Journal of History of Literature

Vol. 18. No. 1 (Ser:89/1) 2025: 190-205

Received: 2025.04.01 - Accepted: 2025.05.11

Original Article

The Legend of 1921 (Persian Short Story: Jamalzadeh or Hedayat?)

Mohammad Ragheb[1]

1. Introduction

Most scholars consider *Yeki Bud Yeki Nabud* (*Once Upon a Time*) (1922) by Mohammad-Ali Jamalzadeh (1892-1997) to be the first Persian short story collection. Some also regard the year (1922) as a turning point in Persian literature across poetry, fiction, and drama, marked by works such as Nima's *Afsaneh*, Jamalzadeh's short story collection *Yeki Bud Yeki Nabud*, Moshfegh Kazemi's novel *Tehran-e Makhuf*, and Hasan Moghaddam's play *Ja'far Khan az Farang Amadeh*. In this article, I aim to demonstrate the inaccuracy of this assumption from various perspectives and argue that the first true Persian short story collection is *Zendeh be Gur (Buried Alive)* (1930) by Sadegh Hedayat (1903–1951).

2. Literature Review

Much has been written about the first Persian short story collection, and scholars such as Mohammad Jafar Yahaghi, Michel Cuypers, Hassan Mir-Abedini, Hasan Kamshad, Jamal Mir-Sadeghi, Reza Baraheni, and others have conducted diverse studies on the significance of Jamalzadeh's work, as well as its merits and shortcomings.

3. Methodology

In this article, using the narratology toolbox and general perspectives, the structure and form of Jamalzadeh and Hedayat's stories have been examined.

1. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran; email: m_ragheb@sbu.ac.ir

https://orcid.org/0000-0002-5255-1109

https://doi.org/10.48308/hlit.2025.239324.1381

Copyright: © 2023 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

4. Discussion

For this study, in addition to the discussion about the publication dates of the works, I have conducted a comprehensive analysis of the stories in both collections across the following aspects: language, ideology, form, narrative structure, characterization, and setting. Finally, alongside a brief genre-based examination of the stories, I have also studied their thematic similarities.

- Language: Most scholars who consider Jamalzadeh's work highly significant focus primarily on his prose, whereas the primary medium of a story is not prose itself. Precisely because of this shift from prose to narrative, Hedayat's work should be considered the first true Persian short story collection.

- Ideology: Politics and morality hold great importance in Jamalzadeh's work, giving his stories a distinctly didactic tone—as if each story, beyond its narrative form, must also carry an allegorical and instructive message. In Hedayat's work, however, this tendency is far less pronounced.

- Form: Jamalzadeh's stories largely follow a Maqama-like (picaresque) structure, where dialogue and the narrator's speech take precedence. *Zendeh be Gur* marks a formal break, whereas *Yeki Bud Yeki Nabud*, like Jamalzadeh's other humorous tales, remains more connected to the literary traditions of the past. The anecdotal humor that characterizes nearly all of Jamalzadeh's short and long stories occasionally appears in Sadegh Hedayat's work as well.

In terms of resemblance to the Maqama tradition, only "Dard-e Del-e Molla Ghorban-Ali" (Mullah Qorban-Ali's Complaint) in Jamalzadeh's collection lacks a sermon-like introduction, while the rest borrow from it in some way. In Hedayat's work, however, we hardly encounter the Maqama in this sense. The element of travel is dominant in *Yeki Bud Yeki Nabud*, whereas in *Zendeh be Gur*, only four stories contain traces of travel. Conversely, Jamalzadeh's use of framing devices in storytelling is about half as frequent as Hedayat's.

- Narrative Structure: The narrative framework in *Yeki Bud Yeki Nabud* lacks the kind of complexity found in *Zendeh be Gur*. Breaking away from the traditional anecdotal structure and connecting with what we now recognize as the modern short story is a prerequisite for this new form.

In Jamalzadeh's work, all stories except Vaylan-al-Dowla feature a first-person narrator, which may indicate continuity with the Maqama and memoir traditions. In Hedayat's work, however, third-person narration is more prevalent than first-person, and even the first-person narrators are homodiegetic.

- Characterization: Dehkhoda's caricatures evolve into Jamalzadeh's social types, which then develop into Hedayat's fully realized characters. Thus, the emergence of individuality gives new meaning to this modern form. These new characters require introspection to transcend the stereotypical molds of the past and achieve a fresh narrative depth.

Hedayat's stories are not merely simple tales with straightforward moral/political conclusions but go beyond conventional storytelling to explore the depths of character. Moreover, the stories in *Yeki Bud Yeki Nabud* revolve around protagonists from the lower economic or cultural classes. Jamalzadeh's focus is not

on himself or the class he comes from; rather, his aim is to critique the lower classes from an elitist perspective. Hedayat, however, represents his own cultural and economic class in at least half of his stories—even the allegorical tale "Āb-e Zendegi" (The Water of Life) reflects the aspirations of this class.

- Place: Jamalzadeh's avoidance of urban centers reflects his stronger ties to Persian literary traditions. References to Europe are scarce, and the concerns of modern urban life are rarely present. In Hedayat's work, however, only one story takes place outside the capital. His relative detachment from Iranian places signals a rupture with this traditional literary world.

5. Conclusion

By examining the order in which the stories were composed versus their arrangement in the collections, I've attempted to discern patterns in each writer's approach to short story writing. I've also sought to categorize them in a thematic chart to clearly demonstrate the conceptual connections between these two collections.

Keywords: *Yeki Bud Yeki Nabud*, Mohammad-Ali Jamalzadeh, *Zende be Gur*, Sadegh Hedayat, short story

دوفصلنامه تاریخ ادبیات

دورهٔ ۱۸، شمارهٔ ۱، (پیاپی ۱/ ۸۹) بهار و تابستان ۱۴۰۴

مقالهٔ علمی ـ پژوهشی

صفحهٔ ۱۹۰ تا ۲۰۵

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۲۱

افسانهٔ ۱۳۰۱ (داستان کوتاه فارسی: جمال‌زاده یا هدایت؟)

محمد راغب[۱]

چکیده

عموم پژوهشگران یکی بود و یکی نبود (۱۳۰۰) محمدعلی جمال‌زاده (۱۲۷۰-۱۲۷۶) را نخستین مجموعه داستان فارسی فرض کرده‌اند. برخی نیز سال ۱۳۰۱ را نقطهٔ تحول ادبیات در هر سه حوزهٔ شعر، داستان و نمایش دانسته‌اند با آثاری چون «افسانهٔ» نیما یوشیج، مجموعهٔ داستان کوتاه یکی بود و یکی نبود جمال‌زاده، رمان تهران مخوف مشفق کاظمی و نیز نمایش‌نامهٔ جعفرخان از فرنگ آمده حسن مقدم. در این مقاله با رد اهمیت ویژهٔ این سال، زنده به گور (۱۳۰۹) صادق هدایت (۱۲۸۱-۱۳۳۰) نخستین مجموعه داستان کوتاه فارسی خوانده شده است. برای این کار به تحلیل کلی داستان‌های هر دو مجموعه در زمینه‌های زبان، ایدئولوژی، شکل، نظام روایی، شخصیت و مکان پرداخته‌ام. دست آخر هم در کنار بررسی گونه‌محور مختصر داستان‌ها، شباهت‌های درون‌مایه‌ای آنها را با یکدیگر مطالعه کرده‌ام. همچنین با توجه به ترتیب تألیف داستان‌ها در قیاس با ترتیب درج آن‌ها در مجموعه، کوشیده‌ام حدس‌هایی دربارهٔ روال کلی کار هر نویسنده در زمینهٔ داستان کوتاه بزنم.

کلیدواژه‌ها: یکی بود و یکی نبود، محمدعلی جمال‌زاده، زنده به گور، صادق هدایت، داستان کوتاه

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. m_ragheb@sbu.ac.ir

https://orcid.org/0000-0002-5255-1109

https://doi.org/10.48308/hlit.2025.239324.1381

Copyright: © 2023 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

۱. درآمد

دربارهٔ اینکه نخستین مجموعه داستان کوتاه فارسی را چه کسی نوشته است، می‌توان دو چشم‌انداز مهم را در نظر گرفت: چشم‌اندازی تاریخی/ اجتماعی که ادبیات را در جریانی کل‌نگرانه در جهان اجتماعی بررسی می‌کند و دیگری چشم‌اندازی تاریخی/ ادبی که با جزئی‌نگری سراغ گونهٔ ادبی در جهان کوچک‌تر ادبیات می‌رود. اولی به شکلی ایجابی (اتصالی) داستان را در پیوستاری داخلی درمی‌یابد و با پذیرش سنت، از گذشته به حال حرکت می‌کند و دومی در فرایندی سلبی (انقطاعی) داستان مدرن را پدیده‌ای خارجی می‌بیند[۱] و با پذیرش آن به‌عنوان شکلی وارداتی از حال به گذشته می‌رود تا نقطهٔ انقطاع را کشف کند. این دو رویکرد مکمل یکدیگرند و متناقض نیستند اما من در اینجا با دومی سر و کار خواهم داشت.

فارغ از منابع اصلی[۲] در کتاب درسی تاریخ ادبیات اهمیتی بیهوده به سال ۱۳۰۱ داده می‌شود: «سال ۱۳۰۱ هجری شمسی را خوب به خاطر بسپاریم؛ زیرا در این سال است که با انتشار «افسانهٔ» نیما، مجموعهٔ داستان کوتاه یکی بود و یکی نبود جمال‌زاده، رمان تهران مخوف مشفق کاظمی و نیز نمایش‌نامهٔ جعفرخان از فرنگ آمده اثر حسن مقدم، ادبیات معاصر فارسی در شعب متعدد آغاز می‌شود» (یاحقی و فرزاد، ۱۳۹۲، ج۲: ۱۳۳).[۳]

اما حتی خود یاحقی هم «نخستین شعر کاملاً آزاد از قید تخیل و وزن‌آرایی و قافیه‌بندی گذشتگان» را «شعر ققنوس» (۱۳۱۶) نیما می‌داند (همان: ۱۳۶ و نیز ۱۳۷). به قول شمس لنگرودی «افسانه» «سنگ بنای شعر نو ایران» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۸، ج۱: ۱۰۰) است اما «نیما با ققنوس است که بنیاد شعر مدرن را می‌گذارد» (همان: ۲۱۱). «شکفتگی و بلوغ شعر نیما... از ۱۳۱۶ و ۱۷ به بعد است» (اخوان ثالث، ۱۳۷۶: ۴۰). «ققنوس» با تاریخ سرایش بهمن ۱۳۱۶، در اردیبهشت ۱۳۱۹ در مجلهٔ موسیقی و «غراب» با تاریخ سرایش مهر ۱۳۱۷، در آذر ۱۳۱۸ چاپ می‌شود (شمس لنگرودی، ۱۳۷۸، ج۱: ۲۱۳ و ۲۱۵ و ۶۲۳). پس اگر سال چاپ به جای سرایش مهم باشد باید «غراب» اولین شعر نو فارسی باشد. انتشار «افسانه» در صفحات سوم و چهارم سال دوم دورهٔ دوم شمارهٔ چهاردهم روزنامهٔ قرن بیستم عشقی مورخ ۲۴ حوت ۱۳۰۱ آغاز می‌شود و در شمارهٔ بعدی ۲۸ حوت هم اندکی دیگر از آن چاپ می‌شود. در واقع، تنها بخش اندکی از کل شعر در این سال منتشر شده است ضمن اینکه نسخه‌های بعدی شعر تفاوت‌های آشکاری با این نسخه دارند. البته تقدیم‌نامچهٔ «افسانه» به نظام وفا مورخ دی ماه ۱۳۰۱ است.

وضعیت نمایشنامه از این هم پیچیده‌تر است؛ فارغ از بحث سال تألیف، اجرا و چاپ اگر چه حسن مقدم و نمایشنامهٔ جعفرخان از فرنگ آمده اهمیتی ویژه دارد (ملک‌پور، ۱۳۸۶، ج۳: ۱۸۴–۱۸۸) اما پیش از او و جدا از کارهای میرزاآقا تبریزی و اپرت‌نویسان، نمایش‌نامه‌نویسانی هستند که آثار بسیاری داشته‌اند و از او مؤثرتر هم بوده‌اند: برای نمونه می‌توان به رضا کمال شهرزاد و گریگور یقیکیان اشاره کرد (برای اطلاعات بیشتر نک: همان: ۱۰۱–۱۵۵). همچنین سید علی خان نصر نمایش‌نامهٔ فردوسی را در سال ۱۳۰۰ نوشت (همان: ۱۵۶) و ذبیح بهروز نمایش‌نامهٔ جیجک علی شاه را در سال ۱۳۰۱ چاپ کرد (همان: ۲۱۱)، سعید نفیسی نمایش‌نامهٔ آخرین یادگار نادرشاه را در سال ۱۳۰۰ تألیف و در سال ۱۳۰۵ منتشر کرد (همان: ۱۶۱). آثار دیگری نیز توسط نمایش‌نامه‌نویسانی کمتر مشهور در سال ۱۳۰۱ و پیش از آن نوشته، اجرا و چاپ شده است (نک: همان: ۳۲۳۰–۲۳۱).

البته تهران مخوف مشفق کاظمی را که در دو کتاب چاپ می‌شود (کتاب اول شامل چهار جلد در روزنامهٔ ستارهٔ ایران (۱۳۰۱ش.) و به صورت کتابی مستقل (۱۳۰۳ش.)؛ کتاب دوم به نام یادگار یک شب در دو جلد: جلد اول در چاپخانهٔ کاویانی برلین (۱۳۰۳ش.) و جلد دوم در مطبعهٔ نمایندگی تجارتی اتحاد جماهیر شوروی در تهران (۱۳۰۵ش.) (راغب، ۱۳۹۹: ۴۴))، می‌توان به نوعی آغازگر رمان اجتماعی دانست. اگر چه پیش از آن هم می‌توان از داستان شگفت و سرگذشت یتیمان (۱۲۸۵ش.) آصف‌الوزاره یاد کرد (همان: ۴۳).

