن‌پرستان ریاکار و دروغین که از واژه‌های «میهن» و «منافع عالیه ملّی» سوء استفاده می‌کنند کاملاً پیداست.

[۱۴] یحیی آرین‌پور (در **زندگی و آثار هدایت**، انتشارات زوّار، تهران، ۱۳۸۰، ص ۲۰۶ زیرنویس) معتقد است که «سیّد نصرالله ولی» (مظهر میهن‌پرستان ریاکار و دروغین) و «حکیم‌باشی‌پور» (وزیر معارف) در داستان «میهن‌پرست»، همان ولی الله نصر و علی اصغر حکمت هستند و «هر دو از چهره‌های شناخته شده ایران در آن زمان بودند، و هدایت، اسامی آنان را قلب و تحریف کرده است».

[۱۵] همان، ص ۱۵۲.

[۱۶] شمارگانِ آثار صادق هدایت در اوایل پایین بوده است. حتّی **بوف کور** اجازه‌ی طبع از سوی خود نویسنده در اوایل نیافته بود. در اواخر شمارگان این آثار افزایش می‌یابد ولی، نویسنده باز هم از فروش کتاب‌ها چیزی عایدش نشد.

[۱۷] «آب زندگی»، نخست در پاورقی روزنامه‌ی **مردم** (پاییز ۱۳۲۲) منتشر شد. صادق هدایت «داستان تمثیلی آب زندگی را به قلم آورد و با بهره‌گیری از مضمون استعاری داستان ماهیت جامعه‌های سرمایه‌داری راکه بر ظلم و استثمار و ریا و دروغ تکیه دارند فاش ساخت» (ر.ک: آرین‌پور، یحیی، **زندگی و آثار هدایت**، همان، ص ۲۰۸).

[۱۸] دکتر کاتوزیان (در **صادق هدایت از افسانه تا واقعیت**، طرح نو، تهران، ۱۳۷۲، صص ۲۰۵-۲۰۴ این سخن دکتر کامشاد را قبول ندارد و بر این باور است که «حتّی امیدواری اوایل دههٔ ۲۰ هم بیشتر جنبه‌ی ظاهری داشت، چراکه مشکلات و دلواپسی‌های شخصی و روانی ـ فلسفی هدایت کاملاً ریشه‌ای بود».

[۱۹] هدایت، صادق، **حاجی آقا**، امیرکبیر، چاپ هفتم، تهران، ۱۳۴۴، ص ۱۶.

[۲۰] همان، ص ۵۰.

[۲۱] همان، ص ۴۹.

[۲۲] همان، صص ۵۹-۵۷.

[۲۳] همان، **حاجی آقا**، انتشارات جاویدان، چاپ جدید، ۱۳۵۶، ص ۴۰.

[۲۴] همان، نشر امیرکبیر، ص ۶۳.

[۲۵] همان، ص ۷۹.

[۲۶] همان، ص ۶۶.

[۲۷] همان، صص ۱۱۰-۱۰۶.

[۲۸] سخنان یحیی آرین‌پور در **زندگی و آثار هدایت** (انتشارت زوّار، تهران، ۱۳۸۰، ص ۲۱۱) نیز خواندنی است: «**حاجی آقا** از نظر سبک خفیف است... این داستان از حیث حوادثی که در آن می‌گذرد چندان غنی نیست و میدان عمل افراد آن بسیار تنگ و محدود است... در این داستان از تخیّل خبری نیست».

[۲۹] برای آگاهی بیشتر درباره‌ی دیدگاه‌های منتقدان ادبی درباره‌ی **حاجی آقا** نگاه کنید به:

ـ کاتوزیان، محمّد علی همایون، **صادق هدایت از افسانه تا واقعیت**، همان، صص ۲۲۲ و ۸۵.

ـ میرعابدینی، حسن، **صد سال داستان‌نویسی ایران**، ویراست دوم، نشر چشمه، تهران، ۱۳۷۷، ج ۱ و ۲، صص ۲۱۵-۲۱۳.

ـ براهنی، رضا، **قصّه‌نویسی**، نشر نو، چاپ سوم، تهران، ۱۳۶۲، صص ۴۸۴ و ۴۸۲.

ـ آل احمد، جلال، «هدایت بوف کور»، **هفت مقاله**، انتشارات رواق، چاپ سوم، تهران، ۱۳۵۷، ص ۲۵.

[۳۰] هدایت، صادق، **حاجی آقا**، همان، ص ۱۱۶.

[۳۱] ر.ک: جنتی عطایی، **زندگانی و آثار صادق هدایت**، انتشارات مجید، تهران، ۱۳۵۷.

[۳۲] هدایت، صادق، **ولنگاری**، ص ۱۵۳.

[۳۳] هدایت، صادق، **حاجی آقا**، همان، ص ۵۸.

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

فصل ۲۲

سال‌های پایانی زندگی صادق هدایت (۱۳۳۰-۱۳۲۶ش.)

«فردا» [۱] هیچ ارمغانی برای کارگران و برای خود هدایت به همراه نیاورد. همان‌گونه که شریف، شخصیتِ ناتوان و درمانده‌ی داستان «بن‌بست» پیش از آن که زندگی، بار دیگر از او روی بگرداند، «دو هفتهٔ افسون‌آمیز» داشت، سال‌های بین ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۶ ش.، سال‌های افسون‌آمیز زندگیِ صادق هدایت بود. در پی این سال‌ها، هدایت بار دیگر و این بار برای همیشه، در ورطه‌ی بی‌پایان اندوه و افسردگی فرو رفت. شخصیتِ صادق هدایت، محیط اجتماعی و جریان‌های سیاسی ایران، در این مورد مؤثر بودند.

پیرامون این گونه مسایل تاکنون به گستردگی گفتگو کرده‌ایم و بارها از امیدواری‌ها و خواسته‌های نسل جوان و نیز روشنفکران سخن رانده‌ایم. امّا آن‌چه باید افزود این است که هیچ یک از آرمان‌های آنان در آن سال‌ها، تحقّق نیافت. به زودی آشکار شد که دموکراسی جدید به رغم ادعاهای واهی و چهره‌ی به ظاهر زیبای حکومت به سُخره گرفته شده است. هیچ دگرگونی و تغییری

مربوط به طبقه‌ی حاکم و حکومتِ استبدادی پهلوی صورت نگرفت. بنا به گفته‌ی صادق هدایت:

> تنها واژهٔ دیکتاتوری جانشین واژه‌ی دیکتاتوری شده بود.

محافل واپس‌گرا که هیچ پیوندی با توده‌ی مردم نداشتند نتوانستند تشکیلات گسترده و استواری پدید آورند. با این حال، آنان با پشتیبانیِ ارتش توانستند بر سمت‌های کلیدی دولتی چیرگی یابند. کرسی‌های مجلس، پست‌های وزارت‌خانه‌ها و مناصب مهم دیگر در دستِ طبقاتِ بالای جامعه بود. آنان یا هر گونه دگرگونی بنیادین و اساسی در ساختار اجتماعی کشور در ستیز بودند. بنا به گفته‌ی جی. لنچزوسکی[1]:

> در حقیقت، نظام جدید پهلوی به اولیگارشی هزار فامیل همانند بود تا دموکراسی به مفهوم غربی آن. به جز موارد اندکی، تمام کرسی‌های مجلس در اختیار زمینداران و تاجران و در خدمت جریان‌های محافظه‌کار و واپس‌گرا درآمده بود. ایران به اصلاحاتِ اساسی نیازمند بود، امّا از مجلس، انتظار اصلاحات نمی‌رفت. در چنین وضعیّتی بار دیگر، جریان‌های سیاسی افراطی توانی یافتند و سببِ آشفتگی و نابسامانی ایران شدند[2].

در سال ۱۳۲۶ش. پس از حوادث اندوه‌بار آذربایجان، عناصر راست‌گرا به کامیابی‌هایی دست یافتند. در نتیجه، سازمان‌های چپ‌گرا سرکوب شدند و بسیاری از مخالفانِ سیاسی به زندان افتادند. صادق هدایت و بسیاری از روشنفکران که شاهد این رویدادها بودند، ناامید و شگفت‌زده شدند و بار دیگر

---

1 . G. Lenczowski.

2 . The Middle East in World Affairs, p. 176.

برق سرنیزه دژخیمان رژیم پهلوی را به چشم دیدند، با آرمان‌های بلند خود وداع کردند و به گوشه‌ی تنهایی و انزوا پناه بردند [۲].

عصرکوتاه شادمانی به پایان رسید. صادق هدایت بین سال‌های ۱۳۲۶ تا ۱۳۳۰ (سال خودکشی) دو کتاب نوشت: **توپ مُرواری** [۳] و **پیام کافکا**. **توپ مرواری** داستانی نسنجیده است همراه با بی‌اعتنایی هدایت به آن‌چه در ایران در حال روی دادن بود. زبان زشت و حرمت‌ستیز این داستان که تا زمان نگارش این سطور هنوز منتشر نشده است، سدّی در برابر انتشار این داستان درآینده‌ی نزدیک است. بخش‌هایی از **توپ مرواری** بر اساس دست نوشته‌ی اصلاح‌نشده‌ای در ترجمه‌ی فارسی کتابِ **در بارهٔ صادق هدایت** (صص ۱۰۷-۱۰۲) منتشر شد. امّا شایسته نیست بر اساس پاره‌ای از این داستان در باره‌ی آن قضاوت کرد.

پیام کافکا، دیباچه‌ای در خور توجّه بر ترجمه‌ی فارسی **گروه محکومین** کافکا و نیز تصویری از پوچ‌انگاری و بدبینی‌های صادق هدایت است. **پیام کافکا**، از نظر درونمایه و سبک، اثری استوار و سنجیده به‌شمار می‌آید که بیانگر فلسفه‌ی ناامیدی است. هدایت خود چنین می‌نویسد:

> پیش از جنگ اخیر، هنوز امید مبهمی به آزادی و احترام به حقوق بشر و دادگستری وجود داشت. هنوز هواخواهان دیکتاتوری، رک‌وراست بردگی را به جای آزادی، بمب اتمی را به جای حقوق بشریت و بیدادگری را به جای دادگستری جا نزده بودند. هنوز توده‌های مردم به دستِ سیاست‌مداران و غارت‌گران تبدیل به جانور و آدم زنده به نیمه جان تبدیل نشده بود [۴].

در **پیام کافکا**، دیدگاه فلسفی صادق هدایت، بسیار هنرمندانه ترسیم شده است و او را به مثابه‌ی هنرمندی در اوج توانایی‌ها نشان می‌دهد. امّا در این

دوره، ذهن هدایت درگیر مسایلی بود که از سال‌ها پیش با آنها روبرو بوده است: آیا انسانِ آرمان‌گرا و حسّاس، می‌تواند بار زندگی فانی این دنیا را بر دوش کشد، زندگیی که سراسر رنج است و تنهایی. این درد هنرمندی بود که بدبینی و ناامیدی با سرشتِ او درهم آمیخته بود و هیچ چیزی او را تشکیل نمی‌داد، هدایت دیگر نمی‌توانست زندگی را تحمّل کند و باید به آن پایان می‌داد.

این پایانِ زندگی هدایت بود، در حالی که دیگران را دوست داشت. صادق هدایت در فرودگاه مهرآباد، پدر و مادر سالخورده و بزرگوار خود را بدرود نگفت و این از سر کینه‌توزی نبود، چراکه شجاعتِ خداحافظی نداشت. هدایت، شهری دور دست را برای پایان زندگی و مرگِ خود برگزید و تا واپسین لحظه‌ها به یاد دوستانِ خود بود ـ دوستانی که از درد و رنج او هیچ نمی‌دانستند. او حتّی با دوستان خود به شوخی و مزاح وداع گفت: «دیدارتان به قیامت». وداعی هولناک، امّا نشان از شور و نشاط و سرزندگی.

«بوف کور» نتوانست برقِ تند آن‌چه راکه از راه درون‌نگری و روانکاوی خود بر او آشکار شده بود برتابد. این شکست بود؛ امّا این پایانِ وحشتناک، نباید ما را از درکِ جایگاه صادق هدایت در گنجینه‌ی ادبی ایران دور نگه دارد. صادق هدایت بیش از دیگران از نبوغ و استعداد ادبی بهره‌مند بود. نام او هرگز به فراموشی سپرده نخواهد شد.

یادداشت‌های مترجمان

[۱] حسن میرعابدینی در **صد سال داستان‌نویسی ایران** (ویراست دوم، نشر چشمه، تهران، ۱۳۷۷، ج ۱ و ۲، ص ۲۱۵) معتقد است که داستان **فردا** از نظر به کارگیری «جریان سیال ذهن» نخستین داستان ایرانی است.

[۲] حسن میرعابدینی در **صد سال داستان‌نویسی ایران**، همان، ج ۱ و ۲، صص ۲۱۱-۲۱۰) به این نکته اشاره می‌کند: «در آخرین داستان‌های هدایت...، دو دید همراه و متضاد مشاهده می‌شود، دو دید جدایی‌ناپذیرکه مبیّن تناقضات روحی نویسنده و وضعیّت دوره‌ی زیست اوست: پرداختن به زندگی و آرمان‌های مردم و درگیری با نومیدی‌ها و دلهره‌های خویش».

[۳] یحیی آرین‌پور در **زندگی و آثار هدایت**، نشر زوّار، تهران، ۱۳۸۰، صص ۲۲۶) درباره‌ی سرنوشت **توپ مُرواری** چنین می‌نویسد: «... هنگامی که دکتر شهید نورائی در مأموریت پاریس بود، هدایت نسخهٔ کامل و تجدید نظر شدهٔ این کتاب را به توسط دکتر خانلری نزد او فرستاد که در صورت امکان آن را مانند **افسانهٔ آفرینش** در پاریس به چاپ برساند... او تذکر داد که «باید بدون اسم نویسنده چاپ شود»... امّا به علّت بیماری درمان‌ناپذیرشهید نورائی، توفیق چاپ آن حاصل نشد و پس از مرگ او که همزمان با خودکشی هدایت اتفاق افتاد، دستنوشتهٔ آن به اختیار همسر او درآمد و هر چه بود به دست بازماندگان هدایت نرسید... امّا هدایت نسخهٔ دیگری از آن کتاب را... چند روز پیش از خودکشی به امانت نزد ابوالقاسم انجوی شیرازی فرستاده بود...».

توپ مُرواری، شدیدترین و نومیدانه‌ترین طنز هدایت و احتمالاً آخرین اثر اوست که در آخرین دوران پختگی و بلوغ فکری وی نوشته شده است.

[۴] کافکا، فرانتس، **گروه محکومین**، ترجمه‌ی حسن قائمیان، امیرکبیر، تهران، ۱۳۳۷، ص ۱۵.

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

پیوست

فهرست آثار صادق هدایت

موارد دارای * در مجموعهٔ نوشته‌های پراکنده صادق هدایت (تهران، ۱۳۳۴ ش، ۶۴۵ صفحه) منتشر شده است.

۱. داستان

۱۳۰۹ش. زنده‌به گور، تهران، ۸۰ صفحه، شاملِ ۸ داستان کوتاه:

۱ ـ «زنده به گور»
۲ ـ «حاجی مراد»
۳ ـ «اسیر فرانسوی»
۴ ـ «داوود گوژپشت»
۵ ـ «مادلین»
۶ ـ «آتش پرست»
۷ ـ «آبجی خانم»
۸ ـ «مرده‌خورها»

در چاپ دوم مجموعه‌ی زنده به گور و آب زندگی (تهران، ۱۳۳۱ ش.، ۱۳۱ صفحه) نیز آمده است.

* **۱۳۱۰ ش.** سایهٔ مغول، تهران، ۱۴ صفحه

چاپ نخست در مجموعه‌ی را شامل ۳ داستان با عنوان ایران که دو داستان دیگر از این

مجموعه نوشته‌ی بزرگ علوی و ش. پرتو است. چاپ دوم در **نوشته‌های پراکنده**، صص ۱۰۲-۱۱۸.

۱۳۱۱ش. **سه قطره خون**، تهران، ۱۰۲ صفحه، شاملِ ۱۱ داستانِ کوتاه:

۱ ـ «سه قطره خون»
۲ ـ «گردباد»
۳ ـ «داش آکل»
۴ ـ «آینهٔ شکسته»
۵ ـ «طلب آمرزش»
۶ ـ «لاله»
۷ ـ «صورتک‌ها»
۸ ـ «چنگال»
۹ ـ «مردی که نفس را کشت»
۱۰ ـ «محلّل»
۱۱ ـ «گجسته دژ»

چاپ سوم، تهران، ۱۳۳۳ش.، ۱۸۱ صفحه

۱۳۱۲ش. **سایه روشن**، تهران، ۱۵۵ صفحه، شاملِ ۷ داستان کوتاه:

۱ ـ «س. گ. ل. ل»
۲ ـ «زنی که مردش را گم کرد»
۳ ـ «عروسک پشت پرده»
۴ ـ «افرنگیان»
۵ ـ «شب‌های ورامین»
۶ ـ «آخرین لبخند»
۷ ـ «پدران آدم»

چاپ دوم، تهران، ۱۳۳۱ش.، ۱۷۹ صفحه

۱۳۱۲ش. **علویّه خانم**، تهران، ۶۶ صفحه
چاپ دوم همراه با **ولنگاری**، تهران، ۱۳۳۳ش.، صص ۴۹-۱

۱۳۱۲ش. **وغ وغ ساهاب**، تهران، ۱۹۰ صفحه
مجموعه‌ای شامل ۳۵ قضیه که با همکاری مسعود فرزاد نوشته شده است. چاپ دوم،

تهران، ۱۳۴۴، ۱۸۳ صفحه.

۱۳۱۵ش. **بوف کور**، بمبئی، ۱۴۴ صفحه. چاپ نخست در شمارگانی اندک به صورتِ پلی‌کپی منتشر شد؛ چاپ دوم به صورتِ پاورقی در روزنامه‌ی «ایران» (۱۳۲۰ش.)؛ چاپ سوم، تهران، ۱۳۲۰، ۶۰ صفحه؛ چاپ چهارم، تهران، ۱۳۳۱، ۱۲۸ صفحه

۱۳۲۱ش. **سگ ولگرد**، تهران، ۱۸۰ صفحه، شاملِ ۸ داستان کوتاه:

۱ ـ «سگ ولگرد»
۲ ـ «دُن ژوان کرج»
۳ ـ «بن‌بست»
۴ ـ «کاتیا»
۵ ـ «تخت ابونصر»
۶ ـ «نجلّی»
۷ ـ «تاریک‌خانه»
۸ ـ «میهن‌پرست»

چاپ دوم، تهران، ۱۳۳۰ش.؛ چاپ سوم، تهران، ۱۳۳۲ ش.، ۱۷۰ صفحه.

۱۳۲۳ش. **ولنگاری**، تهران، ۷۵ صفحه، شامل شش قضیه:

۱ ـ «مرغ روح»
۲ ـ «زیر بته»
۳ ـ «فرهنگ فرهنگستان»
۴ ـ «دست بر قضا»
۵ ـ «خر دجّال»
۶ ـ «نمک ترکی»

چاپ دوم همراه با **علویّه خانم**، تهران، ۱۳۳۳ش.، صص ۱۶۳-۵۲.

*** ۱۳۲۳ش.** **آب زندگی**، تهران، ۱۹ صفحه، چاپ نخست به صورتِ پاورقی در روزنامه‌ی «مردم» منتشر شد. چاپ دوم در مجموعه‌ی **زنده به گور**، تهران، ۱۳۳۱ش.، صفحات ۱۳۱-۱۰۳ و چاپ سوم، **نوشته‌های پراکنده**، صفحات ۲۴۸-۲۲۰.

۱۳۲۴ش. **حاجی آقا**، تهران، ۱۰۵ صفحه؛ چاپ دوم، تهران، ۱۳۲۰ش.، ۱۴۳ صفحه

۱۳۲۵ش. «فردا»، تهران، ۱۰ صفحه، نخست در ماهنامه‌ی «پیام نو» (خرداد ـ تیر ۱۳۲۵ش.) منتشر شد. چاپ دوم همراه با «بن‌بست» (با ترجمه‌ی فرانسوی هر دو داستان توسط ونسان مونتی) در نشریه‌ی مؤسسه‌ی ایران و فرانسه به چاپ رسید، تهران، ۱۳۳۱، صص ۴۰-۲۵؛ چاپ سوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۲۰۶-۱۸۸.

توپ مرواری، عدم انتشار، نگارش در ۱۳۲۶ش.

II. نمایشنامه

۱۳۰۹ش. پروین دختر ساسان، تهران، ۴۸ صفحه، نمایشنامه‌ای تاریخی در سه پرده؛ چاپ دوم، همراه با چند داستان، تهران، ۱۳۳۳ش.، صص ۵۵-۹.

۱۳۱۲ش. مازیار، تهران، ۵۷ صفحه، نمایشنامه‌ای تاریخی در سه پرده، با همکاری مجتبی مینوی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۳۳، ۱۴۰ صفحه.

۱۳۲۵ش. **افسانهٔ آفرینش**، پاریس (Adrien Maisonneuve)، ۳۲ صفحه، طنزی برای خیمه شب بازی در سه پرده.

III. سفرنامه

۱۳۱۱ش. اصفهان نصف جهان، تهران، ۵۱ صفحه؛ چاپ دوم، مجموعه‌ی پروین دختر ساسان، صص ۱۱۸-۵۷.

روی جادهٔ نمناک، عدم انتشار، نگارش در ۱۳۱۴ش.

IV. پژوهش‌ها، نقدها و مجموعه‌ها

* **۱۳۰۲ش.** رباعیات حکیم عمر خیام، تهران، ۹۷ صفحه، چاپ جدیدی از رباعیات خیام همراه با توضیحات؛ چاپ دوم (تنها با دیباچه)، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۲۶۱-۲۵۲.

* **۱۳۰۳ش.** **انسان و حیوان**، تهران، ۸۵ صفحه، چاپ دوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۲۹۰-۲۶۴.

* **۱۳۰۵ش.** «مرگ»، برلین (ایران شهر)، دو صفحه؛ چاپ دوم، مجموعه‌های دختر

پروین ساسان، صص ۱۲۲-۱۲۰؛ چاپ سوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۲۹۳-۲۹۲.

۱۳۰۶ش. **فواید گیاهخواری**، برلین (ایران‌شهر)، ۸۰ صفحه؛ چاپ دوم، تهران، ۱۳۳۶، ۱۰۶ صفحه.

* **۱۳۱۰ش.** «حکایت با نتیجه»، تهران (**مجلهٔ افسانه**، شماره‌ی ۳۱)؛ چاپ دوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۵۵-۵۴.

۱۳۱۳ش. **ترانه‌های خیام**، تهران، ۱۱۶ صفحه؛ چاپ دوم، تهران، ۱۳۳۴ش.، ۱۱۱ صفحه.

* **۱۳۱۹ش.** «چایکوفسکی»، تهران (**مجله‌ی موسیقی**، شماره‌ی ۳)؛ چاپ دوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۳۷۲-۳۶۶.

* **۱۳۱۹ش.** «در پیرامون لغت فرس اسدی»، تهران (**مجله‌ی موسیقی**، شماره‌ی ۸)؛ چاپ دوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۳۸۰-۳۷۴.

* **۱۳۱۹ش.** «شیوهٔ نوین در تحقیق ادبی»، تهران (**مجله‌ی موسیقی**، شماره‌ی ۱۲-۱۱)؛ چاپ دوم، نوشته‌های پراکنده، صص ۳۸۰-۳۷۴.

* **۱۳۲۰ش.** «داستان ناز»، تهران (**مجله‌ی موسیقی**، شماره‌ی ۲)؛ چاپ دوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۴۰۱-۳۹۴.

* **۱۳۲۰ش.** «شیوهٔ نوین در شعر فارسی»، تهران (**مجله‌ی موسیقی**، شماره‌ی ۳)؛ چاپ دوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۴۰۹-۴۰۴.

۱۳۲۳ش. «نگاهی به فیلم ملّا نصرالدّین»، تهران (**مجلهٔ پیام نو**، شماره‌ی ۱).

۱۳۲۳ش. نقدی بر ترجمهٔ فارسی «بازرس حکومتی» نوشته‌های گوگول (**مجله‌ی پیام نو**، شماره‌ی ۱).

* **۱۳۲۴ش.** «چند نکته دربارهٔ ویس و رامین» تهران (**پیام نو**، شماره‌های ۱۰-۹)؛

چاپ دوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۵۲۳-۴۸۶.

۱۳۲۷ش. **پیام کافکا**، مقدمه‌ای بر ترجمه‌ی فارسی کتاب **گروه محکومین** اثر کافکا ترجمه‌ی حسن قائمیان، صص ۴۸-۵.

البعثة الاسلامیه الی البلاد الافرنجیه، بدون تاریخ و انتشار نیافته [نسخه‌ی ماشین شده متعلق به کتابخانه مجتبی مینوی، با سه تابلو نقاشی از صادق هدایت].

۷. پژوهش‌هایی در فولکلوریک (فرهنگ عامیانه)

* ۱۳۱۰ش. اوسانه، تهران (آربن کرده)، ۳۶ صفحه، مجموعه‌ی ترانه‌های عامیانه؛ چاپ دوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۳۲۷-۲۹۶.

۱۳۱۲ش. **نیرنگستان (فرهنگ عامیانهٔ فارسی)**، تهران، ۱۶۴ صفحه؛ چاپ دوم، تهران، ۱۳۳۴ش.، ۲۰۲ صفحه.

* ۱۳۱۸ش. «ترانه‌های عامیانه»، تهران (**مجله‌ی موسیقی**، شماره‌های ۷-۶)؛ چاپ دوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۳۶۴-۳۴۴.

* ۱۳۱۸ش. «متل‌های عامیانه»، تهران (**مجله‌ی موسیقی**، شماره‌ی ۸)، همراه با دیباچه و دو نمونه از حکایت‌های ایرانی (آقا موشه، شنگول و منگول)؛ چاپ دوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۱۳۰-۱۲۷.

* ۱۳۱۹ش. «لچک کوچولوی قرمز»، تهران (**مجله‌ی موسیقی**، شماره‌ی ۲)؛ چاپ دوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۱۳۰-۱۲۷.

۱۳۲۰ش. «سنگ صبور»، تهران (**مجله‌ی موسیقی**، شماره‌های ۷-۶)؛ چاپ دوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۱۳۸-۱۳۱.

* ۱۳۲۳ش. «فولکور یا فرهنگ توده»، تهران (**مجله‌ی سخن**، شماره‌های ۶-۳)؛ چاپ دوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۴۸۳-۴۴۸.

«طاس چل کلید»، بدون تاریخ و منتشر نشده.

VI. پژوهش‌ها در متن‌های پهلوی

۱۳۱۸ش. کارنامهٔ اردشیر بابکان، تهران (مجله‌ی موسیقی)، ۳۶ صفحه؛ چاپ دوم، همراه با زند وهومن یسن، تهران، ۱۳۳۲ش. صص ۲۱۲-۱۶۱.

* ۱۳۱۸ش. گجسته ابالیش، تهران، ۱۲ صفحه؛ چاپ دوم، نوشته‌های پراکنده، صص ۴۲-۳۳۰.

* ۱۳۲۱ش. شهرستان‌های ایران، تهران (مجله‌ی مهر، شماره‌های ۳-۱)؛ چاپ دوم، بمبئی؛ چاپ سوم، نوشته‌های پراکنده، صص ۴۳۳-۴۱۲.

* ۱۳۲۲ش. گزارش گمان شکن، تهران، ۹۷ صفحه.

۱۳۲۳ش. یادگار جاماسپ، تهران (مجله‌ی سخن، شماره‌های ۵-۳)؛ چاپ دوم، نوشته‌های پراکنده، صص ۳۴۵-۳۳۶.

۱۳۲۳ش. زند وهومن یسن، تهران، ۱۲۸ صفحه؛ چاپ دوم، همراه با کارنامهٔ اردشیر بابکان، تهران، ۱۳۳۲، صص ۱۵۹-۱۵۸.

۱۳۲۴ش. آمدن شاه بهرام ورجاوند، تهران (مجله‌ی سخن، شماره‌ی ۷).

* ۱۳۲۴ش. «خط پهلوی و الفبای صوتی»، تهران (مجله‌ی سخن، شماره‌های ۹-۸)؛ چاپ دوم، نوشته‌های پراکنده، صص ۵۴۱-۵۲۶.

* ۱۳۲۵ش. «هنر ساسانی در غرفهٔ مدال‌ها»، تهران (مجله‌ی سخن، شماره‌ی ۵)، ترجمه‌ی مقاله‌ای نوشته‌ی L. Morgenstern چاپ در *Esthetiques d'orient et d'occident.* (Paris, 1937 p.112)؛ چاپ دوم، نوشته‌های پراکنده، صص ۵۴۸-۵۴۴.

VII. ترجمه‌ها از زبان فرانسه

* ۱۳۱۰ش. «کور و برادرانش»، نوشته‌ی آرتور شنیتزلر (Arthur Shnitzler)، تهران، (مجله‌ی افسانه، شماره‌های ۵-۴)؛ چاپ دوم، نوشته‌های پراکنده، صص ۱۰۰-۵۸

* ۱۳۱۰ش. «کلاغ پیر»، نوشته‌ی الکساندر لانگ (Alexander Lange)، تهران،

(مجله‌ی افسانه، شماره‌ی ۱۱)؛ چاپ دوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۲۳-۱۷.

* **۱۳۱۰ش.** «تمشک تیغ دار» نوشته‌ی آنتوان چخوف، تهران (مجله‌ی افسانه، شماره‌ی ۲۳)؛ چاپ دوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۴۳-۲۶.

* **۱۳۱۰ش.** «مرداب حبشه»، نوشته‌ی گستون چرو (Gaston Cherav)، تهران (مجله‌ی افسانه، شماره‌ی ۲۸)؛ چاپ دوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۵۱-۴۸.

* **۱۳۲۲ش.** «جلوی قانون»، نوشته‌ی فرانتس کافکا، تهران (مجله‌ی سخن، شماره‌های ۱۲-۱۱)؛ چاپ دوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۱۴۱-۱۴۰.

* **۱۳۲۲ش.** مسخ، نوشته‌های فرانتس کافکا، تهران (مجله‌ی سخن، شماره‌های ۹-۱)؛ چاپ دوم، همراه با چند داستان دیگر کافکا، تهران، ۱۳۲۹ش.

* **۱۳۲۳ش.** «اوراشیما» (یک افسانه‌ی ژاپنی)، تهران (مجله‌ی سخن، شماره‌ی ۱)؛ چاپ دوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۲۵۶-۲۵۰.

* **۱۳۲۴ش.** «شغال و عرب» نوشته‌ی فرانتس کافکا، تهران (مجله‌ی سخن، شماره‌ی ۵)؛ چاپ دوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۱۵۰-۱۴۴.

* **۱۳۲۴ش.** «دیوار» نوشته‌ی ژان پل سارتر، تهران (مجله‌ی سخن، شماره‌ی ۱۲-۱۱)؛ چاپ دوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۱۸۵-۱۵۲.

* **۱۳۲۵ش.** «قصهٔ کدو» نوشته‌ی رژه لسکو (داستانی کردی، ترجمه از *Texts Kurdes*، ج ۱، ص ۳)، تهران (مجله‌ی سخن، شماره‌ی ۴)؛ چاپ دوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۲۱۸-۲۰۸.

۱۳۲۵ش. «گراکوس شکارچی»، نوشته‌ی فرانسس کافکا، تهران (مجله‌ی سخن، شماره‌ی ۱)؛ چاپ دوم، چاپ همراه با مسخ، تهران، ۱۳۲۹ش.

VIII. آثار به زبان فرانسه

* **۱۳۰۵ش.** «Le Magic en Perse» (جادوگری در ایران)، پاریس (Le voile

(d'Isis ,no.79؛ چاپ دوم، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۶۴۰-۶۲۵ (بخشی از ترجمه‌ی فارسی این پژوهش در ماهنامه‌ی جهان نو، شماره‌ی ۱، سال دوم منتشر شده است).

* ۱۳۲۴ش. «Sampingue»، تهران؛ چاپ دوم، همراه با ترجمه‌ی فارسی، مجموعه‌ی پروین دختر ساسان، صص ۱۴۸-۱۲۳؛ چاپ سوم، همراه با ترجمه‌ی فارسی، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۵۷۸-۵۵۲.

* ۱۳۲۴ش. «Lunatique» (هوس باز)، تهران؛ چاپ دوم، همراه با ترجمه‌ی فارسی، مجموعه‌ی پروین دختر ساسان، صص ۱۸۳-۱۴۹؛ چاپ سوم، همراه با ترجمه‌ی فارسی، **نوشته‌های پراکنده**، صص ۶۲۵-۵۸۰.

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

کتابشناخت

۱. منابع عمومی وتاریخی

الف). منابع فارسی

امیرخیزی، اسماعیل، قیام آذربایجان و ستارخان، تبریز، ۱۳۴۰ش.

بهار، محمّدتقی، تاریخ مختصر احزاب سیاسی ایران (انقراض قاجار)، تهران، ۱۳۲۲ش.

تقی‌زاده، حسن، «تهیهٔ مقدمات مشروطیّت در آذربایجان»، نشریه‌ی کتابخانه ملّی تبریز، شماره‌ی ۱، صص ۲۵-۱۸.

ـــــــ، تاریخ اوایل انقلاب مشروطیّت ایران، تهران، ۱۳۳۹ش.

خلعتبری، ارسلان، آریستوکراسی ایران، تهران، ۱۳۲۵ش.

خواجه‌نوری، ابراهیم، بازیگران عصر طلایی، ۲ جلد، تهران، ۲۲-۱۳۲۱

دولت‌آبادی، یحیی، حیات یحیی، تهران، ۱۳۲۹ش.

سپهر، احمد علی، ایران در جنگ بزرگ (۱۹۱۸ـ۱۹۱۴م.)، تهران، ۱۳۳۶ش.

سخایی، محمود، مصدّق و رستاخیز ملت، تهران، ۱۳۳۲ش.

طبری، احسان، «دربارهٔ مشرطیت ایران»، مردم، سال دوم، شماره‌ی ۱۲، صص ۸-۱.

کسروی، احمد، تاریخ مشروطهٔ ایران، تهران، ۱۳۱۷ش.

ـــــــ، تاریخ هجده‌سالهٔ آذربایجان، ۶ جلد، تهران، ۲۱-۱۳۱۹ش.

ـــــــ، مشروطه و آزادگان (مجموعه‌ی سخنرانی)، تهران، ۱۳۲۵ش.

کیانوری، نورالدّین، مبارزات طبقاتی، تهران، ۱۳۲۸ش.

محمود، محمود، تاریخ روابط سیاسی ایران و انگلیس در قرن نوزدهم، ۳ جلد، تهران، ۱۳۳۰ش.

مستوفی، عبدالله، شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجاریه، ۴ جلد، تهران، ۱۳۲۵ش.

مکی، حسین، تاریخ بیست سالهٔ ایران، ۳ جلد، ۱۳۲۶ش.

ـــــــ، کتاب سیاه، تهران، ۱۳۳۱ش.
ملک‌زاده، مهدی، تاریخ انقلاب مشروطیّت ایران، ۷ جلد، تهران، ۱۳۳۱ش.
ناظم‌الاسلام، محمّد، تاریخ بیداری ایرانیان، تهران، ۱۳۲۸ق.

ب) منابع لاتین

AFSCHAR, MAHMOUD. *La politique européenne en perse*. Berlin, 1921.
ALAVI, BOZORG. *Kämpfendes Iran*. Berlin, 1955.
AMIRIAN, A. M. *Condition politique, sociale et juridique de la femme en iran*. Paris, 1938.
BANANI, AMIN. *The Modernization of Iran, 1921–1941*. Stanford, 1961.
BOR-RAMENSKY, E. "Kvoprosu o roli bol'shevikov zakavkaz' ya v iranskoi revolyutsii 1905–1911 godov", in *Istorik Marksist*, 11 (1940), 89–99.
BROWNE, EDWARD GRANVILLE. *A Brief Narrative of Recent Events in Persia*. (With an appendix on the Persian Constitution.) London, 1909.
BROWNE, EDWARD GRANVILLE. *The Persian Revolution of 1905–1909*. Cambridge, 1910.
BROWNE, EDWARD GRANVILLE. *The Reign of Terror at Tabriz, England's Responsibility*. Manchester, 1912.
BROWNE, EDWARD GRANVILLE. *The Persian Crisis of December 1911: How It Arose and Whither It May Lead Us*. Cambridge, 1912.
BROWNE, EDWARD GRANVILLE. *A Year Among the Persians*. Cambridge, 1927.
BROWNE, EDWARD GRANVILLE. *The Persian View of the Anglo-Russian Agreement*. Suffolk, undated.
COURTOIS, V. "The Tudeh Party", in *Indo-Iranica*, 7ii (1954), 14–22.
ELWELL-SUTTON, L. P. *Modern Iran*. London, 1941.
ELWELL-SUTTON, L. P. "Political Parties in Iran: 1941–1948", in *Middle East Journal*, no. 3 (1949), 45–62.
ELWELL-SUTTON, L. P. *A Guide to Iranian Area Study*. Ann Arbor, Michigan, 1952.
ELWELL-SUTTON, L. P. *Persian Oil: A Study in Power Politics*. London, 1955.

ELWELL-SUTTON, L. P. "Nationalism and Neutralism in Iran", in *Middle East Journal*, no. 12 (1958), 20–32.
Encyclopaedia of Islam, The. 5 vols. London, 1938.
FARMANFARMAIAN, HAFEZ. *The Fall of the Qajar Dynasty*. (Unpublished doctoral dissertation.) Georgetown University, 1957.
FATEMI, N. SAIFPOUR. *Diplomatic History of Persia 1917–1923: Anglo-Russian Power Politics in Iran*. New York, 1952.
FRYE, RICHARD NELSON. *Iran*. New York, 1953.
GAIL, MARZIEH. *Persia and the Victorians*. London, 1951.
GIBB, H. A. R. *Modern Trends in Islam*. Chicago, 1947.
GIBB, H. A. R. and BOWEN, HAROLD. *Islamic Society and the West: A Study of the Impact of Western Civilization on Muslim Culture in the Near East*. London, 1950.
GROSECLOSE, ELGIN. *Introduction to Iran*. New York, 1947.
HAAS, WILLIAM S. *Iran*. New York, 1946.
HADARY, GIDEON. "The Agrarian Reform Problem in Iran", in *Middle East Journal*, v (spring, 1951), 181–96.
IQBAL, MUHAMMAD. *Iran*. Madras, 1946.
IRANOV, M. S. *Babidskoye vostaniya viranye: 1848–1852*. Moscow, 1939.
IRANOV, M. S. *Ocherk istorii irana*. Moscow, 1952.
IRANOV, M. S. *Iranskaia revoliutsiia 1905–1911 godov*. Moscow, 1957.
KEDDIE, NIKKI R. "Religion and Irreligion in Early Iranian Nationalism", in *Comparative Studies in Society and History*, IV, no. 3 (April 1962), 265–95.
KEMP, NORMAN. *Abadan: A First Hand Account of the Persian Oil Crisis*. London, 1953.
KHORASSANI, HADI. *Le régime douanier de l'iran*. Paris, 1937.
KOHN, HANS. *Western Civilization in the Near East*. New York, 1936.
LAMBTON, ANN K. S. "Some Aspects of the Situation in Persia", in *Asiatic Review*, XXXIX, no. 140 (October 1943), 420–5.
LAMBTON, ANN K. S. *Landlord and Peasant in Persia*. New York, 1953.
LAMBTON, ANN K. S. *Islamic Society in Persia*. London, 1954.
LAMBTON, ANN K. S. "The Impact of the West on Persia", in *International Affairs*, XXXIII, no. 1 (January 1957), 12–25.
LAMBTON, ANN K. S. "Secret Societies and the Persian Revolution of 1905–6", in *St Antony's Papers*, no. 4 (New York, 1959).
LEE, LESTER A. *The Reforms of Reza Shah: 1925–1941*. (Unpublished Master's thesis.) Stanford University, Stanford, California, 1950.
LENCZOWSKI, GEORGE. "The Communist Movement in Iran", in *Middle East Journal*, no. 1 (1947), 29–45.
LENCZOWSKI, GEORGE. *Russia and the West in Iran, 1918–1948: A Study in Big-Power Rivalry*. Ithaca, N.Y., 1949.

JENCZOWSKI, GEORGE. *The Middle East in World Affairs.* New York. 1956.
MALCOLM, Sir JOHN. *The History of Persia.* 2 vols. London, 1815.
MALEKPUR, 'ABDOLLAH. *Die Wirtschaftsverfassung Irans.* Berlin, 1935.
MATINE-DAFTARY, AHMAD. *La suppression des capitulations en Perse,* Paris, 1930.
MELZIG, HERBERT. *Resa Shah, der Aufstieg Irans und die Grossmachte.* Stuttgart, 1936.
MILLSPAUGH, ARTHUR C. *Americans in Persia.* Washington, 1946.
MOTTER, T. H. VAIL. *The Persian Corridor and Aid to Russia.* Washington, 1948.
PAYNE, ROBERT. *Journey to Persia.* London, 1951.
POLACCO, ANGELO. *L'Iran di Reza Scia Pahlavi.* Venice, 1937.
RICE, C. COLLIVER. *Persian Women and Their Ways.* London, 1923.
ROSS, Sir E. DENISON. *The Persians.* Oxford, 1931.
SAVORY, R. M. "Persia from the Constitution", in *Islamic Near East* (1960), pp. 243-61.
SHUSTER, W. MORGAN. *The Strangling of Persia.* London, 1912.
'TRIA, V. *Kavkazskie sotsial'-demokraty v Persidskoi Revoliutsii.* Paris, 1910.
UPTON, JOSEPH M. *The History of Modern Iran: An Interpretation.* Cambridge, Mass., 1960.
WATSON, R. G. *A History of Persia.* (From the beginning of the nineteenth century to the year 1858.) London, 1866.
WILBER, DONALD N. *Iran: Past and Present.* Princeton, 1950.
YOUNG, T. CUYLER. "The Problem of Westernization in Modern Iran", in *Middle East Journal,* II (January 1948), 47–59.

