

دور محمد علي جمالزاده في إحياء الأدب الشعبي في إيران

شكوه السادات حسيني*

الملخص

لمحمد علي جمالزاده مكانته المميزة في أدب إيران المعاصر، ودوره البارز في تحديد حياة الأدب الفارسي الذي يجعله في رأس قائمة المبدعين في اللغة الفارسية المعاصرة بمبادرته في الاستفادة من التراث الحضاري في الأدب الفارسي وعرضه في الجنس الأدبي الحديث وتحديداً القصة القصيرة. وعلى هذا، تأثر الأدب الفارسي في بدايات القرن العشرين إلى حد بعيد بالأدب الغربي، حيث استخدم الكتاب الإيرانيون التقنيات الغربية إلى جانب ما أخذوه من التراث الشعبي وواكبوا، عن قرب، الحركة الحديثة والمعاصرة في الأدب العالمي. تعد مجموعة يكي بود يكي نبود (كان يا ما كان) لمحمد علي جمالزاده أول مجموعة قصصية في إيران، تتحقق فيها العناصر الأساسية للقصة القصيرة بوصفها جنساً أدبياً حديثاً بمضامينه التراثية متبنياً على ما كان موجوداً في الحكايات القديمة منذ زمن بعيد. يسعى هذا البحث إلى دراسة هذه العناصر في هذه المجموعة على ضوء المنهج الوصفي - التحليلي مستعيناً بالنقد التاريخي الجديد أو ما يسمونه التحليل الثقافي للنص، والذي استخدمت فيه الجماليات الفنية للتعبير العصري عن التغيرات الاجتماعية ومن ثم الأدبية في المجتمع الإيراني في بدايات القرن الماضي.

* أستاذ مساعد في الأدب المقارن بأكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، sh.hosseini@ihcs.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٣٩٩/٠٣/١٦، تاريخ القبول: ١٣٩٩/٠٥/٢٢

الكلمات الرئيسية: التاريخانية الجديدة، التحليل الثقافي، القصة القصيرة، محمد علي جمالزاده، مجموعة يكي بود يكي نبود.

١. المقدمة

تعدّ مجموعة يكي بود يكي نبود (كان يا ما كان) في بداية عشرينات القرن الماضي تاريخاً لميلاد القصة القصيرة في إيران؛ فقد اتفق المؤرخون والنقاد على قيادة محمد علي جمالزاده^١ (١٩٩٧-١٨٩٢) كاتب قصص هذه المجموعة الذي بدأ حياته الأدبية في العقد الأول من القرن العشرين بإصدار مقالاته وقصصه في مجلة شهرية كاوه وانتقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية في إيران بأسلوب ساخر مستخدماً الكلمات العامية والتعابير الاصطلاحية.

وفي السنة نفسها (١٩٢١) نظم نيما يوشيج^٢ مجموعته الشعرية الأولى *افسانه* (الأسطورة) كما كتبت أول مسرحية في الأدب الفارسي *جعفرخان از فرنگ برگشته* (جعفر خان الذي قد رجع من الغرب) لحسن مقدم، وأول رواية اجتماعية *طهران مخوف* (طهران المرعبة) لمشفق كاظمي، ويمكننا أن نعدّ بداية العشرينات نقطة انعطاف في تاريخ الأدب الفارسي المعاصر.

«وهذه الإبداعات كانت ثمرة محاولات في بداية القرن العشرين، إذ فتحت أبواب الشعر الفارسي أمام المصطلحات الشعبية على يد علي أكبر دهخدا وأشرف الدين نسيم شمال واستخدم أسلوب الوصف الواقعي في آثار ميرزاده عشقي، وأبي القاسم لاهوتي وإبراهيم ميرزا. وفي النصوص الثرية ظهرت الرواية التاريخية قبل ظهور القصة القصيرة في آثار محمد باقر خسروي وسيد موسى نصري وحسن خان بديع وصنعتي زاده كرمانلي وكان سبب ذلك توافر المصادر التاريخية بين أيدي الكتاب إلى جانب منع الحكومة التعرض للأوضاع الاجتماعية والسياسية وتحريضهم على الفخر بتاريخ إيران القديم» (كامشاد، ٢٠٠٥: ٧٤).

والبحث يهدف دراسة العناصر القصصية عند جمالزاده بعد إلقاء الضوء على حياته الأدبية، على ضوء المنهج الوصفي - التحليلي ومن منظور التاريخانية الجديدة أو التحليل الثقافي لأسلوب جمالزاده القصصية في مجموعة يكي بود يكي نبود التي تعدّ أول مجموعة القصة القصيرة الإيرانية مستخدماً الجماليات الفنية للتعبير العصري عن التغيرات الاجتماعية ومن ثم الأدبية في المجتمع الإيراني في بدايات القرن الماضي.

١.١ أسئلة البحث

١. ما هو دور محمد علي جمالزاده في تعريف مواصفات وعناصر القصة القصيرة الإيرانية وتوظيفها في ضمن الآثار الأدبية التي حاول المبدعون من خلالها إضافة تجربة أو مجموعة من التجارب إلى الخطاب الأدبي آنذاك؟
٢. كيف استفاد جمالزاده في إبداعه من الطرق المؤثرة في إحياء الأدب الشعبي، مستعيناً بهذا الجنس الأدبي الجديد؟
٣. ما هو دور مجموعة يكي بود يكي نبود في عرض تجربة الفئات الدونية للمجتمع الإيراني في أوائل القرن العشرين؟

٢.١ خلفية البحث

وهناك الكثير من المقالات النقدية والتحليلية لدراسة شخصيته وآثاره المختلفة مقارنة ببعض كتياب القصة الإيرانية من أمثال بزرك علوي وجمال آل احمد وصادق هدايت و.... منها:

«درباره جمالزاده و جمالزاده شناسی» محمدعلي همایون کاتوزیان (مجله: کلک، ١٣٧٤، ٦٧).

«محمد علي جمالزاده» ایرج افشار (مجله: نامه فرهنگستان، ١٣٧٦، رقم ١١).

«جمالزاده و هدايت: پایه گذاران ادبيات نوین فارسی» م. ف فرزانه (مجله: ایران نامه، ١٣٧٦، رقم ٦١).

«بررسی و تحلیل عنصر پیرنگ مبتنی بر عشق، اخلاق و معنویت در سه داستان کوتاه بزرك علوي، جمالزاده و آل احمد» فاطمه كعب اصل والآخرين (مجله: عرفان اسلامي، ١٣٩٨، رقم ٥٩).

«روایت شناسی داستان های کوتاه محمدعلي جمالزاده» رحمان مشتاق مهر وسعيد كرمي قره بابا (مجله: زبان و ادب فارسی جامعة تبريز، ١٣٨٧، دورة ٢٢، رقم ٢٠٧).

«بررسی عناصر داستانی داستان کوتاه «فارسی شکر است» از سید محمد علی جمال زاده» حسین خانی کلکای و ولی نوروزی (مجله: زبان و ادب فارسی جامعة تبریز، ١٣٩٢، دورة ٥١، رقم ٢٢).

كما كُتبت كثير من المقالات باللغة الفارسية في نقد وتحليل قصة من قصص مجموعة (كان يا ماكان) وعناصرها أو في نقد المجموعة من منظور نقدي، منها: «هویت، فردیت و نمایش امر بدنی در داستانهای یکی بود و یکی نبود جمالزاده»، مرجان کامیاب وپارسا؛ یعقوبی جنبه سرایی (مجله: جستارهای زبانی، ١٣٩٧، رقم ٤٦). «کاربرد و کارکرد مثل در مجموعه داستان یکی بود و یکی نبود جمالزاده» جواد میزبان و محمد تقوی (مجله: فرهنگ و ادبیات عامه، ١٣٩٦، رقم ١٢).

«خوانش نمادین غرب در داستانهای «فارسی شکر است» از محمد علی جمال زاده وقندیل ام هاشم از یحیی حقی» رضا ناظمیان (مجله: مطالعات نقد ادبی، ١٣٩٤، رقم ٤٠).

«بررسی عناصر داستانی داستان کوتاه «فارسی شکر است» از سید محمد علی جمال زاده»، حسین خانی کلکای، ولی نوروزی (مجله: ادبیات فارسی، ١٣٩٢، رقم ٢٢). «رابطه کارکردهای زبانی با تیپ های شخصی داستان های سید محمد علی جمال زاده» علی پشتدار وکیومرث گروسی (مجله: ادبیات پارسی معاصر، ١٣٩٢، السنة الثالثة، رقم ١).

«عوامل داستانی فارسی شکر است» محمد علی آتش سودا (مجله: علوم اجتماعی و انسانی جامعة شیراز، ١٣٨١، رقم ٣٤).

أما بالعربية فقد ترجمت رواية الفقي «المجموعة القصصية كان يا ماكان لمحمد علي جمالزاده» ودرستها في رسالتها لنيل درجة الماجستير بجامعة عين شمس (مصر)، ١٩٨٧.

على هذا، يبدو أنه من الضروري تعريف هذه الشخصية المحورية في الأدب الفارسي المعاصر والتي كانت قد ربطت بين الأدب المعاصر والوجه الحضاري والتراثي لهذا الأدب العريق للمتلقي العربي لإلقاء الضوء على ما يجري بين سطور هذه القصص.

٢. الإطار النظري

يعد التاريخ من منظور المؤرخين القدامى سلسلة من الأحداث المتتالية على ضوء العلاقة السببية حيث يمكن اعتبار كل حدث نتيجة لما حدث قبله كما تؤثر هذه الظاهرة بدورها في ظهور واقعة أو وقائع تحدث إثرها. وعلى ذلك يمكن للمؤرخ استنتاج روح عصرٍ ما من سلسلة الأحداث الواقعة في ذلك العصر. أما من منظور التاريخية الجديدة «الاتجاه الذي قد أخذ في التنامي مع نهاية السبعينيات ومطلع الثمانينيات على عدد من الدارسين» (الرويلي والبازغي، ٢٠٠٥: ٨٠) فلا يمكننا العثور على شيء من التاريخ إلا بعض الحقائق التي لا تتمكّن من إنكار وجوده في التاريخ ولا أكثر من ذلك.

«تعتبر التاريخية الجديدة إحدى الإفرازات النقدية لمرحلة ما بعد البنيوية، وفيها يجتمع العديد من العناصر التي هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى كـ «الماركسية والتقويض» (Deconstruction)، إضافة إلى ما توصلت إليه أبحاث الأنثروبولوجيا الثقافية وغيرها. تجتمع هذه العناصر لتدعم التاريخية الجديدة في سعيها إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثر الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكيل النص» (المصدر نفسه). وعلى هذا تكمن أهمية التاريخية الجديدة في أنها "منظومة من العمليات الإجرائية التحليلية ذات النزعة التأويلية في دراسة النصوص الأدبية على خلفية الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي أنتجها، وبالأخذ بعين الاعتبار طبيعة الصراعات الأيديولوجية والقوى السياسية التي هيمنت على الحقبة التاريخية التي ينتمي إليها النص الأدبي قيد البحث (برقلاخ، ٢٠١٥: ٧٩).

ويمكن القول في خطابات أصحاب التاريخية بأنهم «أخذوا نماذجهم (Paradigms) من العلوم الاجتماعية وذلك بواسطة ما يقوم به النقد الثقافي، حيث تعكس هذه النماذج الصراعات ما بين المادّة الأدبية والمسائل التاريخية وفي الوقت نفسه العلاقات والتفاعلات فيما بينهما وكذلك ما بين النسق النصي وبين التأثير الاجتماعي» (مكاريك، ٢٠١٤: ٤٤٤).

فتحليل النص الأدبي هو عملية لا تأخذ بعين الاعتبار ما يؤثر فيه من البنى التحتية (على أساس النقد الماركسي) أو البحث عن الخواص المشتركة بين المؤلف والمتلقي وشخصيات

العمل الأدبي (كما أنتجت ثقافة رأسمالية) أو في المقابل، الاتجاهات التي تعتقد بعدم وجود علاقة بين النص ومؤلفه (موت المؤلف).

وإنما «التاريخانية الجديدة تحاول إحياء الحقائق التاريخية - نوعًا ما - وتبرز من خلاله علاقات القوة الخفية وتوفير أسباب التحدي للقوة. وعلى هذا فالأدب هو أداة مادية وموضوعية لفهم التاريخ، وليس له قيم ماوراء التاريخ والخارج من إطار الزمن» (تسليمي، ٢٠٠٩: ٢٣٦).

وما نستفيد من هذا الاتجاه في الدراسة هذه أنه على الرغم من عدم وجود تغيرات أساسية وبارزه في الأدب الفارسي القصصي عبر قرون متتالية من ظهور الحكايات القديمة والمقامات حتى أوائل القرن العشرين، فإننا نشاهد محاولات ضئيلة لتأسيس نوع أدبي جديد، مستعينا النماذج الغربية، يسعى محمد علي جمالزاده أن يؤتي أكلها في مجموعته التي يمكن تسميتها أول مجموعة للقصة القصيرة الإيرانية.

٣. مكانة جمالزاده في الأدب الفارسي المعاصر

لمحمد علي جمالزاده مكانته المميزة في أدب إيران المعاصر، ودوره البارز في تجديد حياة الأدب الفارسي الذي يجعله في قائمة المبدعين في اللغة الفارسية المعاصرة. فهو أول من عرف الإيرانيين على التقنية الأوربية في كتابة القصة القصيرة. ورغم أنه كتب كل كتاباته خارج البلاد فإننا نلمس حياة إيران وروحها وبيئتها في آثاره أكثر من الذين كانوا يعيشون في إيران؛ بيد أن بعض النقاد أخذوا هذه المسألة بالحسبان ونقدوا شخصيته نقداً لاذعاً بسبب عدم رجوعه إلى إيران حتى آخر حياته .

وهناك من يعتقد أن المدرسة الواقعية ظهرت في إيران مع مجموعة يكي بود يكي نبود وأسست هذه المدرسة الأسس الجديدة لفنّ القصّ في الأدب الفارسي ويمكن القول «إنّ الرواية، والقصة، والحكايات الغرامية بدأت باستخدام هذه المدرسة في أدب إيران الذي عمره أكثر من ألف سنة... ولا شك في أنّ جمالزاده كان في مستوى أكبر الروائيين الأوربيين... فهو أدخل روح النثر الغربي، وتقنيته، والقدرة على خلق الشخصيات، في الأدب

الفارسي» (بالائي، ١٩٩٩: ١٢٩).

بالمقابل، نجد انتقادات من جانب بعض الدارسين ولاسيما لقصصه التي كتبت فيما بعد، فهذا رضا براهني يقول: «مع جمالزاده دخل نشر فترة «مشروطه» إلى ساحة القصة، إذ توجهت الحكايات إلى أبعاد القصة الأربعة أي الزمان، المكان، اللغة والسببية وتحولت الشخصيات الكاريكاتورية لدهخدا إلى شخصيات حقيقية في قصص جمالزاده. لكنه لم يكتب جمالزاده عن أعماق الأشخاص؛ بل أبرز الأحاسيس والغرائز ولم يركز على مواطن الرجال والنساء وآمالهم وأمنياتهم المتنوعة والمتعددة؛ بل كتب عن الكذب والتخلي عن الأخلاق وعدم الفهم الذي نشأ من الفساد وعدم الاهتمام بالثقافة... قصص جمالزاده - على الأغلب - تحكي عن الصفات المصطنعة ولهذا تشير إلى الأسباب الظاهرية... هزله لطيف، وسطحي، ومتفائل» (أردكاني؛ ٢٠٠٠: ١٦٧).

كتب جمالزاده أول قصة من مجموعته تحت عنوان: *فارسي شكر است* (الفارسية سكر) عام ١٩٢١م وقرأها على زملائه في المجلة ومن بينهم الأديب محمد قزويني، وكان يخشى من ردة فعله لأن القصة كانت ساخرة، لكنّه فوجئ بتشجيعه وكانت هذه نقطة انطلاق في حياته الأدبية. فانتشار مجموعة يكى بود يكى نبود أثارت ردود أفعال مختلفة؛ فاستقبلتها الفئة المثقفة من الشعب الإيراني استقبالا حاراً بينما أحدثت ردود أفعال عنيفة لدى بعض المتدينين الذين أحرقوا الكتاب في الشوارع وحدثت بعض الانعكاسات السلبية تجاهه.

٤. أسلوب جمالزاده القصصي

يتسم أسلوب جمالزاده بالسخرية والهزل، وبساطة اللغة، والإشارة إلى الآراء والأفكار الشائعة، واتباع المدرسة الواقعية، واستخدام السجع، والمصطلحات الشعبية إلى جانب الانسجام بين العناصر الداخلية والخارجية، واستخدام المفردات المناسبة للمضمون، وتعريف هوية الشخصيات وذاتيتها؛ وهذه الميزات لأنجدها في المحاولات القصصية للقاصين السابقين والمعاصرين له.

حاول جمالزاده أن يرسم الخلفيات الاجتماعية والثقافية والسياسية والدينية والأدبية للمجتمع الإيراني باستخدام الدلالات ونقدها وهذا ما يجعل قصصه مناسبة من الدراسة التاريخية الجديدة، إذ تساعدنا في الانطباع عن تاريخ إيران المعاصر من خلال المواضيع

المستخدمة في القصص كما يوضح لنا كقراءها (بعد قرن) التمهيدات التي حاول جمالزاده من خلالها تشجيع الفئة المتوسطة بالقراءة آنذاك.

وعلى الرغم من أننا نجد في بعض قصصه استخدام أسلوب «الحوار» بدلا من «الوصف» في تعريف الشخصيات، فإننا نجد الحضور المطلق لـ«الراوي» في معظم قصصه وتعبير الشخصيات بنفسها عن آمالها وأمنياتها أو آرائها عن طريق التفاعل وردود الأفعال تجاه الآخرين (الراوي بصيغة الأنا) (First-person point of view)، حيث يشبه الراوي الخطيب الذي يعظ الناس مباشرة وهذا يثبت تأثره بأبيه. ويبالغ جمالزاده في الإفادة من الصفة والحال وأيضا المرادفات وهذا ما يؤدي إلى الاطناب والثثرة في بعض الأحيان (انظر: پارسي نژاد، ١٩٧٩: ٥٠-٥٩). كما يعترف بنفسه أنه «كان يستمتع بكتابة الإنشاء في أيام شبابه إلا أنه اهتمّ فيما بعد بعرض الموضوعات والمعاني» (مهرين، ١٩٦٣: ١٩٦).

«أسلوب النص في قصص جمالزاده يساير الموضوع تماماً، ومن ميزاته قدرته على وصف الشخصيات والمشاهد وظاهر الشخصيات إلى جانب توصيف الحالات النفسية - في بعض الأحيان» (رحيميان، ٢٠٠٥: ٨٤).

