

بررسی تطبیقی عناصر داستان حجاب منفلوطی و رجل سیاسی جمالزاده*

حمید طاهری

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین المللی امام خمینی^(ره)

مریم غفوریان

دانشجوی دکتری گروه ادبیات عرفانی دانشگاه بین المللی امام خمینی^(ره)

چکیده

زمینه ها و عوامل ایجاد نوع ادبی داستان نویسی معاصر در ادبیات عرب و فارسی بسیار نزدیک و شبیه به هم است؛ بویژه اینکه در هر دو زبان، داستان برگرفته از الگوهای داستان نویسی غرب است؛ یعنی شباهت ها سبب شده است که بسیاری از محققان، شیوه داستان نویسی یکی از این دو را متأثر از دیگری بدانند؛ هرچند تأثیر را نمی توان انکار کرد. در این مقاله شباهت ها و احیانا تأثیر و تأثر دو داستان کوتاه *رجل سیاسی جمالزاده* و *حجاب منفلوطی* از یکدیگر نشان داده شد. برای نقد و بررسی دقیق تر، عناصر داستانی دو اثر را ابتدا جداگانه تجزیه و تحلیل و معرفی کرده ایم و سپس به مقایسه عناصر داستانی دو نوشته پرداخته ایم. نویسندگان این دو اثر با نگاه انتقادی به جامعه زمان خویش نگریسته اند. از این رو، بررسی این دو داستان خصوصا درونمایه آن ها می تواند به ما در شناخت جامعه و محیط اجتماعی عصر نویسندگان کمک کند.

کلمات کلیدی: عناصر داستان، حجاب، رجل سیاسی، منفلوطی، جمالزاده.

* - تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۱۲/۰۵ تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۰۷/۱۵

نشانی پست الکترونیکی نویسنده: taheri_x135@yahoo.com

۱-۱ بیان مسأله

«العبرات» نوشته «مصطفی لطفی منفلوطی» شامل هشت داستان کوتاه به نام‌های الیتیم، الشهداء، الحجاب، الذکری، الهاویه، الجزاء، العقاب، الضحیه و قسمتی با عنوان «بقیه المذکرات» حاوی نامه‌هایی کوتاه است. این کتاب در قالب داستان‌های غم‌انگیز و رمانتیک، اقدام به طرح مفاسد اجتماعی کرده و غیرمستقیم به مسائل «اخلاقی» اشاره کرده است؛ از جمله طرح پدیده‌هایی مانند فقر، خیانت، اعتیاد، غریب‌دگی و بی‌عدالتی که در نگاه اول، بار اخلاقی ندارند؛ اما می‌توان از لابه‌لای حوادث موجود در داستان‌ها و قهرمان‌های آن‌ها به نکات اخلاقی ارزنده‌ای دست یافت. منفلوطی معتقد است که انسان مصری با نزدیک شدن به غرب همانا به مرگ نزدیک می‌شود و جهان را برای خود تنگ و تاریک می‌کند و امید پیشرفت و تعالی را از خود سلب می‌کند. وی معتقد است که تمدن مصر به تقلید از تمدن غرب، افراط کرده و راه را اشتباه رفته است و مانند آن‌ها کفر ورزیده است. به نظر او جامعه مصر تا قبل از ورود تمدن غربی، دارای خانواده‌ای منسجم و متحد بود که با هجوم غرب خانواده‌های مصری از هم دور شدند.

جمالزاده در پایان سال ۱۳۰۰ شمسی، نخستین مجموعه داستان خود را حاوی شش داستان تحت عنوان «یکی بود، یکی نبود» به چاپ رساند. این کتاب مشتمل است بر تعدادی از حکایت‌های شیرین و جذاب حاوی نتایج اخلاقی درباره ایران و ایرانی و مانند رمان‌های فرنگی، زندگی اجتماعی را نشان می‌دهد. داستان «رجل سیاسی» یکی از داستان‌های این مجموعه است. وی تجربه زندگی بلند مدت در ایران نداشته است؛ از این رو، اطلاعات او درباره ایرانیان و خلق و خوی آنان بسیار اندک و محدود است؛ اما اطلاعات تکنیکی و فنی او از داستان نویسی غربی قابل تأمل است. مهمترین رسالتی که جمالزاده برای خود قائل بود، توصیف نحوه زندگی قشرهای گوناگون جامعه و ضبط کلام و لهجه‌های گوناگون زبان آن‌هاست؛ اهدافی را که جمالزاده برمی‌شمارد؛ یعنی فراهم آوردن موجبات شناخت قشرهای جامعه و غلبه بر سنت-پرستی عشیره‌ای، گرچه با ساده‌اندیشی و خوش‌بینی مفرط همراه است، به مقدار فراوان خصلت آثار او را نشان می‌دهد. او همواره با خواننده سخن می‌گوید و با او به پرسش و پاسخ می‌پردازد. گاه طفره می‌رود، غزل سعدی و حافظ و مولوی را نقل می‌کند. شگرد او در نوشتن، نوع

پرونده‌ای از خاطره‌نویسی و بگونه‌ای روایت یا «داستان گفتاری» است. اغلب مناسبتی ساده را برای خطابت فراهم می‌آورد. (یونسی، ۱۳۵۳ش: ۴۱)

مقاله حاضر شامل مختصری از زندگی شخصی و ادبی مصطفی لطفی منفلوطی و بررسی داستان «حجاب» از مجموعه داستان کوتاه او به نام «العبرات» و مقایسه تطبیقی عناصر داستانی آن با داستان کوتاه «رجل سیاسی»، از مجموعه داستان کوتاه «یکی بود یکی نبود» محمد علی جمال‌زاده است. این پژوهش، به شیوه تلاش می‌کند به تحلیل و تطبیق عناصر داستانی دو داستان کوتاه یادشده بپردازد. ادبیات تطبیقی بر اساس مکتب امریکایی، اثر ادبی را از حد و مرز یک کشور فراتر می‌بیند و بر این باور است که ادبیات تطبیقی، مطالعه روابط بین ادبیات با دیگر حوزه‌های معرفتی، زیبایی‌شناختی، هنری، محتوایی، ایدئولوژیکی؛ همچون هنرهای زیبا، تاریخ، فلسفه و ... است؛ به زبان ساده‌تر از نگاه رنه ولک و هانری ریماک (مبدعان این مکتب) ادبیات تطبیقی مقایسه یک ادبیات با ادبیات دیگر ملل و یا دیگر شاخه‌های معرفت بشری است. در مکتب آمریکایی، کار پژوهشگر ادب تطبیقی این نیست که شاهکارهای ادبی ملل گوناگون را در فهرست مطالعات خود قرار دهد و تحلیل کند؛ بلکه او باید ارتباط میان رخداد‌های ادبی را دریابد و زیبایی‌شناختی سخن را در این متون تحلیل نماید و از منظر نقد ادبی، به کشف روابط درونی و جوهرهٔ متون ادبی در ادبیات گوناگون بپردازد.

۲-۱ پیشینه تحقیق

دربارهٔ منفلوطی و آثار او تاکنون چند مقاله و یک پایان‌نامه با عنوان «بررسی افکار و آثار و احوال مصطفی لطفی المنفلوطی» انجام شده است و در آثار جمال‌زاده نیز البته پژوهش‌هایی گسترده در نقد، بررسی و حتی تطبیق با نویسندگان دیگر ایرانی و یا غیرایرانی صورت گرفته است؛ اما تا به حال در خصوص موضوع مورد نظر (تطبیق عناصر داستان در دو داستان کوتاه «حجاب» و «رجل سیاسی» خصوصاً به شیوه مقاله حاضر، تحقیقی انجام نشده است. هرچند مقاله‌ای تحت عنوان «مقایسه جلال آل احمد و منفلوطی در زمینه غربزدگی و روشنفکری» نوشته شده ولی با موضوع مورد نظر ما همپوشانی ندارد.

رویکردهای نقد ادبی خصوصاً نقد ادبی معاصر - که پیوند جوامع و ارتباط آن‌ها با یکدیگر متنوع و گوناگون است - منجر به بازتاباندن فرهنگ و ادب و اندیشه جوامع آشنا می‌گردد و این تأثیر و تأثر در فرم و محتوای آثار ادبی و فرهنگی، خود را نشان می‌دهد. لذا این

پژوهش برآن است از آنجا که سیر داستان‌نویسی و خاستگاه آن در جهان عرب خصوصاً مصر و ایران بسیار به هم نزدیک است و تقریباً در یک زمان از ادبیات اروپا در این دو سرزمین اقتباس شده است، این داده‌های ادبی و فرهنگی را می‌توان در دو داستان کوتاه از پیشگامان ادب داستانی ایران و عرب، جمالزاده و منفلوطی بررسی کرد.