جمال‌زاده هم داستان کوتاه «فارسی شکر است» را در سال ۱۲۹۹ در مجلهٔ کاوه و بعد مجموعهٔ یکی بود و یکی نبود را در سال ۱۳۰۰ منتشر کرد. البته هر کدام از داستان‌ها سال‌های تألیف متفاوتی دارند.

بنابراین، حتی فارغ از اینکه قاعدهٔ واحدی برای سال تألیف، چاپ و اجرا در نظر گرفته نشده است، افسانهٔ سال پرمناقشهٔ ۱۳۰۱ از هم فرومی‌پاشد. همچنین اگر مقرر باشد تجربیات آغازین هر گونه‌ای در نظر گرفته شود، باید افرادی جز نیما را آغازگر دانست؛ از دهخدا تا جمال‌زاده هم آزمایش‌هایی برای ساختن شکل‌های داستانی کوتاه انجام گرفته است (برای اطلاع بیشتر نک: مرتضاییان آبکنار، ۱۳۸۷: ۸۴، ۱۴۸–۱۵۸؛ میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۸۳ و ۸۸؛ همو، ۱۳۸۷: ۳۱۱). اما برای پژوهشگر ادبی نقطهٔ انقطاع مهم است. پیش از هر چیز باید تذکر داد بدیهی است که نشان دادن نقطه‌ای خاص در جریان پر شتاب و تغییری چون ادبیات داستانی چه مشکلات و احتمالاً معایبی دارد و هر منتقدی با عینک خاص خود می‌تواند نقطه‌ای را برجسته‌تر از دیگر نقاط بنماید و یا اصلاً در چشم‌اندازی تاریخی به مقابله با این شکل نقطه‌یابی برخیزد. اما نشان دادن این نقطه از نظرگاه بررسی تاریخی تحولات ادبی ضرورت دارد و به‌وسیلهٔ آن می‌توان جریان‌های بعدی را دسته‌بندی کرد و تأثیر و تأثرها را بهتر بیان نمود.

۲. تحلیل

دربارهٔ اهمیت و پیشگامی جمال‌زاده و یکی بود و یکی نبود بسیار سخن گفته‌اند (برای گزارش و تحلیلی مفصل‌تر نک: کویی‌پرس، ۱۳۶۶؛ میرعابدینی، ۱۳۹۷). یکی بود و یکی نبود «شالودهٔ نثر تازه» را پی می‌افکند (کامشاد، ۱۳۸۴: ۱۴۰). «با جمال‌زاده نثر مشروطیت قدم در حریم قصه می‌گذارد و حکایت‌های پیش از مشروطیت به‌سوی ابعاد چهارگانهٔ قصه یعنی زمان، مکان، زبان و علیت روی می‌آورند و کاریکاتورهای دهخدا جای خود را به کاریکاتورهای جمال‌زاده می‌دهند» (براهنی، ۱۳۶۸: ۵۵۰) اما «هدایت قصه‌نویسی به معنای امروز را با تمام قدرت در ایران تثبیت» می‌کند (همان: ۴۹۲). جمال‌زاده روایتگر اروپایی قرن نوزدهمی و هدایت قرن بیستمی است (همان: ۵۵۵–۵۵۶). با این همه، صادق هدایت به شکل رسمی آغازگر داستان کوتاه فارسی دانسته نمی‌شود. اما به گمان من مجموعهٔ داستان زنده به گور هدایت نخستین مجموعه داستان نوین زبان فارسی است و یکی بود و یکی نبود جمالزاده با همهٔ اهمیتی که در جریان شکل‌گیری داستان کوتاه فارسی دارد، در کنار چرند و پرند دهخدا شأن پیشگامی دارد و نمی‌تواند نقطهٔ دقیق تغییر فرض شود. اکنون برای اثبات این مهم به تحلیل و مقایسهٔ دو مجموعه در زمینه‌های گوناگون می‌پردازم:

۲- ۱. زبان

عمدهٔ افرادی که کار جمال‌زاده را بسیار مهم می‌پندارند، بیشتر به نثر او توجه دارند، در حالی که رسانهٔ اصلی داستان، نثر نیست و دقیقاً به دلیل همین گذار از نثر به روایت، باید کار هدایت را نخستین نویسندهٔ داستان کوتاه دانست. ضمناً این افراد خود به اهمیت دیگرانی چون دهخدا و زین‌العابدین مراغه‌ای اذعان دارند. کار جمال‌زاده شباهت‌های نثری بیشتر با چرند و پرند دهخدا دارد و گفتگونویسی او با همهٔ اهمیتی که دارد در ادامهٔ سنت چرند و پرند و مقامه‌هاست. نام کتاب‌ها و داستان‌های او به‌سادگی این مسئله را نشان می‌دهد: [٤] عنوان یکی بود و یکی نبود خود یادآور جهان کهنهٔ داستانی است. کتاب شش «حکایت» دارد. نام اولین داستان اهمیت زبان فارسی را برای نویسنده نشان می‌دهد. در دومین داستان شکوه‌های او از وضعیت سیاسی در قالبی هجوآمیز عیان می‌شود که آخرین داستان هم می‌تواند تکمله‌ای بر آن باشد. نام دو داستان «دوستی خاله خرسه» و «بیله دیگ بیله چغندر» بر ارزش‌های اخلاقی–تعلیمی تأکید می‌کنند. «درد دل ملاقربان‌علی» هم که بیشتر خصلت داستان مدرن دارد، با نامی سنتی آراسته شده است. مهم‌تر از همه اینکه عمدتاً نام داستان‌ها محتوای اثر و خصلت اخلاقی–تعلیمی آن‌ها را فاش می‌کند. اما در مقابل، عنوان زنده به گور و محتوای آن خود نشان ورود به جهانی تازه است که سرشار از بدبختی‌های آدمی است و دیگر داستان خصلت پندآموز کلیله‌ودمنه‌ای خود را از دست داده است. نام آخرین داستان هم ویژگی اتوپیایی شاید طنزآمیزی را بازنمایی می‌کند. همهٔ عناوین هم نام یا صفت شخصیت یا شخصیت‌های اصلی هستند که

نشانهٔ توجه جدی هدایت به مسئلهٔ شخصیت در داستان است. در کار جمال‌زاده تنها نیمی از داستان‌ها چنین‌اند.

۲- ۲. ایدئولوژی

سیاست و اخلاق در کار جمال‌زاده اهمیت بسیاری دارد و داستان‌ها شکل تعلیمی آشکاری می‌یابند؛ گویی هر داستان افزون بر صورت داستانی، باید شکلی تمثیلی و آموزنده هم داشته باشد اما در کار هدایت کمتر این مسئله دیده می‌شود. در میان داستان‌های جمال‌زاده در این مجموعه «درد دل ملاقربان‌علی» استثنائی است که معنای مضاعف آموزشی (اخلاقی- تمثیلی) ندارد. در مجموعهٔ هدایت «مرده‌خورها» و «آب زندگی» بیشتر دارای بار اخلاقی و ایدئولوژیک هستند و داستان‌هایی مانند «اسیر فرانسوی»، «آتش‌پرست» و «آبجی خانم» افزون بر معنای آموزشی، جنبه‌های داستانی دیگری نیز دارند. بقیهٔ داستان‌ها هم که عمدتاً در آغاز مجموعه قرار دارند، به شکلی مشخص فاقد آن رویکرد اخلاقی به داستان هستند. البته این بدین معنی نیست که تماماً فارغ از ایدئولوژه‌های[۵] سیاسی و اخلاقی رایج هستند.

۲- ۳. شکل

در داستان‌های جمالزاده عمدتاً با شکلی مقامه‌وار یا پیکارسک مواجه هستیم که همچون مقامه گفتگو و یا گفتار راوی اهمیت بیشتری دارد. اهمیت زبان در کار جمال‌زاده از همین جا برمی‌آید. به همین دلیل، از چشم‌انداز مقامه‌نویسی و مسئلهٔ زبان به چرند و پرند دهخدا نزدیک‌تر است تا کار هدایت و دیگر داستان‌کوتاه‌نویسان بعدی. زنده به گور نقطهٔ انقطاع شکلی است اما یکی بود و یکی نبود مثل دیگر داستان‌های فکاهی بلند جمال‌زاده پیوندهای بیشتری با جهان گذشته دارد. البته لطیفه‌واری[۶] که تقریباً خصلت عام همهٔ داستان‌های کوتاه و بلند جمال‌زاده است، گاه به صادق هدایت هم سرایت کرده است (دربارهٔ این نوع و نیز پیوند آن با مقامه نک: راغب، ۱۳۹۹: ۹۰-۹۴) و می‌توان نمونه‌هایی از آن را در «آبجی خانم» و «مرده‌خورها» و حتی تا حدی «آب زندگی» به خوبی مشاهده کرد و رگه‌های کم‌رنگی از آن را در «اسیر فرانسوی» و «حاجی مراد» یافت. از نظر شباهت با مقامه[۷] در کار جمال‌زاده تنها «درد دل ملا قربان‌علی» خطابهٔ مقامه را ندارد[۸] و بقیه به نوعی از آن بهره برده‌اند؛ در «فارسی شکر است» انگار چند خطیب با سبک‌های زبانی مختلف سخن می‌گویند؛ در «بیله دیگ بیله چغندر» شکلی از مقامه در ذیل بخشی از سفرنامهٔ دلاک می‌آید؛ در «رجل سیاسی» اگرچه خطابهٔ مفصل درج‌شده در داستان کمتر دیده می‌شود اما دلیل پیشرفت قهرمان در کنش‌های سیاسی، رفتار و گفتارش است؛ در «دوستی خاله خرسه» اندک نصیحت‌ها که بعداً صحتشان هم به‌عینه دیده می‌شود و گفتگوهای کوتاه افراد، نوعی خطابه تلقی می‌شوند؛ در «ویلان‌الدوله» فارغ از آنچه برای سنگ قبرش تدارک دیده است، از آنجا که با داستان‌مندی بالایی مواجه نیستیم و بیشتر یک سنخ شخصیتی معرفی می‌شود، کل اجرای داستانی نوعی خطابه فرض می‌شود. اما در کار هدایت تقریباً بدین معنا چندان با مقامه روبه‌رو نمی‌شویم.

عنصر سفر هم در یکی بود و یکی نبود غالب است: در ابتدا و انتهای «فارسی شکر است» و انتهای «رجل سیاسی» سفر وجود دارد؛ «دوستی خاله خرسه» در سفر می‌گذرد؛ در آغاز «درد دل ملاقربان‌علی» به سفرهای او اشاره می‌شود؛ در «بیله دیگ بیله چغندر» دربارهٔ سفر به ایران قصه‌ای گفته می‌شود؛ «ویلان‌الدوله» هم اگرچه سفری نمی‌کند اما سرگردانی و ویلانی او مسافری گمگشته را می‌ماند. اما در زنده به گور تنها چهار داستان مایه‌ای از سفر دارند: در «اسیر فرانسوی» پیشخدمت ماجراهای آلمانش را تعریف می‌کند؛ در «مادلن» راوی در سفری به کنار دریا با مادلن آشنا می‌شود؛ در «آتش‌پرست» از سفر به ایران و اتفاقاتش یاد می‌شود؛ در «آب زندگی» هم به مثابهٔ حکایتی تمثیلی ـ سنتی سفر نقش مهمی دارد. اما برعکس، استفاده از چهارچوب برای داستان‌گویی در کار جمال‌زاده («بیله دیگ بیله چغندر») تقریباً نصف کار هدایت («اسیر فرانسوی» و «آتش‌پرست») است.

۲- ۴. نظام روایی

ساختار روایت در یکی بود و یکی نبود فاقد آن نوع پیچیدگی است که در زنده به گور می‌توان جست؛ دوری از ساختار سنتی حکایت و اتصال با چیزی که امروز داستان کوتاه می‌دانیم، شرط شکل تازه است. «دموکراسی ادبی» که جمال‌زاده در آغاز مقدمه‌اش از آن سخن می‌گوید (۱۳۲۰: ۳) و بر اساس آن می‌خواهد داستان را حتی برای ناآشنایان با این قالب مدرن سهل‌الوصول گرداند با رویکرد نخبه‌گرای هدایت متفاوت است که خواننده را نه با حکایتی سنتی/مدرن که با شکل جدیدی از داستان مواجه می‌کند. به همین دلیل هم ادبای سنتی مانند محمد قزوینی که البته به جهان مدرن هم توجهی دارند، در زمان انتشار از اثر جمال‌زاده حمایت بیشتری می‌کنند تا اثر هدایت. اما از آنجا که یکی دو دهه از انقلاب مشروطه گذشته و آثار متفاوتی چون سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیگ (۱۲۷۴) زین‌العابدین مراغه‌ای به‌عنوان نخستین رمان فارسی (نک: راغب و راغب، ۱۳۹۸)) نوشته شده است، توقع می‌رود در زمینهٔ داستان کوتاه هم شاهد آثاری به کلی متفاوت باشیم.

در کار جمال‌زاده همهٔ داستان‌ها جز «ویلان‌الدوله» راوی اول شخص دارند که می‌تواند نشانی از پیوستگی با سنت مقامه‌ها و خاطرات باشد اما در اثر هدایت راوی سوم شخص بیش از راوی اول شخص دیده می‌شود؛ صرفاً «اسیر فرانسوی» و «مادلن» راوی اول شخص دارند و در «زنده به گور» هم هر دو نوع راوی وجود دارند. همهٔ راویان اول شخص هم‌داستان[۹] هستند. استفاده از روایت‌شنو[۱۰] در آغاز داستان در «رجل سیاسی» و «درد دل ملاقربان‌علی» نیز یادآور چرند و پرند دهخداست. در «بیله دیگ بیله چغندر»، «اسیر فرانسوی» و «آتش‌پرست» هم راوی قصه‌ای را می‌شنود.

۲- ۵. شخصیت

کاریکاتورهای دهخدا به سنخ‌های شخصیتی جمالزاده و سپس شخصیت‌های هدایت می‌رسند. بنابراین ظهور فردیت شکل تازه را معنادار می‌کند. این شخصیت‌های تازه نیازمند درون‌نگری هستند تا از اشکال قالبی پیشین به شکل تازه ارتقا یابند. داستان‌های هدایت عمدتاً فقط یک حکایت داستانی ساده با نتیجهٔ اخلاقی/سیاسی ساده نیستند بلکه فراتر از حکایت معمول، سراغ واکاوی عمق شخصیت می‌روند.

