بررسی تطبیقی داستان‌های کوتاه جمالزاده و موپاسان

شهرزاد لاجوردی*
دکترای زبان وادبیات فرانسه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، دانشکده زبان و ادبیات، تهران، ایران

مهوش قویمی**
استاد زبان وادبیات 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 وادی ادبیات، جمالزاده را پدر داستان‌نویسی معاصرایران، به ویژه داستان کوتاه می‌دانند. زیرا او برای نخستین بار با انتشار یکی بود یکی نبود، علاوه بر این که انقلابی در نثر فارسی به وجود آورد، تکنیک داستان نویسی 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 نویسندهٔ بلند آوازه است. بدین منظور مؤلفان با بهره‌گیری ازدیدگاه‌های صاحب نظران ساختارگرا چون ژرار ژنت[1]، گرماس[2] و تودورف[3]، 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):۰۲۱-۲۲٦۷۱٥٤۱، Email: sh_lajevardifr@yahoo.fr.
** تلفن: ۰۲۱-۲۲٤۳٤۹٦٤، Email: mavigh@yahoo.com.

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

مقدمه

تکنیک داستان‌نویسی و طنزپردازی در داستان‌های کوتاه موپاسان و جمالزاده موضوع اصلی این مقاله است. گی دو موپاسان از نوول نویسان به‌نام قرن نوزدهم فرانسه است که می‌توان اورا استاد نوع ادبی داستان کوتاه دانست. او از داستان نویسانی است که به سرعت در ایران شناخته شد و مترجمان بزرگی به ترجمهٔ آثار او از رمان گرفته تا داستان‌های کوتاه پرداختند به همین دلیل می‌توان او را از جمله نویسندگان غربی دانست که سبک داستان نویسی‌اش بر ادبیات فارسی معاصر تأثیر گذاشته است. این تأثیر به ظاهر در شیوهٔ نگارش داستان‌های کوتاه جمالزاده نیز به چشم می‌خورد. البته این امکان وجود دارد که جمالزاده ترجمهٔ داستان‌های کوتاه موپاسان را خوانده باشد اما از آنجا که او به زبان فرانسه کاملاً تسلط داشته، شاید بهتر از هرنویسندهٔ دیگری می‌توانسته با این نویسندهٔ 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 گی دو موپاسان به عنوان یکی از مشهورترین داستان سرایان فرانسه یاد می‌کند و می‌نویسد: «گی دو موپاسان که از مشهورترین داستان سرایان فرانسه و حتی دنیا به شمار می‌آید [معتقد است] که نویسندهٔ داستان منظور و هدف اخلاقی هم نباید داشته باشد بلکه باید صرفاً داستانسرا باشد.» (جمالزاده، ۱۳۸۲، ٤٧) شرط اصلی پژوهش ما شناسایی شگردهای داستان سرایی و طنزپردازی است که موپاسان در نگارش داستان‌های کوتاه خود از آن‌ها بهره جسته و سپس استخراج شباهت‌هایی که بین آثار جمالزاده و موپاسان دیده می‌شود. ما برای نیل به این هدف، با استفاده از ابزار نقد ساختاری به بررسی و تحلیل عناصر سازندهٔ ساختار در چند داستان کوتاه برگزیده از این دو نویسنده خواهیم پرداخت.

بحث وبررسی

۱. بهره‌گیری از زبان مردمی

ایوان لکلر[1] در کتاب خود، موپاسان، لذت و یأس داستان سرایی، به ترفندهایی اشاره می‌کند که واقع‌نمایی داستان‌های کوتاه موپاسان را دو چندان کرده است. (نک لکلر،۲۰۱۱، ٤٢-٤٠) ما نیز کوشش می‌کنیم تا شباهت‌های میان آن‌ها و شیوه‌هایی را که جمالزاده برای واقع‌نمایی داستان‌های کوتاه خود به کارمی‌برد، آشکار سازیم. یکی از این ترفندها استفاده از