۳-۱ تعاریف، اصطلاحات و کلیات

۱-۳-۱ ادبیات داستانی

«ادبیات داستانی در معنای جامع آن به هر روایتی که خصلت ساختگی و ابداعی آن بر جنبه تاریخی و واقعیتش غلبه کند، اطلاق می‌شود.» (میرصادقی، ۱۳۸۲، ش: ۲۸) تعریف داستان اصطلاح عامی است برای شرح وقایع. حال ممکن است این حوادث، واقعی و دارای زمان و مکان مشخص باشند یا اینکه ساخته نیروی تخیل آدمی، نوشته‌هایی را می‌توان در حوزه تعریف داستان گنجانید که درباره انسان و شخصیت انسانی باشد، حتی داستان‌هایی که قهرمانان آن‌ها حیوانات‌اند، باید چنان باشند که این قهرمانان از خود، رفتارها و خصلت‌های انسانی بروز دهند. (همان: ۳۲-۳۳) همچنین می‌توان داستان را مقدمه‌ای برساخته دانست. (اسکولز، ۱۳۷۰، ش: ۱۳)

۱-۳-۲ داستان کوتاه

داستان کوتاه روایتی کوتاه و منثور است که در زبان انگلیسی بدان *short story* و در زبان فرانسه *nouvelle* می‌گویند. «داستان کوتاه اثری است که در آن نویسنده به یاری یک طرح منظم، شخصیتی اصلی را در یک واقعه اصل نشان می‌دهد، و این اثر من حیث‌المجموع تأثیر واحدی را القا می‌کند.» (یونسی، ۱۳۵۱، ش: ۷) در داستان کوتاه از لحاظ کمی به علت فضای محدود داستان، وقایع و شخصیت‌ها محدودند و در این راستا امکان تجزیه و تحلیل قضایا و پرداختن به جزئیات داستان امکان‌پذیر نیست. در داستان کوتاه یک واقعه به عنوان هسته و مرکز داستان طرح می‌گردد و دیگر وقایع به عنوان فرعیات، برای تکمیل آن آورده می‌شوند که هدف آن در کل، هماهنگی بین موضوع، درونمایه، شخصیت‌پردازی و تأثیرپردازی داستان است. در این نوع از ادبیات داستانی، همه وقایع از زاویه دید قهرمان و شخصیت بحث و بررسی می‌شود. در داستان کوتاه، شخصیت از قبل تکوین یافته است و فقط در جریان عملی است که دوران حساس خود را سپری می‌کند. نویسنده فقط به مرحله‌ای حساس از زندگی قهرمان

داستان گریز می‌زند و این گریز برای مدتی کوتاه است و به خواننده این امکان را می‌دهد که امور گذرا را ببیند. در واقع شخصیت در داستان کوتاه کمتر دستخوش تحول و گسترش است.

۳-۳-۱ نگاهی به زندگی منفلوطی و العبرات

«مصطفی لطفی منفلوطی» سال ۱۲۹۳ ق. (۱۸۷۶ م)، در شهر منفلوط مصر در خانواده‌ای اهل علم و تقوا دیده به جهان گشود. پدرش «محمد بن محمد» عرب زبان بود که نسب او به «امام حسین (ع)» برمی‌گشت. دروس ابتدایی را در محضر استاد «سیوطی» فرا گرفت. در یازده سالگی وارد دانشگاه «الازهر» مصر شد و علوم دینی و لغت را در آنجا فرا گرفت؛ اما اسلوب کتاب‌هایی که در آنجا تدریس می‌شد برایش قابل توجه و جالب نبود و به سبب علاقه شدیدش به مطالعه کتاب‌های ادبی - اعم از شعر و نثر - برخلاف قوانین دانشگاه و مخالفت‌های استادان خود به مطالعه اینگونه کتاب‌ها می‌پرداخت. (البستانی، ۱۹۸۹ م: ۳/۳۷۶) فشارها و محدودیت‌های الازهر باعث شد که به حلقه درس «امام محمد عبده» بپیوندد و علوم ناقص و ادبیات ابتدایی خود را نزد او به حد کمال رساند. امام عبده او را شیفته خود ساخت بگونه‌ای که از آن پس منفلوطی را مصلحی اجتماعی و مسلمانی غیور می‌یابیم که در این دو صفت به امام خود اقتدا کرده بود. همراهیش با امام سبب شد که با سعد زغلول و علی یوسف صاحب روزنامه «المؤید» نیز آشنا شود؛ این سه پس از استعداد فطری و راهنمایی‌های پدرش در تکوین شخصیت او نقش بسزایی داشتند. (ر.ک: الفاخوری، ۱۳۶۱ ش: ۷۶۷ و احمد حسن الزیات، د.ت: ۱/۳۴۰-۳۴۱) «منفلوطی» در ظاهر و باطن خوش اخلاق، خوش ذوق، خوش فکر و صاحب سبکی محکم و هماهنگ و ثابت قدم و مردی عاطفی و بخشنده بود. او نسبت به فقرا بسیار با احساس عمل می‌کرد و حاصل اشک‌هایش (کتاب عبرات) را نثار آن‌ها کرد؛ ولی طبع بلندش برای دفاع از حق، تجلی پیدا نکرد و تنها در چارچوب بخشش، رحمت، عاطفه و صدقه باقی ماند، تا آن جا که خطا نیست اگر گرایش او را گرایشی رمانتیک بپنداریم. (ر.ک: المنفلوطی، ۱/۳۵۱-۳۵۸)

۳-۳-۲ نگاهی به زندگی محمدعلی جمال‌زاده

نزدیک به یک قرن پیش، جمال‌زاده در محیطی به دنیا آمد و دوره کودکی خود را گذرانده که گرده‌ای از قیافه و فضای آن در بسیاری از داستان‌های او دیده می‌شود؛ کوچه پس کوچه‌های اصفهان، بازار و حمام و مکتب‌خانه و خانه‌ای کهن با اتاق‌های زاویه و شه‌نشین، پنجره‌های ارسی، زیرزمین، صندوق‌خانه و حوض‌خانه و... پدر او سیدجمال‌الدین واعظ

اصفهان‌ی از خاندان بزرگ مذهبی صدر و لبنانی الاصل بود. دوره جوانی جمالزاده در جریان پرماجرایی فعالیت‌های سیاسی و شورانگیز پدر و یاران فرهیخته او گذشت. جمالزاده گفته است زیر نفوذ کسانی مانند ولتر، آنتول فرانس، مولیر و حافظ پرورش یافته است. اما تأثیر هیچ‌کدام روی او به اندازه تأثیر پدرش نبوده است. این تأثیر را چنانکه اشاره شده بویژه به صورت خطابه‌های یک خطیب در اغلب داستان‌های او می‌توان دید. (بهارلو، ۱۳۷۵ش: ۹) وی صناعت و ساختار داستان‌نویسی به شیوه مرسوم غربی را اولین بار با «فارسی شکر است» وارد ادبیات ما می‌کند و بدین طریق عنوان پیشوای داستان‌نویسی فارسی را به خود اختصاص می‌دهد. (همان: ۱۶) مهمترین رسالتی که جمالزاده برای خویش قائل است، توصیف نحوه زندگی قشرهای گوناگون جامعه و ضبط کلام و لهجه‌های گوناگون زبان آن‌هاست. اهدافی را که جمالزاده برمی‌شمارد؛ یعنی فراهم آوردن موجبات شناخت قشرهای جامعه از یکدیگر و غلبه بر سنت‌پرستی عشیره‌ای، گرچه با ساده‌اندیشی و خوش‌بینی مفرط همراه است، به مقدار فراوان خصلت آثار او را نشان می‌دهد. وی در هر داستان برای رسیدن به اهداف مورد نظر خود، آدم‌ها و خصوصیات اخلاقی و قومی آن‌ها و فضای محیط را با جزئیات و سایه‌روشن‌های دقیق توصیف می‌کند و گفتار و محاوره آدم‌ها را با انبوهی از کلمات عوامانه و «کوچه‌بازاری» می‌آراید. زبان او گزارش و شوخی‌آمیز است و وابسته به سنت حکایت‌پردازی اخلاقی و اندرزگویی کلاسیک ایرانی است. او همواره با مخاطب - خواننده سخن می‌گوید و با او به پرسش و پاسخ می‌پردازد. گاه طفره می‌رود، غزل سعدی، حافظ و مولوی را نقل می‌کند. وی اغلب مناسبتی ساده را برای خطابت فراهم می‌آورد و اندرزگویی ساده‌وار خود را در گفتار آدم‌ها منعکس می‌کند. جمالزاده، گفتارهای خود را از زبان و ذهن آدم‌ها و معمولاً به صورت نمایشی بیان می‌کند. (میرصادقی، ۱۳۷۶ش: ۱۸۳)

۲. تحلیل و بررسی تطبیقی عناصر داستان «حجاب» و «رجل سیاسی»

عناصر داستان، همان اجزای سازنده داستان هستند که برجسته‌ترین آن‌ها عبارتند از: درونمایه، طرح یا پیرنگ، شخصیت، صحنه، گفتگو، لحن، سبک، فضا و زاویه دید.

