Horizons of Islamic Civilization, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 23, No. 1, Spring and Summer 2020, 59-89
DOI: 10.30465/AFG.2020.5440

The Role of Muhammad Ali Jamalzadeh in Reviving Folk Literature in Iran

Shokooh Alsadat Hosseini*

Abstract

Muhammad Ali Jamalzadeh has a distinguished place in contemporary Iranian literature. His outstanding role in the revival of Persian literature puts his name at the top of the list of modern writers of contemporary Iranian literature. He began the short story genre in Iran by combining the literary heritage left in the old Persian anecdotes and the modern western techniques. The "Yeki Bud, Yeki Nabud" (Once upon a Time) collection by Jamalzadeh is known as the first collection of Iranian short stories in which old anecdotes are presented with modern techniques. Adopting a descriptive-analytical method and relying on modern historiography or cultural criticism, the present article examines the aesthetic elements of the "Yeki Bud, Yeki Nabud" collection based on the historical and literary developments of the early twentieth century.

Keywords: Modern Historiography, Cultural Criticism, Short Story, Muhammad Ali Jamalzadeh, Yeki Bud, Yeki Nabud (Once upon a Time).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* Assistant Professor of Comparative Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies,
sh.hosseini@ihca.ac.ir

Date received: 05/06/2020, Date of acceptance: 12/08/2020

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آفاق الحضارة الإسلامية، أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية
مجلة علميّة نصف سنويّة (مقالة علميّة محكّمة)، السنة ٢٣، العدد ١، ربيع و صيف ١٤٤٢ – ١٤٤١ هـ.ق، ٥٩–٨٩

دور محمد علي جمال‌زاده في إحياء الأدب الشعبي في إيران

شكوه السادات حسيني*

الملخص

محمد علي جمال‌زاده مكانته المميزة في أدب إيران المعاصر، ودوره البارز في تجديد 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 وتحديدًا القصة القصيرة. وعلى هذا، تأثر الأدب الفارسي في بدايات القرن العشرين إلى حد بعيد بالأدب الغربي، حيث استخدم الكتّاب الإيرانيون التقنيات الغربية إلى جانب ما أخذوه من التراث الشعبي وواكبوا، عن قرب، الحركة الحديثة والمعاصرة في الأدب العالمي. تعد مجموعة *يكى بود يكى نبود* (كان يا ما كان) لمحمد علي جمال زاده أول مجموعة قصصية في إيران، تتحقق فيها العناصر الأساسية للقصة القصيرة بوصفها جنساً أدبياً حديثاً بمضامينه التراثية متبنيا على ما كان موجودا في الحكايات القديمة منذ زمن بعيد. يسعى هذا البحث إلى دراسة هذه العناصر في هذه المجموعة على ضوء المنهج الوصفي – التحليلي مستعينا بالنقد التاريخاني الجديد أو ما يسمونه التحليل الثقافي للنص، والذي استخدمت فيه الجماليات الفنية للتعبير العصري عن التغيرات الاجتماية 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

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

الكلمات الرئيسة: التاريخانية الجديدة، التحليل الثقافي، القصة القصيرة، محمد علي جمال‌زاده، مجموعة *يكى بود يكى نبود*.

١. المقدمة

تعدّ مجموعة *يكى بود يكى نبود* (كان يا ما كان) في بداية عشرينات القرن الماضي تاريخاً لميلاد القصة القصيرة في ايران؛ فقد اتّفق المؤرخون والنقاد على ريادة محمد علي جمال‌زاده[١] (١٩٩٧-١٨٩٢) كاتب قصص هذه المجموعة الذى 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 كُتبت أول مسرحية في الأدب الفارسي *جعفرخان از فرنگ برگشته* (جعفر خان الّذي 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 وايرج ميرزا. وفي النصوص النثرية ظهرت الرواية التاريخية قبل ظهور القصة القصيرة في آثار محمد باقر خسروي وسيد موسى نصري وحسن خان بديع وصنعتي زاده كرماني وكان سبب ذلك توافر المصادر التاريخية بين أيدي الكتّاب 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 *يكى بود يكى نبود* التي تعدّ أول مجموعة القصة القصيرة الإيرانية مستخدما 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 جمال زاده في إبداعه من الطرق المؤثرة في إحياء الأدب الشعبي، مستعيناً هذا الجنس الأدبي الجديد؟

٣. ما هو دور مجموعة *يكى بود يكى 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 كتّاب القصة الإيرانيين من أمثال بزرك علوى وجلال آل احمد وصادق هدايت و.... منها:

«درباره جمالزاده و جمالزاده شناسى» محمدعلى همايون كاتوزيان (مجله: **كلك، ١٣٧٤**، ٦٧).

«محمد على جمال زاده» ايرج افشار (مجله: **نامه فرهنگستان، ١٣٧٦**، رقم١١).

«جمال زاده و هدايت: پايه گذاران ادبيات نوين فارسى» م. ف فرزانه (مجله: **ايران نامه، ١٣٧٦** رقم ٦١).

«بررسى و تحليل عنصر پيرنگ مبتنى بر عشق، اخلاق و معنويت در سه داستان كوتاه بزرگ علوى، جمالزاده و آل احمد» فاطمه كعب اصل والآخرون (مجله: **عرفان اسلامى ١٣٩٨**، رقم ٥٩).

«روايت شناسى داستان هاى كوتاه محمدعلى جمال زاده» رحمان مشتاق مهر وسعيد كريمي قره بابا (مجله: **زبان و ادب فارسى جامعة تبريز، ١٣٨٧**، دورة ٢٢، رقم ٢٠٧).

«بررسي عناصر داستاني داستان کوتاه «فارسي شکر است» از سيد محمد علي جمال زاده» حسين خانی کلقای و ولي نوروزی (مجله: **زبان و ادب فارسی جامعة تبريز، ١٣٩٢**، دورة ٥١، رقم ٢٢).

كما كُتبتْ كثير من المقالات باللغة الفارسية في نقد وتحليل قصة من قصص مجموعة (كان يا ماكان) وعناصرها أو في نقد المجموعة من منظور نقدي، منها:

«هويت، فرديت و نمايش امر بدنی در داستانهای يکی بود و يکی نبود جمال‌زاده»، مرجان کامياب وپارسا ؛ يعقوبی جنبه سرايی (مجله: **جستارهای زبانی، ١٣٩٧**، رقم ٤٦).

«کاربرد و کارکرد مثل در مجموعه داستان يکی بود و يکی نبود جمال‌زاده» جواد ميزبان و محمد تقوی (مجله: **فرهنگ و ادبيات عامه، ١٣٩٦**، رقم ١٢).

«خوانش نمادين غرب در داستان‌های «فارسی شکر است» از محمد علی جمال زاده وقنديل ام هاشم از يحيی حقی» رضا ناظميان (مجله: **مطالعات نقد ادبی، ١٣٩٤**، رقم ٤٠).

«بررسی عناصر داستانی داستان کوتاه «فارسی شکر است» از سيد محمدعلی جمال زاده»، حسين خانی کلقای، ولي نوروزی (مجله: **ادبيات فارسی، ١٣٩٢**، رقم ٢٢).

«رابطه کارکردهای زبانی با تيپ های شخصی داستان های سيد محمد علی جمال زاده» علی پشتدار وکيومرث گروسی (مجله: **ادبيات پارسی معاصر، ١٣٩٢**، السنة الثالثة، رقم ١).

«عوامل داستانی فارسی شکر است» محمدعلی آتش سودا (مجله: **علوم اجتماعی و انسانی جامعة شيراز، ١٣٨١**، رقم ٣٤).

أما بالعربية فقد ترجمت راوية الفقي «المجموعة القصصية كان يا ما كان 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 التنظيري

يعد التاريخ من منظور المؤرخين القدامى سلسلة من الأحداث المتتالية على ضوء العلاقة السببية حيث يمكن اعتبار كلّ 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 ذاك العصر. أما من منظور التاريخانية 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 نتمكّن من إنكار وجوده في التاريخ ولا أكثر من ذلك.

«تعتبر التاريخانية الجديدة إحدى الإفرازات النقدية لمرحلة مابعد البنيوية، وفيها يجتمع العديد من العناصر التي هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى كـ «الماركسية والتقويض» (Deconstrauction)، إضافة إلى ما توصلت إليه أبحاث الأنثروبولوجيا الثقافية وغيرها. تجتمع هذه العناصر لتدعم التاريخانية الجديدة في سعيها إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثر الأيديولوجيا وصراع القوي الاجتماعية في تشكل النص» (*المصدر نفسه*).

وعلى هذا تكمن أهمية التاريخانية 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 (برقلاح، ٢٠١٥: ٧٩).

ويمكن القول في خطابات أصحاب التاريخانية 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 التأثر 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 أنتجته ثقافة رأسمالية) أو في المقابل، الاتجاهات التي تعتقد بعدم وجود علاقة بين النص ومؤلفه (موت المؤلف).

وإنّما «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 عرّف الإيرانيين على التقنية الأوربية في كتابة القصة القصيرة. ورغم أنه كتب كلّ كتاباته خارج البلاد فإننا نلمس حياة إيران وروحها وبيئتها في آثاره أكثر من الّذين كانوا يعيشون في إيران؛ بيد أنّ 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 *يكى بود يكى 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 نثر فترة «مشروطه» إلى ساحة القصة، إذ توجهت الحكايات إلى أبعاد القصة الأربعة أي الزّمان، المكان، اللغة والسببية وتحولت الشخصيات الكاريكاتورية لدهخدا إلى شخصيات حقيقية في قصص جمال‌زاده. لكنه لم‌يكتب جمال‌زاده عن أعماق الأشخاص؛ بل أبرز الأحاسيس والغرائز ولم يركّز على بواطن الرجال والنساء وآمالهم وأمنياتهم المتنوعة والمتعددة؛ بل كتب عن الكذب والتّخلي 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: *فارسی شکر 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 *یکی بود یکی نبود* أثارت ردود أفعال مختلفة؛ فاستقبلتها الفئة المثقفة من الشعب الإيراني استقبالاً 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 الى 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 لانجدها 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 التاريخانية الجديدة، إذ تساعدنا في الانطباع عن تاريخ إيران المعاصر من خلال المواضيع

المستخدمة في القصص كما يوضّح لنا كقرّاءها (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 والثرثرة في بعض الأحيان (انظر: پارسی نژاد، ۱۹۷۹ :۵۰–۵۹). كما يعترف بنفسه أنه «كان يستمتع بكتابة الإنشاء في أيام شبابه إلا أنه اهتمّ فيما بعد بعرض الموضوعات والمعاني» (مهرين، ۱۹۶۳: ۱۹۶).

«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، ۲۰۰۵: ۸٤).

ومن الجدير بالذكر، أن قوة جمال‌زاده في كتابة قصصه تستر بعض النقائص الموجودة فيها، إلا أنه لايمكننا أن نغضّ الطرف عنها؛ فعلى سبيل المثال، بدلاً من أن يفتح الكاتب المجال لشخصيات قصصه لتنمو شيئا فشيئا، نجده يرسم منذ البداية صورها كما يفعل كتّاب المسرحية. إضافة إلى أنه يعرّف أبطاله كنمط (Type) بدلاً من الشخصيات التى يمكن تعرّفها عن طريق أفعالها. وسيتم الاشارة – فى تحليل قصص مجموعة *يكى بود يكى نبود* – إلى أن معظم قصصه تشبه المقامات[٣] من ناحية المضمون لكنها تختلف عنها في تكلف النثر وتصنعه (انظر: ميرصادقي؛ ۲۰۰۳: ۳۱–۳۵).

يستخدم جمال‌زاده أسلوب الشكلانيين الروس في إزالة حجاب الألفة[٤] لتنبيه القارئ إلى ما يجرى في المجتمع، ويحقق ذلك عن طريق تغيير المصطلحات الشائعة التي يلحّ على استخدامها في لغته القصصية أو عن طريق الإطناب في وصف المشاهد والحوادث، وبذلك يجبر القارئ على قراءة النص بتمعّن والتفكير فيه أكثر (پارسي نژاد، ۱۹۷۹ :٦٣).

أما نحن ففي هذا المقال، ومن خلال دراسة قصص مجموعة *يكى بود يكى نبود* (كان يا ما كان)، نبحث عن مواصفات القصة القصيرة الإيرانية في بداية عشرينات القرن الماضي، ونقدر مدى نجاح محمد علي جمال زاده في إبداعه لإحياء الأدب الشعبي، مستعيناً هذا الجنس الأدبي الجديد[٥].

٥. مجموعة *يكى بود يكى نبود* (كان يا ما كان)

شرحنا في الرؤية التاريخانية آنفا، أنه من الممكن أن نعتبر النص السردي (القصصي) نصًا تاريخيًا كما نعد التفاسير التاريخية نوعًا من السرد. وهذا ما يسميه لوييس منتروس (Louis Montrose)، المنظّر الأمريكي المعاصر «المناسبة المتبادلة بين نصية التاريخ وتاريخية النص» (نجوميان، ٢٠٠٧: ٣٩).

فأول ما يلفت النظر في هذه المجموعة هو مقدمتها، حيث تعتبر بيانا أدبياً (The literary Manifesto) للنثر الفارسي الجديد، وكل ما فعله جمالزاده في قصص هذه المجموعة الستة ليس إلا تطبيقا 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 مستقلٌ في تلك الفترة التى 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 لايُغفل 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 نصوصا 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 جمال‌زاده أن سبب التخلف في المجتمع الإيراني آنذاك هو أن الشعب لم يكن قد تعود على القراءة، وهذا يكمن في عدم اعتناء الكتّاب بهم إذ كانت جل كتاباتهم تخاطب المثقفين والعلماء، نتيجة الديكتاتورية السياسية التى 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 أبدا بالذين لايجيدون الكتابة والقراءة لكي يفهموا النصوص البسيطة دون عبارات مفخمة. وخلاصة القول إنه لايوجد أحد يفكر في **الديمقراطية الأدبية**» (جمال‌زاده، ٢٠٠٠: ١٤).

يعدِّد جمال‌زاده ميزات الرواية (حسب تعبيره) و يعدّها مدرسة حقيقية للذين لا تتيح 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 والأخلاقِية 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» (*المصدر نفسه*: ١٨).

وإلى جانب هذه الميزات، يشير جمال‌زاده 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 معجمٍ فارسي آخر وهذه محاولة أولية من جانب الكاتب، إذ يتمنى أن تؤخذ على محمل الجد ويستفيد منها الكتّاب فيما بعد ويضيفوا إليها شيئا فشيئا كي تبقى وثيقة لتراث الشعب الإيراني (انظر: جمال‌زاده، ٢٠٠٠ :١٢٥-١٤١).

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

في وقتها عندما كان الجميع ينتظرونها وتعتبر – فعلاً – خطاً 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 الموهبة وتكون له هذه الروح النقدية الأوربية» (أردكاني، ٢٠٠٠: ١٦٦).

١.٥ *فارسی شکر است* (الفارسية سكّر)

كتبت 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[٨]» (جمالزاده، ٢٠٠٠: ٢٩).