1. Yvan, Leclerc.

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

این هنر داستان‌نویسی می‌تواند واژه‌های متعلق به گویشی خـاص یـا ضـرب المثـل‌هـا و اصطلاحاتی را که بازتاب فرهنگ ویژهٔ یک منطقه است، در برگیرد. به عنوان مثـال در داسـتان کوتاه جمالزاده عروسی داریم و عروسی راوی در سخنان خود به دفعـات بـر لهجـهٔ و گـویش مردم اصفهان تأکید می‌کند. برای مثال می‌گوید که در اصفهان بـه مـادر، خـواهر، خالـه و عمّـه «دایزه» می‌گویند. (جمالزاده، ۱۳۸۰، ٢٤) یا در جایی دیگـر در توصـیف زیبـایی آمنـه از کلمـهٔ «مقبول» (همان، ٦٦) استفاده می‌کند با تأکید بر این که اصفهانی‌ها ایـن طـور مـی‌گوینـد یـا در گفته‌هایش اصطلاحی را به کار می‌برد که خاص اهالی این شهر است:«ما خوب راه می‌بریم کـه از چه راهی باید خوش بختشان کرد.» (همان، ٦٣). در *مرد اخلاق* نیز راوی در توصـیف یکـی از شخصیت‌های داستانی، سالَک او را به قول اصفهانی‌های «کپه» می‌خوانـد. در *نمـک گندیـده* یکی از پنج نفری که با هم دوست هستند وقتی موفق به تزکیهٔ نفس خود نمی‌شود، مـی‌گویـد: «سرکهٔ هفت ساله شهد وعـسل نمـی‌شـود» (جمـالزاده، ۱۳۸۰ ، ٦٦-٦٥) و یـا در *کبـاب غـاز* شخصیت اصلی در آخر داستان در پشیمانی از کردهٔ خویش می‌گوید:«از ماست که بـر ماسـت» (جمالزاده،۱۳۹۲ ، ۷)؛ این‌ها ضرب المثل‌هایی هستند که در بین مردم کوچه و خیابان متداولند. در داستان *عروسی داریم و عروسی* نویسنده از ورای سخنان راوی به پـاره‌ای از آداب کـه از فرهنگ خاصی برآمده نیز اشاره می‌کنـد ماننـد: «عقـد پـسر عمـو و دختـر عمـو را در آسـمان بسته‌اند.» (جمالزاده،۱۳۸۰، ۵۷) یا «عمل نمودن به شرایط مهمانداری را در حق میهمـان از دور آمده بر خود فرض می‌دانستند.» (همان، ۵۵). بازتاب زبان عامیانـه در گفتـار شخـصیت‌هـای داستانی موپاسان نیز به کرات دیده می‌شود. به عنوان مثال در داستان کوتاه برت[1] دکتر بُنـه[2] بـه جای استفاده از واژهٔ رایجی که در زبان فرانسه برای بیان «عقـب مانـدهٔ ذهنـی»[3] بـه کـار بـرده می‌شود از کلمهٔ «ننت»[4] استفاده می‌کند که از گویش مـردم منطقـهٔ نرمانـدی[5] وام گرفتـه شـده

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

است. در داستان *اولین برف*[1] همسر شخصیت اصلی داستان که اهل نرماندی است در مقایسهٔ ساکنان نرماندی با پاریسی‌ها می‌گوید: «ما مثل پاریسی‌ها نیستیم که میان هیزم‌های نیم سوز زندگی کنیم.» (موپاسان، ۲۰۰٦ ، ۱۰۵). او درواقع با به کار بردن چنین اصطلاحی بر تضاد میان روش زندگی در پاریس و شهرستان تأکید می‌کند. در جایی دیگر در همین داستان راوی از فرهنگ حاکم بر زندگی اهالی نرماندی می‌گوید: «او متوجه شد که می‌توان به تغییر بهای تخم مرغ که با تغییر فصل کم و زیاد می‌شود نیز علاقه مند شد.» (همان،۱۰۳) این تعبیرات و اصطلاحات متداول میان مردم کوچه و بازار در بسیاری از داستان‌های کوتاه دیگر این دو نویسنده نیز مشهودند و مبین این نکته‌اند که نزدیک کردن زبان داستان به زبان محاوره نزد آن‌ها از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است و برای نیل به این هدف هر دو از شیوه‌هایی مشترک بهره جسته‌اند.

۲. فضای نمادین، مکان‌های بسته و محبوس

در مطالعاتی که برنارد دمون[2] دربارهٔ فضای داستان‌های کوتاه موپاسان انجام داده است، به مسیرهای بسته‌ای اشاره کرده که نمادی از یکنواختی زندگی بشر و سرچشمهٔ یأس و نومیدی اوست. شخصیت‌های داستان در این مسیرها در حرکتند و زندگی روزمرهٔ خود را می‌گذرانند (برای این مسیرها دمون واژهٔ «درون» را به کار می‌برد و واژهٔ «برون» را به خروج از آن‌ها اطلاق می‌کند) ولی به محض خروج از این مسیرهای دائمی، با بی‌ثباتی مواجه می‌شوند و تحولی درزندگیشان یا حتی در وضعیت روحیشان ایجاد می‌گردد. بنابراین آن‌ها ناچار به بازگشت به همان مسیر همیشگی خود می‌شوند. به نظر دمون تقابل میان برون و درون به فضای داستان ساختار می‌بخشد، باعث پیشروی آن می‌شود ودر عین حال از ورای این تقابل درونمایه‌های داستان نیز رخ می‌نمایند. مکانیسم‌های دو گانه یا دو قطبی که دمون از آن‌ها یاد می‌کند نیز ازطریق تضاد آشکار میان دو فضا که کاملاً با هم از نظر مکان جغرافیایی و فرهنگ حاکم بر آن متفاوتند، عمل می‌کنند و کششی را در داستان پدید می‌آورند که عامل پیشروی آن است و زمانی که این کشش کم می‌شود، داستان به پایان خود نزدیک می‌گردد. (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 بستهٔ واقعیت روزمره و بی‌روح در