ومن الجدير بالذكر، أن قوة جمالزاده في كتابة قصصه تستر بعض النقائص الموجودة فيها، إلا أنه لا يمكننا أن نغض الطرف عنها؛ فعلى سبيل المثال، بدلاً من أن يفتح الكاتب المجال لشخصيات قصصه لتنمو شيئاً فشيئاً، نجده يرسم منذ البداية صورها كما يفعل كاتب المسرحية. إضافة إلى أنه يعرف أبطاله كنمط (Type) بدلاً من الشخصيات التي يمكن تعريفها عن طريق أفعالها. وسيتم الإشارة - في تحليل قصص مجموعة يكي بود يكي نبود - إلى أن معظم قصصه تشبه المقامات^٣ من ناحية المضمون لكنها تختلف عنها في تكلف النثر وتصنعه (انظر: ميرصادقي؛ ٢٠٠٣: ٣١-٣٥).

يستخدم جمالزاده أسلوب الشكلايين الروس في إزالة حجاب الألفة^٤ لتنبه القارئ إلى ما يجري في المجتمع، ويحقق ذلك عن طريق تغيير المصطلحات الشائعة التي يلج على استخدامها في لغته القصصية أو عن طريق الإطناب في وصف المشاهد والحوادث، وبذلك يجبر القارئ على قراءة النص بتمعن والتفكير فيه أكثر (پارسي نژاد، ١٩٧٩: ٦٣).

أما نحن ففي هذا المقال، ومن خلال دراسة قصص مجموعة يكي بود يكي نبود (كان يا ما كان)، نبحث عن مواصفات القصة القصيرة الإيرانية في بداية عشرينيات القرن الماضي، ونقدر مدى نجاح محمد علي جمالزاده في إبداعه لإحياء الأدب الشعبي، مستعيناً بهذا الجنس الأدبي الجديد^٥.

٥. مجموعة يكي بود يكي نبود (كان يا ما كان)

شرحنا في الرؤية التاريخية آنفاً، أنه من الممكن أن نعتبر النص السردي (القصصي) نصاً تاريخياً كما نعد التفاسير التاريخية نوعاً من السرد. وهذا ما يسميه لويس منتروس (Louis Montrose)، المنظر الأمريكي المعاصر «المناسبة المتبادلة بين نصية التاريخ وتاريخية النص» (نجوميان، ٢٠٠٧: ٣٩).

فأول ما يلفت النظر في هذه المجموعة هو مقدمتها، حيث تعتبر بياناً أدبياً (The literary Manifesto) للنشر الفارسي الجديد، وكل ما فعله جمالزاده في قصص هذه المجموعة الستة ليس إلا تطبيقاً للآراء التي يعبر عنها في هذه المقدمة. و«رغم أن اطلاعه على عناصر القصة الغربية وميزاتها وقدرته على استخدام هذه العناصر تبرز تماماً في قصصه، غير أنه لم يشر مباشرة في مقدمته إلى مصطلح «القصة القصيرة» بل يسميها «رواية» تارة و«حكاية» تارة أخرى، وهذا يثبت أن الرواد في تلك المرحلة لم يكونوا يميزون، فيما يكتبونه بين القصة والحكاية؛ أو أنّ السبب، كما يعتقد بعض الباحثين، يرجع إلى عدم النظر إلى القصة على أنها جنس أدبي مستقل في تلك الفترة التي كانت سمتها الأساسية الإطالة في الكتابة وذيوع الكتابات التقليدية الطويلة؛ فيشير جمالزاده بتواضع إلى أنه كان يكتب هذه القصص في أوقات الفراغ للتسلية رغم أنه لا يُغفل الإشارة إلى أن هذه المحاولة - في الحقيقة - هي عرض لنموذج اللغة الفارسية الرائجة بين الناس» (ميرعابديني، ٢٠٠٥: ٧٨-٧٩).

فالمنهج التاريخي الجديد والدراسات الثقافية «يأخذان نصوصاً بعين الاعتبار، لا أهمية لها في الماضي من أمثال القصص الشعبية، أو الإعلانات التجارية، أو ما تعتبر الفنون الدونية من أمثال الأناشيد السوقية بوصفها وثيقة للنقد الثقافي» (نجوميان، ٢٠٠٧: ٣٤).

يعتقد جمال زاده أن سبب التخلف في المجتمع الإيراني آنذاك هو أن الشعب لم يكن قد تعود على القراءة، وهذا يكمن في عدم اعتناء الكتاب بهم إذ كانت جل كتاباتهم تخاطب المثقفين والعلماء، نتيجة الديكتاتورية السياسية التي تؤثر مباشرة في الأدب، حيث يقول: «الانحراف عن طريق القدماء في الأدب يعتبر إساءة إليهم ونرى الديكتاتورية السياسية نفسها في الأدب، حيث يقصد الكاتب المثقفين والعلماء فقط ولا يعتني أبداً بالذين لا يجيدون الكتابة والقراءة لكي يفهموا النصوص البسيطة دون عبارات مفخمة. وخلاصة القول إنه لا يوجد أحد يفكر في الديمقراطية الأدبية» (جمال زاده، ٢٠٠٠: ١٤).

يعدّ جمال زاده ميزات الرواية (حسب تعبيره) و يعدّها مدرسة حقيقية للذين لا يتيح لهم ظروفهم الاجتماعية ومشاكل حياتهم أن يصرفوا أوقاتهم للذهاب إلى المدرسة وترتقي الرواية مستواهم الفكري والمعنوي. فقراءة الرواية تجلب لهم المتعة بالإضافة إلى الاطلاع على كثير من المعلومات التاريخية والعلمية والفلسفية والأخلاقية وما إلى ذلك، حيث ترفع مستواهم بشكل عام وبذلك تتطور بلادهم.

والرواية تعدّ وسيلة لتعريف المواطنين بعضهم ببعض إذ يتعرف قاطنو المدن من خلالها على أسلوب حياة القرويين ويتعرف السيد عبده كما تتعرف الأقوام والطوائف بعضها على بعض ويقول: «إن الرواية أفضل مرآة لانعكاس العادات الأخلاقية والصفات الخاصة بالشعوب والأقوام» (المصادر نفسه: ١٨).

وإلى جانب هذه الميزات، يشير جمال زاده إلى الفائدة الأهم للرواية، وهي تزويد لغة الشعب بالمصطلحات الشائعة والأمثال المتداولة والأساليب المختلفة للتعبير عند شرائح المجتمع كافة، إذ ليس بإمكان الكتابة الكلاسيكية استخدام هذه العناصر القيمة للغة.

كما أننا نجد معجماً من المصطلحات الشعبية في نهاية المجموعة، التي لا توجد في أي معجم فارسي آخر وهذه محاولة أولية من جانب الكاتب، إذ يتمنى أن تؤخذ على محمل الجد ويستفيد منها الكتاب فيما بعد ويضيفوا إليها شيئاً فشيئاً كي تبقى وثيقة لتراث الشعب الإيراني (انظر: جمال زاده، ٢٠٠٠: ١٢٥-١٤١).

هناك من يعتقد «أن قصص المجموعة تنافس أفضل القصص القصيرة في أوروبا» (كامشاد، ٢٠٠٥: ١٤٠) ويرى بعض الدارسين أن سبب نجاح هذه المجموعة هو أنها كتبت

دور محمد علي جمالزاده في إحياء الأدب الشعبي في إيران ٦٣

في وقتها عندما كان الجميع ينتظرونها وتعتبر - فعلاً - خطأً فاصلاً بين المحاولات التي سبقتها وتلتها فيما بعد.

بعد انتشار هذه المجموعة يكتب العلامة محمد قزويني في رسالة من باريس: «بصراحة، لقد أصبح السيد جمالزاده فاضلاً مدققاً على الطريقة الأوربية. لم يكن أحد يصدق بأن هذا الشاب الصغير ذو الجسم النحيل باستطاعته أن يصل إلى هذه الدرجة من المهوبة وتكون له هذه الروح النقدية الأوربية» (أردكاني، ٢٠٠٠: ١٦٦).

١.٥ فارسي شكر است (الفارسية سكر)

كُتبت هذه القصة متأخرة عن قصص المجموعة الأخرى، لكنها وردت في البداية بسبب تشابه مضمونها مع ما جاء في المقدمة^٦ وفيما يلي تلخيص لهذه القصة^٧:

تبدأ القصة بهذه الجملة: «لا يوجد مكان في الدنيا مثل إيران يحرق فيه الرطب واليابس معاً» (جمالزاده، ٢٠٠٠: ٢٩).

يحكي الراوي (المتكلم) أنه فور عودته من أوروبا إلى إيران بعد خمس سنوات عن طريق بحر قزوين (خزر) يفاجأ بحمالي ميناء «أنزلي» يجتمعون حوله - حسب تعبيره - ك«النمل حول جرادة ميتة» (المصدر نفسه). حيث يلفت انتباه موظفي الجمارك وهم يدققون جواز سفره ورغم أنه يبرز لهم أنه إيراني الأصل لكنهم لا يصدقونه ويزعمون - نظراً إلى ظاهره - أنه ليس إيرانياً ولهذا يعتقلونه للتحري عن أمره.