يحكي الراوي (المتكلم) أنه فور عودته من أوربا إلى إيران بعد خمس سنوات عن طريق بحر قزوين (خزر) يفاجأ بحمّالي ميناء «أنزلى» يجتمعون حوله – حسب تعبيره – كـ«النمل حول جرّادة ميتة[٩]» (*المصدر نفسه*). حيث يلفت انتباه موظفي الجمارك وهم يدققون جواز سفره ورغم أنه يبرز لهم أنه إيراني الأصل لكنهم لايصدقونه ويزعمون – نظراً إلى ظاهره – أنه ليس إيرانياً ولهذا يعتقلونه للتحري عن أمره.

في السجن المظلم، يلتقي الراوي بشخصيتين أخريين سجنتا، 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 لايفهم من كلام الشيخ شيئا لأنه مفعم بالمفردات العربية. فيتجه مترددا إلى الشاب المتغرب ويسأله السؤال نفسه إلا أنه لم يفهم ما يقوله الرجل أيضا إذ إن كلامه كان مليئا

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، أقيل 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، ۲۰۰۰: ۱۱-۲۹).

كان جمال‌زاده متأثرا في كتابة القصة برواية *سياحتنامه ابراهيم بيگ* لزين العابدين مراغه‌اى (۱۹۰٤م) ويبدو أنه تأثر أيضا برواية *Le Café de Surate* (مقهى سورات) لبرناردن دوسن پير (Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre) وكل من هاتين الروايتين تسردان الحوادث عن طريق كلام الشخصيات بدلاً من أعمالها وأفعالها؛ لكن جمال‌زاده لايكتفي بهذا الجنس من الوعظ بل يشير إلى زوال اللغة فى تعامل (رمضان) مع الشخصيات الأخرى في القصة ويقترب من عرض مسرحية فيها نوع من الفكاهة» (بالائي، ۱۹۹۹: ۲۱۵-۲۱۷). 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 عاصى قاصر را به دست قهر و غضب مده كه الكاظمين الغيظ والعافين عن الناس» (جمال‌زاده، ۲۰۰۰: ۳٤) (يا أخي المؤمن! لا تترك عنان نفسك العاصية القاصرة إلى يدك القاهرة الغاضبة إذ [ينبغي للمؤمن] أن يكظم غيظه ويعفو عن الناس). كما يفسّر الراوي في مقطع آخر، الكلام الذي ألقاه الرجل المغترب: «رمضان المسكين كيف يمكنه تفهّم هذه التخيلات الصعبة؟، بعضّ النظر عن الكلمات الفرنسية، من أين كان يمكنه أن يعرف - مثلا - أنّ «حفر الرأس» ترجمة حرفية لمصطلح فرنسي بمعني التفكير والتخييل وفي الفارسية يقولون في هذا الموضع «كلما أتحشم العناء...» أو «كلما أضرب رأسي بالحائط»...[۱۰]».

تمثّل كل من الشخصيات الأربعة للقصة دور طبقة من طبقات المجتمع؛ فالشخصية الرئيسة (رمضان) هي شعب إيران الذي لايدري ولايدرك ماحدث للبلاد من سيطرة الأجانب عليها سياسياً واقتصادياً وثقافياً ولاسيما أدبياً إذ لايفهم كلام أصحابه وهم يتكلمون – على مايبدو – 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 لاجدوى منها إلا إذا استخدمت في طريق إحياء الأمة بالدين. والمتغرب أيضا ابتعد عن هموم شعبه وانبهر بتجليات الغرب ثقافة وعلماً دون أن يأخذها بعين الاعتبار في مجال تطور بلاده. وأخيرا، يمثل الراوي الطبقة المثقفة إذ لايفكر 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 فى إطار حبكة قصيرة وهذا يجذب القارئ ليتابع القصة التى 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 ويأتى بغرائب المفردات لتحسين كلامه، بينما يحاول جمالزاده أن يبعد 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 التى لا معنى لها.

بالإضافة إلى هذا، يمثل الهزل في المقامة في لعبة لسانية يستخدمها البطل المتجول والمتسول واعياً، بينما يستخدم كاتب قصة *يكى بود يكى نبود* هذه اللعبة في كلام الشيخ والشاب المتغرب ليسخر من الأسلوب السائد على الكلام آنذاك.

وأخيرا، اللغة النموذجية في القصة هى لغة المستمعين خلافاً للمقامة التي تجعل لغة المتكلم نموذجا في الكلام. وخلاصة القول إن هذه القصة تعتبر "ضد المقامة" – على أساس تعبير ژول – إذ تأخذ كثيرا من أبعادها الظاهرية والشكلية من المقامة لكنها تقابلها في نقطة أساسية وهي «اللغة» (انظر: *المصدر نفسه*:٢١٧-٢٢١).