II. منابع ادبی

الف) منابع فارسی

افشار، ابرج، نثر فارسی معاصر، تهران، ۱۳۳۰ش.

ـــــــ، «جمالزاده»، مجله‌ی یغما، شماره‌ی ۱۲، صص ۳۴۰-۳۳۷

ـــــــ، «مطالعات هدایت در ادبیات گذشته و فرهنگ عامیانه»، مجله‌ی جهان نو، شماره‌ی ۶، صص ۴۶-۴۵

جلالی، علی احمد، «هدایت و بوف کور»، مجله‌ی علم و زندگی، شماره‌ی ۱، صص ۶۵-۷۸

علوی، بزرگ، «صادق هدایت» مجله‌ی پیام نو، سال اول، شماره‌ی ۱۲، صص ۲۹-۲۵

عقاید و افکار دربارهٔ صادق هدایت، مجموعه‌ی مقالات چاپ شده در مطبوعات ایران پس از درگذشتِ صادق هدایت، تهران، ۱۳۳۴ ش.

بهار، محمّد تقی، **سبک‌شناسی یا تطوّر نثر فارسی**، ۳ جلد، تهران، ۱۳۲۱ش.

بهروز، ذبیح‌الله، **زبان ایران: فارسی یا عربی؟**، ۱۳۲۲ش.

حکمت، علی اصغر، **پارسی نغز**، تهران، ۱۳۳۰ش.

جمالزاده، محمّد علی، «شرح حال»، **نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز**، جلد ششم، شماره‌ی ۳، ۱۳۳۳ش.

ناتل خانلری، پرویز، نثر فارسی در دورهٔ اخیر، **نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران**، ۱۳۲۶ش.، صص ۱۷۵-۱۲۸

ـــــــ، «مرگ صادق هدایت»، مجله‌ی **یغما**، شماره‌ی ۴، صص ۱۱۳-۱۰۶

خان ملک ساسانی، احمد، «میرزا حبیب اصفهانی»، مجله‌ی **ارمغان**، شماره‌ی ۱۰، صص ۱۲۰-۱۱۰ و صص ۲۷۲-۲۶۸

ملکم خان، میرزا، **مجموعهٔ آثار**، تهران، ۱۳۲۷ش.

مدرّسی، تقی، «ملاحظه دربارهٔ داستان‌نویسی نوین فارسی»، مجله‌ی **صدف**، صص ۹۲۰-۹۱۳ و صص ۹۹۱-۹۷۷

معین، محمّد، «چراغی که خاموش شد»، مجله‌ی **یغما**، شماره‌ی ۹، صص ۳۰۱-۲۹۴

نفیسی، سعید، **شاهکارهای نثر فارسی معاصر**، تهران، ۱۳۳۰ش.

نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران، تهران، ۱۳۲۶ش.

قائمیان، حسن، **دربارهٔ صادق هدایت، نوشته‌ها و اندیشه‌های او**، تهران، ۱۳۳۱ش.

ـــــــ، **انتظار**، تهران، ۱۳۳۰ش.

صدر هاشمی، محمّد، **تاریخ جراید و مجلّات ایران**، ۴ جلد، اصفهان، ۱۳۲۷-۱۳۲۷ش.

صفا، ذبیح‌الله، **تاریخ ادبیات ایران**، ۳ جلد، تهران، ۱۳۳۶ش.

رضازادهٔ شفق، **تاریخ ادبیات ایران**، تهران، ۱۳۱۵ش.

سروش آبادی، بررسی آثار صادق هدایت، تهران، بی‌تا.
طبری، احسان، «صادق هدایت: شخصیّت او، افکار او، جای او در حیات ادبی و اجتماعی معاصر»، نشریه‌ی مردم، سال نخست، شماره‌ی ۱۰ (۱۳۲۶ش.)، صص ۴۷-۴۲
امید، الف.، «صادق هدایت»، مجله‌ی شیوا، شماره‌ی ۱، صص ۲۵-۱۴
رشید یاسمی، غلامرضا، ادبیات معاصر، تهران، ۱۳۱۶ش.
ـــــــ، «طالبوف، کتاب احمد»، نشریه‌ی ایرانشهر، سال دوم، صص ۲۹۷-۲۸۳

ب) منابع خارجی

"Actualities in Persia", in *Times Literary Supplement* (5 August 1955).
ALAVI, BOZORG. *Geschichte und Entwicklung der modernen Persischen Literatur*. Berlin, 1964.
ARBERRY, A. J. *Modern Persian Reader*. Cambridge, 1944.
ARBERRY, A. J. *Classical Persian Literature*. London, 1958.
AVERY, P. W. "Developments in Modern Persian Prose", in *Muslim World*, XLV (October 1955), 313–23.
BAUSANI, A. "Europe and Iran in Contemporary Persian Literature", in *East and West*, no. 11 (1960), 3–14.
BAUSANI, A. *Storia della letteratura Persiana*, pp. 847–65. Milano, 1960.
BERTELS, E. E. *Ocherk Istorii Persidkoy Literatury*. Leningrad, 1928.
BERTELS, E. E. *Persidskij istoricheskiy roman XX veka*. Leningrad, 1932.
BINDER, LEONARD. *Iran: Political Development in a Changing Society*. Berkeley, 1962.
BORECKÝ, MILOŠ. "Persian Prose since 1946", in *Middle East Journal*, VII, no. 2 (spring 1953), 235–44.
BOYLE, J. A. "Notes on the Colloquial Language of Persia as recorded in Certain Recent Writings", in *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, no. 14 (1952), 451–62.
BROWNE, EDWARD GRANVILLE. *The Press and Poetry of Modern Persia*. Cambridge, 1914.
BROWNE, EDWARD GRANVILLE. *A Literary History of Persia*. 4 vols. Cambridge, 1924.

BURK, ATA KARIM. "Qā'im-Maqām: His Life and Works", in *Indo-Iranica*, 7iv (1954), 27–37.
CHAIKINE, K. *Kratkiy ocherk noveyshey persidskay literatury*. Moscow, 1928.
Charisteria Orientalia. (Dedicated to J. Rypka.) Edited by F. Tauer, V. Kubičková and I. Hrbek. Praha, 1956.
CHRISTENSEN, ARTHUR. *Contes Persans en langue populaire*. Copenhagen, 1918.
COOK, NILLA CRAM. "The Theatre and Ballet Arts of Iran", in *Middle East Journal*, III (October 1949), 406–20.
DONALDSON, BESS ALLEN. *The Wild Rue: A Study of Muhammadan Magic and Folklore in Iran*. London, 1938.
GELPKE, R. "Politic und Ideologie in der Persischen Gegenwartsliteratur", in *Bustan*, no. 4 (Vienna, 1961).
GELPKE, R. *Persische Meistererzähler der Gegenwart*. Zürich, 1961.
JAUKACHEVA, M. "Problema osvobozhdeniya zhenshchiny v sovremennoy perskoy proze", in *Kratkie Soobshcheniya Instituta Vostokovedeniye*, XXVII (1958).
KOMISSAROV, D. S. "Obraz polozhitelnogo geroya v sovremennoy persidskoy hudozhestrennoy proze", in *Kratkie Soobshcheniya Instituta Vostokovedeniye SSSR*, XVII (Moscow, 1955).
KOMISSAROV, D. S. "O zhizni i tvorchestve S. Hedayat" in *Sovietskoye Vostokovedeniye*, no. 6 (1956), 56–70.
KOMISSAROV, D. S. "M. Hejazi i ego *seresht*", in *Kratkie Soobshcheniya Instituta Vostokovedeniye*, 1958.
KOMISSAROV, D. S. "O realisticheskoy tendentsii v sovremennoy persidskoy literature", in *Sovietskoye Vostokovedeniye*, III (1958), 57–65. (English summary, p. 65.)
KOMISSAROV, D. S. *Ocherki sovremennoj persidskoj prozi*. Moscow, 1960.
KUBIČKOVÁ, VĚRA. "Novoperaká literatura XX. století", in J. Rypka's *Dějiny perské a tádšiché literatury*, pp. 270–320. Praha, 1956.
KUBIČKOVÁ, VĚRA. "Die neuperaische literatur des 20. jahrhunderts", in J. Rypka's *Iranische literaturgeschichte*. Leipzig, 1959.
LAW, HENRY D. G. *Persian Writers*. Special number of the *Life and Letters*, LXIII, no. 148 (1949).
LAW, HENRY D. G. "Sadiq Hedayat", in *Journal of the Iran Society*, I, no. 3 (London, 1950), 109–13.
LESCOT, ROGER. "Le roman et la nouvelle dans la littérature iranienne contemporaine", in *Bulletin d'Etudes Orientales de l'Institut Français de Damas*, no. 9 (Beirut, 1942), 83–101.
LESCOT, ROGER. "Deux novelles de Sâdegh Hedâyat", in *Orient*, no. 8 (1958), 119–54.

LEVY, R. *Persian Literature, an Introduction.* Oxford, 1923.
LEVY, R. *The Persian Language.* London, 1951.
MACHALSKI, F. *Historyczna Powieść Perska.* Kraków, 1952.
MACHALSKI, F. "'Şanīe et 'l'oghrâ': roman historique de Moḥammad Bāqir Hosrovî", in *Charisteria Orientalia*, pp. 149–63. Praha, 1956
MACHALSKI, F. "Principaux courants de la prose persane moderne in", *Rocznik Orientalistyczny*, no. XXV (1961).
MASSÉ, H. "La littérature persane d'aujourd'hui", in *L'Islam et l'Occident* (1947), pp. 260–3.
MONTEIL, V. *Sâdeq Hedâyat.* Published by L'Institut Franco-Iranian. Tehran, 1952.
MOSTAFAVI, RAHMAT. "Fiction in Contemporary Persian Literature", in *Middle Eastern Affairs*, II, nos. 8–9 (August–September 1951), 273–9.
NAFISI, SA'ID "A. General Survey of the Existing Situation in Persian Literature", in *Bulletin of the Institute of Islamic Studies*, no. 1 (Aligarh, 1957).
NIKITINE, B. "Le roman historique dans la littérature persane actuelle", in *Journal Asiatique*, no. 223 (1933), 297–336.
NIKITINE, B. "Les thèmes sociaux dans la littérature persane moderne", in *Oriente Moderno*, XXXIV (Rome, 1954), 225–37.
NIKITINE, B. "Sayyed Mohammed Ali Djemalzadeh, pionnier de la prose moderne persane", in *Revue des Etudes Islamiques*, no. 27 (Paris, 1959), 23–33.
"Persian Literature To-day", in *Times Literary Supplement* (12 July 1953.)
REZVANI, M. *Le Théâtre et la Danse en Iran.* Paris, 1962.
ROZANOV, G. *Rasskazi Persidskikh Pisateley.* (Preface by E. E. Bertels.) Moscow, 1959.
ROZENFELD, A. Z. "O Hudozhestvennoy Iranskoy Literature XX Veka", in *Vestnik Leningrad*, no. 5 (1949).
ROZENFELD, A. Z. "Sadek Khedayat" ("Opuit Kharakterristiki Tvorchestva"), in *Kratkie Soobshcheniya Instituta Vostokovedeniye*, no. 17 (1955), 66–72.
ROZENFELD, A. Z. "A. P. Chekhov i Souremennaya Persidskaya Literature", in *Pamyati I. I. Krachovskoyo* (1958), 73–9.
RYPKA, JAN. *Iranische Literaturgeschichte.* Leipzig, 1959.
SCARCIA, G. "'Ḥājī Āqā' e 'Būf-i Kūr', i cosiddetti due aspetti dell'opera dello scrittore contemporaneo Persiano Ṣādeq Hedāyat", in *Annali dell'Instituto Universitario Orientale di Napoli*, no. VIII (1958), 103–23
SHAFAQ, REZAZADE. "Drama in Contemporary Iran", in *Middle Eastern Affairs*, IV, no. 1 (January 1953), 11–15.

SHAKI, MANSOUR. "An Introduction to the Modern Persian Literature", in *Charisteria Orientalia* (Praha, 1956), 300–15.

SHOYTOV, A. M. "Rol' M. F. Ahundova v Razvitii Peredekoy Progressivnoy Literatury", in *Kratkie Soobshch. Inst. Vostokovedeniye*, no. IX (1953).

SHOYTOV, A. M. "Nekotoruie Osobennosti Tvorcheskoyo Metoda Bozorga Alavi", in *Kratkie Soobshch. Inst. Vostokovedeniye*, no. 39 (1959), 23–32.

STORRY, C. A. *Persian Literature.* (A bio-bibliographicals urvey.) London, 1927–39.

VASSIGHI, H. *M. A. Djamalzadeh sa vie et son œuvre.* (A Ph.D. dissertation of the Faculty of Letters of the University of Tabriz.) Unpublished, 1955.

WICKENS, G. M. "Bozorg Alavi's Portmanteau", in *The University of Toronto Quarterly*, XXVIII (1958).

YARSHATER, EHSAN The Persian section of *Cassell's Encyclopaedia of Literature.* London, 1953.

YARSHATER, EHSAN. "Persian Letters in the Last Fifty Years", in *Middle Eastern Affairs*, IX (1960), 298–306.

ZOLNA, M. "Z Rozwazan Nad Forma Niektorych Utworów Sadeka Hedajata", in *Przeglad Orientalistyczny*, no. 2 (1957).

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

نمایه

آب زندگی، ۳۸۷، ۳۸۸
آتش زیر خاکستر، ۲۲۷
آخرین یادگار نادر، ۱۳۲
آخوندزاده، میرزا فتح علی، ۶۵، ۸۴
آدم‌فروشان قرن بیستم، ۱۵۰
آدمیّت، فریدون، ۶۵، ۸۹
آذربایجان، ۷۱، ۱۹۶، ۲۸۸، ۴۰۴
آربری، ۲۲، ۳۳۳، ۳۸۵
آریان‌پور کاشانی، عبّاس، ۱۳۰
آریستوفان، ۲۷۳
آریـن‌پور، یـحیی، ۶۳، ۶۴، ۸۹، ۹۱، ۹۲، ۱۱۱، ۱۳۳، ۱۵۲، ۳۰۷، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۳۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۷۳، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۷
آزادی چه چیز است؟، ۶۰
آسیای میانه، ۳۷
آشنایی با صادق هدایت، ۲۳۴، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۶، ۳۰۸
آشیانه‌ی عقاب، ۱۳۲
آکسفورد، ۲۳
آل احـمد، جـلال، ۱۱، ۱۳، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۷۴، ۲۹۰، ۳۴۷، ۳۵۲، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۴۰۰
آلمان، ۱۳۹، ۲۰۷، ۲۲۱، ۲۲۷، ۳۶۸
آلن پو، ادگار، ۳۵۰
آلیانس، ۵۳
آهنگ، ۱۸۰، ۱۸۳، ۲۲۳
آیین فصل، ۲۷۴
آینه، ۱۸۰، ۱۸۳، ۱۸۷
ابن سینا، ۳۷
ابومـسلم خراسانی، ۱۲۷، ۱۲۸
اپرای وعدهٔ زرتشت، ۱۳۰
اتحاد تبریز، روزنامه، ۶۳
اتللو، ۲۶۷، ۲۷۳

احمد شاه قاجار، ۱۳۷
اختر، ۷۱، ۸۷
اخلاق الاشراف، ۱۰۶
ادبیات چیست؟، ۸
ادبیات داستانی، ۲۳۴، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۷۵، ۲۷۶، ۳۲۷، ۳۶۵
ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما، ۱۱۲
ادبیات معاصر، ۱۰۴
ادبیات نمایشی در ایران، ۶۴، ۹۳
ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت، ۱۱۰
ادیسون، ۱۸۵، ۱۸۶
ارانی، تقی، ۲۳۷، ۲۵۵
ارداویراف نامه، ۲۹۹
ارمغان، ۳۷۲
از آن سوی دیوار، ۲۷۶
از افسانه تا واقعیت، ۲۸۹
از دفتر خاطرات، ۱۵۷، ۱۵۹
از رنجی که می‌بریم، ۲۶۰
از صبا تا نیما، ۵۳، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۸۹، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۱۱۱، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۵۲
استانبول، ۵۷، ۶۸، ۶۹، ۷۱، ۷۸، ۹۰، ۱۲۵
استرآبادی، میرزا مهدی خان، ۳۴
استکهلم، ۲۰۶
استوارت مموریال (کالج)، ۵۳
استوری، ۲۲
استولز، کارل، ۲۲۳
استیل، ۱۸۵، ۱۸۶
اسحاق، محمّد، ۱۰۴
اسدآبادی، سیّد جمال الدین، ۱۲۵
اسرار شب، ۱۴۹، ۱۵۳
اسکندر کبیر، ۱۴۰
اسکندرنامه، ۳۵، ۴۱
اشتاین بِک، جان، ۲۷۴
اشرف مخلوقات، ۱۶۰
اصفهان، ۳۹، ۵۱، ۵۲، ۷۶، ۷۸، ۹۸، ۲۰۴، ۲۱۸
اصفهان نصف جهان، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۱
اصفهانی، جمال الدین، ۲۰۳، ۲۳۳
اصفهانی، میرزا حبیب، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۸۰، ۸۲، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۱۰۹
اعتضاد السلطنه، ۵۲
اعتماد به نفس، ۱۷۱
افسانه‌ی تاریخی لازیکا، ۱۳۲
افسانهٔ آفرینش، ۲۹۵، ۳۲۹، ۴۰۷
افشار، ایرج، ۹۱
افغانی، علی محمّد، ۱۱، ۲۶۹، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۷
افندی، حبیب، ۷۶، ۹۲
اقبال آشتیانی، عبّاس، ۹۲
اکبرشاه، جلال الدّین، ۴۱
اکسپرسیونیسم، ۳۶۸
اگزیستانسیالیسم، ۲۲۶
الف لیلة و لیلة، ۸۴
الکساندر دوما، ۹۲، ۱۲۴
الکسی، پل، ۱۹۱
الگار، حامد، ۶۴

الیگر، ۲۲۳
امام رضا(ع)، ۳۳۰
امام علی(ع)، ۷۰
امثال و حکم، ۱۰۹
امریکا، ۲۳، ۳۶۱
امیرکبیر، ۱۱، ۴۰، ۴۱، ۴۸، ۵۰، ۵۱، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۶۳، ۷۰، ۹۳، ۲۳۳، ۲۵۶، ۳۰۸، ۳۲۶، ۳۳۵، ۴۰۷
امیل، ۶۶
امینی، علی، ۱۹۷
انثری که لوطیش مرده بود، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۷۵
انتقام، ۱۴۹، ۱۵۳
انجوی شیرازی، سیّد ابوالقاسم، ۳۰۸، ۴۰۷
اندیشه، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۳، ۱۸۶
اندیشه‌های طالبوف تبریزی، ۶۵، ۶۶
اندیشه‌های ماوراء الطبیعه فلسفی خیام، ۲۳۶
انسان و حیوان، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵
انصاری، ربیع، ۱۱، ۱۵۰
انقلاب ایران، ۲۲، ۱۱۰
انگلستان، ۲۱، ۲۳، ۲۴، ۵۰، ۵۳، ۶۳، ۹۰، ۹۷، ۱۱۰، ۱۸۶، ۱۹۱، ۳۶۰
انیران، ۲۳۸، ۳۰۸
اورازان، ۲۶۰
اوراستریت، بونرو، ۱۸۳
اوراستریت، هری، ۱۸۳
اورول، جرج، ۳۸۵
اوزبک‌ها، ۲۳۸
اوزلی، سرگور، ۹۰
اوسانه، ۲۹۸، ۲۹۹
اوضاع اقتصادی ایران، ۲۰۵
ایام محبس، ۱۶۵، ۱۶۶
ایبسن، هنریک، ۲۲۱
ایران امروز، ۱۷۲
ایران در زمان ساسانیان، ۲۳۶
ایرانیان، جمشید، ۱۳۳
ایرج میرزا، ۱۰۳
ای. کی. اس لمبتون، ۱۰۲
ایگلتون،تری، ۱۳۳
ایلخانان، ۳۹، ۱۱۷
ایوردن، ۱۰۵، ۱۱۱
ایوری، پیتر، ۲۰، ۲۴، ۲۶۴
بابا گوریه، ۲۶۸
بابک خرم دین، دلاور آذربایجان، ۱۳۲
بابک و افشین، ۱۳۲
باج سبیل، ۲۱۸
بارتولومه، ۳۷۲
بازگشت از شوروی، ۲۶۱
باغ آلبالو، ۲۵۴
بافته‌های رنج، ۲۷۷
بالائی، کریستف، ۵۳، ۶۶، ۸۹، ۹۲، ۱۱ ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۵۲، ۱۹۰، ۲۳۴
بالزاک، ۲۶۹، ۲۷۳، ۲۷۷
بالزاک، آندره دو، ۲۶۸
بانگ نای، ۲۲۰
بانوی زندانی، ۱۳۱
بحث‌هایی درباره‌ی زبان سامی، ۲۵۸
بدائونی، عبدالقادر، ۴۱

بَدَوی، عبدالرحمن، ۲۵۸
بدیع، حسن، ۱۱، ۱۲۱، ۱۲۲
بدیع نصرت الوزرا، حسن خان، ۱۱۵
براون، ادوارد، ۱۵، ۲۱، ۲۲، ۲۹، ۳۳، ۴۰، ۵۰، ۶۳، ۶۴، ۷۲، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۹۹، ۱۰۰، ۱۱۴، ۱۲۰، ۱۲۴، ۱۳۴، ۲۸۳، ۲۹۰، ۲۹۳
براون، سربنجامین، ۲۱
براهنی، رضا، ۶۶، ۱۱۱، ۲۹۱، ۳۰۸، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۶۷، ۴۰۰
برتلس، ای. ای، ۱۲، ۱۱۴، ۱۲۳، ۳۷۷
برتون، آندره، ۳۵۶
برلن، ۶۳
برلین، ۲۰۵، ۲۰۷، ۳۳۱
برمکیان، ۳۰۲
برناردن دوسن پیر، ۸۵، ۲۲۱
بریتانیا، ۵۰، ۷۳، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۹۳، ۱۹۵، ۲۰۶
بغداد، ۲۴، ۳۰، ۳۲، ۷۸، ۱۹۷، ۲۰۵
بلاس، ژیل، ۸۶، ۹۱، ۹۲
بلاش، ژان ریشار، ۳۹۵
بلشویک‌ها، ۱۰۰
بلعمی، ۳۸
بلوتنیکوف، ای، ۲۲۴
بمبئی، ۵۰، ۵۱، ۱۲۵، ۳۷۳
بن‌بست، ۳۷۵، ۳۷۷، ۳۸۰
بندهشن، ۲۹۹
بنونیست، ۳۷۲
بودا، ۲۷۳، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۶۵، ۳۷۰
بودائیسم، ۳۴۹، ۳۵۰
بورنکی، ام، ۲۱۳، ۲۲۰
بوسهارد، والتر، ۱۴۰
بوف کور، ۲۱۱، ۲۳۴، ۲۵۵، ۲۵۷، ۲۹۱، ۲۹۸، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۷، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۹۹
به‌آذین، ۱۱، ۱۳، ۲۶۷، ۲۷۶
بهار عمر، ۱۶۳
بهار، ملک الشعرا، ۴۰، ۶۲، ۸۳، ۱۰۳
بهرام گور، ۱۳۱
بهرام گور انکلساریا، ۳۷۲
بهروز، ذبیح، ۱۳۱
به سوی مردم، ۲۶۷
بیژن و منیژه، ۱۳۱
بیستون، ۱۰۳
بیگانه، ۲۶۱
بیلوسکی، ژوزف، ۲۵۴
بیله دیگ بیله چغندر، ۲۱۰، ۲۳۴
پارس، ۲۰۳-۸
پاریس، ۲۸۲، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۵، ۳۰۰
پانزده گفتار، ۹۲
پراکنده، ۲۶۷
پرتو اعظم، ابوالقاسم، ۱۳۱
پرتو، ش (شیرازپور)، ۱۳۱، ۲۳۸، ۳۰۸، ۳۶۶
پرسیتلی، ۲۵۴

پروانه، ۱۷۷، ۱۷۹، ۱۹۱
پرورش، ۸۸
پروین دختر ساسان، ۲۳۳، ۳۰۰، ۳۰۸
پریچهر، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۹۰
پریوش ناکام، ۱۳۲
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۲۴
پلنگ، ۲۱۹
پل و ویرژینی، ۸۶
پنجاه و سه نفر، ۲۳۸، ۲۴۶، ۲۵۶
پنجه‌ی خونین، ۱۳۲
پندنامهٔ سعدی، ۲۲۰
پندنامهٔ مارکوس، ۶۰
پورداوود، ابراهیم، ۲۰۵
پهلوان زند، ۱۳۲
پهلوی، ۱۱، ۲۵، ۲۷، ۲۸، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۵۶، ۱۶۵، ۱۹۹، ۲۰۸، ۲۵۳، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۷۲، ۲۸۵، ۲۹۹، ۳۱۳، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۱۵
پیام کافکا، ۴۰۵
پیدایش رمان فارسی، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۵۲، ۱۹۰، ۲۳۴
پیراهن زرشکی، ۲۷۵
پیشاوری، ادیب، ۱۰۳
پیک اجل، ۱۳۲
پینوکیو، ۲۶۵
تات‌نشین‌های بلوک زهرا، ۲۶۰
تاریخ ابن نجّار، ۳۳۸
تاریخ ادبیات ایران، ۷، ۱۵، ۲۱، ۲۲، ۴۰، ۷۶، ۷۷، ۸۹، ۱۱۴، ۱۲۴، ۱۳۴، ۲۶۴، ۲۸۳، ۲۹۰، ۴۲۳
تاریخ ادبی ایران، ۶۳
تاریخ بیهقی، ۸
تاریخ جدید و مجلات ایران، ۱۰۴
تاریخ روابط ایران و روس، ۲۰۶
تاریخ سیستان، ۲۹، ۳۷
تاریخ فرس و عرب در زمان ساسانیان، ۲۵۸
تاریخ قرآن، ۲۵۸
تاریخ گزیده، ۳۹
تاریخ مشروطه، ۹۰
تاریخ مطبوعات و ادبیات در ایران، ۵۰
تاریخ معاصر ایران، ۲۴، ۲۵۷
تاریخ وصّاف، ۳۲، ۳۹
تاشکند، ۳۹۵
تایم، ۳۶۰
تایمز، ۹۹، ۱۰۱
تبریز، ۵۱، ۵۲، ۶۰، ۶۱، ۷۸، ۹۸، ۹۹، ۱۰۱، ۱۱۴، ۱۴۰
تبریزی، میرزا آقا خان، ۶۴، ۱۱۱
تبریزی، میرزا مهدی خان، ۷۱
تجارب السلف، ۳۹
تخت جمشید، ۳۸۱
ترانه‌های خیام، ۲۹۶، ۲۹۸، ۳۰۴، ۳۰۹، ۳۶۳
تربیت، ۸۷
ترجمهٔ قابوس‌نامه، ۲۴
ترجمهٔ مرزبان‌نامه، ۲۴
ترز راکوین، ۱۷۹

ترکستان، ۱۲۶
ترکمانچای (معاهده)، ۴۶
ترکیه، ۲۱
تصویری از ناصر خسرو، ۱۹۰
تعبیر خواب، ۱۸۳
تفریحات شب، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۲
تفلیس، ۶۸، ۱۱۰
تفوّق انگلوساکسون مربوط به چیست؟، ۱۷۱
تقی‌زاده، جلیل محمّد، ۱۱۰
تقی‌زاده، حسن، ۲۰۴
تلخ و شیرین، ۲۱۹
تلگراف بی‌سیم، ۱۸۴
تنگسیر، ۲۶۵، ۲۷۵
توپ مُرواری، ۳۳۰، ۴۰۵، ۴۰۷
توده، حزب، ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۳۷، ۲۷۴
توفان، ۱۰۳
تولستوی، ۲۶۹، ۲۷۷
تهران، ۸، ۲۲، ۲۴، ۲۹، ۳۸، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۸، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۸، ۶۱، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۸۳، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۸، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۵، ۱۲۱، ۱۲۴، ۱۲۶، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۴۱، ۱۶۱، ۱۷۲، ۱۹۴، ۲۰۵، ۲۱۱، ۲۳۹، ۲۶۲، ۲۸۲، ۳۳۰، ۳۹۱
تهران مخوف، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۵۲، ۱۸۹
تیموریان، ۲۸، ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۴۰
ژیگا، ۸۸
ثعالبی، ۳۶
جادو، ۱۶۹، ۱۹۰
جامعه‌شناسی اسلام، ۲۴
جامی، نورالدین عبدالرحمان، ۱۰۸، ۱۱۲
جان شیفته، ۲۶۷
جراید و اشعار ایران جدید، ۲۲
جُرجی زیدان، ۸۶
جفت پاک، ۱۳۱
جلیلی، جهانگیر، ۱۱، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۸۹-
جمال الدین واعظ، مبارز مشروطه، ۲۳۳
جمالزاده، محمّد علی، ۱۱، ۱۲، ۱۱۱، ۱۱۹، ۱۳۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۶۲، ۱۷۱، ۱۸۷، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۴-۲۳۶، ۲۵۹، ۳۲۲، ۳۲۷، ۳۳۴
جنایات پتر، ۱۵۰، ۱۵۳
جنتی عطایی، ۴۰۱
جونز، سرهارفورد، ۵۰، ۹۰
جوینی، عطا ملک، ۳۸
جوینی، منتجب‌الدّین بدیع‌اتابک، ۳۰، ۳۸
جهنم تعصّب، ۲۱۸
جیمز، هنری، ۲۶۲
چایکین، ک، ۱۱۴، ۲۲۴
چخوف، ۳۹۸
چخوف، آنتوان، ۲۵۴
چرا دریا توفانی شده بود، ۲۷۵

چراغ آخر، ۲۷۵
چرم ساغری، ۲۶۸
چوند و پرند، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۱۱، ۳۳۴
چشمهایش، ۲۳۸، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۶، ۲۵۷
چگونه ممکن است متوّل شد، ۱۲۸
چمدان، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۵۵، ۲۵۶
چنین گفت زردشت، ۳۱۶
چوبک، صادق، ۱۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۷۴، ۲۷۵
چین، ۱۲۶
حاجی آقا، ۱۸۴، ۳۸۸، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۷، ۴۰۰
حاجی میرزا آقاسی، ۵۱
حافظ، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۶۸، ۱۶۹، ۲۳۹
حبل المتین، ۷۰، ۸۷
حبیب السّیر، ۳۹
حجازی، محمّد، ۱۱، ۱۲، ۱۵۷، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۹۰، ۱۹۱
حجت، رضا، ۱۳۱
حسین کرد، ۳۵
حق و ناحق، ۲۱۹
حکایت‌هایی از بوستان سعدی، ۲۴
حکمت ادیان، ۱۸۳
حماسهٔ ملّی ایران، ۲۵۴، ۲۵۸
حمزه‌نامه، ۴۱
حیات الحیوان، ۳۳۷
خاقانی، ۱۶۹
خاقانی، شاعری دیرآشنا، ۱۶۷
خانه‌به‌دوش، ۲۲۷
خاورمیانه در جنگ، ۱۴۰
خدادادهٔ تیموری، احمد علی، ۱۴۹، ۱۵۲
خراسان، ۳۰، ۳۶، ۱۲۷، ۳۱۷
خسروی، محمّد باقر، ۱۱، ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۵
خسیس، ۲۲۱
خطاط، نسرین، ۹۳
خط و خطّاطان، ۷۸
خلاصهٔ تاریخ ایران، ۱۸۴
خلیلی، عبّاس، ۱۱، ۱۴۹، ۱۵۲
خلیلی، محمّد رضا عراقی، ۱۳۱
خلیلی، محمّد علی، ۱۳۱
خواجه رشیدالدین فضل الله، ۳۸
خوارزم، ۵۱
خوارزمشاهیان، ۲۸، ۲۹، ۳۷
خواند میر، ۳۹
خون‌بهای ایران، ۱۳۱
خون سیاوش، ۱۳۲
خیام، ۲۲۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۹، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۵۵
خیمه شب بازی، ۲۶۲، ۲۶۳
خیره، ۴۴
دارالفنون، ۴۸، ۵۲، ۵۷، ۸۴، ۲۸۳
دارالمجانین، ۲۱۱، ۲۲۷، ۲۳۱، ۲۳۴، ۲۳۵
دارمستتر، ۳۷۲

داستان باستان، ۱۲۱
داستان شهربانو، ۱۳۱
داستان مانی نقاش، ۱۲۶، ۱۲۷
داستان نادرشاه، ۱۳۱
داستان یک روح، ۳۶۷
داستایوفسکی، ۲۶۱، ۲۷۴، ۳۵۰
داش آکل، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۲۵
دام گستران (انتقام‌خواهان مزدک)، ۱۲۳، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۴
دبستان فارسی، ۷۸، ۹۰
دختر رعیّت، ۲۶۷
دختر عمو بت، ۲۶۸
دختر کورش، ۱۳۱
دخو، ۱۰۴
درآمدی بر ادبیات فارسی، ۲۴
درآمدی بر تاریخ ادبیات فارسی، ۲۴
در باره مطالعات در لهجه ساسانی، ۲۳۶
در بارهٔ صادق هدایت، ۴۰۵
در تلاش معاش، ۱۶۰
در جستجوی شادمانی، ۱۸۳
درد دل ملّا قربان علی، ۲۱۰، ۲۲۲
درویش مومیایی، ۲۱۹، ۲۲۷
درّهٔ نادره، ۳۴
دریابندری، نجف، ۲۷۶
دُرّ یتیم خلیج، ۲۶۰، ۲۶۱
دست‌غیب، عبدالعلی، ۲۵۵، ۲۵۷، ۲۷۶، ۲۹۱، ۳۰۸
دستور امروز، ۹۱
دستور زبان فارسی، ۱۱۰
دستور سخن، ۷۸، ۹۰
دست‌های آلوده، ۲۶۱
دشتی، علی، ۱۱، ۱۲، ۱۵۷، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۸۹، ۱۹۰
دشمن خونی، ۲۱۹
دشمن ملّت، ۲۲۱
دکتر بکتاش، ۲۷۷
دکتر ژیواگو، ۳۶۲
دکنی، ابوالفضل، ۴۱
دلیران تنگستان، ۱۳۰، ۱۳۴
دلیران خوارزم، ۱۳۲
دمی با خیام، ۱۹۰
دمیری، ۳۳۷
دوازده ماه، ۲۵۴
دودا، هربرت والتر، ۲۶۴
دوده، آلفونس، ۱۹۱، ۲۳۳
دوستی خاله خرسه، ۲۰۹، ۲۲۳، ۲۳۴
دوشیزه اورلئان، ۲۵۴
دولت‌آبادی، یحیی، ۱۵۱
دوما، الکساندر، ۸۵
دومولن، ادموند، ۱۷۱
دون کارلوس، ۲۲۱
دون کیشوت، ۲۷۳
دهخدا، علی اکبر، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۱۱، ۳۲۹، ۳۳۴
دهلی، ۱۰۴، ۲۲۲، ۲۲۳
ده نفر قزلباش، ۱۳۲
دیدار با اهل قلم، ۱۱۱

دید و بازدید، ۲۵۹، ۳۶۴
دیژون، ۲۰۴، ۲۳۳
دینکرد، ۲۹۹
دیوان منوچهری، ۵۱
رئالیسم، ۲۳۹، ۲۵۲، ۳۰۶
رائین، اسماعیل، ۵۰، ۹۰
راجرز، ای، ۸۵
رادو، پاستور والری، ۳۰۹، ۳۵۵
راس، سردنیس، ۲۲
رامایانا، ۳۵، ۴۱
راه آب‌نامه، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۲۷، ۲۳۱، ۲۳۵
راهنمای کتاب، ۲۲۲، ۲۷۶
رباعیات حکیم عمر خیام، ۲۹۳
رجل سیاسی، ۲۲۳
رحیمی، مصطفی، ۸
رزم‌نامه، ۳۵، ۴۱
رستاخیز، ۲۰۵
رستم در قرن بیست و دوم، ۱۲۸
رشحات قلم، ۱۴۹
رشد شخصیت، ۱۸۳
رشید یاسمی، ۶۳، ۱۰۴
رضا خان پهلوی، ۱۹، ۹۵، ۱۰۱، ۱۲۹، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۳، ۱۴۶، ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۶۲، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۲۰۲، ۲۸۴، ۲۸۷، ۳۲۹، ۳۳۱، ۳۵۲، ۳۶۹، ۳۷۱، ۳۷۵، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۹۰
رضازاده شفق، صادق، ۱۳۱
رفیعی مهرآبادی، محمّد، ۲۴
رکن‌زادهٔ آدمیّت، حسین، ۱۳۰، ۱۳۴
رموز حمزه، ۳۵، ۴۱
رنسانس، ۱۸
روز اوّل قبر، ۲۶۵، ۲۷۵
روز سیاه رعیت، ۱۴۹
روز سیاه کارگر، ۱۴۹، ۱۵۲
روزگار سیاه، ۱۴۹، ۱۵۳
روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران، ۵۲
روزنامهٔ رسمی ایران، ۵۲
روزن، فردریک، ۶۳
روزنفلد، ای، ۳۰۱
روزولت، تئودور، ۱۴۰
روسو، آرند، ۳۵۶
روسو، ژان ژاک، ۶۶
روسیه، ۲۱، ۴۶، ۶۹، ۸۹، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۳۸۱
روضة الصّفا، ۳۹، ۵۱
رولاند، رومن، ۲۶۸
رویای صادقانه، ۲۱۳
روی جادهٔ نساک، ۲۹۸
رهبر فارسی، ۹۱
ریاض العارفین، ۵۱
ریپکا، یان، ۱۱۴، ۲۶۴
رؤیای صادقه، ۲۳۵
زاخودر، بی. ان، ۲۲۴
زاکانی، عبید، ۱۰۶، ۱۱۱، ۲۷۵
زبان فارسی، ۲۴
زرین‌کوب، حمید، ۳۲۷
زنبق دزّه، ۲۶۸

زنجانی، شیخ ابراهیم، ۱۳۱
زندگی پر ماجرای نادرشاه، ۱۳۲
زندگی و آثار صادق هدایت، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۳۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۷۳، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۱، ۴۰۷
زند و هومن یسن، ۳۷۰، ۳۷۳
زنده به گور، ۲۹۱، ۲۹۷، ۳۰۹، ۳۲۵، ۳۲۶
زندیه، ۴۳
زن زیادی، ۲۶۰
زولا، امیل، ۱۹۱، ۱۷۹
زیبا، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۹۰
زیبای حسود، ۱۳۲
ژاپن، ۷۰، ۸۹
ژان کریستف، ۲۶۷
ژنو، ۲۰۸، ۲۳۱
ژید، آندره، ۲۶۱
سارتر، ژان پل، ۲۶۱، ۳۶۰
سارویان، ویلیام، ۱۸۶
ساسانیان، ۲۷، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۷، ۲۹۹، ۳۰۲
ساغر، ۱۸۰، ۱۸۳
سالاری‌ها، ۲۵۷
سالور، حسین علی عمادالسلطنه، ۱۳۱
سالور، سبکتکین، ۱۳۱
سامانیان، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۶، ۳۷
سامپینگه، ۳۷۰
ساندی تایمز، ۳۶۰
سانسکریت، ۳۵، ۴۱، ۲۵۸، ۳۶۵
ساوجبلاغ، ۶۸
سایه، ۱۶۶
سایه روشن، ۲۹۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۲۶
سایهٔ مغول، ۲۹۷، ۳۰۰، ۳۰۷
سبک‌شناسی، ۴۰، ۶۲، ۸۳
سپانلو، محمّد علی، ۱۳۳، ۱۸۹، ۱۹۰، ۲۷۵، ۳۶۶
سپهسالار، ۵۲
ستار خان، ۱۳۱
ستارهٔ کاروان، ۱۳۱
ستارهٔ لیدی، ۱۲۰
سخن (مجله)، ۲۲۲، ۲۵۹، ۲۷۶، ۲۷۷
سخنوران ایران در عصر حاضر، ۱۰۴، ۲۲۲
سرجان مَلْکم، ۴۴، ۵۰
سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی، ۵۳، ۶۶، ۸۹، ۹۲، ۹۳، ۱۱۱، ۲۳۴
سرشک، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹
سرگذشت بشر، ۲۲۱
سرگذشت شاهزاده خانم بابلی، ۱۲۱
سرگذشت طاهر بن حسین، ۱۳۲
سرگذشت عمو حسین علی، ۲۱۹
سرگذشت کندوها، ۲۶۰
سرگذشت لطف علی خان زند، ۱۳۲
سروته یک کرباس، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۶، ۲۲۹، ۲۳۲
سروش، ۱۰۵
سزار، ۱۴۰
سعدی، ۲۴، ۳۲، ۶۲، ۶۵، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۲۲۰، ۲۵۸
سفارتنامه خوارزم، ۵۱

سفرنامهٔ ابراهیم‌بیگ، ۳۲۲
سفری به شهر بادگیرها، ۲۷۴
سفینهٔ طالبی، ۶۰
سگ ولگرد، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۹۸، ۳۹۹
سلامت روح، ۱۸۳
سلجوقیان، ۲۸، ۲۹، ۳۷
سلحشور، ۱۲۷
سلطان سنجر سلجوقی، ۳۰
سن ژوزف، ۵۳
سنگ صبور، ۲۶۵
سوئیس، ۱۰۵، ۱۱۱، ۲۰۴
سواد و بیاض، ۹۱
سوتفاهم، ۲۶۱
سوررئالیسم، ۲۲۶، ۳۶۸
سه تار، ۲۶۰
سه تفنگدار، ۸۵
سه قطره خون، ۲۹۷، ۳۲۵، ۳۲۷
سه لهجه از لهجه‌های ایرانی، ۱۱۰
سهیلی خوانساری، احمد، ۱۳۱
سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیگ، ۱۱، ۶۷، ۶۹، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۸۹، ۱۰۶
سیاست طالبی، ۶۰
سیاه‌پوشان، ۱۲۷، ۱۲۸
سیری در دیوان شمس، ۱۶۷
سیزده نوروز، ۱۵۰
سیسرون، ۱۸۴
سی غزل از حافظ، ۲۴
سیگاری، علی، ۱۳۱
سیندخت، ۲۷۷
شاتوبریان فرانسوا رنه دُ، ۸۶
شاختر، هلن، ۱۸۳
شادکامان درّه قره‌سو، ۲۷۷
شادلو، نصرت الله، ۱۳۱
شامپی یونه، ۲۸۲، ۲۸۹
شامسون، ای، ۲۲۵
شاو، جرج برنارد، ۲۵۴
شاه ایران و بانوی ارمن، ۱۳۱
شاه حسینی، نصیرالدین، ۱۳۱
شاه طهماسب اوّل، ۴۰
شاه عبّاس اوّل، ۴۰، ۷۰
شاهکار، ۲۱۹
شاهنامه، ۱۱۶، ۱۲۲، ۲۳۶
شایست و ناشایست، ۲۹۹
شرارهٔ خاموش شده، ۱۳۱
شرحی از وقایع بغداد، ۳۳
شرف الدین علی یزدی، ۳۹
شریف، علی اصغر، ۱۳۱
شفق سرخ، ۱۵۷، ۱۶۲، ۱۶۵
شفیعی کدکنی، محمّد رضا، ۱۱۰، ۱۱۲
شکسپیر، ویلیام، ۲۶۷
شلغم میوه بهشته، ۲۷۷
شمس تبریزی، ۱۶۹
شمس و طغرا، ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۴، ۱۳۳
شمیسا، سیروس، ۳۶۷
شوروی (سابق)، ۱۰۰، ۱۹۳، ۱۹۶، ۲۳۸، ۲۴۸، ۳۹۵

شوکوساپاتی، ۳۵
شولتز، ۶۸
شوهر آهو خانم، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۶
شهر خدا، ۲۷۶
شهرستان‌های ایران، ۳۷۰، ۳۷۳
شهر ناز، ۱۵۱
شهریار هوشمند، ۱۳۱
شهمردان بن ابی الخیر، ۳۷
شهید راه آزادی: سیّد جمال واعظ اصفهانی، ۲۳۳
شیبانی، محمّد علی خان، ۸۸
شیخ احمد روحی کرمانی، ۷۴، ۷۶، ۷۷
شیخ عبدالرحمان جامی، ۱۱۲
شیرازی، حسین علی، ۸۹
شیرازی، میرزا صالح، ۴۸، ۵۱، ۵۳
شیرنوایی، امیر علی، ۳۹
شیعه، ۳۴، ۶۸، ۱۴۱، ۲۲۰
شیلر، فریدریش، ۲۲۱، ۲۵۴
صائب تبریزی، ۳۶۲
صادق هدایت از افسانه تا واقعیّت، ۲۹۱، ۳۰۷، ۳۰۹، ۳۳۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۷۳، ۴۰۰
صحرای محشر، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۳۱، ۲۳۲
صدر هاشمی، محمّد، ۱۰۴
صد سال داستان‌نویسی ایران، ۶۶، ۹۲، ۱۳۳، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۸۹، ۱۹۰، ۲۳۵، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۳۳۵، ۳۶۷، ۴۰۰، ۴۰۷
صفاریان، ۲۹، ۳۶
صفویان، ۲۸، ۳۳، ۳۴، ۳۷، ۴۱، ۴۵
صفوی، رحیم‌زاده، ۱۳۱
صفویه، ۲۸۳
صنعتی‌زاده، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹
صنعتی‌زاده، عبدالحسین، ۱۲۳
صنعتی‌زاده کرمانی، ۱۱۵
صور اسرافیل، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۱۰، ۱۱۱
طالبوف، عبدالرحیم، ۱۱، ۵۵، ۶۰، ۶۱، ۶۵، ۱۰۹
طاهریان، ۲۹، ۳۶
طباطبایی، سیّد ضیاءالدین، ۱۳۷
طبری، احسان، ۲۰۰
طبیب اجباری، ۸۶
طسوجی، میرزا عبداللطیف، ۸۴
طغرل و همای، ۱۱۷
طوطی‌نامه، ۳۵
ظفرنامه‌ی تیموری، ۳۹
عابدینی، حسن، ۲۵۵
عالم ابدی، ۱۲۸
عبّاس میرزا، ۵۱، ۵۳، ۸۵
عبدالحسین میرزا، ۸۶
عبدالله بن فضل الله شیرازی، ۳۹
عتبة الکتبة، ۳۰، ۳۸
عثمانی، ۲۱، ۷۶، ۷۹، ۹۱، ۹۹
عروس مداین، ۱۳۲
عروس مدی، ۱۳۰
عروس مرو، کیانوش دختر یزدگرد، ۱۳۱

عزم و عشق، ۱۳۱
عشق پاک، ۱۳۱
عشق و پادشاهی، ۱۳۲
عشق و سلطنت، ۱۲۰، ۱۳۴
عشق و عفت، ۸۶
عقیده اسماعیلیه در جامع التواریخ رشیدالدّین فضل الله، ۲۴
علم و هنر، ۲۰۷
علوی، بزرگ، ۱۱، ۱۲، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۹۵، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۳۱، ۳۳۵، ۳۵۹، ۴۱۰
علویّه خانم، ۲۹۸، ۳۳۰، ۳۳۴
علی بابا، ۲۵۸
عیش پیری و راز دوستی، ۱۸۴
غرایب عواید ملل، ۷۸
غرب زدگی، ۲۶۱
غزنویان، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۷
غزنوی، محمود، ۳۰
غیر از خدا هیچ کس نبود، ۲۱۹
فارس، ۵۲
فارس، ۲۸۲
فارس و عرب، ۲۴
فارسی شکر است، ۲۰۶، ۲۰۹، ۲۲۶، ۲۳۰
فاضل، جواد، ۱۳۱
فاکنر، ویلیام، ۲۶۲
فتّاحی، فتح الدین، ۳۳۵
فتانه، ۱۲۸
فتح علی شاه قاجار، ۴۵، ۴۶، ۵۰
فتنه، ۱۶۹
فتوحات کورش کبیر، ۱۲۰
فراماسونری، ۵۷، ۶۳
فراماسونری در ایران، ۶۳، ۶۵
فراموشخانه و فراماسونری در ایران، ۵۰
فرانس، آناتول، ۲۲۲
فرانسه، ۵۰، ۵۲، ۱۶۵، ۲۰۴، ۲۸۱، ۲۸۶، ۲۹۳، ۳۰۹، ۳۳۸، ۳۹۵
فراهانی، ادیب الممالک، ۱۰۳
فردوسی، ۱۱۶، ۱۲۲
فرزاد، مسعود، ۲۴۲، ۳۰۷، ۳۳۱، ۳۳۳، ۳۳۵
فرزانه، م.ف، ۲۳۴، ۲۸۹، ۲۹۰، ۳۰۸
فرشتهٔ صلح (خانهٔ اصفهانی)، ۱۲۸
فرشیدورد، خسرو، ۹۱
فرنگستان، ۲۰۷، ۲۲۲
فروغی، ذکاء الملک، ۸۵
فروغی، محمّد حسین، ۸۷
فروید، زیگموند، ۱۸۳، ۲۳۸، ۲۳۹
فرهنگ خاورشناسان، ۲۴
فرهنگ داستان‌نویسان، ۲۵۵
فرهنگستان، ۳۸۴
فلاندن، اوژن، ۳۰۳
فلسفهٔ اسلامی، ۲۳۶
فواید گیاهخواری، ۲۹۵
فهرست کتاب‌های چاپی فارسی، ۱۳۴
فیلدینگ، ۳۱۱
فیلوت، دی. سی.، ۷۶، ۷۹، ۸۲

قائم مقام در جهان ادب و سیاست، ۵۶
قائم مقام فراهانی، ۱۱، ۵۵، ۵۶، ۶۲
قاجار، ۱۱، ۱۷، ۲۵، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۵۰، ۵۶، ۶۲، ۶۵، ۷۰، ۸۶، ۸۷، ۹۳، ۹۸، ۱۱۱، ۱۳۷، ۱۴۳، ۲۱۰، ۲۸۲، ۲۸۳، ۴۱۹
قادری، محمّد خداداد، ۳۵
قافله‌سالار سخن (خانلری)، ۳۰۸
قانون، ۴۸، ۵۸، ۸۷
قدیمی، مهوش، ۹۳
قراچه‌داغی، میرزا جعفر، ۸۴
قرن بیستم، ۱۰۳
قریب، یحیی، ۱۳۲
قزوینی، عارف، ۱۰۳
قزوینی، محمّد، ۳۳
قصّه‌نویسی، ۶۶، ۱۱۱، ۲۹۱، ۳۰۸، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۶۷، ۴۰۰
قصه‌های ایران به زبان عامیانه، ۲۳۶
قصّهٔ قصّه‌ها، ۲۲۰
قفقاز، ۶۰، ۶۸، ۹۶
قُلشن دیوان، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۱۵، ۲۳۱
قلمرو سعدی، ۱۶۷، ۱۶۸
قمارباز، ۲۶۱
قهوه‌خانه سورات، ۲۲۱
کاپیتولاسیون، ۱۳۸
کاتوزیان، محمّد علی همایون، ۲۸۹، ۲۹۱، ۳۰۷، ۳۰۹، ۳۳۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۸، ۳۷۳، ۴۰۰
کارنامهٔ اردشیر بابکان، ۳۷۰
کارنامهٔ اردشیر پاپکان، ۳۷۲
کاروان عشق، ۱۵۷، ۱۵۹
کاشتانکا، ۳۹۸
کاغذ اخبار، ۵۲، ۵۳
کافکا، فرانتس، ۳۵۰، ۴۰۵، ۴۰۷
کامو، آلبر، ۲۶۱، ۲۷۴
کاوه، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۲۱، ۲۳۰
کباب غاز، ۲۱۹
کپنهاگ، ۲۳۶
کتاب احمد (سفینهٔ طالبی یا سفینه طالبوف)، ۶۰، ۶۶
کتابچهٔ غیبی، ۵۷
کتابشناسی صادق هدایت، ۳۶۷
کتاب صادق هدایت، ۲۳۵، ۲۹۱، ۳۰۸
کتیرایی، محمود، ۲۹۱، ۳۰۸
کردانی، محمّد تقی، ۱۳۲
کردستان، ۱۹۶
کرمان، ۷۶، ۱۰۵، ۱۱۵، ۱۲۵
کرمانشاه، ۱۱۵، ۱۵۰
کرمانشاهی، محمّد، ۸۶
کریستن سن، آرتور، ۱۲، ۲۲۳، ۲۳۵
کریم خان زند، ۴۳
کریمه، ۶۹
کریمی حکاک، احمد، ۵۳، ۹۲
کژراهه، ۲۰۰
کسب و کار خانم وارن، ۲۵۴
کسروی، احمد، ۸۹، ۹۰، ۳۷۲
کسمایی، علی اکبر، ۱۳۲، ۲۵۷
کشف المحجوب، ۸

کشکول جمالی، ۲۲۰
کلاسیسیسم، ۳۶۸
کلبه‌ی هندی، ۸۵
کلکته، ۵۱، ۶۸، ۷۹
کلودی، کارلو، ۲۶۵
کلیله و دمنه، ۸، ۲۳۶
کمال الملک، ۱۸۴
کمالی، حیدر علی، ۱۳۲
کمبریج، ۱۱، ۱۵، ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۲۴، ۷۷، ۱۱۰
کمپساروف، دی. اس، ۱۲، ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۴، ۱۸۵، ۲۵۲
کُنت دومونت کریستو، ۸۵، ۱۲۴
کنفوسیوس، ۲۷۳
کوبیچکوا، ۳۸۸
کوربن، اس، ۲۲۵
کورش کبیر، ۱۲۲
کوری، ژولیو، ۳۹۵
کوبی پرس، میشل، ۵۳، ۶۶، ۹۲، ۹۳، ۱۱۱، ۲۳۴
کهنه و نو، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۳۶
کی‌آرکر، ویلیام، ۳۶۲
کیانیان، ۲۳۶
کیرک، جورج، ۱۴۰
گجستهٔ ابالیش، ۳۷۰، ۳۷۲
گذری به حاشیه کویر، ۲۷۴
گروه محکومین، ۴۰۵، ۴۰۷
گزارش گمان‌شکن، ۳۷۰، ۳۷۲
گزارشی از خوزستان، ۲۷۴
گلبن، محمّد، ۳۶۷
گلپکه، رودلف، ۲۶۳، ۳۷۵
گلستان، ۳۲، ۶۲، ۶۵، ۸۳، ۱۶۹، ۱۸۶، ۲۲۰، ۳۰۹
گلستان نیک‌بختی، ۲۲۰
گلشن، حسین علی، ۱۳۲
گل‌هایی که در جهنم می‌روید، ۱۶۳، ۱۶۴
گنج شایگان، ۲۰۵، ۲۲۲
گیلان، ۱۰۱
لارن مارگو، ۸۵
لارودی، نورالله، ۱۳۲
لاریجان: عشق و خون، ۱۳۱
لازار، ژیلبر، ۱۲، ۳۲۸، ۳۵۵
لازیکا، ۱۳۵
لالو ر، ۳۵۷
لاو، هنری دی. جی، ۱۸۵، ۱۸۶، ۳۱۲، ۳۸۰
لاهوتی، ابوالقاسم، ۱۰۳
لایپزیگ، ۶۸، ۲۶۴
لرد گُرزُن، ۴۶
لِساژ، ۸۶
لسکو، رژه، ۲۳۴، ۳۵۵، ۳۶۸
لسن، ۲۳
لطفی، حسن، ۲۲۵
لغت فارسی، ۱۱۰
لغت‌نامه، ۱۰۹
لمبتون، آن. ک. س، ۱۱۰
لندن، ۲۱، ۳۵، ۴۸، ۵۸، ۶۳، ۶۵، ۷۶، ۸۷، ۱۱۰