في السجن المظلم، يلتقي الراوي بشخصيتين أخريين سجنائاً، وهما رجل متغرب يتظاهر بأنه يقرأ رواية واشيخ قابع في زاوية مشغول بالعبادة. في ذلك الوقت، يفتح باب السجن ويدخل شاب يبدو أنه من طبقة متدنية في المجتمع، وهو الشخصية الوحيدة التي تحمل اسماً في القصة (رمضان) وما إن يدخل السجن حتى يحاول أن يسأل عن سبب اعتقاله. وبعد أن ينظر إلى المسجونين يظن أن الشيخ أفضل من يستطيع أن يرد على سؤاله؛ لكنه لا يفهم من كلام الشيخ شيئاً لأنه مفعم بالمفردات العربية. فيتجه متردداً إلى الشاب المتغرب ويسأله السؤال نفسه إلا أنه لم يفهم ما يقوله الرجل أيضاً إذ إن كلامه كان مليئاً

بالكلمات الفرنسية. فيجنّ رمضان ويبدأ بالصراخ خلف باب السجن. فحينها يقترب الراوي منه ويشفق عليه و يتكلم معه باللغة الفارسية السلسة. وأخيرا يطلق سراحهم لأن مدير الناحية الذي أمر بسجنهم للتأكيد على قدراته، أقيّل في مساء اليوم ذاته ومدير الناحية الجديد أراد أن يثبت قدراته أيضا فأمر بإطلاق سراح المسجونين الذين سجنوا صباحا! فيركب الراوي مع الشيخ والشاب المتغرب عربة ويشاهدون في طريقهم إلى مدينة رشت مديرا جديدا يذهب إلى ميناء أنزلي ويشرع الجميع بالضحك من مشاهدة هذا المنظر (انظر: جمالزاده، ٢٠٠٠: ١١-٢٩).

كان جمالزاده متأثرا في كتابة القصة برواية سياحتنامه ابراهيم بيگ لزين العابدين مراغه‌اي (١٩٠٤م) ويبدو أنه تأثر أيضا برواية *Le Café de Surate* (مقهى سورات) لبرناردن دوسن بير (Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre) وكل من هاتين الروايتين تسردان الحوادث عن طريق كلام الشخصيات بدلا من أعمالها وأفعالها؛ لكن جمالزاده لا يكتفي بهذا الجنس من الوعظ بل يشير إلى زوال اللغة في تعامل (رمضان) مع الشخصيات الأخرى في القصة ويقترب من عرض مسرحية فيها نوع من الفكاهة» (بالائي، ١٩٩٩: ٢١٥-٢١٧). وهكذا نجد تركيبا غريبا من المفردات العربية والفرنسية امتزجت - بأسلوب ساخر - المفردات والمصطلحات الفارسية تجري على لسان الشيخ والرجل المغترب، يكشف الكاتب من خلالها عمق المأساة التي أصيبت بها اللغة الفارسية آنذاك: فيقول الشيخ ردا على سؤال الرجل الأمي عن سبب وقوعهم في السجن: «مؤمن! عنان نفس عاصي قاصر را به دست قهر و غضب مده كه الكاظمين الغيظ والعافين عن الناس» (جمالزاده، ٢٠٠٠: ٣٤) (يا أخي المؤمن! لا تترك عنان نفسك العاصية القاصرة إلى يدك القاهرة الغاضبة إذ [ينبغي للمؤمن] أن يكظم غيظه ويعفو عن الناس). كما يفسر الراوي في مقطع آخر، الكلام الذي ألقاه الرجل المغترب: «رمضان المسكين كيف يمكنه تفهم هذه التخيلات الصعبة؟، بعض النظر عن الكلمات الفرنسية، من أين كان يمكنه أن يعرف - مثلا - أنّ «حفر الرأس» ترجمة حرفية لمصطلح فرنسي بمعنى التفكير والتخييل وفي الفارسية يقولون في هذا الموضع «كلما أتجشم العناء...» أو «كلما أضرب رأسي بالحائط...».

تمثل كل من الشخصيات الأربعة للقصة دور طبقة من طبقات المجتمع؛ فالشخصية الرئيسة (رمضان) هي شعب إيران الذي لايدري ولايدرك ماحدث للبلاد من سيطرة الأجنب عليها سياسياً واقتصادياً وثقافياً ولاسيما أديباً إذ لايفهم كلام أصحابه وهم يتكلمون - على ما يبدو - باللغة الفارسية التي حدث ما حدث لها من كثرة المفردات الأجنبية فيها. ورجل الدين، الذي يمثل دور فئة ذات شأن وأهمية في المجتمع الإيراني، نسي وظيفته الأساسية في إيقاظ الأمة في وجه الأعداء وتورط في فخ الكلام والدروس النظرية التي لا جدوى منها إلا إذا استخدمت في طريق إحياء الأمة بالدين. والمتغرب أيضاً ابتعد عن هموم شعبه وانبهرت بتجليات الغرب ثقافة وعلماً دون أن يأخذها بعين الاعتبار في مجال تطور بلاده. وأخيراً، يمثل الراوي الطبقة المثقفة إذ لا يفكر إلا في تحرير بلاده مما حصل له من الاستبداد حيث سيطر الأعداء على أرضه وثقافته (همايون كاتوزيان، ٢٠٠٣: ٢٠١-٢٠٢).

كما ذكر، نجد في هذه القصة لوناً من ألوان المسرحيات الهزلية التي تشبه الحكايات القديمة وبخاصة «المقامة» إذ لخص الكاتب مجموعة من الأفكار في إطار حبكة قصيرة وهذا يجذب القارئ ليتابع القصة التي تعرض لها كالمسرحية. ومثلما يحدث في المقامة يدخل الراوي إلى بلد شرقي ويلتقي بمجموعة من الناس من بينهم «بطل» القصة وبعد أن تجري بعض المحادثات بينهما، يترك الراوي البطل والآخرين وكل يمشي في طريقه. لكنه هناك بعض الفوارق الأساسية بين القصة هذه وأسلوب المقامات^{١١}، منها: أن الأساس في المقامة هو اللغة حيث يحاول الكاتب أن يستخدم المصطلحات الأدبية والسجع ومختلف أشكال البلاغة في كلامه ويأتي بغرائب المفردات لتحسين كلامه، بينما يحاول جمالزاده أن يعيد النثر الفارسي المعاصر عن هذا التكلف والغموض ويعوضه بالمصطلحات الشائعة بين الناس.

من جانب آخر، البطل في المقامة هو الذي يتحدث بطلاقة في كلامه لكن بطل جمالزاده يستمع إلى الآخرين الذين ليس كلامهم إلا مجموعة من المفردات التي لا معنى لها. بالإضافة إلى هذا، يمثل الهزل في المقامة في لعبة لسانية يستخدمها البطل المتجول والمتسول واعياً، بينما يستخدم كاتب قصة يكي بود يكي نبود هذه اللعبة في كلام الشيخ والشاب المتغرب ليسخر من الأسلوب السائد على الكلام آنذاك.

وأخيراً، اللغة النموذجية في القصة هي لغة المستمعين خلافاً للمقامة التي تجعل لغة المتكلم نموذجاً في الكلام. وخلاصة القول إن هذه القصة تعتبر "ضد المقامة" - على أساس تعبير ثول - إذ تأخذ كثيراً من أبعادها الظاهرية والشكلية من المقامة لكنها تقابلها في نقطة أساسية وهي «اللغة» (انظر: المصدر نفسه: ٢١٧-٢٢١).

٢.٥ رجل سياسي (الرجل السياسي)

شيخ جعفر، راوي الحكاية (المتكلم)، يحكي لنا كيف تغيرت حياته من حلاج إلى رجل سياسي، إذ حرضته زوجته غيرة من جارهم (حاج علي) على الدخول إلى ساحة السياسة ولتحسن أوضاعهم المادية. فهو يحاول أن ينتهز الفرصة ويستفيد من الأوضاع المأزومة ويجعل نفسه أمام جمهور من الناس الذين يشكون من الأوضاع السياسية في البلاد. وسرعان ما يجد نفسه في المنافسات السياسية حيث طُلب منه أن يجرّض الناس على التصويت لشخص معين مقابل مبلغ من المال. وشيئاً فشيئاً يجد مكانة مرموقة بين الناس، وأخيراً ينتخب عضواً للبرلمان. لكنه يطلع على ما يمكن أن يصيبه في هذا المشوار فيفضل ولاية مدينة صغيرة بدلاً من مقعده في البرلمان! (انظر: جمال زاده، ٢٠٠٠: ٤٥-٦٧).

كُتبت هذه القصة عام ١٩١٧م في برلين أي في نهاية الحرب العالمية الأولى ولا سابقة لكلمة «سياسي» قبل الحرب العالمية أو بالأحرى قبل الثورة الدستورية في البلاد. ولم تكن تعني هذه الكلمة إلا التفاعلات الشخصية رغبة في العثور على القدرة السياسية التي كانت ثمرتها اكتساب المال والقدرة. فالقيمة الأساسية لهذه القصة في تمكن جمال زاده من توضيح كثير من الجوانب السياسية في بضع صفحات وفي إطار قصة قصيرة دون أن يبادر إلى الشرح أو التحليل مباشرة لكنه نجح - فعلاً - في رسم صورة واقعية عن إيران في تلك الفترة (انظر: هاميون كاتوزيان، ٢٠٠٣: ٢٠٧-٢١٠).

تبدأ القصة بالعقدة التي تطرح في جملة استفهامية: «تسألني كيف أصبحت رجلاً سياسياً ورفعت رأسي بين الرؤوس؟ يجب أن تعرف أنت أنني كنت حلاجاً قبل أربع سنوات...» (جمال زاده، ٢٠٠٠: ٤٥) وتجعل القارئ منذ البداية يشارك في القصة ويتابعها ويجد الحل ولا يكون المتلقي قارئاً فحسب بل بإمكانه المشاركة في القصة.