٢.٥ *رجل سياسى* (الرّجل 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 ولتتحسن 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 يحرض الناس على التصويت لشخص معين مقابل مبلغ من المال. وشيئا فشيئا يجد مكانة مرموقة بين الناس، وأخيرا ينتخب عضوا للبرلمان. لكنه يطلع على ما يمكن أن يصيبه في هذا المشوار فيفضل ولاية مدينة صغيرة بدلاً من مقعده في البرلمان! (انظر: جمالزاده، 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 التى كانت ثمرتها اكتساب المال والقدرة. فالقيمة الأساسية لهذه القصة في تمكن جمالزاده من توضيح كثير من الجوانب السياسية في بضع صفحات وفي إطار قصة قصيرة دون أن يبادر إلى الشرح أو التحليل مباشرة لكنه نجح – فعلا – في رسم صورة واقعية عن إيران في تلك الفترة (انظر: همايون 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...» (جمالزاده، ٢٠٠٠: ٤٥) وتجعل القارئ منذ البداية يشارك في القصة ويتابعها ويجد الحل ولايكون المتلقي قارئا 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 لايوجد عنصر أساسى فيها وهو «السفر» وتحدث الحوادث كلها في طهران والبطل لايبحث 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 عشوائى 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 ويحكي 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 أحدٌ[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 ممّن يقبلون التحول في نهايتها فهم راضون عما فعلوا وعن مكانتهم الحالية في المجتمع (انظر: پارسى نژاد، ١٩٧٩: ٨٢-٩٤).

٣.٥ *دوستى خاله خرسه* (صداقة الخالة دبة)

حصل راوي القصة (المتكلم) بعد صعوبات كثيرة على عمل في الإدارة المالية (بمدينة ملاير) واستطاع أن يدير أموره ويحسّن 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. وأخيرا، يشاهد الراوي أن ذلك الجندي الجريح يذهب عند جسد حبيب الله و يسرق نقوده! (انظر: جمال‌زاده، ٢٠٠٠: ٦٩–٨٤).

يأتي جمال‌زاده بمقدمةٍ 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 ايران 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 انحيازها 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، فكّرت 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 بحادثة حدثت للكاتب آنذاك.

أما عنوان القصة فهو مأخوذ من حكاية شعبية قديمة[١٤] 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 فى *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 وتأتى برسالة التضحية والألبسة البيضاء لمحبي الأرض الترابية» (جمالزاده، ٢٠٠٠: ٧١).

كما جاء في الفقرة الأخيرة: «رأيت جسد حبيب الله الذي لم يذق 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 أى عناية وما رأيت أثرا من المجازاة أو العقاب...![١٥]» (المصدر نفسه: ٨٤).

قليلا ما حدث أن جمالزاده يكتب قصة تراجيدية والحقيقة أنه استطاع أن يجعل هذه البيئة تسيطر على قصته رغم أنها تبدأ ببداية فرحة. يمهّد 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 واللينة من جانب الغرب، من إيوان المدائن مقبرة عظمة إيران القديمة وجلالها، من قصر شيرين وبيستون 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 كيكاوس سحقت تحت أقدام جنود الروس! ياويل! ياويل! ياويل![١٦].

٤.٥ *درد دل ملا قربانعلى* (آلام الملا قربانعلي)[١٧]

الراوي (المتكلم) شيخ مداح يترنم بمدح آل البيت ويذكر مصائبهم (عليهم السلام)، لكنه يهوي فجأة في حبائل عشق فتاة حسناء إثر حادثة غير متوقعة. لكن رياح هذا العشق جرت بما لاتشتهي 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. وأخيرا يجد نفسه في السجن وهو في سن الخمسين من عمره (جمال‌زاده، ٢٠٠٠: ٨٥-٩٩).

«يستخدم جمال‌زاده في هذه القصة أيضا أسلوب استرجاع الحوادث. فبطل القصة يعرّف عن نفسه إجابة عن سؤال أحد المخاطبين الوهميين، ومن ثم يشرع 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 الغربية (مثل قصص *ديكاميرون* (Decameron) للكاتب الإيطالي بوكاشيو ((Giovanni Boccaccio (1313-1375)) كما يشبه تماماً التراث الشرقي القديم (مثل منظومة هفت پيكر لنظامي) ومن ثم يدخل الكاتب شيئا فشيئا في صميم القصة» (بالائي، ١٩٩٩:١٧٩).

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

في هذه القصة يمكننا أن نجد ميزات القصة الغربية القصيرة تماما، 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 شفتي الحبيبة وأخيرا 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 حداثوية، إذ يخاطب ملا قربانعلي القارئ فجأة أثناء حديثه قائلا: «بيد أني ابتعدت عن لب الكلام وصدعت رأسك بثرثرتي. وأنت تسأل كيف حدث أن أودعت غياهب هذا السجن![٢٠]» (جمال‌زاده، ٢٠٠٠: ٨٧).

«*درد دل ملا قربانعلی* (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 تجلى في

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

«وهناك اختلاف أساسي آخر في هذا المجال وهو أنه في تلك الحكايات غالبا ما تعتبر المرأة كرمز للوسوسة والخديعة للرجل، لكن جمالزاده يخلق شخصية فتاة عفيفة وعذراء أمام الشيخ الذي لم يجمل نفسه بميزات ملائمة لهذه الشخصية وعليه الذنب كله» (پارسي‌نژاد، 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، لاتخرج 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 الحسناء ونجد توازناً تاماً بين إمرأتين محبوبتين عند الراوي» (بالائي، ١٩٩٩: ١٨٥).

«في هذه الحكاية – أيضا – ينتقد جمالزاده المجتمع الذي يسيطر عليه النفاق والتضاد بلغة ساخرة خفية ويعتقد بعض الدارسين أنه كان متأثرا في سرد هذه الحكاية ببعض مقتطفات *چرند وپرند* (الهراء) لعلي أكبر دهخدا و *حكاية حاجي بابا* لجيمز 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 الحمّامات الإيرانية القديمة وذكرياته في إيران وهو يعيش الآن في بلد أوربي، ويحكي لنا كيف أنه التقى أخيراً وبعد بحث طويل بمدلّك (الشخصية الرئيسة) أجنبي يعرف فنون التدليك الإيرانية جيدا ويقول له المدلّك إنه كان يعيش في إيران كمستشار لثماني 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 أيضا وفي الواقع، ينتقد الكاتب كيفية تعامل الإيرانيين وسذاجتهم خاصة تجاه الغربيين؛ وكأنه يريد القول إنه طالما يسيطر هذا النمط على البيئة لايمكننا التطور والتقدم والبلدان الأروبية تنتهز هذه الفرص وتخدعنا بطرق بسيطة.

«ويراعي جمال‌زاده أسلوب الحبكة (Intrigue) في القصة القصيرة: التنبؤ القصصي (Foreshadow)، التعقيد (Complication)، والذروة (Climax)، وبطء الحركة لمدة قصيرة وبعدها ذروة أخرى وأخيراً تنتهي بنهاية غيرمتوقعة» (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 مثلا 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» (پارسي‌نژاد، 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 نوعا من التناقض كما نرى في قصة *دوستى خاله خرسه*» (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 نظرشخصية واحدة عمل صعب جدا... استفاد الكاتب من عنصر الهزل استفادة قوية لكي يضع القارئ

مـابين الحقيقـة والتخييـل ويبتعـد عـن التنـاغم السـرديّ الـذي نجـده في الحكايـات القديمـة» (پارسي‌نژاد، ١٩٧٩: ١١٦).

«لم يصف جمالزاده البيئة والمكان إلا حين رسم لنا مكان الحمام في أوربا وقد وصف من قبـل الحمامـات الإيرانيـة القديمـة وهـذا يسـاعده في ايصـال فكـرة أن لنـا الأولويـة في الحضـارة والثقافة لكننا نسينا مكانتنا ورغم أننا اخترعنا البريد – على سبيل المثال– نختار مدلكا ليدير امور البريد في بلادنا» (المصدر نفسه: ١٢٤) وهذه ذاتها نقطة طريفة في القصة.

«يخلـق الكاتـب نوعـا مـن المفارقـة (Irony) بـين المناصـب المختلفـة للشخصـية في إيـران ومهنتها الأساسية (التدليك) وتعطي هذه المفارقة انسجاما للقصة لتصل إلى النهاية ويحدث ما يحدث أخيرا للشخصية» (*المصدر نفسه*).

«بإمكاننـا أن نعتـبر الجـزء الثـاني نوعـا مـن «الروايـة الشـفهية» إذ حـذف فيـه كـل عناصـر العرض والمحاكاة (Mimesis) ونجد نصاً يستخدم فيه عنصر البيان فقط بدل أن يجري على لسـان الشخصـيات وقـد نسـي فيـه كـل الجوانـب العرضـية والسـردية وبقـي في الـنص صـور غيرمتوقعة واللعب بالألفاظ حيث يجعله مضحكاً وهذه السخرية الاجتماعية تتشابه مع أقوال المقامات» (بالائي، ١٩٩٩: ٢٣٤).

٦.٥ *ويلان الدوله* (المتشرّد)

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» (المتشّرد) من النباتات التي تنحصر بتراب إيـران وثمرتهـا فاكهـة تسـمى «نخـود هـر آش» (حشـري/ في كـلّ عـرس لـه قـرص)» (جمالزاده، ٢٠٠٠: ١١٩).

قدم جمال‌زاده 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 لايترك الموضوع مبهماً إلى نهاية القصة وبعد الجزء الأول للقصة يعرف المخاطب أنه شخصية حقيقية لايريد أن يقرّ بفقره وتشرده بل يتظاهر بأنه إنسان مهم ولديه مشاغل كثيرة يحتاج إليه الآخرون دائما.

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 تشابها بين شخصيته وشخصيات روايات جين اوستن (Jane Austen) وهم أشخاص عاديون مثلنا تعبر أعمالهم عن نظرة اجتماعية أو فلسفية أو سياسية» (پارسي نژاد، ١٩٧٩: ١٣١).

وحقيقة القول «إن جمال‌زاده خلق في كل قصص المجموعة شخصية مثل پيكارو (الشاطر) في الروايات البيكارسكية: متشرد يسافر إلى كل أرجاء القطر، يعيش على حساب الآخرين، ماكر يدعي أنه شخصية مهمة جدا، لكنه في القصة هذه يعرض هذا النوع من الشخصية بكمالها 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 *فارسی شکر 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، وردًّا 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 ناجحا في المهمة هذه.

– من المنظور التاريخاني 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 التى تزايدت إثر غفلة المثقفين والأدباء عن مهمتهم الذاتية والتاريخية في تنوير الأذهان ونقد الواقع. وعلى هذا ونظرا 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، مواكباً حركة القصة العالمية في بدايات القرن العشرين؛ وقد أجاد جمال زاده 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 مألوفا 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 انسجاما متناسبا ومتلائما.

– ولا يفوتنا القول بأن اللغة من أهم العناصر البارزة في إبداع جمال‌زاده، 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 والنّقدية، كتب جمال‌زاده سيرة حياته الذاتية ردّا على طلب مجلة وحيد الشهرية، سنة ١٣٤٢ (هـ.ش) بعنوان: «جمالزاده اصفهانی است» (جمال‌زاده إصفهانی) وشرح فيها نسبه ومسقط رأسه وأسباب هجرته منطلقا من إصفهان إلى سويسرا. كما نشر مجلة كلية الآداب بجامعة تبريز (الدورة السادسة، رقم٣، ١٣٣٣هـ.ش) سيرة ذاتية عنه أكثر تفصيلا بمقدمة سيد حسن تقی‌زاده وشرح فيها ما كتبه وكتب عنه في المجلات المختلفة في إيران وخارجها.

٢. مؤسس الشعر الفارسی الحديث.

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

٤. Defamiliarization: هو تمييز الشيء بإعطائه صورةً جديدةً، أي بجعله مفرداً. وهذا يكون باستخدام اللفظ الشائع في تركيب جديدٍ يُعيد إليه معناه، وعرض الفكرة في تعبير جديد يُعيد إليه حيويتها، وتقديم الشيء في شكل جديد يخرجه من المألوف. (انظر: زيتوني، ٢٠٠٢: ٢٤).

٥. كتب جمال‌زاده مجموعات قصصية وروايات متعددة؛ من أهمها: *دارالمجانين* (١٩٤٢)، *وسرگذشت عمو حسينعلی* (سيرة العم حسينعلي) (١٩٤٢)، *قصه قصه‌ها* (قصة القصص) (١٩٤٢)، *وسر وته یک کرباس* (من قماش واحد) (١٩٤٤)، *وقلتشن دیوان* (الغول الأكبر) (١٩٤٦)، *وصحرای محشر* (صحراء المحشر) (١٩٤٧)، و *راه‌آب نامه* (كتاب ممرّ الماء) (١٩٤٧) *ومعصومه شیرازی* (معصومة شيرازية) (١٩٥٤)، *وتلخ و شیرین* (المرّ والحلو) (١٩٥٥) *وشاهکار* (العمل الرائع) (١٩٥٨)، *وقلتم وجدید* (١٩٥٩)، *وقصه‌های کوتاه قنبرعلی* (حكايات قنبر على القصيرة) (١٩٥٩)، *وغیر از خدا هیچکس نبود* (لم يكن ثمة إلا الله) (١٩٦١)، *وصندوقچه اسرار* (صندوق الأسرار) (١٩٦٣)، *وقصه‌های کوتاه برای بچه‌های ریش‌دار* (قصص قصيرة للأطفال ذوي اللحى) (١٩٧٣)، *وقصه ما به سر رسید* (انتهت قصتنا) (١٩٧٨)، إضافة إلى قصص طويلة وروايات ومقالات أدبية وعلمية نشرت في مجلات إيرانية وأجنبية؛ ولكن تتفق الآراء على أنه لم يصل مستوى أيّ من آثاره إلى مستوى مجموعته الأولى *یکی بود یکی نبود* (كان يا ما كان) التي دوّنت اسم جمال‌زاده رائداً للقصة القصيرة في إيران وذلك – بالإضافة إلى تحفظه الذي أشرنا إليه آنفاً– كان بسبب بُعده عن الأجواء المسيطرة على البلاد التي تغيّرت تماماً بعد رحيله من إيران.

٦. قصص هذه المجموعة كتبت ما بين فترة تستغرق سبع سنوات تقريبا من ١٩١٤م حتى سنة ١٩٢١م أي السنة التي نشرت في ألمانيا (همايون كاتوزيان: ١٨٩).

٧. استفادت الكاتبة في ترجمة القصة من بعض المفردات المقترحة في *استقبال الأدب الفارسيّ المعاصر في الوطن العربي* لنسرين هاني الدهني: ٢٠٠٨.

٨. (هيچ جای دنیا ترو خشک را مثل ایران با هم نمی‌سوزانند).

٩. (مثل مورچه‌هایی که دور ملخ مرده‌ای را بگیرند)

١٠. «رمضان بیچاره از کجا ادراک این خیالات عالی برایش ممکن بود و کلمات فرنگی به جای خود، دیگر از کجا مثلا می‌توانست بفهمد که «حفر کردن کلّه» ترجمه تحت‌اللفظی اصطلاحی است فرانسوی و به معنی فکر و خیال کردن است و به جای آن در فارسی می‌گویند «هرچه خودم را می‌کشم...» یا «هرچه سرم را به دیوار می‌زنم»...» (*المصدر نفسه*: ٣٩).

١١. انظر: حسيني شكوه السادات: «مابين المقامة والقصة القصيرة» :٢٠١٠.

١٢. Picaresca: كما أشرنا سابقا، تدل هذه اللفظة على جنس أدبي تشكل في إسبانيا لأول مرة، في القرن السادس عشر الميلادي.

١٣. «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 الّا کار حضرت فیل است که آدم طوری رشوه بگیرد که کسی نفهمد»

١٤. ذكرت في *كليلة ودمنة*، كما استفاد منها جلال الدين الرومي في إحدى حكايات المذكورة لـ *مثنوي*.

١٥. 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...!

١٦. نسیم همواری 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 بی زبانی می گفت: دنیا چه رنگ‌ها چه نیرنگ‌ها! سرزمین کیکاوس! لگدکوب قزاق روس! افسوس! افسوس! هزار افسوس! (جمال‌زاده:٨٣).

١٧. استخدمت الباحثة بعض المصطلحات من ترجمة مصطفى البكور عن مقالة تورج رهنما.

١٨. اسم داعی؟ الاحقر قربانعلی، شغل و کارم؟ سرم را بخورد ذاکر سیدالشهداء...»

١٩. وهو من رواد القصة القصيرة في إيران وأكثر قصصه تدور حول الحالات النفسية للشخصيات.

٢٠. ولی از مقوله دور افتادم و با وراجی سر عزیز شما را درد آوردم. می‌پرسید چه‌طور شد در این زندان افتادم...

فهرس المراجع

الكتب

اردكاني، اجلال (٢٠٠٠)، **ادوار نثر فارسی دوره مشروطه**، سنندج: انستيتوی تحقيقاتی . پژوهشی کرُد.

بالائي كريستف؛ كويي پرس ميشل (١٩٩٩)، **سرچشمه های داستان کوتاه فارسی**، طهران: معين – انجمن ايرانشناسی فرانسه.

پارسی، كامران (١٩٧٩)، **نقد و تحليل داستان‌های سيّد محمد علی جمال‌زاده**، ط٣، طهران: روزگار.

تسليمی، علی (٢٠٠٩)، **نقد ادبی و كاربرد آنها در ادبيات فارسی**، طهران: كامه.

جمال‌زاده، محمد علي (٢٠٠٠)، **يكی بود يكی نبود**، طهران: سخن.

الدهني، نسرين هاني (٢٠٠٨)، **استقبال الأدب الفارسيّ 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،الدارالبيضاء: المركز الثقافي العربي.

زيتوني، لطيف (٢٠٠٢)، **معجم مصطلحات نقد الرّواية**، 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 العامّة.

كامشاد، حسن (٢٠٠٥)، **پايه گذاران نثر جديد فارسی**، طهران: نی.

مجموعة من المؤلفين (١٩٩٨)، **الموسوعة العربية**، المجلد الأول، دمشق: هيئة الموسوعة العربية.

مكاريك، إيرنا ريما (٢٠١٤)، **دانش‌نامه‌ی نظريه‌های ادبی معاصر**، ط٥، طهران: آگه.

ميرصادقي، جمال (٢٠٠٣)، **داستان نويسهای نام‌آور معاصر ايران**، طهران: اشاره.

ميرعابديني، حسن (٢٠٠٤)، **صد سال داستان نويسی ايران**، ط٣، طهران: چشمه.

مهرين، مهرداد (١٩٦٣)، **سرگذشت و كار جمال‌زاده**، طهران: نشر معرفت.

همايون كاتوزيان، محمد علي (٢٠٠٣)، **درباره جمال‌زاده و جمال‌زاده شناسی**، طهران: پژوهه وشهاب 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

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

حسيني، شكوه السادات (٢٠١٠)، «مابين 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 انسانی** (دانشگاه شهيد بهشتی)، العدد ٥٢، (صص ٣٣-٤٦).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آفاق الحضارة الإسلامیة، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال بیست‌وسوم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹، ۵۹–۸۹

نقش محمدعلی جمال‌زاده در تجدید حیات ادبیات داستانی معاصر ایران

شکوه السادات حسینی*

چکیده

محمدعلی جمال‌زاده جایگاه ویژه‌ای در ادبیات معاصر ایران دارد. نقش برجستهٔ او در تجدید حیات ادبیات فارسی، نامش را در صدر فهرست نویسندگان نوگرای ادبیات معاصر ایران قرار داد. وی با درهم آمیختن میراث ادبیِ به جای‌مانده در حکایت‌های قدیم فارسی و تکنیک‌های مدرن غربی، آغازگر داستان کوتاه در ایران شد. مجموعهٔ یکی بود یکی نبود نوشتهٔ جمال‌زاده نخستین مجموعهٔ داستان کوتاه ایران شناخته می‌شود که در آن حکایت‌های قدیمی با تکنیک‌های مدرن عرضه شده‌اند. نوشتار حاضر به روش توصیفی–تحلیلی و بر اساس تاریخ‌نگاری جدید یا نقد فرهنگی، عناصر زیبایی‌شناسانهٔ مجموعهٔ یکی بود یکی نبود را براساس تحولات تاریخی و ادبی سال‌های آغازین قرن بیستم مورد بررسی قرار می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: تاریخ‌نگاری جدید؛ نقد فرهنگی؛ داستان کوتاه؛ محمدعلی جمال‌زاده؛ یکی بود یکی نبود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* استادیار ادبیات تطبیقی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، sh.hosseini@ihcs.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۳/۱۶، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۵/۲۲

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose