Journal of Research in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

The effect of the Serial-Story form on the stories of Hossein-Qoli Mosta'ān, based on the story of Afat

Reza Gilaki[1] | **Mohammad Shadrooymanesh**[2*]

1. Ph.D. Candidate in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Kharazmi University, Tehran, Iran. E-mail: reza.gilaky@gmail.com
2. Corresponding Author, Assistant Professor in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Kharazmi University, Tehran, Iran. E-mail: shadrooy@khu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 07/10/2023
Received in revised form: 21/01/2024
Accepted: 27/01/2024

Keywords:
Serial-story,
Hossein-Qoli Mosta'ān,
Afat,
The press.

ABSTRACT

The serial story has been one of the informal literary genres in Iran since the Qajar period. The period of the greatest boom in Serial-story writing in Iran can be considered the years after 1320. The most prominent in this genre was Hossein-Qoli Mosta'an, whose stories published in magazines like "*Rahnama-ye Zendegi*," "*Tehran-e Mosavvar*," and "*Sepid Va Siah*" were in high demand, almost like gold. This article posits that in serial stories published weekly, character development and plot intricacies are often overshadowed by sensational events. This phenomenon is not solely attributable to the author's preferences; it also stems from the constraints imposed by the weekly publication format. To provide a clearer understanding of the article's content, the lengthy narrative *Afat* serves as the foundation. This article utilizes a descriptive-analytical approach to examine the subject matter. The evidence presented in the story indicates that the weekly publication format of serialized narratives has resulted in the neglect of character development in favor of dramatic incidents designed to captivate the reader. To enhance the commercial appeal of his stories, the author employs the technique of interconnected climaxes, which will be explored throughout the article.

Cite this article: Gilaki, R., Shadrooymanesh, M. (2025). The effect of the Serial-Story form on the stories of Hossein-Qoli Mosta'ān, based on the story of *Afat*. *Research in Narrative Literature*, 14 (1), 253-271.

© The Author(s).
Publisher: Razi University
DOI: 10.22126/rp.2024.9689.1842

Journal of Research in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Extended Abstract

Introduction:

The serial story (feuilleton), a unique literary genre in Iran that originated during the Qajar period, reached its peak popularity in the years following 1941 (equivalent to 1320 in the Iranian calendar). This surge can be attributed to a combination of political events that influenced the country's cultural and press landscape, leading to an era in which serial stories, primarily romantic narratives, gained widespread acclaim. Renowned authors such as Ebrahim Modarresi and Hosseyn Masrour captivated a large readership during this time. Nevertheless, the most prominent luminary in this genre was Hossein-Qoli Mosta'an, who was notably acclaimed for his serialized works published in prestigious periodicals such as "Rahnama-ye Zendegi," "Tehran Mosavvar," and "Sepid Va Siah.".

Methodology:

Employing a descriptive-analytical approach, this study elucidates that in weekly serial stories (feuilleton), character development and intricate plot details often take a backseat to sensational events. This phenomenon is not merely a reflection of the author's inclinations but is also a consequence of the constraints imposed by the weekly publication schedule. Using "Afat" as a primary example, the neglect of character nuances becomes evident as the author strategically incorporates dramatic incidents to sustain reader engagement.

Results and Discussion:

This article aims to explore the intricacies of serial stories (feuilleton), particularly those published weekly, and examine how the publication format affects character development and plot nuances. The study draws valuable insights from the enduring narrative *Afat*, which serves as the foundation for this analysis. Spanning over seven years and comprising more than 300 issues in the magazine "Tehran-e Mosavvar, *Afat* provides a comprehensive case study to understand the constraints and influences that shape the art of writing serial stories (feuilleton).

Conclusion:

Furthermore, this article explores the commercial aspects of serial story (feuilleton) writing, highlighting the author's skillful use of interconnected climaxes as a strategy to enhance marketability. The findings emphasize how the weekly publication format influences the narrative structure, prioritizing engaging events over nuanced character development. In essence, this article contributes to a deeper understanding of the dynamics inherent in serial stories (feuilleton), illuminating the delicate balance between commercial success and literary depth within this unique genre.

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/
شاپـای چـاپـی: ۶۵۳۱-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۴x-۲۶۷۶

تأثیر فرم *پاورقی* بر داستان‌های حسین‌قلی مستعان با تکیه بر داستان *آفت*

رضا گیلکی[۱] | محمّد شادروی‌منش[۲*]

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه: reza.gilaky@gmail.com
۲. نویسندهٔ مسئول، استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه: shadrooy@khu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۱۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۱/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۰۷

واژه‌های کلیدی:
پاورقی،
حسین‌قلی مستعان،
آفت،
مطبوعات.

چکیده

داستان *پاورقی* از دوره قاجار به این‌سو یکی از گونه‌های ادبی غیررسمی در ایران بوده است. با گسترش مطبوعات در دورهٔ پهلوی این شیوهٔ داستان‌نویسی یکی از جریان‌های تأثیرگذار فرهنگی در کشور شد. دوران رونق پاورقی‌نویسی در ایران را می‌توان سال‌های بعد از ۱۳۲۰ دانست. برجسته‌ترین چهرهٔ این نوعِ داستانی حسین‌قلی مستعان است که داستان‌هایی در نشریه‌های راهنمای زندگی، تهران مصور و سپید و سیاه می‌نوشت که با اقبال فراوان مواجه بود. در این مقاله این فرض مطرح می‌شود که در داستان‌های *پاورقی* او منتشر می‌شوند، شخصیت‌ها و پیرنگ در سایهٔ حوادث شگفت‌انگیز قرار می‌گیرند. دلیل این امر بیش از آن که خواست نویسنده باشد شرایطی است که انتشار هفتگی داستان بر نویسنده تحمیل می‌کند. برای آن که تصویر روشن‌تری از محتوای این مقاله بیان شود، داستان بلند *آفت* مبنا قرار گرفته است. در این مقاله از شیوه توصیفی - تحلیلی موضوع بررسی شده و با توجه به شواهد موجود در داستان این نکته دریافته می‌شود که انتشار هفتگی *پاورقی* موجب از بین رفتن جزئیات شخصیت‌پردازی شخصیت‌های داستان شده است و در عوض به منظور همراه‌کردن خواننده در هر شماره حادثه‌ای گنجانده می‌شود. مؤلف به‌منظور فروش تجاری داستان‌هایش با شگردِ اوج‌های به‌هم‌پیوسته خواننده را همراه می‌کند که در طی مقاله بررسی شده است.

استناد: گیلکی، رضا؛ شادروی‌منش، محمّد (۱۴۰۴). تأثیر فرم *پاورقی* بر داستان‌های حسین‌قلی مستعان با تکیه بر داستان *آفت*. *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، ۱۴ (۱)، ۲۵۳-۲۷۱.

ناشر: دانشگاه رازی

حق‌مؤلف © نویسندگان.

DOI: 10.22126/rp.2024.9689.1842

۱. پیشگفتار

پاورقی‌نویسی یکی از شیوه‌های رایج داستان‌نویسی است که از سال‌های ۱۳۲۰ در مطبوعات ایران رونق فراوانی پیدا کرد. این داستان‌ها به‌صورت هفتگی در قسمتی از نشریه منتشر می‌شدند. مضمون اصلی این داستان‌ها عشق‌هایی آمیخته به هوس با درون‌مایهٔ اروتیک بود. همین امر یکی از عواملی است که نویسندهٔ *پاورقی* به یاری آن می‌تواند مخاطب جوان این نشریات را تشنه نگه دارد. چنان که انور خامه‌ای اظهار می‌کند «در سال‌های پیش از انقلاب یکی از مهم‌ترین بخش‌های مجلات و نشریات هفتگی و ماهانه یا به قول زنده‌یاد جلال آل‌احمد رنگین‌نامه‌ها، داستان‌های کوتاه و مسلسل آن‌ها بود که حسین‌قلی مستعان و جواد فاضل بنیان‌گذار آن بودند و بعدها نویسندگان دیگری آن را ادامه می‌دادند. من به جنبه ادبی و هنری این داستان‌ها کاری ندارم و با روش افراطی بعضی از آن نشریات هم مخالف بوده و هستم، اما در مجموع و صرف‌نظر از استثنائات، این داستان‌ها دست‌کم دو خاصیت عمده داشتند. یکی این‌که تیراژ مجله و نشریه را به طور محسوس بالا می‌بردند و تداوم و گسترش کار نشریه و مجله را امکان‌پذیر می‌ساختند و دیگر این که مشغولیات سرگرم‌کننده‌ای برای جوانان کشور بودند. آن‌هایی که دستی در کار مطبوعات داشته‌اند می‌دانند که بخش عظیم خریداران و خوانندگان این مجلات جوانانی در سال‌های گذار از مرحلهٔ بلوغ بودند و علاقه‌شان به مجله هم بیشتر به‌خاطر همین داستان‌ها بود» (خامه‌ای، ۱۳۷۶: ۳۷). در کنار درون‌مایهٔ عاشقانه داستان *پاورقی* به سبب شکل انتشارش موجب تفاوت‌هایی با رمان مدرن فارسی می‌شود. در این پژوهش به این پرسش که «فرم داستان *پاورقی* چه تأثیری بر محتوای داستان می‌گذارد؟» پاسخ داده خواهد شد.

۱-۱. تعریف موضوع

در انواع داستان، به‌ویژه رمان، ساختاری وجود دارد که در آن شخصیت‌ها یک‌به‌یک معرفی می‌شوند و بعد ویژگی‌های هر یک از شخصیت‌ها مثل چهره‌ها، عادات و علایق، اخلاق و چیزهای دیگر مربوط به شخصیت آگاه می‌شویم. در این شرایط روایت طرح می‌شود و شخصیت‌ها ما را به نقطهٔ اوج می‌رسانند و بعد از آن داستان معمولاً به پایان می‌رسد؛ اما در داستان *پاورقی* با ساختاری متفاوت روبه‌رو هستیم. «داستان‌هایی که در آن‌ها نویسنده با حوادث پیچ‌درپیچی که برای قهرمانان داستان طرح‌ریزی می‌کرد، خواننده را به دنبال خود می‌کشید. از آن‌جاکه در این شیوه داستان‌نویسی هدف اصلی مشغول کردن خواننده و جذب او برای ادامه دادن داستان است، شگردهایی در ساختار و محتوای داستان در نظر

گرفته می‌شود؛ بنابراین، این‌گونه آثار از مایه‌های هنری قوی برخوردار نیستند و تنها می‌توانند مخاطبان عامی خویش را اقناع نمایند ... پرداختن به مسائل جنسی و شهوانی به‌صورت پررنگ یکی از درون‌مایه‌های اصلی این آثار می‌شود. نویسندگان آن‌ها برای جلب نظر مخاطبان به حادثه‌سازی بی‌منطق و تحریک احساسات خوانندگان می‌پردازند.» (طاهری، ۱۳۸۱: ۸۲)

در رمان مدرن پیرنگ است که بر نویسنده فرمانروایی می‌کند. در داستان‌های مستعان، نویسنده بر پیرنگ فرمانروایی می‌کند. بدین معنا که نویسنده مقتدر می‌تواند هرگونه که خواست سرنوشت شخصیت‌ها را تغییر دهد و وفاداری‌اش به پیرنگ کم‌تر است. در نتیجه آنچه دارای اهمیت است حوادث هستند نه شخصیت‌ها. در اشاره‌ای که صدرالدین الهی به شیوه کار داستان‌پردازی مستعان کرده است تکیه بر «مقاطع احتمالی» نشان‌دهنده حادثه‌محور بودن این نوع داستان‌هاست: «پاورقی‌نویسان به دلیل تعهد سنگینی که برای نوشتن چند پاورقی - گاه هفت تا هشت پاورقی در هفته داشتند - ناگزیر از اتخاذ روشی بودند که بتوانند کار را از جهت «موعِد»[1] تحویل که در مطبوعات حیاتی‌ترین امر است به انجام رسانند. متأسفانه جز حسین‌قلی مستعان و منوچهر مطیعی، این بنده دربارهٔ شیوهٔ کار دیگران هرگز سؤالی از آنان نکرده‌ام؛ اما آن دو تن و این بنده هرکدام شیوهٔ خاص خود را داشتیم به این شرح:

حسین‌قلی مستعان پس از پیدا شدن طرح اولیهٔ داستان در ذهنش آن را به صورت سناریوی خلاصه و فشرده‌ای روی کاغذ می‌آورد و مقاطع احتمالی هر شماره را می‌نوشت و سپس به کار پرورش داستان می‌پرداخت.» (الهی، ۱۳۷۸: ۱۰۹) در داستان‌های مستعان ما با روایت‌هایی پرحادثه روبه‌رو هستیم. آن‌قدر حوادث شگفت‌انگیز و ناگهانی بر سر مخاطب فرود می‌آید که اصلاً فراموش می‌کند شخصیت قهرمان داستان چه صورتی دارد یا به چه نوع صبحانه‌ای علاقه دارد!

این ویژگی حادثه‌محور بودن بیش از آنچه محصول سبک داستان‌نویسی مستعان باشد، حاصل نگارش داستان به‌صورت شماره - شماره است. اگرچه سبک داستان فارسی در آغاز قرن چهاردهم شمسی متأثر از داستان‌های پرحادثهٔ الکساندر دوما و جرجی زیدان بوده است، اما آنچه داستان‌های مستعان را متمایز می‌کند تکیه بر نوعی ساختار است که به‌جای یک اوج داستانی دارای چندین اوج است. این اوج‌ها مثل حلقه‌های زنجیر به هم وصل می‌شوند و ابتدای داستان را به انتها وصل می‌کنند. می‌توان گفت نویسنده، پیرنگ را تنها برای هر اوج فراهم می‌کرده است. به همین دلیل است که بین اوج‌های مختلف، گاه ناسازگاری و ضعف مشاهده می‌شود (این ضعف‌ها را در ادامه نشان خواهیم

1. deadline

داد): با این نگرش به‌جای ۳۰۰ شماره، نویسنده می‌توانست ۳۰۰۰ شماره داستان را ادامه دهد؛ فقط کافی بود اوج‌های تازه به قصه اضافه شود.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف

اگرچه چند دهه است که قضاوت‌ها دربارهٔ ارزش هنری داستان‌های پاورقی مستعان ادامه یافته است؛ اما تا کنون به‌هیچ‌وجه به ساختار این داستان‌ها توجه نشده است. همچنین به این نکته پرداخته نشده است که ساختار قصه‌نویسی روزنامه‌ای چه شرایطی را بر نویسنده تحمیل می‌کند؟ در این مقاله برای نخستین‌بار به ساختار داستان‌های پاورقی توجه می‌کنیم.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ موضوعِ توجه به فرم در داستان‌های *پاورقی* پژوهش مستقلی وجود ندارد. منتقدان دربارهٔ داستان‌های مستعان اغلب اظهار نظرها و قضاوت‌های ارزش‌مدارانه کرده‌اند. به دلیل ماهیت عوام‌پسندانهٔ این داستان‌ها عده‌ای آن را مبتذل دانسته‌اند. در سوی مقابل نیز گروهی به اهمیت این داستان‌ها در کتاب‌خوان شدن مردم اشاره کرده‌اند. هم‌چنین گروهی قدرت تخیل مستعان را ستوده‌اند.

از میان کسانی که به آثار مستعان تاخته‌اند از همه نامورتر صادق هدایت است. وی در مقاله‌ای که در مجلهٔ *موسیقی* منتشر کرده، داستان *ناز* اثر حسین‌قلی مستعان را به سخره گرفته است. (هدایت، ۱۳۳۴: ۳۹۴) از سوی دیگر کتاب *شبه خاطرات* تألیف دکتر علی بهزادی به ارزش‌های هنری *پاورقی‌های* مستعان پرداخته است» (بهزادی، ۱۳۷۶: ۵۳۹).

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. آفت

داستان *آفت* یکی از بلندترین داستان‌های حسین‌قلی مستعان است. این داستان در طول هفت سال به‌صورت هفتگی در نشریهٔ *تهران مصور* منتشر شده است. این داستان با نام مستعار «حبیب» به رشتهٔ تحریر درآمده است. «اهمیت این داستان‌های دنباله‌دار تا بدان‌جا بود که در بازار گرم سیاست‌بازی سال‌های ۲۰ تا ۵۰ این پاورقی‌ها بود که اولین مطلب خواندنی بی‌شیله‌پیله نشریه و موجب بالارفتن تیراژ آن‌ها بود. مجلهٔ سیاسی *تهران مصور* را بیش‌تر برای *رابعه* و *آفت* به قلم حسین‌قلی مستعان می‌خواندند.» (مجابی، ۱۳۸۶: ۳۰) آغاز داستان در شمارهٔ ۳۷۶ است که تاریخ ۲۸ مهر سال ۱۳۲۹ است و پایان داستان شمارهٔ ۷۱۷ است که در تاریخ ۱۵ اردیبهشت سال ۱۳۳۶ منتشر شده است؛ بنابراین این داستان نزدیک

به سی‌صد و پنجاه هفته (شماره) انتشار آن به طول انجامیده است. امروزه تصور تماشای سریالی سی‌صد قسمتی آن هم به‌صورت هفتگی دشوار است. تصور کنید روزگاری را که دلیل فروش گستردهٔ یک نشریه داستانی چند صدقسمتی بوده است. «پنجاه و پنج سال پیش ح.م.حمید (حسین‌قلی مستعان) نویسندهٔ روز تهران بود. هر کتابی که از این نویسنده چاپ می‌شد، به‌سرعت فروش می‌رفت. در محافل اهل کتاب، صحبت دربارهٔ آثار این نویسنده - بد یا خوب - گرم و پرشور بود. ته‌نشین شهرت حسین‌قلی مستعان آن‌قدر دوام داشت که بعد از وقایع ۲۸ مرداد، مدیران و سردبیران مجله‌های آن دوره، برای چاپ اثری از او و به‌صورت پاورقی در مجلّهٔ خود به در خانه‌اش می‌رفتند؛ چون به تیراژ و حفظ تیراژ خود اهمیت می‌دادند همهٔ شرایطش را می‌پذیرفتند.» (جمشیدی، ۱۳۷۱: ۲۱۲) دستیابی به چنین موفقیت بی‌مانندی برای یک نویسندهٔ تجاری نیازمند شگردهایی است که خواننده را مشتاق و منتظر شمارهٔ بعدی نشریه نگاه دارد.

چنان که اشاره شد، دلیل هیجان‌آفرینی در ساختار داستان، اوج‌های مقطعی است؛ اما در طول هر اوج نیز به‌صورت شماره - شماره نیز با جمله‌ای دوپهلو مواجه می‌شویم که خبر از حادثه‌ای مهم برای هفتهٔ بعد دارد. بدین ترتیب مستعان به هر طریق تلاش می‌کند مخاطب را پای داستان نگاه دارد. «پس از سقوط رضاشاه و باز شدن درها به روی اندیشه‌های گوناگون سیاسی و فرهنگی، ادبیات متنوعی شکل گرفت. از سویی با افزوده شدن بر تعداد نشریات هفتگی، پاورقی‌نویسی به دوران اوج خود رسید. پاورقی‌نویسان توانستند با تعلیق‌های حساب شده داستان، خوانندگان را در اشتیاق دانستن بقیهٔ ماجرا نگه دارند.» (فراهانی فرد، ۱۳۸۹: ۴) در این میان آنچه قربانی می‌شود شخصیت‌پردازی به‌صورت کلاسیک است. هم‌چنین گاه داستان دچار ضعف پیرنگ می‌شود؛ اما چه باک! خواننده هیجان می‌خواهد.

چینش رویدادها در داستان *آفت* با این منطق شکل‌گرفته است که حادثه‌ای در نقطهٔ اوج[1] رخ می‌دهد و حوادث جزئی پیرامون آن حادثهٔ اصلی شکل می‌گیرد. بدین ترتیب داستان با منطق ارسطویی (آغاز - میانه - پایان) پیش نمی‌رود؛ بلکه اوج‌هایی به‌هم‌پیوسته است که می‌تواند صدها و هزاران قسمت به حجم داستان اضافه کند. جدولی که در زیر می‌آید اوج‌های داستانی را می‌آوریم که به‌وسیلهٔ آن مؤلف خواننده را ترغیب می‌کند تا شمارهٔ بعدی نشریه را بخرد و ادامهٔ قصه را بداند. دلیل طولانی شدن این جدول تلاش مستعان است برای سیراب کردن عطش خواننده‌ای که مشتاق دانستن پایان

1. Climax

داستان است؛ اما مؤلف خوانندهٔ تشنه را هفت سال به دنبال خود می‌کشاند. هرکدام از این نقاط اوج به طور متوسط بین پنج تا ده شماره است.

جدول ۱: حوادث

اوج	حادثه
۱	آقابالاخان که با همسرش ماریونا به ایران برگشته در مهمانی‌ای که به مناسبت بازگشتش برپا شده است، با نگاهی هوس‌آلود فروغ را زیر چشم می‌پاید و در پی فرصتی برای سیراب کردن هوسش است.
۲	آقابالاخان فروغ را بی‌خبر به روسپی‌خانه می‌برد؛ اما لحظهٔ آخر با مقاومت فروغ پشیمان می‌شود.
۳	چنگیزخان فردی هوسران است که می‌خواهد با گفتن ماجرای فروغ ماریونا را جذب کند؛ اما طرد می‌شود.
۴	وزیر جنگ به آقابالاخان پیشنهاد می‌کند در صورت تسلیم ماریونا از ازدواج پسرش با فروغ چشم پوشد.
۵	آقابالاخان بر اثر تهدید غزال، صاحب روسپی‌خانه، او را به قتل می‌رساند و از او بیماری سوزاک می‌گیرد.
۶	در باغ شمیران ماریونا از دست وزیر جنگ می‌گریزد و با خوش‌شانسی با حالت جنون‌آمیز بازمی‌گردد.
۷	مادرشوهر ماریونا که از جادو نتیجه نگرفته در پی خفه‌کردنِ اوست؛ اما پدرشوهرش ذبیح‌الله‌خان نجاتش می‌دهد.
۸	در مهمانی خان‌زاده خانم به دستور خانم‌بزرگ شیرینی سمی به ماریونا می‌دهد؛ اما علی‌خان می‌خورد و به قتل می‌رسد.
۹	چنگیزخان پسرعموی علی‌خان ماجرا را می‌فهمد و به‌عنوان حق‌السّکوت به خان‌زاده‌خانم تجاوز به عنف می‌کند. آقابالاخان چنگیزخان را می‌کشد.
۱۰	خانم‌بزرگ مردی پیل‌تن را مأمور می‌کند تا ضمن تجاوز به ماریونا با زدن لگدی بچه‌اش را سقط کند.
۱۱	شب حادثه ماریونا از پنجره می‌گریزد و آن مرد مست به خان‌زاده خانم تجاوز می‌کند.
۱۲	ماریونا تصمیم می‌گیرد که به بهانه مأموریت آقابالاخان همراه با او به فرنگ برود و بی‌صدا از او جدا شود.
۱۳	زمانی که آقابالاخان و ماریونا ایران را ترک می‌کنند، وزیر جنگ فروغ را برای پسرش خواستگاری می‌کند؛ اما در کوچه ناگهان پسرش به تیر غیبی لطف‌علی‌خان که گماشته آقابالاخان بود کشته می‌شود.
۱۴	ذبیح‌الله‌خان پدر آقابالاخان خانم بزرگ را سه‌طلاقه می‌کند.
۱۵	سید غیبی در شاه عبدالعظیم رمال است. وی خان‌زاده را ـ که از خانه گریخته بود ـ فریب می‌دهد و عقد می‌کند.
۱۶	سید غیبی پیشنهاد محلل می‌دهد تا دوباره خانم بزرگ با ذبیح‌الله‌خان ازدواج کند و اموال او را بگیرد.
۱۷	سید غیبی با تغییر چهره به خانهٔ او می‌رود و در نقش محلل او را بی‌هوش می‌کند و جواهرات خانم‌بزرگ را می‌دزدد.
۱۸	سید غیبی که نمی‌تواند از چنگ خان‌زاده بگریزد، می‌خواهد با هم‌خوابه ساختنِ او با دیگران پول به‌دست‌آورد.
۱۹	اولین شبی که تاجری در اتاق منتظر است، خان‌زاده با برداشتن طلاهای مادرش می‌گریزد.
۲۰	سید غیبی از دست حسن بی‌غم به خانهٔ لطف‌علی‌خان می‌گریزد و اتفاقی نامهٔ آقابالاخان را از پستچی می‌گیرد.
۲۱	سید غیبی به دیدار وزیر جنگ می‌رود. وزیر جنگ که از لحظهٔ وقوع جنایت به آقابالاخان مظنون بود، شواهدی تازه به‌دست آورد.
۲۲	خان‌زاده خانم پس از توبه به دیدن خانم‌بزرگ می‌رود. خانم‌بزرگ با پرخاش گلوی دخترش را می‌گیرد. خانم‌بزرگ دیوانه شده بود. بدین ترتیب او را به دارالمجانین می‌برند.
۲۳	خانم بزرگ در دارالمجانین جنایات آقابالاخان را با صدای بلند فریاد می‌زد. آقابالاخان او را به باغی می‌بَرَد و به صندلی

	می‌بندد و می‌رود تا آن‌قدر گرسنگی بکشد که تلف شود؛ اما باغبان همسایه با شنیدن ناله‌های او به دادش می‌رسد.
۲۴	سید غیبی به علاقهٔ منصور خان به فروغ پی می‌برد. قرار می‌گذارند آن‌ها را بدزدند. آقابالاخان سر می‌رسد.
۲۵	آقابالاخان متوجه خطر سید غیبی شد. لطف‌علی‌خان با تدابیری سید غیبی را ربود. آقابالاخان هر دو را کشت.
۲۶	پدر و مادر فروغ مردند. ذبیح‌الله‌خان به همراه عروس و نوه‌اش در راه بازگشت بودند. آقابالاخان که می‌دانست پدرش مانع خواهد شد، به سرعت فروغ را عقد کرد.
۲۷	رئیس تأمینات بر جنایات آقابالاخان وقوف یافت. آقابالاخان به جانش سوءقصد کرد. رئیس تأمینات پیشنهاد می‌کند در ازای دریافت ده‌هزار تومان مدارک را از بین ببرد.
۲۸	وزیر جنگ با زن لطف‌علی‌خان ازدواج کرده بود. آقابالاخان او را فریفت، با او هم آغوش شد. ابتلای این زن به سوزاک و مبتلا شدن وزیر جنگ باعث نجات او شد. آقابالاخان هوس نشاط خواهر فروغ به سرش افتاد.
۲۹	آقابالاخان برای رشوه دادن به‌منظور دزدیدن پروندهٔ اختلاسش جواهرات فروغ را دزدید.
۳۰	آقابالاخان خواست منصورخان را ـ که عاشق و خواستگار نشاط بود ـ بکشد؛ ولی موفق نشد.
۳۱	آقا بالاخان بی‌اعتنا به بیماری سیفلیس فروغ، همان شب رئیس تأمینات را در تاریکی به قتل رساند.
۳۲	دوران حمل فروغ به سررسید. بچه به طور طبیعی به دنیا نیامد. با یک عمل جراحی خطرناک بچه را که دختری درشت بود بیرون آوردند. آقابالاخان امیدوار بود فروغ در این عمل بمیرد. با مراقبت‌های شدید طبیب می‌توانست زنده بماند؛ ولی آقابالاخان در غیاب طبیب و نشاط به او غذا و میوه خوراند و انقلاب حال فروغ موجب باز شدن زخم‌های او و خون‌ریزی شدید شد و طبیب اظهار یأس کرد. آقابالاخان تظاهر به سوگواری کرد.
۳۳	به نشاط پیشنهاد کرد به عقد او درآید. نشاط به خود آمد و به نیرنگ او پی برد و او را از خانهٔ خود راند. نشاط از ذبیح‌الله‌خان خواستار شد که وسایل عروسی‌اش را با منصورخان فراهم آورد.
۳۴	خدمتکار خانه گفت: همه رفته‌اند به عروسی نشاط خانم. پشت خانهٔ منصور خان رفت. خواست پدر و داماد و وزیر جنگ را با تیر بزند؛ ولی نوکر سابقش عبدالله‌خان که او را دیده بود به میان باغ دوید تا خبر بدهد. مجلس بر هم خورد و آقابالاخان عبدالله‌خان را با دو تیر به قتل رساند و گریخت.
۳۵	به بتول وعدهٔ مزاوجت داد و پس از تمتع از وی گفت: به شرطی تو را خواستگاری می‌کنم و می‌گیرم که وسیله‌ای فراهم‌آوری تا از نشاط تمتع برگیرم و او را به دام اندازم.
۳۶	آقابالاخان به بالین نشاط رفت؛ ولی بچه پاهای او را چسبید. به صدای او نشاط بیدار شد و به اتاق کلفت گریخت.
۳۷	آقابالاخان به بتول فهماند که نمی‌تواند با او ازدواج کند؛ ولی به عهده گرفت که با کمک خود او از بدبختی و بی‌آبرویی نجاتش دهد. بتول موافقت نکرد. آقابالاخان شبی را در اضطراب گذراند. صبح در خیابان یکی از اقوامش به وی گفت: به خانهٔ بتول بروید. اتفاق بدی روی نموده است. بتول خودکشی کرده بود.
۳۸	آقا بالاخان پس از دیدن زیبا چنان منقلب شد که همان شب تصمیم گرفت صبح روز بعد به شمیران رود و خود را به‌پای ماریونا اندازد. صبح زود مهیای حرکت شد و به‌سرعت به‌طرف در حیاط رفت. صبح ورود اقدس و صحبت تحریک‌آمیز و طولانی او مانع اجرای این تصمیم شد. ذبیح‌الله‌خان با او و زیبا به اروپا رفت.
۳۹	اقدس با این‌که پسرعمویش منوچهر خواستگارش بود روی خوش به او نشان نمی‌داد و خواستار ازدواج با آقابالاخان بود. این ازدواج صورت گرفت. هنگامی که او در حجله زفاف بود فروغ کوچولو که می‌خواست پیش پدرش باشد پس از چند ساعت گریستن و فریاد زدن از هوش رفت.

۴۰	یک روز در خم کوچه منوچهر آقابالاخان را به تیر زد. آقا بالاخان بهبود یافت و نخواست که منوچهر را معرفی کند و به اقدس و نیز به حسن بی‌غم سفارش کرد که چیزی نگویند و انتقام گرفتن از او را به‌وقت دیگر موکول ساخت.
۴۱	یک شب که منوچهر در غیاب او و حوا وارد خانه شده بود به‌وسیله حسن بی‌غم خبر یافت. هر دو از دیوار وارد شدند. پشت در اتاق رفتند. آقابالاخان هفت‌تیر به دست در اتاق را گشود و فریادی برآورد. آقابالاخان هر دو را کشت.
۴۲	آقابالاخان دل‌شکسته و توبه کرده مدام انتظار دخترش زیبا را می‌کشد. از این انتظار دچار حال جنون می‌شود. در حالی جان می‌دهد که دخترش زیبا پشت در رسیده است.

۲-۱-۱. تأثیر فرم پاورقی بر داستان *آفت*

با مرور داستان، این نکته روشن می‌شود که آن‌چه این داستان را پیش می‌بَرد، نه پیرنگ منسجم است نه شخصیت‌هایی که در موقعیت خاص ایفای نقش می‌کنند. عامل حفظ داستانِ آفت مخمصه و خطر پیوسته است. دلیل این‌همه خطر آن است که مخاطب داستان را رها نکند (در ادامه با دقت بیش‌تر به این ویژگی می‌پردازیم). «به‌طورکلی نویسنده در نقاشی مدارهای تباه و تیرهٔ جامعه‌ای که بر محور سودجویی و کامروایی می‌چرخد، موفق بوده است؛ گرچه آفتی که ریشه‌های این نظام زندگی را پوشانده هیچ‌گاه تجزیه و تحلیل نشده، ولی عوارض آن که روابط انسانی، اداری، تربیتی و سیاسی طاعون‌زده است با نمونه‌های فراوان و به طرزی مقنع پیش چشم خواننده گسترده است» (سپانلو، ۱۳۷۴: ۱۶۰). حوادثی که رخ می‌دهد شکل سینوسی دارد. موضوعی در ابتدای داستان شکل می‌گیرد، ولی حوادث پراکنده این گره را نمی‌گشاید. این گره تا پایان داستان باقی می‌ماند. در واقع جدال دائمی خیر و شر را در داستان‌های *پاورقی* حسین‌قلی مستعان شاهد هستیم. مسئلهٔ عشق ممنوع فروغ وآقابالاخان تا پایانِ داستان از بین نمی‌رود. حوادثی که رخ می‌دهد بارها به این روی‌داد منتهی شده است که دیگر این عشق ادامه پیدا نکند؛ اما مؤلفِ داستان در موج بعدی با سلسله‌ای از حوادث به همین موضوع باز می‌گردد.

در داستان‌نویسیِ مدرن، یک گِره داستانی روایت را به نقطهٔ اوج می‌رساند. در داستان‌های *پاورقیِ* مستعان، اگرچه گِرهِ داستانی وجود دارد، اما شاهد اوج‌های مقطعی هستیم. به همین دلیل اگرچه به لحاظ محتوا شباهت‌هایی با سینمای فیلم‌فارسیِ آن سال‌ها داشت، اما هرگز فیلم‌سازان نتوانستند اقتباس‌های موفقی از داستان‌های *پاورقی* مستعان بسازند. «فیلم دیگر *گناهکار* بود که مهدی گرامی آن را در سال ۱۳۲۲ بر اساس قصه‌ای از حسین‌قلی‌خان مستعان، از پاورقی‌نویسان محبوب مطبوعات ساخت و مهدی رئیس فیروز هم در همان سال *لغزش* را کارگردانی کرد؛ که هر دو ناموفق بودند. علت اصلی عدم موفقیت این اقتباس‌های ادبی، ظاهراً عدم توجه فیلم‌سازان به روح اثر بوده است. فیلم‌سازان هر آن

چه در اثر ادبی به نظرشان خوب و جذاب می‌آمد، می‌گرفتند و هر چه جالب نمی‌آمد، حذف می‌کردند» (مستغاثی، ۱۳۷۹: ۱۰).

در هر شماره از داستان، خط روایت دارای حالت سینوسی می‌شود. به همین سبب در سراسر داستان تعلیق‌های فراوان یافت می‌شود. تعداد این تعلیق‌ها به تعداد شماره‌های نشریه که داستان در آن منتشر می‌شود می‌رسد. برای این‌که اوج‌های مقطعی شکل بگیرد عنصر داستانی تعلیق پیوسته رخ می‌نمایاند. همواره حادثهٔ مهمی به شمارهٔ بعد ارجاع داده می‌شود. مخاطب که تشنهٔ اطلاعات است تا کنجکاوی‌اش فرو نشیند در نقطهٔ بحرانی به شمارهٔ بعدی نشریه ارجاع داده می‌شود. «حسین‌قلی مستعان بزرگ‌ترین پاورقی‌نویس ایران است که دارای ذهن خلاق و قلم شیرینی بود. بیش‌تر در *تهران مصور* پاورقی‌های تاریخ‌نما چون *رابعه* و امروزی چون *آفت* و *آتش به جان شمع فتد* را چند سال با جذابیت و کشش لازم ادامه داد و هر هفته در پایان چنان ماجرا را در لحظهٔ بلندکردن شمشیر یا پایین آوردن تن‌پوش قطع می‌کرد که خواننده بی‌تابانه منتظر هفتهٔ دیگر می‌ماند. هفتهٔ دیگر به ترفندی قتل یا هم‌آغوشی تا پایان صفحه به تأخیر می‌افتاد.» (مجابی، ۱۳۸۶: ۳۰) برای نمونه به جمله‌های پایانی اوج اول نگاهی می‌اندازیم.

جدول ۲: جمله‌های پایانی

شماره	جمله‌های پایانی
۳۷۶	خانم زیبا گفت: من خواهر شوهر دخترخالهٔ شما بهجت خانم هستم. اسمم فروغ است. دختر هستم. شما را هم یک‌دنیا دوست دارم! و بلافاصله چرخی به چادر خود داد. مثل آهوی رمیده به میان مهمانان رفت و آقابالاخان را مبهوت و مست و گیج به جا گذاشت.
۳۷۷	با جنبشی دخترانه پشت به‌طرف صحنه کرد و به‌طرف دری که در گوشهٔ تالار بود و آقابالاخان می‌دانست که به یک اتاق کوچک باز می‌شود و آن اتاق به صندوق‌خانه منتهی می‌گردد روانه شد. آقابالاخان باعجله رو به ماریونا کرد و گفت: دیگر زیاد ناز نکن ماریو. برو آن جا قشنگ روی نیمکت بنشین و قصه را شروع کن. من هم الآن می‌روم و یک دقیقهٔ دیگر برمی‌گردم و گوش می‌کنم.
۳۷۸	خیره‌خیره در چشمان خواهرش نگریست. یعنی چه می‌گویی؟ خواهرش چشمکی زد و با گوشهٔ چشم فروغ را نشان داد یعنی «ای بدذات من که فهمیدم!» همان دم آقابالاخان ناگهان متوجه شد که ماریونا ساکت شده است و نگاهی حیرت‌آلود به او و فروغ که هنوز در کنار هم ایستاده بودند دوخته است.
۳۷۹	نیم‌رخ خود را برگرداند و فروغ را دید. فروغ باز جای خود را عوض کرده و با استفاده از توجه کامل مهمانان به ذبیح‌الله‌خان و ماریونا خود را از طرف چپ پاورچین‌پاورچین به پشت سر آقابالاخان رسانده بود.
۳۸۰	پس آقا داداش، شما این خانم را توی کوچه‌ها پیدا کرده‌اید؟

۳۸۱	به‌راستی در این موقع خان‌زاده خانم بازوی فروغ را گرفت و آهسته گفت: فروغ جان، من و تو مه هیچ‌کدام حواس‌مان به این قصهٔ حسین کرد نیست؛ پس یواشکی برویم یک گوشه من می‌خواهم با تو صحبت کنم.
۳۸۲	خوب خجالت نکش شری (آقابالاخان در زبان ماریونا)؛ عیب ندارد. من هنوز باور نمی‌کنم که تو به این زودی آن‌قدر مرا از چشم بیندازی که اجازه بدهی دخترهای هرزه به تو چشمک بزنند ... و بی‌آن‌که لبخند تلخش از لب شسته شود چشمانش پر از اشک شد.
۳۸۳	ماریونا با اضطراب بسیار چشم در میان جمعیت گرداند؛ آقابالاخان در تالار نبود. شور در دلش افتاد. به این‌طرف و آن طرف نگریست و پس از یک‌لحظه زیر لب گفت: اوه! فروغ هم نیست؛ خان‌زاده خانم هم نیست! ... و به‌سرعت پیش چشم مهمانان که هر یک او را به وضعی می‌نگریست، از محفل بیرون رفت.
۳۸۴	خان‌زاده گفت: حرف حسابم این است که شما دو نفر عوض این‌که از دور برای هم بمیرید و از دور برای هم چشمک بپرانید، این‌جا دست‌تان را توی دست هم بگذارید و هر دو صاف‌وپوست‌کنده به هم بگویید: «من تو را دوست می‌دارم!» ... صدای پایی به گوش هر دو رسید. هر دو سر به‌طرف در سالن گرداندند. کسی وارد شده بود. هر دو با دل لرزان زیر لب گفتند: ماریونا!
۳۸۵	علی‌خان که زودتر او را دیده بود به چنگیزخان گفت: چنگیز جون، الآن بهترین فرصت است؛ برویم و مقدمات پختن ماریونا را شروع کنیم.
۳۸۶	خان‌زاده خانم به‌سرعت در اتاق خانم بزرگ یعنی مادرش را گشود. – کاری ندارم. فقط می‌خواستم به شما خبر بدهم که فروغ و آقاداداشم آن‌قدر هم‌دیگر را دوست می‌دارند که برای هم می‌میرند! – راستی؟ ای ورپریده‌ها! پاشو برو فروغ را پیدا کن بیاور این‌جا ببینم! راستی گفتی فروغ به این‌طرف‌ها آمده بود؟ پس چرا من ندیدمش؟ غلط نکنم الان با آقا بالا توی یکی از این اتاق‌هاست. پاشو با هم برویم بگردیم؛ من بالاخره هروقت باشد مچ این دو تا را با هم خواهم گرفت.
۳۸۷	سر گرداند خواهرش را دید و همان‌دم خان‌زاده خانم آهسته در گوشش گفت: آقا داداش همان‌طور که دل‌تان می‌خواهد درستش کردم. هم امشب ... در اتاق من. اما آقابالاخان از تأثیر این کلام غیرمنتظره به‌سختی لرزید و رنگش از سرخی کبود شد و همان‌دم رودرروی خود فروغ را دید که گردی صورتش از چادر بیرون است. پریده‌رنگ است. مات است و باوجود این در نگاهش جذابیتی شورانگیز و مقاومت‌ناپذیر وجود دارد!
۳۸۸	آقابالاخان با ماریونا از تالار و از راهرو گذشت و برای رفتن به اتاق خود قدم در باغ نهاد. در این موقع علی‌خان و چنگیزخان را دید و او که از یک ساعت به این‌طرف دنبال وسیله‌ای برای پیچاندن سر ماریونا گشته و نیافته بود در دل گفت: خوب است از علی و چنگیز برای سرگرم‌کردن ماریونا استفاده کنم.
۳۸۹	خیلی ممنونم فروغ خانم که اجازه فرمودید من خدمت‌تان برسم و با هم خوش خوش صحبت کنیم و تکلیف دل‌مان را بفهمیم!
۳۹۰	ماریونا لبخندی محبت‌آمیز به روی چنگیزخان زد. آهسته گفت: «مرسی» و فوراً رو از او به‌طرف صفحهٔ مجلّه گرداند؛ ولی همان‌دم نمی‌دانم چه چیز به یادش آمد که ناگهان در جای خود نیم‌خیز شد.
۳۹۱	نه آقای آقابالاخان، از این اشتباه بیرون آیید. من اگر می‌خواستم عاشق یک مرد شوم در مدت عمر جوانی خود صدها

	مرد، دیده‌ام که صد درجه از شما خوشگل‌تر و جذاب‌تر بودند. یکی از آن‌ها را برمی‌گزیدم و هوس و عشق خود را سیراب می‌کردم. اما من شما را دوست می‌دارم؛ به این جهت خودداری می‌کنم و نمی‌گذارم به‌طرف من آیید؛ زیرا می‌دانم اگر بیایید و اگر من تسلیم میل شما شوم شما را از دست خواهم داد! آقابالاخان با آن‌که بیانات آتشین فروغ کلمه، کلمه در دلش نشسته بود؛ چون نمی‌توانست آتش شوق خود را فرونشاند شانه بالا انداخت. قد راست کرد. به‌طرف فروغ متمایل شد ... و با لحنی مستانه گفت: من این چیزها را نمی‌فهمم فروغ جان! فقط این را می‌دانم که ما یک‌دیگر را دوست می‌داریم و من از عشق تو بی‌تاب و بی‌قرارم!
۳۹۲	آقابالاخان لحظه‌ای مکث کرد و سپس گفت: اشتباه می‌کنی. اختیار همه چیز به دست آدمی‌زاد است ... تو فقط این را بدان که من تو را دوست می‌دارم و ناامید هم نیستم.

آن‌گونه که در جدول مشخص است مؤلف تمام بار معنایی یک شماره را در جملهٔ پایانی آن قرار داده است. در طول شماره گفتگویی عادی جریان دارد و ناگهان در پایان شماره حادثه‌ای هیجان‌انگیز رخ می‌دهد که خواننده آرزو می‌کند کاش داستان این‌جا تمام نشود، اما دقیقاً هر شماره در نقطهٔ اوج به پایان می‌رسد. اگر بخواهیم به نقطهٔ آغازین بحث بازگردیم می‌توان از این جدول نتیجه گرفت که قصه به‌دلیلِ انتشارِ هفتگی و تجارتِ ادبی‌اش شرایط خود را در فرم پاورقی به نویسنده تحمیل می‌کند. این شرایط عبارت است از: الزامِ وجودِ حادثه در هر شماره، دشمنی‌های بی‌دلیلِ شخصیّت‌ها با یک‌دیگر به‌منظورِ جذّاب‌شدنِ قصّه، وقوع حوادثی بی‌ارتباط با پیرنگ. نویسنده در خلال توصیفات و نمایش کنش‌های شخصیت‌ها نتوانسته است شخصیت‌پردازی کند؛ زیرا فرصتی برای پرداخت شخصیت ندارد. اسامیِ شخصیت‌ها فقط عنوان شغلی دارند، امّا گویا هیچ‌گاه در محل شغل خود نیستند. شخصیّت‌های داستان در آغاز قصه و پایانِ آن هیچ تغییری نمی‌پذیرند. مؤلف فقط با حوادث پی‌درپی سعی در همراه‌کردن خواننده با خود دارد. همین تسلسل حوادث گاهی انسجام آن‌ها را از بین می‌برد که در ادامه به این موضوع پرداخته خواهد شد.

۲-۱-۱-۱. موارد ضعف پیرنگ

عنصر اساسی رمان پیرنگ است. پیرنگ بدین معناست که حادثهٔ فعلی در نتیجه حادثه‌ای باشد که قبل‌تر روی داده است. ارسطو این اصطلاح را نخستین‌بار در اثر پرآوازه خود، بوطیقا، به کار برد. «از نظر ارسطو پیرنگ اساسی‌ترین عنصر هنر نمایشی است. زیبایی‌شناسی ارسطویی برخی از شکل‌های پیرنگ را مقدّم برتر می‌شمارد. چنان که خودِ ارسطو می‌گوید، بهترین انواع پیرنگ آن‌هایی هستند که از تمامیّت برخوردارند و کلّ یگانه‌ای را شکل می‌دهند و به اندازهٔ کافی طول و امتداد دارند که بتوان

برای آن‌ها آغاز، میانه و پایانی در نظر گرفت.» (دیپل، ۱۳۸۹: ۱۲۵) جمله‌ای منسوب به چخوف است که اگر تفنگی در پردهٔ اول به دیوار آویزان باشد در میانه داستان باید شلیک شود. «طرح را تعریف کنیم. داستان را به‌عنوان نقل رشته‌ای از حوادث که بر حسب توالی زمانی ترتیب یافته باشند تعریف کردیم. طرح نیز نقل حوادث است با تکیه بر موجبیّت و روابط علّت و معلول. «سلطان مُرد و سپس ملکه مُرد» این داستان است. اما «سلطان مُرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه درگذشت» طرح است. در این‌جا نیز توالی زمانی حفظ شده لیکن حس سببیّت بر آن سایه افگنده است. یا این‌که «ملکه مُرد و کسی از علّت امر آگاه نبود تا بعد که معلوم شد از غمِ مرگِ سلطان بوده است» این طرح است، به علاوهٔ یک راز و این شکلی است که می‌توان به کمال بسط داد. زیرا توالی زمانی را تعلیق می‌کند و تا آن‌جا که محدودیت‌هایش اجازه دهد از داستان فاصله می‌گیرد. همین مرگ ملکه را در نظر بگیرید. اگر داستان باشد می‌گوییم: «خوب بعد؟» و اگر طرح باشد می‌پرسیم: «چرا؟» و این تفاوت اصلی و اساسی بین این دو درجه از رمان است. طرح را نمی‌توان برای مردم مبهوت غارنشین یا سلطانی مستبد یا اخلاف امروزی ایشان، یعنی مردم اهل سینما، تعریف کرد. این‌ها را فقط می‌توان با «خوب بعد، بعد چه؟» بیدار نگه داشت –و این‌ها فقط می‌توانند کنجکاوی را ارضا کنند؛ اما طرح خواستار خِرَد و حافظه است.» (فورستر، ۱۳۹۱: ۱۱۹) بر اثر طولانی شدن داستان انسجام اثر از بین می‌رود و آنچه مهم می‌شود به سرانجام رساندن اوج مقطعی است که به‌واسطهٔ آن خواننده را تشنه نگه دارد. چند نمونه از موارد ضعف پیرنگ در داستان را بررسی می‌کنیم:

۲-۱-۱-۱-۱. تهدید چنگیزخان

تنها کسی که از ماجرای قتل غزال توسط آقابالاخان خبر دارد چنگیزخان است. او پنهانی همه چیز را در باغ شمیران با چشمان خود دید. وقتی آقابالاخان فهمید او رازش را می‌داند به قصد کشتن به سوی او رفت؛ اما چنگیزخان گفت همه مطالبی را که آن روز دیده است در نامه‌هایی نوشته و نزد افرادی سپرده است تا در صورت ناپدیدشدن آن نامه‌ها را افشا کنند. اما بعد از ماجرای خان‌زاده و کشتن او نویسنده مقتدر داستان پیرنگ را به یک‌سو می‌نهد و آقابالاخان در ذهن خود این ادعای چنگیزخان را لاف‌زدن تفسیر می‌کند.

> «آقا بالاخان بر بالین چنگیزخان نشست. دست در جیب سرداری او کرد و کیف بغلی او را با مقداری کاغذ بیرون کشید. به سرعت کاغذها را زیرورو کرد و در آن میان اوراقی را که چنگیزخان به وی نشان داده و تهدیدش کرده بود یافت. چند نسخه از همان نوشته بود که

چگونگی گم‌شدن و قتل غزال را شرح می‌داد. آقابالاخان این اوراق را برداشت و در جیب خود نهاد.» (مستعان، ۱۳۳۱: ش ۴۵۴/ ص ۱۲)

۲-۱-۱-۱-۲. فروغ و بیماری آقابالاخان

ذبیح‌الله‌خان برای این‌که مانع جدایی پسرش آقابالاخان و عروسش ماریونا شود راز بیماری مقاربتی پسرش را به فروغ می‌گوید تا بدین‌وسیله فروغ نیز به آقابالاخان علاقه‌مند نشود.

«یک مطلب دیگر هم که بر من مسلّم است این است که در این روزهای اخیر باز مستقیماً یا به‌وسیلهٔ نامه و پیغام دَم آقابالا به تو رسیده و او چیزهایی به گوش تو خوانده و دروغ‌هایی به تو گفته است. من می‌خواهم حقیقت مطلب را برای تو حکایت کنم تا پیش خود حساب کنی که چقدر دروغ شنیده‌ای - آقابالا کارش خیلی بالا گرفت. البته پیش خودمان خواهد ماند و کسی نخواهد فهمید، این جوان خیره‌سر بدنهاد یک زن فاحشه را نمی‌دانم به چه دلیل و برای پنهان داشتن چه راز و پدرسوختگی مخوف خود کشت و در چاه باغ من انداخت، بعد هم خود مبتلا به مرض سوزاک شد، بعد هم مسبب مرگ آن دو جوان احمق بدبخت شد که در خانهٔ من مردند.» (مستعان، ۱۳۳۱: ش ۴۷۶/ ص ۱۲)

در چنین شرایطی ازدواج فروغ با آقابالاخان منطقی نیست و خود از مسری بودن بیماری آگاه است؛ اما هیچ اقدامی و هیچ پرسشی در این باره نمی‌کند تا این‌که خود نیز به این بیماری مبتلا می‌شود و با وجود خطر برای جنین باردار می‌شود. گویی نویسنده گفتگوی فروغ و ذبیح‌الله‌خان را فراموش کرده است. چرا که فروغ در حال بیماری از بیماری خود بی‌خبر است و آقابالاخان با دواهای خود او را درمان می‌کند. حتی دکتر به او می‌گوید:

«ممکن است کاری کرد که نفهمد، اما عیب کار این است که این قبیل امراض را شخصی که به آن‌ها مبتلا می‌شود باید حتماً بفهمد که چیست و همه خطرات و عواقب وخیم آن را بداند تا جداً برای معالجه حاضر شود و همه دستورها را به کار بندد و همه پرهیزها را کاملاً مراعات کند. از این‌گذشته خودت هم می‌دانی این مرض هنوز معالجهٔ قاطعی ندارد که محو و نابود شود و دیگر برنگردد و باید فصل‌به‌فصل معالجه را از سر گرفت تا نتواند به بدن بتازد و هزار بلا به سر مبتلا بیاورد.» (مستعان، ۱۳۳۳: ش ۵۸۷/ ص ۱۲)

۲-۱-۱-۱-۳. تزلزل در پیرنگ اصلی داستان *فروغ*

داستان *آفت* از آغاز (شمارهٔ ۳۷۶- مهرماه ۱۳۲۹) تا میانه (شمارهٔ ۵۹۲- دی‌ماه ۱۳۳۳) حول عشق (هوس) آقابالاخان به فروغ می‌گردد. در این راه نیز آقابالاخان از هیچ نوع جنایتی هم‌چون دروغ، قتل‌های متعدد، خیانت به همسر، تسلیم همسرش به وزیر جنگ و... کوتاهی نمی‌کند. اما همین که به وصال فروغ می‌رسد به یک‌باره هوس نشاط در دلش می‌افتد و به شکلی عجیب خواهان مرگ فروغ است. بعد از نشاط، بتول، بعد از بتول اقدس و داستان می‌توانست به همین شکل با افراد دیگری ادامه پیدا کند. دلیل این امر همان‌طور که ذکر شد ایجاد موجی از حوادث است که خواننده را همراه خود نگاه دارد. با ازدواج با فروغ داستان می‌توانست به شکلی دیگر هر چه سریع‌تر به پایان برسد؛ ولی با همین روابط پی‌درپی دو سال دیگر داستان ادامه پیدا می‌کند.

۲-۱-۱-۱-۴. اختلاس آقابالاخان

در مقاطعی از داستان بدون این‌که هیچ زمینه‌ای وجود داشته باشد خبر محکومیت آقابالاخان به جرم اختلاس می‌آید. گویی مؤلف می‌خواسته است جامهٔ این یک رذیلت را نیز به تن آقابالاخان بپوشاند. در جنایات آقابالاخان همه‌گونه جنایتی دیده می‌شود، غیر از فساد اداری؛ بنابراین بی‌آن‌که به‌اندازهٔ یک صفحه از این داستان چندهزار صفحه‌ای آقابالاخان را در محیط کارش ببینیم یک‌باره خبر اختلاسش در داستان منتشر می‌شود. اما گویا این به‌تنهایی کافی نیست و خواننده برای بیزاری بیش‌تر از شخصیت اول داستان باید بداند که او برای رهایی از اختلاس طلاهای فروغ را می‌دزدد.

۲-۱-۱-۱-۵. اشتباه مؤلف دربارهٔ قهر آقابالاخان با خان‌زاده خانم

قسمت‌های پایانی داستان خان‌زاده خانم تلاش می‌کند بین آقابالاخان و ماریونا آشتی برقرار سازد و در راه رسیدن به مقصود آقابالاخان را به دیدار فرزندش می‌برد. در نامه‌ای که ذبیح‌الله خان به آقابالاخان می‌نویسد، می‌گوید:

> «امر می‌کنم که به‌محض وصول این کاغذ با خان‌زاده آشتی کنی؛ نمی‌توانم معتقد باشم که او در حق تو از لحاظ واداشتن تو به مزاوجت با اقدس مرتکب خطایی شده است. مسلماً او هرگز تصور نمی‌کرد که عاقبت این کار به این جاهای شوم و هولناک کشانده شود.» (مستعان، (ش ۷۱۵) ۱۳۳۶: ۲۵)

درحالی‌که آن‌کس که تلاش می‌کرد ازدواج اقدس و آقابالاخان صورت بگیرد بهجت خانم بود. برعکس خان‌زاده تلاشش برای بازگشت برادرش به زندگی مشترک با ماریونا بود که با ازدواج آقابالاخان و اقدس در این راه شکست خورد.

۲-۱-۱-۱-۶. سرنوشت آقابالاخان

داستان *آفت* داستان جنایت‌ها، دروغ‌ها، دزدی‌ها، خیانت‌ها و هرزگی‌های آقابالاخان است. در راه رسیدن به هدف هر وسیله‌ای را توجیه می‌کند. درست هنگامی که بعد از قتل اقدس و منوچهر در شعبهٔ استنطاق عدلیه به جنایات خود اعتراف می‌کند، در نهایت سادگی محکمه توجهی به این طومار جنایت نمی‌کند:

> «آقای سرتیپ شما خیلی متأثر هستید. ناراحت هستید. عصبانی شده‌اید. یک سلسله احساسات خاص در شما بیدار شده و به گفتن این چیزها وادارتان کرده است. هر کس در دوران زندگانی‌اش مرتکب خطاها و گناهانی شده است؛ محکمه نمی‌تواند دربارهٔ این بیانات شما که با این همه حرارت و هیجان اظهار می‌شود این‌جا نظری اظهار دارد یا تصمیمی بگیرد.» (مستعان، (ش ۷۰۹) ۱۳۳۶: ۲۴)

می‌توان گفت آن‌کس که رشتهٔ امور را در دست گرفته شخصیت‌ها نیستند؛ بلکه نویسندهٔ مقتدر است که رشتهٔ عروسک‌ها را به دست دارد. آن‌کس که محاکمه می‌کند قاضی نیست؛ نویسنده است. نویسنده حتی می‌توانست در دادگاه آقابالاخان را تشویق هم بکند و اتفاقی نیز نیفتد. آقابالاخان در نهایت توبه می‌کند و مجازاتش این می‌شود که چشم‌انتظاری ماریونا و دخترش را بکشد و بر اثر این چشم‌انتظاری ترحم مخاطب را به وجود بیاورد و وقتی که جان می‌دهد ترحم مخاطب به اوج می‌رسد. می‌توان گفت که داستان هم با یک حادثه به پایان می‌رسد. دلیل مواردی که از ضعف پیرنگ برشمردیم همین نکته بود که اگر این ضعف‌ها رخ نمی‌نمود داستانی بدین بلندی و هیجان‌انگیزی شکل نمی‌گرفت. اگر فروغ با علم به بیماری آقابالاخان به او پاسخ رد می‌داد، اصلاً موضوع جدایی آقابالاخان و ماریونا پیش نمی‌آمد. نویسنده گاهی پیرنگ را قربانی انباشت حوادث کرده است.

۲-۱-۱-۲. موارد ضعف شخصیت

به‌طورکلی شخصیت‌پردازی‌های موسوم رمان‌های کلاسیک را در این داستان نمی‌یابیم. مستعان جهان‌بینی و نگرش دو قطبی دارد و همه چیز را سیاه و سفید می‌بیند و به همین علت شخصیت‌های

خاکستری در داستان‌های او چندان به چشم نمی‌آیند. خیر و شر در پیرنگ قصه نیز نهادینه شده است. خیر و شر از ابتدا تا انتهای داستان بر سر یک موضوع (فروغ) مقابله می‌کنند. با نگاهی کلی به شخصیت‌های داستان *آفت* می‌توان گفت شخصیت‌های این داستان تیپ‌هایی هستند که فردیتی از خود ندارند. شخصیت‌های مستعان یا شرّ مطلق هستند یا خیر مطلق. مثلاً شخصیت خان‌زاده خانم که سیاه است بعد از گریختن از نزد سیّد غیبی یک‌باره سفید و تواب می‌شود. هم‌چنین آقابالاخان در انتهای داستان سجاده پهن می‌کند و توبه می‌کند. از آن به بعد نویسنده او را در جایگاه فردی قدیس می‌نشاند.

شخصیت‌ها تک‌بعدی هستند. «در قصه‌ها، قهرمان‌ها را نمی‌توان از نحوهٔ مکالمه و سخن‌گفتن‌شان از هم‌دیگر تشخیص داد. اختلافی میان شاهزادگان ادب آموخته و تربیت‌یافته با سرکردگان لشکر و عامهٔ مردم تربیت نیافته، نیست. زنان اگر برای آن‌ها شخصیتی در قصه‌ها قایل شده باشند، چون مردان صحبت می‌کنند و کودکان چون بزرگان». (میرصادقی: ۵۲) اصلاً مهم نیست که وزیر جنگ اسمش چیست. مهم نیست که همهٔ شخصیت‌ها مثل هم صحبت می‌کنند (حتی ماریونا که اولین‌بار است پایش را در ایران گذاشته است و آشنایی‌اش با زبان فارسی در حد برخورد با آقابالاخان است). هیچ‌کدام از شخصیت‌ها شغل یا هدفی ندارند.

پرداخت شخصیت به‌طورکلی هیجان ایجاد نمی‌کند. این که محاسن و عیوب صورت شخصیت‌ها چگونه است جذابیتی از جنس خطر و مخمصه که در سراسر داستان آفت مشاهده می‌شود ایجاد نمی‌کند. ازآن‌گذشته در یک شماره که در نهایت سه صفحه برای داستان در اختیار نویسنده می‌گذارد فرصت برای پرداخت شخصیت نیست و اگر فرضاً قرار باشد برای بیست شخصیت چهل صفحه شخصیت‌پردازی انجام دهد ضرب‌آهنگ قصه کند می‌شود و این به‌هیچ‌وجه مطلوب نویسنده‌ای تجاری نیست. شخصیت‌ها می‌آیند و می‌روند بی‌آن‌که حس هم‌ذات‌پنداری را در ما بیدار کنند. آنچه برای داستان *پاورقی* مهم است هیجان حوادث شگفت‌انگیز است. با این تفاسیر می‌توان شخصیت‌ها داستان را نام‌هایی منفعل دانست که هر کدام نماد یک قشر هستند. در اصطلاح ادبیّات داستانی این شخصیّت‌ها را «تیپ» می‌نامند:

ماریونا: زنی هوس‌جُنبان

آقابالاخان، وزیر جنگ، چنگیزخان، علی‌خان، سیّد غیبی: فاسق

ذبیح‌الله خان: مرد عاقل و هوس‌گُریز

فروغ، غزال، اقدس، بتول، خان‌زاده: قربانی هوس.

۳. نتیجه‌گیری

داستان *آفت*، اثر حسین‌قلی مستعان، یکی از موفق‌ترین داستان‌های پاورقی در ایران است. این داستان با خلق حوادث شگفت‌انگیز و تعلیق‌های جذاب، توانسته است مخاطبان عام را برای هفت سال همراه خود نگه دارد. یکی از ویژگی‌های بارز داستان *آفت*، جایگزینی حادثه به‌جای شخصیت است. در این داستان، حوادث هستند که به شخصیت‌ها (تیپ‌ها) جهت می‌دهند. این ویژگی که ریشه در ساختار قصه‌ها دارد، باعث شده است که داستان *آفت* از قالب رمان فاصله بگیرد و به سمت قصه‌گویی میل پیدا کند. با توجه به این ویژگی، می‌توان گفت که داستان *آفت*، دستاورد مهمی در تاریخ پاورقی‌نویسی ایران است. در ادامه، به بررسی تأثیر حادثه‌پردازی در داستان *آفت* بر مخاطبان عام می‌پردازیم.

براساس نتایج پژوهش، مخاطبان عام از داستان‌های *پاورقی* انتظار دارند که حوادثی هیجان‌انگیز و پرکشش داشته باشد. داستان *آفت* با خلق حوادثی که بر اساس نیازها و انتظارات مخاطبان عام طراحی شده‌اند، توانسته است پاسخگوی این نیازها باشد. به‌طور خاص، حوادث داستان *آفت* از ویژگی‌های زیر برخوردارند: تنوع: حوادث داستان *آفت* متنوع و پرکشش هستند و مخاطبان را در هر شماره با چالش‌ها و اتفاقات جدیدی مواجه می‌کنند.

- تعلیق: حوادث داستان *آفت* دارای تعلیق هستند و مخاطبان را مشتاقانه منتظر ادامه داستان نگه می‌دارند.

- بر خلاف رمان که شخصیت را پیرنگ می‌سازد در این داستان هم‌چون قصه‌ها حوادث هستند که به شخصیت‌ها (تیپ‌ها) جهت می‌دهند. اگر با این زاویهٔ دید به داستان‌های *پاورقی* مستعان بنگریم به‌سادگی نمی‌توانیم برچسب ابتذال یا پیش‌پاافتادگی به آن بزنیم. حوادث آن‌قدر خارق‌العاده است که ۳۰۰ شماره با تیراژ وسیع منتشر شده است و هم‌چون کاغذ زر میان مردم جابه‌جا می‌شده است. اتفاقی که در داستان‌های مستعان تکرار می‌شود جای‌گیری حادثه به‌جای شخصیت است. می‌توان گفت سبک منحصربه‌فرد داستان *پاورقی* «اوج‌های مقطعی حوادث» است که با تعلیق در هر شماره خواننده را تشنهٔ شمارهٔ بعدی نشریه نگاه می‌دارد. اگرچه دو ویژگی شخصیت‌پردازی و پیرنگ در مواردی دچار ضعف شده است؛ ولی این ضعف‌ها در سایهٔ نبوغ حسین‌قلی مستعان در خلق حوادث گیرا و هیجان‌انگیز به فراموشی سپرده شده و

توانسته است یکی از بلندترین داستان‌های زبان فارسی را خلق کند. داستان *آفت*، با تکیه بر حادثه‌پردازی و تعلیق‌های جذاب، توانسته است دستاوردی مهم در تاریخ پاورقی‌نویسی ایران داشته باشد. این داستان نشان می‌دهد که با توجه به نیازها و انتظارات مخاطبان عام، می‌توان داستان‌هایی خلق کرد که با اقبال آن‌ها مواجه شوند.

کتابنامه

الهی، صدرالدّین. (۱۳۷۸) درآمدی بر مقولهٔ پاورقی‌نویسی در ایران (آخرین بخش). *ایران‌شناسی*، سال یازدهم، شمارهٔ ۱. ۱۰۱-۱۲۴.

بهزادی، علی. (۱۳۷۶) *شبه خاطرات*، چاپ سوم، تهران: زرین.

جمشیدی، اسماعیل. (۱۳۷۱) خیابان نیوگراپ، *کلک*، شماره ۲۵ و ۲۶. ۲۱۱-۲۱۵.

خامه‌ای، انور. (۱۳۷۶) جنایت خیابان گاندی؛ بازنگری حادثه از زوایای دیگر، *گزارش*، شمارهٔ ۷۵. ۳۴-۳۷.

دیپل، الیزابت. (۱۳۸۹) *پیرنگ*، ترجمه مسعود جعفری، تهران: مرکز.

سپانلو، محمدعلی. (۱۳۷۴) *نویسندگان پیشرو ایران*، چاپ پنجم، تهران: سهیل.

طاهری، قدرت الله. (۱۳۸۱) بررسی و تحلیل جریان‌های داستان‌نویسی معاصر (۴۲-۱۳۳۲)، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ ۱. ۷۷-۹۰.

فراهانی فرد، رقیه. (۱۳۸۹) بازآفرینی خلاقانه تاریخ، *کتاب ماه تاریخ و جغرافیا*، شمارهٔ ۱۵۴. ۳۱-۳۵.

فورستر، ادوارد مورگان. (۱۳۹۱) *جنبه‌های رمان*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران: نگاه.

مجابی، جواد. (۱۳۸۶) چندوچونی در سنت ادبیات عامه‌پسند، *فردوسی*، شمارهٔ ۵۲ و ۵۳. ۲۶-۳۱.

مستعان، حسین‌قلی. (۱۳۲۹) *آفت* (شمارهٔ ۳۷۶ تا ۷۱۷)، *تهران مصور*. شمارهٔ ۳۷۶ تا ۳۹۲. ۱۲-۲۰.

مستغاثی، سعید. (۱۳۷۹) ارتباط سینما با ادبیات در تاریخ یک‌صد سالهٔ سینمای ایران، *فارابی*، شمارهٔ ۳۷. ۱۲۷-۱۵۰.

میرصادقی، جمال. (۱۳۶۰) *قصه، داستان کوتاه*، رمان، تهران: آگاه.

هدایت، صادق. (۱۳۳۴) *مجموعه نوشته‌های پراکندهٔ صادق هدایت*، تهران: امیرکبیر.

References

Behzadi, A. (1997) *Pseudo-Memories*. 3rd Edition. Tehran: Zarrin Publications. (In Persian).

Dipple, E. (2010) *Plot*, Translated by; Masoud Jafari. Tehran: Markaz Publications. (In Persian).

Elahi, S. (1999) "An Introduction to the Subject of Feuilleton (Serial) Writing in Iran (The Last Section). *Iranian Studies*, 11(1), 101-124. (In Persian).

Farahani-Fard, R. (2010) "Recreation of Historical Creativity." *Ketab-e Mah-e Tarikh va Joqrafia*, Issue 154, 31-35. (In Persian).

Forster, E. M. (2012) "*Aspects of the Novel*", Translated by; Ebrahim Younesi. Tehran: Negah Publications. (In Persian).

Hedayat, S. (1955) *Collected Writings of Sadeq Hedayat*. Tehran: Amir Kabir Publications. (In Persian).

Jamshidi, I. (1992) "Niograp Street." *Kelk*, Issue 25-26, 211-215. (In Persian).

Khame'i, A. (1997) "The Crime of Gandhi Street: A Reexamination of the Incident from Different Perspectives." *Gozaresh*, Issue 75, 34-37. (In Persian).

Mirsadeqi, J. (1981) *Story, Short Story, Novel*. Tehran: Agah Publications. (In Persian).

Mojabi, J. (2007) "Multiplicity in the Tradition of Popular Literature". *Ferdowsi*, Issue 52-53, 26-31. (In Persian).

Mosta'an, H. (1950) "Pest (Issues 376-717)." *Tehran-e Mosavvar*, Issues 376-392, 12-20. (In Persian).

Mostaghasi, S. (2000) "The Relationship between Cinema and Literature in the History of One Hundred Years of Iranian Cinema." *Farabi*, Issue 37, 127-150. (In Persian).

Sepãnlou, M. A. (1995) *Pioneering Writers of Iran*. 5th Edition. Tehran: Soheyl Publications. (In Persian).

Taheri, Gh. A. (2002) "Examination and Analysis of Contemporary Fictional Trends (1953-1973)". *Research in Persian Language and Literature*, Number 1, 77-90. (In Persian).