۱-۲ طرح یا پیرنگ (Plot) و اجزای آن

«پیرنگ مرکب از دو کلمه‌ی پی+رنگ است؛ پی به معنای بنیاد، شالوده و پایه آمده و رنگ به معنای طرح و نقش است. بنابراین «پیرنگ» به معنی «بنیاد نقش» و «شالوده طرح»

است. (میرصادقی، ۱۳۷۶ش: ۶۱) شالوده و هسته اثر بر مبنای رابطه سبب و مسبب که در آن حوادث داستانی با منطق عقلانی با هم پیوسته می‌شوند و از آغاز تا انجام داستان را با تکیه بر رابطه علیت نقل می‌کند. «طرح داستان به درونمایه، حوادث، شخصیت‌پردازی، زمان، مکان و فضای داستان، سامان و وحدت هنری می‌بخشد.» (روزبه، ۱۳۸۱ش: ۳۳) «ساختمان ماهرانه یک طرح یا «پیرنگ» مستلزم توانایی پرورش حوادث درون یک اثر در یک تحول جالب و پویا است.» (آونرزیس، ۱۳۶۰ش: ۱۲۹-۱۳۰) پیرنگ اغلب بر «واژگونی» وضعیت و موقعیت داستان بنا می‌شود. شخصیتی ممکن است در خود چیزی کشف کند که قبلا، از آن خبر نداشته است و همین آگاهی و استشعار موجب بروز کنش‌ها و واکنش‌هایی در او می‌شود. ممکن است از این آگاهی سرخورده شود یا از آن احساس پیروزی و غرور کند یا ممکن است احساساتش دستخوش تغییرات مداوم شود و خشنودی و غرورش به عجز و ناتوانی و عجز او به غرور و خشنودی تبدیل شود. همین کنش و واکنش‌ها ممکن است موجب تغییر و تحولی در شخصیت داستان شود؛ مثلا اگر شخص معصومی دریابد که آن‌طور که خیال می‌کرده، معصوم نیست، این آگاهی در وجود او ایجاد واژگونی‌هایی می‌کند یا برعکس ممکن است پیرنگ، شخصیت داستان را راهنمایی کند و درکش را از مسائل افزون کند تا بتواند موقعیت‌های نادرست و تقلبی را از اوضاع درست و واقعی تشخیص دهد. (میرصادقی، ۱۳۷۶ش: ۷۲)

۱-۱-۲ کشمکش

الف) جدال‌های ذهنی

پیرنگ و شخصیت‌پردازی، نسبتی متوازن بایگدیگر دارند؛ یکی از این نسبت‌ها پیوند همیشه آن دو با کشمکش در وجود شخصیت‌هاست؛ یعنی از برخورد عمل شخصیت یا شخصیت‌های اصلی داستان با «عمل» شخصیت‌های مخالف و مقابل، کشمکش داستان آفریده می‌شود. (میرصادقی، ۱۳۷۶ش: ۷۲)

جمال‌زاده از جمله نویسندگانی است که در قصه‌هایش تنها به حضور جسمی قهرمانان بسنده نمی‌کند، بلکه جدال‌های ذهنی و اندیشه‌های آنان را پایه‌پای حضور جسمی‌شان در آفرینش داستان سهمیم می‌کند. جمال‌زاده با مهارتی خاص، درون قهرمان خود را بازگو می‌کند و همواره سعی دارد از آنچه در ذهن قهرمان و شخصیت اصلی می‌گذرد، پرده بردارد و از این طریق خود و خواننده را به او نزدیک می‌کند. در غالب داستان‌ها، خواننده از تفکرات قهرمان به

عمق داستان راه می‌یابد. گویا که از نظر نویسنده سکوت اندیشه‌ها گویاتر از صدای گفتار است. استفاده‌ای که از ذهنیات قهرمان می‌شود، برگرفتن و بازگویی خاطرات و کشمکش‌های درونی اوست که در راه ادامه قصه و دریافتن علل و انگیزه‌های اعمال قهرمان بکار گرفته شده است و یا صدای نویسنده است که از دل تفکرات قهرمان شنیده می‌شود. گرچه در همه قصه‌ها جدال-های ذهنی به یک اندازه تجلی نمی‌یابد، اما همواره این جدال‌ها دال بر تبحر وی در راهیابی به ذهن قهرمان و پروردن آن است، در واقع این مسأله مبین آن است که قهرمانان داستان، ذهنیتشان زنده است و در داستانش مسوولیت نویسنده را در نقل قول مستقیم کاهش می‌دهد. بنابراین خواننده با محیط و شخصیت‌هایش انس بیشتری می‌گیرد و بهتر می‌تواند تفاوت شخصیت‌ها را از یکدیگر تشخیص دهد.

ب) کشمکش اخلاقی

کشمکش اخلاقی وقتی است که شخصیت داستان با یکی از اصول اخلاقی و اجتماعی سر مخالفت داشته باشد. در تمام داستان‌ها، دستکم یکی از چهار نوع کشمکش وجود دارد. (میرصادقی، ۱۳۷۶ش: ۷۴) در داستان حجاب از منفلوطی نوع «کشمکش» اخلاقی است:

«دوست اروپا رفته‌ام وقتی ناراحت و افسرده دیدم. پرسیدم چه شده؟ «گفت: ... تنها آرزویم این است که چشم ببندم و بعد چشمانم را باز کنم و هیچ نقابی بر چهره‌ی زنی در این سرزمین نبینم. بسیاری از مردم در این مورد با من هم عقیده‌اند و خواسته‌شان با من یکی است و تنها مانع برداشتن حجاب از چهره‌ی زنان شرقی و معاشرت و اختلاطشان با مردان یک احساس ضعف و ناتوانی همراه با ترسی است که هرگاه زن شرقی بخواهد به امر جدیدی مبادرت ورزد به سراغ او می‌آید. پس پنداشتم که باید اولین ویران‌کننده‌ی این بنای کهنه و قدیمی قوم «عاد» باشم که روزگاریست که همچون سدی در برابر سعادت و پیشرفت آن‌ها قرار گرفته است و آنچه بدست آزادی‌خواهان و پیروانش به سرانجام نرسیده من آن را به پایان برسانم.» (منفلوطی، ۱۹۹۱م: ۳۸-۳۹)

۲-۱-۲ بحران

لحظه‌ای است که نیروهای متقابل برای آخرین بار با هم تلاقی می‌کنند و عمل داستانی را به نقطه‌ی اوج یا بزنگاه می‌کشانند و موجب دگرگونی زندگی شخصیت یا شخصیت‌های داستان می‌شوند و تغییری قطعی در خط اصلی داستان به وجود می‌آورند. (میرصادقی، ۱۳۷۶ش: ۷۶) این نقطه در داستان «حجاب» از کتاب «العبرات» آنجاست که دو دوست از هم جدا می‌شوند و هرکدام به راه خود می‌روند. همان لحظاتی که دوست اروپا رفته‌اش می‌خواهد فرهنگ

بیگانه را بر روی زن شرقی و خانواده خود اجرا کند و در مقابل دوستش نمی‌تواند او را اقناع کند و به ناچار از هم جدا می‌شوند. (ر.ک: المنفلوطی، ۱۹۹۱م: ۴۵)

در داستان رجل سیاسی جمال زاده «بحران» زمانی آغاز می‌شود که شیخ جعفر ناگهان با خود تصمیم می‌گیرد که در مغازه را ببندد و به گروه تظاهرات کنندگان بپیوندد و فریاد ملت را به گوش مجلسیان برساند. (بهارلو، ۱۳۷۵ش: ۶۸-۶۹)

۳-۱-۲ نقطه اوج یا بزنگاه

نقطه‌ای است در داستان کوتاه، رمان، نمایشنامه و داستان منظوم که در آن بحران به نهایت خود می‌رسد و به گره‌گشایی در داستان می‌انجامد. نقطه اوج داستان، نتیجه منطقی حوادث پیشین است که همچون آبی در زیر زمین جریان داشته و از نظر پنهان مانده است و جاری شدن آب بر زمین پایان ناگزیر آن است. (میرصادقی، ۱۳۷۶ش: ۷۷)

در داستان حجاب این نقطه، همان لحظه‌ای است که دو دوست در پاسگاه حاضر می‌شوند و افسر نگهبان حرف‌هایی را بازگو می‌کند: «امشب به طور اتفاقی نیروهای پلیس در یکی از مکان‌های مشکوک، زن و مردی را در حالت ناگواری در کنار هم دیده که بعد از دستگیریشان زن ادعا کرده که با تو نسبتی دارد. ما برای روشن شدن حقیقت تو را اینجا خواندیم که اگر راست بگوید به خاطر احترام و حفظ آبرو و شرفتان او را آزاد کنیم... آری آن زن همسرش بود و آن مرد یکی از دوستانش. در همان حال مرد چنان فریاد کشید که گویی تمام ستون‌های پاسگاه به لرزه درآمد و با آن فریاد اطراف پنجره‌ها و درهای پاسگاه پر شد از افرادی که بی‌خبر از ماجرا آنجا جمع شده بودند، و بی‌هوش بر روی زمین افتاد ...». (منفلوطی، ۱۹۹۱م: ۴۴) اما در داستان رجل سیاسی این نقطه آنجاست که شیخ جعفر، سری میان سرها درمی‌آورد و وی را به عنوان رهبری ملی و کاوه آهنگر ملت و حامی مردم می‌شناسند. و حتی در کوچه و خیابان مشکلاتشان را به او منتقل می‌کنند. اسم او در روزنامه‌ها می‌آید و خلاصه شیخ جعفر پنبه‌زن به رجل سیاسی تبدیل می‌شود. (بهارلو، ۱۳۷۵ش: ۷۲)

