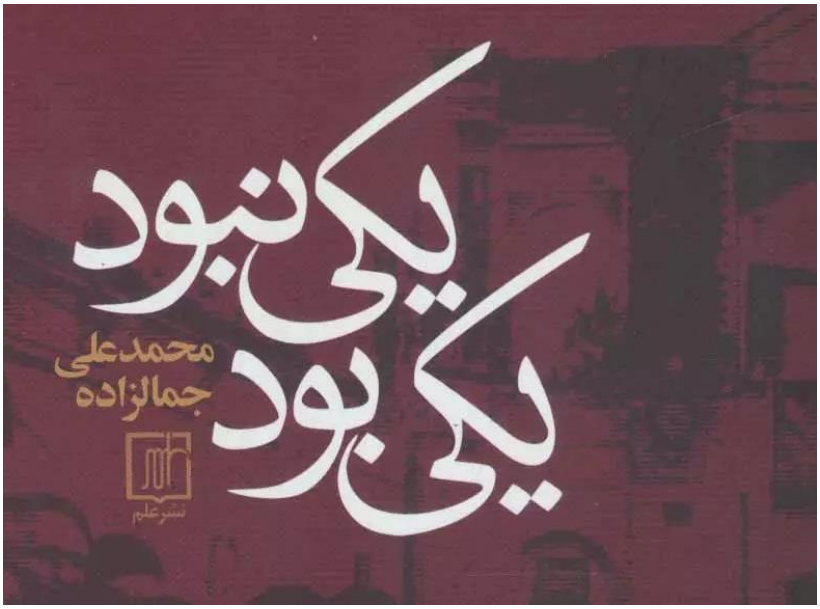
https://pecritique.com/

نقد اقتصاد سیاسی
بهمن‌ماه ۱۴۰۲

راوی زبان فارسی

مهرشاد گلستانی



«فقط با اقلیت بودن است که می‌توان اکثریتی یا انقلابی بود. بیزاری از زبان ارباب‌ها به‌تمامی. جاذبه‌ی زبان خدمتکاران و کارمندان برای کافکا (همان احساسی که پروست نسبت به خدمتکاران و زبانشان داشت). آن‌چه بیشتر او را جذب می‌کند، امکان تبدیل زبان خود به زبان اقلیت است، با این فرض که این زبانی خاص است، یعنی زبان اکثریت است یا بوده است. گونه‌ای بیگانه بودن درون زبان خود؛ این است موقعیت شناگر بزرگ کافکا. زبان حتی وقتی واحد است، باز آمیزه است، مخلوطی اسکیزوفرنیک است، جامه‌ی یک دلقک که در آن انواع متفاوت کارکردها و مراکز قدرت به بازی در می‌آیند. آن‌چه را می‌توان گفت با آن‌چه نمی‌توان گفت می‌آمیزد» (دلوز، ص ۱۰۷).

محمدعلی جمال‌زاده در حیات ادبی خود شاید بیش از هر چیز در جستجوی «فارسی شیرین» یا همان زبان عمومی است. چنانکه در مقدمه‌ی «یکی بود یکی نبود»، اهمیت شکل‌گیری این زبان که در واقع همان «زبان رایج و معمولی مردم کوچه بازار» است، برجسته شده است (ص ۵، جمال‌زاده). حرکت در مسیر عمومی کردن زبان برای جمال‌زاده، همان تلاش برای برقرای «دموکراسی ادبی» یا زدودن « جوهر استبداد سیاسی ایرانی» در « ماده‌ی ادبیات» است. مسیری که با پذیرش و گسترش نوشته‌های «بی‌تکلف و ساده»، ادبیات را از انحصار «فضلا و ادبا» خارج می‌کند و امکانی برای بروز و حضور «تمام طبقات ملت[...] از زن و مرد و دارا و ندار» فراهم می‌کند. جمال‌زاده در «فارسی شکر است» سعی در همه‌گیرکردن زبان ملی و عمومی‌کردن آن و ساختن خرده‌روایت‌هایی برابر، در مقابل روایت مرکزی قصه‌اش دارد. میل به عام‌کردن زبان تناقضاتی را در ادبیات مدرن فارسی ایجاد کرده و پیگیری ردپای آن تا امروز و فهم ما از «فارسی شیرین» محل بحث باقی مانده است. روایت زبان ملی از زمینه‌ی تاریخی خود یعنی شکل‌گیری دولت-ملت‌سازی ایرانی متأثر شده است و در عین حال سطح تحلیل مستقلی را طلب می‌کند. اگر دولت‌ملت‌سازی ایرانی امکان‌های دموکراتیک و هم‌زمان یکپارچه‌ساز ملی را مستتر می‌سازد، زبان همه‌گیر ملی نیز متأثر از زمینه‌ی تاریخی خود شک‌هایی در شکل دموکراتیک زبان و یا یکپارچه و مرکزی بودن آن پدیدار می‌سازد. جمال‌زاده درکناره‌های نظام معنایی ادبی پیشامدرن، با زبان «عامیانه»

و شخصیت‌سازی داستانی از «مردم» عادی، مسیر خود را پیش می‌گیرد. از سوی دیگر روایتی متناقض با این مسیر را نیز پی می‌گیرد که شکلی از مرکزشدنی نو را در روایت خود امکان‌پذیر می‌سازد. از یک‌سو شخصیت‌های ادبی «مردمی»[۱] را در داستان خود نمایان می‌کند و از سوی دیگر با مرکز شدن راوی داستان خود، بر ضد مردمی و همه‌گیر شدن روایت داستانی خود عمل می‌کند؛ بدین طریق تشویشی از جهانِ زمانه‌ی خود را برای ما پدیدار می‌سازد. پررنگ‌شدن حضور «مردم» و تغییر فرم زبان به سمت «عامی‌شدن» دو میل اساسی در جمال‌زاده است اما در راستای تحقق خود مسیر پرفرازونشیبی را طی و گاه به ضد خود عمل می‌کند. شکل زبان «مردمی» و «عامیانه»ی جمال‌زاده سعی می‌کند تا در برابر زبان رسمی و مرکزی، عمومی‌شدن زبان و روایت را دنبال کند.

جمال‌زاده در فرم روایی و زبان خود ایرانی‌بودنی را می‌جوید که زنگ خطری از «ایرانی‌شدن بیش از اندازه» را برای ما روشن می‌کند. خطری که از شکل‌گیری هم‌زمان ادبیات و دولت-ملت مدرن ایران، نمودهای فرمی متفاوتی در ادبیات ایران یافته است. ادبیات پیرامونی ایرانی هم‌زمان که سعی می‌کند تا به‌عنوان «ادبیات» خوانده شود، تأکیدی مضاعف بر وضعیت «سنت ملی» خود می‌کند. در این تناقض ادبیات فارسی گاه به فرم گفتمانی روایت مسلط ملی (هرگونه روایت ملی تثبیت‌کننده‌ی فرم دولت-ملت مرکزمحور) نزدیک می‌شود و گاه امکان فراروی از آن را به تخیل درمی‌آورد. جمال‌زاده سعی می‌کند که خود را درون جهان ادبی ببیند و هم‌زمان فرم «خاص ایرانی» خود را حفظ کند. جمال‌زاده سعی دارد بگوید که ادبیاتی «ایرانی» اما «امروزی» و «مدرن» است. پرداختن به تنش ادبیات و روایت-زبان ملی مسئله‌ی پیش‌روی ما قرار می‌گیرد. ادبیات فارسی هم‌زمان که از روایت ملی ایرانی شکل می‌پذیرد، تخیلی نو را

---

[۱] اهمیت یافتن ایده‌ی مردم و عامیانه در جمال‌زاده لحظه‌ی مهمی است که در ادامه به مفهوم مردم و فهم یکپارچه از تناقضات آن خواهیم پرداخت.

در شکاف‌های آن، برای لحظاتی پدیدار می‌سازد. در جریان اصلی نقد ادبی فارسی زبان،[۲] ادبیات فارسی را «در حال رسیدن» به وضعیت مدرن می‌بینند.

فردریک جیمسون در مقاله‌ی ادبیات جهان سوم و دوره‌ی سرمایه‌داری چندملیتی (۱۹۸۶) راهی را به‌ما نشان می‌دهد تا از نگاه مسلط فوق در متون تحلیلی ادبیات فاصله بگیریم. ادبیات جهان سوم نام‌گذاری‌ای است تا متون ادبی کشورهای پیرامونی در بافت ویژه‌ی خودشان تحلیل شود و نه با تأخری زمانی و در حال رسیدن به ادبیات پیشرفته‌ی «ما»ی غربی. گویی با وضعیتی سروکار داریم که غرب در حال نوشتن «ادبیات پیشرفته»ی مدرنیستی و پسامدرنیستی است و جهان سوم هنوز با فرم رئالیستی قرن نوزدهم دست‌وپنجه نرم می‌کند. نگاهی که ادبیات مدرن جهان را نه هم‌زمان و در نسبت با هم که در توالی‌ای تطوری و رسیدن جهان سوم به جهان توسعه‌یافته می‌بیند. در امتداد مسئله‌ی فوق چشم‌اندازی برای ما روشن می‌شود تا فرض بومی‌دانستن رمان فارسی را به چالش بکشیم و در سطحی جهانی، جریان مسلط تحلیل ادبی در ایران را تبدیل به مسئله کنیم. جهان سوم در نگاه خیره‌ی جهان اول، ادبیات خود را با تأخیری زمانی و برپایه‌ی فرضی که ادبیات را سرزمینی و ملی می‌بینند، در حال رسیدن به جهان اول مشاهده می‌شود. سعی می‌کنیم تا جمال‌زاده را در نسبت با زمینه‌ی تاریخی خودش (و نه درون جغرافیایی ملی و دورافتاده از جهان ادبیات) ببینیم. در نگاه چیره‌ی بوطیقایی میدان ادبی فارسی جمال‌زاده در حال دست‌وپا زدن بین حکایت و داستان مدرن به نظر می‌رسد. جمال‌زاده برای ما راوی متزلزلی را متصور می‌سازد که در حال دست‌وپا زدن بین امکان‌های مختلف روایت زبان ملی در تناقضات ایران مدرن، بین قطب‌های دموکراتیک و مرکزمحور زبانی-روایی می‌لغزد. برجسته‌ساختن پیچیدگی و دگردیسی صدای راوی بومی و لغزیدن‌های او بحث ما را پیش خواهد برد. قصد ما روشن‌ساختن اضطراب و تناقض شکل‌گرفته، در صدای روایت پیش‌روی‌مان است؛

---

[۲] تقریباً در اکثر قریب به اتفاق آثاری که حول داستان‌های فارسی تولید شده‌اند، این نگاه چیرگی دارد. آثار حسین پاینده یا میرعابدینی و یا نقدهای فرهادپور (گاه از نظر او ادبیات فارسی جدی نداریم) و... نمونه‌هایی از بی‌شماری سیطره‌ی این نگاه در متون تکاملی-اروپامحوری است که میدان ادبی ایرانی را در برگرفته‌اند.

صدایی که جریان مسلط نقد ادبی جمال‌زاده را مرز داستان و پیش‌داستان فهمیده است (پیش‌داستانی که گویی هنوز چنان‌که باید «داستان» نشده است و با متر ادبیات جهان هم‌تراز نشده است). بنابراین با واکاوی متونی حول این داستان، فرم داستان «فارسی شکر است» از جمال‌زاده را نه در مرز حکایت و داستان مدرن، بلکه همچون فرمی همبسته با وضعیت تاریخی خود بفهمیم. فرم داستان‌های جمال‌زاده به‌سختی به‌عنوان ادبیات مدرن و اکنون جهان ادبیات به رسمیت شناخته می‌شود. پاسکال کازانووا در کتاب «جمهوری جهانی ادبیات» (۱۳۹۲) می‌گوید:

«شکاف جبران‌ناپذیر و خشن میان جهان ادبیات متروپل و پیرامون فقط برای نویسندگانی که در پیرامون‌اند محسوس است، کسانی که مجبورند به طرز ملموسی مبارزه کنند تا (به قول اکتاویو پاز) صرفاً به «دروازه‌ی اکنون» برسند و آنگاه پروانه‌ی ورود به ناحیه‌های اصلی آن را کسب کنند، کسانی که در مورد ماهیت و شکل توازن قدرت ادبی روشن‌بین‌ترند» (۱۳۹۲، ص. ۵۵ [با اصلاحاتی در ترجمه]).

مقدمه‌ی کتاب «یکی بود یکی نبود» از جمال‌زاده (۱۳۰۰)، مانیفست نقد ادبی زمان خود است که واکاوی آن می‌تواند شکل‌گیری نگاهی «تجددخواه» را هم‌زمان با شکل‌گیری دولت-ملت ایران به نمایش درآورد. دیباچه‌ی کتاب «یکی بود یکی نبود» این گونه آغاز می‌شود:

«ایران امروز در جاده‌ی ادبیات از اغلب ممالک دنیا عقب است. در ممالک دیگر ادبیات به مرور زمان تنوع پیدا کرده و از پرتوی همین تنوع روح تمام طبقات ملت را در تسخیر خود درآورده و هر کس را از زن و مرد و دارا و ندار، از کودکان دبستانی تا پیران سالخورده را به خواندن راغب نموده و موجب ترقی معنوی افراد ملت گردیده است. اما در ایران ما بدبختانه عموماً پا از شیوه‌ی پیشینیان برون نهادن را مایه‌ی تخریب ادبیات دانسته و عموماً همان جوهر استبدادی سیاسی ایرانی را که مشهور جهان است در ماده‌ی ادبیات نیز دیده می‌شود. به این معنی که شخص نویسنده وقتی قلم در دست می‌گیرد نظرش تنها متوجه گروه فضلا و ادباست و اصلاً التفاتی به سایرین و حتا اشخاص بسیاری را که سواد خواندن و نوشتن دارند و نوشته‌های ساده و بی‌تکلف را به‌خوبی می‌توانند بخوانند و بفهمند هیچ در نظر نمی‌گیرد و خلاصه آن‌که پیرامون "دموکراسی ادبی" نمی‌گردد» (جمال‌زاده، ۱۳۲۰، ص ۴).

مسیر روشنی در آغاز مقدمه‌ی کتاب «یکی بود یکی نبود» برای ما گشوده شده است. ادبیات جمال‌زاده سعی می‌کند که همه‌فهم برای طبقات، اقشار و گروه‌های مختلف ملت باشد و بدین شکل عملی دموکراتیک در نظر بیاید و مردم را در سطح ملی برابر در نظر بگیرد. ادبیات باید روشن و به زبان عمومی بیان شود و مخاطبی متکثر و همه‌شمول در سطح «ملی» داشته باشد. سعی جمال‌زاده در ایجاد «مایی» ملی و گسترده، به‌واسطه‌ی فرم شفاهی و زبان همه‌فهم و مشترک تلاشی است که باید ببینیم تا کجا در آن موفق می‌شود. جمال‌زاده با فهم «خود» همچون ملتی عقب‌افتاده سعی می‌کند که ملت را به مسیر ترقی بیندازد. او تلاش می‌کند که همه‌ی «افراد» ملت را خطاب قرار دهد تا «ملت» همچون تمامیتی یکپارچه مسیر ترقی را پیش بگیرد. نوشتن برای عموم و سواد همگانی درکنار هم، به امکان مادی‌ای کمک می‌کنند که مخاطب بتواند ادبیات ترقی‌دهنده‌ی او را درک کند؛ و مخاطب با تصور خود همچون «فرد-ملت» راه پیشرفت را پیش‌روی خود ببیند. ادبیات در منظر او باری بر دوش خود دارد تا بتواند به تعلیم تک‌تک اجزای یکسان ملت یعنی افراد، بپردازد. با تحلیل داستان «فارسی شکر است » از جمال‌زاده، تناقض میل به عمومی‌شدن و تخیلِ ادبیاتی همگانی و دموکراتیک از یک‌سو و ادبیاتی مرکزمحور و تعلیم‌دهنده از سوی دیگر را برجسته خواهیم ساخت. تلاقی دو مؤلفه که در جمال‌زاده برجسته به نظر می‌رسد، کمک می‌کنند تا ارتباط فرهنگی و زبانی «ملت ایران» شکل بگیرد. او از سویی وظیفه‌ی مردم می‌داند که به سوادآموزی بپردازند و از سوی دیگر رسالت روشنفکران را این می‌داند که با نثر ساده و همه‌فهم به زبان «همگان» بنویسند. داستان فضایی در نظر گرفته می‌شود که برای «همه» باشد؛ البته همگانی که تصور «ملت» را نیز درون خود مستتر ساخته است. به گفته‌ی جمال‌زاده:

> «رومان علاوه بر منافع مذکور فواید مهم دیگری هم دارد. اولاً در حقیقت مدرسه‌ای‌ست برای آن‌هایی که زحمت روزانه که برای آب و نان لازم است نه وقت و فرصت آن را به آن‌ها می‌دهد که به مدرسه‌ای رفته و تکمیل معلومات نموده چیزی از عوالم معنوی که هر روز در ترقی است کسب نمایند و نه دماغ و مجال آن را که کتاب‌های علمی وفلسفی را شب پیش خود خوانده و از این راه کسب معرفتی نمایند. در صورتی‌که رومان با زبانی شیرین و شیوه‌ای جذاب و لذت‌بخش که دماغ

و جان را تازه و ایجاد فرح و نشاط می‌نماید به ما خیلی معلومات لازم و مفید می‌آموزد چه تاریخی چه علمی و چه فلسفی و اخلاقی و علاوه بر طبقات یک ملتی را که به‌حکم اختلاف شغل و کار و معاشرت خیلی از چگونگی احوالات و خیالات و حتا جزئیات نشست و برخاست یکدیگر بی‌خبرند از حال یکدیگر خبردار و به‌هم نزدیک می‌نماید چنان‌که مثلاً شهری نمی‌داند در دهات چگونه عروس به خانه‌ی داماد می‌رود و دهاتی نمی‌داند که در شهر زن‌ها روز خود را چگونه به شب می‌رسانند و حتا فقرای شهر از کاروبار اغنیا و اعیان همان شهر و برعکس متمولین و بزرگان از روزگار و زندگانی زیردستان و خدمه‌ی خود بی‌اطلاعند و در ایران خودمان حتا شهرهای بزرگ از اوضاع و اخلاق و عادات یکدیگر چیزی به گوش‌شان نرسیده و مثلاً در قوچان شاید ندانند که در طهران عید قربان چگونه می‌گذرد و قس علی‌هذا» (همان، ص ۶۷).

رمان فضایی را مهیا می‌سازد که رابطه‌ی حسی «افراد» با هم دچار تحول می‌شود. اقشار و گروه‌های مختلفی در ارتباط با هم قرار می‌گیرند و رابطه‌ای در هم‌تنیده را به تصور درمی‌آورند که خود را در لحظه‌ای در کنار هم، در تصوری واحد ببینند؛ تصوری که می‌تواند برابر و هم‌تراز با هم ذیل عنوان «ملت» باشد. از سویی شاید جمال‌زاده تنش‌های اجتماعی را به‌نفع یکپارچگی ملی فراموش می‌کند. به‌روشنی او توضیح می‌دهد که رمان در فضایی می‌بایست نوشته و خوانده شود که چه «فرد» نویسنده و چه «فرد» خواننده، در مسیر «تعلیم و ترقی ملت» قدم بردارند. افراد و تفاوت‌های سوژگی‌شان به‌لحاظ موقعیت‌های اجتماعی-سیاسی فراموش می‌شود. همزمان که دوگانه‌ی فرد و جامعه (یا به تعبیری دیگر ملت) نطفه می‌بندد، نزاعی در بین سوژه‌های مختلف قومی و طبقاتی (به نقل از جمال‌زاده شغلی) شکل می‌گیرد که جمال‌زاده سعی می‌کند تا آن‌ها را ذیل تخیلی مشترک، تحت عنوان «ملت»، یک‌پارچه ببیند. در منظر او رمان می‌بایست مجموعه‌ای از آموختنی‌های ضروری را دربر بگیرد که «افرادِ» جغرافیاها و طبقات مختلف، راه زیست «درست» را تحت عنوان «ملت دموکراتیک» بیاموزند. هدف رمان‌نویس «تعلیمِ» افراد ملت، بعد از ساعات کار روزانه‌شان می‌شود؛ بنابراین رمان می‌بایست «ساده» نوشته شود تا به‌سرعت به «افراد» بیاموزد و «ملت» را در راه ترقی بیندازد. همچنین رمان تمامیتی ملی را بازنمایی می‌کند تا «دیگری»

ملی او (جهان بیرون از ملت) ایرانیان را همچون کلی واحد بشناسد. جمال‌زاده کتاب‌هایی چون «حاجی بابای اصفهانی» (موریه، ۱۴۰۱) را مثال خوبی برای دقت داشتن در بازنمایی «خلق ایرانیان» می‌داند. او یک‌پارچگی ملی ایرانی را با کمک‌گرفتن از رمان دنبال می‌کند و وظیفه‌ی رمان می‌داند که ملت خود را «والا» سازد و همچنین در چشم دیگر ملت‌ها، ملت خود را بازنمایی کند؛ گویی رمان عرصه‌ای برای رقابت ملت‌ها با هم می‌شود. در داستان «دوستی خاله خرسه» از مجموعه‌ی «یکی بود یکی نبود» جمال‌زاده قصه‌ای را ترسیم می‌کند که خلق ایرانی و تربیت آن در دو شخصیت داستان نمود پیدا می‌کند. جعفرخانی در قصه حضور دارد که تریاکی است و با بدن زهواردررفته‌ی خود نسبت به اتفاقات وطن و تسخیر ایران توسط روس‌ها بی‌اعتنا است. در طرف مقابل آن حبیب‌الله قرار دارد که جوانی به‌تمامی نماد ملت «ایرانی صحیح» است و توسط روس‌ها با بی‌عدالتی تمام کشته می‌شود. قصه در مسیری پیش گرفته می‌شود تا به خواننده پند داده شود که از خیل جمعیت ایرانی وازده همچون جعفرخان به سمت حبیب‌الله حرکت کند که در همه چیز ازجمله اخلاق و تناسب اندام و... نمادِ ملت نیکو است.

جمال‌زاده سعی می‌کند که زبان داستان خود را در مقابل زبان ادب پیشامدرن، عامی و همه‌فهم کند. آن‌چنان که او می‌گوید: «هر که می‌خواهد نثر بنویسد محال است پای خود را از گلستان سعدی پایین‌تر بیابد». وضعیت متناقضی در رابطه با زبان معیار و ملی شکل می‌گیرد که نزاع‌های مهمی را در دهه‌های بعد شکل می‌بخشد؛ و آن این است که زبان «ملی» چیست؟ زبان ملی، زبانِ «چه کسی» است؟ رمان برای جمال‌زاده می‌بایست به زبانی باشد که همه‌ی ملت را شامل شود و ملتی یکپارچه حول آن زبان ساخته می‌شود. از سوی دیگر زبان رسمی و ادب ایرانی اصیل، نثر گلستان و دیگر کلاسیک‌ها به‌نظر می‌آید. گویی ادبیات فارسی در نگاه خیره‌ی ادبیات جهان، هویتی را برای خود می‌جوید و باید دست به انتخابی مهم بزند و بگوید: چه زبانی زبان رسمی و معیار «ایرانی» است؟ جدالی شکل می‌گیرد که در دهه‌های بعد، به اوج خود بر سر تصاحب زبان ایرانی اصیل می‌رسد و به نظر ما نطفه‌ی آن در جمال‌زاده و زبان «فراگیر» او نیز یافت می‌شود. زبان ملی او با ادعای فراگیری تام در سطح ملی، در برابر

جهان معنادار می‌شود؛ جمال‌زاده زبان «عامیانه»ی خاصی را مناسب اشغال این جایگاه می‌بیند. این تناقض در جای خود بحث مفصلی می‌طلبد که در این مجال نمی‌گنجد.

جمال‌زاده نیروی مهمی را عیان می‌سازد که پرده از رابطه‌ی داستان و ملت‌سازی مدرن برمی‌دارد. در نظر او داستان‌نویسی «ممالک پیش‌رو» الگویی است که مسیر ترقی رمان و بدین وسیله «افراد» و «ملت» ایران را روشن می‌سازد. او وظیفه‌ی «نویسندگان حقیقی» را درونی‌کردن شکل ترقی ادبیات جهان با کمک از زبان بومی و فراگیر خود می‌داند. نویسنده‌ی می‌بایست که «خود» و «مای» ملی‌اش را در برابر تجدد بازتعریف کند. داستان برای او همچون شکلی نو، به تاریخ دورودراز (و گاه ایستای) ایرانی وارد می‌شود و «داستان ایرانی» را می‌سازد. او عاملیتی ناب را برای نویسنده قائل است که داستان‌نویس را در جایگاه تربیت‌کننده‌ی «افراد ملت» می‌بیند. گویی نویسنده در جایگاهی بیرونی از ملت قرار گرفته و می‌تواند که راه ترقی را به «زبانی روشن» به آن برساند. در داستان «رجل سیاسی» از همین مجموعه‌ی «یکی بود یکی نبود» سیاسیون و مشروطه‌خواهان مورد نیشخند قرار می‌گیرند. اگر اسطوره‌ی کاوه در گذشته‌ی کهن ایرانی مردم را نجات می‌داد، با وضعیتی سروکار داریم که با تعدد نماینده‌های ملت، فضایی برای فرصت‌طلبی و دله‌دزدی مهیا شده است. توده‌ای از مردم مدام پشت شیخ جعفر قرار می‌گیرند و دوباره ناپدید می‌شوند. مردمی که اسیر تمنیات هستند و هوا و هوس نمایندگان مشروطه آن‌ها را به هر سو می‌کشاند. مشروطه مجلسی است که از مردم عادی و کسبه نیز می‌توانند در آن حضور پیدا کنند اما نمایندگان این مردم« ناآگاه» «اخلاق پاکی» ندارند و باید همچون مردم عادی تربیت شوند. مجلس در عمل از جمعی فکلی و آخوند تشکیل شده است که دله‌دزدی می‌کنند و احساسات مردم عادی را به بازی می‌گیرند. اگر قبل‌تر یک شاه دزدی می‌کرده است الان تعدادی زیادی از رجل سیاسی از مردم «عقب‌افتاده» دزدی می‌کنند. زبان این رجل سیاسی نیز به‌جای زبان مردم عادی زبانی مغلق و غیر قابل فهم برای مردم عادی همچون «جعفرخان پنبه‌زن» در این قصه است.

قصد داریم تا تناقضات جمال‌زاده یعنی میل به دموکراتیک شدن ادبی، در سطح ملی از یک سو و بازتولید یکپارچه‌سازی فرد ایرانی، ذیل زبان فارسی اصیل را از سوی

دیگر، در تحلیل داستان «فارسی شکر است» از او روشن‌تر سازیم. داریوش آشوری (۱۳۹۵) درباره‌ی «فارسی شکر است» می‌نویسد: «اما همگی باد اروپا به کله‌شان خورده بود و از جمله پیشاهنگان پراکندن ایده‌های روشنگری اروپا در ایران بودند. ازاین‌رو، در اندیشه‌ی میهن واپس‌مانده‌ی درمانده‌ی خود، برای نجات آن و رساندنش به قافله‌ی تمدن قلم می‌زدند. می‌خواستند پلی باشند میان تمدن مدرن اروپایی و جامعه‌ی کهن سنتی آسیایی خود. در نتیجه خودآگاه و ناخودآگاه، درگیر مسئله‌ی چگونگی زبان این رابطه نیز بودند، بی‌آن‌که ایده‌ی روشنی از آن داشته باشند» (ص ۱).

آشوری نزاعی را برای جمال‌زاده پررنگ می‌بیند که حول زبان فارسی جدید و ملی‌شدن آن شکل گرفته است. سطح تحلیل او ایده‌ی روشنفکران است و بدون تحلیل معیارهای بوطیقایی داستان سخن می‌گوید؛ اما مسیر ما را روشن می‌کند. جمال‌زاده تلاش می‌کند زبانی را ملی ببنید که در برابر زبان مغلق پیش از خود، عامی باشد و استبداد زبانی را از جوامع آسیایی بزداید و زبانی جدید را به‌عنوان زبان فراگیر و همه‌فهم نمایندگی کند. گویی عقب‌ماندگی ملت با آموختن به افراد آن، با کمک از زبانی همه‌فهم محقق می‌شود.

تشویش و سردرگمی داستان مدرن ایرانی در پیدایش خود، نمودی فرمی در داستان‌نویسی جمال‌زاده می‌یابد که مهدی خرمی در کتاب «نقد و اسقلال ادبی»، به آن می‌پردازد. جمال‌زاده در داستان‌نویسی خود، دو میل را مستتر دارد: یکی عمومی‌شدن زبان و برابرشدن شخصیت‌ها در فرم داستان ایرانی؛ و دومی چیره‌شدن شکل خاصی از زبان عام و ملی و مرکزشدن راوی آن، در برابر دیگر شخصیت‌ها. محمدمهدی خرمی از اولی یعنی دموکراتیک بودن ادبی جمال‌زاده در برابر داستان‌های کوتاه جهانی، شرح خوبی می‌دهد. خرمی (۱۳۸۲) می‌نویسد:

> «متقابلاً آثار نویسنده‌ای چون جمال‌زاده را اگر در نظر بگیریم با اشکال کاملاً بازی مواجهیم که در آن‌ها عناصر مرکزی یا وجود ندارد و یا مطلقاً از اهمیت مشابه برخوردار نیست. بیشتر این آثار و به‌عنوان نمونه داستان‌های شش‌گانه‌ی مجموعه‌ی "یکی بود یکی نبود" را می‌توان در نظر گرفت- عنصر مرکزی صرفاً بهانه‌ای است برای ایجاد محیطی که در آن لایه‌های مختلف زبانی بتوانند از طرق مختلف که شامل نویسنده/راوی نیز می‌شود - خود را ارائه دهند» (ص ۵۹).

خرمی در قیاس با موپاسان و فرم بسته‌ی داستان‌نویسی او، فرمی را در داستان کوتاه جمال‌زاده می‌یابد که به‌مراتب رادیکال‌تر است و نظم بسته و پیشینی داستان‌های کوتاهی همچون موپاسان را برهم می‌زند. اگر اتفاقی مرکزی در داستان‌های کوتاهی همچون موپاسان، مسیر داستان را پیش می‌برد، در «یکی بود یکی نبود» با داستان‌هایی سروکار داریم که مسیر داستان دائماً به سمت دیگری لغزش پیدا می‌کند. گاه راوی حضور دارد و گاه غایب است. ماوقعی در برابر پی‌رنگ اصلی داستان حضور می‌یابد و مسیر داستان را پیش می‌برد و دوباره به نفع اتفاقی دیگر ناپدید می‌شود. در این بین با راوی‌ای سروکار داریم که خود سردرگم در میان اتفاقات فرعی که دائماً اصلی می‌شوند، می‌چرخد و دوباره پی‌رنگ اصلی را پیش می‌کشد. راوی مرکزی است که دائماً ناپدید می‌شود.

علی‌اشرف درویشیان و رضا خندان در کتاب «داستان‌های محبوب من» (۱۳۸۸)، جمال‌زاده را آغازی بر داستان‌نویسی مدرن می‌دانند. در نظر آن‌ها گذر از سنت «شفاهی» به «نوشتاری» و از «قهرمان‌ها» به «شخصیت‌ها» در جمال‌زاده پدیدار می‌شوند؛ و در داستان‌های او «پای فرد و شخصیت» به داستان باز می‌شود. از یک‌سو «مردم» برای نخستین‌بار در داستان حضور پیدا می‌کنند؛ و از سوی دیگر به زبان «واحد ملی» و «مرکزی» شکل‌گرفته، در داستان «فارسی شکر است» صحبت می‌کنند. این‌دو بر داستان‌نویسی او در نسبت با «دولت-ملت‌سازی» ایران دست می‌گذارند. در نظر این‌دو «زبان واحد» نزاعی را حول زبان «عام و مردمی» در سطح ملی گشوده است. گویی زبانی توان رسمی و ملی‌شدن را دارد که بتواند عام و فراگیر شود و زبان‌های دیگر و رقیب خود، در سطح ملی را طرد کند. ما می‌خواهیم که با کمک از نقد خندان و درویشیان و گاه به طریق معکوس از خوانش‌شان، این داستان را در امکان‌های پر از تنش و موازی با هم آن، بازخوانی کنیم؛ بنابراین آغاز بودن یا نبودن آن مسئله‌ی مهمی نیست. حضور هم‌زمان فرم شفاهی و داستان کوتاه و استفاده از ضمایر و نقطه‌دیدهای مختلف راوی را فرمی خاص، درون داستان او ببینیم که دارای بداعتی در برابر داستان جهانی است. فهم این داستان همچون در گذاربودن به داستان مدرن، امکانات و نوآوری‌های فرمی آن را به‌حاشیه می‌برد؛ و با فهمی پیشینی از ادبیات، متری غیرتاریخی

و خارج از درهم‌تنیدگی متن ادبی با زمینه‌ی تاریخی‌اش، برای آن قرار می‌دهد. شفاهی‌نویسی و شکل ضمایری را که راوی برای خود به کار می‌برد، یعنی «ما» به جای «من»، فرم خاص این داستان می‌دانیم که نسبت یک‌به‌یک با «گذار» به «فرد ایرانی» ندارد؛ و آن را تشویشی در فهم نسبت «خود» و «امر جمعی» در برابر مدرنیته می‌فهیم. جمال‌زاده برای ما نویسنده‌ای مرزی است که خرده‌روایت‌های موازی داستان، مسئله‌ی نقطه‌دید و تلاقی شخصیت‌ها در داستان‌های او تبدیل به مسئله می‌شوند. شک دائمی راوی در خطاب‌قراردادن خود، همچون «من» یا «ما»، او را دچار بحران «نقطه‌دید» در داستان می‌کند. او در نوسانی بین تصور خود، همچون امری فردی (من) یا تخیلی از جمع بودن و «ما» قرار می‌گیرد و در نوسان بین نقطه‌دید فردی و جمعی و دانای کل قرار می‌گیرد. در تحقق فرمی آن در داستان، راوی موقعیتی بیرونی، در روایت قصه ندارد و گاه خود داخل روایت قرار گرفته است و گاه از آن فاصله می‌گیرد و از بیرون به آن می‌نگرد. در واقع نقطه‌دید راوی یا همان تصور راوی از «خود» دچار تلاطمی است که در حرکت مدام بین«من»، «ما» و گاه سوم شخص دانای کل بروز می‌یابد. شاید هنوز «من» مستحکمی در برابر ملت مدرن شکل نگرفته است و راوی می‌تواند که خود را همچون «ما» تخیل کند. گویی دوگانه‌ی «من فردی» و «مای ملی» هنوز تا انتها، به نفع «فرد ایرانی فارس» مستحکم نشده است تا در سطح ملی، ملت‌ها و جنسیت‌ها و طبقات و گروه‌های مختلف را به نفع شکل خاصی از ناسیونالیسم[۳] طرد کند و شاید هنوز انواع مختلفی از «ما» به تخیل دربیاید. راوی در وضعیتی مضطرب، دربرابر تغییر فرم اجتماعی و شکل زیست جمعی، خود را بین «ما»های مختلفی در نوسان می‌بیند. درویشیان و خندان می‌نویسند:

> «گذشته از جابه‌جایی ضمیر، نویسنده بارها زاویه‌ی دید خود را فراموش می‌کند. یکی از عناصر زاویه‌ی دید راوی است: چه کسی روایت می‌کند؟ داستان فارسی شکر است را «من» روایت می‌کند، یعنی اول شخص مفرد. راوی اول شخص هنگام روایت نسبت به خود عینی و ذهنی است و نسبت به اشخاص دیگر داستان عینی است» (همان، ص ۳۰).

---

[۳] ناسیونالیسمی که در پهلوی چیرگی پیدا می‌کند و تا امروز تداوم خود را حول مرد، فارس و شیعه‌بودن حفظ می‌کند و خود بحث مفصلی را می‌طلبد که در این مجال نمی‌گنجد.

یا در جای دیگر می‌نویسند:

«بنابر آنچه نوشتم راوی داستان فارسی شکر است، هم سوم‌شخص است و هم اول‌شخص. ضمیرش گاه «ما» و گاه «من» است. مخاطبش نیز گاه در کنارش حضور دارد. خلاصه هم ویژگی حکایت را دارد و هم هم ویژگی داستان کوتاه را» (همان، ص ۳۴).

براهنی در کتاب «قصه‌نویسی» اقتدار مرکزی، میل به تعلیم از بالا و خلقیات‌نویسی در داستان‌های جمال‌زاده را به چالش می‌گیرد:

«جمالزاده قصه‌نویس وسواس‌های قومی است. نویسنده‌ی اعماق نیست؛ نویسنده‌ی درون افراد نیست... طنزنویس شکمبارگی‌ها و دروغ‌پردازی‌ها و زوال‌های اخلاقی و بی‌شعوری‌های ناشی از فساد و بی‌فرهنگی است. طنزنویس وسواس‌ها و خصائل تصنعی و سطحی قومی است» (براهنی، ۱۴۰۲، ص۵۵۲ و ۵۵۱).

براهنی داستان‌های جمال‌زاده را در آمیختگی ادبی و زمینه‌ی اجتماعی بازخوانی می‌کند. از یک‌سو داستان‌نویسی جمال‌زاده شخصیت، پی‌رنگ و دیگر عناصر داستان مدرن را شکل می‌بخشد و از سوی دیگر گاه شخصیت‌هایی ایستا و تیپ‌سازی‌شده در داستان‌هایش شکل می‌گیرند؛ تیپ‌هایی که در خدمت «اخلاق ملی» و تربیت «افراد ملت» قرار می‌گیرد. او «شخصیت» را تا جایی در خدمت داستان می‌بیند که این عناصر بتوانند جذابیتی حسی برای مخاطب ایجاد کنند. داستان همچون نقدی اخلاقی و آموزش‌دهنده‌ی آداب اجتماعی، در سطح «ملی» عمل می‌کند. متر تربیتی او بر فراز داستان قرار می‌گیرد تا «افراد» را از جهل و فساد «قومی» خود، رها سازد. عقب‌ماندگی و خلقیات قومی در داستان او آن‌چنان دورودراز و ایستا به نظر می‌رسد که همچون ذاتی غیرتاریخی عمل می‌کند. شخصیت‌ها در روایتی ثابت و ازپیش تعیین‌شده و به صورت علی-معلولی (و در خدمت عالم همه‌چیزدان قصه‌نویس) به‌سخن درمی‌آیند تا راه ترقی و توسعه برای ملت نمایش داده شود. از یک‌سو شخصیت‌ها در تلاطم و درگیری با هم، داستان را شکل می‌بخشند و با روایات موازی و تودرتوی خود، راوی را به لکنت می‌اندازند؛ از سوی دیگر شخصیت‌ها عمیق نمی‌شوند و با تیپ‌سازی‌ای اولیه، در خدمت روایتی مرکزی از «راوی-نقال» قصه، قرار می‌گیرند تا با عروسک‌گردانی او داستان پیش برود. اگر شخصیت‌پردازی و روند پی‌رنگ قصه‌ی او، به‌طریق اولی پررنگ‌تر از این شکل

فعلی داستان‌نویسی او اتفاق می‌افتاد، مسیری در حال شدن در داستان شکل می‌گرفت که توان برهم‌زدن امر حسی مخاطب را پیدا می‌کرد و همه چیز در مسیری نامتعین و غیرمرکزی پیش می‌رفت؛ اما جایگاه تعلیم‌دهنده‌ی جمال‌زاده این مسیر را به بن‌بست می‌کشاند. روایتی مرکزی و بیرون از فضای قصه، راوی را در جایگاه «تعلیم‌دهنده‌ی اخلاق ملی» قرار می‌دهد؛ و او قصد دارد تا مخاطب را «مؤدب» و نهایتاً مطیع سازد. براهنی در ادامه‌ی کتاب قصه‌نویسی می‌نویسد:

«جمالزاده خود ندارد و هرگز دیگران را روانکاوی نمی‌کند و موقعی که از درون حرف می‌زند، به قراردادهای اخلاقی و عارفانه‌ی چاپی و کلیشه‌ای متوصل می‌شود... جمالزاده درون ندارد؛ شخصیت قصه‌هایش شبیه عروسک‌های هستند که گاهی ابعاد اغراق‌شده‌ای پیدا کرده‌اند. این عروسک‌ها همیشه بین کاریکاتور و کاراکتر در نوسان هستند...» (همان، ص۵۵۴).

براهنی در جای دیگری می‌نویسد:

«و ازآن‌جا که جمالزاده گاهی نمی‌تواند حادثه به‌وجود بیاورد، با جملات مبالغه‌آمیز توصیف می‌کند، در حالی که قصه فقط با حوادث پیش می‌رود... زبان دهخدا و جمالزاده واکنش شدید علیه زبان قراردادی و ادبی مؤدبانه را نشان می‌دهد، ولی جمالزاده اغلب قصه را ول می‌کند و می‌چسبد به زبان و تمامی ظرفیت‌های زبان عامیانه را مثل فرهنگ عامیانه به رخ خواننده می‌کشد» (همان، ص ۵۵۷).

میل به پیدا کردن «زبان عام» این پتانسیل را دارد که در جهت تکثری زبانی در سطح ملی عمل کند و به پیوندِ اقوام، گروه‌ها و طبقات مختلف و ارتباط دیگری‌های مختلف باهم منجر شود؛ اما در کاربرد شدت‌یافته و مبالغه‌آمیز از آن توسط جمال‌زاده، گاه به ضد میل اولیه‌ی خود تبدیل می‌شود و زبان مغلقی از نوع دیگری در داستان او شکل می‌گیرد. مرکزی با فرم «زبان عامیانه‌ی خاصی»، بر فراز امکان‌های متکثر زبانی موجود، شکل می‌گیرد و این زبان مغلق، به جای عام‌شدن در جهت فهم دیگری‌های خود، بر زبان‌های آن‌ها چیره می‌شود تا شکلی از «مرکز زبانی جدید» ساخته شود.

«نثر جمالزاده هنوز شباهتی به سفرنامه‌های گذشته دارد، سفرنامه‌ها بیشتر به توصیف می‌پردازند... در میان گفتگو فقط به خاطر گفتگو اتفاق صورت می‌گیرد؛ طوری که قصه نباید حرکت بکند و به جایی برسد. از طرف دیگر جمالزاده به‌جای

آن‌که شخصیت‌ها را موقع عمل نشان دهد، آن‌ها را مجبور می‌کند که اعمالی را که قبلاً در خارج از قصه انجام شده است روایت کنند» (همان، ص ۵۵۹).

براهنی شخصیت‌های داستان‌های جمال‌زاده را چون عروسک‌هایی می‌بیند که در در خدمت «نقالی راوی» و روایت مرکزی او قرار می‌گیرند. روایت مرکزی او در پیوند با ایده‌ی «ترقی ملت» و حفظ توأمان «اصالت ایرانی»، لحظه‌ی مهمی است که همچون گفته‌ی براهنی، از «خارج» قصه را شکل می‌دهند. براهنی به‌خوبی حصار محکمی را که جمال‌زاده به‌دور خود کشیده است، در نقل قولی از او برجسته می‌سازد که امکان تحول ، در برابر اندیشه‌ی جدید را از او سلب کرده است. او از جمال‌زاده نقل می‌آورد که: «ما ایرانی هستیم و باید ایرانی هم بمانیم» (۵۶۲ ص). میل به اصالت ایرانی-جغرافیایی[۴] او زمینه‌ای مرکزی در داستان می‌شود تا شخصیت‌های قصه را حول آن شکل ببخشد و به «افراد» گوشزد کند که در خدمت «ایرانی بودن» خود باشند. شخصیت‌های قصه با وصل‌شدن به نخ عروسک‌گردانی جمال‌زاده، همچون ایرانی «مؤدبی» به سخن در می‌آیند. بدین‌طریق داستان او نیاز چندانی ندارد که شخصیت‌ها در مقابل و گفتگو با هم و در مسیر قصه، خود را پیدا کنند؛ شاید در لحظاتی از داستان او و همدل با براهنی بگوییم: روایتی مرکزی از «ایرانی اصیل» خود را به زبان عامیانه بزک کرده است تا میخ محکم خود (یا همان اصالت ایرانی و قومی) را بر تن «افراد ملت» حک کند و با این زبان عامیانه، میل به سلطه، ذیل مرکز ملی را نهان سازد. زبان عامیانه‌ی اغراق‌آمیز او که خود را همگانی و برای تمام ملت می‌داند، عملاً زبان یکسان تمام شخصیت‌ها و تنها معیار «زبان درست» می‌شود. ادب و اخلاق ایرانی اصیل او، شخصیت‌ها را از «خود» و «زبان خویش» بیگانه می‌سازد و «فردی» یکسان همچون دیگران و نهایتاً «ملت ایرانی» را شکل می‌بخشد. جمال‌زاده گاه تا جایی تکنیک «داستان مدرن» را جدی می‌بینند که به اصالت ایرانی، خدشه‌ای وارد نکند. «حکایت‌نویسی» و «نقالی» چنان در قصه‌پردازی او، حضور مدام دارد که همچون فرمی

---

[۴] نگاه جغرافیایی به وضعیت ملی برای ما اشاره به فهمی دارد که به‌جای فهمی تاریخی و تحول‌محور، سرزمینی همیشگی از ایران را پیش‌فرض می‌گیرد که از پیشامدرن تا امروز ثابت و ایستا بوده و ایرانی بودنی یکسان ذیل دولت-ملت مدرن را به تاریخ و تحولات این سرزمین موهومی فرافکنی می‌کند.

اصیل و ایرانی، فرضی اولیه برای راه درست داستان‌سرایی، به نظر می‌رسد. گویی اصالت ایرانی و ترقی، در چفت‌وبست با هم، نگاهی را شکل می‌دهند که نقالی و زبان عامیانه، اصالت ایرانی را نمایندگی کند و شخصیت‌پردازی اولیه و تکنیک‌های جذاب‌کردن داستان، ترقی داستان جدید را به اصالت «داستان ایرانی» وارد کند. ایستایی ایرانی اصیل که با تأکید بر فرم حکایت‌نویسی و نقالی، در داستان‌های جمال‌زاده تجلی می‌یابد، امکان جستجوهای تازه و «رخ‌دادن قصه» را دشوار کرده است. سعی در ترقی ملت، برای جمال‌زاده از جایی شکل می‌گیرد که ایران را همچون ملتی عقب‌مانده می‌بینند. دراین بستر داستان‌نویس می‌بایست با تعلیم «افراد ملت» او را از دست استبداد قومی-خلقیاتی[۵] ایرانی‌اش، نجات دهد. این نگاه، تجلی فرمی در داستان‌نویسی او پیدا می‌کند. راوی نخ پی‌رنگ و خیمه‌شب‌بازی شخصیت‌های داستان «فارسی شکر است» را در دست نگه می‌دارد تا به دلخواه خود، آن‌ها را در راه «صحیح ترقی» قرار بدهد. در ادامه به موضوع ساخته‌شدن روایت مرکزی و نگاه تعلیمی راوی، در این داستان بازخواهیم گشت.[۶]

به‌سراغ داستان «فارسی شکر است» از جمال‌زاده می‌رویم تا بحث خود را روشن‌تر سازیم. نسبت زبان، روایت و شخصی‌پردازی در این داستان، با تصور «ایرانی بودن» از خود چیست؟ روایت جمال‌زاده سعی می‌کند با عام و همه‌فهم‌شدن زبان و استفاده از

---

[۵] در داستان «بیله دیگ بیله چغندر» از زبان «مستشار-دلاک» قصه‌ی خلقیات ایرانی را از نگاه یک غربی به صورت یکپارچه می‌شنویم. داستانی که خیلی نزدیک به «ژانر خلقیات‌نویسی» جمال‌زاده نوشته شده است.

[۶] توفیق و همکاران در کتاب «برآمدن ژانر خلقیات در ایران» (۱۳۹۸) شرح خوبی از موضوع تقلیل کردارهای اجتماعی ایرانی به ژانری از روان‌شناسی اجتماعی می‌دهند که عقب‌ماندگی و استبدادزدگی همیشگی ایرانی‌ها از خلقیات و روان‌شناسی فردی توده‌های ناآگاه ایرانی منشاء می‌گیرد. بر طبق این نوع نگاه از آنجا که با توده‌ای از افراد ناآگاه و عقب‌مانده در طول تمام تاریخ قومی خود سروکار داریم، وظیفه‌ی روشنفکر و تعلیم‌گر اجتماع آن است که همچون پزشکی آگاه توصیه‌هایی اخلاقی و تربیتی به مردم عقب‌مانده‌ی خود بکند تا آگاه شوند و در راه ترقی ملت قدم بردارند. ملت عقب‌مانده و استبدادزده معمولاً اهمیت توصیه‌های روان‌شناسی-اخلاقی این روشنفکر آگاه را درک نمی‌کنند و او را به کنج عزلت می‌فرستند.

طنز، ارتباطی همه‌گیر بین نویسنده، راوی، قهرمان‌ها و مخاطب برقرار سازد. این روایت دو شکل از قصه‌پردازی را در خود نهفته دارد که هم‌زمان و در تنش با هم حضور دارند: یکی شخصیت‌هایی که دربرابر «نقل» اصلی راوی و دیگر خرده‌روایت‌ها، حضور پیدا می‌کنند و پی‌رنگ داستان را شکل می‌بخشند و موازی با هم روایت را پیش می‌برند؛ دومی این‌که راوی مرکزی همچون عروسک‌گردانی، پی‌رنگ و زبان اصلی قصه را در دست دارد و نقطه‌دید او نقالی خویش را بر فراز خرده‌روایت‌های قصه قرار می‌دهد و زبان «همه‌فهم» را نیز، در دست خود نهان نگه می‌دارد. باختین در مقاله‌ی پیشینه‌ی گفتمان رمان‌گرا (۱۳۹۱) می‌نویسد:

«نباید این نکته را از نظر دور داشت که همواره تک مفهومی امری ذاتاً نسبی است. در نهایت زبان یک فرد هرگز زبانی واحد نیست: در زبان فرد همیشه بقایای گذشته و نیز امکان بالقوه‌ی دگر مفهومی وجود دارد و ذهنیت زبانی و ادبی فعال قادر به فهم کم‌وبیش دقیق آن است» (ص ۱۱۰).

سعی خواهیم کرد تا نسبت روایت «زبان فارسی» را در این داستان، با «زبان عامیانه»ی خاص راوی روشن سازیم. راوی تلاش می‌کند تا بقایای زبان فارسی، در تاریخ و بنیان‌های ملی خود را در زمینه‌ی جدید ایران مدرن بازیابی کند و زبان «افراد ملت» را درپیوند با هم قرار دهد. از یک‌سو زبان راوی، میل به گسترش «زبان عامی‌ها» و تکثیر آن دارد و از سوی دیگر «یک‌پارچه‌سازی» زبان ملی و یکسان شدن آن، در سطح ملی را نیز در خود نهان دارد که زبان عامیانه‌ی خاصی است.

تکثیر «زبان عامی‌ها» با کمک گسترش زبان قهوه‌چی‌ها (رمضانِ قصه)، برای راوی اتفاق می‌افتد و زبان فارسی جدید را در عمومی کردن و گسترش این زبان دنبال می‌کند.

راوی تلاش دارد تا با خلق زبانی بی‌تکلف، مغلق‌گویی درباری را کنار بگذارد و به زبان عامی‌ها یعنی امثال رمضان قهوه‌چی، سخن بگوید. او زبان کسانی را معیار مناسب زبان فارسی می‌داند که زبان‌شان جایی در روایات «ادب»[۷] پیش از خود و زبان ملی

---

[۷] ادب در برابر ادبیات اشاره به متونی دارد که قبل از شکل‌گیری ادبیات جدید نوشته شده است و بعدها تحت عنوان ادبیات کلاسیک فارسی نام‌گذاری شدند.

رسمی ندارد؛ راوی می‌خواهد که زبان عامه، زبان ادبیات باشد و ادبیات، زبان ملیِ عامی را بسازد. سادگی و عامه‌فهم و غیررسمی‌شدن زبان، معیاری برای راوی می‌شود تا زبان معیار فارسی را از میان «روزمره‌ی مردم» پیدا کند. زبان عربی، غربی‌مسلکی و همین‌طور تکلف «ادب کلاسیک»، همگی دور از زبان همه‌فهم و روزمره‌ی مردم «عادی»، به نظر او می‌رسد؛ بنابراین معیار مناسبی برای زبان ادبیات و نهایتاً «ملی» نیستند. راوی داستان «فارسی شکر است» در جست‌وجوی زبان فارسی عمومی، با کمک فرم نقالی،[۸] قصه را پیش می‌برد تا شاید دموکراسی ادبی مورد نظر جمال‌زاده در سطح ملی، حول زبان ساخته شود. باید دید که راوی در تلاش خود تا کجا موفق می‌شود.

داستان «فارسی شکر است» با ورود راویِ از فرنگ برگشته، به خاک ایران و عبور او از «مرز» آغاز می‌شود. راوی با ورود به سرزمین خود و شنیدن صدای«بالام جان بالام جان» (جمال‌زاده، ۱۳۲۰، ص ۱۸)، خود را در محیطی آشنا حس می‌کند. گویی شنیدن «لهجه[۹]»ی خاصی از «فارسی» یا همان «آواز گیلکی» به نقل از راوی، او را در خانه قرار می‌دهد. او از بیگانه بودن در «وطن» و «فرنگی» خطاب قرار گرفتن، با شنیدن صدای زبانی مشترک، نجات پیدا می‌کند. راوی با ورودش خود را نامأنوس و غریبه، در چشم مردم «هم‌زبانش» می‌بیند، چرا که فراموش کرده است تا کلاه فرنگی خود را بردارد. اگر زبان معیاری برای نزدیکی و هم‌وطن‌شدن به نظر او می‌آید، لباسش می‌تواند کارکرد متفاوتی پیدا کند؛ لباس او همچون نشانه‌ای تمایزبخش، راوی را نسبت به «هم‌سرزمینانش»، «بیرونی» قرار می‌دهد. او خود را ایرانی می‌بیند اما در دید مردم سرزمینی که به آن وارد شده است، غریبه دیده می‌شود. ظاهرش او را فرنگی جلوه می‌دهد اما او سعی دارد تا با زبانش خود را هم‌وطن بنمایاند. با ورود به «مرز»، معنای

---

[۸] نقالی برای ما به مدل قصه‌گویی جمال‌زاده اشاره دارد که گویی قصد دارد تا با بیانی شفاهی و نزدیک به فهم همه‌ی افراد عامی و بی‌سواد که در مجلس رمان‌خوانی حضور یافته‌اند، از فرهنگ «عامیانه» و «ایرانی» بگوید. گویی او سعی می‌کند که تجربه‌ی تاریخی و بلند سرزمینی خود را در داستان مدرن فارسی بازیابی کند.

[۹] راوی زبان گیلکی را چندان زبان غریبه‌ای از فارسی نمی‌داند و درون زبان ملی قرار می‌دهد. او در ادامه‌ی داستان زبان ترکی را سوغات استانبول و بیرون از زبان ملی می‌بیند.

«ایرانی‌بودن» برای راوی مسئله‌ای بغرنج می‌شود تا در جست‌وجوی هویت ملی خویش و «درونی دیدن» خود در چشم دیگران باشد. مرزی که درون را از بیرون ایران جدا کرده است و راوی با ورود به داخل مرز، می‌بایست جایگاه خود و ارتباط با درون مرز را با کمک از «زبان» نشان دهد. او در برابر سرزمین خود، دو حس متناقض را تا انتهای قصه حفظ می‌کند؛ یکی حس خشمی که به او می‌گوید: «در هیچ کجای دنیا خشک‌وتر را مثل ایران با هم نمی‌سوزانند» (همان، ص ۱۸). دومی، حس دیگری که قداستی برای وطن قائل است تا بگوید: «خاکِ پاک ایران» (همان، ص۱۸). راوی در تناقض این حس‌های خود به وطن، به درونی‌بودن‌اش می‌اندیشد. سرزمین او یعنی ایران، جایی است که «زبان مشترک» او را با هم‌وطنانش مأنوس می‌کند. درعین پاکی و قداست ایران، او سوزانده می‌شود و قدرش دانسته نمی‌شود! راوی همان هیزم «تری» است که با ورود به وطن، کسی او را درک نمی‌کند. از سوی دیگر قداست وطن و زبان فارسی او را با تصویر ایرانی‌بودن و ایرانِ پاک یکی می‌کند. در حقیقت کسی برای «تعلیم» او جایگاهی قائل نیست و او سوزانده می‌شود تا به نظر خود قربانی بیاید. «تعلیم‌دهنده‌ی فارسی» و «ایرانی مترقی» به راحتی از «معلم وطن» در نقش قربانی آن فرو می‌رود. راوی به واسطه‌ی از فرنگ آمدن و لباس متمایزی که به تن دارد (که ظاهری است)، در وطن بیگانه به نظر می‌رسد؛ او آواره بین وطنی که «بوده» است و «باید» باشد، دست‌وپا می‌زند تا نسوزد و بسازد. فرنگی به نظر رسیدن او، در چشم مردم داخل مرز ایران، او را در موقعیتی بینابینی و بین درون و بیرون قرار می‌دهد. او بین گذشته‌ی ایرانی خود و ظاهر متجددش، قرار گرفته است تا راه ثروت و ترقی را از فرنگ، برای درون سرزمین سوغاتی بیاورد. راوی کسی است که از بیرون می‌آید تا درون را به کندو او بکشاند و روایتی ملی، حول زبان را شکل ببخشد. راوی بیرون شده‌ای از درون است که سودای بازگشت به درون و تحول آن را دارد. راوی‌ای که بر سر سوار کردن او «قشقرقی برپا گردید». با هیبت و لباسی که او را «فرنگی» جلوه می‌دهد، ثروت و ترقی را برای ساکنان «بومی» تداعی می‌کند.

وقتی‌که از ایرانی بودن راوی، سؤال می‌شود، او جواب می‌دهد: «البته که ایرانی هستم هفت جدم‌هم ایرانی بوده‌اند» (همان، ص ۱۹). او در تناقض بین لباس و حالات

فرنگی‌اش و زبان فارسی مشترک، تولد نسلی در ایران را معیار ایرانی‌بودنش قرار می‌دهد. در کش‌وقوس بر سر ایرانی بودن و نبودن، دو چیز برای راوی باقی می‌ماند: «تنها چیزی که توانستیم سالم از دست‌شان بیرون بیاوریم یکی کلاه فرنگی‌مان بود و ایمان‌مان که در آن یک طرفت‌العینی خالی نکرده باشند» (همان، ص ۲۰). دو چیز برای راوی عمده به نظر می‌رسد که در تمام نزاع و هیاهوی پیرامون هویتی ایرانی داشتن، پابرجا باقی می‌مانند: یکی ظاهری فرنگی و دیگری ایمانی درونی که ریشه‌ای قدیمی و قدرتمند، در تاریخ ایرانی او دارد. او با ایمان و روح ایرانی‌اش، خود را به مردمان سرزمینش متصل و با کلاه و ظاهری فرنگی، بیگانه از مردمانش می‌بیند.

«ما را در همان گرم‌خانه‌ی ساحل انزلی تو یک سولدونی تاریکی انداختند که شب اول قبر پیشش روز روشن بود و یک فوج عنکبوت بر در و دیوارش پرده‌داری داشت و در را از پشت بستند و رفتند و ما را به خدا سپردند» (همان، ص ۲۰). راوی هنگام ورود به داخل وطن و معلق در مرز انزلی، همچون «شب اول قبر» به هویت ایرانی خود می‌اندیشد. «از صحبت مردم و کرجی با آن‌ها جسته‌جسته دستگیرم شده بود باز در تهران کلاه شاه و مجلس تو هم رفته و بگیر و ببند از نو شروع شده و حکم مخصوص از مرکز صادر شده که در تردد مسافرین توجه مخصوص نمایند... محض اظهار خدمت و لیاقت و کاردانی دیگر تروخشک را با هم می‌سوزانند» (همان، ص ۲۰). نزاعی که راوی اسیر آن می‌شود، حول مرزکشی و تعیین قلمروی سرزمینی شکل گرفته است. دستوری از مرکز برای مرزها می‌رسد که درون و بیرون مرز، باید کنترل شود. راوی به اشتباه بین تروخشک می‌سوزد و او را بیگانه می‌دانند. حال آنکه او خود را درونی و «ایرانی» می‌داند. او از جهان متجدد وارد مرز شده است اما کماکان اصالت ایرانی‌اش را به همراه خود دارد که شامل ایمان مذهبی، زبان فارسی و هفت جد ایرانیش می‌شود. او ایرانی اصیلی است که نباید بسوزد و می‌بایست درونی فرض شود.

راوی دائماً بین شخصیت‌ها می‌لغزد. گویی از سویی به سوی دیگر در زندان حرکت می‌کند و روایاتی موازی با هم و از زوایای مختلف، داستان را پیش می‌برد. شخصیت‌های مختلفی حضور پیدا می‌کنند و خرده‌روایتی در تناسب با پی‌رنگ کلی می‌سازند و سپس می‌میرند تا شخصیت بعدی حضور پیدا کند و خرده‌روایت بعدی از راه برسد. هم‌زمان با خرده‌روایات تودرتویی که بدین‌شکل حضور پیدا می‌کنند و می‌میرند، پی‌رنگ اصلی

چون نخ تسبیحی در دست راوی باقی می‌ماند. شخصیت‌ها قصه‌ای در قصه‌ی اصلی را بیان می‌کنند اما از تیپ اولیه خارج نمی‌شوند و در روند خرده‌روایت خود، ثابت باقی می‌مانند. ایستاییِ شخصیت‌ها در برابر فرم روایی گسترش‌یابنده‌ی داستان قرار می‌گیرد تا میل به تکثیر شخصیت‌ها و صداهای مختلف، تا انتها پیش نرود و جایی در برابر روایت مرکزی قصه، یعنی نخ تسبیح راوی درجا بزند. روایتی اصلی حول «زبان فارسی درست»، شکل می‌گیرد و هر بار رمضان قهوه‌چی را مقابل تیپ‌های زبانی مختلف قرار می‌دهد تا «زبان همگانی» کشف شود. تلاش این روایت در مواجهات زبانی رمضان با شخصیت‌های قصه، یادآور گفته‌ای از باختین (۱۳۹۱، ب) در مقاله‌ی «پیشینه‌ی گفتمان رمان‌گرا» است:

> «اغلب نمی‌توان تشخیص داد کلام مستقیم نویسنده در کجا تمام می‌شود و از کجا به‌بازی گرفتن سبک‌مند تقلید تمسخرآمیز زبان شخصیت‌ها آغاز می‌شود. فقط در سراسر اروپای غربی، در ادبیات لاتین قرون وسطی، فرایند پیچیده و متناقض‌نمای پذیرش کلام دیگری و سپس مخالفت با آن، فرایند گوش دادن محترمانه به کلام دیگری و درعین حال مسخره کردن آن، در سطحی وسیع به‌وقوع پیوست و تأثیری جاودان بر ذهنیت ادبی و زبان‌شناختی مردم خود گذاشت» (ص ۱۲۳).

راوی با قراردادن رمضان، مقابل شخصیت‌های دیگر داستان، یعنی آخوند و فرنگی‌مآب، روایتی از زبان فارسی را بیان می‌کند که در وهله‌ی اول نزدیک به این مسیر به نظر می‌رسد. با رمضان به این تیپ‌های زبانی نزدیک می‌شود و همدلانه گوش می‌سپرد و سپس زبان‌شان را ریشخند می‌کند و فاصله می‌گیرد. سعی در پیدا کردن زبانی همه‌فهم و عامیانه دارد که پس از گوش‌سپردن به زبان‌های مغلق، آن‌ها را پس می‌زند وفاصله‌ی خود را با آن‌ها روشن می‌سازد. زبانی می‌تواند معیار فارسی و مشترک در سطح ملی باشد که رمضان آن را درک کند. شخصیت اول پی‌رنگ اصلی داستان،[۱۰] که رمضان با زبان او مواجه می‌شود، «فرنگی‌مآبی کذایی» است که شباهتی اولیه با راوی دارد و همچون او فرنگ‌دیده است؛ اما راوی سعی می‌کند با او بیشترین تمایز را داشته باشد. «در این تاریکی و روشنی غرق خواندن کتاب رومانی بود. خواستم جلوتر

---

[۱۰] پیرنگ این داستان را کشف زبان مشترک در سطح ملی می‌دانیم.

رفته و بگویم که ما هم اهل بخیه‌ایم...». راوی خود و فرنگی ماب را در نگاه اول، نزدیک به هم می‌بیند و «رومان» و تأثیر از تجدد فرنگی را بین خودش و او مشترک می‌بیند. بیگانه‌نمایی و غریب‌بودن او برای رمضان (یا همان ایرانی عامی) آن‌ها را از هم دور می‌کند و با فاصله‌گیری رمضان از فرنگی‌مآب، راوی نیز خود را از او بیگانه می‌بیند.

شخصیت دومی که رمضان با او مواجه می‌شود، آخوندی است که زبان و ظاهری کاملاً در مقابل فرنگی‌مآب دارد. اگر فرنگی‌مآب تیپی تماماً غربی دارد، آخوند زیادی «بومی» است و از این جهت ظاهری غریب دارد! «در وهله‌ی اول گمان کردم که گربه‌ی براق سفیدی است که بر روی کیسه‌ی خاکه زغالی چنبره زده و خوابیده باشد ولی خیر معلوم شد که شیخی است...». رمضان یا همان «کلاه‌نمدی بدبخت قصه» معیار زبان عام و همه‌فهمی، در نظر راوی فرض می‌شود که می‌بایست سنجه‌ی زبان فارسی ناب قرار بگیرد. رمضان چند صباحی در مشروطه بازداشت بوده است وحضور او میلی برابری‌طلب، در سطح ملی را به‌یاد می‌اندازد که حرکتی عمومی را برای منافع مردم و یا همان عامه‌ی ملی، به ذهن برساند. او محوری برای معیارهای زبانی و فرهنگی داستان و سه شخصیت آن می‌شود تا میل به عام‌کردن زبان، با او سنجیده شود. او بعد از مشروطه و باز هم با نزاع دولت و مجلس به محبس آمده است. دو خواست متضاد در داستان محوری شده است؛ از یک طرف عمومی‌شدن زبان عامی‌ها یعنی قهوه‌چی (رمضان) و از طرف دیگر یک‌پارچگی زبان فارسی خاصی به عنوان زبان ملی عامیانه (و بعضاً مغلق) که با هم داستان را پیش می‌برند.

رمضان مبهوت از دلیل حبس خود، به هر سویی حرکت می‌کند. در نگاه اول شیخ را نزدیک‌ترین هم‌زبان بین سه شخصیت مقابلش می‌بیند و به سراغ او می‌رود.

> «من که فرنگی بودم و با من کاری ساخته نبود. از فرنگی‌مآب هم چشمش آب نخورد و این بود که پابرچین پابرچین به‌طرف آقا شیخ رفته و پس از آن‌که مدتی نگاه خود را زول زول به او دوخت با صدایی لرزان گفت: جناب شیخ تو را به حضرت عباس آخر گناه من چیست؟ آدم والله خودش را بکشد از دست ظلم مردم آسوده شود» (همان، ص ۲۲).

جواب شیخ چنان برای او، غریب و سرشار از عربی نامأنوس است که «هاج‌وواج» به او خیره می‌شود و ارتباطی شکل نمی‌گیرد. شیخ ترسی در او برمی‌انگیزد و با زبان

هم ارتباطی برقرار نمی‌کنند. زبان شیخ نزدیک به عربی و دور از وضعیت و زبان حال عامه‌ی مردم است که راوی به نمادین‌ترین شکل ممکن، آن را غیر قابل‌مصرف برای عموم و مربوط به گذشته‌ای دور می‌داند.

«در تمام این مدت آقای فرنگی‌مآب در بالای همان طاقچه نشسته و با اخم‌وتخم تمام توی نخ خواندن رومان شیرین خود بود و ابداً اعتنایی به اطرافی‌های خویش نداشت و فقط گاهی لب‌ولوچه‌ای تکانده و تک یکی از دو سیبیلش را که چون دو عقرب جراره بر کنار لاله‌ی دهان قرار گرفته بود به زیر دندان گرفته و مشغول جویدن می‌شد و گاهی هم ساعتش را در آورده و نگاهی می‌کرد و مثل این بود که می‌خواهد ببیند ساعت شیرقهوه رسیده است یا نه» (همان، ص ۲۵).

رمضان به سراغ « فرنگی افاده‌ای» می‌رود تا شاید بتواند، ارتباط زبانی با او شکل دهد. لباس و ظاهر او برای رمضان عجیب‌وغریب است؛ رفتارش نیز برای رمضان این‌گونه است که گویی حصار بلندی دور خود کشیده است تا همچون فردی دور از بقیه به نظر برسد. زبان سرشار ار لغات فرانسوی و نامأنوس او، رمضان را آشفته می‌کند؛ و «دست برادری» و «راه ترقی‌ای» را که فرنگی مآب سعی می‌کند تا به او نشان دهد، متوجه نمی‌شود. رمضان از دست او هم، پا به فرار می‌گذارد و تنها توضیح می‌دهد که من رعیت نیستم و قهوه‌چی هستم؛ چرا که از کلمات فرنگی‌مآب، این‌گونه برداشت کرده که او را رعیت خوانده است. رمضان با خود فریاد می‌کند:

«مرا با سه نفر شریک گور کرده‌اید که یکی‌شان اصلن سرش را بخورد فرنگی است و آدم به صورتش نگاه کند باید کفاره بدهد و مثل جغد بغض‌کرده آن کنار ایستاده با چشم‌هایش می‌خواهد آدم را بخورد. دوتا دیگرشان هم که یک کلمه زبان آدم سرشان نمی‌شود و هر دو جنی‌اند و نمی‌دانم اگر به سرشان بزند و بگیرند من مادرمرده را خفه کنند کی جواب خدا را خواهد داد» (همان، ص ۲۸).

زبان «آدم» و ارتباط عادی انسانی، زبان رمضان است. رمضان به دور محبس می‌چرخد تا شخصیت‌ها و زبان‌های دیگر، جایگاه خود را در مقابل او تعیین کنند. نهایتاً نوبت به راوی قصه می‌رسد که نسبت خود را با رمضان مشخص کند. او سعی می‌کند تا نشان دهد که برخلاف ظاهرش فرنگی نیست و به زبان «مشترک» همگانی یا همان زبان رمضان حرف می‌زند تا «برادری» بین این دو روشن شود. رمضان می‌بیند که راوی

نیز« فارسی» صحبت می‌کند و زبان مشترکی دارند؛ بنابراین به او اعتماد می‌کند. راوی نخست به او می‌گوید: «پسرجان، من فرنگی کجا بودم؟ گور پدر هر چی فرنگی هم کرده من ایرانی و برادر دینی توام...» راوی از فرنگ برگشته، سعی می‌کند که ارتباطی ملی-دینی، با رمضان برقرار کند تا در نقطه‌ای به هم وصل شوند. ایرانی‌بودن و هم‌دین بودن در چفت‌وبست باهم، حس برادری و اشتراکی را متصور ساخته است تا ذیل یک «ملت» و برادر برای هم باشند. راوی ارتباط زبانی با رمضان برقرار می‌کند، چرا که به «فارسی درست» صحبت می‌کند. راوی به رمضان نزدیک می‌شود و کلید نجات یافت می‌شود، چرا که او «فارسی» می‌داند. راوی فارسی در عین مواجهه با فرنگ، ایرانی‌بودن و دین خود را حفظ کرده است و به زبان همگانی صحبت می‌کند. تناقضی در حال شکل‌گیری است و برجسته به نظر می‌رسد: «زبان فارسی صحیح» زبان مشترک راوی و رمضان با هم است. برگ برنده‌ی قصه یعنی فارسی معیار که در دست‌های راوی، از ابتدا پنهان بوده است، رو می‌شود. بعد از پس‌زدن «زبان‌های» دیگر زبان راوی و رمضان، دست‌دردست هم با زبان عام یکی می‌شود تا متر فارسی همگانی مشخص شود و برادری دینی-سرزمینی خود را با زبان ملی تحکیم بخشند. راوی تلاش دارد تا با رمضان، زبان یکسانی بسازد و «عامیانه» صحبت کند. عامیانه‌نویسی در نثر داستان با این شدت اغراق‌آمیز، با خواست زبان عام و همگانی در تناقضی آشکار به نظر می‌رسد. گویی عامیانه‌ی خاصی یعنی قهوه‌چی تهرانی، متر فارسی معیار قرار می‌گیرد تا زبان «ایرانی‌ها»، مرکزی برای خود پیدا کند. بدین‌صورت تکثر زبان «عام» نمی‌تواند تحقق پیدا کند و مسیر داستان از جهتی علیه میل اولیه‌ی خود عمل می‌کند. عامیانه‌نویسی اغراق‌شده و پر از اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های شدت‌یافته در قصه، خود دلالت بر چیره‌شدن شکل خاصی از زبان، بر دیگر امکان‌های زبانی دارد. برادری دینی و سرزمینی نیز به کمک زبان فارسی معیار می‌آید تا ایرانی بودن، مفهومی سازمان‌یافته‌تر شود. راوی در جواب شعف رمضان از حضور او و پس‌زدن زبان‌های آخوند و فرنگی‌مآب به او می‌گوید: «داداش جان این‌ها نه جنی‌اند نه دیوانه بلکه ایرانی و برادر دینی و وطنی مااند» (همان، ص ۲۹). یا در جای دیگر می‌گوید: «رمضان این‌هم که اینها حرف می‌زنند زبان فارسی است منتهی...» (همان، ص ۲۹). زبان فارسی رمضان معیاری می‌شود که به‌واسطه‌ی آن، زبان راوی و «عامیانه‌ی» خاص آن، متری برای زبان درست

همگانی بشود و دیگران با وجود فاصله‌ی دور یا نزدیک از آن، کماکان جزو «ایران» باقی بمانند. برادری دینی و سرزمینی بودن باعث می‌شود تا «افرادی» که زبان «درستی» ندارند، از قلمروی ایران بیرون انداخته نشوند. این پرسش مهم به نظر می‌رسد که آیا زبان رمضان و راوی مشترک است؟ به نظر می‌رسد پی‌رنگ قصه به‌گونه‌ای طراحی شده تا رمضان به دور محبس بگردد و پس از ناکامی از ارتباط‌گیری با آخوند سنتی و متجدد فرنگی، به آغوش تعلیم راوی بیفتد. راوی در تمام مدت، یک‌گوشه آرام نشسته و منتظر است تا نهایتاً راه درست ایرانی بودن و فارسی صحبت‌کردن را به رمضان «عامی» و دیگران بیاموزد. راوی ابایی در اغراق عامیانه‌ی خود ندارد تا گویی گوشزد کند که بهتر از همه عامه و زبانش را می‌شناسد و بهترین «تعلیم‌دهنده» است. فضای داستان تناقضی از دو میل را هم‌زمان باهم نشان می‌دهد: یکی عمومی شدن و اشتراک زبانی برای همگان؛ دومی راوی مرکزی قصه که در عین فرنگ‌دیدگی و آشنایی با ترقی آن، معیارهای بومی را اصل می‌داند و می‌تواند راه صحیح «ترقی» را به عموم نشان بدهد. او زبان را مشترک و عمومی و همه‌فهم می‌خواهد؛ اما همزمان به نظر می‌رسد که راوی پیشاپیش زبان درست را می‌داند و باید به همه تعلیم بدهد. گاه تلاقی شخصیت‌ها حاشیه‌ای به نظر می‌رسد و می‌توان گفت که زبان همگانی، در خدمت مرکز شدن روایت جمال‌زاده است. راوی همچون یک محور مرکزی است زیرا «فارسی همگانی» از زبان او روایت می‌شود و به همه رودست می‌زند. بعضاً به نظر می‌رسد که شخصیت‌ها تیپ‌هایی از پیش موجود هستند که در خدمت روایت او قرار می‌گیرند. اهالی «خوی و سلماس» مثالی است که در نظر راوی، به «سوقات اسلامبولی» آغشته هستند و فارسی شیرین نیستند. گویی هر زبانی جز عامیانه‌ی تهرانی خاصی که زبان مغلق و اغراق‌شده‌ی رمضان باشد، خارجی است و زبان اقوام داخل سرزمین ایران، غریبه از فارسی شیرین درست هستند. به نظر راوی ترکی، کردی و هر زبانی، چندان ایرانی نیست. تکثر «ایرانی‌های» داستان محدود به نظر می‌رسند. شخصیت زنی نیز در داستان حضور ندارد. روایت «عام» راوی، در خود جمع‌شده و منقبض به نظر می‌رسد. زبان عامیانه‌ی راوی به‌راحتی زبان‌های دیگر را خارجی می‌نامد و از قلمروی زبانی درست بیرون می‌راند. یکپارچه‌سازی زبان ملی و عامیانه‌ی جمال‌زاده

با حذف و طردِ قومیتی و جنسیتی و... دژی مرکزی و محکم از «فارسی درست» را برای «افراد ملت» می‌سازد و آن را به همگان آموزش می‌دهد.[۱۱]

زمانی‌که راوی و بقیه‌ی محبوسین با تغییر مأمور زندان، از محبس رها می‌شوند، راوی، آخوند و فرنگی‌مآب با یکدیگر هم‌سفر می‌شوند و سوار بر یک درشکه، به مسیر خود ادامه می‌دهند.

«رمضان دوان‌دوان آمد یک دستمال آجیل به‌دست من داد و یواشکی در گوشم گفت: ببخشید زبان درازی می‌کنم ولی والله به نظرم دیوانگی اینها به‌شما اثر کرده والا چطور می‌شود جرئت کنید با اینها همسفر شوید. گفتم رمضان ما مثل تو ترسو نیستیم. گفت دست خدا به‌همراه‌تان، هر وقت که از بی‌همزبانی دل‌تان سر رفت از این آجیل بخورید و یادی از نوکرتان بکنید. شلاق درشکه‌چی بلند شد و راه افتادیم جای دوستان خالی خیلی هم خوش گذشت و مخصوصاً وقتی‌که در بین راه دیدیم که یک مامور تذکره‌ی تازه‌ای باز چاپاری به طرف انزلی می‌رود کیفی کرده و آن‌قدر خندیدیم که نزدیک بود روده‌بر شویم» (همان، ص ۳۱).

راوی و همسفرانش در درشکه‌ای مشترک، به سفر خود ادامه می‌دهند و برادر دینی-ملی هم باقی می‌مانند.

در داستان «فارسی شکر است» از محمدعلی جمال‌زاده، روی «زبان عام» و تلاش نویسنده در ایجاد فرمی روایی که از تلاطم میان فرد و جمع بیرون می‌آید، دست گذاشتیم. در این داستان جمال‌زاده چند خرده‌روایت خلق می‌کند که به‌موازات هم و در برابر روایت اصلی قرار می‌گیرند. هرچند در «فارسی شکر است» میلی به عمومی‌کردن زبان و جمعی‌کردن نقطه‌دید و خلق روایت‌های برابر و موازی وجود دارد، اما این میل متزلزل است و دائماً پایش در روایت خود می‌لغزد و تصویر«ایرانی اصیل» در نقش مربی و دانای کل سرزده وارد داستان می‌شود.

---

[۱۱] این وضعیت در داستان‌های دیگری نیز از مجموعه‌ی «یکی بود یکی نبود» جمال‌زاده (۱۳۲۰) تکرار می‌شود. به طور مثال در داستان رجل سیاسی شخصیتی یغور در داستان وجود دارد که به واسطه‌ی «ترک» بودن خود، زبان‌نفهم است. همچنین زن جعفرخان نیز احساساتی کور دارد ناقص‌العقل است و قضاوت درستی از هیچ امر فرد-اجتماعی و بیشتر از همه سیاسی ندارد.

منابع

Jameson, F. (۱۹۸۶). *Third-world literature in the era of multinational capitalism*. Social text, (۱۵), ۶۵-۸۸

آشوری، د. (۱۳۹۵). فارسی شکر است. داستان کشاکش و چرخش زبانی در عصر تجدد. *نشریه آزادی اندیشه*، ۳، ۲۱۷–۲۲۵.

باختین، م. (۱۳۹۱، ب). پیشینه گفتمان رمان‌گرا. در ر. پورآذر (مترجم)، *تخیل مکالمه‌ای* (چاپ سوم). نی.

براهنی، ر. (۱۴۰۲). *کتاب قصه‌نویسی* (چاپ ششم). نگاه.

توفیق، ا.، یوسفی، م.، ترکمان، ح.، و حیدری،آ. (۱۳۹۸). *برآمدن ژانر خلقیات در ایران*. پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

جمال‌زاده، م. (۱۳۲۰). *یکی بود یکی نبود*. بنگاه پروین.

خرمی، م. (۱۳۸۲). *نقد و استقلال ادبی*. ویستار.

درویشیان، ع.ا. و خندان، ر. (۱۳۸۸). *داستان‌های محبوب من*. نشر چشمه.

دلوز، ژ. (۱۳۹۷). *کافکا به سوی ادبیات اقلیت* (ح. نمکین، مترجم). بیدگل.