صدرالدین الهی

درآمدی بر مقولهٔ پاورقی نویسی در ایران

در ۳ بخش

(۱)

یک اشارهٔ ضروری

سالی چند پیش از این با آقای دکتر جلال متینی صحبتی داشتیم دربارهٔ روزنامه ها و مجلات ایران به طور اعم و مسألهٔ «پاورقی» در مطبوعات فارسی به طور اخص. در این مذاکرات صحبت از تأثیر پاورقی در فروش و رواج مجله های هفتگی به میان آمد و من خاطرنشان ساختم که در دوران رونق و شکوفایی پاورقی در مجلات ایران، تیراژ کل این مجلات در هفته گاه از مرز دویست و پنجاه هزار نسخه می گذشت و به حدود سیصد هزار نیز می رسید.[۱] این شکوفایی در سالهای بعد از ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ به اوج خود رسید و هم از سال ۱۳۴۸ رو به فرود گذاشت.

در خلال آن گفتگوها آقای دکتر متینی از من پرسید: آیا تاکنون دربارهٔ مقولهٔ پاورقی نویسی و به خصوص پاورقی نویسی فارسی مقاله ای نوشته شده و یا کتابی در دست است؟ در جواب این سؤال خدمتشان گفتم که موضوع پاورقی نویسی در تحقیقات ادبی ایران و ادبیات معاصر فارسی جای چندانی نداشته است و اگر کسی یا کسانی به آن اشاره کرده اند این اشارات بسیار اندک و غیر کافی بوده است. زیرا که اکثر این نویسندگان در آثار خود ضمن برشمردن ویژگیهای داستان نویسی نگاهی کوتاه هم به بعضی از پاورقیهای مشهور افکنده اند.[۲] بعد از چندی به من پیشنهاد کردند تا مقاله ای در این باره بنویسم و اصرار ایشان دو تأکید اساسی را در بر داشت:

اول - آن که این نوع از کار ادبی-روزنامه ای، شاخه ای ناشناخته است و مستحق

یک دوباره نگری و دوباره اندیشی ست به دلایل چندی که اهمّ آنها همانا قابلیت جذب خواننده است در جامعه ای که خواندن کاری همگانی نیست و نیز زبان غالباً سادهٔ این آثار که راهگشای خواندن و تشویق و تحریک مردم به قراءت است.

دوم - آن که شما، خود از سال ۱۳۳۵ تا ۱۳۴۸ به طور مداوم و مستمر دست در کار نوشتن پاورقی بوده اید و شاید یکی از چند تن باقی مانده از مجموعهٔ کسانی هستید که این کار را به عنوان «شغل اصلی» و «ممّر اعاشه» انجام می داده اند. و فی المثل در آنِ واحد با نامهای مستعار متعدد[۳] در مجلات به کار پاورقی نویسی اشتغال داشته اید و نوشته هایتان در زمینه های مختلف در مجلات به چاپ می رسیده است.

بعد از این مذاکرات این بنده مدتی به تأمل پرداخت خاصه آن که پیش از آن هم چندین جلسه در سالهای قبل مذاکراتی با آقای دکتر علی فردوسی استاد جوان جامعه شناسی در برکلی داشتم و ایشان از یادمانده های من یادداشتهایی برداشت که شاید خود روزی متکفل این مهم شود. در این مشورتها آقای دکتر حمید محامدی دوست دیرینه ام نیز مرا بدین کار تشویق فراوان کرد.

در آخرین مرحلهٔ فکر و تصمیم گیری با آقای دکتر عباس میلانی استاد و منتقد ادبی و همکار مجلهٔ ایران شناسی که مقیم ولایت ماست این موضوع را در میان گذاشتم و در حقیقت این او بود که به صبر و حوصلهٔ بسیار طرحهای اولیهٔ را با من وارسی و بررسی کرد و در بسیاری از موارد مدارک و قرائن قابل اعتمادی از تحقیقات اروپایی را به بنده ارائه داد و بی شک ترسیم خطوط اصلی مقاله تا حدود زیادی مرهون همراهیها، همدلیهای صبورانه و صمیمانهٔ ایشان است و جلسات درازی که با هم در این باب نشست و برخاست داشتیم و باید که شکر این لطف فراوان را در همین جا به جای آورم. و بار دیگر متذکر شوم که اگر اصرار و کوشش آقای دکتر جلال متینی نبود این بنده هرگز موفق به نوشتن این مقاله نمی شدم و به این سبب است که در پایان این تذکر به خود اجازه می دهم که مقاله را به ایشان هدیه کنم.

اما بعد از این که تصمیم گرفتم به این کار بپردازم ناگهان با مشکلات متعددی روبرو شدم که برداشتن آنها از پیش پای تحقیق آسان نمی نمود. اهمّ این مشکلات به اختصار عبارت بود از:

- یافتن اصل پاورقیهایی که در مطبوعات ایران منتشر شده و در زمان خود خریداران و هواداران بسیار داشته و بعدها به صورت کتاب درآمده است و یا اصلاً هرگز جامهٔ کتاب به خود نپوشیده است.

- عدم دسترسی به دوره های مفصل و عظیم مطبوعات فارسی که حاوی پاورقیهای گوناگون اند و مثل بسیاری از دیگر موضوعات مطبوعات نه مورد بحث و بررسی قرار گرفته اند و نه در جایی به طور کامل گردآوری شده است تا یک پژوهنده بیرون از ایران - و حتی به زعم من در داخل ایران - بتواند با مراجعه به آنها به کار خویش صورت منطقی و علمی بدهد.
- دستیابی به شرح احوال و روزگار این پاورقی نویسان که گروهی از آنان روی در نقاب خاک کشیده اند و گروهی دیگر نیز دیرسالی ست که پای از این دایره بیرون نهاده اند.
- یافتن مقاطع تاریخی، که پاورقی نویسی فارسی در آن شکل گرفته و نوعی بررسی تحلیلی تاریخی-اجتماعی از این ادوار تاریخی در رابطه با موضوعهای پاورقی و بُرد اجتماعی-سیاسی این نوع ادبی-روزنامه ای از دیگر انواع آن.
- گردآوری مآخذ و منابع اروپایی در رابطه با کار پاورقی، که پاورقی روزنامه های ایران تقلید بی چون و چرایی از آن بوده است.

با در نظر گرفتن این مشکلات، این بنده تا آن جا که مقدور بود به جمع آوری اطلاعات اولیه و منابع و مآخذ مختلف پرداخت و در این راه عده ای از دوستان بر او منّت نهادند و منابع این تحقیق ابتدایی را فراهم آوردند. بنابراین اگر این مقاله در روشن شدن گوشه هایی از کار روزنامه نگاری و داستان پردازی روزنامه ای به پژوهندگان آینده کمکی می کند حاصل این همراهیهاست[۴] و بار همهٔ کاستیها که اندک هم نیست بر گردن این بنده است.

اول - معنای واژهٔ پاورقی

۱- پاورق و پاورقی در فرهنگهای فارسی. قدیمترین فرهنگی که نویسنده در آن به واژهٔ «پاورق» - البته نه به معنی «پاورقی» مورد بحث ما - برخورد کرده است فرهنگ آنندراج است که ذیل این واژه می نویسد:

> پاورق. به واو. ف کلمه ای که پایین صفحهٔ کتاب می نویسند مطابق سرِ صفحهٔ آینده و آن را در عرف رکابک گویند.
>
> گوشه گیر اوراق گردون را برد چون پاورق پاورق سازد درست اوراق را گر ابتر است[۵]

و پس از این فرهنگ نوبت به فرنودسار (فرهنگ نفیسی) می رسد که این کلمه را در همان معنا به کار برده است. به هر حال مؤلفان فرهنگ آنندراج و فرنودسار هر دو در ذکر کلمهٔ «پاورق» نظر به شیوهٔ سنّتی تحریر کتب قدیمی داشته اند که فاقد شماره صفحه بوده اند و

به جای شماره، در پایین هر صفحه، اولین کلمهٔ صفحهٔ بعد ذکر می شده است.

علامه علی اکبر دهخدا اولین کسی ست که ذیل واژهٔ «پاورقی» و ذکر معانی متفاوت آن به ذکر معنی مورد نظر ما در این مقاله پرداخته: «... قصه و جز آن که در قسمت ذیل اوراق روزنامه نویسند... آنچه در ذیل صفحه نوشته شود و چون شرح و تعلیق».[۶] دکتر محمد معین نیز در فرهنگ فارسی خود تقریباً همان عبارت لغت نامهٔ دهخدا را تکرار کرده است.

این گونه به نظر می رسد که نخست علامه دهخدا و سپس دکتر معین به معنای فارسی کلمه ای توجه کرده اند که نگاهی به تعریف فرانسوی این واژه در فرهنگهای فرانسه زبان دارد. یعنی این هر دو تن، کلمهٔ پاورقی را معادل فارسی واژهٔ Feuilleton قرار داده اند و نیز به قرینه، همان معنی فرانسه را که شامل بخشی از یک مطلب، یک مقاله یا یک داستان در ذیل صفحات یک نشریهٔ ادواری ست برای آن در فارسی برگزیده اند.

به مرور ایام معنای شرح و حاشیه - که در روزگار نوجوانی ما هنوز مستعمل و مورد استفادهٔ قدما - بود از معنای پاورقی جدا شد، چنان که امروز شرح و حاشیه را «پانویس» و «زیرنویس» می گویند در برابر ترکیب انگلیسی Foot Note.

با قوّت گرفتن شکل داستانی پاورقی در مجلات و روزنامه ها، اندک اندک مقالاتی را که دهخدا و معین در کنار داستان از آن به نام پاورقی یاد کرده اند نیز از حمل بارِ نام پاورقی معاف شدند و به این گونه آثار، مقالات مسلسل و دنباله دار گفته شد و «پاورقی» محدودهٔ مشخص و معین داستانی پیدا کرد ضمن آن که بعضی از روزنامه ها عنوان «داستان مسلسل» یا «داستان دنباله دار» را هم د رمورد آن به کار می بردند.

۲- در فرهنگهای فرانسوی. واژهٔ Feuilleton به اعتبار لغتنامهٔ بزرگ لاروس از سال ۱۷۹۰ وارد زبان فرانسه شده و در چهار معنی: ۱- مقالهٔ ادبی، علمی یا انتقادی و غیره که تمام عرض پایین یک روزنامه را اشغال می کند؛ ۲- رمانی که در فواصل معین منتشر می شود و سپس به معنای داستانی که به طور مسلسل در روزنامه انتشار می یابد؛ ۳- کتابچهٔ کوچکی که تعداد صفحات آن از ۱۲ متجاوز نیست؛ ٤- بولتنی که اعضای پارلمان توسط آن از اتفاقات مجلس آگاه می شوند به کار گرفته شده است. «لاروس بزرگ» تاریخ ورود معنی دوم را به سال ۱۸٦۹ بر می گرداند و اولین کسی که آن را به کار برده بوده است «سنت بوو» منتقد معروف می داند.[۷]

۳- در فرهنگهای انگلیسی. فرهنگ بزرگ آکسفورد در زبان انگلیسی ضمن برشمردن معانی واژهٔ serial در دومین بخش تعاریف خود واژهٔ مذکور را «نشر یک کار ادبی به ویژه داستان به طور منظم در یک نشریهٔ ادواری یا روزنامه» بر می شمرد و نیز پخش یک داستان

را به طور دنباله دار در رادیو سریال رادیویی می خواند.[۸]

در فرهنگهای تازه تر دو زبانهٔ انگلیسی و فرانسه واژهٔ Feuilleton برابر Serial و بالعکس به کار گرفته شده است و با ظهور تلویزیون اصطلاح «سریال تلویزیونی» مستقیماً از زبان انگلیسی به زبان فارسی منتقل شده است در حالی که فرانسویها هنوز به این گونه تولید تلویزیونی Feuilleton Televise در برابر T.V. Serial می گویند.[۹]

دوم – پاورقی چیست؟

با در نظر گرفتن تعاریفی که داده شد منظور از «پاورقی» در این مقاله فقط داستانهایی هستند که به طور دنباله دار و مرتب در نشریات فارسی زبان به چاپ رسیده اند. برابر آنچه در مآخذ معتبر اروپایی به ویژه فرانسوی در مورد مشخصات پاورقی آمده است این نوع از داستان نویسی باید از این ویژگیها برخوردار باشد:

۱– داستان واحدی را از آغاز تا به انجام دنبال کند.

