

بررسی تطبیقی داستان‌های کوتاه جمالزاده و موپاسان

شهرزاد لاجوردی*

دکترای زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، دانشکده زبان و ادبیات، تهران، ایران

مهوش قویمی**

استاد زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، دانشکده زبان و ادبیات، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۳/۰۲/۰۱، تاریخ تصویب: ۹۳/۰۳/۲۱)

چکیده

بسیاری از صاحب نظران ادبیات، جمالزاده را پدر داستان‌نویسی معاصر ایران، به ویژه داستان کوتاه می‌دانند. زیرا او برای نخستین بار با انتشار یکی بود یکی نبود، علاوه بر این که انقلابی در نشر فارسی به وجود آورد، تکنیک داستان‌نویسی اروپایی را آگاهانه به کار گرفت. از سوی دیگر به نظر بسیاری از منتقدان، گی دو موپاسان از برجسته‌ترین نویسندگانی است که در قرن نوزدهم، به سبب نگارش داستان‌های کوتاه متعدد و انتشار مجموعه داستان‌های کوتاه بی‌شمار طی ده سال، به عنوان استاد این نوع ادبی به شمار می‌آید. هدف اصلی این مقاله بررسی تطبیقی شیوه‌های داستان‌نویسی این دو نویسنده بلند آوازه است. بدین منظور مؤلفان با بهره‌گیری از دیدگاه‌های صاحب نظران ساختارگرا چون ژرار ژنت^۱، گرماس^۲ و تودورف^۳، بر تکنیک‌های مشترکی که این دو در آرایش زمان و فضای داستان، شخصیت پردازی، کانون روایی، تکنیک داستان در داستان که چندصدایی روایی را در پی دارد متمرکز می‌شوند. افزون بر این روش‌های مشابهی که این نویسندگان در به کارگیری زبان مردمی و طنز از آن بهره جسته‌اند، در تعدادی از داستان‌های کوتاه، مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

واژه‌های کلیدی: جمالزاده، موپاسان، داستان کوتاه، داستان در داستان، کانون روایی، چندصدایی روایی، ساختار تقابلی.

* تلفن (نویسنده مسئول): ۰۲۱-۲۲۶۷۱۵۴۱، Email: sh_lajvardifr@yahoo.fr

** تلفن: ۰۲۱-۲۲۴۳۴۹۶۴، Email: mavigh@yahoo.com

1. Gérard, Genette.
2. Greimas.
3. Todorov.

مقدمه

تکنیک داستان‌نویسی و طنزپردازی در داستان‌های کوتاه مویاسان و جمالزاده موضوع اصلی این مقاله است. گوی دو مویاسان از نوول نویسان به‌نام قرن نوزدهم فرانسه است که می‌توان او را استاد نوع ادبی داستان کوتاه دانست. او از داستان نویسانی است که به سرعت در ایران شناخته شد و مترجمان بزرگی به ترجمه آثار او از رمان گرفته تا داستان‌های کوتاه پرداختند به همین دلیل می‌توان او را از جمله نویسندگان غربی دانست که سبک داستان‌نویسی‌اش بر ادبیات فارسی معاصر تأثیر گذاشته است. این تأثیر به ظاهر در شیوه نگارش داستان‌های کوتاه جمالزاده نیز به چشم می‌خورد. البته این امکان وجود دارد که جمالزاده ترجمه داستان‌های کوتاه مویاسان را خوانده باشد اما از آنجا که او به زبان فرانسه کاملاً تسلط داشته، شاید بهتر از هر نویسنده دیگری می‌توانسته با این نویسنده فرانسوی و فنون داستان‌نویسی او آشنا باشد. او در کتاب قصه نویسی خود هنگامی که از ارکان مهم داستان‌نویسی سخن می‌راند، در بخشی در باب هنر از گوی دو مویاسان به عنوان یکی از مشهورترین داستان‌سرایان فرانسه یاد می‌کند و می‌نویسد: «گوی دو مویاسان که از مشهورترین داستان‌سرایان فرانسه و حتی دنیا به شمار می‌آید [معتقد است] که نویسنده داستان منظور و هدف اخلاقی هم نباید داشته باشد بلکه باید صرفاً داستان‌سرا باشد.» (جمالزاده، ۱۳۸۲، ۴۷) شرط اصلی پژوهش ما شناسایی شگردهای داستان‌سرایی و طنزپردازی است که مویاسان در نگارش داستان‌های کوتاه خود از آن‌ها بهره‌جسته و سپس استخراج شباهت‌هایی که بین آثار جمالزاده و مویاسان دیده می‌شود. ما برای نیل به این هدف، با استفاده از ابزار نقد ساختاری به بررسی و تحلیل عناصر سازنده ساختار در چند داستان کوتاه برگزیده از این دو نویسنده خواهیم پرداخت.

بحث و بررسی

۱. بهره‌گیری از زبان مردمی

ایوان لکلر^۱ در کتاب خود، مویاسان، لذت و یأس داستان‌سرایی، به ترفندهایی اشاره می‌کند که واقع‌نمایی داستان‌های کوتاه مویاسان را دو چندان کرده است. (نک لکلر، ۲۰۱۱، ۴۲-۴۰) ما نیز کوشش می‌کنیم تا شباهت‌های میان آن‌ها و شیوه‌هایی را که جمالزاده برای واقع‌نمایی داستان‌های کوتاه خود به کار می‌برد، آشکار سازیم. یکی از این ترفندها استفاده از

1. Yvan, Leclerc.

زبان محاوره است که برای جمالزاده اهمیت ویژه‌ای دارد: «جمالزاده معتترف است که [...] کتاب رمان و قصه بهترین گنج‌ها خواهد بود برای زبان» و می‌تواند «جعبه حبس گفتار طبقات و دسته‌های مختلفه یک ملت باشد.» (میرعابدینی، ۱۳۷۷، ۸۰).

این هنر داستان‌نویسی می‌تواند واژه‌های متعلق به گویشی خاص یا ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحاتی را که بازتاب فرهنگ ویژه یک منطقه است، در برگرد. به عنوان مثال در داستان کوتاه جمالزاده عروسی داریم و عروسی راوی در سخنان خود به دفعات بر لهجه و گویش مردم اصفهان تأکید می‌کند. برای مثال می‌گوید که در اصفهان به مادر، خواهر، خاله و عمه «دایزه» می‌گویند. (جمالزاده، ۱۳۸۰، ۲۴) یا در جایی دیگر در توصیف زیبایی آمنه از کلمه «مقبول» (همان، ۶۶) استفاده می‌کند با تأکید بر این که اصفهانی‌ها این‌طور می‌گویند یا در گفته‌هایش اصطلاحی را به کار می‌برد که خاص اهالی این شهر است: «ما خوب راه می‌بریم که از چه راهی باید خوش بختشان کرد.» (همان، ۶۳). در مرد اخلاق نیز راوی در توصیف یکی از شخصیت‌های داستانی، سالک او را به قول اصفهانی‌های «کپه» می‌خواند. در نمک‌گندیده یکی از پنج نفری که با هم دوست هستند وقتی موفق به تزکیه نفس خود نمی‌شود، می‌گوید: «سرکه هفت ساله شهد و عسل نمی‌شود» (جمالزاده، ۱۳۸۰، ۶۶-۶۵) و یا در کباب‌غاز شخصیت اصلی در آخر داستان در پشیمانی از کرده خویش می‌گوید: «از ماست که بر ماست» (جمالزاده، ۱۳۹۲، ۷)؛ این‌ها ضرب‌المثل‌هایی هستند که در بین مردم کوچه و خیابان متداولند. در داستان عروسی داریم و عروسی نویسنده از ورای سخنان راوی به پاره‌ای از آداب که از فرهنگ خاصی برآمده نیز اشاره می‌کند مانند: «عقد پسر عمو و دختر عمو را در آسمان بسته‌اند.» (جمالزاده، ۱۳۸۰، ۵۷) یا «عمل نمودن به شرایط مهمانداری را در حق میهمان از دور آمده بر خود فرض می‌دانستند.» (همان، ۵۵). بازتاب زبان عامیانه در گفتار شخصیت‌های داستانی مویاسان نیز به کرات دیده می‌شود. به عنوان مثال در داستان کوتاه برت^۱ دکتر بُنه^۲ به جای استفاده از واژه رایجی که در زبان فرانسه برای بیان «عقب مانده ذهنی»^۳ به کار برده می‌شود از کلمه «ننت»^۴ استفاده می‌کند که از گویش مردم منطقه نرماندی^۵ وام گرفته شده

1. Berthe
2. docteur Bonnet
3. Simple d'esprit
4. Neinte
5. Normandie

است. در داستان اولین برف^۱ همسر شخصیت اصلی داستان که اهل نرماندی است در مقایسه ساکنان نرماندی با پارسی ها می گوید: «ما مثل پارسی ها نیستیم که میان هیزم های نیم سوز زندگی کنیم.» (موپاسان، ۲۰۰۶، ۱۰۵). او در واقع با به کار بردن چنین اصطلاحی بر تضاد میان روش زندگی در پاریس و شهرستان تأکید می کند. در جایی دیگر در همین داستان راوی از فرهنگ حاکم بر زندگی اهالی نرماندی می گوید: «او متوجه شد که می توان به تغییر بهای تخم مرغ که با تغییر فصل کم و زیاد می شود نیز علاقه مند شد.» (همان، ۱۰۳) این تعبیرات و اصطلاحات متداول میان مردم کوچه و بازار در بسیاری از داستان های کوتاه دیگر این دو نویسنده نیز مشهودند و مبین این نکته اند که نزدیک کردن زبان داستان به زبان محاوره نزد آن ها از اهمیت ویژه ای برخوردار بوده است و برای نیل به این هدف هر دو از شیوه هایی مشترک بهره جسته اند.

۲. فضای نمادین، مکان های بسته و محبوس

در مطالعاتی که برنارد دمون^۲ درباره فضای داستان های کوتاه موپاسان انجام داده است، به مسیرهای بسته ای اشاره کرده که نمادی از یکنواختی زندگی بشر و سرچشمه یأس و نومیدی اوست. شخصیت های داستان در این مسیرها در حرکتند و زندگی روزمره خود را می گذرانند (برای این مسیرها واژه «درون» را به کار می برد و واژه «برون» را به خروج از آن ها اطلاق می کند) ولی به محض خروج از این مسیرهای دائمی، با بی ثباتی مواجه می شوند و تحولی در زندگی شان یا حتی در وضعیت روحیشان ایجاد می گردد. بنابراین آن ها ناچار به بازگشت به همان مسیر همیشگی خود می شوند. به نظر دمون تقابل میان برون و درون به فضای داستان ساختار می بخشد، باعث پیشروی آن می شود و در عین حال از ورای این تقابل درونمایه های داستان نیز رخ می نمایند. مکانیسم های دو گانه یا دو قطبی که دمون از آن ها یاد می کند نیز از طریق تضاد آشکار میان دو فضا که کاملاً با هم از نظر مکان جغرافیایی و فرهنگ حاکم بر آن متفاوتند، عمل می کنند و کشتی را در داستان پدید می آورند که عامل پیشروی آن است و زمانی که این کشتی کم می شود، داستان به پایان خود نزدیک می گردد. (نک دمون، ۲۰۰۵)

در داستان های کوتاه موپاسان و جمالزاده، فضای شاد و پر شور گریزاز یکنواختی از ورای گردش، سفر، رویا و ماجراهای عاشقانه با فضای بسته واقیعت روزمره و بی روح در

1. Première neige

2. Bernard Demont.

تقابل است. این تقابل از ورای تضاد میان فضای درونی و بیرونی؛ حرکت و بی‌حرکتی رخ می‌نماید. در واقع میل به گریز از یکنواختی زندگی، نیروی محرکهٔ روایت در داستان‌های کوتاه مویاسان و جمالزاده است. داستان کوتاه زیبایی بی‌ثمر^۱ اثر مویاسان، با این جملات آغاز می‌شوند که حاکی از حرکت و گریز از فضای بستهٔ عمارت است: «ویکتوریا^۲ بسیار آراسته در حالی که دو اسب سیاه فوق العاده به آن بسته شده بود، مقابل پلکان عمارت آماده به حرکت ایستاده بود.» (مویاسان، ۱۹۹۶، ۳۵) کنت و کنتس دو ماسکاره^۳ با کالسکه به طرف جنگل بولونی^۴ که در حومهٔ پاریس قرار دارد، حرکت می‌کنند. هنگام خروج آن‌ها از شهر، مسیرهای یکنواختی که در زندگی روزمره مجبور به طی آن هستند با ذکر اسامی مکان‌های واقعی مانند خیابان شانزه لیزه^۵ و یا تاق پیروزی^۶ در ذهن خواننده تقویت می‌شود. مسیرهایی که بنا به فلسفهٔ مویاسان غم‌انگیزند زیرا که نمادی از تکرار مکررات هستند که خود می‌تواند عامل یأس و نومیدی باشد. در این داستان علاوه بر فضاهای بسته و ثابت نظیر شهر پاریس^۷ (نک - Thanh - van Ton - That، ۱۹۹۵) و خانهٔ شخصیت‌های داستان که در تقابل با فضای خارج از شهرو طبیعت است، فضاهای واسطه‌ای نیز وجود دارند که نه کاملاً بسته و نه کاملاً بی‌حرکت است؛ از این جمله می‌توان از کالسکه و کلیسای سنت فیلیپ دو رول^۸ نام برد. نویسنده، کلیسا را به عنوان فضایی بسته به خواننده معرفی نمی‌کند، زیرا فضایی است که به بیرون راه دارد و از طریق آن شخصیت داستان راه گریزی می‌یابد. «او [کنتس دو ماسکاره] از در باز کلیسا که به سمت خیابان است می‌گریزد.» (همان، ۴۳) هرآینه هر تحولی در رفتار، افکار و شرایط زندگی شخصیت‌های داستانی مویاسان در فضای بیرونی صورت می‌گیرد. اما نمایش مکان داستان نزد مویاسان تنها به یک تضاد ساده میان فضای بیرونی و درونی خلاصه نمی‌شود. هر جابه‌جایی میان فضاهای یاد شده، ماجرای می‌آفریند و هر جابه‌جایی بازگشتی را به دنبال دارد، بازگشت

