

زبان و ادب فارسی
نشریه دانشکده ادبیات و
علوم انسانی دانشگاه تبریز
سال ۵۱، پاییز و زمستان ۸۷
شماره مسلسل ۲۰۷

روایت‌شناسی داستان‌های کوتاه محمدعلی جمال‌زاده*

دکتر رحمان مشتاق‌مهر**
سعید کریمی قره‌بابا***

چکیده

ادبیات داستانی ایران با سید محمدعلی جمال‌زاده پای در دوران جدیدی گذاشت. داستان‌های مجموعه «یکی بود و یکی نبود» با نمونه‌های مشابه و پیشین خود تفاوت‌های بسیاری در شخصیت‌پردازی، شیوه‌های روایی و زبان داشت. هرچند جمال‌زاده داستان‌های بلندی نیز نوشته اما توانایی وی بیشتر در داستان کوتاه نمود یافته‌است. جمال‌زاده داستان کوتاه‌نویسی را گامی پیش‌تر از دهخدا برد. از این روی بیشتر جستارهایی که در مورد داستان‌های کوتاه جمال‌زاده به نگارش در آمده بر مضمون و محتوای آنها متمرکز شده است. جمال‌زاده بیش از سبک و ساختار داستان به موضوع و مضمون آن توجه داشت و به همین جهت کمتر محققانی به مباحث منسجم پیرامون امکانات روایی در داستان‌های کوتاه جمال‌زاده پرداخته است. در نوشته پیش رو ابتدا به صورت اجمالی، جمال‌زاده و آثار او را معرفی کرده و سپس بحثی کوتاه را درباره «روایت‌شناسی» آورده‌ایم. بخش اصلی این مقاله نیز به روایت‌شناسی داستان‌های کوتاه محمدعلی جمال‌زاده در ساحت‌های «طرح و پیرنگ»، «شخصیت و شخصیت‌پردازی»، «زاویه دید»، «شگردهای روایت»، «نحوه آغاز و انجام» و «زبان» اختصاص دارد.

*- تاریخ وصول: ۸۸/۱/۲۳ تأیید نهایی: ۸۸/۳/۱۲

** - دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم آذربایجان

*** - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم آذربایجان

مدّعی مهم مقاله حاضر آن است که داستان‌های کوتاه جمال‌زاده در مرز میان «سنت و نوگرایی» شکل گرفته است. جمال‌زاده در ادامه نویسنده‌گی اش گرفتار تکرار شد و از شتاب نخستین خود در مسیر «نوآوری» بازماند.

واژه‌های کلیدی: جمال‌زاده، روایت‌شناسی، داستان کوتاه، طرح، شخصیت، راوی، زبان.

مقدمه

سید محمدعلی جمال‌زاده (۱۲۷۰-۱۳۷۶ ه.ش) را باید از احیاگران نثر فارسی در شمار آورد. با مجموعه داستان «یکی بود یکی نبود» نثر دوران مشروطیت به سر می‌آید و عرصه جدیدی به نام داستان کوتاه به روی ادبیات فارسی گشوده می‌شود. جمال‌زاده بیش از نه دهه فعالیت ادبی داشت و علاوه بر داستان نویسی، ترجمه، نقد و پژوهش ادبی را نیز در کارنامه خود دارد. پدرش «سید جمال واعظ» از رهبران عصر مشروطیت بود و به دست «محمدعلی شاه» به شهادت رسید. «سید جمال واعظ» خود به وعظ و خطابه می‌پرداخت و در ارتقای آگاهی و تهییج مردم اعجازها می‌نمود. داستان «صحرای محشر» جمال‌زاده تحت الهام «رؤیای صادقه» پدر نوشته شده است؛ رساله‌ای که در آن ستمکاران و مخالفان مشروطه از عذاب اخروی بیم داده شده‌اند. هر چند که خود نویسنده در نامه‌ای به جلال‌آل‌احمد این تأثیرپذیری را ناخودآگاهانه می‌داند (جمال‌زاده، ۱۳۸۲، ۷۵۱)، سبک خطابه و اندیشه‌های متجددانه پدر بر ذهن و زبان پسر تأثیر بسیار گذاشته است (بالایی، ۱۳۷۸: ۱۴۳).

جمال‌زاده تحصیلات خود را در مدارس «ثروت» و «ادب» آغاز کرد و به دارالفنون راه یافت و برای ادامه تحصیل به لبنان و سپس فرانسه سفر کرد. او سرانجام بنا به دلایلی به سوئیس رفت و تا پایان عمر دیر سال خود در ژنو ماند. به نظر می‌رسد که وی علی‌رغم قریب به یک قرن زندگی در غرب آن هم در زمانه و زمینه‌ای پر از جنگ و انقلاب و هیجانات، هرگز از حال و هوا و نویسندگان آن سرزمین‌ها تأثیری برنگرفت و همواره به دریغ‌گویی و یادایدهای دوران کودکی و نوجوانی در وطن و شهر خود اصفهان عمر گذارند.

جمال‌زاده با آنکه تا آخرین روزهای حیات با فضای فرهنگ و ادبیات و تاریخ ایران از طریق کتاب و مطبوعات در ارتباط بود اما به دلیل نداشتن تجربه‌های اصیل و دوری از کانون اصلی زبان و ادبیات فارسی در ادامه کار نویسنده‌گی هرگز نتوانست به موفقیت

نخستین اثر خود دست یابد. او نویسنده‌گی را با مجله «کاوه» ارگان ملیون ایرانی در برلین آغاز کرد و داستان «فارسی شکر است» را در آن مجله به چاپ رساند. این نشریه وزین که در آن نویسندگان برجسته‌ای همچون «محمد قزوینی»، «سیدحسن تقی‌زاده»، «ابراهیم پورداوود» و ... مقاله منتشر می‌کردند، در آخرین شماره خود، خبر انتشار کتاب «یکی بود و یکی نبود» جمال‌زاده را چاپ کرد و آن را به اختصار معرفی نمود. حق آن است که مجموعه داستان یاد شده حادثه بزرگی در ادبیات فارسی بود. آنچه بیش از خود داستان‌ها اهمیت داشت مقدمه کتاب بود. دیباچه این مجموعه یکی از مهم‌ترین مانیفست‌های ادبی در ایران محسوب می‌شود و آثار تئوریک و نظریه‌پردازی‌های «محمد تقی رفعت»، «نیما یوشیج»، «شاملو» و معتقدان به «شعر حجم» را فرا یاد می‌آورد. جمال‌زاده در دیباچه کتاب خود نه از دموکراسی سیاسی که از «دموکراسی ادبی» و آزادی تولید و عرضه محصولات ادبی یاد می‌کند؛ بر نثر فاضلانه و منشیانه نویسندگان دوران گذشته خرده می‌گیرد و اعتقاد دارد که این نثر ارتباط خود را با آحاد مردم گسسته و نقش ارتباطی‌اش را از دست داده است؛ زبان در این نوشته به راحتی فهمیده نمی‌شود و باید نثر منجمد و ویژه خواص و نخبگان را به مردم و محاوراتشان با همه عبارات و امثال و کنایه‌ها نزدیک‌تر ساخت تا همه به صورت برابر بتوانند از این آثار بهره ببرند؛ اقبال به «رومان» و داستان را در قرن بیستم برای همه ملل موضوعی ضروری برمی‌شمرد و استفاده از ادبیات روایی و داستانی را به جهت نقش تعلیمی آن در ترقی معنوی مردم بسیار حیاتی می‌داند. وی همچنین بر نقش والای داستان در غنا و گسترش بخشیدن به زبان تأکید می‌کند و از حفظ و نگهداری گنجینه واژگان، عبارات و کنایات و طرز صحبت عامیانه در لابه‌لای سطور داستان‌ها سخن می‌راند (ر.ک: جمال‌زاده، ۱۳۸۴، یکی بود و یکی نبود، ۲۸-۱۳).

مجموعه «یکی بود و یکی نبود» شش داستان را شامل می‌شود با این عناوین: «فارسی شکر است»، «رجل سیاسی»، «دوستی خاله خرسه»، «درد دل ملا قربانعلی»، «بیله دیگ بیله چغندر» و «ویلان الدوله» که در این میان داستان‌های سوم تا پنجم در حد و اندازه‌های یک داستان خوب‌اند. با این همه داستان‌ها چندان که باید و شاید از معیارهای یک «حکایت» یا

«قصه» که در فرهنگ ایرانی نمونه‌های بسیار از آن را دیده و خوانده‌ایم، فاصله نمی‌گیرد و پای در عوالم درون نمی‌گذارد. عنوان کتاب و عبارات «حکایت اول، دوم و...» که بر پیشانی هر یک از داستان‌ها نقش بسته نیز همین نظر را تأیید می‌کند. خود جمال‌زاده هم آثارش را در راستای سنتِ روایی ایرانی ارزیابی و تفسیر می‌کند. آثار جمال‌زاده با همه بدایع و بدعت‌هایش نتوانست مرزهای قرن نوزدهم داستان‌نویسی جهان را در نوردد. او هر چند که در خلق داستان کوتاه جزو پیشگامان تلقی می‌شود اما گویی تقدیر آن بود که ادبیات فارسی با «صادق هدایت» به سمت و سوی قرن بیستم هدایت شود.

نقش سید محمدعلی جمال‌زاده در فرهنگ، ادب و اندیشه معاصر ایران بیشتر نقش تاریخی است. تجارب مدرن ایرانیان با کوشش‌های وی اندک‌اندک صاحب بستر، قالب و زبان نوینی به نام «داستان کوتاه» گردید. باید تأکید کرد که هر چند جمال‌زاده بیش و پیش از «ساختار» و «شکل» به «موضوع» و «درون‌مایه» اهمیت می‌دهد اما نوآوری‌های وی در اشکال روایی قبل از خود نیز قابل توجه بوده و در خور بررسی و تأمل است.

روایت

روایت قدمتی به درازای تاریخ دارد. انسان‌های نخستین شبانگهان که در کنار آتش می‌نشستند، ماجراهای روز گذشته را به همدیگر روایت می‌کردند. آنان در همین راستا با انواع ابزارها به روایت تصویری حوادثی مانند شکار بر روی دیواره غارها می‌پرداختند. تزوتان تودوروف اعتقاد دارد که روایت خود مبدأ زمان است. «منتقد و نظریه‌پرداز آمریکایی فردریک جیسون می‌گوید: «فرایند بسیار تأثیرگذار روایت را کارکرد اصلی یا نمونه ذهن انسان تلقی می‌کنم». بدین نحو، روایت شالوده تفکر و همه شکل‌های نوشتار و شناخت را تشکیل می‌دهد و یا به آن سامان می‌بخشد» (وبستر، ۱۳۸۲: ۸۱).

روایت‌شناسی

«یکی از زمینه‌های موفقیت ساختارگرایی، روایت‌شناسی یا مطالعه روایت بوده است. روایت‌ها را دیگر محدود به جنبه‌های خاص فرهنگی - و در نتیجه «شفاف» نمی‌دانند بلکه آنها جنبه‌های اساسی از زندگی انسان هستند» (گرین و لیبهان، ۱۳۸۳: ۱۱۰). مطالعه نظری روایت (یا دستور زبان روایت) را «روایت‌شناسی» می‌گویند. به احتمال بسیار تروتان تودوروف نخستین کسی است که در کتاب «دستور زبان دکامرون» واژه «روایت‌شناسی» را به عنوان «علم مطالعه قصه» به کار برد. مقصود او از واژه روایت عام‌تر از داستان و رمان است و انواع روایت را از اسطوره و رؤیا گرفته تا تصویر، نمایش و فیلم شامل می‌شود.

«روایت‌شناسی علم نسبتاً نوین‌پدای است که به بررسی ساختارهای مختلف روایت، مانند راوی، طرح، شخصیت و... می‌پردازد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲).

ویژگی‌های روایت

- ۱- روایت از قبل دارای طرح و برنامه‌ای است و طبق آن طرح «ساخته» می‌شود؛
 - ۲- در روایت‌های بخصوص داستانی عناصری هست که به نظر تکراری می‌رسد و ما در قصه‌ها و یا داستان‌های دیگر هم آن‌ها را دیده‌ایم؛
 - ۳- هر روایت سیر مشخصی دارد: از جایی شروع می‌شود؛ میانه‌ای دارد و به جایی ختم می‌شود؛
 - ۴- هر روایتی یک راوی و یا قصه‌گو دارد» (همان: ۱۲).
- موارد فوق ویژگی‌های بنیادین روایت را در برمی‌گیرد و می‌توان به آنها سازه‌هایی چون شخصیت، کنش، نظم روایی، صحنه و گفت‌وگو، فضاسازی، زبان و... را نیز افزود.

داستان‌های کوتاه جمال‌زاده

محمدعلی جمال‌زاده نزدیک به هفتاد داستان نوشته است. در میان آنها حدود ده داستان بلند مانند: دارالمجانین (۱۳۲۱)، قلتشن دیوان (۱۳۲۵)، صحرای محشر (۱۳۲۶)، راه آب‌نامه (۱۳۲۶)، معصومه شیرازی (۱۳۳۳) و... دیده می‌شود و بقیه آنها داستان کوتاه است. اگر تعداد کلمات یا صفحات، مبنای داستان کوتاه قرار گیرد، بسیاری از این شصت

داستان را نمی‌توان داستان کوتاه تلقی کرد. داستان‌هایی مانند «عروسی داریم و عروسی» و «نان و دندان» در مجموعه «قصه‌های کوتاه برای بچه‌های ریش‌دار» هر کدام حدود پنجاه صفحه و «مرکب محو» و «شورآباد» در مجموعه «آسمان و ریسمان» هر یک حدود سی و پنج صفحه را شامل می‌شود اما علی‌رغم حجم زیاد، این قبیل موارد با توجه به طرحشان داستان کوتاه محسوب می‌شوند. اگر جمال‌زاده ایجاز و اختصار پیشه می‌کرد می‌توانست تعداد کلمات و حجم داستان‌ها را به نصف تقلیل دهد و با حذف زواید، ساختار آنها را به داستان کوتاه نزدیک‌تر سازد. بعضی از این داستان‌ها مانند «سروته یک کرباس» به خاطره‌گویی شباهت دارد و بعضی دیگر مانند «جان دادن به مرده» یا «با کمی تسامح» «هپتالیان عهد آتوم» و «کاجی بعض از هیچیه» (آسمان و ریسمان) بیشتر به یک مقاله علمی-تخیلی شبیه‌اند.

«کاه و کوه» (آسمان و ریسمان)، «عالم هم قطاری» و «باج سیل» (کهنه و نو) به شکل نمایش‌نامه نوشته شده‌اند و حتی در چارچوب نمایش‌نامه هم ضعف‌های بسیاری دارند. حال با توجه به مَقَدّمات و مَقوّمات یاد شده به سراغ روایت‌شناسی داستان‌های کوتاه جمال‌زاده می‌رویم:

۱- طرح

طرح را معمولاً روایت‌شناسان چنین تعریف می‌کنند:

«طرح نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلول» (فورستر، ۱۳۶۹: ۹۲).

عنصر اساسی این تعریف «تسلسل حوادث» و «اصل علیت» است. یعنی حوادث و رویدادهای داستانی به وسیله «رابطه سبب و مسببی» از پی هم می‌آیند و به یکدیگر اتصال می‌یابند. ابتدا رابطه علت و معلولی را در داستان‌های کوتاه جمال‌زاده بررسی می‌کنیم. با توجه به «اصل علیت»، باید گفت که تقریباً در اکثر داستان‌ها رابطه چندان محکم علی وجود ندارد. ما در این جا از بین همه آن موارد به ذکر سه نمونه بسنده می‌کنیم: در داستان معروف «کباب غاز» (شاهکار) شخصیت اصلی داستان یعنی مصطفی که نویسنده ابتدا او را پسرعموی خود و جوان دیلاق، لات و لوت، آسمان جل، بی‌دست و پا، پخمه و گاکول

معرفی می‌کند، از وسط داستان و با ورود میهمانان ناگهان چنان عوض می‌شود و حرف‌های بزرگی از دهان او شنیده می‌شود که خود راوی نیز مبهوت می‌ماند. مصطفی اینک قصیده می‌خواند و از سرگذشت خود در اروپا و آمریکا سخن می‌گوید! در داستان دیگری به نام «شیران روبه مزاج» (قصه ما به سر رسید) معلوم نیست که چرا و به چه علت رودخانه کنار دهکده «سانخوار» که نویسنده در بخش دوم، آنجا و مردمانش را چون مدینه فاضله و آرمانشهری کوچک توصیف می‌کند به ناگهان در قسمت‌های بعد، خشک و روستا به ویرانه‌ای بدل می‌شود.

در میان آثار جمال‌زاده دو داستان به چشم می‌خورد که با بقیه داستان‌ها متفاوت است و در آنها حوادثی شگرف رخ می‌دهد. در «ماجرای دهشتناک کلمه که» (قصه ما به سر رسید) در میان هیاهو و قیل و قال مدرسه ناگاه از درون دود و دم، حضرت حافظ ظاهر می‌شود و با تأسف بیتی می‌خواند و از چشم‌ها نمان می‌شود! خود راوی نیز این قضیه را نمی‌تواند باور کند. در داستان «پاشنه کش» (قصه‌های کوتاه برای ...) نیز پاشنه کش لب به سخن می‌گشاید؛ درس معرفت می‌دهد و برای صاحبش مایه دردسرهای فراوان می‌شود. باید اذعان کرد که هر چند جمال‌زاده می‌کوشد تا به خواننده بقبولاند که این حوادث در عالم بیرون نیز رخ داده است اما خواننده آن‌ها را باور نمی‌کند و از زمره عجایب و نوادر می‌پندارد. اگر این اتفاقات در زمینه آثار «غلامحسین ساعدی» خواننده و تفسیر می‌شد، می‌توانستیم چنان رویدادهای شگفت‌آوری را بر «رنالیسم جادویی» حمل کنیم، اما در داستان‌های جمال‌زاده چیزی جز نقض «اصل علیت» و «واقع‌نمایی» داستان نیست. شاید بتوان این داستان‌ها را «پیش‌نمونه» و «طلیعه ظهور داستان‌هایی به سبک رنالیسم جادویی در آثار «ساعدی» و «صادقی» دانست اما با توجه به «پیامد حوادث» و سازواری بین اجزا، طرح یک داستان، قسمت‌های آغازین، ناپایداری، گسترش، تعلیق، نقطه اوج، گره‌گشایی و پایان را شامل می‌شود. این تعریف امروزه کهنه شده است. داستان‌هایی را می‌توان مثال آورد که یک یا چند مورد از این اجزا را نداشته باشد ولی کاربرد آن خالی از فایده نیست و به ویژه برای بررسی داستان‌های ساده جمال‌زاده الگوی مناسبی محسوب می‌شود.

مطلع داستان‌های جمال‌زاده چندان جذاب نیست و خواننده را در ابتدای خوانش به مطالعه ادامه داستان ترغیب نمی‌کند. داستان‌هایی مانند «دوقلو» (تلخ و شیرین)، «دو آتش» و «میرزا خطاط» (غیر از خدا هیچ کس نبود)، «فال و تماشا» (آسمان و ریسمان)، «پینه‌دوز شیراز» (قصه‌های کوتاه برای ...) و «شیران روبه‌مزاج» (قصه‌ها به سر رسید) واقعاً مقدمه دراز دامنی دارند و دیر شروع می‌شوند. جمال‌زاده گاه مانند داستان «فال و تماشا» خود در همان آغاز می‌نویسد که «این داستان مقدمه‌ای دارد» و یا در داستان پُرحرکتی مانند «پلنگ» (شاهکار) بعد از مقدمه‌ای طولانی، بیهوده و کم‌ارزش تصریح می‌کند: «این‌ها همه مقدمه و در حقیقت زاید بود و اکنون برویم سر اصل مطلب». در داستان «دو آتش» نیز که نویسنده خود به زیاده‌گویی‌اش پی برده است در ابتدای قسمت دوم می‌آورد: «مقدمه مفصل‌تر از آن شد که می‌خواستیم!» در آغاز داستان «پینه‌دوز شیرازی» (قصه‌های کوتاه برای ...) هم نوشته شده است: «مقدمه‌ای که شاید لزومی هم نداشت». این تصریح به اطناب، اشتباهی بر سری است که از ارزش ادبی آثار او می‌کاهد. تنها داستان‌های مجموعه «یکی بود و یکی نبود» در این میان استثناست که در طول یک و نیم یا نهایتاً دو صفحه از مقدمه گذشته و به لحظه ناپایداری و موقعیت داستانی وارد می‌شود.

نکته جالب توجه دیگر در شیوه روایت‌گری آن که جمال‌زاده در پیشانی‌نوشت (گوشواره) برخی از داستان‌هایش مانند «یک روز در رستم آباد شمیران»، «حق و ناحق»، «درویش مومیایی» (تلخ و شیرین) و «مرکب محو» یک بیت شعر می‌آورد که متضمن پیام و درون‌مایه داستان است. از پیشانی‌نوشت‌های دیگر آثار او، توضیحاتی است که در مورد زمان تحریر قصه‌هایش می‌دهد؛ مثلاً در داستان‌های «دوستی خاله‌خرسه» و «شیران روبه‌مزاج» (قصه‌ها به ...) یا ضرب‌المثلی بر پیشانی داستانی نقش می‌بندد؛ مانند: «نیکو کاری» (آسمان و ریسمان) که همگی می‌توانند در فهم حال و هوای داستان خواننده را یاری رسانند. در آغاز داستان‌هایی مانند «شورآباد» و «پینه‌دوز شیراز» نیز جملاتی به چشم می‌خورد که نویسنده، داستانش را به دوستی تقدیم کرده است.

استفاده از اشعار کلاسیک در عنوان، پیشانی، میان و پایان داستان برای هدایت شدن به معنای مرکزی اثر، از مشخصه‌های سبکی جمال‌زاده است. این ابیات که به زعم نویسنده

مفاهیم را تعمیق می‌بخشد، اجزای گوناگون داستان را به هم پیوند می‌دهد و آثار وی را تا حدّ یک حکایت سنتی فرومی‌کاهد. او خود در دیباچه «قصه ما به سر رسید» درباره این علاقه‌اش می‌نویسد:

«من خوب می‌دانم که در کار داستان‌سرایی مدام اشعار و ابیات آوردن کار پسندیده‌ای نیست ولی می‌بینم که هموطنان جوانم دارند با آن همه سخنان منظوم پرمعنی و بامغزی که داریم بیگانه می‌شوند... دلم می‌خواهد با نقل این ابیات آب به دهان جوانان با ذوق و صاحب‌دلم‌ان بیاورم» (جمال‌زاده، ۱۳۸۱، قصه ما به سر رسید، ۲۱).

تقریباً می‌توان گفت که کمتر داستانی را از او می‌توان تا پایان خواند و با شعری مواجه نشد. طرح و ساختار داستان‌های جمال‌زاده عموماً تکراری است و خوانندگان آثار او در صورت دقت می‌توانند یک طرح و کلیشه ثابت را به شرح ذیل در اکثر داستان‌هایش تشخیص دهند:

طرح اول:

آشنایی راوی با یک دوست + توصیف مفصل آن دوست + روایت ماجرای زندگی آن دوست + تلاش راوی برای حل مشکلات آن دوست + حل شدن (یا نشدن) مشکل آن دوست. توضیح: راوی (نویسنده) معمولاً به دوستی یا آشنایی برمی‌خورد. سپس توصیفی مفصل از آن دوست یا آشنا ارائه می‌شود. اصلاً گاه داستان با این توصیف مفصل از شخصیت اصلی آغاز می‌شود. در طول این آشنایی و برخورد سر صحبت باز می‌شود و آن دوست به بازگویی مشکل یا درد سر خود می‌پردازد. راوی تا آنجا که در توان دارد برای رفع آن دردسر و گشودن گره کار تلاش می‌کند و غالباً مشکل حل می‌شود و اگر لاینحل هم باشد باز داستان به نظم و سامانی می‌رسد. بیشتر داستان‌های جمال‌زاده با خیر و خوشی که گاه تصنعی نیز هست به سر می‌آید و همه چیز به حالت امن و امان اولیه بازمی‌گردد. طرح داستان‌های زیر بر اساس چنین اسلوبی نوشته شده است:

«پلنگ» (شاهکار)، «ثواب یا گناه» (کهنه و نو)، «فال و تماشا»، «مرد اخلاقی»، «غمخواران ملت»، «طفل نازپرور»، «جاودان» (آسمان و ریسمان)، «دلی دارد زیبا» و «سقط فروش؛ پیر قوم» (قصه‌های کوتاه برای ...).

طرح دوم: خاطره‌گویی

خاطره یکی از گونه‌های داستانی است و محاسن خاص خود را دارد. داستان‌های جمال‌زاده بیشتر به خاطره‌نویسی (و در بعضی داستان‌هایش مانند: «فال و تماشا»، «شورآباد»، «دوستی خاله‌خرسه»، «بیله دیگ و بیله چغندر» و... به سفرنامه) شبیه است. او خود در جای جای آثارش به این خاطره‌گویی اشاره دارد. مثلاً در ابتدای داستان «سقط فروش؛ پیر قوم» می‌نویسد:

«داستانی که می‌خواهم امروز برایتان نقل کنم از خاطرات و مشاهدات خودم نیست اما دوستی دارم که حرف بی‌اساس نمی‌زند... او برایم تعریف کرد...!» (جمال‌زاده، ۱۳۸۵، قصه‌های کوتاه برای بچه‌های ریش‌دار، ۱۵۵)

یا باز به همین سیاق در مدخل داستان «پینه‌دوز شیراز» می‌آورد:

«امروز باز می‌خواهم برایتان یک سرگذشت واقعی حکایت کنم و امیدوارم لطف و جذبه یک داستان ساختگی را داشته باشد!» (همان: ۲۲۹)

می‌بینید که او اولاً به حکایت یا خاطره‌نویسی و ثانیاً به واقعی بودن این ماجراها پای می‌فشرد و هرگز سعی نمی‌کند که این واقع‌نمایی را در محتوای داستان به خواننده «نشان دهد» بلکه به صراحت آن را اعلام می‌کند!

رضا براهنی در مورد این بُعد از آثار جمال‌زاده می‌نویسد:

«جمال‌زاده به جای آن که شخصیت‌ها را موقع انجام اعمال نشان دهد، آنها را مجبور می‌کند که اعمالی را که قبلاً در خارج از قصه انجام شده روایت کنند. ما «قربانعلی» را در حال انجام عمل نمی‌بینیم بلکه او می‌گوید که چنین و چنان کرد... نمی‌توان فقط به روایت اعمال از قول یک یا چند تن از شخصیت‌ها اکتفا کرد» (براهنی، ۱۳۶۲: ۵۵۹).

از سوی دیگر میشل کویی پرس (Michel Cuypers) در کتاب سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی می‌کوشد تا نشان دهد که داستان‌های جمال‌زاده ساختار و طرحی شبیه طرح‌های پیکارسک (Picaresque)، مقامه و حکایت دارد. کویی پرس بر این باور است که جمال‌زاده میان شکل‌های سنتی ادبیات مانند حکایت و شکل جدیدی نظیر داستان کوتاه در نوسان و رفت و آمد است.

ما در این قسمت تعاریف مختصری را دربارهٔ هر یک از اصطلاحات مذکور می‌آوریم تا در تبیین طرح‌های داستانی جمال‌زاده از آنها بهره‌جوییم.

طرح سوم: مقامه‌نویسی

یان ریپکا «مقامه» را چنین تعریف می‌کند:

«مقامات محصول صناعات بدیعی وسیع و عالی‌تری است و عبارت از نثری مسجع، آمیخته با ابیات به معنای واقعی «هنر برای هنر» و متضمن داستان‌های کوتاه پراز ماجرای معرکه‌گیری‌های آواره و باقریحه‌است؛ آواره‌هایی که بازپسین هنرپیشه‌های کم‌ارج کلاسیک به شمارند» (ریپکا، ۱۳۸۱: ۳۳۸).

بسیاری از این مشخصات را در داستان‌های جمال‌زاده می‌یابیم. برخی از شخصیت‌های داستانی مجموعه «یکی بود و یکی نبود» مانند «ویلان‌الدوله»، بی‌سر و سامانی و آوارگی راویان مقامات را در خاطر تداعی می‌کند. عبارات مسجع و عربی نیز داستان «دشمن خونی» (شاهکار) را به مقامه نزدیک می‌سازد. جمال‌زاده در چندین موضع هدف از داستان‌نویسی خود را همانند مقامه‌گویی، تفریح خاطر و سرگرم ساختن مخاطبان برمی‌شمرد. در دیباچه «آسمان و ریسمان» می‌گوید:

«در نگارش این داستان‌ها ابداً هیچ ادعا و مرادی جز تفریح خاطر و گذرانیدن وقت در

میان نبوده است!» (جمال‌زاده، ۱۳۸۱، آسمان و ریسمان، ۱۴)

براساس تعریف فوق از «مقامه» بجا خواهد بود اگر گفته شود که جمال‌زاده بازپسین

نمایندهٔ البته فرهیختهٔ ادبیات کلاسیک محسوب می‌شود.

طرح چهارم: حکایت

در «فرهنگ اصطلاحات ادبی»، یکی از خصوصیات قصه (یا حکایت) چنین توضیح داده شده است:

«مبنای جهان بینی در قصه‌ها (یا حکایات) عموماً بر مطلق‌گرایی استوار است. یعنی قهرمان‌های قصه‌ها یا خوب‌اند یا بد. قهرمان‌های نه خوب و نه بد در قصه‌ها راهی ندارند» (داد، ۱۳۷۵: ۲۳۴).

نه تنها شخصیت‌ها که کلاً ژرف‌ساخت حکایات، مطلق‌گرایانه و دوقطبی است. جمال‌زاده هم هر چند در ژانر مدرنی به نام «داستان کوتاه» قلم می‌زند ولی ژرف‌ساخت تفکر و در نتیجه آفرینش‌های ادبی‌اش بر پایه همان «تقابل‌های دوگانه» استوار است. از طرف دیگر می‌دانیم که دوگانه‌اندیشی از ویژگی‌های تفکر در «جهان سنت» است. تاریخ تفکر از دیرباز بر اساس «تقابل‌های دوگانه» استوار بوده و همواره در این تقابل‌ها یکی از دو جزء بر دیگری رجحان داده شده است. جمال‌زاده در نوشتن بخش بزرگی از داستان‌هایش تحت تأثیر همان «ساختار اندیشگی» بوده است که سعدی در نوشتن «حکایات گلستان» بدان رجوع می‌کرد. «میشل کویی پرس»، داستان «درد دل ملا قربانعلی» را با «حکایت یازدهم از باب اول گلستان» مطابقت می‌دهد و آهنگ دوگانه برخاسته از سطوح مضمون، شخصیت، طرح و سبک آن‌ها را بیرون می‌کشد و دقیقاً نشان می‌دهد (ر.ک، بالایی و پرس، ۱۳۷۸: ۱۸۸-۱۸۲). نگاهی به عناوین داستان‌ها و نام کتاب‌های جمال‌زاده هم آن ساختار و تقابل دوگانه‌حاکمی از بینش اسطوره‌ای و سنتی را در نزد نویسنده‌اش نشان می‌دهد؛ مانند «تلخ و شیرین»، «کهنه و نو»، «آسمان و ریسمان»، «حق و ناحق»، «ثواب یا گناه»، «ایلچی و قیصر»، «فال و تماشا»، «کاه و کوه»، «بگیر و نده»، «صالح و طالح»، «نان و دندان»، «صیغه و عقدی».

طرح پنجم: پیکارسک

«پیکارسک نوعی داستان‌نگاری در ادبیات اسپانیایی سده‌های میانه است که شخصیت‌هایش از طبقه خاص و از فرومایگان و ولگردان برخاسته‌اند و با قلّاشی و

حقه‌بازی از یک طبقه اجتماعی به طبقه بالاتر می‌روند و سرانجام بر اثر بخت برگشتگی به سرخانه اول برمی‌گردند» (رضایی، ۱۳۸۲: ۲۵۹).

طرح پیکارسک در تحلیل و بررسی طرح داستانی مانند «بیله دیگ، بیله چغندر» می‌تواند ما را یاری کند که در آن دلاکی اروپایی به ریاست وزارتخانه پست در ایران می‌رسد ولی در راه برگشت به فرنگستان، راهزنان همه دارایی‌اش را به تاراج می‌برند و دست تهی به زادگاهش برمی‌گردد. جمال‌زاده در نوشتن این داستان بیش از پیکارسک‌های غربی به رمان «حاجی بابای اصفهانی» نوشته «جیمز موریه» و ترجمه «میرزا حبیب اصفهانی» نظر داشته است. او در تحریر برخی از داستان‌های سفرنامه‌وارش نیز از سیاحت‌نامه ابراهیم بیگ تأثیر پذیرفته است.

بدیهی است که انواع طرح‌ها در داستان‌های جمال‌زاده تنها به موارد فوق محدود نمی‌شود و با دقت بیشتر می‌توان الگوهای دیگری را نیز یافت.

از جمله ویژگی‌های دیگر طرح‌های داستانی جمال‌زاده

الف- در داستان‌های جمال‌زاده گره چندان پیچیده‌ای وجود ندارد که افکندن یا گشودن تدریجی آن به داستان فراز و فرود ببخشد و خواننده را گام به گام با داستان همراه سازد. نویسنده مورد بحث اصلاً به «حادثه دراماتیک» داستانی واقعی نمی‌نهد. فضای داستان‌های او آرام است و حوادث، روان شخصیت‌ها را به چالش نمی‌کشد و آنها را دچار تغییر و تحولات روحی نمی‌کند. در داستان «مرغ همسایه» (آسمان و ریسمان) دو زن تحصیل کرده که قبلاً با عشق بسیار ازدواج کرده بودند حالا می‌بینند که به مردان یکدیگر علاقه دارند. آنان به سهولت از هم جدا شده و با همسر قبلی دیگری ازدواج می‌کنند بی آن که آب از آب تکان بخورد و داستان با خیر و خوشی تمام می‌شود.

ب- گاهی نیز در داستان‌های جمال‌زاده هیچ حادثه داستانی رخ نمی‌دهد. مثلاً در داستان «قبل بروزن دُهل». جالب آنکه نویسنده خود در پایان داستان به این شکل «نتیجه‌گیری» می‌کند:

«نتیجه‌ای که از این قصه می‌توان به دست آورد این است که چه بسا یک اشتباه مختصر در دسرهای عظیم و عجیب ایجاد می‌نماید» (جمال‌زاده، ۱۳۸۵، قصه‌های کوتاه برای بچه‌های ریش‌دار، ۹۶).

در شماری از داستان‌ها از جمله «تعصّب یک طرفه» نیز حادثه خاصی به چشم نمی‌خورد. اصلاً نمی‌شود بدان نام داستان داد. آنچه داستان خوانده شده، تنها شکل مبسوط و بازسازی شده دو «خبر مندرج در روزنامه» است که ضمن آن نویسنده، فضای اجتماعی ایران را با غرب مقایسه کرده است. در داستان‌های وی غالباً یا حادثه‌ای وجود ندارد و اگر هم بتوان از وجود حادثه‌ای سخن گفت این حوادث هیچ کمکی به بسط و پیشبرد داستان نمی‌کند. گویی حادثه‌ای را در داستان قرار می‌دهد صرفاً برای این که حادثه‌ای وجود داشته باشد! حادثه در خدمت داستان نیست.

ج- اظهار نظر صریح نویسنده در مورد موضوعات گوناگون در میان داستان نیز از نقاط ضعف دیگر وی است. مثلاً داستان «طفل نازپرور» (آسمان و ریسمان) تبدیل به یک مانیفست ادبی و بستری برای مباحث علمی در مورد شعر نو شده است بی‌آنکه حادثه‌ای پرکشش را عرضه کند. در بخش شکل‌شناسی زاویه دید در سویه‌ای دیگر به این موضوع اشاره خواهیم کرد.

د- بهره‌گیری از خواب به مثابه شگرد روایت داستان: در دو داستان «ثواب و گناه» و «نوروز و عیدی خاله خداداد»، جمال‌زاده از عنصر «خواب» بهره گرفته و به این وسیله کاستی‌های خود را پوشش داده است. معمولاً این نویسندگان مبتدی‌اند که از خواب بهره می‌گیرند تا سرو ته ماجرا را به هم برسانند! نویسنده در دو داستان مذکور مشکلات پیرنگ را با استمداد از «خواب» مرتفع کرده است.

ه- «پایان‌بندی شگفت و تکان‌دهنده» در داستان‌های جمال‌زاده دیده نمی‌شود؛ مگر در داستان‌های «خیرخواهی محض» (که داستان نوشته نمی‌شود جز برای همان جمله طنزآمیز پایانی)، «پینه‌دوز شیراز» و «ماجرای دهشتناک کلمه‌که».

و- برخی داستان‌ها نیز با یک بیت پایان می‌گیرند:

«طفل نازپرور»، «فال و تماشا»، «سقط فروش؛ پیر قوم»، «امنیت شکم» (غیر از خدا...) و «پلنگ».

نکته قابل ذکر دیگر در مورد استفاده جمال‌زاده از ابیات و اشعار در میان داستان‌هایش آن است که وی غالباً این اشعار را از دهان شخصیت‌ها بازگویی می‌کند و این شخصیت‌های فرهیخته و گاه عوام‌اند که مدام اشعاری را بر زبان می‌آورند. ز- بعضی از داستان‌ها در چند قسمت یا پرده نوشته شده‌اند. مانند «دلی دارد زیبا» (در ۲ قسمت)، «نان و دندان» (در ۵ قسمت)، «صیغه و عقدی» (در ۴ قسمت)، «دو آتش» (در ۲ قسمت).

ح- عنوان بعضی از داستان‌ها و کتاب‌های جمال‌زاده برگرفته از یک ضرب‌المثل یا اشعار شاعران کلاسیک است. مانند «دوستی خاله خرسه»، «بیله دیگ بیله چغندر»، «سگ زرده»، «سر حکمت»، «مرغ همسایه»، «فال و تماشا»، «کاجی بعضی از هیچیه»، «کاه و کوه»، «طفل نازپرور»، «آسمان و ریسمان»، «نان و دندان»، «شیران روبه مزاج».

۲- شخصیت و شخصیت‌پردازی

شخصیت‌پردازی جمال‌زاده نقطه عطفی در ادبیات روایی ایران محسوب می‌شود. برای اولین بار در داستان‌های اوست که «کاریکاتورهای دهخدا، جای خود را به کاراکترهای جمال‌زاده می‌دهند. گرچه این کاراکترها خود در مقایسه با شخصیت‌های قصه‌های هدایت و چوبک و آل‌احمد کاریکاتورهایی بیش نیستند، ولی آنها از یک جوهر شخصی و تا حدی تشخیص فردی برخوردار هستند که به آسانی می‌توان آنها را از کاریکاتورهای اغراق شده چرند و پرند جدا کرد» (براهنی، ۱۳۶۲: ۵۵۰).

جمال‌زاده علاقه خاصی به شخصیت‌ها دارد. هرچند طول و عرض و عمق این شخصیت‌ها را نشان نمی‌دهد و آنها را پیش چشم خواننده به رفتار و گفتار در نمی‌آورد. این شخصیت‌ها از عمق لازم برخوردار نیستند. اصلاً جمال‌زاده جز در «درد دل ملاقربانعلی» نتوانسته است راهی به دنیای درون شخصیت‌ها بگشاید. شخصیت‌های داستانی جمال‌زاده بعد از بستن کتاب به زودی فراموش می‌شوند. آنان روح و روان پیچیده‌ای ندارند. خیلی از

حوادثی که شخصیت‌های داستانی جمال‌زاده به سادگی از کنار آنها عبور می‌کنند می‌توانست موضوع ده‌ها داستان هدایت ساعدی و گلشیری قرار گیرد. در حقیقت انسان‌های برساخته جمال‌زاده شخصیت نیستند، تیپ‌اند. شخصیت به مجموعه‌ای از خصلت‌ها و ویژگی‌های روانی اطلاق می‌شود که به فرد تشخص و هویت می‌بخشند و ثبات دارند اما تیپ نوعی شخصیت ساده و مسطح محسوب می‌شود که رفتارهایش قابل پیش‌بینی است و خصوصیات طبقه یا قشری گاه به صورت اغراق‌آمیز در او تبلور و تجسم یافته‌است. تیپ‌های مخلوق جمال‌زاده به سه دسته تقسیم می‌شوند:

الف- تیپ‌های اخلاقی

جمال‌زاده در ساختن دو تیپ اخلاقی از خود توانایی‌های بارزی نشان می‌دهد.

- تیپ انسان‌های خسیس: در داستان‌های «بگیر و نده»، «خیرخواهی محض»، «ثواب یا گناه»، «دوقلو»، تیپ خسیس به بهترین وجهی بازنموده شده است. جمال‌زاده دعوت همگان به اصول و مرام اخلاقی را جزو رسالت هنری خود می‌داند. آثار او را به تعبیری می‌توان ذیل «ادبیات تعلیمی» گنجانند. همت او به ساختن تیپ‌های اخلاقی نیز در همین راستا قابل تفسیر است. این تیپ‌ها نگهبانان مال و دارایی‌اند. همه عمر می‌کوشند تا به تعداد صفرهای موجودی خود در بانک بیفزایند. از زندگی لذتی نمی‌برند و مرگ سرانجام خفت باری را برای اینان رقم می‌زند.

- تیپ انسان‌های ریاکار: در داستان‌های «مرد اخلاقی» و «ماجرای دهشتناک کلمه که» دو نمونه از تیپ ریاکار را می‌توان دید. اولی مردی ظاهراً شریف و اخلاق‌مند است ولی عملی زشت مرتکب می‌شود و گناه آن را به گردن خدمتکارش می‌اندازد. در داستان دوم هم ماجرای استادی ظاهرالصلاح ولی در باطن حقه‌باز و دسیسه‌گر را می‌خوانیم که قبله عوام گردیده است و بر سر یک پرسش جسورانه، عالم را بر سر شاگردش خراب می‌کند.

ب- تیپ شغلی

بارزترین تیپ شغلی که جمال‌زاده آفریده، «تیپ کارمند» است. «کارمند» شخصیتی است که بعدها در کانون توجه همه نویسندگان قرار می‌گیرد. کارمندان به دلایل متعدد اجتماعی

در سراسر این چند دهه نماینده قشر روشنفکر بوده‌اند و به تبع آن در آثار دهه‌های بیست تا پنجاه جمال‌زاده نیز چنین است. کارمندان داستان‌های جمال‌زاده متجدد، فرنگی‌مآب، دوستدار ثروت، خوشگذران، خسیس و به ندرت دست و دلبازند. در داستان‌های «کباب‌غاز» و «غمخواران ملت» با نمونه‌ای از تیپ‌های کارمندی روبه‌رو می‌شویم.

ج- تیپ اجتماعی

«ویلان‌الدوله» تیپ طفیلی و سرباری است که هر کجا شب آید رحل اقامت می‌افکند. او در پایان داستان خودکشی می‌کند. «میرزا خطاط» هم از نمونه‌های تیپ اجتماعی محسوب می‌شود. وی معلمی خرده‌گیر است که حساسیت به بهداشت در او به حدّ جنون رسیده است. «میرزا ابوتراب میهن‌خواه» هم در داستان «دو آتشفشان» (غیر از خدا...)، ناسیونالیستی افراطی و در عین حال سطحی است. جوان نویسنده‌ای که شخصیت اصلی داستان «پیشوا» است (تلخ و شیرین) را هم باید از سنخ روشنفکران تندرویی دانست که عمیق و همه‌جانبه به مسائل اجتماعی نمی‌نگرند و بعداً متوجه اشتباه خود می‌شوند. «نخست‌وزیر» تپیی است که در این داستان درست برعکس جوان روشنفکر به قضیه نگاه می‌کند و واقع‌بین‌تر است (برای مطالعه بیشتر درباره تیپ‌های برساخته جمال‌زاده ر. ک. عبدالهیان، ۱۳۸۱: ۱۲۸-۱۲۱).

روش‌های شخصیت‌پردازی جمال‌زاده

جمال‌زاده از شیوه‌های مدرن برای پردازش و پرورش شخصیت‌های داستانی خود کمتر سود برده است. وی علاقه دارد که شخصیت‌هایش را به صورت مستقیم و صریح توصیف کند. بعد از آن که شخصیتی را برای نخستین بار معرفی می‌کند به صورت تفصیلی جهت ترسیم خصوصیات ظاهری و اخلاقی او می‌کوشد. این خصوصیات را هم بیشتر با چاشنی طنز و درشت‌نمایی درمی‌آمیزد. طنز همیشه مورد علاقه او بوده و در طول این سال‌ها همواره خوانندگان بسیاری را جذب آثارش کرده است. طنز شاد و روشن او نقایص، معایب و زشتی‌های اجتماعی را تذکر می‌دهد و از این طریق در راه اصلاح آنها تلاش

می‌کند. جمال‌زاده را باید یکی از شادترین نویسندگان ایرانی تلقی کرد. چنان که گفته شد برای جمال‌زاده توجه به خوی و خصلت ظاهری بیش از روان‌کاوی و نقب زدن به درون انسان‌ها اهمیت داشته است. با این همه نکته‌ای که خوانندگان داستان‌های جمال‌زاده را می‌آزارد افراط وی در پردازش مستقیم شخصیت است. چهارده صفحه از داستان «پینه‌دوز شیراز» به آشنایی و معرفی عمو عزیزالله پینه‌دوز و آیین او اختصاص یافته است که کلاً زاید است و هیچ نقشی در پیشبرد داستان ندارد. تقریباً نیمی از داستان «نوروز و عیدی خاله خداداد» (قصه‌های کوتاه برای ...) صرف توصیف مستقیم مشتی قنبرعلی همسر حبیبه سلطان شده است که احساس می‌شود چندان اهمیتی در ساختار کلی ندارد. نویسنده در داستان «نیکوکاری» در طول دو صفحه و نیم به شرح داستان خدیجه، زن ساکن یکی از محلات فقیرنشین می‌نشیند. شخصیت‌پردازی در داستان «مرغ همسایه» هم چندان قوی نیست و چهار شخصیت اصلی داستان را خود راوی به صورت مستقیم توضیح داده است. به ندرت اتفاق می‌افتد که شرایط و ویژگی‌های شخصیت با رفتار و گفتار او باز نموده شود. بهترین نمونه استفاده از گفتگو در جهت شخصیت‌پردازی را در داستان «فارسی شکر است» می‌توان سراغ گرفت که در آن جمال‌زاده با مهارت تمام از عهده ساختن بافت‌های زبانی متفاوت برمی‌آید. گفتار و لحن چهار مرد عربی‌دان، فرنگی‌مآب، شاگرد قهوه‌چی و روشنفکر وطنی در این داستان با دقت و زیبایی تقلید شده است. گفت‌وگوها در داستان «شورآباد» نیز خوش افتاده‌اند. مکالمه «ملا قربانعلی» با مخاطبان فرضی در زندان هم به زیبایی طرح شده است. در همه این موارد، گفت‌وگوها علاوه بر پیشبرد داستان به تصویری کردن سیرت و صورت شخصیت‌ها هم یاری می‌رسانند.

بهره‌گیری از اسامی به عنوان کلیدی برای شناخت تفکر و روحیات شخصیت‌ها که در آن سال‌ها رایج بود شگردی است که جمال‌زاده غالباً از آن غفلت می‌کند. با این حال نام‌هایی مانند «ویلان‌الدوله»، «میرزا ابوتراب میهن‌خواه»، «دبیر آفاق»، «میرزا خطاط»، «زمین‌نیا» و ... هم بی‌مناسبت با رفتار شخصیت‌ها نیست و می‌تواند نقشی در شخصیت‌پردازی داشته باشد. جمال‌زاده معمولاً در نامگذاری شخصیت‌ها از اسامی ساده عربی با پسوند و

پیشوندهایی مانند «میرزا»، «الدوله» و همین‌طور از اسم‌هایی ساخته شده با الله، علی و قلی نظیر حبیب‌الله، قنبرعلی، جعفرقلی و... استفاده می‌کند.

محمدعلی جمال‌زاده را باید ثبت‌کننده عادات و رفتارهای ایرانیان دانست. او اغلب این رفتارها را با ظرافت و زیبایی توصیف می‌کند. این رفتار و سلوک منطبق بر ذات شخصیت‌هاست. خرافات، آداب و رسوم، جهالت‌ها و شیطنت‌ها، حسّت و سخاوت، شاد زیستن، امداد و نیکوکاری رفتارهایی است که همه و همه در داستان‌های جمال‌زاده تجلّی خاصی دارد.

از جمله خصایص دیگری که در شیوه‌های شخصیت‌پردازی جمال‌زاده دیده می‌شود به این موارد می‌توان اشاره کرد:

الف- در داستان‌های جمال‌زاده اغلب شخصیت‌های کمتری حضور دارند که پای ثابت همه آنها تقریباً خود راوی (نویسنده) است اما در داستان‌هایی مانند «شورآباد»، «نیکوکاری» و «مرغ همسایه» شخصیت‌های زیادی به چشم می‌خورد.

ب- بسیاری از شخصیت‌های داستانی جمال‌زاده براساس واقعیت ساخته شده یا مبتنی بر شنیده‌ها و گفته‌های اویند. وی بر این پایبندی به واقعیت در داستان‌هایش تأکید دارد. مثلاً در سطر اول داستان «خیرخواهی محض» می‌خوانیم:

«داستانی که الان می‌خواهم برایتان بنویسیم سرگذشت واقعی است و همین اواخر در ژنو به گوش خودم از صاحبان سرگذشت شنیده‌ام» (جمال‌زاده، ۱۳۸۵، قصه‌های کوتاه برای بچه‌های ریش‌دار، ۱۱۳).

ج- به ضرس قاطع می‌توان گفت که همه شخصیت‌های جمال‌زاده ساده، مسطح و تک‌بعدی‌اند. وی در خلق شخصیت‌های پیچیده، مدور و چندبعدی ناتوان می‌نماید. تنها «ملا قربانعلی» توانسته است به مرزهای شخصیت‌گرد و مدور نزدیک شود.

هر قصه‌ای قصه‌گویی دارد. اگر پرسیده شود که درون داستان‌های جمال‌زاده چه کسی نشسته است که با مخاطب بیرونی صحبت می‌کند باید چنین پاسخ داد که خود جمال‌زاده است که به عنوان راوی داستان را روایت می‌کند.

چون بسیاری از داستان‌های جمال‌زاده سبک و سیاق خاطره را دارد در نتیجه توسط «اول شخص» روایت می‌شود. البته داستان‌هایی مانند «ویلان‌الدوله»، «پیشوا»، «نیکوکاری»، «نوروز و عیدی خاله خداداد»، «شورآباد»، «صالح و طالح» و «صیغه و عقدی» از دیدگاه «سوم شخص» نقل می‌شوند و به چارچوب قصه امروزین بیشتر نزدیک‌اند. بقیه داستان‌های جمال‌زاده از منظر «اول شخص» نوشته شده‌اند و لطف و جذابیت مخصوص به خود را دارند. شکل روایت جمال‌زاده «دانای کل مطلق» است که یکی از اشکال قدیمی روایت به شمار می‌رود و از جمله عواملی است که حال و هوایی سنتی به آثار داستانی جمال‌زاده می‌بخشد. راوی، ناظر همه حوادث و رخدادهاست و به دلخواه خود در بستر زمان به پس و پیش می‌رود. از ذهنیت شخصیت‌ها خبر دارد و گاه آنها را به نقد می‌کشد. برخی اوقات درنگ می‌کند و بحثی تاریخی، اجتماعی یا فلسفی باز می‌کند. ناگهان سیر داستان را قطع می‌کند و مثلاً یک صفحه اطلاعات دقیق تاریخی و جغرافیایی در مورد دهکده «شورآباد» به خواننده می‌دهد.

اینها همه در داستان‌های جمال‌زاده دیده می‌شود و از ارزش ادبی آثارش می‌کاهد. روایت «اول شخص» در داستان‌های جمال‌زاده به این ترتیب است که اولاً او با صراحت به خواننده می‌گوید که «من راوی» همان «محمدعلی جمال‌زاده» است. اگر هم به روشنی این نکته را در میان نگذارد خواننده با قرائتی، خود به این‌همانی راوی و نویسنده پی می‌برد. ثانیاً خود این راوی تقریباً در همه داستان‌ها یکی از شخصیت‌های اصلی یا غیراصلی است.

در زاویه دید سوم شخص نیز باز راوی در روند ماجرا دخالت بسیار می‌کند و از نزد خود نظر می‌دهد و اطلاعاتی را در اختیار خواننده قرار می‌دهد. اطلاعاتی که چندان ضروری نیست. نویسنده/راوی در این دیدگاه همچون گزارشگری صرف بی‌طرفانه عمل نمی‌کند. مثلاً در اواسط داستان «نیکوکاری» راوی می‌گوید:

«... غوغایی برخاسته بود که از خصوصیات دنیای خودمان است و بیگانگان را در آن

راه نیست و اگر بی ادبی نمی شد می گفتم محشر خر برپا گردیده بود...!» (جمال‌زاده، ۱۳۸۱، آسمان و ریسمان، ۲۷۵)

در واقع جمال‌زاده هنوز نمی تواند خویشتن خود را در داستان‌هایش بمیراند و نظریه «مرگ مؤلف» یا راوی هنوز در مورد آثار او کارایی ندارد.

گاه جمال‌زاده یک یا چند بار راوی را در طول داستان تغییر می دهد و این البته لزوماً از سر آگاهی به کارکردهای هنری تغییر منظر نیست. مثلاً در داستان «ثواب یا گناه» راوی در اول داستان، نویسنده است. نقش روایت‌گری سپس به «سهراب» و بعد به «حاجی فتح‌الله» منتقل می شود. دوباره در اواخر داستان از حاجی فتح‌الله به سهراب و سپس به نویسنده انتقال می یابد. باید اذعان کرد که در پشت سر همه این راوی‌ها یک راوی اصلی نهفته است که کل داستان را روایت می کند و این راوی همان نویسنده است. در داستان «پینه‌دوز شیراز» روایت‌گری، از نویسنده به «حاج محمد نمازی» منتقل می شود. تغییر دیدگاه در داستان «نوروز و عیدی خاله خداداد (از سوم شخص به اول شخص)» نیز دیده می شود.

یکی دیگر از مشخصات «سبک داستان‌گویی» جمال‌زاده استفاده از «نامه»، «برگ‌هایی از سفرنامه»، «یادداشت‌ها»، «شرح گزارش‌های ما وقع» و ... است. مثلاً در داستان «خواستگاری» عین متن چند نامه را می آورد یا در «دو آتش» قسمت اصلی داستان را گزارش پسر آقای میهن خواه به اعضای حاضر در جلسه تشکیل می دهد. در داستان «ماجرای دهشتناک کلمه که» راوی، یادداشت کهنه‌ای را از لای کتاب پدر می یابد و آن را به خوانندگان نقل می کند.

در داستان «بیله دیگ بیله چغندر» قسمتی از سفرنامه دلاک عیناً در داستان ذکر می شود. داستان «تعصب یک طرفه» از طریق صفحات روزنامه نقل می شود. در «صیغه و عقده» متن وصیت‌نامه را بعینه می خوانیم و ... گاه بعضی از این موارد نظیر «بیله دیگ بیله چغندر» بهانه‌ای می شود تا نویسنده به اظهار نظر مستقیم درباره امور بپردازد.

راوی در داستان «میرزا خطاط» به دوران کودکی برمی گردد و دعوی بین معلمش (میرزا خطاط) با عمویش را بر سر املاهای نوآیین کلمات مطرح می کند. جمال‌زاده

می‌توانست داستان را از دید یک کودک روایت کند. شاید در آن صورت نمی‌توانست بحث پیچیده و ثقیل املای کلمات را هنرمندانه از نگاه و زبان یک کودک بیاورد. باید به این نکته نیز اشاره کرد که روایت از زاویه دید کودک، دیوانه، حیوانات و حتی زن و تقلید زبان و لحن آنها به صورت قدرتمندانه در آثار جمال‌زاده دیده نمی‌شود.

در بحث از زاویه دید و راوی باید به نوآوری‌ها و بعضی شگردهای جالب جمال‌زاده نیز اشاره کرد از جمله داستان «درد دل ملا قربان‌علی» که به شیوه تک‌گویی نمایشی اول شخص نوشته شده است. «در این اثر از تکنیک‌های مرسوم مکتب مدرنیسم چون جریان سیال ذهن، برش دادن صحنه‌ها، ایجاد ایهام، تخیل و... استفاده [نشده]، با این حال خواننده احساس می‌کند با یک اثر روانشناختی مواجه است» (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۱، ۱۰۸). روایت‌گری خاصی نیز که در «ویلان‌الدوله» وجود دارد نباید از نظر دور داشته شود. «جمال‌زاده در «ویلان‌الدوله» با اراییه‌ی طرحی موجز اقدام به خلق داستانی تک‌شخصیتی، با ساختاری مستحکم و منطقی کرده است. هماهنگی میان شیوه‌ی روایتی راوی سوم شخص و شیوه‌ی بیان خود ویلان‌الدوله هنرمندی نویسنده را در ساخت طرحی جدید نشان می‌دهد» (همان: ۹ و ۱۲۷).

۴- زبان

زبانی که جمال‌زاده در داستان‌هایش به کار می‌برد در مرز «سنت» و «تجدد» قرار دارد. مایه‌ها و عناصر و عبارات کهن در آثار وی بسیار دیده می‌شود. این زبان هنوز باید بسیار ورزیده شود تا برآورنده نیازهای جامعه جدید باشد. زبان او مملو از اصطلاحات، کنایات و عبارات عامیانه است و این تنها وجه تمایز جمال‌زاده با پیشینیان اوست / برای هم‌صدایی و هم‌سخنی با مردمی که به خاطر آنها می‌نویسد، باید از زبان آنها نیز در داستان‌هایش استفاده کند. وی در مقدمه «یکی بود و یکی نبود» با اشاره به فایده‌های زبان و نشر روایی می‌نویسد: «از مهم‌ترین فایده‌های رمان و انشای رمانی فایده‌ای است که از آن عاید زبان و لسان یک ملت و مملکتی می‌گردد. چون که فقط انشای رمانی که مقصود از آن انشای حکایتی

باشد می‌تواند موقع استعمال برای تمام کلمات و تعبيرات و ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحات و ساختمان‌های مختلف کلام و لهجه‌های گوناگون یک زبانی پیدا کند و حتی در واقع جعبهٔ حبس صوت گفتار طبقات و دسته‌های مختلفهٔ يك مَلت باشد» (جمال‌زاده، ۱۳۸۴، یکی بود و یکی نبود، ۱۹).

با آنکه در اولین مجموعهٔ جمال‌زاده نیز تراکم و تراکم تعابیر عامیانه مشهود است اما این درج معتدل عبارات عامیانه بعدها از اعتدال خارج می‌شود؛ به افراط می‌گراید و همچون وصله‌ای ناجور به نظر می‌آید. همین عشق به استفاده از زبان مردم است که جمال‌زاده را به حوزهٔ تدوین «فرهنگ لغات عامیانه» می‌کشاند.

جمال‌زاده به هنگام استفاده از زبان مردم عادی جملات را نمی‌شکند و واژگان و تعبيرات را به همان شکل کتابی و عالمانه‌شان می‌آورد. در معدودی از موارد هم که کلمات را به صورت مخفف و شکسته می‌نویسد در پاورقی آن عبارات را با املای رسمی نقل می‌کند. برای مثال، در داستان «نیکوکاری» گفتهٔ گدای عاجزی را چنین ذکر می‌کند: «خدا رحم که بَشان نداده هیچی، فهم هم نداده است...» سپس در پاورقی همان صفحه دربارهٔ کلمات «بشان» و «هیچی» نوشته است: «۱. به آنها، به ایشان ۲. هیچ چیز، اهمیتی ندارد.» (جمال‌زاده، آسمان و ریسمان، ۱۳۸۱، ۲۶۷). او در یکی از نامه‌هایش به «سیمین دانشور» ضمن انتقاد از طرز تحریر عبارات عامیانه در آثار نویسندگان جوان چنین می‌نویسد:

«معتقدم که آوردن عبارات عوامانه بسیار خوب است ولی علتی ندارد که با همان املای عوامانه باشد چون نه تنها در هیچ جای دنیا معمول نیست (مگر بندرت و در موارد استثنایی) بلکه خواندن آن حتی برای مردم عوام و کم‌سواد مشکل می‌گردد... بهتر است عبارت عوامانه باشد ولی با اِشای صحیح تا خواننده خودش با لحن و آهنگ عوامانه بخواند» (جمال‌زاده، ۱۳۸۲: ۷۴۵).

«فراوانی به کار بردن مترادف‌ها، به کار بردن واژه‌ها و ترکیب‌های عربی و فرنگی، گرایش به نوشته‌های بد کهن، سهل‌انگاری‌های لفظی و معنوی، اشتباهات لغوی و املایی، به کار بردن پی‌درپی فعل وصفی و استفاده از هزل و دشنام به جای طنز را می‌توان از

مشخصات شیوه نگارش و نثر جمالزاده بر شمرد» (دست‌غیب، ۱۳۵۶: ۱۷۱).
در یک نگاه کلی زبان داستان‌های جمالزاده همواره پراطناب، توصیفی، طنزآلود، روان و محاوره‌ای است.

نتیجه

از روایت‌شناسی داستان‌های کوتاه جمالزاده در ساحت‌های گوناگون آن نکات ذیل استنباط می‌شود:

- ۱- داستان‌ها اغلب از پیرنگ‌های ساده و مشابهی برخوردارند؛
- ۲- اکثر داستان‌های جمالزاده شبیه خاطره‌اند. در گذشته اتفاق می‌افتد و حادثه و گره داستانی مهمی ندارند؛
- ۳- داستان‌های نخستین او از سنت مقامه‌نویسی به ویژه از شیوه گلستان سعدی و گونه‌های سنتی روایت نظیر حکایت یا قصه و نیز پیکارسک تأثیر گرفته‌اند؛
- ۴- حضور تضادها و تقابل‌های دوگانه در ژرف‌ساخت آثار جمالزاده، آنها را به ساختار سنتی قصه‌های کهن شبیه می‌سازد؛
- ۵- نویسنده در آغاز، وسط و پایان داستان‌ها ابیاتی می‌آورد که به داستان‌های احوال و هوایی سنتی می‌بخشد؛
- ۶- تعداد شخصیت‌ها در داستان‌های کوتاه جمالزاده کم است (غالباً سه شخصیت در هر داستان). این شخصیت‌ها واقعی و برگرفته از دیده‌ها و شنیده‌های نویسنده‌اند نه مخلوق تخیل او؛
- ۷- روش‌های شخصیت‌پردازی جمالزاده معمولاً سنتی است. از رفتار، گفتار و نامگذاری برای پرورش شخصیت‌ها سود نمی‌جوید؛
- ۸- مخلوقات داستانی جمالزاده بیشتر تیپ‌اند نه شخصیت کامل. چنان که سه نوع تیپ اخلاقی، شغلی و اجتماعی در آثار وی دیده می‌شود؛
- ۹- جمالزاده بیشتر از توصیف مستقیم ظاهر و اخلاق شخصیت‌ها استفاده می‌کند و

- نمی‌تواند نقبی به درون پیچیده انسان‌های عصر جدید بزند؛
- ۱۰- داستان‌ها دیرآغاز می‌شوند و با خیر و خوشی و گاه به صورت تصنعی به پایان می‌رسند. نویسندگان در پایان برخی از داستان‌ها به شکل مستقیم نتیجه‌گیری می‌کنند؛
- ۱۱- داستان‌ها اغلب به شیوه «دانای کل» و یا از منظر «اول شخص» روایت می‌شوند؛
- ۱۲- جمال‌زاده در داستان‌گویی خود گاه از نامه، یادداشت، سفرنامه و گزارش استفاده می‌کند؛
- ۱۳- زبان داستان‌های جمال‌زاده روان، پراطناب، توصیفی، طنزآلود و معمولاً محاوره‌ای است.

منابع

- اخوت، احمد. (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، چاپ اول، اصفهان، نشر فردا.
- بالایی، کریستف و میشل کویی پرس. (۱۳۷۸)، *سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی*، ترجمه دکتر احمد کریمی حکاک، چاپ اول، تهران، انتشارات معین
- براهنی، رضا. (۱۳۶۲)، *قصه نویسی*، چاپ سوم، تهران، نشر نو.
- پارسی‌نژاد، کامران. (۱۳۸۱)، *نقد و تحلیل و گزیده داستان‌های سید محمدعلی جمال‌زاده*، چاپ اول، تهران، نشر روزگار.
- جمال‌زاده، سید محمدعلی. (۱۳۸۱)، *آسمان و ریسمان*، چاپ دوم، تهران، سخن.
- _____ . (۱۳۸۲)، *برگزیده آثار سید محمدعلی جمال‌زاده*، به کوشش علی دهباشی، چاپ دوم، تهران، سخن.
- _____ . (۱۳۸۵)، *تلخ و شیرین*، چاپ سوم، تهران، سخن.
- _____ . (۱۳۳۶)، *شاهکار*، چاپ دوم، تهران، معرفت.
- _____ . (۱۳۸۱)، *قصه ما به سر رسید*، چاپ دوم، تهران، سخن.
- _____ . (۱۳۸۵)، *قصه‌های کوتاه برای بچه‌های ریش‌دار*، چاپ سوم، تهران، سخن.
- _____ . (۱۳۸۴)، *کهنه و نو*، چاپ دوم، تهران، سخن.
- _____ . (۱۳۸۴)، *یکی بود و یکی نبود*، چاپ سوم، تهران، سخن.
- داد، سیما. (۱۳۷۵)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ دوم، تهران، انتشارات مروارید.
- دست‌غیب، علی. (۱۳۵۶)، *نقد آثار محمدعلی جمال‌زاده*، چاپ اول، تهران، انتشارات چاپار.
- رضایی، عربعلی. (۱۳۸۲)، *واژگان توصیفی ادبیات*، چاپ اول، تهران، فرهنگ معاصر.
- ریپکا، یان. (۱۳۸۱)، *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمه عیسی شهابی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- عبداللهیان، حمید. (۱۳۸۱)، *شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر*، چاپ اول،

- تهران، انتشارات آن.
- فورستر، ادوارد مورگان. (۱۳۶۹)، *جنبه‌های رمان*، ترجمه ابراهیم یونسی، چاپ اول، تهران، انتشارات نگاه.
- گرین، کیت و جیل لیپهان. (۱۳۸۳)، *درسنامه نظریه و نقد ادبی*، با ویرایش دکتر حسین پاینده، چاپ اول، تهران، نشر روزنگار.
- وبستر، راجر. (۱۳۸۲)، *پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی*، ترجمه الهه دهنوی، چاپ اول، تهران، نشر روزنگار.