۲– هر بخش از داستان دارای نقطهٔ پایانی باشد که خواننده را به خواندن دنبالهٔ داستان تشویق کند.[۱۰]

۳– زبان نگارش داستان آن چنان باشد که اکثریت مردمی که قادر به خواندن هستند بدون دشواری آن را بخوانند و درک کنند.

٤– قهرمانان و شخصیتهای پاورقی به طوری تصویر شوند که نمایانگر شخصیتهای قابل لمس و شناخت در زندگی روزمره باشند. و در عین حال به نوعی ابر قهرمان – در هر دو معنای خوب و بد – که یک خواننده را جلب و جذب می کند شبیه باشند.[۱۱]

سوم – در جستجوی ریشه های پاورقی

پاورقی در حقیقت در جزء آن بخشی از تعاریف ارتباطات قرار دارد که «سرگرمی» خوانده می شود. «سرگرمی» یکی از ارکان ارتباطات اجتماعی ست که درتمام اعصار مورد توجه بشر بوده است. به این گونه «نقالی» که یک شیوهٔ ارتباط سنّتی در همهٔ تمدنهای کهنسال است و موجب سرگرمی افراد در روزگاران گذشته بوده است، در حقیقت پدر اصلی پاورقی و نیای بزرگ سریالهای تلویزیونی ست.

نقّالی از پس قرون وسیله ای برای جلب عامهٔ مردم به افسانه های ملی و اسطوره های قهرمانی بوده است. خواندن اشعار هومر و نقل دو حماسهٔ ایلیاد و اودیسه توسط نقالان کراراً مورد توجه تاریخ نویسان و منتقدان ادبی قرار گرفته است.

بهرام بیضایی در کتاب نمایش در ایران دربارهٔ نقالی می نویسد:

نقالی عبارت است از نقل یک واقعه یا قصه به شعر یا به نثر. با حرکات و حالات و بیان مناسب در

برابر جمع. نقالی از آن جا که قصد القاء اندیشهٔ خاصی را با توسل به استدلال ندارد و تکیهٔ آن بر احساسات تماشاگران است تا منطق ایشان، و نیز از آن رو که موضوع آن داستانها و قهرمانان بزرگ شده و غلو شدهٔ فوق طبیعی هستند - و یا قصد واقع بینی صرف را ندارد - با خطابه متفاوت است.

منظور از نقالی سرگرم کردن و برانگیختن احساسات و عواطف شنوندگان و بینندگان است، به وسیلهٔ حکایت جذّاب، لطف بیان، تسلط روحی بر جمع و حرکات و حالات القاء کننده و نمایشی نقال، به آن حد که بیننده او را هر دم به جای یکی از قهرمانان داستان ببیند و به عبارت دیگر نقّال بتواند بازیگر همهٔ اشخاص بازی باشد.[۱۲]

دکتر کاظم معتمدنژاد در این باب می نویسد:

این روش ارتباطی در طول قرنهای متمادی سبب گردهمایی و سرگرمی گروههای انسانی گردیده است و در هماهنگی روحی و همبستگی اجتماعی آنان نقش حساسی ایفا کرده است.[۱۳]

بدین گونه است که شاهنامه حماسهٔ ملی ما توسط نقالان وسیلهٔ ارتباط با اسطوره ها و افسانه هایی شده است که شنوندگان در طول شبهای دراز به اشتیاق شنیدن «بقیهٔ داستان» روانهٔ قهوه خانه ها و تکیه ها می شده اند و داستانهای تراژیک رستم و سهراب یا رستم و اسفندیار - که شاید سراینده به هنگام سرودن آن تصوری از گسترش همه گیر و وسیع آن نداشته - به ناگاه به یک زنجیر به هم پیوستهٔ حوادث مبدل می شود و هر شب مشتاقان شب پیش را به محل قصه می کشاند. نقال یا مرشد در این بازگویی داستان به نیکی می داند که «بند» اصلی حکایت آن شب کجاست و درست در سر همان «بند» یا «بزنگاه» شنونده را به شب بعد حواله می دهد.

در بخش بحث از تکنیک نگارش پاورقی به این شگرد قابل تأمل اشاره خواهیم داشت. اما برای آن که نمونه ای از شیوهٔ نقالی شاهنامه را به دست بدهیم از کتاب داستان رستم و سهراب، که به نقد و نگارش مرشد عباس زریری، و به کوشش دکتر جلیل دوستخواه به چاپ رسیده است کمک می گیریم. دکتر دوستخواه در این اثر به یادماندنی در حقیقت تصویری از نقالی به عنوان یک وسیلهٔ ارتباط سنّتی به دست داده است که ما تمام اصول پاورقی نویسی روزنامه ای را، که یک وسیلهٔ ارتباط جمعی مکتوب است، در آن می بینیم. مقدمهٔ متّع ٦٤ صفحه ای او شامل تحلیل چگونگی کار نقالان همراه با تصاویری از طومارهای نقالی و عکس نقالان به ما نشان می دهد که چگونه نقالان، داستان رستم و سهراب را بازگویی می کرده اند، و باز نکته ای که در مقدمهٔ دکتر دوستخواه از جهت کار ما درخور توجه است این است که نقالان نقلهای خود را بر اساس طومارهایی بیان