1. L' inutile beauté

2. Victoria. ویکتوریا در این جا نام کالسکه است.

3. Le comte et la comtesse de Mascaret

4. Le Bois de Boulogne

5. Les Champs-Élysée

6. Arc de Triomphe de l'Étoile

۷. برخی از منتقدین شهر را به عنوان فضای بسته‌ای در نظر می‌گیرند که شخصیت‌های داستانی موفق به خروج از آن و زندگی یکنواختی که در آن جریان دارد نمی‌شوند.

8. Saint- Philippe-du- Roule

به یکنواختی زندگی که راه گریزی از آن نیست و جزئی از سرنوشت انسان است. باید افزود که توصیف مناظر و مکان‌های شهری در داستان‌های کوتاه مویاسان با به کارگیری استعاره‌های فراوانی صورت می‌گیرد که ابعادی نمادین به فضای داستان می‌دهند: مکان‌ها از حالت طبیعی خود خارج می‌شوند و به محلی جهنمی و نفرین شده تبدیل می‌شوند. برای مثال کنستس دو ماسکاره خانه خود را به یک اصطبل اسب تشبیه می‌کند که در آن محبوس است.

در داستان کوتاه عروسی داریم و عروسی اثر جمالزاده، گریز از یکنواختی زندگی از ورای سفر قهرمان داستان به آمریکا برای ادامه تحصیل ترسیم می‌شود. اما این گریز بازگشتی دارد که تنها به بازگشت به کشور و شهر زادگاهش منتهی نمی‌شود. در حقیقت او به عادات و آداب و رسوم زندگی همیشگی خود باز می‌گردد و حتی برای ازدواج نیز از سنت‌های خانوادگی پیروی می‌کند هر چند فردی است که در فرنگ و در رشته روانشناسی تحصیل کرده است. سفر دیگری که او را برای مدت کوتاهی از واقعیت‌های زندگی روزمره دور می‌کند، سفر به کناره دریای خزر برای ماه غسل است. اما او پس ازده روز باز می‌گردد و مجبور به انجام فعالیت‌های روزمره‌ای می‌شود که برایش کسالت آور است: «رفته رفته احساس کردیم که داریم با مکررات سروکار پیدا می‌کنیم و خوشمزگی‌ها دارد به نخستین مراحل بی‌مزگی می‌رسد.» (جمالزاده، ۱۳۸۸، ۳۳)

در برت از مجموعه داستان کوتاه با عنوان ایوت^۱ اثر مویاسان فضای داستان بیانگر مکانی بسته است و توصیفات مربوط به آن محبوس بودن و بی‌حرکتی را به ذهن خواننده القا می‌کند. راوی داستان خانه برت را به زندان تشبیه می‌کند. صفات و واژه‌های به کار رفته شاهدهی بر این مدعاست: «او مرا در مقابل یکی از خانه‌های تاریک و محصور و ساکت و ماتم‌زده شهرستان، رها کرد. خانه‌ای که به نظر من ظاهری به ویژه حزن‌انگیز داشت. همه پنجره‌های بزرگ طبقه اول تا نیمه با کرکره تمام چوبی بسته شده بود و تنها بالای آن‌ها باز می‌شد. گویی می‌خواستند آدم‌هایی که در این صندوق آجری محبوس بودند، بیرون را تماشا نکنند.» (مویاسان، ۱۹۹۷، ۲۱۴-۲۱۵) در واقع کل شهر به محلی محصور و تاریک که گریزی از آن نیست، تشبیه شده است.

این فضای بسته و محصور و تضاد میان برون و درون در مرد اخلاق از جمالزاده نیز مشاهده می‌گردد. غلامعلی یکی از نوکران آقای اخلاقی، شخصیت اصلی این داستان کوتاه،

1. Yvett.

برای یک لقمه نان در فضای بسته خانه اربابش مشغول به گذران زندگی است و تحول و حرکتی در جریان زندگی او نیست. غلامعلی از سرنوشت خود خبر دارد و می‌گوید: «بدبخت آمده‌ام و بدبخت خواهم رفت.» (جمالزاده، ۱۳۷۹، ۱۹۱) خانه ارباب برایش حکم زندانی را دارد که از آن راه گریزی نیست. اما جالب این جاست وقتی اربابش از او می‌خواهد که کار خلافتش را به گردن گیرد، او سرپیچی می‌کند و اربابش با تهمت دزدی او را روانه زندان می‌کند. او در واقع از یک زندان به زندانی دیگر می‌رود و اگر چه این جابه‌جایی تحولی در وضعیت روحی او ایجاد می‌کند اما در شرایط زندگی‌اش تغییر بزرگی حاصل نمی‌شود. از طرفی دیگر وضعیت زندگی آقای اخلاقی نیز با وجود اتفاقاتی که پیش می‌آید ثابت و یکسان باقی می‌ماند. اگرچه او ظالمی است که دم از اخلاق و اخلاقیات می‌زند، اما دستش برای هیچ کس رو نمی‌شود و وضع زندگی‌اش هرروز بهتر از پیش و ثروتش افزون می‌گردد. در واقع جمالزاده با طرح فضای داستان خود، می‌خواهد حرکت انسان‌ها را در مدار بسته حیات به تصویر کشد و به همان روزمرگی اشاره می‌کند که سرچشمه یأس و نومیدی بشر است، مویاسان نیز بر همین باور است و آن را از فلسفه شوپنهاور^۱، فیلسوف آلمانی، الهام گرفته است. درونمایه ملال و اندوهی که در بسیاری از داستان‌های این نویسنده فرانسوی دیده می‌شود ریشه در تکرار مکررات، یکنواختی و بی‌حرکتی زندگی بشر دارد. او گفته‌های خود را از زبان شخصیت‌های داستانی بازگو می‌کند. برای مثال در فصل سوم از بخش دوم رمان بل آمی^۲، می‌گوید: «به طور کلی انسان‌ها اغلب مشابه ساعت‌های دیواری، دستگاه‌های خودکار متحرک یا آدمک‌های مکانیکی هستند.» اینکه شخصیت‌های داستان مانند یک ماشین همواره حول و حوش افکاری یکسان و یکنواخت می‌چرخند، سبب می‌شود که خواننده داستان‌های مویاسان با تمام وجود این اندیشه را دنبال کند که زندگی انسان در ملال و اندوه، شوخی و خنده و فقر و فلاکت خلاصه می‌شود. (نک Salem، اکتبر ۲۰۱۱، ۷۰)