وتنقسم القصة إلى مجموعة من الحوادث المستقلة كما نرى في الرواية البيكارسكية^{١٢} ويمكن القول إن جمالزاده اختصر رواية مغامرية (Adventurous Novel) في قصة قصيرة فهي ورغم تشابهها مع الرواية البيكارسكية - في اتصال الحوادث خاصة- إلا أنها تختلف عنها في بعض الأحيان إذ لا يوجد عنصر أساسي فيها وهو «السفر» وتحدث الحوادث كلها في طهران والبطل لا يبحث عن الحوادث الجديدة فحسب بل يقف بوجه النظام المسيطر على البلاد. ويعرض هذا المشهد في إطار هزلي (Comic) ويسخر الكاتب من كيفية تعامل الشعب مع الحكومة فهو لا يملك الوعي بما يجري في البلاد سياسيا ويتابع كل حركة جديدة بشكل عشوائي كما يتركها دون أن يتوقع أي تغيير أساسي في المجتمع (انظر: بالائي، ١٩٩٩، ١٩-٢٠٦).

من التقنيات المهمة التي استخدمها الكاتب بشكل مناسب واستطاع أن يشجع المخاطب على متابعة القصة: الاستفادة الصحيحة من الفكاهة لرسم الشخصية ويجكي الراوي عن فترة ليست ببعيدة عن زمننا هذا ويشير بصورة غير مباشرة إلى أسباب الحوادث كما يعتمد على ترتيب زمني (Chronology) في سرد الحكاية. (لا أحد يمكنه هذه الدرجة من الخداع والإغفال إلا وقبل أن يتورط في عالم السياسة، كان شيخًا أو رجل دين أو صاحب شأن أو مثل هذا النوع من المشاغل حيث يكون من المستحيل أن يرتشي بعضهم ولا يطلع عليه أحد^{١٣}) (جمالزاده، ٢٠٠٠: ٦٣).

استخدام المصطلحات العامية بشكل غير معروف خلال القصة يعتبر نوعا من أسلوب إزالة حجاب الإلفة كما أشرنا سابقا. وأخيرا، ليست شخصيات جمالزاده في هذه القصة ممن يقبلون التحول في نهايتها فهم راضون عما فعلوا وعن مكانتهم الحالية في المجتمع (انظر: پارسى نژاد، ١٩٧٩: ٨٢-٩٤).

٣.٥ دوستی خاله خرسه (صداقة الخالة دبة)

حصل راوي القصة (المتكلم) بعد صعوبات كثيرة على عمل في الإدارة المالية (بمدينة ملاير) واستطاع أن يدير أموره ويحسن أوضاعه الاقتصادية. ففي حرب إيران مع الروس يصمّم على زيارة والدته العجوز في (كرمانشاه) ويطمئن على سلامتها. ويرافقه أشخاص آخرون في هذا

السفر الخطر، منهم حبيب الله الذي قُتل أخوه في الحرب. في أثناء الطريق، يساعد حبيب الله جندياً روسياً وينجيه من الموت لكن الجندي حينما يفهم أن معه نقوداً كثيرة يقول لأصدقائه - بعد أن يلتقي بهم في الطريق - أنه تعامل معه معاملة سيئة، لذلك يضربون حبيب الله ويحكمون بشنقه لتأديب الآخرين. وأخيراً، يشاهد الراوي أن ذلك الجندي الجريح يذهب عند جسد حبيب الله و يسرق نقوده! (انظر: جمالزاده، ٢٠٠٠: ٦٩-٨٤).

يأتي جمالزاده بمقدمة قبل بداية القصة وهي: «أن هذه الحكاية كتبت في بداية عام ١٣٣٤ ش خلال الحرب بين القوميين الإيرانيين وقوات الروس قرب مدينة كرمانشاه (على حدود إيران الغربية)» (المصدر نفسه) أي قبل ثورة روسيا (١٩١٧).

كتب جمالزاده قصته حينما أرسل من قبل لجنة القوميين الإيرانيين في برلين إلى غرب إيران في مهمة ثورية متزامنا الحرب العالمية الأولى (١٩١٤م) وأعلنت إيران عدم انخيازها في الحرب، لكنه بسبب وجود قوات الروس في آذربايجان أرسلت الحكومة العثمانية أيضا قواتها إلى هذه المنطقة ورغم أن الشعب والبرلمان كانوا إلى جانب ألمانيا والعثمانيين - بسبب عداوتهم للروس - إلا أنهم كانوا قد وقّعوا كذلك اتفاقاً مع إنكلترا (١٩٠٧م) التي وقفت إلى جانب الروس في هذه المعركة. ففي هذه الأثناء ومع وجود ردّة فعل للشعب تجاه هذه الأوضاع، فكرت لجنة القوميين الإيرانيين في مساندة الشعب فانتخب جمالزاده ليذهب إلى غربي البلاد لمساعدة سكان هذه المنطقة على مواجهة الجيش الروسي وسنشير إلى أن أجواء القصة كانت متأثرة بمحادثة حدثت للكاتب آنذاك.

أما عنوان القصة فهو مأخوذ من حكاية شعبية قديمة^١ وهي: «نشأت صداقة حميمة بين راع ودب. وفي يوم من الأيام يرى الدب ذبابة على أنف صاحبه فيضربه بحجر فيموت الراعي!». فهذا النوع من الصداقة يعبر عن عدم الحزم والمراعاة في التعامل مع الآخرين. وهناك أيضا لعب بالألفاظ حيث يشير إلى رمز الروس (الدب) الذين تعتبر صداقتهم أسوء من عداوة العقرب (جمالزاده، ٢٠٠٠: ٨١؛ انظر: همايون كاتوزيان، ٢٠٠٣: ٢١٣-٢١٨).

أسلوب السفر في هذه القصة يجعلها قريبة من أدب الرحلات (Travel Literature) في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين في إيران مثلما فعل طالبوف في مسالك المحسنين أو بالأحرى مراغهاي في سياحت نامه ابراهيم بيك.

القصة مملوءة بالمصطلحات الشعبية ، كما نرى فيها كثيرا من التشبيهات الجميلة المتعلقة بالطبيعة خاصة في وجهها القاسي في فصل الشتاء. فنقرأ مثلا: «لم ينقطع الثلج بعد ... فكان مثل آلاف من الفراشات الفضية بلاروح مع أجنحة مفتوحة تنزل من الجنة العليا شوقا ومحبة على الأرض وتأتي برسالة التضحية والألبسة البيضاء لمحبي الأرض الترابية» (جمالزاده، ٢٠٠٠: ٧١). كما جاء في الفقرة الأخيرة: «رأيت جسد حبيب الله الذي لم يذوق طعم السعادة في حياته، وقد اختفى تحت تل من زهور الثلج ولم يبق أثر لا منه ولا من أقدام ذلك الجندي البشع! لقد سترت يد الطبيعة كليهما دون أي عناية وما رأيت أثرا من المجازاة أو العقاب...!» (المصدر نفسه: ٨٤).

قليلًا ما حدث أن جمالزاده يكتب قصة تراجمية والحقيقة أنه استطاع أن يجعل هذه البيئة تسيطر على قصته رغم أنها تبدأ ببداية فرحة. يمهد الكاتب الأرضية لخلق الشخصية الرئيسة من خلال الراوي وبعد مقدمة طويلة وتعريف الشخصيات الثانوية، شيئا فشيئا يدخل في صميم الحكاية.

شرح عظمة إيران المفقودة في القسم النهائي للقصة يبرز نتيجة ردة فعل الإيرانيين تجاه الأعداء إذ لم تسبب إلا نكسة البلاد تجاه المشاكل الداخلية والخارجية: «الريح الملائمة والليننة من جانب الغرب، من إيوان المدائن مقبرة عظمة إيران القديمة وجلالها، من قصر شيرين ويستون منزل سعادة خسرو وخيبة أمل فرهاد تمر من حدائق كنگاور وتنوح بين الأشجار العارية من الأوراق وتتكلم بلا لسان: أيتها الدنيا، أيتها الدنيا، كم من الألوان ومن الخدع! أرض كيكاموس سحقت تحت أقدام جنود الروس! ياويل! ياويل! ياويل!»^{١٦}.

٤.٥ درد دل ملا قربانعلي (آلام الملا قربانعلي)^{١٧}

الراوي (المتكلم) شيخ مداح يترنم بمدح آل البيت ويذكر مصائبهم (عليهم السلام)، لكنه يهوي فحأة في حبائل عشق فتاة حسناء إثر حادثة غير متوقعة. لكن رياح هذا العشق جرت بما لا تشتهي السفن، والشيخ الذي تزوج من قبل بأرملة أستاذه في فن إنشاد الذكر، يمرض ويلزم بيته دون أن تخمد نار عشقه، فتتراكم عليه الديون وتموت زوجته التي يذكرها دائما في القصة بعفتها

وشخصيتها الفريدة. وتكتمل سلسلة مصائب الشيخ بموت الفتاة وتحطم ما تبقى من آمال روحه. وأخيراً يجد نفسه في السجن وهو في سن الخمسين من عمره (جمالزاده، ٢٠٠٠: ٨٥-٩٩).

«يستخدم جمالزاده في هذه القصة أيضاً أسلوب استرجاع الحوادث. فبطل القصة يعرف عن نفسه إجابة عن سؤال أحد المخاطبين الوهميين، ومن ثم يشرح بسرد سيرته وسبب اعتقاله: «اسم الداعي؟ المتواضع: "قربانعلي"، العمل؟ - ساء ما فعلت - هائم بذكر سيد الشهداء!...^{١٨}» (جمالزاده، ٢٠٠٠: ٨٧).