فارغ از این، داستان‌های یکی بود و یکی نبود دربارهٔ قهرمانانی از طبقهٔ پایین اقتصادی یا فرهنگی است. در سه داستان «فارسی شکر است»، «دوستی خاله خرسه» و «بیله دیگ بیله چغندر» راوی هم‌داستان بیشتر کانونی‌سازی[۱۱] است[۱۲] که موضع بالای روشنفکر/کارمند را به شخصیتی از طبقهٔ پایین نشان می‌دهد. قهرمان «رجل سیاسی» هم در پایان با سیاسی‌کاری صعود طبقاتی می‌کند. اما در زنده به گور جدا از «آب زندگی» که شکلی متفاوت دارد و در بستری خیالی صعود طبقاتی می‌کند، داستان‌های «زنده به گور»، «اسیر فرانسوی»،[۱۳] «مادلن» و «آتش‌پرست» قهرمانانی دارند که می‌توانند از منظر موقعیت فکری و اقتصادی با خود نویسنده در یک طبقه دسته‌بندی شوند.[۱۴] مسئلهٔ جمال‌زاده خود و طبقه‌ای که از آن برخاسته نیست و غرض او بیشتر نمایش معایب طبقهٔ پایین‌تر از موضع بالاست اما هدایت دست کم در نیمی از داستان‌ها طبقهٔ فرهنگی ـ اقتصادی خودش را نمایندگی می‌کند حتی داستان تمثیلی «آب زندگی» هم رؤیای این طبقه را در سر می‌پروراند.

۲- ۶. مکان

از شش داستان جمال‌زاده تنها رویدادهای «بیله دیگ بیله چغندر» در فرنگستان می‌گذرد (البته در حمامی ایرانی و به روایت یک فرنگی که به ایران سفر کرده است) و در «فارسی شکر است» هم مسافری از فرنگستان پا به انزلی می‌گذارد. «رجل سیاسی» در تهران و نهایتاً نایین، «درد دل ملاقربان‌علی» در تهران و «دوستی خاله خرسه» در غرب ایران اتفاق می‌افتند و «ویلان‌الدوله» مکان مشخصی ندارد. اما در زنده به گور «حاجی مراد» در همدان، «داوود گوژپشت» در تهران، «آبجی خانم» و «مرده‌خورها» در ایران و «آب زندگی» در مکانی اسطوره‌ای می‌گذرند و اتفاقات چهار داستان دیگر

در فرنگ روی می‌دهند. مرکزگریزی جمال‌زاده[۱۵] نشان‌دهندهٔ پیوندهای قوی‌تر او با سنت ادبی ماست؛ حضور شخصیت در فرنگ هم اندک است و دغدغه‌های انسان معاصر مرکزنشین هم کمتر به چشم می‌آید. اما در کار هدایت تنها یک داستان در شهرستان می‌گذرد؛ ایران‌گریزی نسبی هدایت هم نشانهٔ انقطاع او با این جهان سنتی است.

جدول برخی مشخصات داستان‌های دو مجموعه

یکی‌بودویکی‌نبود	مکان	راوی	ه	ر
دیباچه	برلین			
فارسی شکر است	انزلی	اول‌شخص	■	
رجل سیاسی	تهران- نائین	اول‌شخص	■	■
دوستی خاله خرسه	ملایر-کنگاور	اول‌شخص	■	
درد دل ملاقربان‌علی	تهران	اول‌شخص	■	■
بیله دیگ بیله چغندر	فرنگستان(تهران)	اول‌شخص	■	■
ویلان‌الدوله	؟	سوم‌شخص		

زنده به گور	مکان	راوی	ه	ر
زنده به گور	پاریس	اول/سوم‌شخص	■	
حاجی مراد	همدان	سوم‌شخص		
اسیر فرانسوی	فرانسه (آلمان)	اول‌شخص	■	■
داوود گوژپشت	تهران	سوم‌شخص		
مادلن	فرانسه	اول‌شخص	■	
آتش‌پرست	پاریس (ایران)	سوم‌شخص		■
آبجی خانم	ایران (؟)	سوم‌شخص		
مرده‌خورها	ایران (؟)	سوم‌شخص		
آب زندگی	خیالی	سوم‌شخص		

ه: راوی هم‌داستان

ر: روایت‌شنو

۳. پی‌آمد

دست آخر می‌توان با توجه به همهٔ آنچه گفته شد، تحلیلی شکلی از داستان‌ها داشت:

در یکی بود و یکی نبود «فارسی شکر است» ساختاری مقامه‌ای دارد و «بیله دیگ بیله چغندر» ساختار مقامه را با استفاده از یک پیکارو گسترش داده است. «رجل سیاسی» و «ویلان‌الدوله» نیز بر مبنای کنش‌های پیکاروها شکل گرفته‌اند اما «درد دل ملاقربان‌علی» با ترک محتوای سنتی اخلاقی حکایت، آن پیکارو را به قهرمان داستان کوتاه نزدیک می‌کند. «دوستی خاله خرسه» هم حکایتی است که در قالب تمثیلی نو به نصیحت خواننده و القای ایدئولوژی خود می‌پردازد. کوئی‌پرس هم «درد دل ملاقربان‌علی»، «رجل سیاسی» و «ویلان‌الدوله» را پیکارسک، «بیله دیگ بیله چغندر» را مقامه/پیکارسک و «فارسی شکر است» را (بر خلاف نظر من) ضد مقامه می‌داند (۱۳۶۶: ۱۷۸، ۲۰۴، ۲۱۷، ۲۳۲ و ۲۵۶).

اما در زنده به گور «اسیر فرانسوی» قصهٔ یک پیکارو است و «مرده‌خورها» و «آبجی خانم»[۱۶] حکایت‌هایی هستند که همچون عمدهٔ داستان‌های جمال‌زاده بافتی لطیفه‌وار دارند اما پایان‌بندی دومی با ایجاد حسی از رقت برای ضد قهرمان کمی به سوی جهان تازه میل می‌کند. «مادلن» و «آتش‌پرست» طرح‌هایی هستند که فضای داستانی تازه‌ای را می‌سازند. جز «آب زندگی» که تمثیلی سنتی است، بقیهٔ داستان‌ها («زنده به گور»، «حاجی مراد» و «داوود گوژپشت») مختصات داستان کوتاه مدرنِ تا حدود زیادی منقطع از سنت را دارند.

جدول شکل داستان‌های دو مجموعه

یکی بود و یکی نبود	**شکل**
فارسی شکر است	مقامه
رجل سیاسی	پیکارسک
دوستی خاله خرسه	حکایت/ تمثیل نو
درد دل ملاقربانعلی	پیکارسک/ داستان کوتاه
بیله دیگ بیله چغندر	مقامه/ پیکارسک
ویلان‌الدوله	پیکارسک
زنده به گور	**شکل**
زنده به گور	داستان کوتاه
حاجی مراد	داستان کوتاه
اسیر فرانسوی	پیکارسک
داوود گوژپشت	داستان کوتاه
مادلن	طرح
آتش‌پرست	طرح
آبجی خانم	حکایت
مرده‌خورها	حکایت
آب زندگی	تمثیل سنتی

خلاصه اینکه یکی بود و یکی نبود جمال‌زاده با یک داستان بالنسبه مدرن نمی‌تواند نخستین مجموعه داستان کوتاه فارسی باشد و زنده به گور هدایت با ارائهٔ شکل‌های مدرن اولین قدم آگاهانه در این راه دانسته می‌شود.

اگرچه دربارهٔ اهمیت «دیباچهٔ» جمال‌زاده هم بسیار سخن گفته‌اند، نمی‌توان دربارهٔ آگاهی مؤلف به اشکال داستانی تألیفی‌اش چیز دقیقی گفت. اولین داستانی که جمال‌زاده نوشته و در کتاب آورده است (برای داستان‌های او پیش از انتشار کتابش نک: کوئی‌پرس، ۱۳۶۶: ۱۳۹-۱۵۷)، «درد دل ملاقربان‌علی»، بیش از همهٔ داستان‌هایش ویژگی داستانی دارد و آخرین داستان تألیفی‌اش، «ویلان‌الدوله»، کمتر از همه این خاصیت را داراست؛ در واقع، او به مرور از شکل نو دورتر می‌شود. او پس از نوشتن سه داستان سراغ نوشتن دیباچه می‌رود و پس از آن، انگار وابسته به محتوای آن، «فارسی شکر است» را می‌نویسد.[۱۷]

پس از آن، «بیله دیگ بیله چغندر» را می‌نگارد که مختصات پیکارسک و مقامه را دارند. بدین ترتیب، انگار جمال‌زاده برنامهٔ حرکات آینده‌اش را در داستان‌نویسی فارسی می‌ریزد و بیشتر به سوی حکایت میل می‌کند. هدایت فارغ از «آب زندگی» که شکلی کهنه دارد و به دلیل بی‌تاریخی حتی شاید بتوان آن را از آزمایش‌های اولیه‌اش دانست، پس از «مادلن»، «زنده به گور» را می‌نویسد که جدا از بحث شکلی، از منظر فردیتی که شخصیت از خود به نمایش می‌گذارد، قابل توجه است. البته دو داستان حکایت‌وار او («آبجی خانم» و «مرده‌خورها») آخرین داستان‌های او هستند. تذکر این نکته ضروری است که داستان‌های هدایت در کمتر از یک سال نوشته شده‌اند و داستان‌های جمال‌زاده در بیش از شش سال.

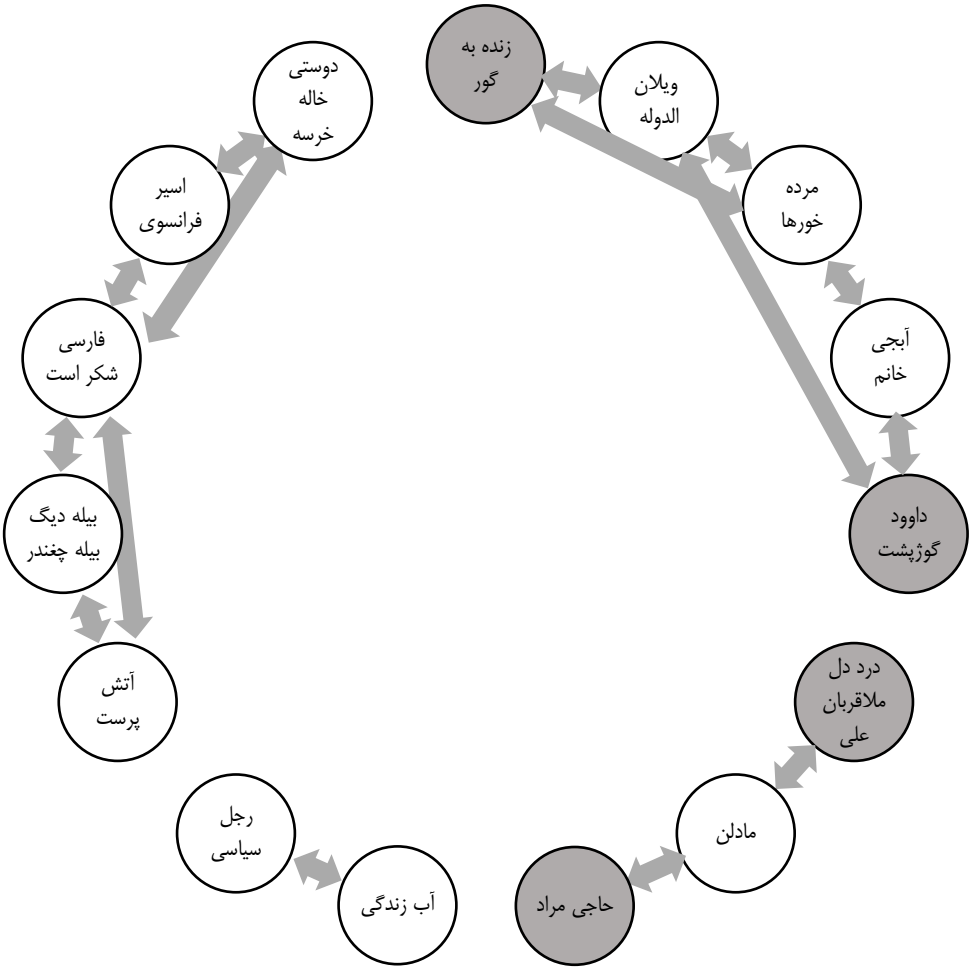
ترتیب چاپ و تألیف در مجموعه

یکی بود و یکی نبود		
ترتیب کتاب	**ترتیب تألیف**	**زمان تألیف**
دیباچه	درددل ملاقربان‌علی	؟/۴یا۱۲۹۴/۵
فارسی شکر است	دوستی خاله خرسه	؟/۸یا۱۲۹۴/۹
رجل سیاسی	رجل سیاسی	۱۲۹۶/۱۲/۱۹
دوستی خاله خرسه	دیباچه	۱۲۹۸/۵/۶
درددل ملاقربان‌علی	فارسی شکر است	۱۲۹۸-۱۲۹۹
بیله دیگ بیله چغندر	بیله دیگ بیله چغندر	۱۳۰۰
ویلان‌الدوله	ویلان‌الدوله	؟/۷یا۱۳۰۰/۸
زنده به گور		
ترتیب کتاب	**ترتیب تألیف**	**زمان تألیف**
آب زندگی	آب زندگی	؟
زنده به گور	مادلن	۱۳۰۸/۱۰/۱۵
حاجی مراد	زنده به گور	۱۳۰۸/۱۲/۱۱
اسیر فرانسوی	اسیر فرانسوی	۱۳۰۹/۱/۲۱
داوود گوژپشت	حاجی مراد	۱۳۰۹/۴/۴

مادلن	آتش‌پرست	۱۳۰۹/۵/۱۵
آتش‌پرست	داوود گوژپشت	۱۳۰۹/۶/۱۶
آبجی خانم	آبجی خانم	۱۳۰۹/۶/۳۰
مرده‌خورها	مرده‌خورها	۱۳۰۹/۸/۱۲

همچنین می‌توان میان برخی از داستان‌های این دو مجموعه پیوندهای درون‌مایه‌ای برقرار کرد: «زنده به گور» و «ویلان‌الدوله» با همهٔ تفاوت‌های شکلی و محتوایی‌شان، بی‌ریشگی و ناتوانی تحمل هستی را بازنمایی می‌کنند. «مرده‌خورها» نیز با مضمون مرگ بازی طنزآمیزی دارد. «دوستی خاله خرسه» و «اسیر فرانسوی» به رفتار بیگانگان/ دشمنان البته با چشم‌اندازی متفاوت توجه دارند و «فارسی شکر است» بیگانگی زبانی را برای فرنگ-نشینان و متوطنان ایران نشان می‌دهد. بیچارگی «داوود گوژپشت» با «ویلان‌الدوله» قابل قیاس است. قرابت رابطهٔ غریب با زنان را می‌توان در دو داستان «درد دل ملاقربان‌علی» و «مادلن» دید که در «حاجی مراد» شکلی دیگر می‌یابد. در «بیله دیگ بیله چغندر» و «آتش‌پرست» نگاه متفاوت خارجی‌ها به ایران تصویر شده است؛ همچنین سویه‌های عشق و نفرت از ایران را که در آن‌ها پررنگ است، می‌توان در «فارسی شکر است» بازیافت. در «رجل سیاسی» اتوپیایی شخصی و منفعت‌طلبانه از کار سیاسی حاصل می‌شود و در «آب زندگی» جهانی اتوپیایی برای رستگاری همگانی ترسیم می‌شود. «آبجی خانم» و «مرده‌خورها»، هر دو از یک مجموعه، حسادت را در مرکز خود قرار می‌دهند. «آبجی خانم» از جهت تنهایی و بی‌پناهی قهرمان هم شباهتی با «داوود گوژپشت» دارد.

نمودار پیوندهای درون‌مایه‌ای



دایره‌های رنگی نزدیک‌ترین شکل‌ها به داستان کوتاه مدرن هستند.

همان‌طور که از نمودار بالا برمی‌آید چهار گروه درون‌مایه‌ای در دو مجموعه وجود دارد به ترتیب ساعت‌وار:

۱. بزرگ‌ترین گروه که مرگ و بیچارگی را پوشش می‌دهند و بیشترین پیوندهای درونی را به‌ویژه در دو داستان «ویلان‌الدوله» و «مرده‌خورها» دارند. از جمال‌زاده تنها یک داستان در اینجا دیده می‌شود.
۲. گروهی با محوریت زن که تک داستان «درد دل ملاقربان‌علی» از جمال‌زاده را دربردارد و اهمیت زنان را در آثار هدایت پیش‌بینی می‌کند.
۳. گروه اتوپیاهای فردی یا جمعی
۴. گروه بزرگ آخر که مسئلهٔ ایرانی و خارجی را در دو بازوی خود نمایش می‌دهد و «فارسی شکر است» را در مرکز خود می‌یابد.

روشن است که تنها در دو گروه اول داستان‌های کوتاه واقعی این دوران آمده‌اند و این نشان می‌دهد که درون‌مایهٔ مرگ و عشق بنیاد داستان‌های کوتاه فارسی هدایت و البته زبان فارسی را از این پس خواهند ساخت.

پی‌نوشت

۱. این مطلب ضرورتاً بدین معنا نیست که منکر پیوندهای آن با جهان ادبی سنتی باشد.

۲. این فرض که یکی بود و یکی نبود نخستین داستان و مجموعه داستان در زبان فارسی است، به دانش‌نامه‌ها هم راه یافته است (نک: EIr, 2011; Kamshad, Hassan and Nahid Mozaffari, 2012).

۳. شاید منشأ این دیدگاه، نظر کریستف بالایی باشد: «نیما یوشیج نخستین مجموعهٔ شعر خود قصهٔ رنگ پریده را در سال ۱۳۰۰ یعنی دقیقاً هم‌زمان با یکی بود و یکی نبود جمال‌زاده، نخستین مجموعهٔ داستان کوتاه در زبان فارسی، به چاپ رسانید و اندک مدتی بعد با انتشار «افسانه» شالودهٔ شعر نو را پی‌ریزی کرد» (بالایی، ۱۳۹۷: ۷). البته او در ادامه چنین می‌گوید: «با این همه، نمی‌توان از جذب این شکل جدید [داستان کوتاه] در ادبیات فارسی سخن گفت، بلکه بهتر است از جا گرفتن اشکال کهن در چارچوب‌های نو سخن به میان آید. پایداری ساختارهای کلاسیک در کار جمال‌زاده با بیانیهٔ نوگرایانهٔ او در دیباچهٔ یکی بود و یکی نبود سازگار نیست. ...نخستین داستان‌های جمال‌زاده بیشتر نشانهٔ پایان دورانی است که با نام ادبیات مشروطه از آن یاد می‌کنیم و نه شالودهٔ داستان جدید» (همان: ۱۳۶۶: ۸-۹).

٤. داستان‌های هر دو مجموعه بنا به تاریخ تألیف تنظیم نشده‌اند.

5. ideologeme

٦. دیگران هم به این نکته اشاره کرده‌اند: «از نظر تعهدی که هر نویسنده در قبال زبان دارد، جمال‌زاده را باید ستود... اما محتوا و مضمون و نوع داستان‌های او چنین ستایشی را برنمی‌انگیزد. در میان انبوه آثار جمال‌زاده به‌ندرت داستان‌های واقعی و استخوان‌دار و ارزنده برمی‌خوریم. زیادی داستان‌های سست و بی‌مایه خواننده را دل‌زده می‌کند، داستان‌های لطیفه‌واری که با سهل‌انگاری و بی‌توجهی نوشته شده است و هدفی جز سرگرم کردن خواننده ندارد» (میرصادقی، ۱۳۷۰: ۵۹۸).

۷. مقامهٔ فارسی (مقامات حمیدی (قرن ششم هجری)) ۱۰ کارکرد دارد: «آ) راوی، داستانی برای نویسنده می‌گوید. ب) راوی، سفر می‌کند. پ) راوی به مکانی می‌رسد. ت) راوی، ازدحامی می‌بیند. ث) خطیبی، خطبه می‌خواند. ج) خطیب، سودی طلب می‌کند. چ) خطیب، سودی می‌برد. ح) خطیب می‌رود. خ) راوی، خطیب را می‌جوید. د) راوی، خطیب را نمی‌یابد» (راغب، ۱۳۹۱: ۱۰۴-۱۰۵).

۸. اما حتی خود عنوان داستان هم می‌تواند این فرض را تقویت کند که از میان گفتگویی بیرون کشیده شده است.

9. homodiegetic

10. narratee

11. focalizer

۱۲. البته در «بیله دیگ بیله چغندر» کانونی‌سازی به سرعت به شخصیت اصلی قصه که فرنگی است، منتقل می‌شود و او شرح گذشته و سفرش به ایران را می‌دهد.

۱۳. در این داستان هم مثل «بیله دیگ بیله چغندر» موضع بالا به پایین از سوی ایرانی به فرنگی است اما در کار هدایت بر خلاف جمال‌زاده، داستان زمینه‌ای برای انتقاد و هجو ایرانی نیست.

١٤. البته هیچ داستانی در این دو مجموعه، همچون داستان «داوود گوژپشت» وضعیت ناگوار فردی معلول و فقیر را در قابی طبیعت‌گرایانه (ناتورالیستی) تصویر نمی‌کند.

١٥. قهرمان «رجل سیاسی» هم در پایان به نایین پناه می‌برد و قهرمان «درد دل ملاقربان‌علی» به ناچار در تهران سکنی می‌گزیند.

١٦ . از یک چشم‌انداز «آبجی خانم» همچون «داوود گوژپشت»، شخصیتی رانده‌شده از اجتماع را به تصویر می‌کشد اما پرداخت شخصیت داوود گوژپشت نسبت به آبجی خانم عمیق‌تر است و نیز فاقد بن‌مایه‌های طنزآلودی است که دومی را تبدیل به شخصیتی لطیفه‌وار می‌کند.

١٧. داستان «فارسی شکر است» تاریخ تألیف ندارد اما آن را تخمین زده‌اند (کوئی‌پرس، ۱۳۶۶: ۲۱۱).

منابع

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۶) بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج، تهران: زمستان.

بالایی، کریستف (۱۳۶۶) «مقدمه»، سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی، کریستف بالائی و میشل کویی‌پرس، ترجمهٔ احمد کریمی حکاک، تهران: پاپیروس.

براهنی، رضا (۱۳۶۸) قصه‌نویسی، تهران: البرز.

جمال‌زاده، محمدعلی (۱۳۲۰) یکی بود و یکی نبود، تهران: پروین.

راغب، محمد (۱۳۹۱) «گسترش پیرنگ در مقامات حمیدی (رویکردی ریخت‌شناختی- روایت‌شناختی)»، ادب فارسی (دانشگاه تهران)، د ۲، ش ۱(۱۰)، پاییز و زمستان.

راغب، محمد (۱۳۹۹) مدخل داستان معاصر فارسی، تهران: فاطمی.

راغب، محمد و علی راغب (۱۳۹۸) «زایش نخستین رمان فارسی از بطن قهرمان مسئله‌دار»، ادبیات پارسی معاصر،س ۹، پاییز و زمستان، ش ۲ (۲۷)

شمس لنگرودی، محمدتقی جواهری گیلانی (۱۳۷۸) تاریخ تحلیلی شعر نو، تهران: مرکز.

کامشاد، حسن (۱۳۸۴) پایه‌گذاران نثر جدید فارسی، تهران: نی.

کویی‌پرس، میشل (۱۳۶۶) «یکی بود یکی نبود و سایر داستانهای دوران جوانی سیدمحمدعلی جمال‌زاده»، سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی، کریستف بالائی و میشل کویی‌پرس، ترجمهٔ احمد کریمی حکاک، تهران: پاپیروس.

مرتضاییان آبکنار، حسین (۱۳۸۷) معرفی و بررسی آثار داستانی و نمایشی از ۱۲۵۰ تا ۱۳۰۰ شمسی، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

ملک‌پور، جمشید (۱۳۸۶) ادبیات نمایشی در ایران، تهران: توس.

میرصادقی، جمال (۱۳۷۰) ادبیات داستانی: قصه، داستان کوتاه، رمان (با نگاهی به داستان‌نویسی معاصر ایران)، تهران: ماهور.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶) صد سال داستان نویسی در ایران، تهران: چشمه.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷) سیر تحول ادبیات داستانی و نمایشی (از آغاز تا ۱۳۲۰ شمسی)، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

میرعابدینی، حسن (۱۳۹۷) شهروند شهرهای داستانی (زندگی و آثار سیدمحمدعلی جمال‌زاده)، تهران: چشمه.

هدایت، صادق (۱۳۴۲) زنده به گور، تهران: امیبر کبیر.

یاحقی، محمدجعفر و عبدالحسین فرزاد (۱۳۹۲) تاریخ ادبیات ایران و جهان (۲)، تهران: شرکت چاپ و نشر کتابهای درسی ایران.

References

Akhavan Sales, M. (1997). *Nima's Innovations and Novelties*. Tehran: Zemestan. [In Persian]

Balayi, C. (1987). "Introduction". In C. Balayi and M. Cuypers (1987). *The Origins of the Persian Short Story* (A. Karimi-Hakkak, trans.). Tehran: Papirus. [In Persian]

Baraheni, R. (1989). *Story Writing*. Tehran: Alborz. [In Persian]

Cuypers, M. (1987). "*Once Upon a Time* and Other Stories from the Youth of Seyyed Mohammad Ali Jamalzadeh". In C. Balayi and M. Cuypers (1987). *The Origins of the Persian Short Story* (A. Karimi-Hakkak, trans.). Tehran: Papirus. [In Persian]

EIr. (2011). "*Yeki Bud Yeki Nabud*". *Encyclopaedia Iranica*. [Online] Available: https://www.iranicaonline.org/articles/yeki-bud-yeki-nabud

Hedayat, S. (1963). *Zendeh be Gur*. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Jamalzadeh, M. A. (1941). *Yeki Bud Yeki Nabud*. Tehran: Parvin. [In Persian]

Kamshad, H. (2005). *Modern Persian Prose Literature*. Tehran: Nil. [In Persian]

Kamshad, H. and Mozaffari, N. (2012). *Encyclopaedia Iranica*. [Online] Available: https://www.iranicaonline.org/articles/jamalzadeh-ii

Malekpour, J. (2007). *Drama in Iran*. Tehran: Toos. [In Persian]

Mirabedini, H. (2007). *A Hundred Years of Fiction Writing in Iran*. Tehran: Cheshmeh. [In

Persian]

Mirabedini, H. (2008). *The Survey of Development of Persian Fiction and Plays (From the Beginning to 1941)*. Tehran: Farhangestan-e Zaban va Adab-e Farsi. [In Persian]

Mirabedini, H. (2018). *Citizen of Fictional Cities: The Life and Works of Seyyed Mohammad Ali Jamalzadeh*. Tehran: Cheshmeh. [In Persian]

Mirsadeghi, J. (1991). *Fiction Literature: Short Story, Novel. Tehran*: Mahoor. [In Persian]

Mortezaeian Abkenar, H. (2009). *Introduction and Survey of Persian Fiction and Plays Written (1871-1921)*. Tehran: Farhangestan-e Zaban va Adab-e Farsi. [In Persian]

Ragheb, M. (2012). "The Plot Development in Maqamat-e Hamidi (A Morphologic and Narrative Approach)". *Adab-e Farsi* (University of Tehran), *2* (1, Serial No. 10). [In Persian]

Ragheb, M. (2020). *An Introduction to Contemporary Persian Fiction*. Tehran: Fatemi. [In Persian]

Ragheb, M. and Ragheb, A. (2019). "The Birth of the First Persian Novel from Problematic Hero". *Adabiyat-e Farsi-ye Mo'aser*, 9 (2, Serial No. 27). [In Persian]

Shams Langarudi, M. T. J. G. (1999). *An Analytic History of Persian Modern Poetry*. Tehran: Markaz. [In Persian]

Yahaghi, M. J. and Farzad, A. (2013). *History of Iranian and World Literature* (Vol. 2). Tehran: Sherkat-e Chap va Nashr-e Ketab-ha-ye Darsi-ye Iran. [In Persian]