تضاد میان تحرک و بی‌حرکتی، بیرون و درون در داستان کوتاه سوار بر اسب از مجموعه داستان‌های کوتاه با عنوان مادموازل فی فی^۳ و سایر داستان‌های کوتاه، نیز دیده می‌شود. داستان حول و حوش زندگی یک کارمند دولت می‌گذرد که اسیر یکنواختی و روزمره‌گی زندگی است و با حقوق ناچیز خود امرار معاش می‌کند. تنها حرکتی که در زندگی او رخ می‌دهد از طریق

1. Schopenhauer

2. Bel- Ami

3. Mademoiselle Fifi.

گردشی خانوادگی است. او سوار بر اسب و خانواده در کالسکه، به طرف جنگلی در بیرون شهر پاریس می‌رود. در این داستان کالسکه‌ای که شخصیت اصلی داستان برای خانواده خود اجاره می‌کند در واقع نقش فضای واسطه را در داستان‌های موپاسان ایفا می‌کند که نه کاملاً محصور و نه کاملاً بی‌حرکت است. اگرچه این خانواده به واسطه این گردش یک روزه از یکنواختی زندگی خود خارج می‌شوند اما به نوعی اسیر عادات و ارزش‌های بورژوازی موروثی خود هستند. برای هکتور گریبلن^۱، شخصیت اصلی داستان که از خانواده ثروتمندی نیست، حفظ ظاهر به عنوان یک ارزش خانوادگی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در ابتدای داستان هنگامی که راوی از خانواده او می‌گوید به این نکته اشاره می‌کند که: «آن‌ها ثروتمند نبودند اما با پول کمی که داشتند ظاهر خود را حفظ می‌کردند.» (موپاسان، ۱۹۷۷، ۱۲۵) هنگام بازگشت از گردش، هکتور به همسرش می‌گوید: «اگر بخواهی در بازگشت از جنگل، از خیابان شانزه لیزه برگردیم. چون ظاهر خوبی داریم و اگر یکی از افراد وزارتخانه را ببینم ناراحت نخواهم شد.» (همان، ۱۲۷)

این مثال‌ها مبین این نکته‌اند که هر دو نویسنده در فضا سازی داستان از منطق دوگانه یا تقابل‌های دوگانه‌ای پیروی کرده‌اند که اساسی‌ترین مفهوم در ساختگرایی است زیرا که بنیاد تفکر انسانی نیز بر آن نهاده شده است. گرماس در کتاب معاشناسی ساختاری بر این نکته تأکید می‌کند که انسان‌ها با ساختار بخشیدن به جهان در قالب جفت‌های متضاد مفهوم سازی می‌کنند. (بد/خوب، زشت/ زیبا، شب/ روز، مرگ/ زندگی، عبور ممنوع/ عبور آزاد، چراغ قرمز/ چراغ سبز...) از این رو روایت همواره با تقابل روبه روست و این تقابل به ویژه در مورد شخصیت‌ها و نقش‌ها ساده‌تر تشخیص داده می‌شود. او بر این اساس در فصل آخر کتاب خود جدولی از موارد متقابل در آثار برناتوس تدوین کرده است (نک گرماس، ۱۹۸۶).

۳. ساختار زمانی

همان‌طور که دیدیم فضای داستان‌های کوتاه موپاسان و جمالزاده از ساختاری تقابلی پیروی می‌کند، چنین ساختاری در زمان داستان‌های این دو نیز مشاهده می‌شود: تقابل میان لحظه در زمان و تداوم در زمان. آن‌ها برای ایجاد این ساختار از تکنیک‌های مشابه بهره می‌جویند تا بتوانند نظم طبیعی توالی زمانی حوادث داستان را تغییر دهند: آن‌ها گاه با استفاده

1. Hector Gribelin.

از عباراتی چون «بعد از یکسال»، «دو ماه بعد» و غیره، چند روز، چند ماه و یا چند سال از زندگی شخصیت داستانی خود را حذف می‌کنند ضمن آنکه به صورت گذرا به لحظاتی از وقایع یا نکاتی مربوط به دوره‌ای که به سرعت از آن گذشته‌اند می‌پردازند، نکاتی که برای رسیدن به لحظهٔ اوج روایی یا وقوع رویداد اصلی داستان لازم است. با استفاده از همین روش در داستان اولین برف، مویاسان چند سال از زندگی زناشویی شخصیت اصلی خود را به سرعت جلو می‌برد و در عین حال نکاتی را گوشزد می‌کند که خواننده بتواند به کمک آن‌ها علت وقوع رویداد اصلی داستان را دریابد. در داستان عروسی داریم و عروسی راوی نه سال از زندگی شخصیت اصلی داستان را که در آمریکا برای ادامه تحصیل گذشته در چند سطر بیان می‌کند و به دادن اطلاعاتی اکتفا می‌کند که دانستن آن‌ها برای خواننده لازم است.

هر دو نویسنده در ساختار زمانی داستان‌های خود بی‌وقفه میان زمان مشخص و زمان مبهم و نامشخص در نوساندند: آن‌ها گاه به شیوه‌ای واضح و آشکار به زمان وقوع رویدادی در داستان اشاره می‌کنند و گاه به صورت مبهم از زمان وقوع رویدادی دیگر سخن می‌گویند. برای مثال در کباب غاز داستان با این نشانه زمانی آغاز می‌شود: «شب عید نوروز بود و موقع ترفیع رتبه». (جمالزاده، ۱۳۹۲، ۲) در اینجا به نوروز اشاره شده است ولی نوروز چه سالی؟ پس می‌بینیم که نشانه زمانی واضح نیست اما در همین داستان راوی در مقایسه با این نشانهٔ زمانی نامشخص با آوردن: «اینک روز دوم عید است» (همان) زمان وقوع رویداد اصلی داستان را دقیق و آشکار می‌گوید. در داستان عروسی داریم و عروسی، نشانه‌های زمانی مثل «بعد از ماهها»، «چند صبحی گذشت» مبهم و نامشخص و برخی دیگر مثل «در آن روز درست چهار ماه و سیزده روز از عروسی گذشته بود.» (جمالزاده، ۱۳۸۸، ۵۲) یا «صبح فردای آن شب زودتر از معمول در اطاقم باز شد و خیر آوردند که هیتلر ناگهان به لهستان قشون کشیده و جنگ دوم جهانی شروع شده است.» (همان، ۶۲) کاملاً مشخص هستند. در نقل قول اخیر نویسنده خواننده را وادار می‌کند تا از دانش خود در مشخص کردن زمان رویداد بهره جوید. در واقع او باید تاریخ شروع و پایان جنگ جهانی دوم را بداند. مویاسان نیز در بازی با زمان گاه به آن به طور دقیق و واضح اشاره می‌کند و گاه نشانه‌ای مبهم در اختیار خواننده قرار می‌دهد. در داستان کوتاه زیبایی بی‌ثمر، راوی از همان ابتدای داستان زمان مشخصی را به خواننده ارائه می‌دهد: «آخر ماه ژوئن بود و حدود ساعت پنج ونیم...» (مویاسان، ۱۹۹۶، ۳۵) اگرچه سال وقوع ماجرا را ذکر نمی‌کند. اما در بخش دیگری از داستان به زمان بازگشت کنت و کنتس دوماسکاره به عمارتشان به طور دقیق اشاره نمی‌کند و خوانندهٔ داستان فقط می‌داند که

این بازگشت بعد از پایان نمایش اپرا است: «کنت و کنتس دو ماسکاره ساکت در کنار یکدیگر در کالسکه‌ای که آن‌ها را بعد از نمایش اپرا به خانه اشان می‌برد، نشسته‌اند.» (همان، ۵۸)

همان طور که می‌دانیم لحظات سرنوشت ساز داستان از دل لحظه‌های گذشته نشأت می‌گیرند. موپاسان و جمالزاده برای شکار این لحظه‌ها از آنالپس^۱ یا باز پس‌نگری بهره می‌جویند. در گذشته شخصیت اصلی نکاتی نهفته است که دانستن آن برای خواننده ضروری است و به او برای درک بهتر ماجرای اصلی داستان که به سرعت به پایان خود نزدیک می‌شود، کمک می‌کند. این شیوه در واقع ابزاری است که هر دو نویسنده برای کوتاه کردن داستان به آن متوسل می‌شوند. در این جا به چند مثال تکنیک اکتفا می‌کنیم. در زیبای بی ثمر شخصیت اصلی داستان، خواننده را با این جملات از گذشته خود و مسائلی که برایش پیش آمده است، آگاه می‌سازد: «آه! درهای شکسته، قفل‌هایی که با زور باز شده بودند و دعوایمان را به یاد داشته باشید!» (موپاسان، ۱۹۹۶، ۴۰) و در داستان کوتاه سوار بر اسب، راوی در دو خط و به طور خلاصه از گذشته شخصیت اصلی داستان سخن می‌گوید: «هکتور گریبلن در شهرستان و در خانه پدریش، توسط کشیش پیری که معلم سرخانه‌اش بود، پرورش یافته بود. آن‌ها ثروتمند نبودند. اما با حفظ ظاهر، زندگی بخورو نمیری داشتند.» (موپاسان، ۱۹۷۷، ۱۲۵)

در نمک گندیده این باز پس‌نگری در بخش‌های مختلف داستان وجود دارد. به عنوان مثال در ابتدای داستان وقتی راوی پنج شخصیت داستان را به خواننده معرفی می‌کند، از زمان طفولیت آن‌ها آغاز می‌کند و سی‌چهل سال را در دو سه خط بازگو می‌کند: «پنج نفری که موضوع داستانتان در میان دوستان و آشنایان به «پنج تن آل شکم» معروفند هر پنج تن بچه محله پانچارند و از همان دوره طفولیت که در مدرسه ثروت هم شاگرد بودند... اکنون با آن که سی‌چهل سال از آن زمان می‌گذرد...» (جمالزاده، ۱۳۸۰، ۴۲). عباراتی نظیر «پس از طی دوره مدرسه...» (همان)، «چند سال پیش که از زور تب مالاریا و تب نوبه خودش را برای معالجه به تهران رسانیده و بی نان مانده بود...» (همان، ۶۶) اشاره‌ای سریع به زمان گذشته است. در مرد اخلاق گذشته شخصیت‌های داستان به این صورت آمده است: «با ثروتی که از آباء و اجداد به او رسیده» (جمالزاده، ۱۳۷۹، ۱۸۳)، «خوب یادم است روزی که برای کاری به منزلش رفته بودم پسر دوش که ده دوازده سال بیشتر نداشت...» (همان، ۱۸۴) و در کباب غاز، راوی با

1. analepse

این جملات اشاره‌ای سریع به گذشتهٔ مصطفی می‌کند: «این آدم بی چشم و رو که از امامزاده داود و حضرت عبدالعظیم قدم آن طرف‌تر نگذاشته بود...» (جمالزاده، ۱۳۹۲، ۵)

بدین ترتیب هر دو نویسنده در داستان‌های خود، زندگی را در حال حرکت و دگرگونی از لحظه‌ای به لحظهٔ دیگر با تقابل لحظه و تداوم زمان به تصویر می‌کشند.

۴. جهانی با نظم و مملو از اعداد

در جهانی که مویاسان و جمالزاده در داستان‌های کوتاه خود به تصویر می‌کشند، شخصیت‌ها و اشیاء اغلب در ساختار دوتایی یا چهارتایی ظاهر می‌شوند. این اعداد نه تنها به داستان ساختار می‌بخشند بلکه سختی و انعطاف‌ناپذیری غم‌انگیز حاکم بر دنیای مادی را به ذهن خواننده متبادر می‌سازند. کاربرد اعداد، زمینه‌های غیر مادی و انتزاعی را نیز در بر می‌گیرد. در نهایت در داستان‌های کوتاه آن‌ها اشیاء به صورت جفت و شخصیت‌ها به صورت زوج رخ می‌نمایند. این شخصیت‌ها اغلب به صورت زوج‌های مضحک و خنده‌دار ظاهر می‌شوند و روابط انسانی را به تصویر می‌کشند که تضادهای حاکم بر آن مانند تضاد میان دو جنس مخالف، تضاد میان شرایط اجتماعی و تضاد میان دو نسل، باعث از هم پاشیدگی آن می‌شود. در داستان کوتاه برت از مویاسان، دو دوست در شهر ریم^۱ همدیگر را ملاقات می‌کنند. برت و گاستون^۲ یک زوج را تشکیل می‌دهند. دکتر بُنه^۳ از پدر و مادر برت سخن می‌گوید. در زیبایی بی ثمر عنوان داستان از دو واژه تشکیل شده است. داستان حول و حوش یک زوج، کنت و کنتس دو ماسکاره جریان دارد. دو دوست با دیدن کنتس دو ماسکاره در اپرا وارد یک بحث فلسفی می‌شوند. راوی در توصیف خود از زین و یراق اسب‌ها از دو جریان هوا صحبت می‌کند: «...» [بلورهای زین و یراق‌ها و فانوس‌ها باعث می‌شدند هوا به دو سو جریان داشته باشد، به سوی جنگل و به سوی شهر.] (مویاسان، ۱۹۹۶، ۳۶-۳۷) شخصیت‌های داستان‌های سوار بر اسب و اولین برف زوج هستند. در داستان سوار بر اسب این زوج دو فرزند دارند و برای گردشی که تدارک دیده‌اند از دو وسیله نقلیه استفاده می‌کنند: یک اسب و یک کالسکه.

در داستان کوتاه عروسی داریم و عروسی، این اعداد زوج از ابتدا در عنوان داستان ظاهر می‌شوند و سپس به درون رخنه می‌کنند. همان‌طور که می‌دانیم در این داستان، راوی ماجرای

1. Riom.

2. Gaston.

3. Docteur Bonnet.

دو عروسی را جداگانه شرح می‌دهد و پیرو آن دو زوج (حمزه و زینا/ مرتضی و آمنه)، دو خانواده، دو پدر و مادر، دو شهر (تهران و اصفهان)، دو کشور (ایران و آمریکا/ ایران و سوئیس)، دو فرزند (دختر پنج شش ساله و پسر سه چهار ساله مرتضی و آمنه) و یک دوجین دختر (که حمزه برای یافتن همسر در مهمانی‌ها ملاقاتشان می‌کند) را به خواننده معرفی می‌کند. در عروسی اول، حمزه به همسرش هشت کتاب پیشنهاد می‌دهد از جمله بینوایان، قصه‌های ملانصر الدین، کمدمی الهی، تاریخ بیهقی و غیره. البته آوردن اسامی این کتاب‌ها، شیوه‌ای است که به واقع‌گرایی داستان نیز کمک می‌کند. در همین داستان واژه‌های «اشک و خنده» که راوی در بیان احساسش هنگام بازگشت دوباره به اصفهان بعد از پایان جنگ جهانی دوم به کار می‌برد، نمونه‌ای از کاربرد اعداد در زمینه انتزاعی و غیر مادیست. در کباب‌غاز شخصیت‌های داستان زوجی هستند که قصد دارند در دو روز به مناسبت ارتقا شغلی، مهمانی بدهند. برای این مهمانی باید دو غاز تهیه و یا یک غاز را به دو نیمه تقسیم کنند. غذا دو ساعت بعد از آمدن مهمان‌ها سرو می‌شود. مهمان‌ها دوازده نفرند. دو ساعت تمام مشغول غذا خوردن هستند. راوی در بخشی از داستان درباره مصطفی چنین می‌گوید: «گویی حنجره اش دو تنبوشه داشت» (جمالزاده، ۱۳۹۲، ۵). در مرد اخلاق راوی با بیان خاطره‌ای از گذشته از دومین پسر آقای اخلاقی یاد می‌کند و بخشی از داستان حول وحوش ماجرای دو خدمتکار او (مردی به نام غلامعلی و زنی به نام کلثوم) می‌گردد. عنوان داستان نمک‌گندیده از دو واژه متضاد تشکیل شده است. پنج دوستی که شخصیت‌های این داستان هستند، دو بار در ماه در باغی گرد هم می‌آیند. از این پنج نفر، چهار نفر علاوه بر کارمندی، کسب و کار دومی دارند. زنجیر و ساعت طلای یکی از آن‌ها را می‌زدند و این دو شی در کنش داستان نقش اساسی را ایفا می‌کنند. این تکرار اعداد که ذهن را درگیر می‌سازد، انسان را در جبر دنیای مادی که قوانین آن از دست او خارج است، اسیر می‌کند.

۵. ابهام در دیدگاه راوی

ژرار ژنت پژوهشی کامل را به زوایای دید یا کانون‌های روایی اختصاص داده است و در آن سه کانون روایی را مطرح می‌کند: کانون صفر^۱، کانون بیرونی یا ختشی^۲ و کانون درونی^۳.

1. Focalisation zéro.
2. Focalisation externe.
3. Focalisation interne.

نک ژنت، ۲۰۳، ۱۹۷۲-۲۲۴) در اغلب داستان‌های کوتاه مویاسان، راوی با توصیف جزئیات لباس و ظاهر شخصیت‌ها، این ابهام را نزد خواننده به وجود می‌آورد که دانای کل است در حالی که شاهدی بیش نیست. در داستان کوتاه برت لباس و سر و وضع دکتر بُنه بدین گونه توصیف می‌شود: «او [دکتر بُنه] لباس خاکستری رنگی به تن داشت و کلاهی سیاه، گرد از ماهوت نرمی به سر گذاشته بود که لبه‌های پهن آن در انتها رو به بالا باریک شده و به شکل لوله بخاری در آمده بود. یک کلاه مخصوص ساکنان اورنی که بوی زغال فروش از آن استشمام می‌شد.» (مویاسان، ۱۹۹۷، ۲۱۳) در زیبایی بی‌ثمر نیز شاهد جزئیاتی مربوط به ظاهر کتس دو ماسکاره هستیم: «او [کتس دو ماسکاره] بسیار زیبا و درشت هیكل و مشخص بود. صورتی کشیده با پوستی سفید براق، چشم‌های درشت خاکستری و موهای سیاه داشت [...]» (مویاسان، ۱۹۹۶، ۳۵) نگاه این راوی به ظاهر دانای کل گاه به درون شخصیت داستان نیز نفوذ می‌کند. در داستان سوار بر اسب آن چه را که هکتور گرینلن در وجود خانم سیمون^۱ نمی‌بیند، راوی می‌بیند و می‌داند که او زن حقه بازی است و نقش بازی می‌کند تا بتواند در این وضعیت بماند، هکتور خرجش را بدهد و او بتواند مثل یک بیمار به استراحت خود ادامه دهد: «خانم سیمون صندلیش را ترک نمی‌کرد. از صبح تا شب می‌خورد، چاق می‌شد، با سایر بیماران درد و دل می‌کرد و به نظر می‌رسید که به این وضعیت خود که هیچ تحرکی نداشت عادت کرده بود. انگار که بعد از پنجاه سال پایین و بالا رفتن از پله‌ها، پشت و رو کردن تشک‌ها، بالا بردن زغال از یک طبقه به طبقه دیگر، جارو زدن و برس کشیدن، چنین استراحتی را برنده شده بود.» (مویاسان، ۱۹۷۷، ۱۳۴)

جمالزاده نیز از همین شگرد در داستان‌های کوتاه خود بهره می‌جوید. برای مثال در کباب غاز، راوی این چنین به شرح سر و وضع مصطفی می‌پردازد: «از توصیف لباس‌هایش بهتر است بگذرم ولی همین قدر می‌دانم که سر زانوهای شلوارش که از بس شسته بودند به قدر یک وجب خورد رفته بود چنان باد کرده بود که راستی راستی تصور کردم دو رأس هندوانه از جایی کش رفته و در آن جا مخفی کرده است.» (جمالزاده، ۱۳۹۲، ۳) و یا در جای دیگر می‌گوید: «دیدم ماشاءالله چشم بد دور آقا و اترقیده‌اند. قدش درازتر و تسک و پوزش کریه‌تر شده است.» (همان) در داستان مرد اخلاق نیز راوی به کوچک‌ترین جزئیاتی که در چهره نوکر آقای اخلاقی وجود دارد نیز اشاره می‌کند: «جوانی بود در حدود سی ساله، خوش سیمیا و