«هذا التمهيد لإطار القصة يشبه القصص الغريبة (مثل قصص ديكاميرون (Decameron) للكاتب الإيطالي بوكاشيو (Giovanni Boccaccio (1313-1375)) كما يشبه تماماً التراث الشرقي القديم (مثل منظومة هفت بيكر لنظامي) ومن ثم يدخل الكاتب شيئاً فشيئاً في صميم القصة» (بالائي، ١٧٩: ١٩٩٩).

يعتقد البعض أن «هذه القصة أثر متميز صغير يمكنها مجازاة أفضل قصص صادق هدايت^{١٩} (بالائي، ١٧٥: ١٩٩٩)؛ «قصة ذات بناء منطقي تعرض صورة صحيحة وواقعية عن الشخصيات ولها حبكة محكمة أخذت أسباب الأمور بعين الاعتبار ولا تبنى على الصدفة مثل قصص المجموعة الأخرى» (ميرصادقي، ٢٠٠٣: ٤٣).

في هذه القصة يمكننا أن نجد ميزات القصة الغريبة القصيرة تماماً، إذ نشاهد التناقض في بناء القصة بين مهمّة الشخصية حيث يجب أن تركز أفكارها على مصائب الأئمة (ع) وإعجابها بفتاة شابة ويصل السرد إلى الذروة تقبيله شفقتي الحبيبة وأخيراً نهاية قصيرة ورميه في السجن (بالائي: ١٧٨) رغم أنه كان قد حبس نفسه في سجن هذا الحب من قبل. كما يستخدم الكاتب تقنية تخاطب القارئ في القصة وهي تقنية حدثية، إذ يخاطب ملا قربانعلي القارئ فجأة أثناء حديثه قائلاً: «بيد أني ابتعدت عن لب الكلام وصدعت رأسك بثرتري. وأنت تسأل كيف حدث أن أودعت غياهب هذا السجن!^{٢٠}» (جمالزاده، ٢٠٠٠: ٨٧).

«درد دل ملا قربانعلي (آلام الملا قربانعلي) ذات بناء محكم ولغة عذبة، أما موضوع هذا الأثر ... فليس جديداً على ميدان الأدب الفارسي القديم، وربما كان أول ما يتبادر إلى أذهاننا حكاية عشق «الشيخ صنعان» الزاهد لتلك العذراء الحسناء كما وردت في منظومة (منطق الطير) للشاعر العرفاني الفارسي عطار النيشابوري. لكن إبداع جمالزاده تجلّى في

دور محمد علي جمالزاده في إحياء الأدب الشعبي في إيران ٧١

استبداله بلغة تراجمية كانت تسود في أدب المتصوفة خلال القرون الماضية لغة تراجمية .
كوميدياً لرجل مداح في أيامنا هذه» (رهنما، ٢٠٠٧: ١٠٠).

«وهناك اختلاف أساسي آخر في هذا المجال وهو أنه في تلك الحكايات غالباً ما تعتبر المرأة كرمز للوسوسة والخديعة للرجل، لكن جمالزاده يخلق شخصية فتاة عفيفة وعتراء أمام الشيخ الذي لم يجمل نفسه بميزات ملائمة لهذه الشخصية وعليه الذنب كله» (پارسي نژاد، ١٩٧٩: ١٠٨) ويمكن اعتبار هذه النظرة نظرة إبداعية إلى المرأة في الأدب الفارسي المعاصر.

إضافة إلى هذا، «تبرز شخصية المرأة في هذه القصة (زوجة جار الملا وابنتها وزوجة الملا) صورة المرأة الإيرانية في أواخر عهد القاجاريين إذ كانت جامدة، منعزلة، لا تخرج من البيت ووظيفتها الوحيدة أنها يجب أن تكون عفيفة وتعمل في خدمة زوجها وأولادها ويفهم هذا من خلال جمل الشيخ المتكررة عن عفة زوجته في القصة» (المصدر نفسه: ١١٣) ومن جانب آخر، «نجد هذه العبارات في تقابل مع توصيفات متعددة عن جمال الفتاة الحسنة ونجد توازناً تاماً بين إمرأتين محبوبتين عند الراوي» (بالائي، ١٩٩٩: ١٨٥).

«في هذه الحكاية - أيضاً - ينتقد جمالزاده المجتمع الذي يسيطر عليه النفاق والتضاد بلغة ساحرة خفية ويعتقد بعض الدارسين أنه كان متأثراً في سرد هذه الحكاية ببعض مقتطفات چزند ویزند (المراء) لعللي أكبر دهخدا و حكاية حاجي بابا لچيمز موريه (ترجمة ميرزا حبيب اصفهاني) كما يجب أن لا تفوتنا الإشارة إلى تشابه أسلوب الهزل في هذه القصة بحكايات سعدي الشيرازي في گلستان» (المصدر نفسه: ١٨١-١٨٢).

٥.٥ بيله ديگ بيله چغندر (طنجرة ولاقت غطاءها)

تتألف القصة من جزأين: في الجزء الأول يعبر الراوي (المتكلم) عن مدى اشتياقه إلى الحمامات الإيرانية القديمة وذكرياته في إيران وهو يعيش الآن في بلد أوربي، ويحكي لنا كيف أنه التقى أخيراً وبعد بحث طويل بمدلك (الشخصية الرئيسية) أجنبي يعرف فنون التدليك الإيرانية جيداً ويقول له المدلك إنه كان يعيش في إيران كمستشار لثمانى وزارات في الدولة!

ويحكي له كيف وصل إلى هذه المناصب، لكنه بعد مدة قصيرة يرجع خائب الأمل خوفاً من أن يباح سره للآخرين.

في الجزء الثاني نقرأ ذكريات المدلّك عن إقامته في إيران تحت عنوان: «ملت و دولت إيران» (إيران شعبا وحكومة) وفي الواقع نعرف من خلالها نوعية نظرة الغربيين إلى إيران وتحليلهم لما يجري فيها (انظر: جمالزاده، ٢٠٠٠: ١٠١-١١٧).

كتبت هذه القصة في سنة ١٩٢١ في برلين وعنوانها مأخوذ من مثل تركي يستخدم في الفارسية أيضاً وفي الواقع، ينتقد الكاتب كيفية تعامل الإيرانيين وسذاجتهم خاصة تجاه الغربيين؛ وكأنه يريد القول إنه طالما يسيطر هذا النمط على البيئة لا يمكننا التطور والتقدم والبلدان الأوروبية تنتهز هذه الفرص وتخدعنا بطرق بسيطة.

«ويراعي جمالزاده أسلوب الحكمة (Intrigue) في القصة القصيرة: التنبؤ القصصي (Foreshadow)، التعقيد (Complication)، والذروة (Climax)، وبطء الحركة لمدة قصيرة وبعدها ذروة أخرى وأخيراً تنتهي بنهاية غير متوقعة» (Surprise Ending) (المصدر نفسه: ٢٣ - ٤٢).

«يجد القارئ ملاءمة المضمون للبيئة والحدث ونوعية الشخصية وأن أسلوب السرد في القصة أقوى من عناصر القصة الأخرى ويعبر جمالزاده عن انتقاداته للمجتمع الإيراني تعبيراً واضحاً؛ فهو ينتقد مثلاً عدم الانسجام في السياسة وشؤون المجتمع، وفقدان النظم، والتعصبات الدينية القوية، والاستبداد والديكتاتورية، والتخلي عن الثروات الوطنية وإعطائها للأجانب، وفقدان الوعي، وعدم الثبات، وعدم الاهتمام بحقوق المرأة» (پارسي نژاد، ١٩٧٩: ١١٥).

يواجه المخاطب من خلال القصة بعرفين: «العرف الغربي (الرياء في السياسة والبساطة في الأمور الشخصية) وفي المقابل، العرف الإيراني (السذاجة في السياسة والخداع في الأمور الشخصية) وتعرض القصة نوعاً من التناقض كما نرى في قصة دوستي نحاله نحرسه» (بالائي، ١٩٩٩: ٢٣٣).

«يستخدم جمالزاده طريقة خاصة في سرد القصة حيث يسرد الراوي حكاية ليس له دور في تمثيلها وفي الواقع، يتعرف المخاطب من خلال الراوي على الشخصية الرئيسة وهو الوحيد الذي يدور محور القصة حوله. وهذا النوع من القصة وسرد الحكايات من وجهة نظر شخصية واحدة عمل صعب جداً... استفاد الكاتب من عنصر الهزل استفادة قوية لكي يضع القارئ

دور محمد علي جمالزاده في إحياء الأدب الشعبي في إيران ٧٣

ما بين الحقيقة والتخييل ويتعد عن التناغم السردّي الذي نجده في الحكايات القديمة» (پارسي نژاد، ١٩٧٩: ١١٦).

«لم يصف جمالزاده البيئة والمكان إلا حين رسم لنا مكان الحمام في أوروبا وقد وصف من قبل الحمامات الإيرانية القديمة وهذا يساعده في إيصال فكرة أن لنا الأولوية في الحضارة والثقافة لكننا نسينا مكانتنا ورغم أننا اخترعنا البريد - على سبيل المثال - نختار مدلكا ليدير أمور البريد في بلادنا» (المصدر نفسه: ١٢٤) وهذه ذاتها نقطة طريفة في القصة.

«يخلق الكاتب نوعا من المفارقة (Irony) بين المناصب المختلفة للشخصية في إيران ومهنتها الأساسية (التدليك) وتعطي هذه المفارقة انسجاما للقصة لتصل إلى النهاية ويحدث ما يحدث أخيرا للشخصية» (المصدر نفسه).