1. Première neige
2. Bernard Demont.

تقابل است. این تقابل از ورای تضاد میان فضای درونی و بیرونی؛ حرکت و بی‌حرکتی رخ می‌نماید. درواقع میل به گریز از یکنواختی زندگی، نیروی محرکهٔ روایت در داستان‌های کوتاه موپاسان و جمالزاده است. داستان کوتاه زیبایی بی ثمر[1] اثر موپاسان، با این جملات آغاز می‌شوند که حاکی از حرکت و گریز ازفضای بستهٔ عمارت است: «ویکتوریا[2] بسیار آراسته در حالی که دو اسب سیاه فوق العاده به آن بسته شده بود، مقابل پلکان عمارت آماده به حرکت ایستاده بود.» (موپاسان،۱۹۹٦، ۳۵) کنت و کنتس دو ماسکاره[3] با کالسکه به طرف جنگل بولونی[4] 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[5] و یا تاق پیروزی[6] در ذهن خواننده تقویت می‌شود. مسیرهایی که بنا به فلسفهٔ موپاسان غم‌انگیزند زیرا که نمادی از تکرار مکررات هستند که خود می‌تواند عامل یأس و نومیدی باشد. در این داستان علاوه برفضاهای بسته و ثابت نظیر شهر پاریس[7] (نک Thanh- vân 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[8] 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، ٤٣) هرآینه هر تحولی در رفتار، افکار و شرایط زندگی شخصیت‌های داستانی موپاسان در فضای بیرونی صورت می‌گیرد. اما نمایش مکان داستان نزد موپاسان تنها به یک تضاد ساده میان فضای بیرونی و درونی خلاصه نمی‌شود. هر جابه‌جایی میان فضاهای یاد شده، ماجرایی 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
7. 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 موپاسان 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 کنتس دو ماسکاره خانهٔ 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 کنارهٔ دریای خزر برای ماه عسل 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[1] اثر موپاسان فضای داستان بیانگر مکانی بسته است و توصیفات مربوط به آن محبوس بودن و بی‌حرکتی را به ذهن خواننده القا می‌کند. راوی داستان خانهٔ برت را به زندان تشبیه می‌کند. صفات و واژه‌های به کار رفته شاهدی بر این مدعاست: «او مرا در مقابل یکی از خانه‌های تاریک و محصور و ساکت و ماتم‌زدهٔ شهرستان، رها کرد. خانه‌ای که به نظر من ظاهری به ویژه حزن‌انگیز داشت. همهٔ پنجره‌های بزرگ طبقهٔ اول تا نیمه با کرکرهٔ تمام چوبی بسته شده بود و تنها بالای آن ها باز می‌شد. گویی می‌خواستند آدم‌هایی که دراین صندوق آجری محبوس بودند، بیرون را تماشا نکنند.» (موپاسان، ۱۹۹۷، ۲۱٤–۲۱۵) در واقع کل شهر به محلی محصور وتاریک 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 بستهٔ خانهٔ اربابش مشغول بـه گـذران زنـدگی اسـت و تحـول و حرکتی در جریان زندگی او نیست. غلامعلی از سرنوشت خود خبر دارد و می‌گوید: «بـدبخت آمده‌ام و بدبخت خواهم رفت.» (جمالزاده، ۱۳۷۹، ۱۹۱) خانهٔ ارباب بـرایش حکـم زنـدانی را دارد که از آن راه گریزی نیست. اما جالب این جاست وقتی اربابش از او مـی‌خواهـد کـه کـار خلافش را به گردن گیرد، او سرپیچی می‌کنـد و اربـابش بـا تهمـت دزدی او را روانـه زنـدان می‌کند. او در واقع از یک زندان به زندانی دیگر می‌رود و اگر چه این جابـه‌جـایی تحـولی در وضعیت روحی او ایجاد می‌کند اما در شرایط زندگی‌اش تغییـر بزرگـی حاصـل نمـی‌شـود. از طرفی دیگر وضعیت زندگی آقای اخلاقی نیز با وجود اتفاقاتی که پیش می‌آید ثابت و یکـسان باقی می‌ماند. اگرچه او ظالمی است که دم از اخلاق و اخلاقیات می‌زند، اما دستش برای هـیچ کس رو نمی‌شود و وضع زندگیش هرروز بهتر از پیش و ثـروتش افـزون مـی‌گـردد. در واقـع جمالزاده با طرح فضای داستان خود، می‌خواهد حرکت انسان‌هـا را در مـدار بـسته حیـات بـه تصویر کشد و به همان روزمرگی اشاره می‌کنـد کـه سرچـشمهٔ یـأس و نومیـدی بـشر اسـت، موپاسان نیز بر همین باور است و آن را از فلسفهٔ شـوپنهاور[1]، فیلـسوف آلمـانی ، الهـام گرفتـه است. درونمایه ملال و اندوهی که در بسیاری از داسـتان‌هـای ایـن نویـسندهٔ فرانـسوی دیـده می‌شود ریشه در تکرار مکررات، یکنواختی و بی‌حرکتی زندگی بشر دارد. او گفته‌های خـود را از زبان شخصیت‌های داستانی بازگو می‌کند. برای مثال در فصل سوم از بخـش دوم رمـان بـل آمی[2]، می‌گوید: «به طور کلی انسان ها اغلب مشابه ساعت‌های دیواری، دسـتگاه‌هـای خودکـار متحرک یا آدمک‌های مکانیکی هستند.» اینکه شخصیت های داستان مانند یک ماشـین همـواره حول و حوش افکاری یکسان و یکنواخت می‌چرخند، سبب می‌شود که خواننـدهٔ داسـتان‌هـای موپاسان با تمام وجود این اندیشه را دنبال کند که زندگی انسان در مـلال و انـدوه، شـوخی و خنده و فقرو فلاکت خلاصه می‌شود. (نک Salem ، اکتبر۲۰۱۱، ۷۰)

تضاد میان تحرک و بی‌تحرکی، بیرون و درون در داستان کوتاه سوار بر اسب از مجموعه داستان‌های کوتاه با عنوان مادموازل فی فی[3] و سایر داستان‌های کوتاه، نیز دیده می‌شود. داستان حول وحوش 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 می‌دهـد از طریـق

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 گریبُلن[1]، شخصیت اصلی داستان که از خانوادهٔ 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 فضاسازی داستان از منطق دوگانه یا تقابل‌های دوگانه‌ای پیروی کرده‌اند که اساسی‌ترین مفهوم درساختگرایی است زیرا که بنیاد تفکر انسانی نیز بر آن نهاده شده است. گرماس در کتاب معناشناسی 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 برنانوس تدوین کرده است (نک گرماس، ۱۹۸٦).

۳.ساختار زمانی

همان طور 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، موپاسان 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 درساختار زمانی داستان‌های خود بی‌وقفه میان زمان مشخص و زمان مبهم و نامشخص در نوسانند: آن‌ها گاه به شیوه‌ای واضح و آشکار به زمان وقوع رویدادی در داستان اشاره می‌کنند و گاه به صورت مبهم از زمان وقوع رویدادی دیگرسخن 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 صباحی 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 خبر آوردند که هیتلر ناگهان به لهستان قشون کشیده و جنگ دوم جهانی شروع شده است.» (همان، ٦٢) 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. موپاسان 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 بی ثمر*، راوی از همان ابتدای داستان زمان مشخصی را به خواننده ارائه می‌دهد: «آخر ماه ژوئن بود و حدود ساعت پنج ونیم...» (موپاسان، ۱۹۹٦، 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[1] یا باز پس‌نگری بهره می‌جویند. در گذشتهٔ 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 دعواهایمان را به یاد داشته باشید!» (موپاسان، ۱۹۹٦، ٤۰) و در داستان کوتاه سوار بر اسب، راوی در دو خط و به طور خلاصه از گذشتهٔ شخصیت اصلی داستان سخن می‌گوید: «هکتور گریبُلن در شهرستان و در خانهٔ 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 سی چهل سال را در دو سه خط بازگو می‌کند: «پنج نفری که موضوع داستانند ودر میان دوستان و آشنایان به «پنج تن آل شکم» معروفند هر پنج تن بچهٔ محلهٔ پاچنارند و از همان دورهٔ طفولیت که در مدرسهٔ ثروت هم شاگرد بودند... اکنون با آن که سی چهل سال از آن زمان می‌گذرد...» (جمالزاده، ۱۳۸۰، ٤۲). عباراتی نظیر «پس از طی دورهٔ 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، ٦٦) اشاره‌ای سریع به زمان گذشته است. در مرد اخلاق گذشتهٔ 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 دومش که ده دوازده سال بیشتر نداشت...» (همان، ۱۸٤) 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.

٤. جهانی با نظم ومملو از اعداد

در جهانی که موپاسان 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 می کشند 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 موپاسان، دو دوست در شهر ریم[1] همدیگر را ملاقات می‌کنند. برت و گاستون[2] یک زوج را تشکیل می‌دهند. دکتر بُنه[3] 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.» (موپاسان، ۱۹۹٦، ۳٦-۳۷) 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 سویس)، دو فرزند (دختر پنج شش ساله و پسر سه چهار سالهٔ مرتضی و آمنه) و یک دوجین دختر (که حمزه برای یافتن همسردر مهمانی‌ها ملاقاتشان می‌کند) را به خواننده معرفی می‌کند. در عروسی اول، حمزه به همسرش هشت کتاب پیشنهاد می‌دهد از جمله بینوایان، قصه‌های ملانصر الدین، کمدی الهی، تاریخ بیهقی وغیره. البته آوردن اسامی این کتاب‌ها، شیوه‌ای است که به واقع گرایی داستان نیز کمک می‌کند. در همین داستان واژه‌های «اشک و خنده» که راوی در بیان احساسش هنگام باز گشت دوباره به اصفهان بعد از پایان جنگ جهانی دوم به کار می‌برد، نمونه‌ای از کاربرد اعداد در زمینهٔ انتزاعی و غیر مادیست. در کباب غاز 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 ازآمدن مهمان‌ها سرو می‌شود. مهمان‌ها دوازده نفرند. دو ساعت تمام مشغول غذا خوردن هستند. راوی در بخشی از داستان دربارهٔ 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 نمک گندیده از دو واژهٔ 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 نفرعلاوه بر کارمندی، کسب و کار دومی دارند. زنجیر و ساعت طلای یکی از آن‌ها را می‌دزدند 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[1]، کانون بیرونی یا خنثی[2] و کانون درونی[3].(

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

نک ژنت،۱۹۷۲،۲۰۳–۲۲٤) در اغلب داستان‌های کوتاه موپاسان، 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 لولهٔ بخاری در آمده بود. یک کلاه مخصوص ساکنان اورنی که بوی زغال فروش از آن استشمام می‌شد.» (موپاسان،۱۹۹۷ ،۲۱۳) در زیبایی بی‌ثمر نیز شاهد جزئیاتی مربوط به ظاهرکنتس دو ماسکاره هستیم: «او [کنتس دو ماسکاره] بسیار زیبا و درشت هیکل و متشخص بود. صورتی کشیده با پوستی سفید براق، چشم‌های درشت خاکستری و موهای سیاه داشت [...].» (موپاسان،۱۹۹٦، 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 گریبُلن در وجود خانم سیمون[1] 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 پله ها، پشت و رو کردن تشک‌ها، بالا بردن زغال از یک طبقه به طبقهٔ دیگر، جارو زدن و برس کشیدن، چنین استراحتی را برنده شده بود.» (موپاسان، ۱۹۷۷، ۱۳٤)

جمالزاده نیزاز 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 درآن جا مخفی کرده است.» (جمالزاده، ۱۳۹۲،۳) و یا در جای دیگر می‌گوید: «دیدم ماشاءالله چشم بد دور آقا واترقیده‌اند. قدش درازتر و تک و پوزش کریه‌تر شده است.» (همان) در داستان مرد اخلاق نیز راوی به کوچک‌ترین جزئیاتی که در چهرهٔ نوکر آقای اخلاقی وجود دارد نیز اشاره می‌کند: «جوانی بود در حدود سی ساله، خوش سیما و

1. Mme Simon.

خوش اطوار و تنها عیبی که داشت سالک بزرگی یا به قول اصفهانی‌ها کپهٔ بزرگی[...] بود که در وسط پیشانی اش نشسته و مدور خورده و مقداری از حسن وجمالش 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).

٦. داستان‌های آینه وار

شگرد دیگری که این دو نویسنده در داستان‌های خود از آن بهره جسته‌اند، فن روایی داستان در داستان است که تودروف در کتاب بوطیقای نثر دربارهٔ 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 شاهدی رو به رو هستیم که یا جزء شخصیت‌های داستان است یا در داستان کنشی ندارد. به هر صورت این راوی ماجرایی 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 وشنود وارد صحنهٔ 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 رشتهٔ کلام را به دوست قدیمیش 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 دربارهٔ 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 خانهٔ 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 موپاسان 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 نیزدربارهٔ شرایطی که کنش داستان در آن اتفاق می‌افتد دراختیارخواننده قرار می‌گیرد. گفت‌وگوها نقش مهمی نیز در ضرباهنگ داستان ایفا می‌کنند. گاه خبر از اوج‌روایی داستان می‌دهند. گاه نیز با پایان گفت‌وشنودها، 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 موپاسان، با دیدن کنتس 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 اوابراز می‌دارد، درواقع صدای نویسنده را به گوش می‌رساند و از جهان بینی اوسخن می‌گوید.

۷. نگاهی به دنیای طنز

جمالزاده مانند موپاسان با اغراق در برخی ازجزئیات لباس و ظاهر شخصیت‌های داستان‌های خود از زبان طنز بهره می‌جوید. در کباب غاز این طنز در شرحی که راوی ازسر و لباس مصطفی می‌دهد، آشکاراست: «[...] 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 وکرم 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، ٤) درداستان کوتاه برت راوی به هنگام توصیف لباس دکتر بُنه، شکل کلاه او را به لولهٔ بخاری تشبیه می‌کند. تکرار کلمات، اصطلاحات، حرکات وعملکرد شخصیت‌ها بعد دیگری از زبان طنزآمیز است که این دو نویسنده از آن بهره می‌جویند. در داستان کوتاه سوار بر اسب کلمهٔ «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 درآن نهفته و دیگری نگرشی مأیوسانه به دنیا. شخصیت زن داستان که اهل پاریس است، از برف و سرمای منطقهٔ نرماندی به قیمت ازدست دادن سلامتی‌اش گریخته و به شهر کن[1] در جنوب فرانسه پناه آورده است. او به هنگام ورق زدن روزنامه باعنوان «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 کررات 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، کندی و خرفتی شخصیت‌های داستان خواننده را اندوهگین می‌کند. بنابراین بار طنز در داستان بیش از اندازه سنگین می‌شود به طنزی تلخ تبدیل می‌گردد. دراین 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 موپاسان 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، موپاسان 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 ماجرایی 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 وا می‌دارد 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:// yasbooks.com/431/, www.zoon.ir.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۷۷)، *داستان‌های ایرانی صد ساله*، جلد ۲،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.