لوبون، گوستاو، ۱۷۱
لورنز، مانفرد، ۲۵۴
لوزان، ۲۰۴، ۲۳۳
لوکاچ، ۱۳۳
لوموند، ۲۸۹
لوناتیک، ۳۷۰
لون، هنریک ویلهلم ون، ۲۲۱
لوی، روبن، ۱۱، ۱۹، ۲۳
لویی چهاردهم و قرنش، ۸۵
لهجه‌های ایرانی، ۲۳۶
مانده‌های زمینی، ۲۶۱
ماجراهای حاجی بابای اصفهانی، ۱۱، ۴۶، ۶۷، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۹۰، ۹۲، ۱۰۶، ۲۱۰، ۳۲۲
ماخالسکی، ف، ۱۱۴، ۱۳۴
مادر غمدیده، ۱۲۸
مارشاک، ساموئل، ۲۵۴
مارکسیسم و نقد ادبی، ۱۳۳
مارکوارت، ۳۷۲، ۳۷۳
ماري ونیسی (ونیزی)، ۱۱۷
مازیار، ۲۹۷، ۳۰۰، ۳۰۷
ماسه، هانری، ۱۲، ۲۲۵، ۳۰۰
مالک و زارع در ایران، ۱۱۰
ماوراءالنهر، ۳۶
مایل هروی، نجیب، ۱۱۲
مثنوی، ۲۲۰
مجمع الفصحاء، ۵۱، ۲۸۳
مجمع دیوانگان، ۱۲۸
محکوم به اعدام، ۲۷۷
محمّد بن وصیف، ۳۷
محمّد خان قاجار، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۸، ۵۶، ۱۰۶
محمّد رضا پهلوی، ۱۹۳
محمّد علی شاه قاجار، ۹۷، ۱۰۵، ۱۱۴، ۱۱۷، ۲۳۳، ۳۲۹
محمود آقا را وکیل کنید، ۱۸۴، ۱۸۵
محمود افغان، ۱۳۲
محمود و ایاز، ۱۳۱
مدرّسی، ابراهیم، ۱۳۲
مدرّسی، تقی، ۱۱، ۱۳، ۲۶۸
مدیر مدرسه، ۲۶۰
مراغه‌ای، زین العابدین، ۶۸، ۶۹، ۷۲، ۷۳، ۸۹، ۱۰۹
مرد امروز، ۱۶۲
مردم گریز، ۷۸
مرزبان‌نامه، ۸
مرغ مسیّ، ۲۲۴
مزدک، ۱۲۳، ۱۳۴، ۲۲۱
مزرعهٔ حیوانات، ۳۸۵
مسالک المحسنین، ۶۰
مسایل الحیات، ۶۰
مستنطق، ۲۵۴
مستوفی، حمد الله، ۳۹
مسرور، حسین، ۱۳۲
مسعود، محمّد، ۱۱، ۱۵۷، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۸۹
مسکو، ۲۲۱، ۲۲۴، ۳۷۷، ۳۹۵

مسکوب، شاهرخ، ۳۸، ۳۹
مشروطیّت، ۱۱، ۱۷، ۱۸، ۲۲، ۲۳، ۲۵، ۴۸، ۴۹، ۵۲، ۵۸، ۵۹، ۶۱، ۶۲، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۷۱، ۷۳، ۸۲، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۹۳، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۱۰، ۱۱۳، ۱۲۹، ۱۳۳، ۱۴۶، ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۱۳، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۹۰، ۳۲۹، ۴۱۹، ۴۲۰
مشفق کاظمی، ۱۱، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸
مشیریه، ۵۲
مصدّق، محمّد، ۱۹۶، ۲۳۸، ۲۶۰
مطالعات جدید درباره‌ی زبان سامی، ۲۵۸
مطبوعات و شعر ایران معاصر، ۹۹
مظالم ترکان خاتون، ۱۳۲
مظفر الدّین شاه قاجار، ۴۶، ۴۸، ۹۷
معرفی یک تفسیر کهن قرآنی، ۲۹
مغولان، ۲۲، ۲۸، ۳۱، ۳۲، ۳۷، ۴۰، ۵۵، ۳۰۰، ۳۰۱
مقدادی، بهرام، ۴۰
مک آیور، آر، ۱۸۳
ملّا نصرالدین، ۹۶، ۱۱۰، ۱۱۱
ملزیگ، هربرت، ۲۵۴
ملک‌پور، جمشید، ۶۴، ۹۳
منتخب داستان‌ها، ۲۷۶
منشآت، ۶۲
منصوری، ذبیح الله، ۲۲
من هم گریه کرده‌ام، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۸۹
موپاسان، ۱۹۱
موریانه، ۲۵۷، ۲۵۸
موریه، جیمز جوستینین، ۶۷، ۷۳، ۷۹، ۸۰، ۹۰، ۲۱۰
موش و گربه، ۲۷۵
مولانا، ۲۲۰
مولیر، ۷۸، ۸۶، ۲۲۱
مونتی، ونسان، ۳۷۵
مهابهاراتا، ۳۵، ۴۱
مهرگان در مشهد اردهال، ۲۷۴
مهرهٔ مار، ۲۷۶
میرخواند، ۳۹، ۵۱
میرزا، ۲۵۷
میرزا ابوالحسن، ۷۴
میرزا جهانگیر خان شیرازی، ۱۰۵، ۱۱۱
میرزاده عشقی، ۱۰۳
میرزا ملکم خان، ۱۱، ۴۸، ۵۵، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۸۷، ۱۰۹
میرصادقی، جمال، ۲۳۴، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۷۵، ۲۷۶، ۳۲۷، ۳۶۵
میرعابدینی، حسن، ۶۶، ۹۲، ۱۳۳، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۸۹، ۱۹۰، ۲۳۵، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۷۴، ۲۷۶، ۳۳۵، ۳۶۷، ۴۰۰، ۴۰۷
میکادو، ۷۰
میکادونامه، ۸۹
میلتون، جان، ۲۶۸
میلسپو، ای سی، ۱۳۸
میمندی نژاد، محمّد حسین، ۱۳۲
مینورسکی، ۳۷۲
مینوی، مجتبی، ۹۲، ۱۲۴، ۳۰۷، ۳۳۵

مؤتمن، زین العابدین، ۱۳۲
ناپلئون بناپارت، ۴۶، ۵۰، ۱۴۰
ناتل خانلری، پرویز، ۵۶، ۶۲، ۱۱۱، ۱۵۹، ۱۸۷، ۱۹۰، ۱۹۱، ۳۳۹، ۳۶۳، ۳۷۰، ۳۷۳
ناتورالیسم، ۱۹۱، ۲۵۲، ۲۶۵، ۲۷۴، ۲۷۵، ۳۶۸
نادر پسر شمشیر، ۱۳۲
نادر شاه افشار، ۳۴، ۴۵، ۷۰
نادرشاه افشار، ۳۴
نادر، فاتح دهلی، ۱۲۸
ناصرالدّین شاه قاجار، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۵۱، ۵۷، ۵۸، ۶۳، ۷۴، ۸۵
ناصر خسرو، ۱۶۸
نامه‌ها، ۲۳۸، ۲۴۶، ۲۴۸
نامهٔ عشقی، ۱۰۳
نثری، موسی، ۱۱، ۱۱۵، ۱۲۰
نجفی، ابوالحسن، ۸
نجمی، ناصر، ۱۳۲
نخبهٔ سپهری، ۶۰
نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران، ۶۲، ۱۰۴، ۱۱۱، ۱۸۹، ۱۹۱، ۳۳۵، ۳۶۳، ۳۷۳
نخشبی، ضیاءالدین، ۳۵
نزهت نامه علایی، ۳۷
نسل شجاعان، ۱۳۱
نسیم، ۱۸۰، ۱۸۳
نسیم شمال، ۱۰۳
نشاء، ابراهیم، ۸۶
نفیسی، سعید، ۱۳۲
نقد آثار بزرگ علوی، ۲۵۵، ۲۵۷
نقد آثار صادق هدایت، ۲۹۱، ۳۰۸
نقد آثار م. ا. به‌آذین، ۲۷۶
نقد حال، ۳۰۷
نقش پرند، ۲۶۷
نقشی از حافظ، ۱۶۷
نگارستان خون یا قیام خراسان، ۱۳۱
نمک گندیده، ۲۲۳، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۲
نمونه‌های نخستین بشر و نخستین شاه در تاریخ داستانی ایرانیان، ۲۳۶
نوامیس روحیهٔ تطوّر ملل، ۱۷۱
نوبهار، ۱۰۳
نوپرست، ۲۱۹
نورث، ۲۳
نوری، میرزا آقا خان، ۶۳
نوش آفرین، ۳۵
نوش‌آفرین‌نامه، ۴۲
نوشته‌های پراکنده، ۲۹۱
نوشته‌های پراکنده صادق هدایت، ۳۰۷
نولدکه، تئودور، ۱۲، ۲۵۴، ۲۵۸
نون والقلم، ۲۶۰
نویسندگان پیشرو ایران، ۱۳۳، ۱۸۹، ۱۹۰، ۲۷۵، ۳۶۶
نویسندگان پیشگام، ۲۵۷
نیچه، فردریک، ۳۱۶
نیرنگستان، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۷، ۳۰۸
نیروانا، ۳۴۹، ۳۶۵
نیکلسن، ۲۲
نیکیتین، ب، ۱۱۴، ۱۲۴

نیوکاسل، ۲۱
واقعیت اجتماعی و جهان داستان، ۱۳۳
والمیکی، ۴۱
وراکوبیچکول، ۲۶۴، ۳۸۷
ورق پاره‌های زندان، ۲۳۸، ۲۴۲، ۲۵۶
ورن، ژول، ۸۵
وغ وغ ساهاب، ۲۴۲، ۲۹۷، ۳۰۷، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۸۵
وقایع اتفاقیه، ۴۸، ۵۲
ولتر، ۲۰۴
ولنگاری، ۳۳۰، ۳۳۴، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۹۶، ۴۰۱
ونگوگ، ونسان، ۳۶۸
ویاس، ۴۱
ویجر، ۳۷۲
ویکنز، جی. ام، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۵۳
ویکونت دوبرازلون، ۹۲
ویگ، حزب، ۱۸۶
ویلان الدوله، ۲۲۳
ویلهلم تل، ۲۲۱
هارون الرشید، ۳۰۲
هخامنشیان، ۱۲۲
هدایت، رضاقلی خان، ۴۴، ۵۰، ۲۸۳
هدایت، صادق، ۱۱، ۱۲، ۱۹، ۱۴۶، ۱۵۶، ۱۷۱، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۷، ۲۰۱، ۲۱۱، ۲۳۰، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۸، ۲۴۲، ۲۵۵، ۲۵۹، ۲۶۲، ۲۶۴، ۲۷۹، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۸، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۵، ۳۷۷، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۹، ۴۱۴، ۴۲۳، ۴۲۴
هربرت، فون، ۲۵۴
هزار پیشه، ۲۲۰
هشتاد روز دور دنیا، ۸۵
هفت مقاله، ۲۹۰، ۳۶۴، ۴۰۰
هما، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۹۰
همایون فرخ، عبدالرحیم، ۱۳۲
همایون، محمّد علی، ۳۶۵، ۳۶۶
همایی، جلال الدین، ۹۰
همدان، ۱۲۰
هـــفرها، ۲۷۷
همپنگوی، ارنست، ۲۶۲
هند، ۲۸۷
هندو، ۱۶۹
هندوئیسم، ۳۷۰

هندوستان، ۳۵، ۴۱، ۴۵، ۴۶، ۵۰، ۳۴۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۶۶، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۸۳
هندوشاه نخجوانی، ۳۹
هولبرگ، لود ویگ، ۲۲۳
هومبولدت، دانشگاه، ۲۳۸
هویّت ایرانی و زبان فارسی، ۳۸
هیأت فلاماریون، ۶۰
هیتلر، ۳۹۰
یادبود نامهٔ صادق هدایت، ۳۲۸
یادداشت‌های خسرو اول انوشیروان، ۱۳۱
یادداشت‌های زیرزمینی، ۳۵۰
یادگار جاماسپ، ۳۷۰
یادگار (مجله)، ۹۲
یالتا، ۶۹
یتیمة الدهر، ۳۶
یزدگرد سوم، ۱۳۲
یعقوب لیث صفاری، ۳۷، ۱۳۲
یغما، ۲۲۲
یغمایی، اقبال، ۱۳۲، ۲۳۳
یک روز در ستم‌آباد شیران، ۲۱۹
یک سال در میان ایرانیان، ۲۲
یکُلیا و تهایی او، ۲۶۸، ۲۷۶
یکی بود یکی نبود، ۱۴۵، ۱۴۸، ۲۰۶، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۲۲، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۳۰، ۲۳۲، ۲۳۴
یوسفی، غلامحسین، ۱۱۱

Reza.Golshani@gmail.com
www.KetabFarsi.com

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

ISBN 964-7367-20-1
9 789647 367202