«بإمكاننا أن نعتبر الجزء الثاني نوعا من «الرواية الشفهية» إذ حذف فيه كل عناصر العرض والمحاكاة (Mimesis) ونجد نصاً يستخدم فيه عنصر البيان فقط بدل أن يجري على لسان الشخصيات وقد نسي فيه كل الجوانب العرضية والسردية وبقي في النص صور غير متوقعة واللعب بالألفاظ حيث يجعله مضحكاً وهذه السخرية الاجتماعية تتشابه مع أقوال المقامات» (بالائي، ١٩٩٩: ٢٣٤).

٦.٥ ويلان الدوله (المتشرد)

حكاية شخص متشرد يحكي الراوي (الغائب) عنه وعن معاناته وهو طفيلي يقضي حياته عالة على غيره وفي نهاية القصة وإثر هذه الحياة المكروهة ينتحر ويترك وصية يطلب فيها من الآخرين أن يهتموا بدفن جسده كما اعتنوا به في حياته (المصدر نفسه: ١١٩ - ١٢٤).

«كتبت القصة سنة ١٩٢١م في برلين وعلى ما يبدو، تاريخ كتابتها تأخر عن القصص الأخرى للمجموعة» (بالائي، ١٩٩٩: ٢٥١).

تبدأ القصة بهذه الجملة: «ويلان الدوله» (المتشرد) من النباتات التي تنحصر بتراب إيران وثمرتها فاكهة تسمى «نخود هر آش» (حشري/ في كلّ عرس له قرص)» (جمالزاده، ٢٠٠٠: ١١٩).

قدم جمال زاده حبكة قصيرة بشخصية واحدة وأسلوب محكم ومنطقي واستطاع أن يرسم حياة طبقة دنيا في المجتمع ويخلق مأساة مستمدة من الفقر والتشرد والفساد وفي الوقت ذاته يرسم كوميديا سوداء (Black Humor)، ويصعب على المخاطب التعرف على هوية الشخصية (Personal Identity) في بداية الحكاية ثم ينجذب القارئ إلى البحث عن جواب أسئلته حول الشخصية.

خلق الكاتب شخصية إنسانية لمشكلة البطالة واللامبالاة وعدم البحث عن هدف معين في الحياة وقد استخدم عنصر التشخيص (Characterization) بيد أنه لا يترك الموضوع مبهماً إلى نهاية القصة وبعد الجزء الأول للقصة يعرف المخاطب أنه شخصية حقيقية لا يريد أن يقرّ بفقره وتشرده بل يتظاهر بأنه إنسان مهم ولديه مشاغل كثيرة يحتاج إليه الآخرون دائماً.

ومهما يكن الأمر، فإنه من غير الممكن التجاهل بأن ويلان الدوله رمز لأشخاص أصبحوا ضحايا للفساد الموجود في المجتمع وتعرض القصة الصراع بين هذا الفرد والمجتمع إذ يعجز الفرد عن مقاومة فساد المجتمع (انظر: پارسي نژاد، ١٩٧٩: ١٢٧-١٢٩).

«يبدو أن القصة تشبه رواية "عمدة كستربريج" (Mayor of Caster bridge) لتوماس هاردي (Thomas Hardy) كما نرى تشابهاً بين شخصيته وشخصيات روايات جين أوستن (Jane Austen) وهم أشخاص عاديون مثلنا تعبر أعمالهم عن نظرة اجتماعية أو فلسفية أو سياسية» (پارسي نژاد، ١٩٧٩: ١٣١).

وحقيقة القول «إن جمال زاده خلق في كل قصص المجموعة شخصية مثل بيكارو (الشاطر) في الروايات البيكارسكية: متشرد يسافر إلى كل أرجاء القطر، يعيش على حساب الآخرين، ماكر يدعي أنه شخصية مهمة جداً، لكنه في القصة هذه يعرض هذا النوع من الشخصية بكاملها إذ يقول: ينبت في تراب إيران فحسب» (بالائي، ١٩٩٩: ٢٥٦).

«أما ظاهرة الانتحار فهي شيء عصري مميز في هذه القصة لانجدها لا في المقامات ولا في الروايات البيكارسكية، لكن فكرة الندم والتوبة مطروقة سابقاً في هذه الأجناس الأدبية القديمة» (المصدر نفسه).

اللافت للانتباه أن «جمالزاده نظر إلى مجموعته نظرة شاملة فتبدو كل القصص وكأنها فصل من فصول رواية ما، حيث تبدو قصة فارسي شكر است بداية للرواية وويلان الدوله نهاية لها إذ تنتهي بموت البطل، بينما يمكن تغيير مكان القصص الأخرى كما يمكن أيضا تغيير مكان الحوادث في الحكايات القديمة» (المصدر نفسه).

٦. النتائج

في هذه المقالة ومن خلال دراسة شخصية جمالزاده والمجموعة القصصية الأولى له ومعالجة مواضيع القوة والضعف في أدب هذا الكاتب، وردًا على ما طرح من الأسئلة في بداية المقال، يمكننا القول:

- إن جمالزاده سعى لإحياء الأدب الشعبي ونقل الأدب من بلاط السلاطين والطبقة الأرستوقراطية إلى وسط المجتمع. والطريق الوحيد لرفع مستوى المجتمع في رأي جمالزاده هو الكتابة من أجل الناس والاهتمام برفع مستواهم. وعلى هذا، حاول في مجموعته الأولى أن يعرض ما ينويه بقصص المجموعة الستة وكان ناجحًا في المهمة هذه.

- من المنظور التاريخي الجديد وجدنا العلاقة الوثيقة بين الأدب والمجتمع من أهم الميزات في هذه المجموعة ولا يمكن فهم إبداع جمالزاده في هذا المجال إلا بدراسة الوضع الراهن في الوسط الإيراني من غموض الظروف السياسية والاجتماعية التي تزايدت إثر غفلة المثقفين والأدباء عن مهمتهم الذاتية والتاريخية في تنوير الأذهان ونقد الواقع. وعلى هذا ونظرًا للمضامين والموضوعات التي وردت في قصص مجموعة (يكى بود يكى نبود) يبدو أنها متوائمة وما يجري في المجتمع الإيراني من القضايا الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية.

- بإمكاننا النظر إلى هذه المجموعة على أنها خطوة ناجحة في تحديث الأدب القصصي الفارسي، مواكبًا حركة القصة العالمية في بدايات القرن العشرين؛ وقد أجاد جمالزاده استخدام أساليب مختلفة لترسيخ فكرة القصة لمعالجة الإشكاليات الموجودة التي يعاني منها المجتمع الإيراني آنذاك.

- استخدم الكاتب أسلوب الهزل والسخرية وفي الوقت نفسه استفاد من التعابير الرومانسية لبيان الأحداث التراجيدية المنبعثة من السياسات الخاطئة لتقريب أذهان القراء بصورة مباشرة بهدف إزالة الألفة مما أصبح مألوفاً للمواطن الإيراني في مواجهة التناقضات المؤلمة فيما يجري حوله.

- وكما أشير خلال البحث روعة هذه القصص ليست لتعرف كاتبها على أبعاد كتابة القصة فحسب من الاستحكام الداخلي والخارجي وبراعته في اختيار المفردات واستخدام تقنية الهزل وتعريف هوية الشخصيات والطبقات المتعلقة بها، وإنما لاطلاعه الشامل على الفترة التي يكتب عنها، ويرى أن نجاحه في بناء أسلوب القصة يؤدي إلى انسجام مضمون قصصه مع أبعادها الأخرى انسجاماً متناسباً ومتلائماً.

- ولا يفوتنا القول بأن اللغة من أهم العناصر البارزة في إبداع جمال زاده، إذ إنه ببراعته الشاملة في توظيف جميع قدرات اللغة الفارسية في قالب بسيط يفهمه القارئ العادي لقصصه، تمكن من تطبيق ما يشير إليه في مقدمة مجموعته الذي يسميه «الديمقراطية الأدبية».

الهوامش

١. إضافة إلى الكتب والمقالات المتعددة لهذا الكاتب المعمّر في مختلف المجالات الأدبية والتاريخية والثقافية والنقدية، كتب جمال زاده سيرة حياته الذاتية ردّاً على طلب مجلة وحيد الشهرية، سنة ١٣٤٢ هـ (ش) بعنوان: «جمالزاده اصفهاني است» (جمالزاده اصفهاني) وشرح فيها نسبه ومسقط رأسه وأسباب هجرته منطلقاً من اصفهان إلى سويسرا. كما نشر مجلة كلية الآداب بجامعة تبريز (الدورة السادسة، رقم ٣، ١٣٣٣ هـ.ش) سيرة ذاتية عنه أكثر تفصيلاً بمقدمة سيد حسن تقى زاده وشرح فيها ما كتبه وكتب عنه في المجالات المختلفة في إيران وخارجها.

٢. مؤسس الشعر الفارسي الحديث.

٣. المقامة... قصة تحتوي غالباً على مخاطرات يرويها راوٍ عن بطل يقوم بهذه المخاطرات. (غنيمي هلال، ١٩٨٢: ٢٥٨).