می کرده اند که توسط کاتبان اغلب کم سواد نوشته می شده، اما همین صورت مکتوب طومارها به مانند طومارهایی که برای مرشدها در زورخانه ها می نوشته اند، در حقیقت شکل خام یک داستان دنباله دار است که پاورقی شکل پختهٔ آن به حساب می آید. از طرفی باید توجه داشت که این نقالان شاهنامه به هیچ وجه پای بند حفظ اصالت داستانهای شاهنامه ای نبوده اند بلکه سعی اصلی آنها همانا جلب طبقهٔ عوام و قهوه خانه رو به پیچ و خمهای داستانی بوده که در ذهن توده یک ریشهٔ تاریخی داشته است. فی المثل نقال از آوردن اشعار دیگر شاعران در ضمن نقل ابایی نداشته[۱۴] و یا از به کار بردن واژگان مورد فهم عوام اعم از درباری، سیاسی، اداری، نظامی و مصطلحات کوچه و بازار و حتی کلمات فرنگی تازه وارد در زبان فارسی، امتناع نمی ورزیده است.[۱۵] در اهمیت تأثیر این نقالی و نیز جنبهٔ عاطفی و اقتصادی کار نقالان گفته ای از استاد جلال الدین همایی پیشانی نبشتِ کتاب داستان رستم و سهراب است که در خور نقل کامل است:

البته داستان سهراب کُشی نقالها را در قهوه خانه های قدیمی شنیده اید. واقعاً قیامتی برپا می شد که دیدنی و تماشایی بود.

ای کاش مرحوم حاج مرشد عباس اصفهانی و نقالی او را در قهوه خانهٔ ناظر و خسرو آقای اصفهان دیده بودید که از چند هزار شنوندهٔ پیر و جوان به قول خودش در روز سهراب کُشی یک من اشک و یک دامن زر می گرفت.[۱۶]

نکتهٔ درخور تأمل در تذکر استاد همایی نقل سخن حاج مرشد عباس اصفهانی ست که به قول خودش در روز سهراب کشی یک من اشک و یک دامن زر می گرفت. از لحاظ حرفه ای، کار او درست همان کاری ست که پاورقی نویسان عصرِ ارتباط جمعی مکتوب می کرده اند یعنی زخمه زدن بر تار احساس خواننده و برانگیختن حس کنجکاوی او جهت تعقیب داستان، و در ازای آن دریافت مبلغی درخور توجه از سوی مدیر یا ناشر روزنامه یا مجله.

دکتر جلیل دوستخواه در مقدمهٔ خود نقالان را این سان توصیف می کند:

نقالان مردانی گشاده زبان و خوش صدا و برخوردار از حافظه ای نیرومند و قدرت بازآفرینی و تجسم و تخیلی سرشار بودند و به یاری همین استعداد و بر اثر شاگردی نزد استادان فن، و دقت در طومارهای نقالانِ پیش از خود و گوش سپردن به نقلهای سینه به سینه بود که به تدریج به استادی و مهارت می رسیدند و هزاران نفر را مجذوب و مسحور سخنگویی و داستان پردازی خویش می کردند.[۱۷]

بدین گونه نقالی توأم با حرکت که نوعی One Man Show یا «تک مرد نمایش»

به اصطلاح امروزیها به حساب می آمد به تدریج صاحب قواعد و آدابی شد که صورت مدون آن را در کتاب جالب فتوّت نامهٔ سلطانی اثر مولانا حسین واعظ کاشفی سبزواری می بینیم. او در کتاب خود کوشیده است برای همه حرفه های مردمی آن روزگار سامان و ترتیبی بیابد و قواعدی به دست دهد. در باب ششم این کتاب «در شرح ارباب معرکه و...»، چون به مبحث «قصه خوانان و افسانه گویان» می رسد در مزیّت قصه خواندن و قصه شنیدن پنج خاصیت بر می شمرد به این شرح:

بدان که قصه خواندن و شنیدن فایدهٔ بسیار دارد: اول آن که از احوال گذشتگان خبر دار شود؛ دویم آن که چون غرایب و عجایب شنود (نظر او به قدرت الهی) گشاده گردد؛ سیّم چون محنت و شدت گذشتگان شنود داند که هیچ کس از بند محنت آزاد نبوده است او را تسلی باشد؛ چهارم چون زوال ملک و مال سلاطین گذشته شنود دل از مال دنیاوی دنیا بردارد و داند که با کس وفا نکرده و نخواهد کرد؛ پنجم عبرت بسیار و تجربهٔ بیشمار او را حاصل آید.[۱۸]

مولانا آن گاه پس از تشریح وضع محل نقل و قصه و ابزارهای آن در مورد انواع قصه خوانی می نویسد:

اگر پرسند قصه خوانی چند نوع است بگوی دو نوع: اول حکایت گویی و دوم نظم خوانی.[۱۹]

و آن گاه به هشت نکته که یک نقال یا قصه گو باید به آن توجه داشته باشد اشاره می کند که توجه به این اصول از جهت بحث بعدی ما در مورد پاورقی بیفایده نیست.

اگر پرسند آداب حکایت گویان چند است؟ بگوی هشت: اول آن که قصه ای که ادا خواهد کرد، اگر مبتدی ست باید که بر استاد خوانده باشد و اگر منتهی ست باید با خود تکرار کرده باشد تا فرو نماند؛ دویم آن که چست و چالاک به سخن درآید و خام و گران جان نباشد (تأکیدها همه جا از ماست)؛ سیّم باید که داند که معرکه لایق چه نوع سخن است از حد نزول و مانند آن بیشتر از آن گوید که مردم راغب آن باشند؛ چهارم تتر را وقت به وقت به نظم آراسته گرداند نه بر وجهی که (موّدی به ملال شود که بزرگان گفته اند نظم در قصه خوانی چون نمک است در دیگ). اگر کم باشد طعام بیمزه بود و اگر بسیار گردد شور شود. پس اعتدال نگاه باید داشت؛ پنجم سخنان محال و گزاف نگوید که در چشم مردم سبک شود؛ ششم سخنان تعریض و کنایه نگوید که در دلها گران گردد؛ هفتم در گدایی مبالغه نکند و بر مردم تنگ (نگیرد)؛ هشتم زود بس نکند و دیر نیز نکشد بلکه طریق اعتدال مرعی دارد.[۲۰]

در دستورهای مولانا حسین واعظ کاشفی سبزواری به سه اصل برخورد می کنیم که از حکایت گویی و نقالی به پاورقی نویسی منتقل شده است:

اول آن که: نقّال باید چست و چالاک به سخن درآید و خام و گرانجان نباشد: این

اصلی ست که در موقع نگارش یک پاورقی باید پاورقی نویس به آن توجه داشته باشد یعنی ضرباهنگ (Rythme) قصه طوری باشد که خواننده به سرعت با داستان همراه شود. و پاورقی یا داستانی که از این ضرباهنگ برخوردار نباشد و کُند یا خام و گران جان باشد کشش لازم را برای جلب خواننده و همراه کردن او با داستان نخواهد داشت. از این روست که بسیاری از داستانهای معتبر ادبیات جهان، قابلیت و انعطاف لازم را برای عرضه شدن در قالب و شکل پاورقی ندارند.