۴-۱-۲ گره‌گشایی

پی‌آمد پیچیدگی وقایع یا نتیجه نهایی رشته حوادث است و نتیجه گشودن رازها و معماها و برطرف شدن سوءتفاهمات است. در گره‌گشایی‌ها، سرنوشت شخصیت یا شخصیت-

های داستان تعیین می‌شود و آن‌ها به موقعیت خودآگاهی پیدا می‌کنند، خواه این موقعیت به نفع آن‌ها باشد یا به ضررشان. (میرصادقی، ۱۳۷۶ش: ۷۷)

در داستان حجاب، همان هنگام که شخصیت اصلی داستان در حال احتضار و پشیمان از کردار و اعمالی که در گذشته انجام داده بود و در حالی که همه با چشمانی اشکبار گرداگرد او نشسته بودند، به اشتباهات خود واقف شد و از همسر و خانواده‌اش حلاوت طلبید. (ر.ک: منفلوطی، ۱۹۹۱م: ۴۷) اما در داستان جمالزاده، در پایان داستان با تبدیل شدن شیخ جعفر به رجل سیاسی بروز می‌کند:

«چند ماه بعد که دوره انتخابات رسید از طرف دموکرات و اعتدالی هر دو فرقه با چند هزار رای منتخب شدم ولی چند ماهی که وکالت کردم، دیدم کار خطرناکی است. اگرچه نان آدم توی روغن است؛ ولی انسان باید دایم مثل خروس جنگی باشد و هی به این و آن بپرد و پاچه‌ی خان و وزیر را بگیرد و من چون هرچه باشد چندین سال با آبرومندی زندگی کرده بودم با این ترتیب بارم نمی‌شد. به این ترتیب از سر و صدای مرکز دور شدیم و در شهر نایین حکومتی برای خودمان درست کردیم.» (بهارلو، ۱۳۷۵ش: ۸۳)

در داستان «حجاب» از منفلوطی همواره نوعی پیرنگ بکارگرفته شده که در داستان‌های پلیس و جنایی کاربرد دارد. نویسنده راز سربه‌مهری را پیش می‌کشد و گره‌افکنی می‌کند و وضع غیرعادی به وجود می‌آورد و داستان را به کشمکش و بحران و بزنگاه می‌کشد و گره‌گشایی می‌کند. نقش هول و ولا در داستان‌هایش بسیار مؤثر و نیرومند است. خواننده تا داستان را به آخر نرساند، آن را کنار نمی‌گذارد. پیرنگ داستان این‌گونه است که آقای علی سپانلو می‌گویند: «البته یک مجهول داریم. قهرمان داستان برای کشف مجهول شبکه ایدر هم تنیده از روابط و حوادث را طی می‌کند و غالباً در آخر داستان آن مجهول گشوده می‌شود. اصل ماجرا قبلاً اتفاق افتاده و شروع داستان دری است که بر ویرانه‌های حادثه‌ای نیمه‌فراموش می‌گشاید.» (سپانلو، ۱۳۶۶ش: ۷۲) اما در داستان «رجل سیاسی» پیرنگ این‌گونه نیست. در داستان جمالزاده، از پیرنگ باز استفاده شده است. در «پیرنگ باز» برعکس «پیرنگ بسته» نظم طبیعی حوادث بر نظم ساختگی و قراردادی آن غلبه دارد و در این نوع داستان‌ها، اغلب گره‌گشایی قاطعی وجود ندارد یا اگر داشته باشد زیاد به چشم نمی‌زند. به عبارت دیگر نتیجه‌نهایی - که در پیرنگ بسته وجود داشته باشد - قطعی نیست. در این داستان‌ها نویسنده می‌کوشد خود را در داستان

پنهان کند تا داستان چون زندگی، عینی و ملموس و بی‌طرفانه جلوه کند. از این رو، اغلب به مسائل طرح شده پاسخ نمی‌دهد و خواننده خود باید راه‌حل آن را پیدا کند. (میرصادقی، ۱۳۷۶ش: ۸۰) چنانکه «چخوف با ایجاد شکل نامرئی و رساندن خواننده به حدی که احساس می‌کند. آنچه را در جلوی خویش دارد، زندگی واقعی است که به اثری هنری تغییر شکل یافته، بی‌آنکه احساس‌های نویسنده آن را تحریف کرده باشد، تمام ردپاهای حضور نویسنده را نه تنها در روایت، بلکه در طرح {پیرنگ} نیز پاک می‌کند.» (چخوف، ۱۳۵۴ش: ۹۵)

۲-۲ شخصیت Character

به افراد حاضر در اثر که با عمل و گفتار خود اثر داستان را پیش می‌برند، شخصیت گفته می‌شود و بر حسب قاعده، بدیهی است که در هر اثری باید به طور کافی و وافی پرورده شوند. شخصیت‌ها در داستان انواعی دارند: اصلی، فرعی، ساده، ایستا، پویا، جامع و... «اشخاص ساخته شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان و نمایشنامه و... ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند. شخصیت؛ در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او در عمل او و آنچه می‌گوید و می‌کند، وجود دارد. خلق چنین شخصیت‌هایی که خواننده در حوزهٔ داستان تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می‌کنند، شخصیت‌پردازی می‌خوانند. نویسنده در آفرینش شخصیت‌هایش می‌تواند آزادانه عمل کند؛ یعنی با قدرت تخیل، شخصیت‌هایی بیافریند که با معیارهای واقعی جور درنیاید و از آن‌ها حرکاتی سرزند که از خالق او - نویسنده - ساخته نباشد و با آدم‌هایی که هر روز در زندگی واقعی می‌بینیم تفاوت داشته باشد.» (میرصادقی، ۱۳۷۶ش: ۸۴)

الف) شخصیت اصلی

شخصی که در محور داستان کوتاه یا رمان قرار می‌گیرد و نظر ما را به خود جلب می‌کند، «شخصیت اصلی» یا «شخصیت مرکزی» داستان می‌نامند. در داستان «رجل سیاسی»، جعفر شخصیت اصلی داستان که کارش حلاجی و پنبه‌زنی است و بسختی امرار معاش می‌کند و در عین حال همیشه مورد سرزنش زنش قرار می‌گیرد. این شخصیت با حوادثی که در طی داستان پیش می‌آید - که به قول خودش شیخ جعفر پنبه‌زن تبدیل به مرد سیاسی و پیشوای ملت ایران می‌شود و سری در میان سرها در می‌آورد - با لحن عامیانه و لطیفه‌وار جمال‌زاده به شخصیت جذابی بدل می‌شود.

در داستان «حجاب» نیز شخصیت مرکزی همان دوست شریف و پایبند به مسایل اعتقادی راوی داستان است که به اروپا رفته است و پس از چندین سال اقامت در آنجا با شخصیتی کاملاً متفاوت، به وطن بازمی‌گردد. در طی مناظره و مباحثه که بین این دو دوست رد و بدل می‌شود معلوم می‌شود که دلیل حوادثی که در کشور بیگانه (در اروپا) برای شخصیت اصلی پیش آمده است، دارای روحیه ستیزه‌خو و ناراضی می‌شود؛ به گونه‌ای که نمی‌تواند کسی را برتر از خود ببیند. جایگاه تمدنی کشور خود را کاملاً بی‌ارزش می‌خواند و بتدریج به شخصیتی کاملاً متفاوت با گذشته‌اش تبدیل می‌شود. وی تنها در پایان داستان به اشتباه خود پی برده، در حال احتضار اظهار می‌دارد: «به همه مردم بگویند آن مردی که به روشنفکری و تیزهوشی خود افتخار می‌کرد و گمان می‌برد که داناترین و دوراندیش‌ترین مردم است. امروز اعتراف می‌کند آن قدر ساده‌لوح و بی‌فکر است که هیچ پایانی برایش نیست، طوری که فاتح آخرین پله‌های نادانی است.» (منفلوطی، ۲۰۰۷: ۳۷)

ب) شخصیت فرعی

شخصیت فرعی در داستان و نمایشنامه کسی است که شخصیت اصلی به او اعتماد می‌کند و با او اسرار مگورا در میان می‌گذارد. در داستان «حجاب» دوست مرد فرنگ رفته همان راوی داستان است که در طی گفتگوها مرد مکرر مشکلاتش را با او در میان می‌گذارد. در داستان **رجل سیاسی** شخصیت فرعی در داستان وجود ندارد، گویا با تک‌گویی درونی مخاطب (خواننده) را همراه خود می‌کند. در داستان رجل سیاسی، شخصیت «جعفر» هم که «با پنبه‌زنی روزی دو هزار، یک تومان درمی‌آورد و شام که می‌شد یک من نان سنگک و پنج سیر گوشت را هر جور بود به خانه می‌برد؛ اما زن ناقص‌العقلش هر شب بنای سرزنش را گذاشته و حاج‌علی مرد همسایه که آه نداشت با ناله سودا کند، داخل آدم شده و برویایی پیدا کرده و اسمش را توی روزنامه‌ها می‌زدند، توی سر او می‌زد حالا با حوادث کاملاً تصادفی که در طی داستان پیش می‌آید با لحن جذاب و طنز آمیز نویسنده در انتهای داستان می‌بینیم که او هم کم‌کم راه و رسم سیاسی شدن را آموخته و به قول خودش دیگر اسم ما هم سر زبان‌ها شد. خلاصه جسته جسته برای خودمان از مشاهیر شهر شدیم. حکومتی برای خودمان درست کردیم و دست زن و بچه‌مان را گرفتیم و حالا مدتی است زندگانی راحتی داریم.» (به نقل از بهارلو، ۱۳۷۵: ۶۷)

نویسنده ممکن است برای شخصیت‌پردازی در داستان از چند شیوه استفاده کند:

الف) شرح و تفسیر نویسنده: ارائه صریح شخصیت‌ها با یاری گرفتن از شرح و توضیح مستقیم، به عبارت دیگر نویسنده با شرح و تحلیل رفتار و اعمال و افکار شخصیت‌ها، آدم‌های داستانش را به خواننده معرفی می‌کند یا از زاویه دید فردی که داستان، خصوصیت‌ها و خصلت‌های شخصیت‌های دیگر داستان توضیح می‌دهد و اعمال آن‌ها مورد تفسیر و تعبیر قرار می‌گیرد. (همان: ۹۰) در تمام قسمت‌های داستان «حجاب» شرح و تفسیر افکار و اعتقادات شخصیت اصلی داستان (دوست فرنگ رفته) از میان اعمال و گفتگوهایش با راوی داستان (دوست صمیمی - اش) کاملاً صریح و بی‌پرده بیان شده است که در جای جای داستان مشهود است. (ر.ک: منفلوپی، ۱۹۹۱م: ۳۷-۴۲) در پایان داستان، وقتی پیامد یکی از همین اعتقاداتش، گریبان خودش را می‌گیرد، شاید خواننده احساس خشنودی و رضایت کند. ارائه محتوای داستان، به روشی غیرصریح، موجب چنین خشنودی و رضایتی در خواننده می‌شود؛ زیرا اگر شخصیت او و صحنه شهر بتفصیل درخور توصیف می‌شد، ارائه صریح داستان چندان تأثیری در ما به جا نمی‌گذاشت. از این نظر نویسنده کوشیده است از ارائه صریح و عریان خصوصیات شخصیتی مرد خودداری کند. همین شگرد یعنی سپردن داستان به روایتگر، داستان را مؤثر و موفق کرده است. خواننده در مابین صحبت‌های راوی می‌تواند دریابد که اعمال مرد از روی بدجنسی، فساد و شرارت نبوده و او مرد خوش قلبی بوده است. (ر.ک: همان: ۳۷-۳۸ و ۴۶-۴۸)

ب) عمل داستانی: ارائه شخصیت‌ها از طریق عمل آن‌ها با کمی شرح و تفسیر یا بدون آن. این روش عرضه کردن شخصیت‌ها جزء جدایی‌ناپذیر روش نمایشی است؛ زیرا از طریق اعمال و رفتار شخصیت‌هاست که آن‌ها را می‌شناسیم.

در داستان جمال‌زاده که نویسنده در تمام داستان از شرح و توضیح مستقیم توسط راوی، مناظره و ارائه صریح و تحلیل شخصیت‌ها استفاده کرده، عمل داستانی و روش نمایشی توسط شخص اول داستان (شیخ جعفر) کاملاً مشهود است. در این داستان دیگر توضیح یک روایتگر لازم نیست؛ بلکه تمامی داستان، خود سراسر همچون صحنه نمایشی است که همگی تصاویر، حوادث و صحنه‌های داستان در مقابل چشم خواننده بوضوح دیده می‌شود. صحنه‌ها، موقعیت‌ها، سخنانی که بین شخصیت‌ها رد و بدل می‌شود و حتی نوع گفت و گو و اصطلاحاتی که بکار می‌برند، جامعه، صنف و طبقه اجتماعی آنان را نمایان می‌سازد. از طریق همین اعمال و گفتار شخصیت‌هاست که خواننده به ماهیت آن‌ها پی می‌برد. در این روش، شخصیت‌های

داستان در حین عمل کردن، نشان داده می‌شوند و ما از گفت و گو و اعمال آن‌ها، حدس می‌زنیم که چه شخصیتی دارند. اگر شخصیت داستان خودخواه است، باید اعمال و رفتارش، او را چنین نشان دهد. خواننده، باید خود نتیجه بگیرد که شخصیت‌ها چه خصوصیت و خصلتی دارند. نویسنده با ارائه مدرک و شاهد، شخصیت‌هایش را خلق می‌کند و ما با نتیجه‌گیری از این شواهد، شخصیت‌های داستان را مجسم می‌کنیم.

۲-۳ درونمایه

شناخت عمیق «عمل داستانی» یا شخصیت‌های داستان منوط به درک و فهم اندیشه و فکر حاکم و مسلط بر داستان یعنی «مضمون و درونمایه» است. داستان، وقتی می‌تواند داستان خوبی باشد که ساخت و ترکیب آن در عناصر تشکیل دهنده‌اش، وحدت و یکپارچگی داشته باشد و همه عناصر حیاتی و اساسی در آن به هم وابسته باشد و هر عنصری دلالت منفی بر عنصرهای دیگر نکند. درونمایه، فکر اصلی و مسلط در هر اثری است. خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و وضعیت و موقعیت‌های داستان را بهم پیوند می‌دهد. به بیانی دیگر، درونمایه را به عنوان فکر و اندیشه حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند، به همین دلیل، درونمایه اثر، جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد. (همان: ۱۷۴)

نویسندگان اغلب در آثار خود از بیان صریح درونمایه‌های داستان پرهیز می‌کنند و شیوه‌های غیرصریح را برای تصویر و تشریح آن‌ها برمی‌گزینند؛ مثلاً درونمایه‌ها را در افکار و عواطف و تخیلات شخصیت‌های داستان می‌گنجانند و خواننده از طریق تفسیر این افکار و تخیلات و برآیند «موضوع داستان» به درونمایه داستان پی می‌برد؛ زیرا هرچه درونمایه، ظریفتر و غیرصریح ارائه شود، تأثیرش بر خواننده بیشتر است. در داستان «رجل سیاسی» جمالزاده هم همین طور است؛ نویسنده واقعیات را ما بین حوادثی که در داستان اتفاق می‌افتد، به صورت طنزآمیز و غیرصریح بیان می‌کند و این خواننده است که باید از لابه‌لای داستان درونمایه و پیام داستانی را دریابد؛ هرچند نویسنده مدام از اصول اخلاقی و عدالت دم نمی‌زند؛ اما این مفاهیم از لابه‌لای صحنه‌ها، گفت و گوها و شخصیت‌ها مشخص می‌شود که همگی تحت تأثیر درونمایه‌اند. بنابراین داستان‌ها چون در ارتباط نزدیک با زندگی انسان هستند، به طور کلی درونمایه‌ی آن‌ها از بعضی ملاحظات اخلاقی متأثرند و از آن حمایت می‌کنند؛ اما این حمایت، هرگز نباید آشکار

باشد و به چشم بزند. داستان‌های امروزی برخلاف قصه‌ها و حکایت‌های دیروزی می‌کوشند درس اخلاق ندهند و اگر حرف و پیامی دارند، غیرمستقیم به خواننده القا کنند.

درون‌مایهٔ داستان «حجاب» حقیقتی است که مرد از فرهنگ و اجتماع خود در پایان داستان کشف می‌کند و به این واقعیت می‌رسد که اصول و عقاید جامعهٔ شرقی چارچوب خاصی دارد که با هنجارهای غرب قابل مقایسه و تطبیق نیست؛ بخصوص در زمینهٔ اصول اخلاقی و اعتقادی. داستان نقل حوادثی است که برای مرد فرنگ‌رفته اتفاق می‌افتد و در کنار این حوادث، واقعه‌ای ضمنی پیش می‌آید که مسأله‌ای را برای او به وجود می‌آورد که نمی‌تواند با آن کنار بیاید؛ هرچند در ابتدا، ادعای روشنفکری و آزادی کرده بود. راوی این مسأله را مستقیماً با مخاطبان در میان نمی‌گذارد؛ بلکه همان‌طور که داستان گسترش پیدا می‌کند، پیش از آن که داستان به بزنگاه و نقطهٔ اوج خود برسد، به ماهیت این مسأله اشاره‌هایی می‌شود. این اشاره‌ها صرفاً از این نظر مهم نیستند که برای این مسأله، خود به خود مقدماتی فراهم می‌آورند، آن‌ها این مسأله را به نمایش می‌گذارند.