۴. Defamiliarization: هو تمييز الشيء بإعطائه صورةً جديدةً، أي يجعله مفرداً. وهذا يكون باستخدام اللفظ الشائع في تركيب جديد يُعيد إليه معناه، وعرض الفكرة في تعبير جديد يُعيد إليه حيويتها، وتقدم الشيء في شكل جديد يخرج من المؤلف. (انظر: زيتوني، ۲۰۰۲: ۲۴).
۵. كتب جمالزاده مجموعات قصصية وروايات متعددة؛ من أهمها: *دارالجمانين* (۱۹۴۲)، *وسرگانشت عمو حسينعلي* (سيرة العم حسينعلي) (۱۹۴۲)، *قصه قصهها* (قصة القصص) (۱۹۴۲)، *وسر وته يك كرياس* (من قماش واحد) (۱۹۴۴)، *وقلتشن ديوان* (الغول الأكبر) (۱۹۴۶)، *وصحرای محشر* (صحراء المحشر) (۱۹۴۷)، *و راه آب نامه* (كتاب ممر الماء) (۱۹۴۷) و *معصومه شيرازي* (معصومة شيرازية) (۱۹۵۴)، *وتلخ و شيرين* (المرّ والحلو) (۱۹۵۵) و *وشاهكار* (العمل الرائع) (۱۹۵۸)، *وقلتم وجديد* (۱۹۵۹)، *وقصههاي کوتاه قنبرعلي* (حكايات قنبر علي القصيرة) (۱۹۵۹)، *وغير از خدا هيچكس نبود* (لم يكن ثمة إلا الله) (۱۹۶۱)، *وصندوقچه اسرار* (صندوق الأسرار) (۱۹۶۳)، *وقصههاي کوتاه براهی بچههاي ريش دار* (قصص قصيرة للأطفال ذوي اللحي) (۱۹۷۳)، *وقصه ما به سر رسيد* (انتهت قصتنا) (۱۹۷۸)، إضافة إلى قصص طويلة وروايات ومقالات أدبية وعلمية نشرت في مجلات إيرانية وأجنبية؛ ولكن تتفق الآراء على أنه لم يصل مستوى أي من آثاره إلى مستوى مجموعته الأولى *يكي بود يكي نبود* (كان يا ما كان) التي دوّنت اسم جمالزاده رائداً للقصة القصيرة في إيران وذلك - بالإضافة إلى تحفظه الذي أشرنا إليه آنفاً - كان بسبب بُعد عن الأجواء المسيطرة على البلاد التي تغيّرت تماماً بعد رحيله من إيران.
۶. قصص هذه المجموعة كتبت ما بين فترة تستغرق سبع سنوات تقريباً من ۱۹۱۴م حتى سنة ۱۹۲۱م أي السنة التي نشرت في ألمانيا (همايون كاتوزيان: ۱۸۹).
۷. استفادات الكاتبة في ترجمة القصة من بعض المفردات المقترحة في استقبال الأدب الفارسي المعاصر في الوطن العربي لنسرين هاني الدهني: ۲۰۰۸.
۸. (هيچ جای دنیا ترو خشک را مثل ایران با هم نمی سوزانند).
۹. (مثل مورچه‌هایی که دور ملخ مرده‌ای را بگیرند)
۱۰. «رمضان بیچاره از کجا ادراک این خیالات عالی برایش ممکن بود و کلمات فرنگی به جای خود، دیگر از کجا مثلاً می توانست بفهمد که «حفر کردن کله» ترجمه تحت‌اللفظی اصطلاحی است فرانسوی و به معنی فکر و خیال کردن است و به جای آن در فارسی می گویند «هرچه خودم را می کشم...» یا «هرچه سرم را به دیوار می زدم...» (المصدر نفسه: ۳۹).

۱۱. انظر: حسيني شكوه السادات: «ما بين المقامة والقصة القصيرة»: ۲۰۱۰.
۱۲. Picaresca: كما أشرنا سابقا، تدل هذه اللفظة على جنس أدبي تشكل في إسبانيا لأول مرة، في القرن السادس عشر الميلادي.
۱۳. «این درجه زرنگی و حقه بودن هم کار هر کسی نیست مگر آن که پیش از آن داخل شغل سیاسی گری بشوی آخوندی و ملایی و سیدی و آقایی و این جور کارها کرده باشی و الا کار حضرت فیل است که آدم طوری رشوه بگیرد که کسی نفهمد»
۱۴. ذكرت في کلیلة ودمنة، كما استفاد منها جلال الدين الرومي في إحدى حکایات المذكورة لـ مثنوي.
۱۵. دیدم جسد حبیب ناکام در زیر خرمن شکوفه برف ناپدید گردیده است و نه از او اثری مانده و نه جا پاهای قزاق بدسرشت! دست بی‌اعتنای طبیعت هر دو را پوشانده و هیچ اثری از مجازات و مکافات در میان ندیدم...!
۱۶. نسیم هواری که از طرف مغرب وزان بود از ایوان مداین که مزار عظمت و شکوه ایران باستان است و از قصر شیرین و بیستون که منزلگه کامیابی خسرو و نامرادی فرهاد است گذشته و به باغستان‌های کنگاور رسیده و در اوتار درختان بی برگ و نوا با نوای دل‌سختگی نوحه‌گری نموده و به زبان بی‌زبانی می‌گفت: دنیا چه رنگ‌ها چه نیرنگ‌ها! سرزمین کیکاوس! لگدکوب قزاق روس! افسوس! افسوس! هزار افسوس! (جمال‌زاده: ۸۳).
۱۷. استخدمت الباحثة بعض المصطلحات من ترجمة مصطفى البكور عن مقالة تورج رهنما.
۱۸. اسم داعی؟ الاحقر قربانعلی، شغل و کارم؟ سرم را بخورد ذاکر سیدالشهداء...»
۱۹. وهو من رواد القصة القصيرة في إيران وأكثر قصصه تدور حول الحالات النفسية للشخصيات.
۲۰. ولی از مقوله دور افتادم و با وراجی سر عزیز شما را درد آوردم. می‌پرسید چه‌طور شد در این زندان افتادم...

فهرس المراجع

الکتب

اردکبانی، اجلال (۲۰۰۰)، ادوار نثر فارسی دوره مشروطه، سنندج: انستیتوی تحقیقاتی - پژوهشی کُرد.

دور محمد علي جمالزاده في إحياء الأدب الشعبي في إيران ٧٩

- بالا ئي كريستف؛ كويي پرس ميشل (١٩٩٩)، *سرچشمه های داستان کوتاه فارسی*، طهران: معين - انجمن ايرانشناسی فرانسه.
- پارسی، کامران (١٩٧٩)، *نقد و تحليل داستانهای سيد محمد علي جمالزاده*، ط٣، طهران: روزگار.
- تسليمی، علي (٢٠٠٩)، *نقد ادبي و کاربرد آنها در ادبيات فارسی*، طهران: کامه.
- جمالزاده، محمد علي (٢٠٠٠)، *يکي بود يکي نبود*، طهران: سخن.
- الدهني، نسرين هاني (٢٠٠٨)، *استقبال الأدب الفارسي المعاصر في الوطن العربي*، بيروت: مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي.
- رحيميان، هرمز (٢٠٠٥)، *ادوار نثر فارسی از مشروطيت تا انقلاب اسلامی*، ط٣، طهران: سمت.
- الرويلي، ميجان؛ البازغي، سعد (٢٠٠٥)، *دليل الناقد الأدبي*، ط٤، الدارالبیضاء: المركز الثقافي العربي.
- زيتوني، لطيف (٢٠٠٢)، *معجم مصطلحات نقد الرواية*، ط١، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
- عبدالله، عدنان خالد (١٩٨٢)، *النقد التطبيقي - التحليلي مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة*، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- کامشاد، حسن (٢٠٠٥)، *پایه گذاران نثر جديد فارسی*، طهران: نی.
- مجموعه من المؤلفين (١٩٩٨)، *الموسوعة العربية*، المجلد الأول، دمشق: هيئة الموسوعة العربية.
- مكاريك، إيرنا رينا (٢٠١٤)، *دانش نامه ی نظریه های ادبی معاصر*، ط٥، طهران: آگه.
- میرصادقی، جمال (٢٠٠٣)، *داستان نویسه های نام آور معاصر ایران*، طهران: اشاره.
- میرعابدینی، حسن (٢٠٠٤)، *صد سال داستان نویسی ایران*، ط٣، طهران: چشمه.
- مهري، مهرداد (١٩٦٣)، *سرگذشت و کار جمالزاده*، طهران: نشر معرفت.
- همایون کاتوزیان، محمد علي (٢٠٠٣)، *درباره جمالزاده و جمالزاده شناسی*، طهران: پژوهش و شهاب ثاقب.

Academic American Encyclopedia (1997), United States of America, AE5.A23.

Houra Yavari (2002), "The Persian Short Story",

(www.iranchamber.com/literature/articles/persian_short_story.php).

Bashiri Iraj (1999), "Mohammad Ali Jamalzade",

(www.angelfire.com/rnb/bashiri/Authors/jamalzadeh.html).

المقالات

برقلا ح، إيمان، «النقد الثقافي والتاريخانية الجديدة»، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد الأول، الجزائر، جامعة خنشلة، ٢٠١٥، (صص ٧٩-٩٠).

٨٠ آفاق الحضارة الإسلامية، السنة ٢٣، العدد ١، ربيع و صيف ١٤٤٢ - ١٤٤١ هـ.ق

حسيني، شكوه السادات (٢٠١٠)، «ما بين المقامة والقصة القصيرة»، **American Arabic Academy of Science and Technology**، العدد ١، (صص ٢٣-٤٠).

رهنما، تورج (٢٠٠٧)، «رواد القصة المعاصرة في إيران بين عامي (١٩٢١-١٩٧٩)»، ترجمة مصطفى البكور، فصلية إيران والعرب، العددان ١٩-٢٠، (صص ٩٩-١٢٥).

نجوميان، اميرعلي (٢٠٠٧)، «تاريخ، زبان و روايت»، طهران، پژوهشنامه علوم انساني (دانشگاه شهيد بهشتي)، العدد ٥٢، (صص ٣٣-٤٦).



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رتال جامع علوم انسانی