دوم آن که بیشتر از آن گوید که مردم راغب آن باشند: این اصل دیگری ست که امروزه با عنوان عامه پسند از ویژگیهای یک پاورقی ست. پاورقی نویس باید از موضوعاتی حرف بزند که مردم به آن دلبسته و علاقه مند باشند. بنابراین فرضاً یک پاورقی که محاورات آن به مباحثات ادبی یا فلسفی طولانی منجر شود از دیدگاه خواننده و یا مردم خسته کننده تلقی می شود و طالبان خود راازدست می دهد.

سوم آن که زود بس نکند و دیر نیز نکشد بلکه طریق اعتدال مرعی دارد: این نکته نیز در پاورقی مکتوب یکی از اصول درخور توجه و اعتناست. مطلب یک شمارهٔ پاورقی نباید آن قدرکوتاه باشد که خواننده بلافاصله به گره یا «بند» پایان قسمت برسد و نه آن قدر بلند که وقت خواننده را به هدر دهد و حوصلهٔ او را به سر آورد. در این مرحله پاورقی درست به یک وعده ازغذا می ماند که این بیت سعدی در حق آن صادق است:

نه چندان بخور کز دهانت برآید نه چندان که از ضعف جانت برآید

به عبارت دیگر این آخرین اندرز مولانا واعظ کاشفی سبزواری که حفظ تعادل در اندازهٔ نقل است، هیچ ربطی به یکی از اصول فن بلاغت در ایجاز مخل و اطناب ممل ندارد. بلکه این دستوری ست که یک نقل را در کجا و در چه موقعی باید تمام کرد که شنونده تشنهٔ شنیدن بقیهٔ حکایت شود؟ این دستور درست همان کلید و رمز توفیق یک پاورقی نوشتنی است. مثال برجستهٔ این گونه بریدن نقل را در سراسر داستان رستم و سهراب مرشد عباس زریری می توان یافت. مرشد با آگاهی تمام به تأثیر نقل، به خود اجازه داده است که در داستان اصلی رستم و سهراب شاهنامهٔ فردوسی، به مقتضای فضای نقل هر چه می خواهد بیفزاید و هرچه می خواهد بکاهد. نقالی مرشد عباس زریری یک شاهنامه خوانی ساده نیست بلکه نوعی دوباره نویسی حکایت است به زبان قابل فهم مردم. او با توجه به طومارهای نقالی گذشته و با ذوق و ظرافت خاص خود هر مجلس از مجالس رستم و سهراب را به یک «بخش» (Episode) از یک پاورقی جذاب مبدل می سازد. او در این دستکاری به هیچ وجه به متن وفادار نیست و از متن منظوم شاهنامه فقط هنگامی کمک

می گیرد که می خواهد داستان را به پیش براند و گاه اتفاق می افتد که در یک بخش مطلقاً شعری از شاهنامه نمی آید، بلکه نقال فقط به کمک کلمات و یاری گرفتن از اشعار مناسب ـ آن چنان که در توصیهٔ چهارم مولانا واعظ کاشفی سبزواری آمده است ـ نقل را به جلو می برد.[۲۱]

مطالعهٔ دقیق کار ارزشمند مرشد عباس زریری نشان می دهد که این نقال دو فن مهم برخورد با ادبیات کلاسیک را شاید بدون آن که خود بداند در نهایت مهارت به کار بسته است. این دو فن عبارتند از:

۱ـ «اقتباس ادبی» که شاید واژهٔ Adaptation معادل خوبی برای آن باشد. در این فن کسی که یک اثر ادبی را مورد استفاده قرار می دهد حق افزودن، کاستن، تغییر نام و حتی تغییر محل را برای خود محفوظ می دارد، تا اثر اقتباس شده با شرایط مورد نظر او و اشخاص استفاده کننده همسو و همگون شود.[۲۲]

۲ـ «مردم پسند کردن» اثر ادبی که باز شاید واژهٔ Vulgarisation (یعنی همگانی و مردم پسند کردن یک موضوع علمی یا ادبی یا فلسفی پیچیده) معادل خوبی برای این فن باشد. در مردم پسند کردن اثر، کسی که به این کار دست می زند باید از هر جهت به حدود فهم و ذوق عامهٔ مردم آشنا و آگاه باشد و موضوع را برابر فهم و ذوق آنان ساده کند.

مرشد عباس زریری در این دو کار «اقتباس ادبی» و «مردم پسند کردن» به حدی پیش رفته است که در بسیاری از موارد در داستان رستم و سهراب، روایتش از داستان با روایت شاهنامه کاملاً متفاوت است.[۲۳]

اما نقالی که ما آن را پایهٔ پاورقی مکتوب تلقی می کنیم در اثری به مراتب عامتر از شاهنامه به عنوان پایهٔ قصه نویسی در سراسر ادبیات گیتی جای ویژه ای دارد. هزار و یک شب که منتقدان اروپایی آن را «مادر تمام قصه ها» و ادبای عرب آن را «ام القصص» خوانده اند در حقیقت یک نقالی طولانی و جذاب و گیراست که بر اساس داستانی واحد، با مقاطعی که قلاّب جذب شنونده برای دنبالهٔ داستان یا داستان بعد است ساخته شده. چارچوب این کتاب بر این اساس است که شاهزاده شهرباز به سبب خیانتی که در ایام غیبت خود از همسرش دیده است کینهٔ زنان را به دل می گیرد و به این جهت هر شب با باکره ای همبستر می شود و بامدادان او را می کُشد و مدت سه سال به این کار ادامه می دهد. مردم برای حفظ جان دختران خود هر یک به سویی می گریزند. دیگر در شهر دختری نمی ماند و ناچار شهرزاد دختر وزیر شاهزاده داوطلب می شود تن به همبستری