داستان «حجاب» از پیرنگ تقریباً معقولی برخوردار است. وقایع بجز اتفاقی که برای شخصیت اصلی داستان می‌افتد (در بستر مرگ افتادن) که کمی غیر عادی است، با رشته‌های علت و معلولی به هم پیوسته است و واقعه‌ای اتفاقی و استثنایی در آن دیده نمی‌شود. طلب آموزش و حلالیت برای پاک کردن گناهان و آرام کردن وجدان، پایان محتوم و معقول دیگری برای درونمایه داستان است. هیچ‌چیز ساختگی و باورنکردنی و اتفاقی در این داستان نیست. خصوصیات شخصیت‌ها، شیوهٔ اندیشیدن، ویژگی خلقی و عادت‌های آن‌ها، زمان و محیطشان، همه از زندگی واقعی گرفته شده است؛ اما در رجز سیاسی، درونمایه گذشته از جنبهٔ طنزی که واقعیت در پشت آن پنهان است، اشاره‌ای هم به اوضاع اجتماعی و سیاسی زمانه، بیداری مردم، عملکرد جامعه، حکومت وقت و ... دارد؛ اما در عین حال حرف و پیامش را به گوش خواننده می‌رساند. نقاب از چهرهٔ تبهکاران برمی‌دارد و آن‌ها را همان گونه که هستند نشان می‌دهد. نویسندگان داستان‌های واقعی اغلب سعی می‌کنند که داستان‌هایشان را به شکلی با زندگی مطابقت دهند. گرچه ممکن است، به بهای فدا کردن حادثه و شور و کشش داستان تمام شود. از این رو، با کاهش عمل بیرونی به حداقل و توجه به عمل درونی و ایجاد فضا و رنگ مبتکرانه، داستان‌ها را تا حد امکان به واقعیت‌های عادی و روزمره زندگی نزدیک می‌کنند. اغلب این

داستان‌ها نه هیچ حادثه هیجان‌آور و تکان‌دهنده دارد و نه بخش‌های مؤثری که خود به خود برانگیزنده باشد.

۴-۲ زاویه دید

در لغت به معنی «منظره و چشم‌انداز» است. در اصطلاح داستان‌پردازی به شیوه مخصوص بیان یک داستان اطلاق می‌شود. هر روشی که نویسنده برای انتقال وقایع داستانش به خواننده برگزیند، زاویه دید یا دیدگاه اوست. شیوه‌ای است که با آن نویسنده، مخلوقات ذهن خود را در قالب داستان در اختیار خواننده می‌گذارد. بی‌تردید نوع بیان داستان در انتقال افکار نویسنده، ایجاد ارتباط خواننده با محتوای داستان، تصور واقعیت‌ها و تأثیرگذاری پیام داستان نقشی بسزا دارد. در داستان کوتاه، داستان حول محور قهرمان یا شخصیت اصلی می‌چرخد؛ لذا نویسنده، همواره باید دیدگاهی را برگزیند که در سایه آن محتوای داستان با هدف هرچه بهتر قهرمان داستان پیش برود. در داستان کوتاه، زاویه دید، اغلب ثابت است؛ ولی در رمان با توجه به طولانی بودن داستان، ممکن است هر فصل یا بخشی با یک زاویه دید جداگانه بیان شود. نکته قابل توجه اینجاست که زاویه دیدی که نویسنده برای داستان برمی‌گزیند، عناصر دیگر داستان را تحت الشعاع قرار می‌دهد. لذا می‌توان گفت، سازمان بندی عناصر داستان بر اساس نگرش دیدگاه نویسنده است. (مستور، ۱۳۸۴ش: ۳۵ - ۳۷) زاویه‌ی دید یا درونی (اول شخص) است، یا بیرونی (سوم شخص). در شیوه زاویه‌ی دید درونی، راوی یکی از شخصیت‌های داستان است و در روش زاویه دید بیرونی، راوی ممکن است از همه حوادث و افکار اشخاص داستان با خبر باشد که در این صورت دانای کل نامحدود است و یا در کنار یکی از اشخاص قرار گرفته، افکار و کارهای او را راهنمایی می‌کند و در این صورت دانای کل محدود است.

در داستان «حجاب» گاه داستان به وسیله شخصیت فرعی و مشاهده‌گر روایت می‌شود. داستان توسط راوی - دوست فرنگ رفته خود- روایت می‌شود که نقش فعالی در کشف ماجرا و بیان واقعیت دارد و با برداشت‌های او فضای مطلوب داستان آفریده می‌شود. در این داستان حرف‌های راوی بازگوکننده نظر نویسنده یا هماهنگ با نظر خواننده نیست؛ بلکه با تأیید کارهای مرد (همان حالت ترحم به او که در قسمت پایانی داستان آمده) (منفلوطی، ۱۹۹۱م: ۴۸-۶۶) احساسات خواننده را علیه خود و مرد بیدار می‌کند. اگر داستان به وسیله روایتگری مطرح می‌شد که طرز برخوردش با وقایع و طرز برخورد خواننده تطابق داشت؛ یعنی همچون خواننده

معتقد می‌شد که آن مرد آدمی است حیوان صفت و به مکافات عمل خودش هم رسیده، داستان از هیجان و شورمی‌افتاد و خواننده زود آن را فراموش می‌کرد؛ بنابراین انتخاب شیوهٔ بازگویی کل‌گویی نمایشی برای ارائه داستان، ما را غیرمستقیم در داستان شرکت می‌دهد و موجب برانگیختن هیجان و احساسات می‌شود. داستان حجاب منفلوطی دارای زاویه دید نمایشی است؛ در زاویه دید نمایشی یا زاویهٔ دیدعینی، نویسنده برای تجزیه و تحلیل خصوصیات خلقی شخصیت‌های داستان، اختیار ندارد و نمی‌تواند به «تک‌گویی درونی» یا تشریح افکار و گفته‌های شخصیت‌ها پردازد. سراسر داستان تقریباً بر محور گفتگو بنا شده است و نشان‌دهندهٔ اعمال و رفتار قابل رویت و تصویرپذیر شخصیت‌هاست؛ درست همان‌طور که بر صحنه تئاتر از بازیگران می‌بینیم. (همان: ۴۰۷)

گرچه زاویه دید نمایشی، نویسنده از ذهن شخصیت‌های داستان بیرون می‌رود، در مورد اعمال و رفتار بیرونی آن‌ها «فعال ما یشاء» و «دانای کل» است و تمام اطلاعات ضرور دربارهٔ گذشته و حال و شخصیت‌ها را به خواننده بدهد. فقط نمی‌تواند نشان بدهد که شخصیت‌هایش به چه فکر می‌کنند و نسبت به حوادث و شخصیت‌های دیگر داستان چه طرزتلقی و تفکری دارند. در داستان‌هایی که با چنین شیوه‌ای نگارش یافته اند، کمتر همهٔ ویژگی‌های آن رعایت شده است. (همان: ۴۰۲) اما در داستان کوتاه «رجل سیاسی» جمال زاده از زاویه دید اول شخص استفاده می‌کند. به این صورت که خود شیخ جعفر از طریق عمل داستانی و گفتگوها جریان را مشخص می‌کند و واقعه را با آب و تاب نقل می‌کند.

۵-۲ صحنه (Setting)

تصویرکردن اوضاع و احوال و به طور کلی فضای فیزیکی را - که داستان در آن واقع می‌شود - صحنه گویند. «صحنه داستان را از حالت خلأ به زمان و مکان می‌آورد و آن را ملموس می‌کند.» (روزبه، ۱۳۸۱ش: ۳۶) نویسنده باید برای هر چه بهتر شدن داستانش «اطلاعات تاریخی و جغرافیایی و جامعه‌شناختی دقیق و عمیق داشته باشد.» (شمیسا، ۱۳۸۳ش: ۱۸۱) زمان و مکانی که در آن عمل داستانی صورت می‌گیرد، «صحنه» می‌گویند. این «صحنه» ممکن است در هر داستان متفاوت باشد و عملکرد جداگانه‌ای داشته باشد و هر نویسنده‌ای صحنه را برای منظور خاصی بکار گرفته باشد. بعضی از نویسندگان در استفاده از صحنه مقصود و منظور خاصی را دنبال می‌کنند و بعضی نه. به هر حال نویسندگان امروز نسبت به صحنه توجه خاصی دارند.

خواننده در داستان‌های جمالزاده با هر آدمی که روبه رو می‌شود، از همان ابتدا، درون و برون او را درمی‌یابد، و نیک و بد او به عنوان یک مناط اخلاقی بر اساس همان نخستین توصیف نویسنده تا پایان داستان معتبر و پردوام است. این آدم‌ها به دنیای پیش از داستان (گذشته) تعلق دارند فاقد ما به ازای خارجی هستند؛ حتی از نظر «واقعیت داستانی» - که مصنوع و فرآورده ذهن نویسنده است - معقول به نظر نمی‌رسند، و دارای موقعیت و روابط طبیعی و ضروری با پیرامون خود نیستند. آدم‌های ساده داستان‌های جمالزاده، از مایه، یک فکر یا کیفیت واحد پدید می‌آیند، و معمولاً از طریق یک جمله بیان یا توصیف می‌شوند و شخصیت آن‌ها به سهولت بازشناخته می‌شود و نیاز به معرفی مجدد ندارد. در حقیقت مشکل جمالزاده این است که آدم‌های داستان‌هایش را از لحاظ عینی و بیرونی در متن روابط طبیعی و اجتماعی خودشان نمی‌تواند خلق کند و هر اتفاقی یا گرایشی که دارند، چنان تعبیر می‌شود که گویی نتیجه مستقیم اعمال خود آن‌هاست؛ بی‌آنکه جامعه سهمی در حرکات و سکنات و نیک و بد اعمال داشته باشد. جهان، یا واقعیت داستان‌های جمالزاده ساده و (ملودراماتیک) است؛ فقط موقعیت آدم‌ها، مقام و ماهیت آن‌ها، تغییر می‌کند، نه مکانی که در آن زندگی می‌کنند؛ زیرا اصولاً در صحنه یا زمینه داستان‌های جمالزاده همه‌چیز ساکن است. آدم‌ها هستند که موقعیت‌شان دستخوش تغییر می‌شود، از سیاهی به سپیدی و از شر به خیر یا برعکس. در واقع آنچه تغییر می‌کند - آن هم تغییر ناگهانی و نه بطنی - فکر یا وجدان بسیط و نصیحت‌پذیر آدم‌هاست، نه جهانی که مردم در آن زندگی می‌کنند.

تقریباً در همه داستان‌های جمالزاده، نقش مطلق خیر و شر و عواملی نظیر سرنوشت و بخت و اقبال، برجسته و تعیین‌کننده است. سرنوشت آدم‌های داستان جمالزاده را نه موقعیت و حرکات و سکنات آن‌ها یا آدم‌های پیرامونشان، بلکه نویسنده به کمک عنصر تصادف تعیین می‌کند. هر آدمی که وارد داستان‌های جمالزاده می‌شود، نه از طریق «عمل داستانی» نه از طریق تجسم حوادث و «نشانه‌های طبیعی» داستان، بلکه به واسطه توصیف‌های کلی و گذران و از طریق گفتگوی آدم‌های دیگر معرفی می‌شود و اعتبار پیدا می‌کند. شگرد و روش آدم‌پردازی جمالزاده بسیار آسان و «ارزان» است؛ کمابیش نظیر همان شگردها و روش‌هایی است که محدثان و حکایت‌نویسان کلاسیک ما در معرفی آدم‌های نوعی آثار خود بکار می‌برده‌اند.

از وظایف صحنه می‌توان به فراهم آوردن محلی برای زندگی شخصیت‌ها و وقایع داستان اشاره کرد؛ مثلاً محل وقوع وقایع و زندگی شخصیت‌ها می‌تواند زمینه‌ای برای رشد و تحول شخصیت‌ها و توجیه وقایع داستان فراهم آورد که در دو داستان «حجاب» و «رجل سیاسی» بخوبی مشخص شده است؛ بخصوص در داستان جمال‌زاده که صحنه‌ها به گونه‌ای نمایشی متبلور شده است. از وظایف دیگر صحنه، ایجاد فضا یا حال و هوای داستان، حالت شادمانی یا غم‌انگیزی، شومی و ترسناکی و شاعرانگی که خواننده به محض ورود به دنیای داستان حس می‌کند؛ مثلاً حالت‌های شیخ جعفر در داستان، تصاویری که از کار او و توصیف فضای دکان پنبه‌زنی یا توصیف خانه او و مکالماتی که با زنش دربارهٔ زندگی دارد. نوع لباس پوشیدن، برخورد او با اطرافیان، اصطلاحاتی که استفاده می‌کردند. اتفاقات و فضاهایی که در میانهٔ داستان در مورد بازار، مجلس، قیام تجمع بازاری‌ها و کسبه و ... توصیف می‌کند، همه گویای فضا و رنگ و بوی داستان‌اند که البته همهٔ اینها با لحن و گفتگوها و پیرنگ داستان بهتر خودنمایی می‌کنند. (همان: ۲۵۱) اما در داستان «حجاب» چون بیشتر روایی و مناظره‌ای است، توصیف صحنه‌ها و فضای داستان کم‌رنگ‌تر است؛ اما باز هم خواننده می‌تواند براحتی صحنه‌ها را تصور کند.

از جمله عواملی که صحنه را می‌سازند: محل جغرافیایی داستان، حدود منظره و تزئینات جسمانی دیگر است. محل جغرافیایی داستان «رجل سیاسی» تهران است و در «حجاب» مصر است که کل داستان بر محور فرهنگ شرق و جامعه شرقی می‌گردد. عامل دیگر کار و پیشهٔ شخصیت‌ها و عادات و راه و روش زندگی‌شان که در داستان حجاب شخصیت فرنگ رفته و غرب‌زده‌ای که می‌خواهد فرهنگ شرق را به هر شکلی که شده در جامعهٔ شرقی خودش (مصر) پیاده کند و فرهنگ برهنگی آرزوی روشنفکرانه اوست.

در داستان جمال‌زاده نیز عادات اشخاص همانند زندگی و آداب معاشرت عامهٔ جامعه به تصویر کشیده شده است. در داستان حجاب هم مانند سایر داستان‌های امروزی عنصر علت و معلولی و شبکه استدلالی حوادث رعایت شد که خاص داستان‌های امروزی است. راوی برخلاف اغلب گزارندگان و روایت‌کنندگان قصه‌ها تنها به ذکر کلیات و احوال نپرداخته به توصیف حادثه و حالت‌های خلقی و روحی آدم‌های قصه نیز توجه داشته است؛ مثلاً صحنه-پردازی سرای مرد، توصیف خصوصیات ظاهری او و واکنش‌ها و دلهره‌های عاطفی راوی و

وصف طبیعت خارج شهردمشق، بطور کلی در قصه‌های گذشتگان کم‌نظیر است. (ر.ک: میر صادقی، ۱۳۷۲ش: ۴۷)

۶-۲ گفت و گو (Dialogue)

گفت و گو، به سخن گفتن شخصیت‌های داستان با یکدیگر (دیالوگ) یا با خود (مونولوگ) گفته می‌شود و باعث گسترش پیرنگ و حرکت در داستان می‌شود. به دیگر سخن، «صحبتی را که میان دو شخص یا بیشتر ردوبدل می‌شود، یا آزادانه در ذهن شخصیت واحدی در اثر ادبی (داستان نمایشنامه، شعرو ...) پیش می‌آید، گفت و گو می‌نامند.» (همان: ۴۶۶) در حقیقت، ویژگی‌ها و ذهنیات شخصیت‌ها و درونمایه داستان با آن شناخته می‌شود.

در داستان «حجاب» هرکس جای خودش است، سخن هر شخصی متناسب مقام اجتماعی و طبقه خود است. گفتگوی بین اشخاص بیشتر حالت دیالوگ دارد و این گفت و گوها به همان ظرفیت داستان است. همچنین گفتگوها با حفظ احساس طبیعی و واقعی بودن با ذهنیت شخصیت‌های داستان، هماهنگی و همخوانی دارد و فعل و انفعال افکار و ویژگی‌های روحی و خلقی آن‌ها را نشان می‌دهند؛ اما در داستان «رجل سیاسی» طرز صحبت کردن اشخاص داستان با یکدیگر، اصطلاحات عامیانه و صنف‌های مختلف بازاری، سیاسیون، عوام و ... نشان از بیان معرفی مشاغل و طبقات مختلف مردم را دارد.

۳. وجوه اشتراک در پردازش عناصر داستانی «حجاب» و «رجل سیاسی»

درونمایه این دو داستان می‌تواند به ما در شناخت جامعه و محیط اجتماعی زمان نویسنده کمک کند. پرداختن به مسائل اخلاقی، فقر، خیانت، غریب‌دگی و بی‌عدالتی از مضامین این داستان‌هاست. مهمترین رسالتی که جمال‌زاده برای خود قائل است، توصیف نحوه زندگی قشرهای گوناگون جامعه؛ یعنی فراهم آوردن موجبات سبک زندگی قشرهای جامعه و غلبه بر سنت پرستی عشیره‌ای-گرچه با ساده‌اندیشی مفرط همراه است- به مقدار فراوان خصلت او را نشان می‌دهد. در همین مسیر نیز منفلوطی دیدگاهی کاملاً مشابه دارد. در هر دو داستان یک واقعه که موضوع آن اجتماعی و آسیب‌شناسی اجتماع است، به عنوان هسته و مرکز داستان طرح شده و بقیه مسائل حول محور آن پیش می‌رود.

هر دو نویسنده با توجه به بافت داستان، در کل هماهنگی مناسبی میان موضوع، زاویه دید، درونمایه و شخصیت‌پردازی ایجاد کرده‌اند. شخصیت‌ها از پیش تکوین یافته‌اند و مراحل اوج و فرود و گره‌گشایی حوادث هم در داستان بسیار هنرمندانه صورت گرفته است.

جمال‌زاده و منفلوطی هر دو از نویسندگانی هستند که در داستان‌هایشان تنها به حضور جسمی شخصیت بسنده نمی‌کنند؛ بلکه جدال‌های ذهنی و اندیشه‌های متعدد و گاه متضاد، آنان را با حضور جسمی، در آفرینش داستان سهیم می‌کنند. با مهارت خاصی ورود شخصیت خود را بازگو می‌کنند و همواره سعی دارند از آنچه در ذهن قهرمان و شخصیت‌های اصلی می‌گذرد، پرده بردارند و از این طریق خود و خواننده را به او نزدیک می‌کنند. همچنین از طریق اعمال و گفتار شخصیت‌هاست که خواننده به شخصیت آن‌ها پی می‌برد.

در این روش، شخصیت‌های داستان در حین رفتار داستانی، نشان داده می‌شوند و از گفتار و رفتارشان می‌توان دریافت که چه نوع شخصیتی دارند. از نظر درونمایه در هر دو داستان خواننده باید از لابه لای داستان، پیام داستانی را دریابد؛ هرچند نویسنده مدام دم از اصول اخلاقی، عدالت و ... نزده است. اولین مفاهیم از لابه‌لای صحنه‌ها، گفت و گوها و شخصیت‌ها که همگی تحت تأثیر درون‌مایه‌اند، مشخص می‌شود. بنابراین داستان‌ها چون در ارتباط نزدیک با زندگی انسان هستند؛ بطور کلی درونمایه آن‌ها از بعضی ملاحظات اخلاقی متأثرند و از آن حمایت می‌کنند.

از مشترکات حائز اهمیت در این دو داستان، هدف دو نویسنده در پرداختن به محتوا و بی‌توجهی به فرم و ساختار داستانی است؛ با این توضیح که این دو نویسنده مانند نویسندگان رمان‌های تاریخی پیش از خود هنوز در بند شناساندن تاریخ، فرهنگ خودی و بطور کلی خویش آگاهی‌های مردم زمانه خود هستند؛ لذا داستان در حکم تاریخ، علوم اجتماعی، مردم‌شناسی و... پیش می‌رود و همین توجه به محتوا سبب دور شدن نسبی دو نویسنده از شاخص‌های داستانی می‌گردد.

نتیجه

نویسندگان این دو داستان با ریشه‌یابی عوامل عقب ماندگی، غریب‌دگی و استعمار را بزرگترین مشکل جوامع خود و عامل اصلی فقر اقتصادی و فکری و فرهنگی معرفی می‌کنند. منفلوطی در داستانش اقدام به طرح مفاسد اجتماعی کرده و غیرمستقیم به مسائل اخلاقی اشاره نموده است؛

از جمله طرح پدیده‌هایی مانند فقر، خیانت، غریب‌زدگی، بی‌عدالتی که در نگاه اول بار اخلاقی ندارند؛ اما می‌توان از لابه‌لای حوادث موجود در داستان و شخصیت‌ها به نکات اخلاقی ارزنده-ای دست یافت. از طرف دیگر جمالزاده (هم‌زمان با او) در داستان *رجل سیاسی* همین مسائل را در قالب داستان کوتاه مستقیماً نتیجه اخلاقی و زندگی اجتماعی و سیاسی مردم ایران را نشان می‌دهد.

منفلوطی با رویکردی مبتنی بر رمانتیسم جامعه‌گرا (آمیختن واقعیت با تخیل و ایجاد نگرش ایده‌آلیستی) به طرح نابرابری‌های اجتماعی، ظلم و بی‌عدالتی پرداخته است؛ اما جمالزاده به صورت عینی و ملموس البته با نگرشی واقع‌بینانه، همچون منفلوطی به طرح بیدادگری‌های سیاسی، ظلم، بی‌عدالتی، فقر اقتصادی و فرهنگی مردم عامی و جامعه استعمار زده، مشکلات و نابرابری‌ها و ترسیم نحوه زندگی قشرها و طبقات گوناگون جامعه بخصوص قشر کم‌درآمد و سستی پرداخته است. در کلام این دو نویسنده، شناخت قشرها و طبقات مختلف جامعه با همه افکار و عقایدشان و نیز غلبه بر سنت‌پرستی عشیره‌ای، به مقدار فراوان خصلت آثار آنان را نشان می‌دهد.

تفاوت جمالزاده و منفلوطی از نظر عناصر داستانی این است که جمالزاده در هر داستان برخلاف منفلوطی برای رسیدن به اهداف مورد نظر خود، قیافه آدم‌ها و خصوصیات اخلاقی و قومی آن‌ها و فضای محیط را با جزئیات و سایه‌روشن‌های دقیق توصیف می‌کند و گفتار را با انبوهی از کلمات عامیانه می‌آراید. زبان او گزارشی طنزآمیز و وابسته به سنت حکایت‌پردازی اخلاقی و اندرزگویی کلاسیک ایرانی است و همواره با مخاطب سخن می‌گوید. شگرد او در نوشتن، شبه‌خاطره‌نویسی است و گفتارهای خود را از زبان و ذهن آدم‌ها و معمولاً به صورت نمایشی به تصویر می‌کشد.

منابع و مأخذ

الف) منابع فارسی

۱. آونرزیس. (۱۳۶۰ش). *پایه‌های هنرشناسی علمی*؛ ترجمه ک.م، تهران: انتشارات پیوند.
۲. اسکولز، رابرت. (۱۳۷۰ش). *عناصر داستان*؛ ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.
۳. الفاخوری، حنا. (۱۳۶۱ش). *تاریخ ادبیات زبان عربی*؛ ترجمه عبدالمحمد آیتی، تهران: انتشارات توس.

۴. بهارلو، محمد. (۱۳۷۵ش). گزیده آثار محمد علی جمال زاده، تهران: نشر آروین.
۵. جمالزاده، محمدعلی. (۱۳۸۴ش). یکی بود یکی نبود؛ تهران: انتشارات سخن.
۶. چخوف، آنتوان. (۱۳۵۴ش). دشمنان؛ ترجمه سیمین دانشور، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۷. یونسی، ابراهیم. (۱۳۵۳ش). هنر داستان نویسی؛ تهران: انتشارات امیرکبیر.
۸. میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲ش). ادبیات داستانی؛ تهران: انتشارات علمی.
۹. ----- (۱۳۸۰ش). عناصر داستان؛ تهران: انتشارات سخن.
۱۰. مستور، مصطفی. (۱۳۸۴ش). مبانی داستان کوتاه؛ تهران: انتشارات مرکز.
۱۱. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳ش). انواع ادبی، تهران: انتشارات فردوس.
۱۲. ----- (۱۳۸۴ش). سبک شناسی شعر، تهران: نشر فردوس.
۱۳. فرصتی جویباری، رضا. (۱۳۹۰ش). «مقایسه دیدگاه جلال آل احمد و مصطفی لطفی منفلوطی در زمینه روشن فکری و غرب زدگی»؛ مجله مطالعات ادبیات تطبیقی، سال ۵، شماره ۲۰، صص ۱۰۱-۱۱۶.

ب) منابع عربی

۱. البستانی، بطرس. (۱۹۸۹م). ادباء العرب فی الاندلس و عصر الانبعاث؛ بیروت: دارانظیر عبود.
۲. حسن الزیات، احمد. (د.ت). تاریخ الادب العربی؛ مصر: دارالنهضة.
۳. الفاخوری، حنا. (۱۹۹۱م). الموجز فی الادب العربی؛ ادب النهضة الحدیثه، م ۴، الطبعة الثانية، بیروت: دارالجلیل.
۴. منفلوطی، مصطفی لطفی. (۱۹۹۱ الف). النظرات؛ بیروت: مكتبة اللبناں.
۵. ----- (۱۹۹۱ ب). العبرات؛ بیروت: مكتبة اللبناں.
۶. ----- (۱۳۸۵ق/۲۰۰۷م). العبرات؛ بیروت: دارمكتبة الهلال.

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)
(علمی - پژوهشی)
سال ششم، دوره جدید، شماره بیستم، تابستان ۱۳۹۴

دراسة مقارنة حول عناصر القصة في «الحجاب» للمنفلوطي و «الرجل السياسي» لجمالزاده *

حمید طاهری

استاذ مشارك في اللغة الفارسية وآدابها بجامعة الامام الخميني الدولية

مریم غفوریان

طالبة الدكتوراه في الأدب العرفاني بجامعة الامام الخميني الدولية

الملخص

إنّ الأرضيات والعوامل التي توّدي إلى خلق الأدب الروائي في الأدبين العربي والفارسي تكاد تكون واحدة إلى حدّ كبير؛ خاصّة أنّها تعتمد على النماذج الغربية في فنّ كتابة القصص. ممّا حدا ببعض الباحثين إلى القول بأنّ أحد هذين الأدبين قد تأثّر بالآخر، ولو لم نسلّم بهذا الأمر فلا مناص لدينا من الإذعان بوجود هذا التأثير بمقدار قليل على الأقلّ. وقد عمد هذا المقال إلى دراسة وجوه الشبه في الثقافتين المؤثّر بين قصتي «الرجل السياسي» لجمالزاده و «الحجاب» للمنفلوطي. ولكي نصل إلى نتائج دقيقة فقد قمنا بدراسة عناصر القصة في كلّ منهما على حدة ثمّ عمدنا إلى عقد المقارنة بينهما. لقد ألقى الكاتبان في قصّتيهما نظرة منتقدة لمجتمعهما الذي عاشا فيه. ومن هنا فإنّ دراسة هاتين القصّتين وخاصّة المغزى في كلّ منهما يرشدنا إلى فهم المجتمع والبيئة التي عاش فيها الكاتبان.

الكلمات الدليلية: عناصر القصة، «الحجاب»، «الرجل السياسي» المنفلوطي، جمالزاده.

* - تاريخ الوصول: ۹۳/۱۲/۰۵ تاريخ القبول: ۹۳/۰۷/۱۵

عنوان بريد الكاتب الإلكتروني: taheri_x135@yahoo.com