

سبک روایی مجموعه داستان کوتاه یکی بود یکی نبود اثر محمدعلی جمالزاده (با تکیه بر نظریه ژپ لینت ولت)^۱

مولود طلائی^۲

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان (گرایش غنایی)

چکیده:

داستان کوتاه، روایت به نسبت کوتاه خلافت‌های است که نوعاً سر و کارش با گروه محدودی از شخصیت‌هاست که غالباً در عمل منفردی شرکت دارند و از طریق وحدت تأثیر بر آفرینش حال و هوا تمرکز می‌کنند. یکی بود یکی نبود، اولین مجموعه داستان کوتاه در ایران است که به شیوه داستان‌نویسی نوین به رشته تحریر در آمده است.

نگاهی به ساختار این اثر نشان می‌دهد که نویسنده با استفاده از شگردهای بسیار ابتدایی و ساده، این داستان‌ها را خلق کرده است؛ تا جایی که هیچ‌گونه ابداعی از حیث ساختار پنج داستان منتخب به چشم نمی‌خورد. برای تحلیل شیوه روایی مجموعه یکی بود یکی نبود از نظریه «ژپ لینت ولت»، منتقد فرانسوی بهره برده‌ایم. در شیوه مذکور با توجه به ناهمسانی عملی میان راوی و کنشگر، دو شکل اصلی روایتی تعریف می‌شود؛ روایت دنیای داستان ناهمسان و روایت دنیای داستان همسان. هر یک از این بخش‌ها، خود قابلیت تقسیم‌بندی به زیرمجموعه‌های کوچک‌تر را دارد؛ دنیای داستان ناهمسان، به سه گونه روایتی متن‌نگار، کنشگر و خنثی و دنیای داستان همسان، به دو گونه روایی متن‌نگار و کنشگر تقسیم می‌شود.

از جهت گونه روایی، هر پنج داستان، همسان متن‌گرا هستند؛ یعنی نویسنده (من روایت‌کننده) با من روایت‌شده یکی است. راوی با نگاهی به گذشته به نقل داستان می‌پردازد و دورین نگاه خود را همراه با دیگر کنشگران حرکت می‌دهد. زاویه دید داستان‌های مذکور درونی است و با گونه روایی آن هم‌خوانی دارد. طرح داستان‌ها نسبتاً محکم است و «درد و دل ملاً قربان‌علی» کامل‌ترین روایت را دارد. در مجموع به نظر می‌رسد بخش مهمی از موفقیت یکی بود یکی نبود، مرهون زبان ساده و گنجینه فرهنگ عامه آن است و شگردهای داستانی و پیچش‌های خاص روایتی در این اثر چندان پررنگ نیست.

کلید واژه‌ها: مجموعه یکی بود یکی نبود، محمدعلی جمالزاده، ژپ لینت ولت، طرح داستان، زاویه دید.

۱. مقدمه و طرح سؤال:

مبانی نظری مربوط به روایت‌شناسی (Narratologie) معاصر در دهه ۱۹۶۰ میلادی به دست پژوهشگران فرانسوی‌ای پی‌ریزی شد که «همگی دل در گرو صورت‌گرایی روسی و زبان‌شناسی سوسوری داشتند و تأثیر آنها را می‌توان در نام‌گذاری واحدهایی نظیر روایت‌بن، اسطوره‌بن، نقش‌مایه، نقش، وجه و انواع رخدادها مشاهده کرد.» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۵۱) این موارد طبق قواعد دستور زبان روایت با نظم خاصی با یکدیگر ترکیب می‌شوند.

با پیشرفت علم روایت‌شناسی، ساختار داستان‌ها و توجه به آن اهمیت ویژه‌ای پیدا کرد؛ به گونه‌ای که «مطالعه صورت‌گرایان و ساختارگرایان علاوه بر تحول در بررسی شعر، در بررسی داستان نیز انقلابی پدید آورد.» (ایگلتون، ۱۳۹۰: ۱۴۳) به بیان دیگر توجه به اصول و قواعد شکل‌دهنده داستان‌ها، مفاهیم جدیدی را برای خواننده تعریف نموده است که از طریق آن می‌تواند حضور نامریی نویسنده و راوی را به نحو ملموس‌تری احساس کند.

روایت‌ها، خط سیر (Trajectory) دارند؛ این بدان معناست که «معمولاً به جایی ختم می‌شوند و انتظار هم می‌رود که به جایی ختم شوند و نوعی پیشرفت و حتی راه‌حل یا نتیجه‌گیری در آن منظور شود.» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۳) از این جهت، روایت، مقابل گزارش یا توصیف قرار دارد؛ زیرا در این موارد، با روابط علی و معلولی و بعضاً چون و چرا مواجه نیست.

در یک تعریف کلی می‌توان روایت را «توالی ادراک شده وقایع دانست که ارتباط غیر اتفافی دارند و نوعاً مستلزم وجود انسان یا شبه‌انسان یا دیگر موجودات ذی‌شعور به عنوان شخصیت تجربه‌گراست که ما انسان‌ها از تجربه آنها درس می‌گیریم.» (همان: ۱۹)

یکی از مجموعه‌هایی که به دلیل ساختار و سادگی و البته مقدم بودن در ادبیات داستانی نوین پارسی، قابلیت بررسی روایی دارد، مجموعه یکی بود یکی نبود محمدعلی جمالزاده است.

گذری بر پژوهش‌های نویسندگان و منتقدان پیرامون اولین کتاب داستان کوتاه که آغازگر ادبیات واقع‌گرا در ایران نیز بوده است، نشان می‌دهد که بخش عمده نوشتارهای گوناگون به درونمایه و مضمون انتقادی اثر و شیوه نوین نگارش کتاب با تأثیر از ادبیات غرب اختصاص دارد و به ساختار روایی شش داستان آن توجه نشده است. پرسش‌های اصلی‌ای که در این جستار کوشیده‌ایم به آن پاسخ دهیم، عبارت است از:

۱. داستان‌های مجموعه یکی بود یکی نبود تا چه اندازه با معیارهای داستان‌وارگی از حیث ساختار هماهنگی دارد؟

۲. موفقیت این مجموعه به عنوان الگو و پیشروی داستان کوتاه در ایران چقدر تحت تأثیر درونمایه و چه میزان تحت تأثیر ساختار قرار دارد؟

برای پاسخ دادن به این دو پرسش اساسی و مشخص کردن گونه روایی، طرح و زاویه دید پنج داستان اول کتاب را که ساختارهای مشابهی دارد، مطمح نظر قرار داده‌ایم و برای پاسخ به سؤالات از نظریه ژپ لیت ولت^۱ و ژرار ژنت^۲ بهره برده‌ایم.

در این ساحت برای مشخص شدن رویکرد نگارنده، ابتدا به معرفی اجمالی کتاب و داستان‌های منتخب می‌پردازیم. سپس با استفاده از تئوری مورد بحث، سبک روایی و طرح آنها را بررسی می‌نماییم.

۲. جمالزاده و مجموعه داستان کوتاه یکی بود یکی نبود:

داستان کوتاه به شیوه غربی با مجموعه یکی بود یکی نبود محمدعلی جمالزاده در سال ۱۳۰۰ هـ. ش. به ایران وارد شد. این مجموعه مشتمل بر شش داستان کوتاه است که می‌کوشد تا «به ریشخند عقب‌ماندگی‌ها، خرافات و تحجرات پرداخته، غالباً پیامی آموزنده یا اصلاح‌طلبانه را به دوش کشد.» (میرصادقی، ۱۳۹۱: ۹۴)

هنر اصلی جمالزاده در این اثر به کار گرفتن هماهنگی زبان با درونمایه است؛ به بیان دیگر وی با استفاده از زبان کوچه و بازار و فرهنگ عامه مردم، نوعی سنت‌شکنی را وارد عرصه ادبیات رسمی کرد که پیش از آن کمتر سابقه داشت. «سبک نگارش بسیار روان و طبیعی بود و کلمات عامیانه بدون اینکه خواننده احساس کند که در استعمال آنها تکلفی به کار رفته، درست در جای خود نشسته بود.» (آرین پور، ۱۳۸۲: ۲۸۶)

از این رو یکی بود یکی نبود گنجینه ارزشمندی از واژه‌ها، ترکیبات و ضرب‌المثل‌هایی است که ذهن مردم عامی با آن خو گرفته است.

نقش جمالزاده در این اثر با دیباچه مبسوطی که بر کتاب نوشته است به عنوان یک منتقد ادبی نیز برجسته‌تر می‌گردد؛ زیرا «نگاه او در این دیباچه برخاسته از تلقی نسل مضطربی است که فراز و فرودها

1. Jaap Lintvelt
2. Gérard Genette

و شکست انقلاب مشروطه را دیده و بری از خوش خیالی متفکران صدر مشروطیت، کابوس انحطاط و اضمحلال را می بیند. به همین جهت در پی به کارگیری شکل های جدید ادبی برای از نو معنا کردن حیات است.» (میرعابدینی، ۱۳۸۹: ۹۸)

۳. طرح شناسی داستان:

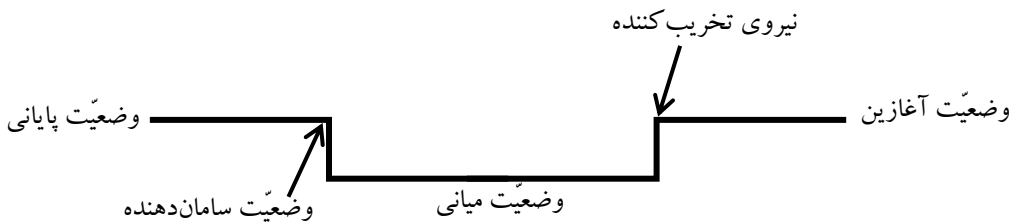
طرح (Plot) همان چارچوب داستان، یعنی شرح مختصر اتفاقاتی است که برای شخصیت ها می افتد. به عبارت دیگر طرح، «حلقه های پیوسته رشته حوادثی است که نویسنده انتخاب می کند و به یاری آن خواننده را به جایی که می خواهد می برد.» (یونسی، ۱۳۸۶: ۴۳) در نقل حوادث نباید گسستگی وجود داشته باشد، همچنین در طرح، «عناصر با یکدیگر ارتباط اندام وار دارند و اصل علیت بر آنها حاکم است.» (مندنی پور، ۱۳۸۹: ۱۲۹)

در یک تشبیه ساده می توان طرح را یک رشته تسبیح تلقی کرد که عهده دار پیوند دادن مهره ها به یکدیگر است. تودروف^۱ در تعریفی ساده از طرح، آن را «گذر از یک مرحله تعادل (وضعیتی که همه چیز عادی است و زندگی به خوبی پیش می رود)، به مرحله دیگر می داند.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۳). میان تعادل اولیه و تعادل ثانویه، یعنی وضعیت آغازی و وضعیت پایانی می توان سه مرحله دیگر در نظر گرفت.

قسمت آغازین معمولاً مقدمه چینی و معرفی شخصیت هاست. سپس حادثه ای این تعادل را بر هم می زند که با عنوان نیروی تخریب کننده از آن یاد می شود. جایگاه این نیرو در داستان های مختلف با تم ها (Thèmes) و سبک های گوناگون متفاوت است؛ مثلاً ممکن است نیروی تخریب کننده در ابتدای داستان باشد.

در پاره میانی عمدتاً از کشمکش ها سخن به میان می آید. سپس نیروی سامان دهنده وارد عمل می شود و مشکلات پیشین را برطرف می کند و به نوعی گره گشایی صورت می گیرد. در قسمت پایانی نیز نتیجه و مقصود نویسنده برای خواننده روشن می شود.

در یک نمودار کلی و با توجه به توضیحات، مراحل شکل گیری طرح داستانی را - اگر همه بخش های آن کامل باشد - می توان به صورت ذیل ترسیم کرد^(۲):



نمودار ۱: طرح داستان

۴. زاویه دید (Point of view):

زاویه دید، دستگاه مجازی منحصر به فردی است که برای روایت داستان، طراحی می‌شود. طراحی این دستگاه «تعیین‌کننده و تشخیص‌دهنده نگاهی است که میزانشن دقیق اشیاء داستانی متناسب با نگاه نویسنده، به فضا، مکان و اشیاء یک واقعه را شکل می‌دهد تا مکاشفه نویسنده و اشیاء مخلوقش در واقعه داستانی بهتر درک شود.» (خسروی، ۱۳۸۸: ۵۷)

ژرار ژنت نظریه پرداز فرانسوی با تأثیر از ساختارگرایان روسی، پنج حوزه را در بررسی روایت و زمان‌مندی طرح می‌کند: ۱. نظم ۲. تداوم (Duration) ۳. بسامد (Frequency) ۴. حالت یا وجه (Mode) ۵. آوا یا لحن

بخش چهارم و پنجم این نظریه در راستای یکدیگر، مربوط به زاویه دید و جایگاه راوی است. زاویه دید همان چشمانی است که خواننده از منظر آن روایت را می‌بیند. وجه یا حالت «رابطه راوی با روایت را مشخص می‌کند و شامل مقوله فاصله راوی با روایت و دیدگاه او نسبت به آن است و به این‌گونه مسائل می‌پردازد که آیا داستان با گفتار مستقیم، غیرمستقیم یا غیرمستقیم آزاد بیان شده است.» (اخلاقی، ۱۳۷۷: ۶۷)

بررسی این نکات که راوی از چه جایگاهی مثلاً کانون درونی اثر (Inter focalized) یا کانون بیرونی (External focalized) یا فاقد کانون (None focalized) به روایت می‌پردازد، سه گونه زاویه دید را شکل داده است: ۱. زاویه دید درونی ۲. زاویه دید بیرونی ۳. زاویه دید صفر.

زاویه دید درونی: داستان از دیدگاه کسی روایت می‌شود که اطلاعاتش به اندازه دیگر شخصیت‌های داستان است. به عبارت دیگر «در زاویه دید درونی، خواننده تنها از درون (حالت‌های روانی) و برون (حرکات، شکل) یک شخصیت آگاه است و از درون دیگر شخصیت‌ها بی‌خبر است.» (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۲۹). در دیدگاه درونی، راوی، درون‌کنش‌ها و رخدادها قرار دارد و داستان را از

همان زاویه دید روایت می کند. «برخی منتقدان، این نوع زاویه دید را فراروایت یا فروروایت می نامند.» (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۰۱)

زاویه دید بیرونی: داستان از دید کسی روایت می شود که برخلاف زاویه دید درونی، اطلاعاتش نه تنها به اندازه شخصیت های داستان نیست، بلکه کمتر از آنهاست. در حقیقت راوی، برون را می نگرد؛ نه درون را.

زاویه دید صفر یا بدون زاویه دید: داستان از نقطه نظر کسی روایت می شود که اطلاعاتش بیش از همه است و خداگونه بر همه چیز نظارت دارد. در این نوع زاویه دید گاهی بیننده «در بلندی می ایستد و گاهی از دور همه چیز را از نظر می گذراند. گاهی نزدیک می شود، آنقدر نزدیک که در ذهن شخصیت ها فرومی رود و آنجا به روایت می پردازد.» (محمدی، ۱۳۷۸: ۲۲۵) در این حالت با دانای کل نامحدود مواجه هستیم.

در نهایت می توان نتیجه گرفت که «تصویر راوی را می توان براساس نشانه های درونی خود روایت در تمایز با تصویر نویسنده بازسازی کرد.» (هرمن، ۱۳۹۱: ۶۳)

در بخش بعد با به کارگیری نظریه های مذکور به بررسی ساختار داستانی مجموعه یکی بود یکی نبود می پردازیم.

۵. بررسی انواع گونه های روایی:

یکی از مشهورترین نظریه پردازان گونه های روایی ژپ لیت ولت فرانسوی است که نظریه خود را بر مبنای سه گانه روای (Narrateur)، کنشگر (Acteur) و مخاطب (Narrataire) قرار داده است. از منظر وی هر یک از این بخش ها، قابلیت بررسی در راستای یکدیگر را دارد و می توان به گونه شناسی (Typologique) آنها پرداخت. این گونه شناسی که بر ناهمسانی عملی میان روای و کنشگر استوار است، دو شکل اصلی روایتی را تشکیل می دهد:

۱. روایت دنیای داستان ناهمسان (La narration hétérodiégétique)

۲. روایت دنیای داستان همسان (La narration homodiégétique)

از دیدگاه لیت ولت «هرگاه روای به عنوان کنشگر در دنیای داستان پدیدار نشود: روای \neq کنشگر؛ روایت دنیای داستان ناهمسان است. برخلاف آن در دنیای داستان همسان یک شخصیت داستانی دو نقش را بر عهده می گیرد، از یک سو به عنوان روای (من - روایت کننده) (Je- narrant) و وظیفه روایت

کردن را بر عهده دارد؛ از سوی دیگر همچون کنشگر (من - روایت شده) (Je- narre) عهده‌دار نقش در داستان است.» (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۲۴)

از سوی دیگر می‌توان در ذیل هر یک از این موارد، شکل‌های فرعی دیگری را با توجه به مرکز جهت‌گیری (La centre d'orientation) بررسی کرد. دنیای داستانی ناهمسان به سه بخش قابل طبقه‌بندی است:

۱. گونه‌ی روایی متن‌نگار (Type narrative auctorielle)

۲. گونه‌ی روایی کنشگر (Type narrative actoriel)

۳. گونه‌ی روایی خنثی (بی‌طرف) (Type narrative neuter)

گونه‌ی روایی متن‌نگار: «زمانی است که مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی (+) واقع شود؛ نه بر یکی از کنشگران (-). در این حالت راوی همچون نقش‌ساز روایت، خواننده را به جهان داستان هدایت می‌کند.» (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۲۴) به بیان دیگر مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر روی راوی قرار می‌گیرد و راوی با کنشگر یکسان نیست. با توجه به تعریف پرسپکتیو روایی (Perspective narrative)^(۱) راوی دانای کل در این گونه‌ی روایی «از همه چیز با اطلاع است و از تمامیت دنیای داستانی خارج آگاه است.» (لینت و لت، ۱۳۹۰: ۴۱) شناخت راوی از زندگی درونی نیز نامحدود و خدشه‌ناپذیر است.