شاهزاده بدهد و به پدر می گوید: مرا بر ملک کابین کن، یا من نیز کشته شوم و یا زنده مانم و بلا از دختران مردم بگردانم.[۲۴]

و بدین گونه شهرزاد قصه گو که در تمام داستانهای جهان جایی دارد و حتی در موسیقی کلاسیک اروپایی قطعه ای به نام او ساخته اند و معروف شده است[۲۵] پای به عرصهٔ نقالی و داستان گویی می گذارد که تمام آن یک پاورقی کامل از جهت این فن است. شهرزاد با خواهرش دنیازاد قرار می گذارد که با حیله ای ملک شهرباز را به دامی چنان پایبند کنند که دست از کشتن دختران مردم بردارد. پس از آن که شاهزاده با شهرزاد درمی آمیزد، شهرزاد برای آن که کشتن خود را به تأخیر اندازد به شرحی که در کتاب آمده است از شاهزاده «اجازت حدیث گفتن» می خواهد.

بدین گونه دام پاورقی شهرزاد گسترده می شود و شب نخستین با حکایت بازرگان و عفریت آغاز می گردد و چون داستان به نقطهٔ حساس می رسد:

چون قصه بدین جا رسید، بامداد شد و شهرزاد لب از داستان فروبست. دنیازاد گفت: ای خواهر چه خوش حدیثی گفتی. شهرزاد گفت اگر.... ملک مرا نکُشد، شب آینده خوشتر از این حدیث گویم. ملک با خود گفت: این را نمی کشم تا باقی داستان بشنوم[۲۶]

به این طریق پاورقی هزارو یک شب به شب دوم محول می شود و ملک همچنان در آرزوی شنیدن پایان داستانهایی ست که شهرزاد هر شب نقل می کند و درست در جایی که قصه به اوج هیجان می رسد روز می شود و دنبالهٔ آن به شب بعد موکول می گردد.

هزار و یک شب اولین سرمشق پاورقی نویسی و قطع و وصل داستان در نقاط حساس است.[۲۷]

اما آخرین روایت نقالی که سرآغاز نگارش کتابی در زمینهٔ ادبیات عامه پسند است و از تعلقات تاریخی و شبه تاریخی خالی ست و می توان به آن عنوان «داستان توهّمی» یا Fantaisie اطلاق کرد، داستان امیر ارسلان نامدار[۲۸] است که چگونگی پیدایش آن را در مقدمهٔ این کتاب دکتر محمد جعفر محجوب بدین شرح آورده است:

خوابگاه ناصرالدین شاه در وسط فضای اندرون واقع بود. بنای مزبور در دو طبقه و اتاق خواب در طبقهٔ فوقانی قرار داشت. از این اطاق سه در به سه اتاق مجاور باز می شد. یک اتاق مختص به کشیکچیان بود و هر شب یک تن از آنان با چهار نفر سرباز پاس می دادند. اتاق دیگر مخصوص خواجه سرایان کشیک بود که به ترتیب عوض می شدند و اتاق سوم به نقال و نوازندگان اختصاص داشت.

نقال نقیب المسالک بود و نوازندگان عبارت بودند از سرور الملک، آقا غلامحسین، اسماعیل

کتابخانه تخصصی تاریخ اسلام و ایران ۱۳۷۴ تاسیس

خان و جوادخان که به ترتیب در فن نواختن سنتور، تار و کمانچه سر آمد زمان خود بودند.

چون شاه در بستر می رفت نخست نوازنده ای که نوبتش بود نرم نرمک آهنگهای مناسب می نواخت. آن گاه نقیب الممالک داستانسرایی آغاز می کرد تا شاه را خواب دریابد.

بنا به تقاضای موضوع هر جا که لازم بود اشعاری مناسب خوانده شود نقیب الممالک به آواز دو دانگ می خواند و نوازنده با ساز او را همراهی می کرد. داستان امیرارسلان از تراوشات مخیلهٔ نقیب الممالک است که پسند خاطر شاه افتاده بود و سالی یک بار هنگام خواب برای او تکرار می شد. چون شبها نقیب الممالک به داستانسرایی می نشست، فخرالدوله با لوازم نوشتن پشت در نیمه باز اتاق خواجه سرایان جای می گزید و گفته های نقالباشی را می نوشت. این کار شاه را خوش آمده بود و اوقاتی که فخرالدوله در خانهٔ خود به سر می برد امر می کرد که قصه های دیگر گفته شود تا او از نوشتن باز نماند.

پس داستان امیر ارسلان زاییدهٔ فکر نقیب الممالک و ذوق و همت خانم فخرالدوله می باشد.[۲۹]

مقدمهٔ دکتر محجوب حاوی نکتهٔ بدیعی ست و آن این که شیرینی این نقل در حدی بوده که اولاً شاه سالی یک بار به شنیدن مجدد آن اظهار علاقه می کرده است، ثانیاً شاید این اولین نقلی ست که به دست بانویِ صاحب فضل که «ایام بیکاری را در کتابخانهٔ خصوصی شاه که در اندرون داشت به مطالعه می گذرانید. ادیب و شاعر و شیرین سخن و خوش خط بود»،[۳۰] به رشتهٔ تحریر درآمده یعنی از صورت شفاهی به صورت کتبی منتقل شده است.

نویسندهٔ این سطور خوب به خاطر دارد که نقالان چندی در قهوه خانه های تهران متخصص نقل داستان امیر ارسلان بودند و پای نقل امیر ارسلان جای سوزن انداختن نبود.

نکتهٔ درخور تأمل دیگر آن است که کتاب برای اولین بار به طور کامل در ۱۳۱۷ هـ. ق. یعنی چهار سال پس از قتل ناصرالدین شاه چاپ سنگی شده و به این طریق نقل شفاهی نقیب الممالک به لطف همت خانم فخرالدوله دختر ناصرالدین شاه به صورت کتاب چاپی یعنی یک وسیلهٔ ارتباط جمعی مکتوب با وسعت انتشار درخور توجه به دست مردم رسیده است و نخستین چاپ آن بالغ بر هفتصد صفحه و بیش از یک صد و هشتاد هزار کلمه بوده است.

