نقد و بررسی

دو اثر برجستهٔ طنز در ادبیات امروز تاجیکی و ایران*[1]

یبرژی بِچْکا

ترجمهٔ محمد قاسم‌زاده**

دربارهٔ طنز، چه به عنوان هنری در نمایشِ واقعیت و چه به عنوان شیوه‌ای که در انواع ادبی گوناگون به کار می‌رود، فراوان نوشته شده است. کار با تلاش‌هایی برای تجزیه و تحلیل عمیق شروع می‌شود، با عباراتی که ستایش طنز را به عنوان بُرنده‌ترین و قوی‌ترین سلاح علیه تمامی جنبه‌های غلط جامعهٔ انسانی و زندگی به اوج می‌رساند و به

---

* ترجمه‌ای است از مقالهٔ یبرژی بِچْکا Jiří Bečka، با عنوان:
"Two Outstanding Satires of Modern Tajik and Iranian Literature"
ضمیمهٔ کتاب مرگ سودخور چاپ انتشارات جهان کتاب، واشنگتن ۱۹۹۵.

** ترجمه، در ویرایش، بازنگاری شده است.

۱) در سال ۱۹۶۷، آقای م. اسحق، دبیرکل انجمن ایرانی در کلکته از من خواستار شد، برای یادنامهٔ بیست‌وپنجمین سال انجمن در ۱۹۶۹، مقاله‌ای بنویسم. در آن هنگام، قول دادم مقاله‌ای در این مضمون بنویسم امّا اندک زمانی پس از آن ناگزیر شدم به تاجیکستان بروم و نتوانستم مقاله را به موقع تمام کنم. در این باب با محققان شوروی در حوزهٔ مطالعات ایرانی گفتگو کردم. پس از آن، در ماه ژوئن ۱۹۶۸ در شهر دوشنبه، به مناسبت نودمین سال تولد عینی کنفرانسی برگزار شد که، در آن، کُمیساروف D.S. Komissarov مقاله‌ای دراین مضمون ارائه داد. خلاصه‌ای از این مقاله با عنوان «فاری اشکمبه و حاجی‌آقا» در روزنامهٔ تاجیکی معارف و مدنیّت *Maorif va madaniyat* (دوشنبه ۱۹۶۸، شمارهٔ ۱۲۴، ص ۳) منتشر شده بود. از آقای م. اسحق عذر می‌خواهم که به وعدهٔ خود وفا نکردم و این مقاله را به یاد بیست‌وپنجمین سال انجمن ایرانی در کلکته اهدا می‌کنم. امید است که این انجمن ممتاز، هم در مطالعات ایرانی و هم در نشر و ترویج حاصل آن در آینده، از هرگونه توفیق برخوردار باشد.

این تردید ختم می‌شود که بتوان آن را اصلاً بخشی از ادبیات شمرد، با نقد این واقعیت که طنز نمی‌تواند از پوستهٔ تعلیمی و بلاغی خود خارج شود. عُمرِ اثر هجائیِ کوتاه تلقی می‌شود، چون مسبوق به واقعیاتی است که ما را قادر می‌سازد اشارات گوناگون و کیفیت و عمق معانی آن را درک کنیم. امّا، در کل، به‌عنوان یکی از بخش‌های مهمّ ادبیات ارزیابی می‌شود. جز این نمی‌توانست باشد، چون در آن صورت آثار نویسندگان بزرگی مانند مولیر، سویفت، سروانتس، گوگول، برنارد شاو، هاچک و بسیاری دیگر را می‌بایست به‌کنار نهیم. آرمان‌های زندگی، اگر در اثری هجائی به‌کمال تصویر شده باشند، همان‌گونه که آثار ادبیِ هجائی‌نویسان ثابت می‌کنند، ارزش پایدار دارند و قوّت هنریِ آنها را در هر زمانی احساس می‌کنیم.

طنز بسیاری از پدیده‌های شک‌برانگیز زندگی اجتماعی و شخصی را به ریشخند می‌گیرد و محکوم می‌کند. در تصویر طنزآمیز، گاهی نویسنده فقط جنبه‌های منفی پدیده‌های زندگی را نشان می‌دهد، غالباً به‌عمد بر آنها تأکید می‌کند و، به شیوه‌ای مضحک و عجیب و غریب، به اغراق روی می‌آورد و، از این طریق، بیشتر آشکار می‌گردد که آن پدیده‌ها با مقاصد عالی‌تر حیات وفق ندارند. این تنها شوخ‌طبعیِ سادهٔ زمخت و عاری از ظرافت نیست که گاه حاوی تعلیم اخلاقی باشد و به نادیده‌گرفتن خصایص منفیِ کم‌اهمیت کمک کند. در زیرِ رویهٔ خنده‌آورِ طنز همیشه نفرتی ریشه‌دار نمایان است. ریشخندْ پدیده‌ها را، به هر شکلی که در آیند، نابود و قاطعانه محکوم می‌کند. این پدیده‌ها ناپذیرفتنی‌اند چون خطرناک‌اند. طنز آماج حملات خود را زیر سؤال می‌برد و در عین حال از اموری خطرناک و محکوم‌شدنی به موضوعات هنریِ سحّاری تبدیل می‌کند که می‌کوشیم تا از طریق تخیّل به آنها راه یابیم.

هجائی‌نویسان خصیصهٔ مشترک آشکاری دارند و آن التزام کامل است دست‌کم در دوره‌ای که اثر هجائی را می‌نویسند. در اثر هجائی، نویسنده به دشواری می‌تواند در برابر آنچه اتفاق می‌افتد منصف، بی‌طرف و بی‌تفاوت باشد. درگیری هنری خنثی نیست. در رویکرد انتقادی، آنجا که نویسنده به قضاوت می‌پردازد، کیفیت دیگری از تصویر طنزآمیز در کار می‌آید: شخصیت او، در اینجا، معمولاً نظرگیرتر از بروز آن در سایر انواع هنری، آشکار می‌گردد. شالْدا، منتقد ادبی و محقّق معتبر چک، بر نقش اجتماعی طنز

تأکید دارد و شعر سیاسی و شعر طنزآمیز را، در مقام مقایسه، کم و بیش برابر می‌بیند.[۲] نویسنده‌ای دیگر به درستی می‌گوید که طنزِ واقع‌گرا در ذات خود به دمکراسی می‌گراید.[۳] منیب‌الرّحمان دربارهٔ ادبیات فارسی برآن است که طنز در نقش جدید خود با تفسیر اجتماعی مترادف شده است.[۴]

طنزنویس بزرگ به مضمونی که نفی می‌کند جان می‌بخشد. اثر طنزآمیز شکل مستقلی از نقد هیجانی[۵] است که از ترکیب خنده و خشم برمی‌دمد. در طنز، مهم بیانِ خاصّ هنری است که با عنصری مضحک پیش می‌رود؛ امّا هنرمند واقعی آن را فراتر می‌برد نه تنها با مرکزیّت دادن به خنده و شوخی و خشم بلکه، به گفتهٔ شالدا، هم از این راه که همزاد درونی او به «قاضیِ بصیرِ جهان» بدل می‌شود.[۶] البته هدف نهائیِ طنز جدّی است چون قصدش آن است که پدیدهٔ اجتماعیِ آسیب‌رسانی را فلج سازد یا نفی کند. درون‌مایهٔ نقدِ هیجانی نمی‌تواند مبتذل یا ناچیز باشد. هدف طنزنویس، یعنی موضوع ریشخند تنها آن پدیده‌ها و روابطی هستند که از کیفیات اجتماعی و هنریِ معیّنی برخوردار باشند؛ طنزِ کاذب را نیز که به خدمت مقصودی کم اهمیت‌تر و گذرا درآمده باشد در شمار طنز نمی‌آوریم.

در طنز، شوخ‌طبعی اغلب با بن‌مایه‌های تراژیک و دراماتیک تلفیق می‌شود ــ به قول داستایوسکی، تراژدی همیشه اساس طنز است[۷]؛ طنز را می‌توان «وحدت دیالکتیکی دو

---

2) F.X. Šalda, "Několik myšlenek na téma básník a politika", *Šaldův zápisník VI*, Praha, p. 54ff.

3) Yuriy Borev, "Satira", *Teoriya Literatury* (نظریهٔ ادبیات), Moskva 1964, p. 401.

4) Munibur Rahman, "Social Satire in Modern Persian Literature" («هجای اجتماعی در ادبیات فارسی نوین»), *Bulletin of the Institut of Islamic Studies*, Nos 2 and 3, pp. 63ff.

5) Yuriy Borev, *O Komičeskom* (دربارهٔ کمدی), Moskva 1957, p. 123.

6) Šalda, op. cit., p. 151.

۷) "Aleko". امّا این داستان هجائی نیست تراژدی است: این اثر گفتگویی است دربارهٔ منظومهٔ کولی از پوشکین که آلکو قهرمان آن است. امّا مگر نه این است که در هجا مایه‌ای از تراژدی باید وجود داشته باشد. حق این است که در بُنِ هر هجائی همواره تراژدی هست. تراژدی و هجا خواهرانند و هر دو یک نام دارند و آن حقیقت است. از کتاب شچدرین و داستایوسکی، داستانی از جنگ بزرگ اثر بارژوسکی *Ščedrin i Dostojevskiy*. Istoriya ix velikoy bor'by, S. Borževskiy, Moskva 1956, p. 296.

این نقل قول را بارژوسکی از یادداشت‌های چاپ‌نشدهٔ داستایوسکی "Dnevnik pisatelya" گرفته بود (این اطلاع را مرهون بولدورف A.N. Boldvrev از لنینگراد هستم).

امر متضاد یعنی عناصر کمدی و تراژدی تلقی کرد. شکل آن خنده‌آور است... محتوای آن، تراژیک»[۸]. قهرمانان طنز معمولاً چهره‌هایی منفی‌اند، امّا طنز همچنین می‌تواند، مانند شویک، سرباز ساده‌دل[۹] اثر هاچک، پیچیده یا حتی قرین تناقض باشد. طنز چه‌بسا در خدمت نه فقط آرمانی مترقّی بلکه حتی فاشیسم و نژادپرستی باشد.[۱۰]

در میان پلیدی‌های اجتماعی، پربسامدترین آماج در رشد و تکامل تاریخی طنز کسانی بودند که به عنوان انگل در جامعه می‌زیستند و اغلب هم ریاخوار بودند. در میان خصایص انسانی که محکوم و تحقیر شده‌اند بیشترین آماج طنز خسّت و ریاکاری بوده است. این خصایص شالودهٔ شماری از آثار کلاسیک مشهور طنزآمیز گشته‌اند[۱۱] و چهره‌های داستانی و نمایشی چندی چنان پذیرفته شده‌اند که گویی واقعاً وجود خارجی داشته‌اند. دو خصیصهٔ شاخص که بیش از همه آماج ریشخند بوده ظاهراً در جهان ادبیات هم‌عنان بوده‌اند: یکی حرص غیرعادی مال و منال‌اندوزی رباخواران؛ دیگری خسّت بیمارگونه. ترکیب این دو خصیصه در یک تن تصویری برجسته به دست می‌دهد حاکی از آنکه چنین رفتاری تا چه اندازه می‌تواند حقارت‌بار و پست و خنده‌آور باشد.

این درون‌مایه نه تنها در ادبیات غرب بلکه همچنین در ادبیات شرق رواج و محبوبیت داشت، البته با فرق‌های کلی و به اشکال متفاوت. نفرت از حرص و خسّت درون‌مایه‌ای است که، از آغاز ادبیات فارسی و اسلامی تا به امروز، در آثار نویسندگان متعدّد پدیدار گشته است.[۱۲]

در ادبیات امروز فارسی و تاجیکی، که میراث فرهنگی مشترک دارند و به دو زبان خویشاوند نزدیک نوشته شده‌اند، دو اثر طنزآمیز طیّ هشت سال پدید آمد که با

---

8) → E.M. Evnina, *Fransua Rable* (François Rabelais), Moskva 1948, pp. 251 ff.

9) *Dobrý voják Švejk*

۱۰) برای آثار بسیار دیگری از این دست ← مثلاً به هجاهای ضدّ سامی در مجلهٔ نازی مسلک *Stürmer*.

11) Harpagon (Molière), Gobsec (Blazac), Plyuškin (Goqol), Dima Chiarenza (Pirandello), and others.

12) → I.M. Lall Bhatnaqar, "Wit and Humour in Persian Poetry" («بذله و مطایبه در شعر فارسی»), *Indo-Iranica* XVI/3, 1963 pp. 64-67; Munibur Rahman, op. cit.; Jiří Bečka, "Tradition in Margi Sudxūr, the Novel by Sadriddin Ayni" («سنّت در مرگ سودخور، رُمانی از صدرالدّین عینی»), *ArOr*, 1967, pp. 352-371.

سنّت‌های ادبیات فارسی و تاجیکی و ادبیات جهان پیوند دارند. در آنها، گونه‌های تازه‌ای از شخصیت‌های جاویدان آفریده شده‌اند که، در عین حال، هریک از آنها در سنّت‌های ادبی خود حایز اهمیت‌اند. این دو اثر مرگ سودخور (۱۹۳۷) به قلم صدرالدین عینی (۱۸۷۸–۱۹۵۴) و حاجی آقا (۱۹۴۵/۱۳۲۴) نوشتهٔ صادق هدایت (۱۲۸۱–۱۳۳۰) است.

مرگ سودخور

داستان مرگ سودخور (رباخوار) به عقیدهٔ صاحب‌نظران یکی از بهترین آثار صدرالدین عینی است. متعاقباً سه تحریر از این کتاب منتشر شد[۱۳]. اوّلین تحریر در ۱۹۳۶ نوشته شده بود که به عنوان داستانی بلند (دنباله‌دار) در ۱۹۳۷ در مجله‌ای انتشار یافت[۱۴]، و به صورت کتاب در ۱۹۳۹ منتشر شد؛ اوّلین تحریر تعدیل‌شده‌اش در ۱۹۴۸؛ و شکل نهائی آن، با تغییرات قابل توجه و اضافات، در ۱۹۵۲ به چاپ رسید[۱۵]. خلاصهٔ داستان

---

۱۳) براگینسکی I.S. Braginskiy مرگ سودخور را «توفیق خلاّق فوق‌العاده»ای می‌شمارد
Sadriddin Ayni, *Očerk žizni i tvorčestva* (در احوال و آثار صدرالدین عینی), Stalinabad 1964, p. 116.
معصومی N. Ma'sumi مرگ سودخور را اثری توصیف می‌کند که «در پرتو استادیِ ادبی، در میان بهترین آثار ادبی رئالیسم سوسیالیستی جایگاهی پیدا کرده است».
Očerkho oid ba inkišofi zaboni adabii tojik (اُجرک‌ها [= مقالات] عاید به انکشاف زبان ادبی تاجیک), Stalinobod 1959, p. 41.

در فصل پایانی ترجمهٔ آلمانی این داستان، م. لورنتس M. Lorenz و ن. تون Nyote Thun نوشته‌اند که مرگ سودخور یکی از بهترین آثار صدرالدین عینی است.
Sadriddin Aini, *Der Tod des Wucherers* (مرگ سودخور), Berlin 1966, p. 253.

پانکینا V.P. Pankina دربارهٔ این اثر نظری مشابه دارد که آن را در عنوان مقالهٔ خود
Povest' *smert' rostovščika* — odno iz vysšix dostiženiy tvorčestva S. Ayni
(«داستان مرگ سودخور ـ یکی از موفق‌ترین آثار صدرالدین عینی») بیان کرده است.
Izvestia oddeleniya obščestvennyx nauk, Stalinobod 1957, 15, pp. 61-90.

14) *Baroji adabijoti sotsialisti* (برای ادبیات سوسیالیستی) (in Latin script), Nos. 3-4, pp. 13-20; No. 5, pp. 6-12; No. 6, pp. 15-18.

۱۵) صدرالدین عینی، در مقدمهٔ آخرین تحریر داستان، کلّ بسط داستان را بیان می‌کند؛
(مرگ سودخور بـا تـحریر نـو و عـلاوه‌ها) ← S. Ayni, *Margi Sudxūr* (Bo tahriri nav va ilovaho) Stalinobod 1953, pp. 3-6.

در این ترجمه، هرجا شمارهٔ صفحه به لاتینی درج شده اشاره به همین چاپ است. در غیر این صورت، ارجاع به برگردان فارسی آن است که در سال ۱۹۵۶ در استالین‌آباد چاپ شده است.

مرگ سودخور به شرح زیر است: «عینی» جوانِ شاگرد مدرسه، در سال ۱۳۱۲ هجری، به دنبال حجره‌ای در بخارا می‌گشت. دوستی به وی پیشنهاد کرد مردی به نام «قاری اشکمبه» را پیدا کند که چندین حجره دارد. نام اشکمبه کنجکاوی عینی جوان را برانگیخت و توجه او، حتی پس از آنکه دریافت شرایط پیشنهادی قاری برای پسری فقیر چون او به هیچ‌رو پذیرفتنی نیست ــ برای اجارهٔ حجره، می‌بایست هرشب به قاری شام بدهد ــ به این مردِ غیرعادی جلب شد. سپس یک رشته حوادث جدید روی می‌دهد و عینی بیشتر قاری را می‌شناسد و درمی‌یابد که او رباخواری بی‌رحم و خسیس است که می‌کوشد از ماست کره بگیرد. در ادامهٔ داستان، اوضاع زندگی در روستا و نقش رباخواران در زیرساختمان بردن شماری از املاک زمین‌داران بزرگ و ثروتمندان شهری توصیف می‌شود. خواننده از حُقّه‌های گوناگون مسخره و نفرت‌انگیز رباخواران آگاه می‌شود که، برای اغفال قربانیِ خود، با رفتار مهربانانه و به‌ظاهر پارسایانه شروع می‌کنند، مدارک تقلّبی به دست می‌آورند، به مقامات رشوه می‌دهند، از بی‌سوادی روستائیان هنگام نوشتن قرارداد سوء استفاده می‌کنند، احکام شرع را در حرمت ربا نادیده می‌گیرند و، با سفته گرفتن که از ابزارهای تکنیک پیشرفتهٔ مالی است، کار را به پایان می‌رسانند. در آغاز جنگ، روزگار بر وفق مراد بود و قاری ملیونر شد؛ امّا بعد نتوانست پابه‌پای تجّارِ بزرگ‌تر و ثروتمندتر از خود که با مسکو رابطه داشتند حرکت کند. کسب و کار، به‌سبب رکود اقتصادیِ سراسری، راکد می‌گردد. در آغاز داستان، بزرگ‌ترین دشمن قاری بانک‌ها بودند که با سود قانونی وام می‌دادند؛ امّا، در پایان، بانک‌ها هستند که او می‌تواند برای کسب پشتیبانی و حمایت به آنها روی آورد. سپس قاری از نوعی انقلاب باخبر می‌شود و به‌غریزه احساس می‌کند که موقعیّتش در خطر است. داستان وقتی تمام می‌شود که قاری، به هنگام دعا در صحن مسجدی، از مرد بغل‌دستی می‌شنود که «بالشویکان در کاگان حکومت را به دست خود گرفته بنک‌ها را... مصادره کرده‌اند» (ص ۲۵۳) و می‌افتد و می‌میرد.

چندین طرح فرعی در داستان درج شده که در پروردن آن نقشی ندارد امّا به طرزی مناسب موقعیت‌هایی را کامل می‌کند که داستان به زیر لوای آنها پرورده می‌شود ــ داستان‌های خالی‌بندی به نام «رحیم قناد» و قصه‌های پریان عجیب و غریبش، شرح

چگونگی ورشکستگی بانک بخارا، داستان دیگری دربارهٔ زنی دیوانه و توصیف زندگیِ چندوجهیِ شاگردان در مدارس بخارا که در خلال سراسر داستان جریان دارد. در مواردی چند، به وضع محلِّ زندگیِ شاگردان و سرگرمی‌ها و حیات تحصیلی آنها توجه شده است. خواننده زندگی در بازارهای بخارا، جریان محاکمه‌ای را در مراحل متعدّد آن، و اوضاع روستا را در فصول گوناگون شاهد است.

مقصود نویسنده توصیف روندِ فقیرشدن مداوم کشاورزان میانه‌حال و خُرده‌پا در آسیای مرکزی و در پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم است که، هرچند با خصایصی چند از فئودالیسم ربط داشته، شانه به شانهٔ پیشرفت سرمایه‌داری جریان یافته است. مرگ سودخور اثری تاریخی است و، هرچند جریانی تاریخی که در آن توصیف شده در گذشته‌ای نه چندان دور روی داده، باز همان تاریخ است منتها با تفاوتی. بخارای زمانی توصیف شده که در آن آسیای مرکزی تحت حکومت روس‌ها و خانات بخارا تحت‌الحمایهٔ روس بوده است. اقتصاد پولی و روابط سرمایه‌داری نسبتاً به‌سرعت و پا به پای هم رشد می‌کرد و، با آن، سرمایهٔ رباخواران قوّت می‌گرفت. عینی سعی داشته تا خصایص اصلی زندگی اجتماعی، روان‌شناسی، رسوم و تصویر اخلاقی گروه‌های گوناگون اجتماعی را در روزگار جوانی خود وصف کند. از این جهت مرگ سودخور حسب حال و بخشی از رشته آثاری[۱۶] است که با اثر چهار جلدیِ یادداشت‌ها (خاطرات، ۱۹۴۹-۱۹۵۴) کامل می‌شود. این اثر شکل سال‌شماری را به خود می‌گیرد مبتنی بر خاطرات شخصی. آنچه نویسنده بازگو می‌کند بر سابقهٔ محلِّ معروفی متّکی است که به داستان ویژگی بی‌نظیر ارزانی می‌دارد و بر واقعیت داشتن آن تأکید می‌کند ــ و به‌راستی صحّت و اعتبار آن برای نویسنده اهمیت دارد. این صحت و اعتبار با شرح واقع‌بینانهٔ جزئیات یا همچنین با توصیف قراردادهای چهارمیخه‌شده با عهد و پیمان[۱۷] مؤکّد و تقویت گردیده است. نویسنده خواسته است داستان غم‌انگیز تاجیک‌های جوان را نه تنها نمایش دهد بلکه در آیینهٔ ذهن خواننده منعکس سازد ــ اوضاع و احوالی را که هنگام

---

۱۶) سوای مختصر ترجمهٔ حال خودم (Stalinobod 1958) *Muxtasari tarjimai holi xudam* داستان احمد دیوبند (1928) *Ahmadi devband* و رمان مکتب کهنه (1936) *Maktabi kūhna* در این مجموعه جای دارند.

۱۷) همانند آنچه در نمایشنامهٔ تاجر ونیزی *The Mercheant of Venice* آمده است.

→ A. Selwell, *Character of Society in Shakespeare* (خصلت جامعه در آثار شکسپیر), Oxford 1951, p. 43.

نوشته شدن داستان در چندین کشور آسیائی و در دیگر کشورها عادی بود و حتی تا امروز ادامه دارد.[۱۸]

نویسنده، برای نشان دادن دنیای استثمارگران، نمی‌توانست راه عملی بهتری از توصیف یک رباخوار و گدامنش پیدا کند ــ شخصیتی که در جهان ادبیات **چهره‌ای ماندگار** شده است. عینی موفق شده، در شخص قاری، تصویر هجائی کلاسیکی بیافریند به دقّتِ سندوار با همهٔ جزئیات حتی در فرعی‌ترین خصایص، و این تصویر، همچون تصویر ملانصرالدین یا مشفقی در لطیفه‌های عامیانه، از میان صفحات کتاب برمی‌تابد و زبانزد مردم گردیده است.[۱۹]

مرگ سودخور فرد شاخص اصلی همهٔ آثار عینی است. عناصر هجائی در آثار عینی کم نیست[۲۰]، از جمله رمان‌های آدینه (۱۹۲۷)، داخوندِ (کوه‌نشین، ۱۹۳۳)، مکتب کهنه (۱۹۳۸). امّا مرگ سودخور سرشار از این عناصر است و عینی، درست در اوّلین آثار منثور خود، با پاورقی‌های متعدّد خود[۲۱] گرایش خود را به روایت هجائی نشان داده است. مسائل مربوط به نزول‌خواری و گدامنشی در آثار متقدّم و متأخّر او بسیارند[۲۲]. مرگ

---

18) → Jiři Bečka, "The Historical Veracity and Topicality of the Novel *Margi sudkhūr*" («صدق تاریخی و موضوعیّت رمان مرگ سودخور»), *Yâdnâme-ye Jan Rypka* (یادنامهٔ یان ریپکا), Prague 1967, pp. 197-207.

انتشار رباخواری یا ظالمانه‌ترین استعمار اقتصادی نوشتهٔ محمد مجتهدی شبستری (قم ۱۳۴۶، ۲۸۸ ص) نیز گواه مبرم بودن این مسئله است.

19) → V. Asrori (اسراری), "Hajv dar adabiēti tojik" («هجو در ادبیات تاجیک»), in the volume *Haët va adabiët* (حیات و ادبیات), Stalinobod 1958, p. 257.

۲۰) «قوّت زبانی مسلّم عینی در هجای اوست».
I.S. Braginskiy, *Sadriddin Ayni, Materialy k biografii i tvorčeskoy xarakteristike* (مطالبی دربارهٔ زندگی‌نامه و آثار صدرالدین عینی), Stalinobod 1948, p. 90.

۲۱) در همان سال ۱۹۲۶، صدرالدّین عینی در سمرقند نشر مجلهٔ هجائی *Taëq* (تاق) به زبان اُزبکی و، در سال ۱۹۲۶، مجلهٔ *Mašrab* (مشرب) را ترتیب داد. از جمله پاورقی‌های هجائی‌اند:
Bayram or Mamadrahimtoyča tirildi.
→ *Haët va adabiët* (حیات و ادبیات), Stalinobod 1958, p. 256; *Očerk istorii tadžikskoy literatury* (دربارهٔ تاریخ ادبیات تاجیکی), Moskva 1961, p. 58.

22) → Jiři Bečka, "Tradition in *Margi sudxūr*, the Novel by Sadriddin Ayni" («سنت در مرگ سودخور، رمان صدرالدین عینی»), *ArOr* 35, 1967, pp. 354 ff.

سوءخور از سنّت‌های کلاسیک ادبیات فارسی و تاجیکی برخوردار است که عمیقاً در اخلاقیات دین کهن ایرانیان و اخلاق اسلامی ریشه دارد و شاید مقداری هم از ادبیات اروپایی متأثر شده باشد، چون خسیس مولیر، در اوایل قرن بیستم، در تئاترهای اُزبک به نمایش درآمد.[۲۳]

مرگ سودخور به زبانِ اول شخص نوشته شده، امّا نویسنده جسته‌گریخته در خلال داستان وارد می‌شود. چندین فصل بلند است که در آنها راوی یکسره ناپیداست. وجه ممیزهٔ تکوین داستانْ مبالغه و اغراقِ تامّ و تمام آن[۲۴] است که البته ذاتیِ هجاست. اغراق و مبالغه را می‌توان در توصیف قهرمان داستان، قاری (p. 9)، حس کرد که ساختن تصویری مجسّم از او را بس آسان می‌سازد. لذا، برای خواننده، مفهوم و باورکردنی است که قاری هرگز حتی پشیزی خرج نمی‌کند و مدام به هر چیز از دیدگاه میزان سودی که برایش در بر دارد می‌نگرد. استفاده از مبالغه تا جایی پیش می‌رود که حتی توصیف رحیم قناد، مثبت‌ترین چهرهٔ داستان، با مبلغی ریشخند آمیخته است. وی مردی باصفا و فرشته‌خصال معرفی می‌شود که قادر به حیله‌گری نیست، ساده و کاملاً مجذوبِ جهان تصورات خود است.

مرگ سودخور را می‌توان دانش‌نامهٔ گدامنشی و خسّت خواند. به نظر قاری، زندگی یعنی پول ــ زندگی و لذایذی از آن که با پول مربوط نباشد بی‌فایده است (p. 171). زیرکی و ذکاوتی که قاری در پرهیز از خرج کردنِ حتی یک پشیز نشان می‌دهد توان گفت که باورکردنی نیست. از سلمانی می‌خواهد مزد کمتری بگیرد چون روی سرش یک جای زخم دارد و این لکّه بی‌موست و ستردن نمی‌خواهد. امّا، عاقبت، شلوغش می‌کند و

---

23) *Istoriya uzbekskoy sovetskoy literatury* (تاریخ ادبیات ازبکستان شوروی), Moskva 1967, p. 67; I. S. Braginskiy, "Vzaimodeystvie sovetskix literatur narodov Sredney Azii" («تعامل ادبیات شوروی خلق‌های آسیای میانه»), in *Vzaimosvyazy i vzaimodeystvie nacional'nyx literatur* (روابط و تعامل ادبیات‌های ملی), Moskva 1961, p. 207.

24) → S. Solelov (صالح‌اُف), "Muboliqa čun ofaridani vositai obrazi tipii hajvi" (مبالغه چون [= به عنوان] واسطهٔ آفریدن تیپِ هَجوی [= شخصیتی آماج هجو]), *Šarqi surx* (شرق سرخ), 1980, 5, pp. 131-141.

در فرهنگ تاجیکی اصطلاحات ادبی به نام *Luqati istilohoti adabiëtšinosi* (لغات اصطلاحات ادبیات‌شناسی), Hodizada, Šukurov, Abdujabbarov (هادی‌زاده، شکوراُف، عبدالجباراُف), Dušanbe 1954, p. 54, *muboliqa* (مبالغه) ذیل

از مرگ سودخور، به عنوان یگانه شاهد، نقل‌قول می‌شود.

دیناری نمی‌پردازد (p.14). نزد بدهکارانش که، گذشته از پرداخت سودهای گزاف، شکمش را سیر می‌کنند، تا می‌تواند می‌خورد. قاری به آن می‌بالد که در خانه‌اش هر روز فقط یک کبریت (گوگرد) مصرف می‌کند (p.49)، و چون از اتاقی که مهمان‌ها در آن جمع‌اند بیرون می‌رود، چراغ را خاموش می‌کند: «یکدیگر را و آواز یکدیگر را می‌شناخته باشیم و برای صحبت کرده نشستن‌مان روشنائی ضرور نبوده است.» (ص ۷۵) و در سخن از خود می‌گوید که حتی وجود اره را در خانهٔ خود تحمل نمی‌کند چون «دندان دارد» (ص ۱۴۷) و چون تاجری بخارایی غارتش می‌کند و او را از خانه می‌راند، فریاد می‌زند: «جان من اینجا ماند، من چگونه می‌روم، مگر تنهٔ بی‌جان راه رفته می‌تواند؟» (ص ۲۲۰). پول‌دوستی قاری در توصیف حال او دیده می‌شود هنگامی که خبر می‌شود شاید بتواند معاملهٔ خوبی انجام دهد که با آن دو ماهه سودی برابر سود یک ساله به چنگ آورد: «قاری اشکمبه با شنیدن این پیشنهاد چنان شادی کرد که از خرسندی در پوستش نمی‌گنجید، سرسینه‌اش با شکمش دقیده برآمده از پیشتره‌اش دو برابر کتلان‌تر شد...» (ص ۲۱۷ و بعد). و آخرین کلمات قاری چیزی جز این نمی‌توانست باشد که «آه، پولکم!». (ص ۲۵۳)

عینی در مرگ سودخور از تباین به عنوان وسیلهٔ بیان پرقوّتی استفاده می‌کند. او توصیف بسیار رنگینی از آرامش طبیعت پاییزی ارائه می‌دهد امّا این توصیف فقط مقدمه‌ای است بر محاکمه‌ای که، در آن، دآر و ندآر کشاورزان تهیدستی که به قاری بی‌رحم مقروض‌اند، همراه با محصول آمادهٔ برداشت، از دست می‌رود (p.125). گروهی از روستائیان ماتم‌زده و ساکت و آرام به انتظار نابودی خود ایستاده‌اند «از آن حولی، گویا که در آنجا طوی [= عروسی] شده استاده باشد، صدای شوخی، بازی و خرسندی می‌برآمد» (ص ۱۷۶ و بعد). تباین شدیدی پدید می‌آید میان موقعیت خنده‌آوری که در آن قاریِ شکم‌گنده به‌ناچار بر پشت اسب برای معامله می‌رود و روستائیان بر ریخت مضحک او می‌خندند و، در همان حال، بحثی درمی‌گیرد دربارهٔ اقدام یکی از زمین‌داران به راهزنیِ ظالمانه و زندانی شدن شخصی بی‌گناه (p.122). در سراسر داستان، صعود تدریجی متعادلی را شاهدیم که با مطایبه‌های معصومانه، وصف ظاهر مسخرهٔ قاری (p.9)، صحنهٔ دکان سلمانی که نویسنده باید شخصاً شاهد آن بوده باشد (pp. 11 ff)، قصه‌های پریان که رحیم قناد نقل می‌کند (p.27-29) و مع‌الوصف در آن می‌توانیم روزگار غدّار را حس کنیم آغاز می‌شود و با تراژدی محاکمه‌های بیش از پیش بی‌رحمانه‌ای

که پیامدهای بیش از پیش شومی دارند و، سرانجام، با تحول ناگهانی به‌خصوص بعد از وقوع جنگ جهانی اول پایان می‌یابد. حوادث در جهت پایانِ نمادینِ قهرمان داستان و کسانی که وی در جامعهٔ انسانی نمایندهٔ آنان است کشیده می‌شوند و هولناک‌تر می‌گردند. قاری، بر اثر گردش رویدادهایی که اصلاً از آن سردرنمی‌آورد، دچار هراس می‌شود. وقتی می‌فهمد بانک او، جایی که دارایی‌اش را به آن سپرده بود، در ساعات روز بسته است، همهٔ امیدش را به گروهی و گاری‌ای که در خیابانی گل‌آلود به او نزدیک می‌شود می‌بندد. امّا، پس از انتظاری بی‌پایان و پر از بیم و امید، در گاری، به جای کیسه‌های پول و اولیای بانک، جسد مردی را می‌بیند که خدمهٔ بیمارستان آن را می‌کشند. قاری فقط یک بیت از عبدالقادر بیدل [در مرگ سودخور، ص۲۵۱، بیت به عبدالرحمان جامی نسبت داده شده است.] را به یاد می‌آورد:

بس که در جانِ فگار و چشم بیدارم تویی هرچه پیدا می‌شود از دور پندارم تویی

این هم تباینی است میان موقعیتی مضحک و بیتی عاشقانه از شاعری کلاسیک که در این مقام به معنایی دیگر به کار رفته است. با مرگ قاری، که بی‌تردید به معنی نمادینِ مرگ آن نظام اجتماعی است که وجود کسانی از سنخ او را پدید آورده، داستان به نقطهٔ اوج خود می‌رسد.

داستان با هماهنگی پیش می‌رود و، در ترکیب حوادث، قدرت منطق مشهود است. وقتی کلاهبرداری ماهرتر از خود قاری صدهزار تنگه از او می‌رباید و او نزدیک است دیوانه شود، داستان ماهرانه و به‌شایستگی با قصه‌ای دربارهٔ زن گدا و دیوانهٔ بخارا دنبال می‌شود (p.158). با وجود این، نویسنده بارها در بخش‌های کاملاً جداگانه‌ای از داستان، به بعضی توصیف‌های خود بازمی‌گردد. در مورد بحث‌های پیچیدهٔ مربوط به قرض‌ها و دادگاه‌های متعاقب آنها نیز حال بدین منوال است. نیز چنین است در مورد شرح دقیق جزئیات وقتی عینی در خدمت تاجری ثروتمند بود و رفت تا پیغامی را به روستا ببرد و به صاحب مسافرخانه‌ای که شبی را در آن گذرانده بود، به جای پول، بستهٔ چایی را داد (p.73) که می‌بایست به شخصی که به نزدش فرستاده شده بود بدهد (p.65) و روی کاغذی که چای لای آن پیچیده شده بود نامه‌ای می‌نویسد که پیام‌گیران به او دیکته می‌کنند (p.77). همچنان است در آغاز داستان که عینی به جای زخم سر قاری اشاره می‌کند (p.12) و فقط بعداً تعریف می‌کند قاری چگونه این زخم را برداشت (p.92). پاره‌های شاعرانهٔ فولکلور

که به تصویر هجائی طعم خاصی می‌بخشد از خصایص مثبت داستان است.[۲۵] ذیل همین عنوان می‌توان آن بیت مجلّی سرلوحهٔ داستان (p.7) و وصف نوروز و ترانه‌های محلّی (p.146) و وصف مجالس تفریحی شاگردان و قصه‌های پریان رحیم قناد را افزود.

مرگ سودخور توان گفت گنجینه‌ای از امثال است[۲۶]. این امثال گاهی به همان صورت اصلی به کار رفته‌اند. قاری، وقتی در سال آشوب ۱۹۱۷ با یکی از کارمندان بانک صحبت می‌کند، می‌کوشد تا خود را با این کلمات تسلی دهد: «خوب، بنکِ شما، که پول من در وی است، هنوز پابرجاست، 'تا ریشه در آب است امید ثمر است'[۲۷]، گفته‌اند» (ص ۲۴۰). کارمند بانک خنده‌اش می‌گیرد و پاسخ می‌دهد: «'ریشه در آب نیست، در آتش است'. ریشه می‌سوزد بلکه سوخته خاکستر شد، امّا شما گمان می‌کنید که 'ریشه در آب است' و 'خانه از پای‌بند ویران است' امّا شما خرسندی می‌کنید که 'بامش سلامت است و پابرجاست'» (ص ۲۴۱). نویسنده از نشانهٔ ویرگول وارونه استفاده می‌کند تا نشان دهد که مَثَل به کار برده است. بسیاری از امثال ذیگر رایج در آسیای مرکزی را در این داستان می‌توان یافت، مانند «تا آمدنِ تبر تُنده می‌آساید» (ص ۱۴۲ و ۲۳۷) «شود آبی، نشود لَلْمی» (ص ۵)[۲۸] یا «صرفهٔ سرِ آتشدان، سوداگرِ هندوستان» (ص ۶۵). در ضمن، چه‌بسا به مقتضای مقام، در مَثَل تصرف شود، مانند وقتی که نایب می‌گوید: «مگر 'زبانِ گرگان را گرگان می‌فهمند' نگفته‌اند؟» (ص ۲۰۴) که در اصل، به جای «گرگان»، «مرغان» آمده

---

25) → V.M. Asrorov (اسرارُف) (V. Asrori (اسراری)), "Fol'klor i tvorčestvo pisatelya v tadžikskoy sovetskoy literature" («فولکلور و آثار نویسندگان در ادبیات تاجیکستان شوروی») (na primere tvorčestva S. Ayni i A. Laxuti (از روی نمونه‌های آثار صدرالدین عینی و لاهوتی)), Dušanbe 1968, p. 93.

۲۶) علاقهٔ خاصّ عینی به امثال در آثار منثورش همچنین در امثال تاجیکی از میرزایف A. Mirzojev (Stalinobod 1940، به خط لاتینی) منعکس شده است که مؤلف، در آن، از مجموع ۲۱۸ مَثَل، ۱۴۸ مَثَل از آثار عینی (۱۵ مثل از تحریر اول مرگ سودخور) نقل کرده است. معصومی در اثر خود به نام *Očerkho oid ba inkišofi zaboni adabii tojik* (← پانوشت ۱۳) می‌نویسد که شمار «مَثَل‌ها و مقال‌ها» در مرگ سودخور به ۵۰ می‌رسد. عبدالله‌زاده تألیف خاصی به این مسئله اختصاص داده است به این مشخصات:

R. Abdullozoda (عبدالله‌زاده), *Zarbulmasal va maqolho dar asari Sadriddin Ayni* (مثل‌ها و مقال‌ها [= سخنان] در اثر صدرالدّین عینی), Stalinobod 1958.

نمونهٔ کلاسیک کاربرد امثال در هجا (18-19C.) *Zarbulmasal* (ضرب‌المثل) اثر Gulxani (گُلخانی) است.

۲۷) در نزد فارسی‌زبانان: تا ریشه در آب است امید ثمری هست.

۲۸) در ترجمهٔ انگلیسی به این صورت برگردانده شده است: "If it [the field] is not irrigated it is unirrigated" («مزرعه، اگر آبیاری نشود، خشک است.»)

است. گاهی مثلی در متن آمده که معلوم نشده است تمام یا بخشی از آن است؛ مانند «آب گنده به خندق» (ص ۲۲۲)، «نه سیخ سوزد نه کباب» (ص ۱۴۲)، «مرگ به دوستان طوی [= عروسی] است»[۲۹] (ص ۶۰). استفاده از امثال در آثار ادبی به ادبیات کلاسیک زبان فارسی بس نزدیک است. پس این عجیب نیست که در مرگ سودخور همان امثالی به کار رفته که در بهروز و بهرام کمال‌الدین بینائی (۱۴۵۳-۱۵۱۲) می‌یابیم، مانند «از اینجا رانده و از آنجا مانده» (ص ۲۴۷).[۳۰]

به گفتهٔ رحیم هاشم، عینی همیشه می‌گفت که برای تولید چیز خوب باید موادّ خوب داشته باشیم و مادّهٔ ادبیات زبان است[۳۱]. عینی واقعاً توجه زیادی به زبان نشان داد و این معنی از تغییرات مکرّری که در آثار پیشین خود داده پیداست[۳۲]. زبان مرگ سودخور با موضوع و با تصوّرات خواننده از زمان داستان مطابقت دارد و حاوی عناصر بیانیِ رسا و باب روز و شاد و زندهٔ بسیاری است. نویسنده، برای خلق فضای آن دوران، مقداری تعبیرات کهن به کار برده که در زبان امروزی تاجیک یا به معنی دیگری به کار می‌روند و یا کاربردی ندارند. در این باب، می‌توان الفاظ مربوط به مدارس اسلامی سنّتی را شاهد آورد مانند **مدرّس**، **حجره**، **ملاّباجی**، یا واژه‌های متعلق به دستگاه حکومتیِ قبل از انقلاب مانند **کوش‌بیگی**، **میراب**، و اصطلاحاتی مربوط به شخصیت‌های تاریخی چون **حاتم دوران** (p.99)، کلماتی متعلق به محیط صنایع دستی قدیم، سازمان بازار، وضع جغرافیائیِ اصیل

---

۲۹) در ترجمهٔ انگلیسی به این صورت برگردانده شده است: "The death with friends is a feast".

30) → Abdulqani Mirzoev (عبدالغنی میرزایف), *Binoi* (بینائی), Stalinobod 1957, p. 404.

31) R. Hošim (هاشم), "Omūzgori qāmxori saxtgir" («آموزگار غمخور سختگیر»), *Šarqi Surx* (شرق سرخ), 1960, 5, p. 117.

باید به یاد داشته باشیم که صدرالدین عینی، در آثار خود، زبان نثر نوین تاجیکی و کلاً زبان ادبی تاجیکی را آفریده یا دست‌کم در آفریدن آن سهم بزرگی داشته است.

۳۲) مثلاً نویسنده، در آخرین تحریر اثر، متن را تصحیح می‌کند و به جای **کیلومتر** واژهٔ **فرسخ** را می‌نشاند. در آغاز، عبارت به این صورت بوده است:

"dar vaqti ba Galaosië rasidani man ki az Buxoro **8 kilometr** ast..."

(در وقت به گله‌آسیا رسیدنِ من که از بخارا ۸کیلومتر است ...)

S.A. (صدرالدین عینی), *Asarhoi muntaxab* (اثرهای منتخب), Stalinobod 1948, p. 135.

امّا در M.S. (مرگ سودخور), p. 69:

"Dar vaqti ba Galaosië rasidani man ki az Buxoro **yak farsax** musofat dorad..."

(در وقتِ به گله‌آسیا رسیدنِ من که از بخارا یک فرسخ مسافت دارد ...).

شهر بخارا، واحد مقیاس‌های قدیم و مانند آنها. فضای روزگار گذشته همچنین با کلماتی بازآفرینی می‌شود که در حال حاضر به‌ندرت به کار می‌روند یا فراموش شده‌اند و از زبان روسی به وام گرفته شده بودند. مثلاً، در محیط بانکداری، بیرژا (= بورس)، وکسل (= چک، حوالهٔ بانکی) دیده می‌شوند که، در ضمن، نشان می‌دهد که، در آن زمان، روسیه نه فقط ترکستان روس بلکه همچنین خانات بخارا را، که رسماً مستقل بوده، تحت سلطه داشته است. همچنین فایتون (= درشکه، pp. 144, 173)، سماورخانه (= قهوه‌خانه، p. 72)، نیم‌آرشینی (آرشین: واحد طول در اندازه‌گیری قماش منسوجات، p. 140)، زاکون (= قاعده و قانون، p. 72) یا گرته‌برداری از ساختار زبان روسی مانند در سال‌های ۱۳۱۲ (= حدود سال ۱۳۱۲، ص ۳). در مرگ سودخور بیش از سایر آثار عینی عناصر زبان محاوره به کار رفته است[۳۳]. مثلاً هشتاد درصد فعل‌های به صیغهٔ امر به صورت محاوره‌ای مختوم به eton- (ـِتان) آمده‌اند مانند gireton (گیرتان)، xoneton (خوانتان) به جای gired (گیرید)، xoned (خوانید)[۳۴]. یکی از خصایص بسیار جالب در زبان مرگ سودخور استفادهٔ نسبتاً زیاد از ایجاز حذف است مانند «قاری به‌گاه (= به موقع) درآمد، من هم از دنبال او[۳۵]...» (p. 20) یا «من به درون دوکان جایگیر شدم و اسپم به سئیسخانه (سایس‌خانه = آخورگاه، اصطبل)» (ص ۹۸)[۳۶]. در مرگ سودخور، عینی، هرچند شاید نه‌چندان زیاد، واموواژه‌هایی از زبان ازبکی به کار می‌برد[۳۷] که خود بیانگر سابقهٔ قرن‌ها زندگی مشترک تاجیک‌ها و ازبک‌هاست در منطقهٔ آسیای مرکزی که گاهی به دوزبانه شدن و حتّی به فراوری‌های شاعرانه در مواقعی که ابیات تاجیکی و ازبکی (شیر و شکر) به دنبال هم آمده‌اند منجر شده است. عینی از حیث زبان در مرگ سودخور به گونه‌ای دیگر نمودار می‌گردد. او در مورد رابطهٔ کلمات با مراتب اجتماعی و فرهنگی گوینده بسیار دقیق و مراقب است. روستائیِ عادیِ بی‌سواد واحد پول را tanga

---

33) V.M. Asrorov, op. cit., p. 58.

34) op. cit. p. 55.

۳۵) امّا در Stalinobod 1948, p. 93 :*Asarhoi muntaxab* (اژهای منتخب) az dumbolaš (از دنبالش).

36) → B. Niёzmuhammadov (نیازمحمداُف), *Očerkho oid ba ba'ze mas'alahoi zabonšinosii tojik* (اُچرک‌ها [= مقالات] عاید به بعضی مسئله‌های زبان‌شناسی تاجیک), Stalinobod 1960, p. 17.

۳۷) ← N. Ma'sumi, op. cit., pp. 116-117. در تحریر مورخ سال ۱۹۵۲، به جای بعضی از واژه‌های ازبکی، واژه‌های تاجیکی به کار رفته است. مثلاً در چاپ سال ۱۹۴۸ *Asarhoi muntaxab* (اژهای منتخب؛ استالین‌آباد)، واژهٔ ازبکیِ *payt* («مدتی») آمده که در بیشتر تحریرهای تازه نیست.

(تنگه) می‌نامد (مثلاً در pp. 84, 103)، در حالی که کارمند بانک کلمهٔ sūm (سوم) را به کار می‌برد. آدم‌های تحصیل‌نکرده معمولاً فاصله‌ها را با فرسخ یا فرسنگ اندازه می‌گیرند امّا، وقتی خود نویسنده سخن می‌گوید، واژهٔ کیلومتر را به کار می‌برد. (pp. 64, 65)[۳۸]

عباراتی که از نظر سبک به زبان محاوره و مکالمه تعلق دارند، در زبان مرگ سودخور، از جایگاه ویژه‌ای بهره‌مندند. در این داستان، شمار هنگفتی از آنها را می‌یابیم که بر سبک نویسنده تأثیر عظیم دارند.

استعاره‌ها و تعابیر کنایی متعدّدِ اثر[۳۹] جالب‌اند و به زبان او قوّت و رنگ می‌بخشند. قاری دربارهٔ سودها با چنان مهر و علاقه‌ای سخن می‌گوید که انگار فرزند او و از بهرهٔ سود خود آن‌چنان که گویی نوهٔ او و از بهرهٔ بهرهٔ سود خود آن‌چنان که پنداری نتیجهٔ اوست. در جای دیگری، دربارهٔ بهره (که هرگز آن را به نام اصلی‌اش نمی‌خواند) می‌گوید: «آشِ جُغراتناک را خوردن خواهم. لیکن... یک چُمچه روغن هم ریزید...» (ص ۱۴۳). او استعاره‌های زنده و تازه‌ای به کار می‌برد که مشخصهٔ زبان هجائی و در هماهنگی با روح سنّت‌های ادبی خاورمیانه‌اند و به صورتی درخورِ محتواهای جدید درآمده‌اند. یکی از شواهد خوب آن وقتی است که قاری در حمله به قربانیانش، «مانند کالخاتی که بال‌های خود را پهن کرده کبوتر را در زیرِ چنگالِ خود گیرد...» (ص ۱۴۹) وصف شده است. دو متحد، قاری و نایب، که دهکدهٔ فقیر را غارت می‌کنند، «به دو بَرزه‌گاوِ (= ورزاو، گاو نر) همیوغ و همکار مانندی پیدا کردند» (ص ۱۴۹) وصف کاملِ «گرگان صحرایی» یا رباخواران روستا و نزول‌خواران شهری یا «شغال شهری» را پدید می‌آورند، در حالی که بدهکاران «گوسفند» نامیده می‌شوند (ص ۱۴۵). همچنان است تشبیه دو استثمارگر به دو اسب یا دو سگ یا یک گربه و سگ (p. 136)، که نویسنده آن را به صورت تمثیل بیان می‌کند (pp. 123, 125). سنّت‌ها و روحیّات تاجیک‌ها در تشبیهی از زبانِ مدیر بانک بیان می‌شود که به قاری اطمینان می‌دهد که،

---

38) → N. Ma'sumi, op. cit., pp. 127, 129.

۳۹) رمان مرگ سودخور از حیث تعبیرات کنایی چندان غنی است که تقریباً ۴ درصد مدخل‌های فرهنگ اصطلاحات

(M. Fozilov (فاضل‌اُف), *Farhangi iborahoi rextai zaboni hozirai tojik*

(فرهنگ عباره‌های ریختهٔ زبان حاضرهٔ تاجیکی), Dušanbe, pt. 1., 1963, pt. 2., 1964.)

از مرگ سودخور است با وجود آنکه، در این فرهنگ، مواد از آثار هر چه متنوع‌تر نویسندگان جدید و مقالات روزنامه‌ها گردآوری شده است.

دولت تزاری از سنگ سخت‌تر و از کوه محکم‌تر است (p.165) و تردیدی نیست که متن با استفاده از تعابیر محلی جان می‌گیرد مانند «مبادا در زیر این کاسه نیم‌کاسه‌ای باشد» (ص ۱۴۱ و ۱۹۳) که بیانگر ترس از فریب است. حسرت روزگار خوش گذشته در عباراتی بیان می‌شود چون «آن روزها را آب برد» (ص ۲۳۰) یا حتی به صورتی شاعرانه‌تر «آن سبو شکسته و آن پیمانه ریخته بود». (همان‌جا)

ما نباید این واقعیت را نادیده بگیریم که عینی شعر کلاسیک و زبان آن را خوب می‌شناخته و در این داستان منثور، زبانی سرشار از تعابیر اصطلاحیِ محلیِ ناشناخته و اغلب در زبان فارسی امروز ایرانیان نامفهوم به کار برده است. گذشته از عبارت‌هایی که پیش‌تر به آنها اشاره شد، می‌توان اصطلاحات محلی‌تری را شاهد آورد «سرتراش چار دهن گپ زده» (ص ۹)، «به دلشان آب سرد زدن» (← ص ۴۵) (= ناامید شدن)، «تو دیدی من ندیدم شدن» (ص ۹۹) (= ناپدید شدن)، «ما از مردنمان خبر داریم، امّا از این کار خبر نداریم» (pp. 83, 132). همچنین صوَر متعدّد دستوری تاجیکی و محلی مثل «شناسا کرده‌مان» (ص ۵)، «شناختنِ قاری اشکمبه افتادم» (ص ۵) (= با قاری اشکمبه آشنا شدم)، «طنبور نواخته استاده است» (ص ۳۹)، «لمبهٔ بی شیشه درگرفته استادهٔ زنانش» (ص ۶۷)، «قبول نمی‌کردگی شدند» (ص ۱۶۴) (= دیگر نپذیرفتند). او صوَر گویشی گوناگونی از کلمات را به کار می‌برد مانند «وقتاکی» (p.8) (= وقتی که)، «بای بچه» (= آقا پسر)، «مَشی» (= چکمه)، «خوانده دهم؟» (p.59) (= بخوانم؟) و جز آن.

مع‌الوصف عینی شاید در استفاده از وسیلهٔ سنّتیِ شعر مقتصدانه‌تر از نثر کلاسیک عمل می‌کند و طبیعی و عادی است که این اشعار سرودهٔ شاعرانی باشند با وابستگی بسیار نزدیک به آسیای مرکزی مانند عبدالقادر بیدل (ص ۲۴۳)، عبدالرّحمان جامی (ص ۲۵۱). امّا بیتی از سعدی هم می‌یابیم که گواه رابطهٔ نزدیک شعر تاجیکی و شعر کلاسیک فارسی است و، گذشته از آن، سجع هم در نثر او به کار رفته[۴۰]، هرچند نامحسوس که فقط خوانندهٔ بسیار دقیق به آن توجه می‌کند.

---

40) → R. Musulmonqulov (مسلمان‌قلی‌اُف), "Dar xususi nasri musajjai tojik" (درخصوص نثر مسجع تاجیک), *Maorif va madaniyat* (معارف و مدنیّت), 1963, 86, 3; R. Musulmonkulov, *Sadž i ego istoričeskoe razvitie v tadžikskoy proze* (سجع و تحوّل تاریخی آن در نثر تاجیکی), Avtoreferat, Moskva 1966, p. 19.

حاجی‌آقا

این نظر قبول عام دارد که صادق هدایت بزرگ‌ترین نویسندهٔ قلمرو نثر نوین در ادبیات ایران است[۴۱]. هرچند در مورد یکی از آخرین و مهم‌ترین آثارش، حاجی‌آقا[۴۲] (۱۳۲۴)، اختلاف نظرهایی وجود دارد. کامشاد آن را «اوج خوش‌بینی و کمال او در مضامین و سبک» و «شاهکار نیش و کنایه و افشاگری» می‌داند[۴۳]. سپس می‌نویسد که «هنگام نشر نسخه‌های حاجی‌آقا در سراسر کشور، هدایت در اوج محبوبیت خود بود»[۴۴] و اعلام می‌کند که حاجی‌آقا در نظر عامّه محبوب‌ترین اثر است و سرانجام می‌نویسد که «این اثر از جانب دستگاه حاکم و خرده‌گیران و روشنفکرمآبان با جسن قبول تلقی نشده است»[۴۵]. آ. محمودُف حاجی‌آقا را «یکی از بهترین آثار هجائی

---

۴۱) به قول سعید نفیسی، «صادق هدایت مهم‌ترین نویسنده از نویسندگان درگذشته است» (شاهکارهای نثر فارسی معاصر، تهران ۱۳۳۰). پرویز ناتل خانلری در خطابهٔ خود در نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایرانی (نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایرانی، تهران ۱۳۲۶، ص ۱۵۷) نیز همین نظر را اظهار کرده است. نفیسی، در جای دیگر، قضاوتی بی‌اساس خلاف اظهارنظر مذکور دربارهٔ صادق هدایت کرده و گفته است که به‌راحتی می‌توان شتاب‌زدگی وی (صادق هدایت) را در کار نوشتن دید.

("A General Survey of the Situation in Persian Literature", *Bulletin of the Institute of Islamic Studies*, No. 1, 1957, pp. 12-25.)

یان ریپکا Jan Ripka، که از غیر ایرانی‌ها نخستین کسی بود که به فریخه و هنر صادق هدایت توجه نمود، او را نویسنده‌ای "hochbegabt und feinfühlig" (بسیار خوش‌قریحه و باریک‌بین) معرفی می‌کند.

("Aus der modernsten Belletristik Irans", دربارهٔ ادبیات نوین ایران, *ArOr* VII, 1935, p. 303.)

وِرا کوبیچکُوا Věra Kubičkova صادق هدایت را «درخشان‌ترین چهره از جمع نثرنویسان نوین ایران» می‌داند.

(Sádek Hedájat, *Tři kapky krve* (سه قطره خون), Praha 1964, p. 173.)

لازار G. Lazard می‌گوید که صادق هدایت یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان امروزی ایران و در جریان نوین نثر فارسی چیره‌دست‌ترین پیشتاز است (یادنامهٔ صادق هدایت، تهران ۱۳۳۶، ص ۴۰۴). نویسندهٔ ناشناختهٔ مقاله‌ای در سوگ هدایت صادق هدایت را بزرگ‌ترین نویسنده از جمع نویسندگان نوین ایران می‌داند (کبوتر صلح، سال ۱۳۲۰، ش ۴، ص ۲۸؛ به نقل از:

(A. J. Rozenfel'd, *Sadek Xedayat*, Kratkie soobščeniya Instituta vostokovedeniya, 1955, p. 68

نقل‌قول‌های دیگری در اثر ح. قائمیان به نام دربارهٔ صادق هدایت، زندگی و آثار او، (تهران ۱۳۴۳، ص ۷۵ به بعد) وجود دارد.

۴۲) بنابر اطلاعی که پرویز ناتل خانلری از سر لطف به من داد، حاجی‌آقا نخست در مجلهٔ سخن (شماره‌های ۱۱-۱۲، سال ۱۳۲۴) منتشر شد.

43) H. Kamshad (کامشاد), *Modern Persian Prose Literature* (ادبیات منثور فارسی نوین), Cambridge 1966, p. 192.

44) op. cit. p. 197. 45) op. cit. p. 196.

عصر ما»[۴۶] می‌شمارد. کمیسارُف، کارشناس روس آثار هدایت، حاجی‌آقا را «تاجی بر تارک آفرینش ادبی»[۴۷] قلمداد می‌کند. علوی آن را یکی از مترقّی‌ترین آثار هدایت وصف می‌کند[۴۸]. تعدّد چاپ‌ها در زمانی نسبتاً کوتاه ــ چاپ ششم در ۱۳۴۳ ــ و ترجمه‌هایی چند در خارج از کشور گواه موفقیت این داستان است. از سوی دیگر، برخی از صاحب‌نظران موضعی محافظه‌کارانه‌تر یا توان گفت منفی اختیار می‌کنند[۴۹] و بعضی، چنان‌که نفیسی در مقاله‌اش دربارهٔ ادبیات نوین فارسی، اصلاً از آن یاد نمی‌کنند[۵۰]. برخی متعاقباً چنین پنداشته‌اند که این داستان برابرنهادِ اثر دیگری از هدایت یعنی بوف کور است، که غالباً اثری رازورانه و بدبینانه معرفی شده است. امّا بهتر است بوف کور را اثر هنری غیرسنّتی بدانیم که جوهر اصلی آن بیان ناسازگاری با جامعه، «این دنیای پر از بدبختی و تباهی»[۵۱]، نفی،

---

46) A. Maxmudova (محمودُوا), "Satira v povesti Sadeka Xedayata *'Xadži Aga'*" (هجا در داستان «حاجی‌آقا»ی صادق هدایت) vuzovskaya konferenciya iranistov (کنفرانس عالی ایران‌شناسان), Dušanbe 1966, p. 78.

47) D.S. Komissarov, *Sadek Xedayat, Žizn' i tvorčestvo* (صادق هدایت، زندگی و آثار او), Moskva 1967, p. 58.

در مقدمهٔ *Sadek Xedayat. Izbrannye proizvedeniya* (گزیدهٔ آثار صادق هدایت), Moskva, 1969, p. 9 اثر کمیساروف، نقدی است که در آن آمده است که وی پیش‌کسوتانی داشته است. امّا شرف او در این است که در «تصویر او از مرد ریاکار حریصی که خلق کرده تیپ اجتماعی جانانه‌ای شده است». T. Kešelava در اثر خود به نام *Xudožestvennaya proza Sadeka Xedayata* (نثر ادبی صادق هدایت), Tbilisi 1958, p. 89، حاجی‌آقا را «از حیث قدرت هنری او، انعکاس درست واقعیت در اثر و عمق محتوای اجتماعی آن» یکی از بهترین آفریده‌های ادبی صادق هدایت می‌داند.

48) Bozorg Alavi, *Geschichte und Entwicklung der modernen persischen Literatur* (تاریخ و رشد و تکامل ادبیات نوین فارسی), Berlin 1964, p. 165.

۴۹) اسکارسیا برای دو اثر از بلندترین و معروف‌ترین آثار صادق هدایت، بوف کور و حاجی‌آقا ارزش چندانی قایل نیست. وی می‌نویسد که تباین ارتجاع ـ ترقّی خصیصهٔ این هر دو اثر است و از نظر زیباشناسی هیچ‌یک از آنها ارزشمند نیستند. آثار صادق هدایت به کیفیتی ساده‌لوحانه بدوی است نه از نوع decadent (موسوم به منحط)، مثل بوف کور که عفونت‌زده‌ای است غیرواقعی و لذا عجیب و مضحک از آثار لوتی Loti و کافکا Kafka؛ این آثار رئالیستی نیستند بلکه عمیقاً زبان‌بازانه‌اند مثل حاجی‌آقا. (Annali NS VIII, pp. 122 and fol.).

50) S. Nafisi, *"A General Survey..."* (← پانوشت ۴۱), pp. 13-25.

همچنین رودُلفت گِلپکه Rudolf Gelpke در کتاب خود به نام
Die iranische Prosaliteratur in 20 jahrhundert (ادبیات منثور ایرانی در قرن بیستم), Wiesbaden 1962.

۵۱) آغاز بوف کور.

نقد و اعتراض[۵۲]، و البته عناصر انحطاط یعنی پناه جستن در خلوت و تنهایی و پراکندگی است. کوبیچکووا می‌گوید: «کوشش‌های ادبی در عرضهٔ جامعهٔ امروز به شیوه‌ای انتقادی در هر دو داستان 'میهن‌پرست' و حاجی‌آقا... از نظرگاه هنری ضعیف‌تر شمرده شده است».[۵۳]

محتوای داستان اصلاً پیچیده نیست. سه چهارم آن بحث‌های حاجی است با مهمانان در هشتی خانه‌اش. امّا بیشترین بخش آن قطعاتی است که در آنها قهرمان، مستقیم یا به ندرت غیرمستقیم، عقاید خود را دربارهٔ جامعه و اخلاقیات بیان می‌کند. در آغاز اثر، خواننده زندگی روزانهٔ پر از فعالیت‌های ننگین حاجی را پی می‌گیرد. عقیدهٔ حاجی در سال‌های اول جنگ، پیش از کناره‌گیری رضاشاه[۵۴]، در فصل اوّل منعکس شده است. در فصل دوم، از زندگی قبلی حاجی، اصل و نسب او و زندگی خانواده‌اش گزارشی به دست داده شده است. در این فصل، قطعه‌ای درخشان‌تر از پاره‌ای نمی‌بینیم که در آن حاجی منشِ کوچک‌ترین پسرش را به باد انتقاد می‌گیرد. این فصل با «سوم شهریور»، روز کناره‌گیری رضاشاه، پایان می‌یابد. حاجی، از ترسِ بعضی تصفیه‌حساب‌ها، شتابان به اصفهان می‌گریزد، امّا وقتی پس از چندین هفته می‌بیند که هیچ اتفاقی نمی‌افتد، با این کلام به تهران برمی‌گردد که «اگر این دمکراسی است پس من تمام زندگی‌ام دمکرات بوده‌ام» (حاجی‌آقا، ص ۱۰۴)*. عملاً نیمی از داستان را فصل سوم دربرمی‌گیرد که پر است از بحث‌های حاجی با شخصیت‌های بلندمرتبه و دون‌مرتبه باز در هشتی خانه در عصر روزی که فردایش برای عمل فتق می‌رود. در فصل آخر، رؤیای حاجی، که مادهٔ خواب‌آور مصرف کرده، و بیداری او وصف شده است.

قهرمان داستان حاجی‌آقا، پول‌دار دغل‌بازی است که سودای سیاست‌مدار شدن

---

52) → Ernst Fischer, "Entfremdung, Dekadenz, Realismus" («از خودبیگانگی، انحطاط، رئالیسم»), *Sinn und Form* (معنی و صورت), 14 (1962), 4.-6 Heft, p. 818.

53) Sádek Hedájat, *Tři kapky krve* (سه قطره خون), p. 176.

مرادِ Miloš Borecký این است که «از نظرگاه هنری بهترین چیزها (یعنی در آن موقع حاجی‌آقا) را مسلماً می‌توان در داستان‌های کوتاه هدایت یافت».

(Miloš Borecký, "Persian Prose since 1946" («نثر فارسی از سال ۱۹۴۶ به این سو»), *Middle East Journal*, VII, 1953, p. 238.)

۵۴) در متن انگلیسی: محمدرضاشاه، که نادرست است. ـ مترجم

* شمارهٔ صفحات متعلق است به چاپ ششم، تهران ۱۳۴۳.

در سر دارد و در سراسر عمرش هرگز کار نیکی انجام نداده است. حتی نام او فریب و شیّادی است. او عنوان حاجی را برای کسب قدرت و اعتماد به کار می‌برد، هرچند هیچ‌گاه به زیارت مکه نرفته است. ظاهراً حاجی همهٔ رذایل اخلاقی را داراست و لحظهٔ مسخره اینکه به عنوان سیاست‌مداری «که شایستگی دارد به ملّتش خدمت کند»، به عنوان شخصیت فعال اجتماعی، اغلب خوش‌ظاهرترین آراء را عنوان می‌کند و روزنامه‌ها او را مجسمهٔ نجابت وصف می‌کنند.

هدف حاجی در زندگی گردآوری مال است. «منادی الحق» این واقعیت را با خطابی تند در قالب کلماتی بیان می‌کند: «تو فقط وقتی جشن می‌گیری که سه یا چهار هزار تومان به دست آورده باشی. هرگز به اندازهٔ کافی نداری، اگرچه در بستر مرگ افتاده‌ای و داری از درد به خودت می‌پیچی» (ص ۱۸۷). در نظر حاجی پول «داروی روح است» و «خودِ کلمهٔ 'پول'، و بیشتر از آن صدای جرینگ جرینگِ شمردن پول، قلبش را از رضایتی ابدی سرشار می‌کند چنان‌که از شدت خوشی تا سرحدّ مرگ می‌رود» (ص ۸۵). تمنای پول به هر وسیله‌ای ارضا می‌شود. خود حاجی می‌گوید: «وقتی شخص اول در کشور دزدی کرد، نمایندگان مجلس و وزرا دزدی کردند» (ص ۱۶۶). وقتی پسرش را برای دریافت آینده نصیحت می‌کند، با این قول او را روشن و آگاه می‌سازد که «جمع کردن پول کار ساده‌ای است امّا نگه داشتن آن ساده نیست» و «برای به‌دست آوردن پول هر کاری قانونی است.» و سرانجام «پول پول می‌آورد» (ص ۹۸). فقط آن سوی این سکه خسّت است. حاجی، به رغم ثروت بی‌حسابش، به مقیاسی باورنکردنی خسیس است و این به ریشخند بیشترِ این چهرهٔ تراژی کمیک ــ که اهل بیت، در نهان، هیچ‌گاه او را جز به لقب «پیر کفتار» نمی‌خوانند (ص ۱۰۳) ــ راه می‌دهد. داستان زندگی حاجی و گفته‌هایش شواهدی دربارهٔ شیوه‌های گوناگون او در صرفه‌جویی به دست می‌دهند. به‌ویژه حاجی در خانهٔ خودش می‌کوشد تا در هر چیزی صرفه‌جویی کند. همه‌چیز کهنه و مندرس جلوه می‌کند، اهل خانه چنان‌که شاید و باید غذا نمی‌خورند، حاجی آنان را بر سر هر حبهٔ قند سرزنش می‌کند. به آنها می‌گوید: «شما خیال می‌کنید که پول علف خرسه» (ص ۱۴)، هسته‌های آلو را که در خانهٔ خورده شده می‌شمرد و می‌گوید خدا هسته‌ها را در آنها جا داده چون می‌داند مردم چه گدای کثافتی می‌توانند باشند (ص ۲۲). زن‌هایش پنهانی دربارهٔ او می‌گویند که «اگر یک مگس روی خلط او بنشیند آن را تا پطروگراد فرار می‌دهد» (ص ۱۰۳). زنش، زبیده، را سراسر

عمر علیل کرده چون بدون اجازهٔ حاجی چند پیاز خریده بود (ص ۸۰). قهرمان داستانِ هدایت مظهر اتمّ بی‌عاطفگی، شکاکیّت و بی‌علاقگیِ فزاینده است. زن حاجی، «حلیمه»، در حال درمان شدن است و حاجی عقیده دارد که «نه بهتر می‌شه نه بدتر. معلوم نیست چه مرگشه... زیادی عمر کرده...» (ص ۱۲). «حجت الشریعه» دچار عذاب وجدان است چون، به خواست مالک زمین، با شهادت دروغ و متهم ساختن به الحاد، یک روستائیِ بی‌گناه را از زندگی و دو نفر دیگر را از آزادی محروم کرده است. امّا حاجی به او تذکر می‌دهد که رحم و شفقت درست نیست و اگر هزار نفر از آنها هم از بین بروند اهمیتی ندارد... (ص ۱۹۵). حاجی با لذت از روزگار خوش گذشته یاد می‌کند ــ زمانی که پدرش می‌توانست بی‌ترس از کیفر کنیزی را تا حدّ مرگ کتک بزند (ص ۱۵) و در لشکرکشی به قندهار مجاز بود سه من و یک چارک چشم از حدقه درآمده را صاحب شود (ص ۱۶). بعد، در گفتگوی حاجی با دغل‌باز دیگری به نام «دوام الوزاره»، با این اظهارِ او تباین شدید احساس می‌شود که، به عنوان مدافع سنن حسنهٔ اخلاقی و میهن‌پرست، نامزدی خود را برای نمایندگی مجلس پذیرفته است، «زیرا وطن به [او] نیاز دارد و چشم امید مردم به امثال [او]ست» (ص ۱۵۳). پس از وصف همهٔ این دنائت‌ها و وقاحت‌ها، شنیدن سخن «مزلقانیِ» روزنامه‌نگار کمتر از آنچه گذشت مضحک و عجیب و غریب نیست که می‌گوید تمثال حاجی را با عنوان «پدر دمکراسی» چاپ خواهد کرد و در بزرگداشت او نیز مقاله‌ای خواهد نوشت (ص ۱۷۱). از مظاهر شرّ مطلق که حاجی نماد آن است این را می‌توان شمرد که او به‌غایت بی‌ادب و زمخت است. با همهٔ کسانی که به او وابسته‌اند، به‌ویژه خانواده‌اش، آمرانه رفتار می‌کند، حتی در قبال مهمانان بی‌نزاکت و چندش‌آور است. به هنگام سخن‌گفتن آب دهان می‌پاشد و مهمانان آب دهانی را که همراه با کلمات او به صورتشان می‌پاشد پاک می‌کنند. دندان‌هایش را در حضور مهمانان خلال می‌کند، موقع غذا خوردن انگشتان چربش را می‌لیسد، از عرق بوی گند می‌دهد، بینی‌اش را با سر و صدا می‌گیرد و دستش را با کتش پاک می‌کند، سرغذا ذره‌های خوراکی را از دهانش توی بشقاب می‌ریزد (ص ۲۵، ۵۲، ۸۴، ۱۴۵، ۲۰۸ و جز آن). در ضمن، حاجی متظاهرانه مقدس‌مآب است، دین و ایمان را اساس ثبات کشور می‌داند (ص ۱۰۱) و در سخنانش همیشه از خدا نام می‌برد؛ با تظاهر به تقدّس، مو و ناخن‌هایش را با حنا رنگ می‌کند؛ قبل از عمل جراحی، آیه‌های

قرآن را زمزمه می‌کند و، برای حین عمل، تعویذی به دستش می‌بندد. به‌کرّات به قدرت معنوی اسلام اشاره می‌کند امّا باز، برای طفره رفتن از خمس و زکات، راهی پیدا می‌کند؛ در ماه رمضان همیشه تمارض می‌کند تا از روزه معاف بماند و هرگز این امر را پنهان نمی‌دارد که «ایمان، مذهب و اخلاقیات و چنین مسائل ناچیزی، همه فقط برای موفقیت در کار است» (ص ۹۵). هرگز این امر را پنهان نمی‌کند که مذهب فقط وسیله‌ای برای کسانی مثل اوست تا بتوانند «عوام‌النّاس» را زیر چنگ خود بگیرند. می‌گوید که مردم باید از آن دنیای اسرارآمیز بترسند وگرنه دیری نخواهد گذشت که افرادی مثل او زندگی مرفّهی را که به آن خو گرفته‌اند نخواهند داشت (ص ۱۹۶) و اضافه می‌کند که اگر قرار است مردم سر به زیر باشند، باید در گرسنگی و فقر و جهل و خرافات بمانند (ص ۱۹۸) و باید به هر قیمتی شده جلو پیشرفت گرفته شود و تا زمانی که اوضاع بدین منوال باشد، دنیا به کام ما خواهد گشت ــ «وگرنه سپور سرگذر خواهم شد» (ص ۱۹۸)[۵۵]. در قطعهٔ دیگری، حاجی می‌گوید که برای او و کسانی مثل او مطلوب آن است که «عزاداری برای شهدا، زنجیرزنی، مصرف تریاک، جن‌گیری، ساختن چادرها و صحنه‌ها برای مراسم ستایش امام حسین(ع) احیا شود» (ص ۲۰۳) و به حجت‌الشریعه توصیه می‌کند که «سینما و تئاتر، قاشق و چنگال، هواپیما، اتومبیل و گرامافون را ساختهٔ شیطان اعلام کند». امّا مقدّس‌مآبی دروغین حاجی را منادی‌الحق افشا می‌کند. (ص ۱۸۳)

البتّه این همه آشکارا مبالغه‌آمیز است. حاجی، که البته از رذیلت مبرّا نیست، فاقد وجدان و هرگونه احساس انسانی نیز هست. او شیطان مجسّم است. از طریق اغراق و وارونه‌سازیِ طنزآمیزِ ارزش‌ها در داستان پدید آمده است به طوری که «حقیقت» داستان لباس مبدّلِ دروغ به بر کرده و «دروغ» افشاگر حقیقت شده است. امّا نویسندهٔ حاجی‌آقا، با بیان دیدگاه‌های خود به زبان حاجی‌آقا، برخی از رویدادها را محکوم می‌کند. هر بار حاجی دیدگاهی مثبت یا پذیرفتنی را اظهار یا از بی‌عدالتی انتقاد می‌کند، خواننده به‌غریزه می‌داند که آن ریاکارانه و با رویکرد واقعیِ او به مردم در تضاد است و یا فقط در این لحظه برای مقاصد ننگینِ بعدیِ او از آن استفاده می‌شود. مثلاً صادق هدایت این

۵۵) «تا دنیا به کام بگردد وگرنه سپورِ سرگذر خواهیم شد». بسنجید با این بیت از غزل لاهوتی:

گر چرخ به کامِ ما نگردد کاری بکنیم تا نگردد

(ابوالقاسم لاهوتی، کلیات، ج ۱، استالین‌آباد ۱۹۶۰، ص ۱۲۷)

عبارت را بر زبان جاری می‌سازد که «وای آن جنگ، چه کشتاری اکنون در اروپا به راه است» (ص ۱۹۸). امّا برای مردی چون حاجی، جنگ چه‌بسا گاه نامناسب و گاه مناسب باشد. این بار چشم‌های مردم را باز می‌کند که برای حاجی و کسانی مثل او خطرناک است. مثلاً در سوم شهریور (روزی که نیروهای انگلیسی و روسی وارد ایران شدند)، حاجی نگران آن بود که سربازی داشت بنزینِ تانک خود را به راننده‌ها می‌فروخت (ص ۱۳۵). در صحبت با حجت الشریعه می‌گوید: «باید قبول کنیم علم و فرهنگ امروز فاسد است. رضاشاه هم همین نظر را داشت. امّا برای مردم کاری کرد؟» (ص ۲۰۰). امّا خواننده، باز در اینجا، کاملاً متوجه است که مقصود حاجی این است که چهرهٔ رضاشاه را به مقتضای موقعیت سیاسی روز نشان دهد. افکاری دربارهٔ زندگی و مرگ، که نوعاً در سایر آثار هدایت وجود دارد، به‌کرّات با زبان حاجی بیان می‌شود. (ص ۱۴۵)

گذشته از حاجی، انبوهی از شخصیت‌هایی با اخلاقیات منحط در داستان ظاهر می‌شوند که به بیان کارهای سنگینِ حاجی رنگ هجائیِ نهایی ارزانی می‌دارند. آنان بازدیدکنندگانی هستند که برای کارهای شخصی یا بر اثر احضار خودِ او به دیدن حاجی می‌آیند، مانند «دوام‌الوزارهٔ» جاه‌طلب، تاجری دغل‌باز به نام «زامسقه‌ای»، مزلقانیِ مدافع «نژاد خالص آریائی»، و حجت الشریعهٔ خشک مغز. ضمن صحبتِ حاجی با مهمانان از کسانی به اشاره نام برده می‌شود. شاهدی برای این معنی را که نظام رشوه‌خواری تا کجا می‌تواند کشانده شود در آقای «کرچک‌لو» مشاهده می‌کنیم. او، که مرتکب هر نوع تقلّبی شده، برای گریز از قبول مسئولیت در هشتمین بار، گواهیِ مرگ خود را به دادگاه تسلیم می‌کند. این گواهی را متصدی ثبت متوفّیات با اخذ صد تومان به او می‌دهد و او با پرداخت صد تومان دیگر مراتب را به صحهٔ دادگاه می‌رساند (ص ۱۲۶). در تقابل با حاجی و امثال او «قهرمانان مثبت» و کسانی را شاهدیم که به صورت بس متفاوتی نشان داده شده‌اند. نظرگاه نویسنده بلا تردید به زبان «خیزران‌نژاد» بیان شده است که می‌گوید «از یک طرف دستهٔ انگشت‌شماری قصرهای آسمان‌خراش دارند ... از طرف دیگر اکثریت مردم بی‌چیز و ناخوش و گرسنه‌اند ...» (ص ۱۲۵) یا «بروید ممالک دیگر را ببینید و مقایسه بکنید که از خیلی جهات از ما عقب بوده‌اند ... و امروز باید به ما درس بدهند» (ص ۱۲۷). امّا نظرگاه‌های اصیل و اساسی نویسنده از زبان منادی‌الحق، شاعر جوان، بیان می‌شود. او، پس از شنیدن سخنان حاجی دربارهٔ

معاملات خطاب به مهمانان، با چهرهٔ واقعی او آشنا می‌شود. وقتی که حاجی از او می‌خواهد قصیده‌ای دربارهٔ دمکراسی به نام او بسراید، از کوره در می‌رود و آنچه در دل دارد بیرون می‌ریزد و به بیانی هیجان‌آمیز نتیجه می‌گیرد که «توبهٔ گرگ مرگ است. آسوده باش! من دیگر حرفهٔ شاعری را طلاق دادم. بزرگ‌ترین شعر زندگی من از بین بردن تو و امثال توست که صدها هزار نفر را محکوم به مرگ و بدبختی می‌کنید و رَجَز می‌خوانید. گورکن‌های بی‌شرف!». (ص ۱۸۶-۱۸۷)[۵۶].

حاجی‌آقا اثر هجائیِ تمام‌عیاری است[۵۷]. صادق هدایت، همچون عینی، سنّت‌های ادبیات کلاسیک فارسی را پی‌گرفت[۵۸]، امّا او در نثر، نمایشنامه‌نویسی و شعر فارسی نوین پیش‌کسوتانی هم داشت. در ایران، ترجمه‌هایی از بعضی آثار هجائیِ ادبیات و آثار نمایشنامه‌ای جهانی، مانند خسیس مولیر به ترجمهٔ محمدعلی جمالزاده، وجود داشت[۵۹]. پیش از آن، آثاری هجائی از جمالزاده، چوبک، حجازی، دهخدا، ایرج میرزا و برخی نویسندگان دیگر پدید آمده بود. تهرنگ غلیظی از هجا در داستان‌های اولیهٔ صادق هدایت، مثل «آب زندگی» (۱۳۲۳)، توپ مرواری (۱۳۲۷)، «میهن‌پرست» (۱۳۲۱) دیده می‌شود[۶۰] و کامشاد بر آن است که «هجا از ویژگی‌های غالب هنر هدایت است»[۶۱]. حاجی‌آقا از اول تا آخر هجای سیاسی است. به‌کرّات اصطلاحاتی مانند فاشیسم، بُلشویسم درآن به‌کار رفته و از هیتلر نام برده شده است و نویسنده دربارهٔ نظرگاه خود تردیدی به جا نمی‌گذارد. آماج هجا کسانی هستند که نام برده شده‌اند همچنین رویدادهایی که به‌روشنی شرح داده شده‌اند؛ رویدادهای خاص و شاخصی طرف توجه صادق هدایت است ــ مثلاً حاجی به

---

۵۶) به نظر کامشاد (همان، ص ۱۹۷)، رمان کوتاه حاجی‌آقا اگر در همین‌جا پایان می‌گرفت بهتر می‌بود. بائوسانی Bausani سخنان منادی‌الحق را دوز از شیوهٔ هنری و متکلّفانه می‌داند (A. Pagliaro, A. Bausani, *Storia della letteratura persiana* (تاریخ ادبیات فارسی), Roma 1960, p. 869.)

۵۷) علوی آن را «هجائی‌ترین آثارش» می‌داند (در فصل آخر ترجمهٔ آلمانی Sadek Hedajat, *Hadschi Agha*, Berlin 1963, transl. by Werner Sundermann, p. 149).

58) → J. Bečka, "Tradition in Margi sudxūr, the Novel by Sadriddin Ayni", *ArOr*, 35, 1967, pp. 362-371.

59) H. Kamshad, op. cit., p. 103.

60) D.S. Komissarov, op. cit., pp. 22, 54, 93.

61) H. Kamshad, op. cit., p. 161.

زبانی عوامانه مذاکرات مربوط به مخاصمهٔ مرزی ایران و افغانستان را تقبیح می‌کند. امّا هجای صادق هدایت، در عین حال، با انتقاد از گروه‌های اجتماعی کلاً، معنای عام‌تری نیز دارد هرچند در حوزهٔ سیاست اغلب متوجه آن دسته از اصول اخلاقی است که جنبهٔ جهانی دارند.

مطایبه که عنصر اساسی هجاست هیچ‌گاه در این اثر غایب نیست. حاجی، از این حیث که، با جمع‌بندی دلایلی در تأیید موضع خود، آناً تغییر نظر می‌دهد، مضحک است. نمونهٔ خوبی از مطایبه شیوهٔ توصیف دیپلماتی است از زبان حاجی و ناشیگری این دیپلمات در رعایت مقتضیات شغل خود. او به مهمانانش می‌گوید: «مگر شما گمان می‌کنید وزیر مختار ایران غیر از اینکه هارت و پورت و خندهٔ ساختگی و کرنش بکنه و زبانی چرب‌ونرم داشته باشه و به شب‌نشینی‌ها و مهمانی‌ها بره و همیشه از کار زیاد و بدی آب و هوا بناله و با مقامات خارجی گاب‌بندی بکنه و به کار ایرانی‌های مقیم خارج گرته بندازه و باشپرت و ورقهٔ تابعیت بفروشه و اجناس قاچاق خرید و فروش بکنه، مسؤولیت دیگری هم داره؟» (ص ۱۷۴). لحظات مضحک از تباین پدید می‌آید. حاجی با آدم مهمّی دربارهٔ مسائل جدّی بحث می‌کند و در همان حال با نوکرش بر سر آن گفتگو دارند که چند عدد پیاز بخرد یا نه. یا مسیر افکاری دربارهٔ مرگ و زندگی که به دلیل بیماری و جراحی به ذهن حاجی خطور کرده عوض می‌شود چون او بینی‌اش را می‌گیرد سپس دستش را باکُتش پاک می‌کند (ص ۱۴۵). یک منبع دیگرِ مایهٔ هجا در داستان نام‌هایی است که بر چهره‌های داستانی نهاده شده است مثل «سیمین دوات»، «شوکت الواعظین»، «زرین‌چنگال» و جز آن.[۶۲]

صادق هدایت از اهمیت زبان در آثار ادبی آگاه بوده و نظر خود را در مقدمهٔ ترجمهٔ فارسی کارخانهٔ مطلق‌سازی اثر کارل چاپک بیان کرده است. هدایت سبک چاپک را می‌ستاید ــ چاپک ... زبان محاوره و ادبیِ چک را در هم آمیخته است. امّا سبک او، با همهٔ سادگی، باریک‌بینانه و سنجیده است، چون دقیقاً می‌داند چه کلمات و عباراتی را باید بر زبان قهرمانانش جاری سازد تا با حرفه و سن و منش آنها مطابقت داشته باشد.[۶۳]

---

۶۲) به قول علوی، این نیز مضحکه‌ای است از «ارباب ذوق» که در سال‌های ۳۰ چنین نام‌های پرزرق و برقی را نام خانوادگی خود اختیار کردند. (در آخرین فصل ترجمه ← پانوشت ۵۷)

۶۳) کارخانهٔ مطلق‌سازی، کارل چاپک، ترجمهٔ حسن قائمیان، تهران، [بی‌نا]، ص الف.

همهٔ آثار هدایت با سبکی جاندار و رنگین شاخص شده‌اند[۶۴] و هدایت در رویکرد به پرداخت شخصیت‌ها نمونه است و این بیش از همه در پرداخت شخصیت حاجی آشکار می‌گردد. بدون تردید این معنی از کاربرد زبان عادی و این امر ناشی می‌شود که خود نویسنده به‌ندرت سخن می‌گوید و بیشتر داستان گفت‌وشنود و تفکراتی است که خود حاجی با مهمانانش یا در حضور آنان به میان می‌آورد. لذا این داستان، برای تحقیق در اصطلاحات عامیانه، منبع مطلوبی شده است[۶۵]. مکالماتِ بیشتر شخصیت‌ها عموماً پر از استعاره و تعبیر کنایی و مَثَل است که خصیصهٔ زبان زندهٔ فارسی‌اند. نویسنده، پس از سال‌ها مطالعه در فولکلور و انس گرفتن با لهجه‌ها و ویژگی‌های زبانی گروه‌های اجتماعی به زبان روزمرّهٔ مردم نیک آشنا شده و از آن الهام گرفته است. بدین‌سان، وی توانسته است برای قهرمانان خود سخنانی به زبان زنده بیافریند. مزلقانیِ روزنامه‌نگار با دقتی وسواس‌گونه لفظ قلم سخن می‌گوید و حتی در صحبت‌های کوتاه عبارات کلیشه‌ایِ روزنامه‌نگاری به کار می‌برد[۶۶]. حجت الشریعهٔ آخوند تعبیرات مذهبی (استغفرالله، فعل شیطان، صبّحکم‌الله بالخیر، التماس دعا و مانند آنها) در سخن درج می‌کند و عموماً کلمات عربی در کلام خود می‌آورد و به شیوه‌ای مهذّب‌تر سخن می‌گوید. (ص ۱۸۸ و بعد)

شخصیت‌های گوناگون به زبانی سرشار از استعارات، عبارات کنایی و امثال سخن می‌گویند که از خصایص زبان زندهٔ فارسی‌اند[۶۷]. تردید نیست که برای اثری چون

---

۶۴) پرویز ناتل خانلری، در گفتگو از زبان عامّه، در کتاب خود به نام زبان‌شناسی و زبان فارسی (تهران ۱۳۴۷) می‌نویسد: صادق با کاربرد این شیوه زبان نثر هنری را زیباتر می‌سازد... از آن پس وی نویسنده و هنرمندی شد که پیروان و جانشینان بسیاری یافت (ص ۱۸۱). خانلری پیش‌تر از آن، در نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران (پانوشت ۱، ص ۱۶۰)، می‌گوید که هدایت در زبان از جمالزاده پیروی می‌کند و زبان او را پرورده‌تر می‌سازد.

۶۵) به عنوان مثال

F.I. Zul'fikarova, *Idiomatičeskie vyraženiya v persidskom yazyke* (اصطلاحات عامیانه در زبان فارسی) (po materialam proizvedeniy S. Xedayata ـ دربارهٔ منابع آثار صادق هدایت), Baku 1964.

66) D.S. Komissarov, op. cit., p. 86 and fol.

67) D. Komissarov and A. Rozenfel'd in the introduction to the book *Sadek Xedayat, Izbrannoe* (در مقدمه بر کتاب صادق هدایت، گزیده‌ها), Moskva 1957, p. 10 and fol.

حاجی‌آقا ــ که باید گفت اثری است گران‌بار و در معرض این خطر واقعی که نقش تعلیمی پیدا کند ــ کاربرد عبارات رنگین در سخنان شخصیت‌ها و حتی در گفته‌های خود نویسنده ضروری است. هدایت از گنجینهٔ زبان محاوره‌ای فارسی الهام می‌گیرد، مثلاً وقتی حاجی می‌گوید: «چقدر سرکیسه‌ات کردند؟» (ص ۳۹)، «تا دیروز شپش توی جیبش چهارقاپ می‌زد» (ص ۱۳۳)، «کدخدای شهر که مرغابی باشد، در آن شهر چه رسوایی باشد» (ص ۱۳۴)، «این حکیم‌های فرنگی‌مآب هم چیزی سرشان نمی‌شه» (ص ۱۴۰)، «من همه‌اش با این آچوندا کشمکش دارم، می‌گند: اره که به دست آخوند بیفته دندانه دندانه‌اش را حلال می‌کنه و قورت میده» (ص ۹۹). وقتی حاجی هر چیز ایرانی را کم‌ارزش می‌خواند، برای آنکه سخنش تأثیر بیشتری داشته باشد از مَثَل استفاده می‌کند: «به شبتر گفتند چرا شاشیت از پسه؟ گفت: چه چیزم مثل همه کسه؟» (ص ۱۶۲)، «انقلاب که شاخ و دُم نداره» (ص ۱۷۰). وقتی حاجی خنده‌کنان به یوزباشی تاجر می‌گوید: «می‌دانستم که آخر گذر پوست به دباغ‌خانه می‌افته» (ص ۳۹)، یوزباشی برای رو به راه کردن کار، می‌نالد که «تا حالا پانصد و هشتاد تومان دم بنبیل چرب کردم» (ص ۳۹). بعضی از اصطلاحات بازاری نمونه‌های زندهٔ زبان‌اند: «مگر مسئول وضعیت کنونی ننهٔ حسنه؟» (ص ۱۳۱) «من موهامو تو آسیاب سفید نکردم» (ص ۱۹۷)، «نان را به نرخ روز باید خورد» (ص ۹۵) یا «چرا در اختلاف سرحدّی افغانستان به ریشش خندیدند؟» (ص ۱۳۵). نویسنده برای سایر شخصیت‌ها هم از زبان متناسب با سابقه و جایگاه آنها استفاده می‌کند. مثلاً مراد خدمتکار از سر تملّق به اربابش می‌گوید: «ماشاءالله چهار ستون بدنتون درسته» (ص ۱۱۲)، «من گوشت و پوستم از شماست» (ص ۱۱۳)، منادی‌الحق نشان می‌دهد که از مقدس‌نمائی حاجی چقدر متنفّر است: «دور سنگ سیاه لی‌لی کردی» (ص ۱۸۳). در داستان، شماری از امثال به کار رفته که مؤثرند و نقش بیانی خاصی دارند که به‌کمال درخورِ اثر هجائی است. در پرتو این جمله و ابزارهای دیگرِ سبکی، وصف دقیق‌تری از چهره‌های داستانی حاصل می‌شود که به اثری پرمایه روح می‌بخشد. تلخی و تندی منادی‌الحق را هیچ‌چیز بهتر از عبارتی نمی‌توانست نشان دهد که او با خشونت خطاب به حاجی ادا می‌کند و می‌گوید: «توبهٔ گرگ مرگ است» (ص ۱۸۷)؛ همچنان است وقتی حاجی با مَثَلِ «از دهن سگ دریا نجس نمی‌شه» (ص ۱۸۳) اعتقادش را بیان می‌کند. امثال دیگری هم در داستان نقل شده است.

صادق هدایت، از طریق سخنان شخصیت‌های خوب و بد و با اشاره‌های فراوان به

اساطیر ایرانی و یزدان‌شناسی اسلامی و شعر فارسی، به اثرش، حاجی‌آقا، رنگ روز و صبغهٔ محلّی می‌دهد. از این طریق، اثر با تاریخ ادبیات بومی، که خود با مردم و زندگی آنها رابطهٔ نزدیکی دارد، پیوند استواری پیدا می‌کند. حاجی، در ستایش سربازان هیتلر، آنان را به اسفندیار و ارتش نازی را به سپاه سلم و تور، پسران فریدون، در اسطوره‌های ایرانی تشبیه می‌کند (ص ۱۵۸). در این تشبیهات، از اژدها و سیمرغ یاد می‌شود. آدم شریر شمر، قاتلِ امام حسین(ع)، است (ص ۱۳۶)، که در نزد شیعیان ایرانی چهرهٔ شناخته‌شده‌ای است. چون نسبت به غذایی دچار شک می‌گردد می‌گوید: «اگر حرام است، بگذار ضررش به دشمنان علی ابن‌ابی‌طالب برسد!» (ص ۸۴). حاجی حجت‌الشریعه را به عنوان استاد قدیمیِ خرکردن مردم می‌ستاید چون به آنها گفته رادیو خرِ دجّال است که روی پیشانی‌اش یک چشم دارد و از هر سیمش هزاران فریاد بلند می‌شود... (ص ۲۰۴)[۶۸] و اگر حاجی بخواهد بگوید پولی برای بخشش ندارد، به‌سادگی می‌گوید که «گنج قارون زیر سر» ندارد (ص ۱۳). او از دو شخصیت تاریخی، نادر و ناصرالدین شاه، و از سید جمال‌الدین افغانی، به عنوان دوست و محرم خود یاد می‌کند (ص ۱۱۰). وقتی، در رؤیا، فرشتگان با حاجی پرواز می‌کنند، خود را با بَط (مرغابی) و باخه (سنگ‌پشت) در حکایت کلیله و دمنه مقایسه می‌کند. نویسنده جسته‌گریخته ابیاتی در متن درج می‌کند. منادی‌الحق حسّ تحقیر و بیزاری خود را نسبت به کسانی نظیر حاجی چنین بیان می‌کند:

همای گو مفکن سایهٔ شرف هرگز بر آن دیار که طوطی کم از زغن باشد
(ص ۱۸۲)

حتی زن فقید حاجی، در رؤیا، با سخن مسجع عامیانه (ص ۲۱۷) او را تمسخر می‌کند. شیوهٔ سخن گفتن حاجی عاری بودن او از تربیت و فرهنگ، بی‌توجهی او به زبان خود، و تهرانی بودنش را نشان می‌دهد. حاجی هرگز جز زبان شکسته از نوع مریض‌خونه، می‌گند (می‌گویند)، مقصودم اینه که...، منم (من هم)، می‌خوایم (می‌خواهیم) به کار نمی‌برد. بعضی از کلمات خارجی را به شکلی خنده‌آور به کار می‌برد مثل باشپورت (به جای پاسپورت)، یا

۶۸) عینی در اثر دیگرش، رُمانِ *Qulomon* غلامان (Stalinobod 1960, p. 503, کلیات *Kulliët*) این تصویر را به کار می‌برد. زنی روستایی، چون اول‌بار تراکتوری می‌بیند وحشت می‌کند و آن را «خرِ دجّال» می‌شمارد که بنا به اعتقاد عامه خبر از قیامت خواهد داد.

روولوسیون (به اشباع واوِ آخر)، پتلپورت (به جای پطرزبورگ) به معنی محلی بسیار دورافتاده. نویسنده زیرکانه نشان می‌دهد که حاجی فردی تحصیل‌نکرده است و در عین حال جرأت می‌کند خودش را تحصیل‌کرده جا بزند. برای مثال، حاجی مزلقانی را تحسین می‌کند که به سبک قائم‌مقام گروسی می‌نویسد (ص ۱۷۳) که احتمالاً مرادش میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام فراهانی است که نثر فارسی را به سبک ساده‌تری درآورد[۶۹]. تعلّق حاجی به دوران گذشته نیز از طریق استفاده از کلمات منسوخ مثل سیر برای واحد وزن، قاز برای واحد پول و امثال آنها معلوم می‌شود.

ممکن است نظر سعید نفیسی دربارهٔ حاجی‌آقا (و نه فقط این اثر) را رد کنیم که ذهن هدایت تقریباً همیشه گزنده، شکاک، و بدبین است[۷۰]. همچنین با این رأی موافق نباشیم که صادق هدایت «نویسنده‌ای است نفرین‌شده و طاغی در قبال جامعه و سنن خانوادگی و مذهبی و ملّی ...»[۷۱]. حاجی‌آقا، و نه فقط این اثر، نمودار التزام نویسنده است بدون بدبینی و با نگاه به آینده‌ای بهتر[۷۲]. این اثر هجائی در خواننده این احساس را برمی‌انگیزد که جامعه، در وجود منادی‌الحق، در راه کسب خصلتی مثبت پیش می‌رود دقیقاً از این رو که رفتار قهرمان [= حاجی‌آقا] چنان مضحک و احمقانه است که خواننده احساس بدبینی نمی‌کند و از زبان منادی‌الحق (ص ۱۸۴) است که نویسنده می‌گوید: «اگر تا یک نسل دیگر سرنوشت این مردم به دست شماها باشد، نابود خواهند شد...» و متن نشان می‌دهد که هدایت به چنین امکانی

---

69) → Sadek Xedayat, *Izbrannoe* (گزیده‌ها), Moskva 1957, p. 330 and fol.

70) S. Nafisi, *A General Survey...*, p. 19 sq.

رودُلف گِلپکه در کتابش به نام

Die iranische Prosaliteratur im 20 Jahrhundert (ادبیات منثور ایران در قرن بیستم) (1. Teil, Wiesbaden 1964, p. 25)

می‌نویسد که صادق هدایت در مجموع نویسنده‌ای است بدبین. نیکیتین B. Nikitine، در مقاله‌اش با عنوان "Les thèmes sociaux dans la littérature persane moderne" («مضامین اجتماعی در ادبیات فارسی نوین»), *Oriente moderno* 34, 1954, p. 231.

حاجی‌آقا را در زمرهٔ آثاری جای نمی‌دهد که دارای خصوصیات بدبینانه‌اند.

71) Vincent Monteil, *Sadeq Hedayat*, Tehran 1952, p. 29.

۷۲) حسن قائمیان می‌نویسد که صادق هدایت از پیروان مزدیسناست که شعارشان «پندار نیک، گفتار نیک، کردار نیک» است. (دربارهٔ صادق هدایت، تهران ۱۳۴۳، ص ۴۸)

اعتقاد ندارد. رمان هجائی حاجی آقا، مانند سایر آثار هدایت[۷۳]، نمودار عشق اوست به میهنش و به ملّت و سُنن مردم[۷۴]. این اثر نه با دین که با سوء استفاده از آن سرِ جنگ دارد. ایمان به فرهنگ و به‌خصوص به فرهنگ ایزانی از طریق منادی‌الحق (که به احتمال بسیار زیاد خود هدایت است) چنین بیان می‌شود: «یک فردوسی کافی است که وجود میلیون‌ها از امثال شما را تبرئه بکند» (ص ۱۸۲). هیچ نتیجه‌گیری مناسب‌تری از قول رحمان مصطفوی سراغ نداریم که گفته است: در سال‌های اخیر، هیچ نویسنده‌ای به اندازهٔ صادق هدایت شایستهٔ لقب «وجدان ایران» نبوده است.[۷۵]

ملاحظاتی دربارهٔ دو اثر هجائی

بس جالب است که در دو سنّت ادبیِ سخت مربوط به یکدیگر به دو زبان خویشاوند تاجیکی و فارسی ــ دو سنّتی که برای مدتی دو مسیر متفاوتِ رشد را پیموده‌اند ــ دو اثر هجائیِ هم‌سرشت با گرایش قوی اجتماعی و سیاسی در دورهٔ زمانی کوتاهی پدید آمده‌اند[۷۶]. این هر دو «اثر هجائی گران‌قدر» با تعمیم‌های عمیق جایز اهمیت جیاتی‌اند. هر

---

۷۳) مثلاً در سایهٔ مغول (۱۳۱۰)، صادق هدایت احساسات میهن‌پرستانهٔ خود را بیان و به‌شدت به ضدّ مهاجمان و متجاوزان خارجی اعتراض می‌کند.

۷۴) ← سعید نفیسی به نقل از او در مقالهٔ «Why passed away...» (Komissarov, op. cit., p. 30). در مقاله‌ای با عنوان «مقالاتی از صادق هدایت» (سخن، سال ۱۸، شمارهٔ ۸-۹، ۱۳۴۷، ص ۸۱۵)، خانلری از «ایران‌پرستی پر شوق و شور» هدایت و بیان آن در آثارش سخن می‌گوید. کامشاد، در اثر یادشده ص ۱۴۰، می‌نویسد: «نخست آنکه عشق او نسبت به ایران و علاقهٔ شدید او به مردم و سنّن و فرهنگ و افتخارات گذشتهٔ آن را تقریباً در هر یک از نوشته‌هایش می‌توان دید؛ گاهی حتی به نوعی از شووینیسم (میهن‌پرستی افراطی) گرایش یافته است». لازار یادآور می‌شود که صادق هدایت «غالباً با حسرت از عظمت ایران گذشته یاد می‌کند». ("Sadegh Hedayat, précurseur du nouveau realisme iranien" صادق هدایت، پیام‌آور رئالیسم نوین ایران، *Les lettres françaises*, No. 503, 1954, p. 2.)

دربارهٔ میهن‌پرستی صادق هدایت، همچنین ← ح. قائمیان، دربارهٔ صادق هدایت، ص ۳۹.

۷۵) یادنامهٔ صادق هدایت، تهران ۱۳۳۶، ص ۲۲۰. از بابت بعضی از نظرها در این فصل سپاسگزار دکتر بهرامی H. Bahrami هستم.

۷۶) سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیک پیش از این هر دو کتاب منتشر شد و آن اثر منثور هجائی از نوع تازه‌ای است که تأثیرش را به قول صدرالدین عینی، در آسیای مرکزی می‌توان ردیابی کرد (→ S. Ayni, *Buxāra inqilābi ta'rixi ūčūn materiallar* (مطالبی دربارهٔ تاریخ انقلاب بخارا), Moskva 1926, p. 32.)

دو اثر باید نوعاً ادبی به شمار آیند زیرا دارای پیام‌اند[۷۷]. صدرالدین عینی و صادق هدایت ظاهراً از هجا استفاده کرده‌اند چون قوی‌ترین شکل انتقاد و اعتراض است و بر آرمان‌های روشنی مبتنی است. این آثار از مطایبه و هزل بسن متمایزند و فحّاشیِ محض نیستند. در آنها به جهان نگریسته و دربارهٔ آن قضاوت می‌شود. هر دو، برای انتقاد از بیماری‌های مشابه اجتماعی، از وسایل مشابهی استفاده می‌کنند و شکل هنری انتقاد یعنی انتقادی خشم‌آلود، آشتی‌ناپذیر، قرین هیجان عاطفی‌اند که دربارهٔ نیروهای اجتماعیِ کندکنندهٔ رشد زندگی نظر روشنی اظهار می‌کند. هر دو نویسنده شخصیت‌های تازه‌ای آفریده‌اند که تجسّم شرّند، شخصیت‌های قاری اشکمبه و حاجی آقا[۷۸] که درخور اثر هجائی‌اند و در

---

77) → Ya. El'sberg, *Voprosy teorii satiry* (مسائل نظری هجا), Moskva 1957, p. 33.

۷۸) در تصویری منفی که هجائی نباشد، قهرمان خصوصیات مثبت هم دارد، امّا، در چهرهٔ داستانیِ اثر تی هجائی، خصوصیات مثبت نیست و اگر باشد دروغین از کار درمی‌آیند (→ El'sberg, op. cit., pp. 282, 286). بنابراین، آنچه را اسکاربیا در حاجی آقا "satanità" (شیطانی) و "non umanità" (نه‌انسانی) می‌خواند نمی‌توان نقص شمرد:

Gianroberto Scarcia, "'*Ḥāǧi Āqā*' e '*Būf-e kūr*', i cosidetti due aspetti dell'opera dello scrittore contemporaneo persiano Ṣādeq Hedāyat"

('حاجی آقا' و 'بوف کور'، اثر صادق هدایت نویسندهٔ معاصر ایرانی), *Annali* NS VIII, Napoli 1958, p. 115.

و یادآور می‌شوم چهرهٔ داستانی کاتی "Cathy" را در رُمان *East of Eden* (مشرق عدن) جان اشتینبک J. Steinbeck. هر چند این رمان اصلاً هجائی نیست، در روایت رئالیستی، خرواری از دیومنشی‌ها در وجود این زن انباشته شده که عاقبت سر از سمبولیسم عرفانی درمی‌آورد ــ «خود نویسنده منکر آن است که شریرترین چهرهٔ داستانی رُمان مختار باشد: 'و آیا نه آن است که درست همچنان که دیوهای جسمانی وجود دارند، امکان دارد دیوهای دماغی و روانی هم از مادر زاده شوند؟ در اینان قیافه و تن و اندام ممکن است بی‌نقص باشد؛ امّا اگر درست است که از نطفه‌ای ناسالم یا تخمی معیوب چه‌بسا عجیب‌الخلقه‌ای پدید آید، آیا امکان آن نیست که با همین فرایندْ عجیب‌الخلقه‌هایی روانی پدید آیند؟ ... به اعتقاد من، کاتی با گرایش‌هایی یا بی‌بهره از گرایش‌هایی زاده شده که موجب گشته‌اند در سراسر زندگی به بدی سوق یابد و وادار گردد. در وجود او پیچ کوکی درست کار نمی‌کند و دنده‌ای ناجور است. 'وی مثل دیگران نبود، از بدو تولّد نبود.'»

(Peter Lisca, *The Wide World of John Steinbeck* (جهان گستردهٔ جان اشتینبک), Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 1958, p. 267)

نویسندهٔ دیگری می‌نویسد: «چهارمین نقش، عمدهٔ همسر آدام Adam، کاتی، خصلت انتزاعی دارد ...؛ کاتی از آفریده‌های ملودرام است و این تنها به دلیل شرارت‌های نمایان عجیب و غریب او یا جنایت طرح‌ریزی‌شدهٔ پدر و مادرش یا انگ زدن بر اولین خانم رئیسش یا کشتن آدام تراسک Adam Trask پس از آنکه وی عشق آرمانی خود را نثار او کرد یا استقرار و به راه انداختن خانهٔ انحراف‌های جنسی در سالیناس Salinas پس از ترک آدام

←

نزد تاجیک‌ها و ایرانیان شناخته‌شده‌اند و اکنون آن‌چنان پذیرفته شده‌اند که انگار آدم‌هایی زنده‌اند.[۷۹]

اغراق[۸۰]، استعاره و نقیضهٔ هجائی در هر دو اثر وجود دارد. توصیف آدم‌ها، محیط آنها و مهم‌تر از همه صفات قهرمان‌ها در هر دو داستان شباهت دارند: شخص آماج هجا فاقد کمترین اثر از انسانیت و دوستی است چه برسد به عشق[۸۱]. این هر دو هجاهایی هستند پر آب و رنگ و این البته گاهی به خلق الگوهایی منجر می‌گردد که از مرز واقع‌گرایی می‌گذرد[۸۲]. امّا این امر که گاهی اغراق به حدّ نهایی می‌رسد و مسخره و نامعقول می‌گردد خود بیان مقصود را قوّت می‌بخشد و به توصیفْ جهت‌گیریِ خصمانه‌ای می‌دهد و این در فنّ بلاغت فارسی و تاجیکی رسمی است مشهور. هر دو نویسنده از خیال‌پردازیِ واقع‌گرایانه استفاده کرده‌اند و در مجموعه‌ای از کاریکاتور

← نیست. تصویر رئالیستی روشن تاریک‌ترین مراحل زندگی کاتی، هر یک از آنها را بِنَفسه به کیفیت حیرت‌آوری قانع‌کننده می‌سازد تا آنکه انبوه آنها زیاده هنگفت می‌گردد».

(F.W. Watt, *Steinbeck, Oliver and Boyd*, Edinburg and London 1962, p. 97)

اشتینبک، در سفرش به پراگ در ماه دسامبر ۱۹۶۳، با دانشجویان و معلمان دانشکدهٔ هنرهای دانشگاه چارلز دیدار کرد و چون از او پرسیدند که آیا زنی از قماش کاتیِ رمان مشرق عدن را دیده، در پاسخ کوتاهی این احساس را تلقین کرد که این چهرهٔ داستانیْ خیالی محض نیست. (این اطلاع را مرهون دکتر یاروسلاو هورنات Jaroslav Hornát از انستیتوی زبان‌ها و ادبیات‌ها، ČSAV، پراگ هستم.)

۷۹) هرچند قاری وجود خارجی داشته، مرگ سودخور اثری است هنری نه واقعه‌نگاریِ صِرف.

۸۰) آنچه صورتی نوعی را می‌سازد معدل صفات او نیست ...

(George Lukacs لوکاچ, *Studies in European Realism*, London 1950, p. 6)

امّا جوهر اثر هجائی نه الزاماً به مبالغه بلکه به نقد باید گره خورَد.

(Yu. Borev, *O Komičeskom* دربارهٔ کمدی, Moskva 1957, p. 152)

81) → R. Muqimov (مقیم‌اُف), "Qayd doir ba mahorati tipsozii hajvii ustod Ayni" (قید دائر به مهارت تیپ‌سازیِ هجویِ استاد عینی) (dar asosi povesti *Margi sudxūr*), *Jašnnomai Ayni* (جشن‌نامهٔ عینی), Juz'i III (جزء سوم), Dušanbe 1966, p. 85.

(در اساسِ داستان کوتاه مرگ سودخور)

۸۲) اسکارسیا، در مقالهٔ خود (← پانوشت ۴۹ و ۷۸)، مبالغه در حاجی‌آقا را بی‌معنی می‌داند و می‌نویسد:

La sporcizia e la miserabilità della casa di Ḥāǧi e compiaciuta e metafisica quanto Ḥāǧi stesso... (p. 118)

«ابتذال و مفلوکی خانهٔ حاجی و به همان اندازه مجامله و دیانت‌فروشی او...»

امّا تصویر صدرالدین عینی از منش و محیط قاری نیز تندی و حدّت کمتری ندارد (مرگ سودخور، ص ۴۸ و بعد) هر چند عینی را به هیچ وجه نمی‌توان نویسنده‌ای از سنخ کافکا دانست.

تصاویر درهم‌تنیده‌ای آفریده‌اند، هرجا که از خنده خبری نیست نویسنده خواستار فقط اتهامی تند و آتشین است. در نتیجهٔ این تخیّلِ خلّاق شخصیت‌هایی سرشار از زندگی پرورده می‌شوند، کاربرد مبالغه از واقع‌گرائیِ اثر چیزی نمی‌کاهد. مبالغهٔ بی‌اندازه با بیان واقع‌گرایانه موازنه دارد. هیچ‌یک از این دو نویسنده از حدود ضوابط ادبی خارج نمی‌شوند و در ورطهٔ فضل‌فروشیِ ملال‌آور نیز نمی‌افتند[۸۳]. در این آثارِ هجائی اندوختهٔ تجربیِ نویسندگان و توانائیِ آنان در پرهیز از جانب‌داری و از این طریق متمرکز ساختن هجا بر موضوعِ مطلوب نمایان است. نویسندگان جامعهٔ خود را شناخته‌اند و تصویری از زندگی ملّی را با همهٔ جنبه‌های منفی آن و چهره‌های نمونه‌واری که به آسانی بازشناختنی‌اند عرضه داشته‌اند و اثر هنری درهم‌بافته‌ای پدید آورده‌اند.

قهرمان‌های هر دو اثر در یک صفت شریک‌اند و آن خسّت است که برای تضادهای خنده‌آوری که نغمهٔ درخورِ هجاست جان می‌دهد. هر دو قهرمان مدعی آن‌اند که فقیرند و از مرگ، اگر به معنی ترک اموال اندوخته‌شان نباشد، هراسی ندارند.

قاری و حاجی چند عیب «جزئی» دیگر هم دارند. هر دو در پرخوری افراط می‌کنند (حاجی‌آقا، ص ۸۴؛ مرگ سودخور، pp. 43, 107) امّا غالباً به خرج دیگران. رفتارشان نفرت‌انگیز است: بریده بریده سخن می‌گویند، دندان‌هایشان را با پر رویی در حضور جمع خلال می‌کنند. مقدس‌نما هستند ــ نام‌های آنها (قاری و حاجی) یادآور نزدیکی و انس با مذهب است. سعی دارند در اجتماع مانند مسلمان‌های متعصب رفتار کنند. در مراسم عزاداری ایام عاشورا، در مجالس تعزیه، حاجی را همیشه در صف اوّل می‌توان دید (ص ۵۷). در فرصت‌های مناسب، قاری با تلفظ قرآنی یعنی به شیوهٔ قاریان حرف می‌زند (p. 37) و در مراسم تدفین بلند دعا می‌خواند تا تکّه پارچه‌ای به دست بیاورد یا دهقانی را که تقاضای وام

---

۸۳) ولفگانگ کِیسِر Wolfgang Kayser این خطر را گوشزد می‌سازد و می‌نویسد:

... je mehr die Satire als Sinn-Aussprache gemeint ist – durch gleichsam negierende Darstellung eines Negativen –, desto weiter entfernt sie sich aus der Literatur und begibt sich auf jenes Feld, das als didaktische Literatur bezeichnet wird. (*Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1948, p. 383)

«طنز به عنوان گفتمان، در اثرِ توان گفت انکار بازنمودی از امر نامطلوب، هرچه بیشتر از ادبیات [به معنای اخصّ آن] فاصله می‌گیرد و به عرصه‌ای روی می‌آورد که به عنوان ادبیات تعلیمی شناخته شده است.»

دارد تحت تأثیر قرار دهد (p. 100). امّا از آنچه در خلوت می‌گویند پیداست که مذهب را فقط وسیله‌ای برای سوار شدن بر مردم بی‌سواد می‌دانند. قهرمان‌ها حس تحقیر خود را نسبت به مردم پنهان نمی‌کنند چون آنها را فقط وسیلهٔ نیل به مقصود یعنی منافع خود می‌دانند. حاجی برای آرامش بخشیدن به خود می‌گوید: «عجالتاً جامعه گاو شیرده ماست و دنیا به کام ما می‌چرخه.» (ص ۱۳۱) و قاری هم می‌گوید: «گاو شیردهِ خوبی در دست من است ...» (p. 109) حاجی در جای دیگری می‌گوید: «باید کاری کرد که برزگر و دهقان خودش را محتاج من و شما بدانه و شکرگزار باشه. برای اینکه ما به مقصود برسیم، باید او ناجوش و گشنه و بی‌سواد و کر و کور بمانه». (ص ۱۳۱)

در هر دو اثر عینیّتِ تاریخیِ آمیخته با زندگی واقعی غالباً با شرح جزئیات دیده می‌شود[۸۴]. هر دو اثر سرشار از واقعیات‌اند و، بدین‌سان، سوای آنکه به عنوان راهنمای جامعی برای کیفیات روان‌شناسی آن زمان به‌کار می‌آیند، برای مورخان نیز مدارک تاریخی گران‌قدری از نوع ویژه خواهند بود. در این آثار، مبالغه در هجا مشکل‌ساز نیست چون مورخ می‌تواند دریابد که در آنها امر واقع کدام و آنچه به حوزهٔ تخیل خلاق تعلق دارد کدام است. البته این به آن معنی نیست که این هر دو اثر فقط به عنوان مدارک تاریخی باید ماندگار شوند بلکه، به‌عکس، از طریق احساس و درک زیبایی یا نفی آن است که همچنان ارزشمندند.

صدرالدین عینی، در مرگ سودخور، گذشته از قاری، بسیاری شخصیت‌های چندوجهی تصویر کرده که عصارهٔ بیماری‌های اجتماعی گوناگون‌اند: یک نایب فاسد، یک قاضی که بی‌سروصدا در محکومیت مردم بی‌گناه با آگاهی کامل از بی‌گناهی آنان رأی صادر می‌کند؛ امّا او «مطابق شرع عمل می‌کند» لذا کافی است دو شاهد عادل علیه متهم شهادت بدهند و حکم صادر شود. هدایت نیز مجموعهٔ کاملی از شخصیت‌های دغل‌کار ارائه می‌دهد، مانند صاحب‌منصبِ جاه‌طلب، روحانی‌نما که برای پول حاضر است تعصب

---

۸۴) در آنچه به مرگ سودخور مربوط است ←
Jiří Bečka, "The Historical Veracity and Topicality of the Novel *Margi sudkhūr* by Saddriddin Ayni" (واقعیت تاریخی و تعلّق مکانی زُمان مرگ سودخوز نوشتهٔ صدرالدین عینی) *Yádnáme-ye Jan Rypka*, Prague 1976, pp. 197-207.

در مورد زُمان کوتاه حاجی آقا، می‌توانیم از شایعات سال‌های جنگ جهانی دوم یاد کنیم مشعر بر اینکه هیتلر دین آسلام را پذیرفت. (حاجی آقا)

مذهبی را رواج دهد. هر دو قهرمان مدام در پی برقراری روابط با کسانی هستند که در مقابل انعام و حقّ‌حساب منافع آنها را تأمین کنند.

قاری و حاجی و دوستانشان در جامعه مظهر شرّند و از نظر نویسندگان این‌همه در حال فناست و باید فنا شود. عینی سرنوشت قهرمانش را در خود عنوانِ داستان [مرگِ ...] رسم می‌کند و حاجی هرچند در آخرین صفحهٔ کتاب هنوز زنده است، سن و رؤیاهای او و اینکه عمل جراحی انجام‌داده موجب می‌شود خواننده انتظار داشته باشد که او به‌زودی برای مناسبات انسانیِ بهتر جا باز کند.

نویسندگان در ادبیات و شعر احساس‌های خود را منتقل می‌کنند، امّا این احساس‌ها را، به دلیل پیچ‌وتاب ارزش‌ها در زبان طنز، باید در گفته‌های متضادّ قهرمانان داستان دید. یک تاجرِ دارای گرایش مذهبی امّا فارغ از پایبندی به اصول اخلاقی دربارهٔ شعر به تحقیر سخن می‌گوید: «شما، دام‌الله، وقت خودتان را صرف چیزی به این کوچکی، شاعری، کرده‌اید ... کدام شاعر تابه‌حال ثروتمند شده؟». حاجی هم نظر مشابهی دارد: «اگر فرصت داشتم ده تا دیوان شعر می‌گفتم، امّا امروزه‌روز این‌جور تفریحات به‌درد مردم نمی‌خوره» (ص ۱۷۸). حجت الشریعه اضافه می‌کند که «شعر و نقاشی و موسیقی و مجسمه‌سازی فعل شیطان است». (ص ۱۹۰)

این دو اثر خصیصهٔ مشترک دیگری هم دارند که بی‌دخالتِ متکلّفانهٔ نویسنده بر خواننده اثر می‌گذارند. شخصیت آدم‌ها با رفتار و گفتار آنها نشان داده می‌شود، خود نویسنده‌ها به‌ندرت دست به نقد و تفسیر می‌زنند و همین تأثیرِ هجا را افزایش می‌دهد. غالباً خودِ خواننده است که نتیجه‌گیری می‌کند یا گاهی یکی از افراد داستان. مرگ سودخور و حاجی‌آقا، هر دو، آرزوی جامعه‌ای بهتر با مردمی بهتر در آن را دارند. از خصایص زشت قهرمان منفی در هر دو اثرِ هجائی استفاده شده است ــ چهره‌های مثبت، در صحنه‌های گوناگون، اصلاً بر آن قدرت اقناعی که شخصیت‌های منفی دارند دست نمی‌یابند. چهره‌های مثبت، به‌رغم انبوه بدی‌هایی که در این داستان‌ها نمودار می‌شوند، ایمان به انسان را از دست نمی‌دهند. عینی و هدایت دنائت و بلاهت و خبث طینت قهرمانان خود را در تضادّ مستقیم با آرمان‌های خویش وصف می‌کنند. خود این توصیف‌ها، بنا به گفتهٔ گوگول، خَلق انسانی شریف از دیدگاه آنان است.

طبق سنّت و اخلاقیات اسلامی زن‌ها در این داستان‌ها نقش فعالی ندارند. از زن‌ها

فقط گاه‌گاه، معمولاً از جانب مردها، یاد می‌شود. آن‌هم به عنوان موجوداتی که باید سرکوب شوند (مثلاً در این گفتهٔ قاری: «زن‌های گیس‌دراز و کم‌عقل» مرگ سودخور، p159؛ حاجی‌آقا، ص ۱۱، ۱۲، ۷۸). امّا در هر دو اثر شاهد نشانه‌هایی هستیم از حسّ تحقیر این سرکوب‌شدگان نسبت به اربابشان. (مرگ سودخور، p34[۸۵]؛ حاجی‌آقا، ص ۲۱۷)

هر دو نویسنده رمان کوتاه را بهترین وسیله برای تحقق بخشیدن به مقاصد هنری خود می‌دانند[۸۶] چون شکلی ادبی است که طیف وسیعی از شخصیت‌هایی را دربرمی‌گیرد که می‌توانند هم پیچیدگی‌های زندگی را منعکس سازند و هم، در عین‌حال، نسبتاً انسجام خود را حفظ کنند. در هر دو سنّت ادبیِ تاجیکی و فارسی، این شکلِ تازه‌ای است که در ادبیات سنّتی همانندی ندارد. داستان مرگ سودخور در جنگ جهانی اول به اوج خود می‌رسد و داستان حاجی‌آقا طیّ جنگ جهانی دوم اتفاق می‌افتد.

وسایل زبانیِ هر دو اثر همبستگی دارند و همچنین به محتوای خود وابسته‌اند. هر دو نویسنده کلمات و عبارات لازم و لحن‌های درست را یافته‌اند که به تداعی‌های انفعالی و حسی قوّت بیانی می‌بخشد و در مقابل همان لذت و سرخوشی را به خوانندگان ارزانی می‌دارد. هر دو اثر، به شیوهٔ اشعار کلاسیک فارسی، سرشار از تعبیرات استعاری‌اند و هر دو نویسنده در کنار استفادهٔ نظرگیر از استعاره‌های سنّتی، استعاره‌های تازه‌ای خلق کرده‌اند. در این آثار، که در آنها مقدار زیادی سخن مستقیم به‌کاررفته (به‌خصوص در حاجی‌آقا)، از مقدار هنگفتی عناصر پر معنا و شاخص زبان استفاده شده که از دیدگاه زبان‌شناسی به تبلور حالت انفعالیِ شخصیت‌ها و خود آنها کمک می‌کند[۸۷]. هر دو داستان حاوی کلماتی چند به لحاظ سبکی پر آب و رنگ‌اند. تعبیرات کهن، واژه‌های لهجه‌ای،

---

85) → V.P. Pankina, "Povest' 'Smert' rostovščika' – odno iz vysšix dostiženiy ivorčestva S. Ayni" (داستان کوتاه 'مرگ سودخور' – یکی از عالی‌ترین دستاوردهای صدرالدین عینی»), *Izvestiya otdeleniya obščestvennyx nauk* 15, Stalinabad 1957, p. 74.

۸۶) در متن تاجیکی، مرگ سودخور (*Margi sudxūr*) "povest" (داستان کوتاه) خوانده شده است. حاجی‌آقا، در عرف ادبی ایران، معمولاً رمان خوانده می‌شود، امّا ماریا زولنا Maria Zolna حاجی‌آقا را، به اعتبار ساخت و طرز تکوین، از سنخ رُمان کوتاه قلمداد می‌کند.

("Uwagi o formie niektorych utworów Sādek Hedājata", *Przegląd Orientalistyczny*, 1957, p. 154.)

87) → D.N. Šmelev, *Slovo i obraz* (واژه و رُمان), Moskva 1964, p. 43 and fol.

عناصر زبان عامیانه، تعابیر کنایی و امثال، غالباً در آنها درج شده‌اند و این در آثار هجائی نقش خاصی ایفا می‌کند و نوعی «همبستگی خشک» میان نام آدم‌های داستان و منش خاصّ آنها پدید می‌آورد که معمولاً جنبهٔ منفی دارد. نام‌های خود قهرمانان و تقریباً همهٔ چهره‌ها در حاجی‌آقا نوعاً از همین دست است.

امّا، در عین حال، بین این دو اثر تفاوت‌های مهمی وجود دارد. پیش از همه آنکه مرگ سودخور داستانی تاریخی است که با گذشته، یعنی روزگار جوانی نویسنده، سر و کار دارد. این داستان، در فضای محلی، می‌تواند به نشان دادن صفات زشت انسانی، خسّت، خودپرستی و ریاکاری کمک کند امّا بار سیاسی نمی‌تواند داشته باشد؛ زیرا شرّ اجتماعی که در این اثر به آن پرداخته شده دیگر تقریباً وجود ندارد: مضمون عمده ــ نزول‌خواری که روستائیان را از زمینشان محروم و آنها را به گدا تبدیل کرد، دیگر در منطقهٔ فعلی جمهوری‌های آسیای مرکزی وجود ندارد؛ هرچند این موضوع در زمان نوشتن داستان، همچنان که در سایر کشورهای آسیائی تا به امروز، مشکلی جدی بود[88]. حاجی‌آقا، به‌خلاف، اثر هجائی سیاسی ممتازی است ــ از جهت قصد نویسنده، سیاسی‌تر و تهاجمی‌تر از مرگ سودخور است، از این جهت که، در زمان نگارش (۱۳۲۴)، مقصود از آن نقد اوضاع و احوال کشور، ریا، سیاست‌ها و اخلاق سیاسی شخصیت‌های زمامداران بود و حتی تا به امروز برخی از منتقدان ادبی، به‌خصوص منتقدان ایرانی ــ که غالباً به پیروی از سُنَن، از ادبیات توقعات خاصی دارند ــ آن را هجویهٔ محض شمرده‌اند که بیرون از مرز ادبیات است.

داستان‌ها، در مکان‌ها و زمان‌های متفاوت پرورده می‌شوند و این امر فعالیت‌های قهرمانان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. قاری در بازارهای بخارا پرسه می‌زند و برای دیدن مشتریانش دهکده‌های مجاور را گز می‌کند، در حالی که حاجی ناراحت است که اتومبیلش مدل سال بعد نیست (ص ۵۰)، هرچند احتمالاً فقط از این‌رو که پول بیشتری عایدش می‌شد و به نرخ برابریِ دلار علاقه‌مند است. حاجی فقط پول قرض نمی‌دهد زیرا این کار دیگر مناسب وضع اقتصادی ایران نیست و مهم‌تر از همه از این‌رو که، در مقام سیاست‌پیشگی و به عنوان تاجری ثروتمند، راه‌های بهتری برای درآوردن پول می‌تواند در پیش گیرد،

88) → J. Bečka, "Tradition in Margi sudxūr, the Novel by Sadriddin Ayni", *ArOr* 35, 1967, pp. 352-371.

مانند بستن قراردادهای دولتی یا اخذ رشوه برای کارچاق‌کنی در دستگاه اداری. قاری به قصر امیر می‌رود تا از کلاه‌برداری شکایت کند که مبلغ هنگفتی از او گرفته است. است. حاجی مزلقانی را، در ازاء رشوه، به عنوان دیپلمات راهی امریکا می‌سازد ــ البته مزلقانی قصد دارد در آنجا فرش‌فروشی باز کند و، با گرفتن این سمَت، از تحمل خرج سفر معاف می‌گردد. خلاصه اینکه، مرگ سودخور در آسیای مرکزیِ عقب‌ماندهٔ فئودالی و در زمانی جایگزین است که برخی از مزایای نوعی سرمایه‌داری، مانند بانک‌ها، برات و سفته و نظایر آن، نسبتاً به سرعت وارد آن شده است. در حالی‌که داستان حاجی‌آقا به پس‌زمینه‌ای از سرمایه‌داریِ پیشرفته تکیه دارد که در آن هنوز بقایای شرایط فئودالی به‌روشنی حس می‌شوند. شواهد آن است گزارشی دربارهٔ یک زمین‌دار و سه کشاورز متّهم (حاجی‌آقا، ص ۱۹۵) همچنین رفتار حاجی با افراد خانواده‌اش و خدمتکارش و، از آن بیشتر، خاطراتش از «روزگار خوش قدیم». حاجی، به خلاف قاری، جاه‌طلب است امّا حتی این خصیصه هم با شهوت ثروت و مال‌اندوزیِ او رابطهٔ نزدیک دارد ــ هرچه محترم‌تر و بلندمقام‌تر باشد پول درآوردن و پول روی پول انباشتن برایش آسان‌تر می‌گردد.

پرورش و پردازش شخصیت قاری هم خاصّ خود آن است: فصل به فصل بیشتر و بیشتر به وام‌دهنده‌ای گرگ‌صفت تبدیل می‌شود، چون شرایط رشد اقتصادی آسیای مرکزی ظاهراً عملاً درخور خاتمهٔ کار اوست. رشد اقتصادی، با معامله‌های کلان‌تر و بهتر، بیش از پیش روستاها را تحت تأثیر قرار می‌دهد و «کسب و کار» ظالمانه و پرمنفعت را برایش آسان می‌سازد. در آغاز داستان، حاجی چند هزار تومان به امینی می‌سپارد و در آخر کار، حساب بانکیِ به‌تخمین یک میلیون تنگه‌ای دارد. ساختار داستان حاجی‌آقا به هیچ نوع پروردگی و تحولی در شخصیت حاجی راه نمی‌دهد. مدت زمانی که داستان در بر می‌گیرد نسبتاً کوتاه است و این، همراه با سنّ قهرمان، به چیزی جز پذیرش عقاید او، که نتیجهٔ یک عمر تجربه است، مجال نمی‌دهد. با این حال، همچنان‌که در فصل حاوی رجعت به گذشته می‌توان دید، حاجی هم در حال رشد و تحول بوده است.

قاری و حاجی تحصیل‌کرده نیستند با این تفاوت که قاری ادّعا نمی‌کند که تحصیل‌کرده است چون ظاهراً آن را برای رسیدن به هدف اصلی‌اش یعنی مال‌اندوزی مهم نمی‌داند. در حالی‌که حاجی در مقام دولتمرد حس می‌کند که شهرت تحصیل‌کردگی مزیّتی است. از

این زو عضو فرهنگستان است و ادعا می‌کند که در کار نوشتنِ کتابی است؛ امّا در واقع قاآنی و ابیات رکیک او را برترین شکل هنر می‌شمارد. (ص ۷۶)

تفاوت در ساختار دو داستان دیده می‌شود. دورهٔ زمانی داستان مرگ سودخور تخمیناً دو برابر آن در حاجی‌آقاست و مدتی بیش از بیست سال را در بر می‌گیرد. در مرگ سودخور، شماری از حوادث وصف شده است که پیوند آنها با مطلب اصلی بسیار سست است و این اثر در واقع مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه به هم پیوسته است. داستان حاجی‌آقا دوره‌ای کمتر از یک سال را در بر می‌گیرد و آن کم و بیش در یک مکان پرورده می‌شود. امّا در هر دو داستان فصلی وجود دارد که به قهقرا بازمی‌گردد و خاستگاه و زندگی قهرمان‌ها را پیش از شروع داستان نشان می‌دهد و خصوصیات مَنِشی آنها را نسبتاً به‌تفصیل شرح می‌دهد. صدرالدین عینی در مدرسهٔ بخارا تحصیل طلبگی کرد و مدرّس شد: سطح فرهنگی این مدارس را در حادثه‌ای می‌توان نشان داد که طیّ آن طلبه‌ای باید مدرسه را ترک کند چون کفش دوختِ قازان پوشیده که جیرجیر می‌کند. مردم می‌گویند کفشدوزان مسیحیِ قازان از موی خوک در تخت کفش استفاده می‌کنند و لذا به خاک مقدس مدرسه بی‌حرمتی شده است[۸۹]. امّا، صادق هدایت در مدارس جدید درس خوانده و زمان درازی در پاریس زندگی کرده است. نباید فراموش کرد که عینی در ۱۹۱۷ در زندان امیر تا حدّ مرگ کتک خورد و برادرش سراج‌الدین در ۱۹۱۸ اعدام شد[۹۰] و، به گفتهٔ خود او، پس از آنکه بخارا از حکومت قرون وسطائیِ امیر آزاد شد، زندگی واقعی را سرگرفت[۹۱]. از این رو، برای بیزاری از رژیم زمینه‌هایی داشته است. او توانست نفرتش را به طریقی تازه بیان کند که در ادبیات آسیای مرکزی غیرسنّتی شمرده می‌شد؛ چون با ادبیات اروپایی و از همه بالاتر با ادبیات روسی آشنایی داشت. او خودش را شاگرد گورکی[۹۲] می‌دانست، هرچند این بیشتر ادای احترام است تا رابطهٔ واقعی معلم ـ شاگردی. صادق هدایت به

89) Eddoštho (یادداشت‌ها); Sadriddin Ayni, *Kulliёt, jildi 6* (کلیات، ج ۶), Dušanbe 1962, p. 259.

90) S. Ayni, *Muxtasari tarjimai holi xudam* (مختصر ترجمهٔ حال خودم), Stalinobod 1958, p. 81.

91) S. Ayni, "Du XXX sol." («دو سی سال»), *Šarqi surx*, 1974, 11, pp. 10-12.

92) S. Ayni, "Zindai abadi" (زندهٔ ابدی), *Baroji adabijoti sotsialisti* (برای ادبیات سوسیالیستی), 1936, 7, pp. 7-9.

خانواده‌ای قدیمی و ثروتمند تعلق دارد و در تماس با چپ‌های ایرانی[۹۳] و، به احتمال قوی، طیّ اقامتش در پاریس، با جنبش‌های تجدّد اجتماعی آشنا شد.

دو رمان، به‌رغم تفاوت‌های یادشده، شباهت‌های زیادی با هم دارند. همچنان‌که پیش‌تر اشاره شد، هر دو اثر سرمشق‌های بومی و خارجی دارند یا ممکن است داشته باشند؛ امّا این امکان هم وجود دارد که هدایت از مرگ سودخور الهام گرفته باشد. ممکن است صادق هدایت مرگ سودخور را دیده باشد که خود تا سال ۱۹۴۵ دو چاپ آن منتشر شده بود ــ یکی از آنها به خط لاتینی (در سال‌های ۱۹۳۰-۱۹۴۰، همه کتاب‌های تاجیکی به همین خط چاپ می‌شدند؛ در ۱۹۵۸، مرگ سودخور به خطّ فارسی نیز به چاپ رسید)[۹۴]. پرویز ناتل خانلری، در نامهٔ محبت‌آمیز مورخ ۱۳۴۸/۱۲/۲۱ خود، بر آن است که صادق هدایت با عینی و نوشته‌هایش فقط از روی مستخرجاتی آشنا شده که در مجله‌های ایرانی انتشار یافت. باید یادآوری کنیم که صادق هدایت در آغاز ماه دسامبر ۱۹۴۵ (۱۶ آذر ۱۳۲۴) برای شرکت در جشن بیست و پنجمین سال تأسیس دانشگاه اُزبک به تاشکند آمد[۹۵]. بعید است که او در مقام نویسنده، به صدرالدین عینی نویسندهٔ تاجیک، که در ازبکستان احترام بسیار داشت و پایه‌گذار نثر نوین اُزبک شناخته می‌شد، بی‌توجه مانده باشد. احتمال ضعیفی وجود دارد که هدایت حاجی‌آقای خود را در فاصلهٔ زمانی بین سفر به تاشکند و انتشار رمان خود در مجلهٔ سخن نوشته باشد. امّا، به گفتهٔ بزرگ علوی، این داستان پس از سفر نویسنده به ازبکستان نوشته شده است.[۹۶]

به نظر می‌رسد که هر دو نویسنده در خلق اثری برخوردار از قوّتی فوق‌العاده و توان‌گفت مبهوت‌کننده موفق شده باشند ــ اثری که نه فقط تکوین آن بر درک واقعی تجربه‌ای مبتنی است بلکه در تحقق هنری نیز به تصاویری مرتبط با مسائل زندگی و در

---

۹۳) صادق هدایت به حزب توده گرایش و از جمع هواداران این حزب دوستان چندی داشت.

94) → J. Azizoulov, Z. Muliojonova, *Fehrasti asarhoi S. Ayni va adubiëti oid ba ū to oxiri soli 1961* (فهرست اثرهای صدرالدین عینی و ادبیات عاید به او ــ نوشته‌های راجع به او ــ تا آخر سال ۱۹۶۱), Dušanbe 1963, pp. 17, 21.

۹۵) ← پیام نو، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۲، تهران، دی‌ماه ۱۳۲۴، ص ۱۴ (بر طبق نامهٔ کُمیساروف D. Komissarov در بیست‌وسوم مارچ ۱۹۷۰). در بیشتر مقالات راجع به هدایت، تاریخ این سفر سال ۱۹۴۴ ذکر شده است.

۹۶) در ضمیمهٔ ترجمهٔ آلمانی حاجی‌آقا: Sādek Hedājat, *Hādschi Āghā*, Berlin 1963, p. 150.

عین‌حال با سنّت ادبیِ ملی و گرایش‌های ادبی نو احساس شده است. در صدای خنده‌ای که از این آثار به گوش می‌رسد هیچ گذشت و اغماضی وجود ندارد، نقدِ احساسی در آنها کیفیت تازه‌ای می‌یابد و به محکوم ساختن همهٔ آنْ چیزهایی بدل می‌شود که برای جامعه خطرناک است، همهٔ آنچه از نظر اجتماعی آسیب‌رسان است؛ و چنین اثر هجائی اجتماعی و سیاسی را فقط کسانی می‌توانستند بنویسند که درگیر سیاست نباشند، کسانی که دیدگاه‌های سیاسی خود را متوجه سرنوشت انسانی کرده باشند و خدمت به موقعیت تاریخی ویژه‌ای را آغازیده باشند. بدون تردید هر دو اثر از زمرهٔ بهترین کارهای ادبیات ملی‌اند و از همان اهمیت آثار شجاعانهٔ تازه‌ای برخوردارند که بر ادبیات ملی تأثیر بارزی برجا می‌گذارند.

❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی