

Original Article

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

Mohammad Ragheb¹

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*, Mostafaei Kazemi's novel *Tehran-e Makhuf*, and Hasan Dabestani's play *For Kaan* 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 *Zنده به گور* (*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 Hedayat's work as well.

In terms of resemblance to the Maqama tradition, only "Dad-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. 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*: Hedayat'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 *Zende Zī* (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

دوره ۱۸، شماره ۱، (پیاپی ۸۹ / ۱) بهار و تابستان ۱۴۰۴

مقاله علمی - پژوهشی

صفحه ۱۹۰ تا ۲۰۵

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۱۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۲۱

افسانه ۱۳۰۱ (داستان کوتاه فارسی: جمال زاده یا هدایت؟)

محمد راغب^۱

چکیده

عموم پژوهشگران یکی بود و یکی نبود (۱۳۰۰) محمدعلی جمال زاده (۱۲۷۰-۱۲۷۶) را نخستین مجموعه داستان فارسی فرض کرده اند. برخی نیز سال ۱۳۰۱ را نقطه تحول ادبیات در هر سه حوزه شعر، داستان و نمایش دانسته اند با آثاری چون «افسانه» نیما یوشیج، مجموعه داستان کوتاه یکی بود و یکی نبود جمال زاده، رمان تهران مخوف مشفق کاظمی و نیز نمایش نامه جعفرخان از فرنگ آمده حسن مقدم. در این مقاله با رد اهمیت ویژه این سال، زنده به گور (۱۳۰۹) صادق هدایت (۱۲۸۱-۱۳۳۰) نخستین مجموعه داستان کوتاه فارسی خوانده شده است. برای این کار به تحلیل کلی داستان های هر دو مجموعه در زمینه های زبان، ایدئولوژی، شکل، نظام روایی، شخصیت و مکان پرداخته ام. دست آخر هم در کنار بررسی گونه محور مختصر داستان ها، شباهت های درون مایه ای آنها را با یکدیگر مطالعه کرده ام. همچنین با توجه به ترتیب تألیف داستان ها در قیاس با ترتیب درج آنها در مجموعه، کوشیده ام حدس هایی درباره روال کلی کار هر نویسنده در زمینه داستان کوتاه بزنم.

کلیدواژه ها: یکی بود و یکی نبود، محمدعلی جمال زاده، 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

درباره 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 گونه ادبی در جهان کوچک‌تر ادبیات می‌رود. اولی به شکلی ایجابی (اتصال) داستان را در پیوستاری داخلی درمی‌یابد و با پذیرش سنت، از گذشته به حال حرکت می‌کند و دومی در فرایندی سلبی (انقطاع) داستان مدرن را پدیده‌ای خارجی می‌بیند^۱ و با پذیرش آن به عنوان شکلی وارداتی از حال به گذشته می‌رود تا نقطه 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 «افسانه» نیما، مجموعه داستان کوتاه یکی بود و یکی نبود جمال‌زاده، رمان تهران مخوف مشفق کاظمی و نیز نمایش‌نامه جعفرخان از فرنگ آمده اثر حسن مقدم، ادبیات معاصر فارسی در شعب متعدد آغاز می‌شود» (یاحقی و فرزاد، ۱۳۹۲، ج ۲: 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، ج ۱: 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 مجله موسیقی و «غراب» با تاریخ سرایش مهر ۱۳۱۷، در آذر ۱۳۱۸ چاپ می‌شود (شمس لنگرودی، ۱۳۷۸، ج ۱: 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 دوره دوم شماره چهاردهم روزنامه قرن بیستم عشقی مورخ ۲۴ حوت ۱۳۰۱ آغاز می‌شود و در شماره 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 تقدیم‌نامه^۴ «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 نمایشنامه جعفرخان از فرنگ آمده اهمیتی ویژه دارد (ملک‌پور، ۱۳۸۶، ج ۳: ۱۸۴-۱۸۸) اما پیش از او جدا از کارهای میرزاآقا تبریزی و ابرت‌نویسان، 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 نمایش‌نامه فردوسی را در سال ۱۳۰۰ نوشت (همان: ۱۵۶) و ذبیح بهروز نمایش‌نامه جیجک علی شاه را در سال ۱۳۰۱ چاپ کرد (همان: ۲۱۱)، سعید نفیسی نمایش‌نامه 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: ۲۲۳۰-۲۳۱).

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

جمال زاده هم داستان کوتاه «فارسی شکر است» را در سال ۱۲۹۹ در مجله کاه و بعد مجموعه 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 قاعده واحدی برای سال تألیف، چاپ و اجرا در نظر گرفته نشده است، افسانه سال پرمناقشه ۱۳۰۱ از هم فرومی‌پاشد. همچنین اگر مقرر باشد تجربیات آغازین هر گونه‌ای در نظر گرفته شود، باید افرادی جز نیا را آغازگر دانست؛ از دهخدا تا جمال زاده 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 نقطه 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 به‌وسیله آن می‌توان جریان‌های بعدی را دسته‌بندی کرد و تأثیر و تأثرها را بهتر بیان نمود.

۲. تحلیل

درباره اهمیت و پیشگامی جمال زاده و یکی بود و یکی نبود بسیار سخن گفته‌اند (برای گزارش و تحلیلی مفصل‌تر نک: کویی پرس، ۱۳۶۶؛ میرعابدینی، ۱۳۹۷). یکی بود و یکی نبود «شالوده نثر تازه» را پی می‌افکند (کامشاد، ۱۳۸۴: ۱۴۰). «با جمال زاده نثر مشروطیت قدم در حریم قصه می‌گذارد و حکایت‌های پیش از مشروطیت به‌سوی ابعاد چهارگانه قصه یعنی زمان، مکان، زبان و علیت روی می‌آورند و کاریکاتورهای دهخدا جای خود را به کاریکاتورهای جمال زاده می‌دهند» (براهنی، ۱۳۶۸: ۵۵۰) اما «هدایت قصه‌نویسی به معنای امروز را با تمام قدرت در ایران تثبیت» می‌کند (همان: ۴۹۲). جمال زاده 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 مجموعه داستان زنده به گور هدایت نخستین مجموعه داستان نوین زبان فارسی است و یکی بود و یکی نبود جمال‌زاده با همه اهمیت که در جریان شکل‌گیری داستان کوتاه فارسی دارد، در کنار چرند و پرند دهخدا شأن پیشگامی دارد و نمی‌تواند نقطه دقیق تغییر فرض شود. اکنون برای اثبات این مهم به تحلیل و مقایسه دو مجموعه در زمینه‌های گوناگون می‌پردازم:

۲-۱. زبان

عمده افرادی که کار جمال زاده را بسیار مهم می‌پندارند، بیشتر به نثر او توجه دارند، در حالی که رسانه اصلی داستان، نثر نیست و دقیقاً به دلیل همین گذار از نثر به روایت، باید کار هدایت را نخستین نویسنده داستان کوتاه دانست. ضمناً این افراد خود به اهمیت دیگرانی چون دهخدا و زین‌العابدین مراغه‌ای اذعان دارند. کار جمال زاده شباهت‌های نثری بیشتر با چرند و پرند دهخدا دارد و گفتگو نویسی او با همه اهمیت که دارد در ادامه سنت چرند و پرند و مقامه‌هاست. نام کتاب‌ها و داستان‌های او به‌سادگی این مسئله را نشان می‌دهد: ^۴ عنوان یکی بود و یکی نبود خود یادآور جهان کهنه 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 قالی هجوآمیز عیان می‌شود که آخرین داستان هم می‌تواند تكملة‌ای بر آن باشد. نام دو داستان «دوستی خاله خرسه» و «بیله دیگ بیله چغندر» بر ارزش‌های اخلاقی-تعلیمی تأکید می‌کنند. «درد دل ملاقربان علی» هم که بیشتر خصلت داستان مدرن دارد، با نامی سنتی آراسته شده است. مهم‌تر از همه اینکه عمده‌تاً 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 کیله‌ودمنه‌ای خود را از دست داده است. نام آخرین داستان هم ویژگی اتوپیایی شاید طنزآمیزی را بازنمایی می‌کند. همه عناوین هم نام یا صفت شخصیت یا شخصیت‌های اصلی هستند که

نشانه توجه جدی هدایت به مسئله 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 مجموعه هدایت «مرده خورها» 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. بقیه 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 ایدئولوژی‌های^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 مسئله زبان به چرند و پرند دهخدا نزدیک‌تر است تا کار هدایت و دیگر داستان کوتاه‌نویسان بعدی. زنده به گور نقطه 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 همه داستان‌های کوتاه و بلند جمالزاده است، گاه به صادق هدایت هم سرایت کرده است (دربارۀ این نوع و نیز پیوند آن با مقامه نک: راغب، ۱۳۹۹: ۹۰-۹۴) و می‌توان نمونه‌هایی از آن را در «آبجی خانم» و «مرده خورها» 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 ملاقربان‌علی» خطابۀ 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 «بیلۀ دیگ بیلۀ چغندر» شکلی از مقامه در ذیل بخشی از سفرنامه دلاک می‌آید؛ در «رجل سیاسی» اگرچه خطابۀ مفصل درج شده 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 خطابۀ تلقی می‌شوند؛ در «ویلان الدوله» 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 خطابۀ 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 «بیلۀ دیگ بیلۀ چغندر» درباره سفر به ایران قصه‌ای گفته می‌شود؛ «ویلان الدوله» 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 مثابۀ حکایتی تمثیلی - سنتی سفر نقش مهمی دارد. اما برعکس، استفاده از چهارچوب برای داستان گویی در کار جمالزاده («بیلۀ دیگ بیلۀ 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 سیاحت‌نامه ابراهیم بیگ (۱۲۷۴) زین‌العابدین مراغه‌ای به‌عنوان نخستین رمان فارسی (نک: راغب و راغب، ۱۳۹۸) نوشته شده است، توقع می‌رود در زمینه داستان کوتاه هم شاهد آثاری به کلی متفاوت باشیم.

در کار جمال‌زاده همه 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. همه 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 نتیجه اخلاقی/سیاسی ساده نیستند بلکه فراتر از حکایت معمول، سراغ واکاوی عمق شخصیت می‌روند.

فارغ از این، داستان‌های یکی بود و یکی نبود درباره قهرمانانی از طبقه 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 طبقه 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} مسئله جمال‌زاده خود و طبقه‌ای که از آن برخاسته نیست و غرض او بیشتر نمایش معایب طبقه پایین‌تر از موضع بالاست اما هدایت دست کم در نیمی از داستان‌ها طبقه فرهنگی-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 حمای ایرانی و به روایت یک فرنگی که به ایران سفر کرده است) و در «فارسی شکر است» هم مسافری از فرنگستان با به انزلی می‌گذارد. «رجل سیاسی» در تهران و نهایتاً نابین، «درد دل ملاقربان-علی» 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 «مرد خورها» در ایران و «آب زندگی» در مکانی اسطوره‌ای می‌گذرند و اتفاقات چهار داستان دیگر

در فرنگ روی می‌دهند. مرکزگریزی جمال‌زاده^{۱۰} نشان‌دهنده 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 نشانه انقطاع او با این جهان سنتی است.

جدول برخی مشخصات داستان‌های دو مجموعه

یکی بود یکی نبود	مکان	راوی	ه	ر
دیباچه	برلین			
فارسی شکر است	انزلی	اول شخص		
رجل سیاسی	تهران- نائین	اول شخص		
دوستی خاله خرسه	ملایر- کنگاور	اول شخص		
درد دل ملاقربان علی	تهران	اول شخص		
بیله دیگ بیله چغندر	فرنگستان (تهران)	اول شخص		
ویلان الدوله	؟	سوم شخص		
زنده به گور	پاریس	اول / سوم شخص		
حاجی مراد	همدان	سوم شخص		
اسیر فرانسوی	فرانسه (آلمان)	اول شخص		
داوود گوژپشت	تهران	سوم شخص		
مادلن	فرانسه	اول شخص		
آتش‌پرست	پاریس (ایران)	سوم شخص		
آبجی خانم	ایران (؟)	سوم شخص		
مرده خورها	ایران (؟)	سوم شخص		
آب زندگی	خیالی	سوم شخص		

ه: راوی هم‌داستان

ر: روایت‌شنو

۳. پی‌آمد

دست آخر می‌توان با توجه به همه 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 «ویلان الدوله» نیز بر مبنای کنش‌های پیکاروها شکل گرفته‌اند اما «درد دل ملاقربان علی» 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 ملاقربان علی»، «رجل سیاسی» و «ویلان الدوله» 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» قصه یک پیکارو است و «مرده خورها» و «آبجی خانم»^{۱۶} حکایت‌هایی هستند که همچون عمده داستان‌های جمال زاده 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، بقیه داستان‌ها («زنده به گور»، «حاجی مراد» و «داوود گوژپشت») مختصات داستان کوتاه مدرن تا حدود زیادی منقطع از سنت را دارند.

جدول شکل داستان‌های دو مجموعه

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

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

اگرچه درباره اهمیت «دیباچه» جمالزاده هم بسیار سخن گفته‌اند، نمی‌توان درباره 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 همه 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}

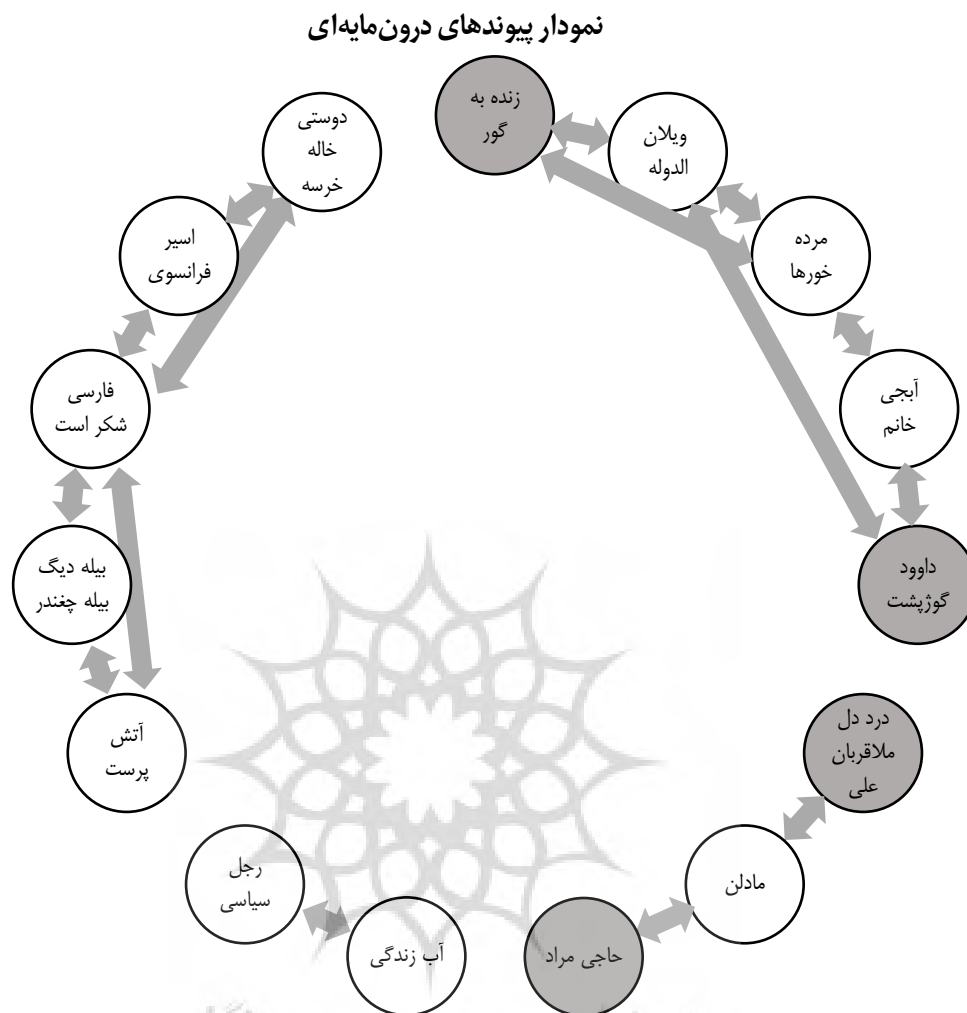
پس از آن، «بیله دیگ بیله چغندر» را می‌نگارد که مختصات پیکارسک و مقامه را دارند. بدین ترتیب، انگار جمالزاده برنامه حرکات آینده‌اش را در داستان‌نویسی فارسی می‌ریزد و بیشتر به سوی حکایت میل می‌کند. هدایت فارغ از «آب زندگی» که شکلی کهنه دارد و به دلیل بی‌تاریخی حتی شاید بتوان آن را از آزمایش‌های اولیه‌اش 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	۱۲۹۴/۵ یا ۴/؟
فارسی شکر است	دوستی خاله خرسه	۱۲۹۴/۹ یا ۸/؟
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	۱۳۰۰/۸ یا ۷/؟
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

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

همچنین می‌توان میان برخی از داستان‌های این دو مجموعه پیوندهای درون‌مایه‌ای برقرار کرد: «زنده به گور» و «ویلان الدوله» با همه تفاوت‌های شکلی و محتوایی‌شان، بی‌ریزگی و ناتوانی تحمل هستی را بازنمایی می‌کنند. «مرده خورها» 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 «ویلان الدوله» قابل قیاس است. قرابت رابطه غریب با زنان را می‌توان در دو داستان «درد دل ملاقران علی» 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 سوبه‌های عشق و نفرت از ایران را که در آن‌ها پررنگ است، می‌توان در «فارسی شکر است» باز یافت. 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 «مرده خورها»، 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.



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 «ویلان الدوله» و «مرده‌خورها» دارند. از جمال‌زاده تنها یک داستان در اینجا دیده می‌شود.
 ۲. گروهی با محوریت زن که تک داستان «درد دل ملاقربان علی» از جمال‌زاده را دربردارد و اهمیت زنان را در آثار هدایت پیش‌بینی می‌کند.
 ۳. گروه اتوپیا‌های فردی یا جمعی
 ۴. گروه بزرگ آخر که مسئله 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 درون‌مایه 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 مجموعه شعر خود قصه رنگ پریده را در سال ۱۳۰۰ یعنی دقیقاً هم‌زمان با یکی بود و یکی نبود جمال‌زاده، نخستین مجموعه داستان کوتاه در زبان فارسی، به چاپ رسانید و اندک مدتی بعد با انتشار «افسانه» شالوده شعر نو را بی‌ریزی 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 بیانیه نوگرایانه او در دیباچه یکی بود و یکی نبود سازگار نیست... نخستین داستان‌های جمال‌زاده بیشتر نشانه پایان دورانی است که با نام ادبیات مشروطه از آن یاد می‌کنیم و نه شالوده داستان جدید» (همان: ۱۳۶۶: ۸-۹).
۴. داستان‌های هر دو مجموعه بنا به تاریخ تألیف تنظیم نشده‌اند.

5. ideologeme

۶. 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. مقامات فارسی (مقامات حمیدی (قرن ششم هجری)) ۱۰ کارکرد دارد: (ا) 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.
۱۴. البته هیچ داستانی در این دو مجموعه، همچون داستان «داوود گوژپشت» وضعیت ناگوار فردی معلول و فقیر را در قابی طبیعت‌گرایانه (ناتورالیستی) تصویر نمی‌کند.
۱۵. قهرمان «رجل سیاسی» هم در پایان به نایب پناه می‌برد و قهرمان «درد دل ملا قربان‌علی» به ناچار در تهران سکنی می‌گزیند.
۱۶. 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.
۱۷. 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 بالایی و میشل کوئی‌پرس، ترجمه احمد کریمی حکاک، تهران: پاپیروس.
- براهنی، رضا (۱۳۶۸) قصه‌نویسی، تهران: البرز.
- جمال‌زاده، محمدعلی (۱۳۲۰) یکی بود و یکی نبود، تهران: پروین.

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

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

مرتضایان آپکنار، 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.

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

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

میر عابدینی، 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 سید محمدعلی جمال‌زاده)، تهران: چشمه.

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

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

Akhavan Sales, M. (1997). *NIIIII I III iii NNN NNNNNtss*. Tehran: Zemestan. [In Persian]

Bala,i, , . 7777777*Introdcction”. 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]

Cppe,s, .. 7777777*Once Upon a Time and Other Stories from the Youth of Seyyed Mohammad Ali Jazalz adeh”. In C. Balayi and M. Cuypers (1987). *The Origins of the Persian Short Story* (A. Karimi-Hakkak, trans.). Tehran: Papirus. [In Persian]

II .. 1111111 “Yeki Bud Yeki Nabud.. *Encyclopaedia Iranica*. [Online] Available: <https://www.iranicaonline.org/articles/yeki-bud-yeki-nabud>

Hedayat, S. (1963). *Zendehe 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]

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]

Rahhe,, .. 222222“hhe Plot Develomment in Maqamat-e Hamidi (A Morphologic and Narrative rrrr oach””. *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]

Rahhe,, .. and Rahhe,, .. 999999“hhe Bihth of the First r ersian Novel rrom Pboblbatib be ”o”. *Adabiyat-e Farsi-ye Mssss er*, 9 (2, Serial No. 27). [In Persian]

Shams Langerudi, 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]