گونه‌ی روایی کنشگر: هنگامی اتفاق می‌افتد که «مرکز جهت‌گیری خواننده بر راوی (-) واقع نشود؛ بلکه درست برعکس بر کنشگران (+) واقع شود.» (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۲۵) در این حالت دوربین بر یکی از کنشگران متمرکز می‌شود. به دیگر سخن، هر جا که کنشگر مورد نظر در مرکز توجه قرار گیرد، خواننده می‌تواند کنش‌های داستانی را مشاهده کند؛ لذا محدودیت بیشتری نسبت به گونه‌ی روایی متن‌نگار وجود دارد. «با اتخاذ پرسپکتیو یک کنشگر، راوی بر شناخت درونی آن کنشگر محدود می‌شود.» (لینت و لت، ۱۳۹۰: ۴۱)

گونه‌ی روایی خنثی (بی‌طرف): زمانی است که نه راوی (-) و نه حتی کنشگر (-) هیچ‌کدام در مرکز توجه خواننده قرار ندارند. در نتیجه «هیچ مرکز جهت‌گیری فردی (Individualise) برای نگاه خواننده وجود ندارد.» (عباسی، ۱۳۸۱: ۵۸). در این حالت، راوی درباره‌ی شخصیت‌ها وضعیتی خنثی دارد و

درباره آنها قضاوت و تفسیری انجام نمی‌دهد. در حقیقت راوی همچون دوربینی است که «حالتی ابژکتیو (Objective) یا بیرونی را اتخاذ می‌کند.» (همان‌جا)

روایت در دنیای داستانی همسان به دو گروه قابل طبقه‌بندی است: ۱. گونه‌ی روایی متن‌نگار ۲. گونه‌ی روایی کنشگر.

گونه‌ی روایی متن‌نگار: در این گونه «خواننده به یاری پرسپکتیو روایتی شخصیت - راوی (من - روایت‌کننده)، با دنیای داستان آشنا می‌شود. در حقیقت شخصیت - راوی با نگاهی به پشت سر یا به گذشته خود آنچه را که برایش پیش آمده است، روایت می‌کند.» (محمّدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۲۵) در این گونه روایت‌ها، راوی هم کارکرد بازنمایی و هم کارکرد کشی بر عهده دارد. در این شرایط «شخصیت - راوی می‌تواند یک بعد مسافت زمانی یا روانی را اختیار کند و بدین وسیله زندگی‌ای را که در گذشته به عنوان شخصیت - کنشگر تجربه کرده است، بازبینی و بازنمایی کند.» (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۹۹)

گونه‌ی روایی کنشگر: در دنیای داستان همسان «شخصیت - راوی (من - روایت‌کننده) با شخصیت - کنشگر (من - روایت‌شده) کاملاً یکسان می‌باشد.» (محمّدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۲۵) در این حالت راوی قادر است که گذشته‌اش را دوباره زنده کند. به بیان دیگر دوربین تنها با یکی از کنشگران همراه است و اتفاقات از منظر او روایت می‌شود.

راوی چیستی و هویت متن را مشخص می‌کند. «شیوه‌ها و شگردهایی که برای متن انتخاب می‌شود، یکی از عوامل مهم تمایز متون روایی است.» (مدبری و حسینی سروری، ۱۳۸۷: ۴) در پایان می‌توان تفاوت میان گونه‌های روایی را چنین جمع‌بندی کرد: «تنها تفاوت میان گونه‌ی روایی همسان کنشگر و گونه‌ی روایی ناهمسان کنشگر در جایگاه راوی است، در نوع همسان راوی به عنوان کنشگر معرفی می‌شود که با همان حالت اصلی در بطن داستان قرار دارد؛ در حالی که در نوع ناهمسان، راوی با کنشگر داستان بیگانه است و این دو یکی نیستند؛ راوی در یک محیط است و کنشگر در محیط دیگر... تفاوت میان گونه‌ی روایی متن‌نگار همسان و ناهمسان از اهمیت زیادی برخوردار است. در گونه‌ی روایی متن‌نگار همسان، راوی همان کنشگر است که این مسئله، همه‌چیزدانی و عمق دید او را محدود می‌کند؛ برخلاف گونه‌ی روایی متن‌نگار که دانای کل می‌تواند درون کنشگران دیگر را به تصویر بکشد.» (Lintvelt, 1981: 98)

۶. خلاصه طرح داستان «فارسی شکر است»:

مردی هنگام برگشت از فرنگ به اشتباه در بندر دستگیر می‌شود. رمضان، دیگر شخصیت داستان، به دلیل نفهمیدن زبان دیگر زندانیان با آنها کشمکش پیدا می‌کند. راوی یا همان مرد از فرنگ برگشته او را آرام می‌کند. در نهایت زندانیان که به دلیل رقابت دو مأمور به اشتباه گرفتار شده‌اند، آزاد می‌شوند.

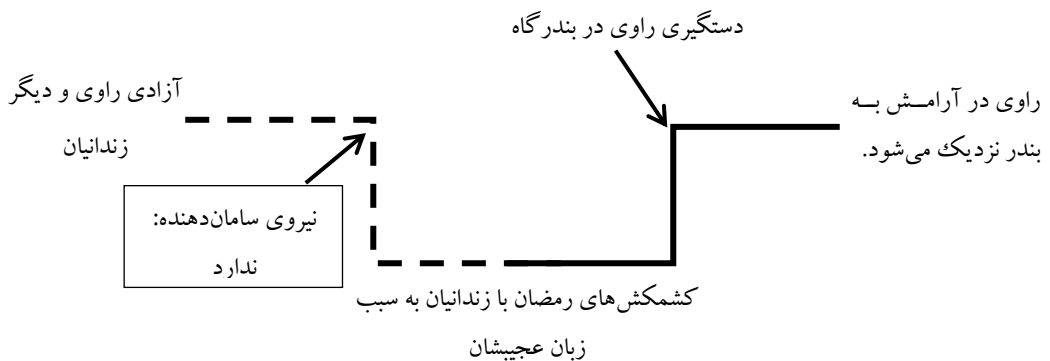
۶-۱. شرح طرح داستانی «فارسی شکر است»:

داستان «فارسی شکر است» از نوع همسان‌متن نگاراست؛ زیرا که راوی با نقبی بر گذشته، خاطراتی را بیان می‌کند؛ در عین حال با دیگر کنشگران همراه است و توصیف‌های دقیقی از هریک ارائه می‌دهد و گاهی حالات درونی آنها را با ذهنیات خود تحلیل می‌کند:

«رمضان مادر مرده که از فارسی شیرین جناب شیخ یک کلمه سرش نشد، مثل آن بود که گمان کرده باشد که آقا شیخ با اجنه و از ما بهتران حرف می‌زند یا مشغول ذکر اوراد و عزایم است، آثار هول و وحشت در وجناتش ظاهر شد و بسم‌اللهی گفت و یواشکی بنای عقب کشیدن را گذاشت.» (جمالزاده، ۱۳۵۶: ۲۸)

از آنجایی که راوی خود در داستان حضور دارد، گونه‌ی روایی همسان است و من روایت‌کننده و من روایت‌شده یکسان هستند.

بررسی طرح داستان «فارسی شکر است»، نشان می‌دهد که «این داستان خوب شروع شده و با تداوم و گیرایی تمام جریان یافته و خوب پایان پذیرفته است. به علاوه نویسنده آنچه را در دل داشته به صورتی هنرمندانه در خلال رفتار و گفتار قهرمان و حوادث داستان گنجانده است.» (یوسفی، ۱۳۸۰: ۲۷۲) به جز نیروی سامان‌دهنده، تمام الگوی طرح کامل است.



نمودار ۲: طرح داستان فارسی شکر است

همان گونه که نمودار نشان می‌دهد، وضعیّت آغازین و وضعیّت پایانی کاملاً در راستای یکدیگر قرار دارد.

زاویه دید این داستان درونی است و راوی از داخل به کنشگران و حوادث نگاه می‌کند: «رمضان همین که دید خیر راستی راستی فارسی سرم می‌شود و فارسی را راست و حسینی باش حرف می‌زنم، دست مرا گرفت و حالا نبوس و کی ببوس و چنان ذوقش گرفت که انگار دنیا را بش دادند.» (جمالزاده، ۱۳۵۶: ۳۵)

۷. خلاصه طرح داستان «رجل سیاسی»:

شیخ جعفر، حلاج محله، به دلیل سرکوفت‌های دائمی همسرش تصمیم می‌گیرد، شغلش را عوض کند. او به دلیل داشتن صدای بلند، در جریان اختلاف دولت و مجلس، سردمدار مخالفان می‌شود. در نهایت، همین خوش خدمتی منجر به انتخاب رسمی او به عنوان نماینده در مجلس می‌گردد.

۷-۱. شرح طرح داستانی «رجل سیاسی»:

در داستان «رجل سیاسی»، نویسنده «صحنه‌هایی را از آشفته‌بازار جامعه ایران را پس از استقرار مشروطه مجسم می‌کند.» (دستغیب، ۱۳۵۶: ۶۱) از آنجایی که جعفر پنه‌زن با نگاهی به گذشته خود شرح رجل سیاسی شدن خود را بیان می‌کند و خود را در مرکز توجه خواننده قرار می‌دهد، گونه روایی، همسان متن نگار و زاویه دید دقیقاً مانند مورد پیشین درونی است.

طرح این داستان نیز نیروی سامان‌دهنده ندارد و نقطه آغازین و پایانی دو گونه تعادل متفاوت، اما در راستای یکدیگر را نشان می‌دهد؛ زیرا که شخصیّت اصلی داستان ابتدا به صورت شخص فقیری ظاهر می‌شود و در نهایت به مقام والایی نائل می‌شود.

سردمدار شدن جعفر در

مخالفت‌های مردمی به دلیل

داشتن صدای رسا

ورود حلاج به

مجلس و کلا

نیروی سامان‌دهنده:

ندارد

بدبختی و فقر جعفر

حلاج

احترام مردم به جعفر و حمایت از او در

انتخابات مجلس

نمودار ۳: طرح داستان رجل سیاسی

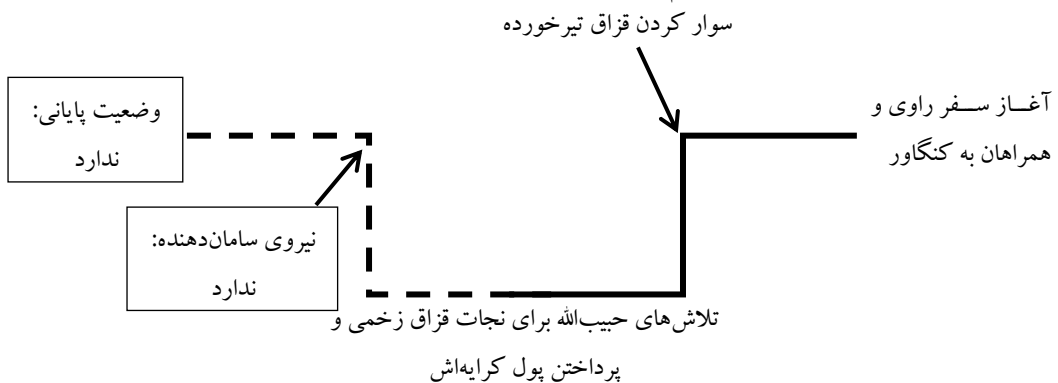
۸. خلاصه طرح داستان «دوستی خاله خرسه»:

حبیب‌الله برای رسیدگی به امور خانواده برادر کشته شده‌اش عازم کنگاور است؛ در راه حبیب از روی جوانمردی، قزاق تیرخورده‌ای را سوار گاری می‌کند و کرایه او را هم می‌پردازد. گاری به کنگاور می‌رسد و قزاق که قبلاً پول‌های حبیب را دزدانه دیده است، او را به یاری دوستانش برای سرقت پول‌هایش می‌کشد!

۸-۱. شرح طرح داستانی «دوستی خاله خرسه»:

از حیث گونه روایی، این حکایت هم، همسان متن گراست؛ زیرا راوی خود یکی از چند مسافری است که قصد سفر به کنگاور را دارد و از نزدیک شاهد قتل حبیب‌الله دوست و همسفرش است؛ پس نقطه دید، درونی است و خواننده این نزدیکی را حس می‌کند: «دیدم جسد حبیب ناکام در زیر خرمن شکوفه برف ناپدید گردیده است و نه از او اثری مانده و نه جا پای قزاق بد سرشت! دست بی‌اعتنای طبیعت هر دو را پوشانده و هیچ اثری از مجازات و مکافات در میان ندیدیم.» (جمالزاده، ۱۳۵۶: ۷۷)

طرح این داستان اگرچه به مرگ حبیب منجر می‌شود، کامل نیست؛ چون نه نیروی سامان‌دهنده دارد و نه وضعی پایانی با وضعی آغازین هماهنگ است. بنابراین نقطه آغاز تا وضعی میانی آن را می‌توان به صورت نمودار ذیل ترسیم کرد:



نمودار: طرح داستان دوستی خاله خرسه

۹. خلاصه طرح داستان «درد و دل ملا قربانعلی»:

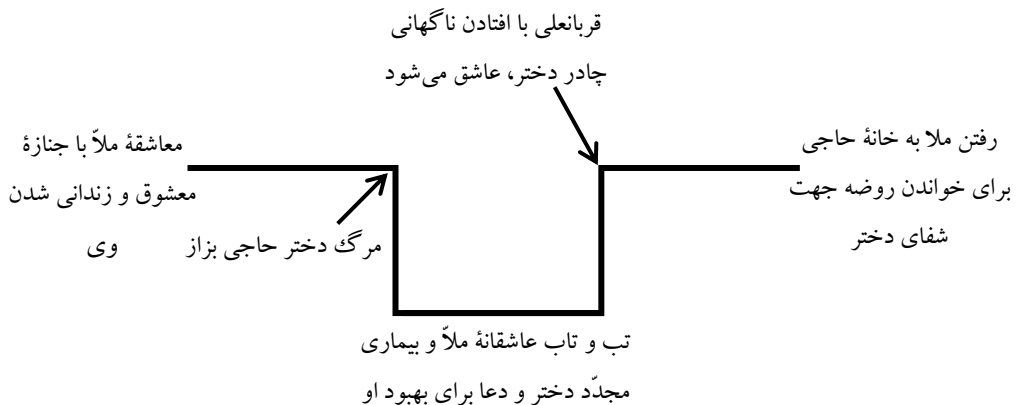
حاجی بزاز، قربانعلی را برای روضه‌خوانی جهت شفای دخترش به منزل فرامی‌خواند. حاجی، پول قربانعلی را به دست دخترش می‌سپارد تا به او بدهد؛ اما دست‌های سفید و افتادن ناگهانی چادر از سر دختر در اثر برخورد با بوته گل سرخ، قربانعلی را مدهوش و شیدا می‌کند. مدتی بعد، ملا همسر خود را

از دست می‌دهد و درست در همین ایام دوباره دخترِ حاجی به بستر بیماری می‌افتد و پدر باز هم برای شفای دختر دست به دامن ملا می‌شود. در نهایت دختر زیبا جان به جان آفرین تسلیم می‌کند و این بار قربانعلی مأمور می‌شود تا صبح بر جنازه او قرآن بخواند. شدت عشق، او را به معاشقه با جنازه می‌کشاند، همین مسئله سبب دستگیری ملا می‌شود و به زندان می‌افتد.

۹-۱. شرح طرح داستانی «درد و دل ملا قربانعلی»:

این حکایتِ جمالزاده نیز همسانِ متن‌نگار است. در ابتدای داستان متوجه می‌شویم که قربانعلی به دلیل ارتکاب جرم در زندان به سر می‌برد. قربانعلی به گذشته‌های دور برمی‌گردد و سرگذشت خود را تا لحظه دستگیری برای خواننده نقل می‌کند. دوربین نگاه ملا از درون حوادث، جزئیات ظاهری محبوب را تماشا می‌کند و آن را به تصویر می‌کشد. «از مقدمات که بگذریم و به عاشق شدن قربانعلی برسیم، تصویر درخت، گل سرخ و گیسوان پریشان و دهن خندان دختر بزاز در سراسر داستان موجزن است و به منزله سلسله ارتباط خیالات ملا قربانعلی است.» (یوسفی، ۱۳۸۰: ۲۷۳)

این داستان طبق تعاریف عناوین ذکر شده در صفحه‌های پیشین، طرح کامل دارد و تمام اجزای آن با یکدیگر، هماهنگی کامل است. وضعیت آغازین، هم‌سو با وضعیت پایانی است و نیروی تخریب‌کننده و سامان‌دهنده با یکدیگر ارتباط کامل دارد؛ قربانعلی با افتادن یکباره چادر دختر بزاز، عاشق او می‌شود و روند داستان تغییر پیدا می‌کند. با مرگ محبوب، پایان داستان به سمت مغالزه‌نهایی و اسارت ملای روضه‌خوان سوق پیدا می‌کند:



نمودار ۵: طرح داستان درد و دل ملا قربانعلی

۱.۱. تحلیل کوتاه بررسی ساختار داستان‌های مجموعه «یکی بود یکی نبود»:

همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، یکی بود یکی نبود، سرشار از واژه‌ها و اصطلاحات مردم کوچه و بازار است. از این رو «گاه داستان فدای فرهنگ عامه‌گرایی شده است. جمالزاده معترف است که از قالب داستان تنها به عنوان وسیله‌ای برای جمع‌آوری و حفظ امثال و حکم استفاده کرده است.» (میرعابدینی، ۱۳۸۶، ج ۱: ۸۰)

جمالزاده به شیوه‌ای ابتدایی و ساده در پنج داستان اول به نقل حوادث همّت گماشته و هیچ‌گونه پیچیدگی در آن وارد نکرده است. از میان موارد مذکور، طرح داستان «درد و دل ملا قربانعلی» کامل است و با معیارهای داستان کوتاه هم‌خوانی دارد. خواننده مدام از خود می‌پرسد: سرانجام عاشقی ملا چه می‌شود؟ و در حالت تعلیق اولیه به دنبال جست و جوی علت به زندان افتادن ملای با ایمان ابتدای داستان است. در مابقی داستان‌ها، نیروی سامان‌دهنده حضور ندارد و وضعیت میانی مستقیماً به وضعیت پایانی متصل می‌شود.

«بیل دیگ بیل چغندر» از حیث اینکه در آن دو داستان در یک داستان مطرح می‌شود، نسبت به چهار داستان دیگر برتری دارد؛ اما به دلیل کامل نبودن و گزارش‌گونگی (بخش اول) نمی‌توان چارچوب و طرح کاملی برای آن در نظر گرفت؛ البته ذکر این نکته ضروری می‌نماید که جمالزاده با وقوف به نیروی تخریب‌کننده به عنوان یکی از عناصر لازم و حتمی برای داستان، از عهده این مهم به خوبی برآمده و در همه داستان‌ها به فراخور حال و موضوع، نیرویی را که تعادل را به هم می‌ریزد، وارد نموده است.

ابتکار و نوآوری از جهت گونه‌روایی در این کتاب به چشم نمی‌خورد و به صورت یکسان و یکدست همسان‌متن‌نگار است. راوی با نگاهی به گذشته‌های دور و گاه نزدیک به نقل خاطرات داستان‌واره خود می‌پردازد.

در حقیقت پنج داستان یک راوی دارد - به استثنای «سرگذشت مشتم‌مالچی» - که در بازه‌های مختلف زمانی، تجربه‌های گوناگون را از سفر به انزلی تا تجربه حمام‌فرنگی ترسیم کرده است. در این شرایط زاویه‌دید نیز درونی می‌شود و خواننده احساس صمیمیت بیشتری با نویسنده می‌کند؛ اگرچه «فقط می‌تواند از درون خودش به خارج نگاه کند و ممکن نیست که از خارج خودش را مورد داوری قرار دهد.» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۳۸۹) گونه‌روایی همسان‌متن‌نگار به همراه زاویه‌دید درونی دست به

دست هم داده‌اند تا القای خاطرات با زبانی نزدیک‌تر به خواننده منتقل شود. هرچند داستان کوتاه، مجال پردازش عناصر را مانند داستان بلند و رمان ندارد، اما برخی از عناصر داستانی مثل طرح، گونه روایی و زاویه دید نقش تعیین کننده‌ای در شکل دادن به اثری ماندگار بر عهده دارد. گونه روایی و گزینش زاویه دید مناسب و هماهنگ با آن، وحدت تأثیر را که یکی از ویژگی‌های مهم داستان کوتاه است، برجسته می‌کند. به بیان دیگر چنانچه این دو عنصر مهم در راستای یکدیگر به کار نروند، سهم خواننده و لذت متن به نحو چشمگیری کاهش می‌یابد. تحلیل‌های پیشین، موفقیت جمالزاده را در ارتباط میان دو عنصر نشان می‌دهد. در ترسیم طرح داستان باید از عناصری که در پیشبرد حوادث تأثیری ندارند، چشم‌پوشی کرد؛ اما «اغلب اوقات عناصری که در طرح اهمیتی ندارند، از لحاظ درونمایه اهمیتی بسزا دارند.» (اسکولز، ۱۳۸۷: ۱۹) طرح‌های داستانی مجموعه «یکی بود یکی نبود» بسیار ساده و فاقد پیچیدگی‌های تو در تو است. عناصر متفرقه این اثر که همان زبان عامیانه و دغدغه‌های فکری جمالزاده است، در شکل دادن به درونمایه اصلی هر داستان نقش اساسی را ایفا می‌کند. بر همین مبنا می‌توان گفت بهانه‌های کوچک، عامل آغاز داستان‌های جمالزاده است و پتانسیل اولیه را برای ادامه خوانش ایجاد می‌کند؛ اما در میانه‌های داستان این زبان صمیمی جمالزاده است که راه را هموارتر می‌کند.

با نگاهی اجمالی می‌توان دریافت «کتاب یکی بود یکی نبود، به عنوان نخستین پاسخ به مقفتضیات یک نوجویی فرهنگی و ادبی در اجتماع آن روز اهمیت بسیار دارد» (سپانلو، ۱۳۸۷: ۴۲)؛ اما از جهت ساختاری بسیار ابتدایی و نوپاست. سبک داستان‌پردازی به حدی ساده است که اگر عناوین را از میان کتاب حذف کنیم، این تکرار ساختار به خوبی مشهود می‌گردد؛ اما به هر روی این اثر بیانیه و طلیعه نویسندگان بعدی ایران به سوی داستان‌نویسی به سبک غربی است.

۱۲. نتیجه‌گیری:

نتایج حاصل از بررسی ساختار داستانی یکی بود یکی نبود را می‌توان در موارد ذیل جمع‌بندی کرد:

۱. پنج داستان اولیه مجموعه مذکور از جهت نوع روایت، همسان هستند؛ زیرا «من»، نقش روایت‌کننده را بر عهده دارد و متن‌نگار هستند؛ چون نویسنده در زمان حال به گذشته بازگشته و همراه با دیگر کنشگران وقایع را از برون و گاه از درون شرح داده است.

۲. تمام داستان‌های مورد بررسی از زاویه دید درونی روایت شده‌اند که با طبیعت متن و صمیمیت واژگان و ضرب‌المثل‌های عامیانه مورد استفاده در کتاب هم‌خوانی دارد؛ به بیان دیگر جمالزاده زاویه دید را هماهنگ با درونمایه انتخاب نموده است که می‌توان آن را از مزایای داستان‌های کتاب برشمرد.

۳. داستان «درد و دل ملا قربانعلی» کامل‌ترین طرح را دارد و همه وقایع به صورت زنجیروار و پیوسته، ساختار آن را تشکیل می‌دهد. بخش دوم داستان «بیل دیگ بیل چغندر» هم طرح داستانی کاملی دارد، اما به دلیل نقصان بخش اولیه در مرتبه بعدی نسبت به داستان «درد و دل ملا قربانعلی» قرار می‌گیرد.

۴. موفقیت چشمگیر این مجموعه پیش از جنبه داستانی مرهون زبان ساده و روان مردم کوچه و بازار است که امروزه گذشت زمان، گرد فراموشی را بر تارک برخی از آنها نشانیده است.

۵. اگرچه تعدادی از داستان‌های مذکور به دلیل نداشتن نیروی سامان‌دهنده، نقصان ساختاری دارند، روند داستان‌ها به صورت طبیعی و معتدل است و خواننده با همین فقدان ساختاری، علاقه‌مند به دانستن سرانجام وقایع است.

۱۳. پی‌نوشت‌ها:

(۱) مقصود از پرسپکتیو روایی «ادراک جهان داستانی به واسطه یک فاعل - ادراک کننده است: راوی یا کنشگر» (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۳۸)

(۲) چنانچه بخشی از طرح کامل نباشد، آن را با خط‌چین مشخص می‌کنیم.

(۳) با توجه به نقصان زیاد داستان اولیه و گزارش‌گونگی آن، تنها به ترسیم نمودار بخش دوم - سرگذشت مشت‌مالچی - که اتفاقاً طرح کاملی دارد، بسنده کرده‌ایم.

۱۴. منابع فارسی:

آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۶)، *از نیما تا روزگار ما*، چاپ چهارم، تهران: زوار.

اخلاقی، اکبر (۱۳۷۷)، *تحلیل ساختاری منطق‌الطیر*، تهران: فردا.

اخوت، احمد (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، اصفهان: فردا.

اسکولز، رابرت (۱۳۸۷)، *عناصر داستان*، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ سوم، تهران: مرکز.

ایگلتون، تری (۱۳۹۰)، *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، چاپ ششم، تهران: مرکز.

تایسن، لیس (۱۳۸۷)، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: حکایت قلم

نویسنده.

تولان، مایکل (۱۳۸۶)، *روایت‌شناسی، درآمدی زبان‌شناختی - انتقادی*، ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.

جمالزاده، محمدعلی (۱۳۵۶)، *یکی بود یکی نبود*، تهران: دانشگاه تهران.

خسروی، ابوتراب (۱۳۸۸)، *حاشیه‌ای بر مبانی داستان*، تهران: ثالث.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۶)، *نقد آثار محمدعلی جمالزاده*، تهران: چاپار.

سپانلو، محمدعلی (۱۳۸۷)، *نویسندگان پیشرو ایران*، چاپ هفتم، تهران: نگاه.

عباسی، علی (۱۳۸۱)، «گونه‌های روایتی»، *پژوهشنامه علوم انسانی*، شماره ۳۳، صص ۵۱-۷۴.

لینت ولت، ژب (۱۳۹۰)، *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت و نقطه‌دید*، ترجمه علی عباسی و نصرت حجازی، تهران: علمی فرهنگی.

مارتین، والاس (۱۳۸۶)، *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهباء، چاپ سوم، تهران: هرمس.

محمدی، محمدهادی (۱۳۷۸)، *روش‌شناسی نقد ادبیات کودک*، تهران: سروش

----- و علی عباسی (۱۳۸۱)، *صد ساختار یک اسطوره*، تهران: چیستا.

مدبری، محمود و نجمه حسینی سروری (۱۳۸۷)، «از تاریخ روایی تا روایت داستانی»، *گوهر گویا*، سال دوم، شماره ۶، صص ۱-۲۸.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۸)، *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ سوم، تهران: آگه.

مندی‌پور، شهریار (۱۳۸۹)، *ارواح شهرزاد*، چاپ سوم، تهران: ققنوس.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۰)، *عناصر داستان*، چاپ چهارم، تهران: سخن.

----- (۱۳۹۱)، *داستان کوتاه*، ادبیات داستانی ایران زمین (از مجموعه مقالات دانشنامه ایرانیکا)، ترجمه پیمان متین، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶)، *صد سال داستان‌نویسی ایران*، جلد اول، چاپ چهارم، تهران: چشمه.

----- (۱۳۸۹)، *در ستایش داستان (مقاله‌ها و گفت و گوها)*، تهران: چشمه.

هرمن، دیوید (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی ساختارگرا*، دانشنامه روایت‌شناسی، ترجمه محمد راغب، زیر نظر فرزانه سجودی، تهران: علم.

یوسفی، غلامحسین (۱۳۸۰)، *دیداری با اهل قلم (درباره بیست کتاب نثر فارسی)*، جلد دوم، چاپ هفتم، تهران: علمی.

یونسی، ابراهیم (۱۳۸۶)، *هنر داستان‌نویسی*، چاپ نهم، تهران: نگاه.

منابع لاتین:

Lintvelt, Jaap (1981), *Essai de typologie narrative: le point de vue*, Paris: José cort.