1. Mme Simon.

خوش اطوار و تنها عیبی که داشت سالک بزرگی یا به قول اصفهانی‌ها کپه بزرگی [...] بود که در وسط پیشانی اش نشسته و مدور خورده و مقداری از حسن و جملالش کاسته بود [...]» (جمالزاده، ۱۳۷۹، ۱۸۵). نگاه او حتی به درون شخصیت داستان و آنچه در فکرش می‌گذرد نیز نفوذ می‌کند: «فهمیدم که از ترس این که مبادا حرفی بروز بدهد و نانش آجر شود محال است به ضرب منقاش هم شده حرفی از گلویش بیرون بکشم.» (همان، ۱۸۷).

۶. داستان‌های آینه وار

شگرد دیگری که این دو نویسنده در داستان‌های خود از آن بهره جستند، فن روایی داستان در داستان است که تودروف در کتاب بوطیقای نثر درباره آن چنین توضیح می‌دهد: ظهور شخصیت جدید، داستانی را که در جریان است، متوقف می‌سازد تا داستان دیگری روایت شود که حضور او را توضیح می‌دهد و از او می‌گوید. (نک تودروف، ۱۹۷۱، ۸۲-۹۱) در آثار موپاسان و جمالزاده با راوی شاهده‌ی رو به رو هستیم که یا جزء شخصیت‌های داستان است یا در داستان کنشی ندارد. به هر صورت این راوی ماجرای را شرح می‌دهد که در آن شخصیت‌های دیگری حضور دارند که هر یک حادثه‌ای را روایت می‌کنند. پس راوی اول روایت را به راوی یا راویان دیگری می‌سپارد که در درون داستان حضور دارند و در چنین حالتی زاویه دید درونی مطرح می‌شود. این فرآیند چندصدایی روایی را در پی دارد و تعداد راویان و مخاطبان آن‌ها را افزایش می‌دهد. از آن‌جا که مخاطبان در برابر سخنان راوی واکنش‌های متفاوت نشان می‌دهند، گفت و شنود وارد صحنه داستان می‌شود. بدین ترتیب امکان تفسیرها و نتیجه‌گیری‌های متعدد از روایت فراهم می‌آید.

داستان کوتاه برت از موپاسان نمونه‌ای از تکنیک داستان در داستان است. راوی که خود یکی از شخصیت‌ها است رشته کلام را به دوست قدیمش دکتر بُنه می‌سپارد تا داستان زندگی برت را شرح دهد. در نمک گندیده اثر جمالزاده، پنج دوست گرد آمده‌اند و همگی، یک به یک، از اقدامات خود جهت تزکیه نفس سخن می‌گویند و نیز پس از دیدن یکی از محله‌های فقیرنشین تهران، متأثر از آنچه دیده‌اند، نظر خود را درباره فقر در جامعه بیان می‌کنند. در مرد اخلاق نوکر آقای اخلاقی که به زندان افتاده است، داستان زندانی شدن خود را برای راوی که به ملاقاتش رفته، تعریف می‌کند. در اینجا راوی اول روایت را به راوی دوم غلامعلی (نوکر آقای اخلاقی) می‌سپارد. او در داستان خود از وضعیت زندگیش در خانه ارباب، علت زندانی شدنش سخن می‌گوید و حتی خواننده را با برادر خود و شرایط زندگی او آشنا می‌کند.

باید افزود که بخش دیالوگ یا گفت و شنود به کرات در داستان‌های مویاسان و جمالزاده دیده می‌شود. توسل به نقل قول مستقیم نه تنها به روایت بعد نمایشی می‌دهد بلکه باعث می‌شود که خواننده از ورای آن به رابطه‌ای که میان شخصیت‌های داستان وجود دارد، پی ببرد. با این روش، اطلاعاتی نیز درباره شرایطی که کنش داستان در آن اتفاق می‌افتد در اختیار خواننده قرار می‌گیرد. گفت‌وگوها نقش مهمی نیز در ضرباهنگ داستان ایفا می‌کنند. گاه خبر از اوج‌روایی داستان می‌دهند. گاه نیز با پایان گفت‌وگوها، داستان با تغییر سطح روایت و بازگشت به روایتی که راوی اول در ابتدای داستان آغاز کرده، پایان می‌یابد. اهمیت گفت و شنود در آن است که گاه خواننده از ورای سخنان شخصیت‌های داستان، در واقع صدای نویسنده را می‌شنود زیرا او عقاید خود را از زبان شخصیت‌های داستان بیان می‌کند. دو دوستی که در زیبایی بی‌ثمر از مویاسان، با دیدن کنستس دو ماسکاره دراپرا وارد یک بحث فلسفی می‌شوند در واقع نظریه‌های فلسفی نویسنده را درباره طبیعت، بعد حیوانی انسان و آفرینش او بیان می‌کنند. در مرد اخلاق اثر جمالزاده نیز وقتی نوکر آقای اخلاقی از اربابش صحبت می‌کند و عقایدش را راجع به او ابراز می‌دارد، در واقع صدای نویسنده را به گوش می‌رساند و از جهان بینی اوسخن می‌گوید.

۷. نگاهی به دنیای طنز

جمالزاده مانند مویاسان با اغراق در برخی از جزئیات لباس و ظاهر شخصیت‌های داستان‌های خود از زبان طنز بهره می‌جوید. در کباب غاز این طنز در شرحی که راوی از سر و لباس مصطفی می‌دهد، آشکار است: «... ناگهان مصطفی با لباس تازه وجوراب و کراوات ابریشمی ممتاز و پوتین جیر براق و زراق و فتان و خرامان چون طاووس مست وارد شد؛ صورت را تراشیده سوراخ و سمبه و چاله و دست اندازهای آن را با گرد و کرم کاهگلی مالی کرده، زلف‌ها را جلا داده، پشم‌های زیادی گوش و دماغ و گردن را چیده، هر هفت کرده و معطر و منور و معنعن، گویی یکی از عشاق نامی سینماست که از پرده به در آمده و مجلس ما را به طلعت خود مشرف و مزین نموده باشد.» (جمالزاده، ۱۳۹۲، ۴) در داستان کوتاه بورت راوی به هنگام توصیف لباس دکتر بونه، شکل کلاه او را به لوله بخاری تشبیه می‌کند. تکرار کلمات، اصطلاحات، حرکات و عملکرد شخصیت‌ها بعد دیگری از زبان طنزآمیز است که این دو نویسنده از آن بهره می‌جویند. در داستان کوتاه سوار بر اسب کلمه «اسب» و هر چه که به آن مربوط می‌شود نه تنها در عنوان بلکه در طول داستان به دفعات تکرار می‌شود. تکرار عنوان

داستان اولین برف، در عنوان خبری که شخصیت اصلی داستان در یک روزنامه می‌خواند هم زمان به ذهن خواننده دو جنبه را القا می‌کند: یکی طنزی که در آن نهفته و دیگری نگرشی مایوسانه به دنیا. شخصیت زن داستان که اهل پاریس است، از برف و سرمای منطقهٔ نورماندی به قیمت ازدست دادن سلامتی‌اش گریخته و به شهر کن^۱ در جنوب فرانسه پناه آورده است. او به هنگام ورق زدن روزنامه با عنوان «اولین برف در پاریس» روبه‌رو می‌شود و با خواندن خبر هم لرزهای در اندامش می‌افتد و هم لبخندی بر روی لبانش نقش می‌بندد. در مرد اخلاق واژهٔ «اخلاق» به کرات از ابتدای داستان تکرار شده است. این تکرار در کباب غاز نیز وجود دارد، کلمهٔ «غاز» نه تنها در عنوان داستان آمده بلکه در جملات آغازین نیز چند بار به چشم می‌خورد.

از ویژگی‌های دیگر طنز پردازی این دو نویسنده، استفاده از شخصیت‌های ضعیف و احمق است. بدین ترتیب وقتی داستان به پایان می‌رسد، همهٔ ندانم کاری‌ها، کنسیدی و خرفتی شخصیت‌های داستان خواننده را اندوهگین می‌کند. بنابراین بار طنز در داستان بیش از اندازه سنگین می‌شود به طنزی تلخ تبدیل می‌گردد. در این حالت، تکرار تنها انعکاسی است از زندگی مکانیکی موجوداتی که اسیر ضعف و حقارت خویش هستند، اسارتی غم‌انگیز. گاه مرز میان طنز و تراژدی نزد این دو داستان سرا مبهم و نامشخص است زیرا دقیقاً نمی‌دانیم در کجا طنز پایان می‌یابد و از کجا تراژدی آغاز می‌گردد.

نتیجه‌گیری

شیوهٔ داستان نویسی جمالزاده تلفیقی از سبک داستان‌نویسی غربی و قصه‌نویسی ایرانی است. همین امر او را در رأس نسل اول داستان‌نویسان ایران قرار می‌دهد. جمالزاده برای مطرح کردن مضامین اجتماعی و سیاسی جامعه ایران چون بی‌نظمی، نابسامانی، دروغ، نیرنگ، منفعت طلبی، اغفال مردم، استبداد، رشوه‌خواری، تعصب کورکورانه، بی‌تفاوتی عوام، استفاده از مواد مخدر و غیره از ابزار و سازه‌های داستان نویسی غربی بهره می‌جوید. در این مقاله با بررسی تکنیک‌های مشترکی که جمالزاده و مویاسان از آن بهره جسته‌اند، تلاش کردیم تا قرابت آن‌ها را نشان دهیم. با توجه به آنچه که در بحث کانون روایت، چندصدایی روایی و داستان در داستان گفته شد، مویاسان و جمالزاده با شگرد خاص خود، گاه راوی شاهد را همانند راوی

1. Canne.

دانای کل جلوه می‌دهند که کوچک‌ترین جزئیات در ظاهر شخصیت‌ها و عملکرد آن‌ها از نگاه او پنهان نمی‌ماند. اما از آنجا که سخن از روایت یا روایت‌های فرعی نیز به میان می‌آید، شخصیت‌های داستان نیز نقش راوی را بر عهده می‌گیرند و بدین ترتیب کانون روایت تغییر می‌کند. آن‌ها یا ماجرای مربوط به خود را شرح می‌دهند یا در جمعی از دوستان به اظهار نظر در باب مسئله‌ای خاص می‌پردازند. توسل به این تکنیک‌روایی باعث می‌شود که درباره موضوع واحدی، عقاید گوناگونی مطرح گردد که خواننده را به تفکر وامی‌دارد یا سبب موضع‌گیری او می‌شود. در نمایش فضا و زمان داستان دیدیم که این دو نویسنده از فنون روایی مشابه‌ای بهره می‌جویند که متمرکز بر ساختار تقابلی است: تضاد میان فضای باز و بسته، حرکت و بی‌حرکتی، تضاد میان زمان مشخص و نامشخص، لحظه و تداوم در زمان. به کارگیری زبان مردمی با توسل به فنون مشترکی نظیر استفاده از ضرب‌المثل‌ها، تعبیرات و گویش مردم شهرستان در زبان شخصیت‌های داستان از دیگر وجوه تشابه نزد این دو نویسنده است. شباهت‌های چشمگیری نیز در زبان طنز این دو نویسنده وجود دارد: تکرار کلمه‌ای واحد در طول داستان، توصیف جزئیاتی در وضعیت ظاهری و لباس شخصیت‌ها. سرانجام آن‌ها دنیایی مملو از اعداد زوج را به تصویر می‌کشند که نمادی از اسارت انسان در مادیات و روزمرگی است.

منابع

- جمالزاده، محمدعلی. (۱۳۷۹)، آسمان و ریسمان، تهران: سخن
- . (۱۳۸۰)، کهنه و نو، تهران: سخن
- . (۱۳۸۰)، قصه‌های کوتاه برای بچه‌های ریشه‌دار، تهران: سخن
- . (۱۳۹۲)، کباب غاز، قابل دسترس در سایت: <http://www.zoon.ir/yasbooks.com/431/>.
- میرعابدینی، حسن. (۱۳۷۷)، داستان‌های ایرانی صد ساله، جلد ۱، تهران: چشمه
- Demont, B. (2005), *Représentations spatiales et narration dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, paris: Honoré Champion Éditeur.
- Genette, G. (1972), *Figures III*, Paris: Seuil.
- Greimas, A.J. (1986), *Sémantique structurale*, Paris: PUF.

- Leclerc, Y. (2011), *Maupassant, le noir plaisir de raconter*, Paris: PUF.
- Maupassant, G. (1977), *Mademoiselle Fifi et autres nouvelles*, Paris: Gallimard.
- . (1996), *L'inutile beauté et autres nouvelles*, Paris: Gallimard.
- . (1997), *Yvette*, Paris: Gallimard.
- . (2006), *Le colporteur et autres nouvelles*, Paris: Gallimard.
- Salem, J. (2011), "Disciple de Schopenhauer", *Le magazine littéraire*, N. 512.
- Thanh-Vân, Ton- That. (1995), "Analyse structurelle de la nouvelle de Maupassant",
Maupassant et Renoir, Une partie de campagne, Paris: ellipses.
- Todorov, T. (1971), *Poétique de la prose*, Paris: Seuil.