چاپهای سنگی امیرارسلان و پس از آن دیگر روایات نقالی به همین صورت می تواند در حقیقت اولین پایهٔ انتشار پاورقی به عنوان داستان مورد پسند عامه تلقی شود.

وسعت انتشار امیرارسلان چاپی و توجه مردم به آن به جایی رسید که امیرارسلان که

به نوشتهٔ دکتر محجوب سبک نگارش آن در میان تمام داستانهای عامیانه ممتاز است به دست ناشران سود پرست افتاد و «آنان برای ارزانتر کردن مخارج طبع، کتاب را کاملاً مثله کرده اند».[۳۱]

این اشارهٔ محجوب می رساند که جمعیت کتابخوان کم کم ترجیح می داده است که به جای رفتن به قهوه خانه، خود کتاب را در خانه داشته باشد و مطالعه کند. شاید نقالان برای مقابله با شکستی که در کار حرفه ای آنها از جهت فن نشر و چاپ پیدا شد به این چاره جویی اندیشیدند که در افواه بپراکنند که: «خواندن امیر ارسلان خواننده را مثل قهرمان داستان ویلان و سرگردان و خانه به دوش می کند». من این گفته را بارها از زبان زنان سالمند خانواده شنیده بودم که جوانها را از خواندن کتاب امیرارسلان منع می کردند.

بخش اول مقالهٔ ما در این جا با این خلاصه گونه به پایان می رسد که:

پاورقی شکل مردم پسند یک داستان پر پیچ و خم است که هر قدر نویسنده در آن به ظرائف زبانی و زمانی توجه بیشتر کند صورت کار به یک اثر ماندنی نزدیکتر می شود. برای بررسی چگونگی این تحول و نیز مقایسهٔ این نوع ادبی فارسی با انواع مشابه اروپایی آن در بخش دوم مقاله سخن خواهیم گفت.

برکلی، کالیفرنیا، تابستان ۱۳۷۷/۱۹۹۸

پانویسها:

۱- مسألهٔ تیراژ در مطبوعات فارسی همواره به صورت معما و اسرار گونه ای مطرح بوده است. به این معنا که صاحبان روزنامه ها و مجلات برای آن که از وسعت انتشار و بالطبع قدرت نفوذ خود در جامعه بهره برداریهای سیاسی و اقتصادی بکنند، و پیوسته می کوشیدند تا رقم فروش نشریهٔ خویش را چند برابر رقم واقعی جلوه دهند. با این همه ما که خود در درون چاپخانه ها ناظر مقدار چاپ روزنامه ها و مجلات بودیم می توانستیم از تیراژهای نزدیک به مرز حقیقت اطلاع داشته باشیم.

در دورانی که من آن را «عصر طلایی پاورقی» می نامم و یک ربع قرن یعنی از ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۵ طول کشیده است مجلات به اعتبار پاورقیها و جذابیت کار پاورقی نویسان از تیراژهای بالایی برخوردار بودند. از سالهای ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ مجلات اطلاعات هفتگی، صبا، ترقی، کاویان، تهران مصور، در صدر قرار داشتند و از سالهای ۱۳۳۲ به بعد مجلات سپید و سیاه، روشنفکر، امید ایران، آسیای جوان و فردوسی، و سپس اطلاعات بانوان، زن روز، جوانان به این گروه افزوده شدند و بعضی از قدیمی ترها مانند صبا، کاویان، ترقی به محاق تعطیل افتادند. عددی که در متن مقاله داده شده، تیراژ حدسی و تقریبی مجلات معتبر سالهای ۱۳۳۵-۱۳۴۵ است که شامل مجلات تهران مصور، سپید و سیاه، اطلاعات هفتگی، روشنفکر، امید ایران، اطلاعات بانوان، زن روز و جوانان می شود.

۲- از جملهٔ این محققان و کتابهای آنان باید از یحیی آرین پور (از صبا تا نیما، ج ۲)، محمد علی سپانلو (نویسندگان پیشرو ایران)، حسن عابدینی (صد سال داستان نویسی در ایران، ۲ جلد) یاد کرد و نیز نباید از خاطر برد که مقالاتی چند نیز در این باب در سالهای اخیر نگاشته شده است از جمله آقای کریم امامی در مقاله ای تحت عنوان

« پدیده ای به نام ذبیح الله منصوری» در مجلهٔ نشر دانش شمارهٔ دوم سال ۱۳٦٦ اشاراتی به مسألهٔ پاورقی داشته است. و نیز آقایان دکتر علی بهزادی مقالاتی تحت عنوان «سیری در پاورقی نویسی ایران» در مجلهٔ گردون چاپ تهران شمارهٔ ۲۵ و ۲٦ خرداد و تیر ۱۳۷۲، و کاوه گوهرین گزارشی با عنوان «شبی که سحر نداشت» در مجلهٔ تکاپو دورهٔ نو، شمارهٔ ششم آذرماه ۱۳۷۲ نوشته و به چاپ رسانیده اند. آخرین مقاله ای که در این زمینه به فارسی نوشته شده و بنده دیده ام متعلق است به مجلهٔ زنان چاپ تهران، سال ششم شمارهٔ ۳۷ (شهریور و مهر سال ۱۳۷٦)، در بخش ادبیات خود به مسألهٔ عامه نویسی پرداخته و در آن یک مصاحبه (گفتگو با خانم فهیمه رحیمی) و سه مقاله: حسن عابدینی « پاورقی نویسی تا امروز»؛ کریم امامی « ادبیات عامه پسند و بازار کتاب ایران»؛ دکتر محمد علی حق شناس «رمان ضرورتی ناگزیر در عصر جدید» انتشار داده است که از آن میان مقالهٔ « پاورقی نویسی تا امروز» با آن که اشاراتی به این کار دارد سرشار از خطاهای فاحش تاریخی در مورد پاورقی نویسان است.

۳- برخی از این اسامی مستعار که از شهرت بیشتری برخوردار بوده اند از این قرار است: کارون، ارغنون، سپیده، تاک، سیماب، موج.

٤- نام بزرگوارانی که مرا در انجام این مهم یاری داده اند به ترتیب حروف تهجی از این قرار است: ادیب زاده، ایرج - اشرف، آذر - دکتر پروین، ناصرالدین - دکتر پیشداد، امیر - جمشیدی، اسماعیل - شهابی، فرخ - دکتر متینی، جلال - دکتر محامدی، حمید - دکتر میلانی، عباس - دکتر مهدوی دامغانی، احمد - دکتر نوری زاده، علیرضا - دکتر یارشاطر، احسان، و با تشکر از کسانی که نامشان به خواست خود آنها در این جا نیامده است.

۵- فرهنگ آنندراج، زیر نظر دکتر محمد دبیرسیاقی، تهران ۱۳۳٦، ذیل: پاورق؛ در فرنودسار (فرهنگ نفیسی)، تألیف دکتر علی اکبر ناظم الاطباء، تهران، ۱۳۱۷-۱۳۱۸ نیز این لفظ با توضیح مشابه آمده است.

٦- دهخدا، علی اکبر، لغت نامه، ج ۱۳، تهران ۱۳۳۸؛ معین، محمد، فرهنگ فارسی، ج ۱، چاپ دوم، تهران، ۱۳۵۳.

۷- *Grand Larousse de la Languge Française*, Tome Troisieme , Librairie Larousse, Paris, pp.1931-1932

۸- *The Oxford English Dictionary*, Volume XV, Clarendon Press, Oxford 1989, p.11

۹- *The Oxford-Hachette French Dictionary*. Edited by Marie-Helen Corréard. Vacerie Grundy Oxford University Press, 1994, pp. 350 & 1680

۱۰ - به این نقطهٔ پایانی در مصطلحات روزنامه نگاری فارسی، « آنتریک» (که واژه ای برگرفته شده از لغت فرانسوی intrigue، به معنای خط کشش و جاذبهٔ نمایشنامه، رمان، فیلم است) «گره»، «سر بند»، و « بزنگاه» گفته می شد.

۱۱- تعاریف داده شده از این چهار مأخذ معتبر فرانسوی زبان استخراج شده است در بخشهای دیگر مقاله نیز هرجا که نقل مستقیم از آنها مورد نیاز قرار گیرد این کار کرده خواهد آمد:
Europe-Revue Littérair Mensuelle, 52 Annee, No. 542, 1974; *Histoir Generale de la Press Française*, Tome II: De 1815 & 1871, Paris 1969; *Le Roman - Feuilleton Française Au XIX Siecle- Que sai* S-Je, Par Lise, Queffelec, Paris 1989; *De Superman Au Surhomme* Par Umberto Eco, Ed. Grasset, Paris, 1993.

۱۲- یغمایی، بهرام، نمایش در ایران، تهران، چاپ کاویان، ۱۳٤٤، ص ٦۰.

۱۳- محمد نژاد، کاظم، نقالی در برابر وسائل ارتباط جمعی، از انتشارات دانشکدهٔ علوم ارتباطات اجتماعی، تهران، ۱۹۷۵، ص ۳.

۱٤- داستان رستم و سهراب - (روایت نقالان) به نقل از کتاب مرشد عباس وزیری، ویرایش جلیل دوستخواه، چاپ اول ۱۳٦۹، تهران، ص ۳۷۱.

۱۵- همان، مقدمه، ص چهل و هفت و چهل هشت.
۱۶- همان، استاد جلال همایی، فردوسی و ادبیات حماسی، مجموعهٔ سخنرانیهای نخستین جشن طوس.
۱۷- داستان رستم و سهراب (روایت نقالان)، ص: هفده.
۱۸- مولانا حسین واعظ کاشفی سبزواری، فتوت نامهٔ سلطانی، به اهتمام محمد جعفر محجوب، تهران، ۱۳۵۰، ص ۳۰۲.
۱۹- همان، ص ۳۰۴.
۲۰- همان، ص ۳۰۴-۳۰۵.
۲۱- داستان رستم و سهراب، ص ۲۴۷-۲۵۴.
۲۲- نمونهٔ برجستهٔ این نوع کار را در آثار تئاتر کلاسیک اروپایی که برای اولین بار به فارسی ترجمه شده است می توان یافت که به قول یحیی آرین پور: «غالباً ناقص یا صورت دیگرگون شدهٔ کمدی های مولیر یا تقلیدی از آنها بود. به این معنی که نویسندگان موضوع را از متن اصلی اقتباس و برحسب امکانات زمان و مکان و ذوق و سلیقهٔ ایرانی جزءً و کلاً در آن تصرف می کردند»، از صبا تا نیما، ج ۲، ص ۲۹۳.
۲۳- داستان رستم و سهراب، ص ۲۴۷-۲۵۴.
۲۴- هزار و یک شب، ترجمه از الف لیلة و لیلة، جلد اول، کلالهٔ خاور، تهران، ۱۳۱۵، ص ۷-۸.
۲۵- این قطعه سونیت شهرزاد نام دارد و توسط نیکلای الکساندرویچ ریمسکی کورساکف (۱۸۴۴-۱۹۰۸) موسیقیدان و آهنگساز معروف روسیه ساخته شده است.
۲۶- هزار و یک شب، ص ۱۵.
۲۷- دربارهٔ تحلیل داستانی و تکنیک قصه های هزار و یک شب کتابها و مقالات متعددی در دست است. آخرین مقالهٔ مفید و جالبی که در این باره به زبان فارسی نوشته شده است از آنِ خانم آذر نفیسی ست. نک: آذر نفیسی: «تخیل و تغریب: داستان و آگاهی مدنی»، ایران نامه، سال پانزدهم، شمارهٔ ۳.
۲۸- محمد علی نقیب الممالک، امیر ارسلان، به تصحیح و مقدمهٔ محمد جعفر محجوب، کتابهای جیبی، تهران، ۱۳۴۰.
۲۹- همان، ص: سیزده.
۳۰- همان، ص: دوازده.
۳۱- همان، ص: شصت و دو و شصت و سه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی