• دریافت ۹۱/۲/۱
• تأیید ۹۱/۱۲/۲۰

بررسی تطبیقی داستان‌های کوتاه منفلوطی و جمال‌زاده

دکتر حجت رسولی*
پریسا بختیاری**

چکیده

داستان کوتاه در دهه هشتاد قرن نوزدهم میلادی در غرب ظهور کرد و همزمان با تحولات سیاسی و اجتماعی نیمهٔ اول قرن معاصر ایران و کشورهای عربی، وارد این سرزمین‌ها شد. داستان کوتاه با تلاش و ابتکار ادیبان و روشنفکران بزرگی چون مصطفی لطفی المنفلوطی در مصر و محمدعلی جمال‌زاده در ایران به یکی از مهم‌ترین انواع ادبی در این کشورها تبدیل شد و توجه خوانندگان بسیاری را به خود معطوف ساخت. این دو ادیب، نویسندگانی تأثیرگذار و پیشگام در ادبیات داستانی کشورهای خود هستند. با توجه به هم‌عصر بودن آن دو و زندگی در شرایط اجتماعی، فرهنگی و سیاسی تقریباً مشابه و تشابه سیر تکوین ادبیات داستانی در ایران و مصر، وجوه اشتراک بسیاری در مضامین و سبک داستان‌پردازی منفلوطی و جمال‌زاده مشاهده می‌شود که بررسی و تبیین آن ضروری می‌نماید. این پژوهش با روش تحلیلی و مقایسه‌ای و براساس رویکرد آمریکایی در ادبیات تطبیقی، به مقایسه شیوهٔ نگارش، مضمون، پرداخت و عناصر داستان کوتاه این دو ادیب پرداخته و وجوه اشتراک و تفاوت آن‌ها را بیان کرده است. این بررسی نشان می‌دهد که این دو نویسنده، باوجود تفاوت در زبان، شباهت‌های فراوانی در مضمون و اسلوب نگارش داشته و با زبانی انتقادی به بیان مشکلات جامعهٔ خود پرداخته‌اند.

واژگان کلیدی:
داستان کوتاه، ادبیات تطبیقی، مصطفی لطفی المنفلوطی، محمدعلی جمال‌زاده.

* دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید بهشتی h-rasouli@sbu.ac.ir
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیلات عربی، دانشگاه شهید بهشتی

مقدمه

داستان کوتاه یکی از جذاب‌ترین انواع ادبی است و طرفداران بسیاری دارد. این نوع ادبی، در شرق، برگرفته از ادبیات مغرب‌زمین و زادهٔ دورهٔ معاصر است و توجه علاقه‌مندان بسیاری را به خود جلب کرده است. ازجمله نویسندگان نام‌آشنا و تأثیرگذار این نوع در ادبیات عربی، مصطفی لطفی المنفلوطی (۱۸۷۲– ۱۹۲۴ م.) و در ادبیات فارسی، محمدعلی جمال‌زاده (۱۲۷۰– ۱۳۷۶ ش.) است. منفلوطی و جمال‌زاده نویسندگان متعهد و روشنگری بودند که دردها و مشکلات اجتماع خود، نظیر فقر، فقدان آگاهی، بی‌سوادی و غرب‌زدگی، را درک کرده و درپی اصلاح آن بودند. این اصلاحات ابتدا در قالب نوشتن مقالات انتقادی نمایان شد و سپس وارد دنیای داستان‌نویسی گشت. آگاهی کامل از قواعد زبان و ادبیات خود، موجب شده هر دو نویسنده در سبک خاصی از نگارش به جایگاه ارزنده‌ای دست یابند. منفلوطی درپی رهایی نثر از آرایش‌های متکلف و مصنوع بوده و نثری سهل و شیوا ارائه داده و جمال‌زاده با به‌کارگیری زبان محاوره‌ای و گنجاندن ضرب‌المثل های عامیانه در نثر خویش، درپی حفظ و گردآوری آن‌ها بوده و، علاوه‌بر قشر فرهیخته، همراهی عامه مردم با داستان‌هایش را موجب شده است.

بیشتر کتاب‌هایی که در موضوع داستان‌نویسی و ادبیات داستانی ایران نوشته شده‌اند از محمدعلی جمال‌زاده و تأثیر وی در ادب داستانی ایران یاد کرده‌اند که این نکته جایگاه ویژه و ابدی جمال‌زاده را در ادبیات داستانی ایران نشان می‌دهد. کتاب‌ها و مقالاتی نیز به داستان‌پردازی، سبک، مضمون و زبان آثار جمال‌زاده پرداخته و به‌نیکی آثار وی را نقد و بررسی کرده‌اند. این کوشش‌ها گامی ارزشمند درجهت شناساندن هرچه بهتر جمال‌زاده و جایگاه ادبی وی بوده است. ازجمله کتاب‌هایی که به جمال‌زاده پرداخته‌اند «یاد محمدعلی جمال‌زاده»، گردآوری علی دهباشی، و از مقالات نوشته‌شده دربارهٔ وی «روایت‌شناسی داستان‌های کوتاه محمدعلی جمال‌زاده»، نوشتهٔ رحمان مشتاق‌مهر (*زبان و ادبیات دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی* تبریز، شمارهٔ ۲۰۷) و نیز «جمال‌زاده و هدایت؛ پایه‌گذاران ادبیات نوین فارسی» (*ایران نامه*، شمارهٔ ۶۱) است.

بیشتر نویسندگان درزمینهٔ ادبیات داستانی عرب نیز از منفلوطی به‌مثابه نویسنده‌ای متبحر در سبکی خاص از نگارش نام می‌برند و از داستان‌های وی، نه به‌علت داستان‌پردازی قوی، بلکه بیشتر به‌دلیل سبک نگارش شیوا، ساده و نیکو یاد می‌کنند. ازجمله کتاب‌هایی که در نقد و بررسی آثار منفلوطی نوشته شده *مصطفی لطفی المنفلوطی؛ حیاته و أدبه*، نوشتهٔ محمد أبوالانوار، است که تمام آثار منفلوطی را نقد کرده است. مقالهٔ «بدبینی و بازتاب آن در آثار مصطفی لطفی المنفلوطی»، نوشتهٔ مظفر اکبری مفاخر (*کتاب ماه ادبیات*، شمارهٔ ۱۴۱) به‌نحوی شایسته به نگرش بدبینانه و یأس‌آلود نویسنده در آثارش و عوامل بروز این پدیده پرداخته و مقالهٔ «عدالت اجتماعی در اندیشه مصطفی لطفی المنفلوطی»، نوشتهٔ ابوالفضل تقی‌پور (*دانشنامه*، شمارهٔ ۶۲) نیز به بررسی دیدگاه منفلوطی درزمینهٔ عدالت پرداخته است. اما، با توجه به بررسی‌هایی که انجام شد، اثری درخصوص داستان‌نویسی این دو در کنار هم و ازمنظر مقایسه‌ای به دست نیامد. این پژوهش به بررسی و مقایسهٔ داستان‌های کوتاه کتاب یکی بود یکی *نبود* جمال‌زاده و داستان‌های کوتاه تألیفی کتاب *العبرات* منفلوطی پرداخته و، با توجه به اشتراکات ادبیات فارسی و عربی و شرایط اجتماعی و سیاسی حاکم بر ایران و مصر در آن دوران، درپی پاسخ به این سؤالات است:

چه عواملی سبب ماندگاری نام منفلوطی و جمال‌زاده در ادبیات داستانی کشورهایشان شده است؟

ویژگی‌های داستان‌های کوتاه این دو ادیب کدام است و چه اشتراکات و تفاوت‌هایی با هم دارند؟

چه عواملی موجب می‌شود این دو نویسنده در کنار هم قرار گیرند؟

داستان کوتاه

داستان کوتاه ترجمه‌ای از «Short Story» و مترادف با «Novell» فرانسوی است. داستان کوتاه، به شکل و الگوی امروزی، در قرن نوزدهم ظهور کرد. براندر ماتیو آمریکایی، نویسندهٔ کتاب *فلسفهٔ داستان کوتاه* در سال ۱۸۸۵، برای نخستین

بار اصطلاح داستان کوتاه را در زبان انگلیسی پیشنهاد داد و آن را از داستانی که کوتاه شده باشد متمایز کرد (میرصادقی ۱۳۷۶: ۱۸۰). تاریخ داستان کوتاه، از یک سو، با نام ادگار آلن‌پو (۱۸۴۰– ۱۹۲۰) پیوند می‌خورد؛ کسی که سعی کرد آن را به‌منزلهٔ یک اثر هنری که در ساختار و مضمون و هدف با رمان متفاوت است تثبیت کند و برای آن ضوابط و قیودی تعیین کرد که حدود آن را مشخص می‌کند و برای آن وجودی مستقل می سازد و، ازسوی دیگر، با نام گوگول در روسیه عجین است (النساج ۱۹۹۰: ۳۰). این دو، پدران داستان کوتاه محسوب می‌شوند.

نویسندگان و پژوهشگران مختلف برای داستان کوتاه تعاریف متعدد و متنوعی ارائه کرده‌اند. مثلاً ابراهیم فتحی در کتاب *معجم المصطلحات الأدبیة* می‌نویسد: «روایت داستانی نسبتاً کوتاهی (کم‌تر از ده‌هزار کلمه) است که به‌دنبال ایجاد تأثیری واحد و همه‌جانبه بوده و دارای عناصر درام است و، در بیشتر موارد، بر شخصیتی واحد در مکان و زمانی واحد متمرکز می‌شود» (فتحی ۱۹۸۶: ۲۷۵). جمال میرصادقی نیز در تعریف داستان کوتاه، به نقل از فرهنگ وبستر، می‌آورد: «داستان کوتاه روایت به‌نسبت کوتاه خلاقه‌ای است که نوعاً سروکارش با گروهی محدود از شخصیت‌هاست که در عمل منفردی شرکت دارند و غالباً، با مدد گرفتن از وحدت تأثیر، بیشتر بر آفرینش حال‌وهوا تمرکز می‌یابد تا داستان‌گویی» (میرصادقی ۱۳۸۵: ۲۶).

انتشار آموزش از عوامل مهم پیدایش و رشد داستان کوتاه محسوب می‌شود. همچنین مطبوعات نقش بزرگی در رواج این نوع ادبی و گسترش گرایش به خواندن آن در اروپا ایفا کردند. نیاز خواننده و میل و اشتیاق او به خواندن با سرعت زیاد در زمانی کوتاه، به‌دلیل کمبود وقت، موجب شد تا داستان کوتاه به هنر عصر تبدیل گردد. بنابراین زمینه برای گسترش داستان کوتاه و افزایش نویسندگان این نوع ادبی در این عصر مهیا شد؛ زیرا داستان کوتاه با دل‌نگرانی‌ها و زندگی شتابزده عصر متناسب بود و رنج‌ها و آرزوها و دست‌آوردها و تأملات آن را بیان می کرد (النساج ۱۹۹۰: ۷۰). علاوه‌بر این، پیشرفت صنعت چاپ و گسترش تعداد روزنامه‌ها و مجلات و دادن آزادی به مطبوعات در انتخاب موضوعات و بیان مطالب موردعلاقهٔ خوانندگان به پیدایش داستان کوتاه در ادبیات کشورهای دیگر منجر شد.

در نخستین سال‌های پیدایش داستان کوتاه، نگرشی منفی به این نوع ادبی وجود داشته و منتقدان آن را از انواع ادبی پست و غیرفنی به شمار می‌آوردند و

ارزشی برای آن و نویسندگانش قائل نبودند؛ چنانکه برخی گفته‌اند: «خیال می‌کنم بیشتر مردم قصه و داستان را برای این می‌خوانند که دیگر کاری ندارند تا انجام بدهند. قصه و داستان را برای اینکه لذتی ببرند می‌خوانند» (موام ۱۳۵۶: ۳۵۹).

داستان کوتاه پیرامون یک اندیشه یا واقعه یا حالتی روانی یا گوشه‌ای از زندگی پرفرازونشیب نوشته می‌شود. بنابراین لازم است نویسندهٔ داستان کوتاه ارتباطی عمیق با حقایق زندگی و واقعیت حوادث داشته و در به‌کارگیری اسلوب زبان ماهر باشد (محی‌الدین مینو بی‌تا: ۳۰). ویژگی اصلی داستان کوتاه، فشردگی و ایجاز معنایی و ساختاری آن است. داستان کوتاه اغلب دارای پیرنگ و حقیقت‌مانندی است و حتماً باید به‌نحوی از خصوصیت‌های روانشناختی برخوردار باشد (میرصادقی ۱۳۷۶: ۲۵۵).

روش‌های روایت داستان کوتاه متفاوت است. روبرت لوئیس استیونسون، از پیشگامان بزرگ داستان‌نویسی، می‌گوید: «نویسنده در قصه‌نویسی غالباً به سه شیوه عمل می‌کند: ۱. بافت و ساختاری به‌کار می‌گیرد، سپس شخصیت‌ها را هماهنگ با آن قرار می‌دهد؛ ۲. شخصیتی به‌کار می‌گیرد و حوادث و موقعیت‌هایی انتخاب می‌کند که این شخصیت‌ها هماهنگ با آن رشد می‌کنند؛ ۳. فضایی مشخص به‌کار می گیرد و حوادث و شخصیت‌ها را به‌گونه‌ای قرار می‌دهد که بیانگر آن فضای مشخص باشند» (فتحی ۱۹۸۶: ۲۷۳).

مهم‌ترین اجزا و عناصر داستان کوتاه عبارت‌اند از: داستان یا روایت خلاقه، پیرنگ یا الگوی حادثه، شخصیت و شخصیت‌پردازی، حقیقت‌مانندی یا معیار سنجش داستان، درونمایه یا مضمون، موضوع یا قلمرو خلاقیت، زاویهٔ دید یا زاویهٔ روایت، صحنه و صحنه‌پردازی، گفت‌وگو، سبک یا شیوهٔ نگارش، فضا و رنگ یا فضاسازی، نماد و نمادگرایی (میرصادقی ۱۳۸۵: ۱). غالباً سیطرهٔ یکی از عناصر در داستان به شکلی از این اشکال برای خواننده نمایان می‌شود: سیطرهٔ حوادث یا شخصیت یا محیط و فضا یا فکر و اندیشه (نجم بی‌تا: ۱۵).

داستان کوتاه، با پرداختن به جنبه‌ای کوچک از زندگی اجتماعی، درحقیقت توجه ویژه نویسنده را به این جنبهٔ خاص نشان می‌دهد. مهم‌ترین چیزی که

موجب تفاوت موضوع رمان و داستان کوتاه می‌شود این است که در رمان به تصویر جامعه در معنای عام آن پرداخته می‌شود، در حالی که داستان کوتاه به تصویر مسائل و مشکلات گروه‌های آسیب‌پذیر جامعه توجه دارد (عیاد ۲۰۰۹: ۴۱).

در پرداخت داستان کوتاه، برخی از داستان‌نویسان در گرایش به دو رویکرد زیاده‌روی می‌کنند و پای از حد اعتدال فراتر می‌نهند. این دو رویکرد عبارت‌اند از: رویکرد مبارزهٔ اجتماعی و رویکرد تحلیل روانی. زیاده‌روی در گرایش اجتماعی داستان را به‌صورت تعلیمات و اطلاع‌رسانی‌های مستقیم اجتماعی درمی‌آورد و افراط در گرایش به تحلیل روانی نیز داستان را به یک جلسهٔ روانکاوی محض تبدیل می‌کند (سید قطب ۲۰۰۳: ۹۱).

شکری‌محمد عیاد نیز، به نقل از عیسی عبید، دو گرایش برای داستان‌نویسان تعیین می‌کند: ۱. گرایش وجدانی و عاطفی؛ ۲. گرایش واقع‌گرا و حقیقت‌گونه. در گرایش عاطفی، نویسنده به تصویر ایده‌آل‌ها می‌پردازد و از حقیقت فاصله می‌گیرد، اما در گرایش واقع‌گرا، به تصویر زندگی، همان‌گونه که هست، بدون افراط و تفریط می‌پردازد (عیاد ۲۰۰۹: ۴۶).

داستان کوتاه در مصر

تقریباً تمام منتقدان و پژوهشگران ادبیات عرب، به ویژه داستان کوتاه، اتفاق‌نظر دارند که داستان کوتاه، به مفهوم موردنظر کنونی با بنیان‌ها و ویژگی‌های متمایز و نشانه‌های هنری مخصوص خود که کاملاً با مفهوم رمان و نمایشنامه متفاوت باشد، در ابتدای قرن بیستم جایگاه و منزلت قابل‌ذکری در ادبیات کشورهای عربی نداشته است (النساج ۱۹۹۰: ۳۱). در دورهٔ زمانی ۱۹۶۰ تا ۱۹۹۰، دنیای عرب، ازجمله مصر، شاهد تحولات اجتماعی، سیاسی و نظامی بسیاری بود. درنتیجه، بیداری مصر در این دوره جریان‌ها و مسلک‌های جدیدی ارائه و آن‌ها را در صدر قرار داد. هرکدام از این شیوه‌ها و جریان‌های جدید جایگاهی برای اکتشاف و تجربه شد و طبیعتاً داستان کوتاه نوع هماهنگ و همراه برای آزمودن تمام این موارد بود. به این ترتیب، داستان کوتاه در این دوره پیشگام انواع ادبی دیگر در

قبول و جذب جریان‌ها و شیوه‌هایی شد که عرصه را فرا گرفته بود و همسو با این جریان‌ها حرکت کرد (دومهٔ ۱۹۹۸: ۱۱– ۱۲).

حامد النساج می‌نویسد: «در آغاز این قرن، سهم تجربه روبه فزونی و پیوستگی مستمر بود؛ در حالی که سهم خلق و ابداع و ابتکار در این فن ــ داستان کوتاه ــ قابل‌توجه نیست. امری که ما را بر این باور می‌دارد که ادبیات عربی ما در مصر تهی از این فن بود، تا زمانی که ترجمهٔ آن را از غرب آغاز و نمونه‌های ارزندهٔ آن را از فرانسه و انگلیس و روسیه ترجمه کردیم» (النساج ۱۹۹۰: ۳۳).

این‌چنین بود که ترجمه، از سویی، میل به خواندن داستان کوتاه را در خواننده ایجاد کرد و، ازسوی دیگر، ادیبان خوش‌ذوق را به پرداختن به این نوع جدید مشتاق نمود. به این ترتیب، پیدایش فن قصه‌نویسی در مفهوم علمی آن از نتایج آشنایی با ادبیات غرب و زندگی جدید بود. با این حال، داستان کوتاه در سال‌های نخست ظهور خود نزد روشنفکران و ادیبان از ارزش و اهمیت خاصی بهره‌مند نبود و نخستین کسانی که به نوشتن داستان کوتاه روی آوردند مورد انتقاد شدید قرار گرفتند. نجیب محفوظ، توفیق الحکیم، هیکل بای، جرجی زیدان و مصطفی لطفی المنفلوطی از داستان‌کوتاه‌نویسان بنام مصر محسوب می‌شوند.

داستان کوتاه در ایران

تاریخ قصه‌نویسی به‌شیوهٔ اروپایی در ایران بیش از صد سال نیست. توسعهٔ اشرافی‌گری و پیشنهاد حکومت قانون و مشروطه‌خواهی از اهمیت ارزش‌های مألوف قدیمی کاست و بار تکالیف گوناگون را بر دوش ادبیات نهاد. ادبیات فارسی در این دوره سعی در کشف و به‌کارگیری انواع ادبی جدید، مانند درام، رمان و داستان کوتاه، داشت که پیش از این مجالی در تاریخ ادبیات قدیم فارسی نداشتند. علاوه‌بر این، گسترش پدیدهٔ چاپ، تأسیس مدرسهٔ دارالفنون، انتشار روزنامه‌ها و مجلات ادبی، ترجمهٔ آثار غربی به فارسی و ظهور روشنفکرانی مثل آخوندزاده، ملکم‌خان و دهخدا در گسترهٔ ادبیات فارسی به رواج این انواع ادبی بسیار کمک کرد (میرعابدینی ۱۳۷۷: ۱۷– ۲۶). اگرچه سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷ ازنظر اجتماعی

ناآرام و پرآشوب بود، کوشش نویسندگان ما حداقل در یک زمینه پرثمر بود و آن داستان کوتاه است. در این دوره، هیچ‌یک از انواع ادبی، جز داستان کوتاه، قابل‌توجه نیست که این نشان‌دهندهٔ موقعیت خاص داستان کوتاه در ادبیات داستانی ما، حداقل تا سال ۱۳۵۷، است (رهنما ۱۳۸۸: ۷۱– ۷۲).

داستان کوتاه در نخستین سال‌های پیدایش خود، توجه ادبا و روشنفکران را برنمی‌انگیزد. جمال‌زاده هرگز اصطلاح «داستان کوتاه» را به‌کار نمی‌برد و این خود نشان‌دهندهٔ این است که داستان کوتاه، به‌منزلهٔ یک نوع ادبی مستقل، در آن سال‌ها ناشناخته و بی‌اعتبار بوده است (میرعابدینی ۱۳۷۷: ۷۹)؛ به‌گونه‌ای که جمال‌زاده، گویی برای توجیه نوشتن داستان کوتاه و فرار از انتقاد، در دیباچهٔ کتاب *یکی بود و یکی نبود* می‌نویسد: «نگارنده مصمم شد که حکایات و قصصی چند را که به مرور ایام محض برای تفریح خاطر به رشتهٔ تحریر در آورده بود به طبع رسانده و منتشر سازد» (جمال‌زاده ۱۳۸۴: ۲۸). صادق هدایت بنیان‌گذار واقعی داستان کوتاه در ایران و نخستین کسی است که صناعت داستان‌نویسی غربی را وارد ادبیات فارسی کرد (رهنما ۱۳۸۸: ۴۳).

زندگی مصطفی لطفی المنفلوطی

مصطفی لطفی المنفلوطی در سال ۱۸۷۲ م. در شهر منفلوط مصر به دنیا آمد. پدرش قاضی شرعی شهر و از اشراف‌زادگان و بزرگ خاندان بااصالتش بود که نسب آن به سلالهٔ پیامبر (ص) بازمی‌گشت. منفلوطی از کودکی قرآن را حفظ کرد. وی وارد الأزهر شد و طی ده سال از بزرگان آن، فرهنگ علمی عظیمی کسب کرد. وی به‌دلیل علاقه‌اش به ادبیات، به تحصیل آن بازگشت و توانست ذوق و استعداد ادبی‌اش را شکوفا سازد. در الأزهر، منفلوطی به شیخ محمد عبده پیوست و نزد او شاگردی کرد. در سال ۱۹۰۷ م. منفلوطی هر هفته، نامه‌هایی ادبی در روزنامهٔ *المؤید* می نوشت که به‌لطف اسلوب آن‌ها، شهرت ادبی بسیاری کسب کرد. در سال ۱۹۰۹ م.، در دورهٔ وزارت رهبر ملی سعد زغلول پاشا، برای نویسندگی در وزارت علوم انتخاب شد. پس از آن، وارد وزارت دادگستری و سپس شورای

قانون‌گذاری شد که آخرین سمت اداری وی بود. منفلوطی عمر زیـادی نکـرد و در روز پنجشنبه ۱۲ ماه ژوئن سال ۱۹۲۴ م. در حادثۀ تروری که بـرای کشـتن رهبـر ملی مصر، سعد زغلول، صورت گرفت، کشته شد (طراد ۱۴۲۳: ۷– ۸).

زندگی محمدعلی جمال‌زاده

محمدعلی جمال‌زاده، فرزند جمـال‌الـدین واعـظ، در سـال ۱۲۷۰ ش. در شـهر اصفهان ایران به دنیا آمد. پدرش از مشروطه‌خواهان بنام بود کـه بـه‌دسـت عمـال محمدعلی‌شاه در زندان بروجرد به قتل رسید. جمال‌زاده تحصیلات ابتدایی خـود را در ایران به پایان برد و تحصیلات متوسـطه را از سـال ۱۳۲۶ ق. در مدرسـه‌ای در بیروت نزد کشیش‌های لازاریست آغاز کرد. وی در سال ۱۳۲۸ ق. بـرای تحصـیل در رشتۀ حقوق به دانشگاه دیژون فرانسه رفت و در سال ۱۳۳۳ ق. فـارغ‌التحصـیل شد. در جریان جنگ جهانی اول، او به برلین رفت و در کنار آزادی‌خواهـان (کمیتـۀ ملیون ایرانی) قرار گرفت. پس از مدتی، برای انجام مأموریتی به بغداد و کردسـتان ایران اعزام و در حین این سفر، برای مدتی کوتاه بازداشت شد. در بغداد، با ابـراهیم پورداوود در انتشار نشریۀ *رستاخیز* همراهی داشت. پـس از مراجعـت بـه بـرلین، بـا مجلۀ *کاوه*، که توسط حسن تقی‌زاده و علامه قزوینی منتشر می‌شد، همکاری کرد. جمال‌زاده پانزده سال در سفارت ایران در برلین کار کرد تا آنکـه در سـال ۱۹۳۱ م. به سوییس رفت و در دفتر بین‌المللی کار به خدمت مشغول شد. او تا پایان زنـدگی، یعنی سال ۱۳۷۶ ش.، در سوییس ماند (دهباشی ۱۳۷۸: ۴).

جایگاه ادبی مصطفی لطفی المنفلوطی

منفلوطی شاعر و نویسنده بود؛ اما بیشتر شهرتش را مرهون آثار منثورش اسـت. نثر منفلوطی شامل مقالاتی است که در روزنامه‌ها منتشر شد و نیز داستان‌هایی که ترجمه و تألیف کرده است. داستان‌ها و کتاب‌های ادبی منفلـوطی در جهـان عـرب شهرت بسیاری کسب کرد. آثار منفلوطی عبارت‌اند از: *النظرات*، *فی سـبیل التـاج*، *اجدولین* یا *تحت ظـلال الزیزفـون*، *بـول و فرجینـی* یـا *الفضـیلة*، *الشـاعر* یـا

سیرانودی برجراک، *العبرات*، *اشعار و منظومات*، *مختارات المنفلوطی*.

کتاب *العبرات* مجموعهٔ هشت داستان کوتاه است که بعضی را منفلوطی خود تألیف کرده و بعضی دیگر را یکی از دوستانش بین سال‌های ۱۹۰۴ تا ۱۹۰۵ از فرانسه برای وی ترجمه کرده که منفلوطی با اسلوب افسونگرش ساختار آن‌ها را برگردانده و در یک کتاب جمع کرده و در سال ۱۹۰۶ منتشر ساخته است. داستان‌های تألیفی *العبرات* عبارت‌اند از: «الیتیم»، «الحجاب»، «الهاویة» و «العقاب». داستان‌های ترجمه‌شدهٔ آن عبارت‌اند از: «الشهداء»، «الذکری»، «الجزاء» و «الضحیّة» (طراد ۱۴۲۳: ۵– ۷).

این کتاب، همان‌گونه که از اسمش (اشک‌ها) پیداست، مجموعهٔ داستان‌هایی دربارهٔ بینوایان است که منفلوطی، با اسلوب دلربا و مسحورکننده‌اش و با تکیه بر خلاقیت خود در تصویر موقعیت‌های اندوهناک، آن‌ها را خلق کرده است. او شیفتهٔ به تصویر کشیدن زندگی بینوایان بود؛ گویی که در همراه کردن خواننده با خود در ریختن اشک لذت وافری می‌یابد. قصد منفلوطی در *العبرات* متوجه نگارش داستان مطابق با قواعد فنی داستان‌نویسی نیست، بلکه داستان را به‌منزلهٔ وسیله‌ای برای پرداخت موضوع و تأثیر در عواطف و نشر افکار و عقاید به‌کار می‌برد و جدایی میان لفظ و معنا را رد می‌کند (ابوالانوار ۱۹۸۴: ۱۲۱– ۱۲۳). منفلوطی در این کتاب، در قالب داستان‌هایی غم‌بار، مفاسد اجتماعی را طرح کرده و با شیوه‌ای غیرصریح به طرح مسائل و معضلات اجتماعی و اخلاقی پرداخته است؛ از جمله طرح واقعیت‌هایی مانند فقر، خیانت و بی‌عدالتی.

منفلوطی نویسنده‌ای بلیغ است و پیشگام اسلوب جدید محسوب می‌شود. پس از دوران ضعف و سستی و تلاش‌های بسیار برای رهایی از سنگینی قیدوبندها، اسلوب منفلوطی گام بزرگی در خیزش به‌سوی اسلوب محکم و روان در عصر جدید بود. وی مؤسس سبک نگارش جدید در مصر بوده و تأثیر زیادی در ساده کردن سبک نثر عربی داشته است. حسن الزیات تأکید می‌کند که منفلوطی بلیغ‌ترین نویسندهٔ عصر جدید ازلحاظ زیبایی عبارات و لطافت تعبیرات و تصویر حقیقت‌گونهٔ حوادث است (طراد ۱۴۲۳: ۸).

منفلوطی بلیغ‌ترین و مشهورترین ادیب عصرش است. داستان، بیشترین قسمت آثار منفلوطی را شامل می‌شود که گاهی با اجتماعیات وی درمی‌آمیزد و زمانی به‌صورت مستقل آشکار می‌شود. او تأثیر شگرفی بر نسل‌های بعدی گذاشته و هیچ نویسندهٔ معروفی وجود ندارد که در دوره‌ای از زندگی ادبیش از اسلوب منفلوطی تأثیر نپذیرفته باشد (النساج ۱۹۹۰: ۷۸).

جایگاه ادبی محمدعلی جمال‌زاده

بیشترین شهرت جمال‌زاده مربوط به نگارش داستان است. علاوه‌بر داستان، نثر جمال‌زاده شامل ترجمه، تحقیق، تاریخ و مقالات اجتماعی می‌شود. آثار داستانی وی عبارت‌اند از: *کهنه و نو*، *داستان‌های مثنوی*، *هفت کشور*، *غیر از خدا هیچ‌کس نبود*، *آسمان ریسمان*، *قصهٔ ما به‌سر رسید*، *یکی بود و یکی نبود*، *عمو حسینعلی*، *شاهکار*، *معصومهٔ شیرازی*، *تلخ و شیرین*، *سر و ته یک کرباس*، *شورآباد* (رهنما ۱۳۸۸: ۳۵۰).

کتاب *یکی بود و یکی نبود* جمال‌زاده مجموعهٔ داستان‌های کوتاهی است که در سال ۱۳۰۰ ش. منتشر شد. این مجموعه، به‌ویژه مقدمهٔ آن، انقلابی در نثر فارسی محسوب می‌شود و جمال‌زاده را در جایگاه مبتکر فن داستان‌نویسی نوین در ادبیات فارسی مشهور می‌کند. یکی از دلایل اهمیت مجموعه *یکی بود و یکی نبود* آن است که جمال‌زاده با آن نیروی زیادی به ادبیات داستانی ما بخشید و داستان کوتاه را از غرب وارد ایران کرد (قاسم‌زاده ۱۳۸۳: ۲۱). بخشی از استحکام و گیرایی *یکی بود و یکی نبود* مرهون آمیزش ساختارهای داستان کوتاه غربی با سنت کهن داستان‌نویسی در ایران است. جمال‌زاده، با به‌کارگیری انواع ادبی جدید، سعی در اصلاح ادبیات فارسی داشت. «توفیق فوری و بزرگ *یکی بود و یکی نبود* دلایل گوناگونی داشت. امروز که دلایل توفیق این اثر را بررسی می‌کنیم، طبعاً به تأثیر درازمدت آن می‌اندیشیم و، درنتیجه، تأکید را بر اهمیت ادبی آن می‌گذاریم. و این خود نشان‌دهندهٔ اهمیت ادبی آن کار است؛ وگرنه تأثیر فوری آن فراموش می‌شد» (همایون کاتوزیان ۱۳۹۰: ۱۷۵). تأثیر مجموعهٔ *یکی بود و یکی نبود* در

ادبیات فارسی و داستان‌نویسی ایران به‌حدی است که جمال‌زاده را در ادبیات فارسی جاویدان خواهد کرد.

جمال‌زاده مخاطب را به کاربرد لغات عامیانه فرامی‌خواند و کلمات عامیانه و سهل و بدون تکلف را برمی‌گزیند که زبان نوشتاری را به زبان گفت‌وگوهای عامیانه نزدیک می‌کند. زبان نزدیک به گفتاری داستان‌های کوتاه جمال‌زاده برجستگی و صمیمیت خاصی به آن داده است. وی در این داستان‌ها با زبانی انتقادی حکایت و به جهالت و عقب‌ماندگی و معضلات اجتماعی دیگر حمله می‌کند.

سبک و شیوهٔ داستان‌نویسی جمال‌زاده و منفلوطی

از ویژگی‌های شیوهٔ نگارش منفلوطی و جمال‌زاده، سادگی ساختمان جمله‌ها و واژه‌هاست که نثر شیرین و روان عامیانه را در خدمت نگارش داستان قرار می‌دهد. شیوهٔ نگارش جمال‌زاده به زبان گفتاری گرایش دارد و سبک نگارش منفلوطی متمایل به نثر آهنگین و نوشتاری است و به موسیقی و ضرباهنگ کلام توجه می‌کند.

منفلوطی مهارت و خبرگی در زبان و ایجاد موسیقی را در درجهٔ نخست اهمیت قرار می‌دهد. وی گرایش بسیاری به کاربرد عبارات ساده و فصیح و عامیانه و کلمات آسان و محکم و مأنوس دارد که این موضوع اشتیاق و تحسین خواننده و مخاطب داستان‌های وی را برمی‌انگیزد. منفلوطی دارای سبکی نیکو، کلامی منسجم و معنایی ظریف است. بیشتر ناقدان، منفلوطی را ازجمله نویسندگانی برمی‌شمارند که به لفظ و موسیقی بیشتر از معنا اهتمام می‌ورزد. منفلوطی خواننده‌ای خوش‌ذوق بود. او بسیار تحت‌تأثیر زیبایی تعبیر قرار می‌گرفت و با تقلید از شعر و نثر قدیم، به تکلف نمی‌افتاد. این شیوه به او کمک کرد تا در روزنامه نگاری، سبک ادبی بسیار روشن و واضحی خلق کند (المنفلوطی بی‌تا: ۷– ۸). کلمات در آثار منفلوطی سهل و روان است و در عین حال که برای خوانندهٔ عادی سخت به‌نظر نمی‌رسد، خوانندهٔ فرهیخته نیز از آن لذت می‌برد. باوجود نشانه‌های اسلوب نگارش قوی در آثار منفلوطی، نشانی از تکلف و تصنع در آن نیست (ابوالانوار ۱۹۸۴: ۶).

زبان نگارش در داستان‌های جمال‌زاده نیز بسیار ساده و عامیانه است که موردتوجه ذوق عموم مردم قرار می‌گیرد و نشان می‌دهد که او در زبان فارسی اصیل، ماهر و توانا و آگاه است. نثر او نثر گفتاری است با اغلب ویژگی‌های آن و شیوهٔ نگارش وی شیوه‌ای است عامه‌فهم. علامه قزوینی حکایت «فارسی شکر است» از مجموعهٔ یکی بود و یکی نبود جمال‌زاده را نمونهٔ اعلای زبان فارسی به‌شمار می‌آورد (دهباشی ۱۳۷۷: ۲۹).

ازجمله بارزترین ویژگی‌های نثر داستان‌های کوتاه جمال‌زاده و منفلوطی این است که شکل و سیاقی کاملاً داستانی ندارند و تأثیر مقاله و سبک مقاله‌نویسی در آن واضح و آشکار است. نقل و حکایت داستان‌های این دو به‌شکلی ساده و به‌شیوهٔ گزارش‌نویسی مستقیم است. یعنی نویسنده با تأثیر از اسلوب مقاله‌نویسی، به‌جای توصیف باطنی و درونی حوادث و قهرمان‌ها، صرفاً به توصیف و تفسیر ظاهری آن‌ها می‌پردازد و با به‌کارگیری جملات اخباری و گزارشی، به اِخبار و گزارش‌نویسی روی می‌آورد و از هرگونه تحلیل عمقی و درونی دور می‌شود. بنابراین می‌توانیم ویژگی‌های بسیاری از اسلوب گزارش مستقیم را در داستان‌های منفلوطی و جمال‌زاده بیابیم که موجب می‌شود داستان، ویژگی و عنصر پرداخت درونی را ازدست بدهد و تبدیل به اخبار و ارائهٔ گزارش مستقیم شود. استفاده از شیوهٔ گزارشگری مستقیم موجب می‌شود تا دو نویسنده بیشتر بر توصیف ظاهری شخصیت‌ها اتکا داشته باشند؛ یعنی نویسنده مصمم به پیرایش اسلوب و آشکارا از پیوستگی منطقی در سیاق داستانی دور می‌شود. این وصفی است که فقط برای تزئین نگارش است و، به همین دلیل، موجب فساد بافت داستان می‌شود. محمد ابوالانوار، پس از تحلیل تمام داستان‌های منفلوطی، بارزترین ویژگی آن‌ها را پدیدهٔ اخبار و تفصیل مستقیم برمی‌شمارد و معتقد است که وی در هیچ‌یک از داستان‌هایش از این دو رهایی نمی‌یابد (ابوالانوار ۱۹۸۴: ۷۱).

عناصر داستان‌پردازی منفلوطی و جمال‌زاده

منفلوطی و جمال‌زاده، با استفاده از روایت داستان، به بیان افکار انتقادی خود

می‌پردازند و درپی آن هستند که عیوب موجود در جامعه را به‌گونه‌ای ملموس تصویر کنند. در این داستان‌ها، هر دو نویسنده معمولاً چارچوب کلی نگارش داستان کوتاه را رعایت می‌کنند. در داستان‌های منفلوطی و جمال‌زاده، تنها راه انتقال اخبار و اطلاعات به خواننده، مکالمه و گفت‌وگو است که، به این ترتیب، عنصر حرکت را از دست می‌دهد و خشک و بی‌روح می‌شود. در این داستان‌ها، گفت‌وگو بیشتر به اندیشهٔ شخصیت‌ها توجه دارد و جزو پیکرهٔ روایت داستان است. شخصیت قهرمانان در این داستان‌ها به‌طور کامل پرورده نمی‌شود و نویسنده صرفاً به‌دنبال توصیف خصوصیات ظاهری قهرمانان است و به درون آنان نمی‌پردازد. شاید این ویژگی به‌دلیل پرداختن به تیپ‌های اجتماعی، بیشتر از شخصیت‌های فردی، باشد که نتیجهٔ توجه نویسندگان به واقعیت و انتقادات اجتماعی است؛ به این ترتیب که شخصیت‌ها در داستان‌هایشان نماینده یک گروه شخصیتی خاص در اجتماع هستند.

در داستان «فارسی شکر است» جمال‌زاده، با چند تیپ اجتماعی مختلف روبه‌رو می‌شویم که هریک نمایندهٔ تیپ شخصیتی خاصی در اجتماع هستند. شیخ نمایندهٔ افراد مقدس‌مآب سطحی، فرنگی‌مآب نمایندهٔ افرادی که فقط به ظواهر روشنفکری بسنده کرده و دنبال تقلید صرف بوده‌اند و جوانک کلاه‌نمدی نمایندهٔ افراد عامی جامعه است. در داستان «دوستی خاله‌خرسه» نیز حبیب‌الله با تیپ شخصیتی جوانی لوطی‌منش و رادمرد ظاهر می‌شود و سرباز روسی بازگوکنندهٔ تیپ شخصیتی انسان‌های سنگدل و حق‌نشناس است.

در داستان‌های منفلوطی نیز غالباً با تیپ‌های شخصیتی ستمگر و ستمدیده مواجه هستیم. در داستان «الیتیم»، با شخصیت زن‌عمو روبه‌روییم که بیانگر تیپ شخصیتی انسان‌های منفعت‌طلب و ظالم است و نیز جوانی که تیپ شخصیتی شریف و مظلوم را نمایندگی می‌کند. در داستان «الهاویه»، مرد دائم‌الخمر بازگوکنندهٔ تیپ شخصیتی افراد ضعیف است که شرافت و دارایی خود را می‌بازند و رئیس اداره بیانگر تیپ شخصیتی انسان‌های دارای مقام و منصب که از زیردست خود سوءاستفاده می‌کنند.

هر دو نویسنده با شیوه‌ای ساده به موضوعات داستان‌هایشان می‌پردازند و مجالی به شخصیت‌ها نمی‌دهند تا حرکت و رشد کنند و با عملکرد و حرکتشان، درون خود و طبیعت شکل‌گیری و نگاهشان به امور و اشیا را بیان دارند. منفلوطی و جمال‌زاده با بی‌توجهی به ترسیم دقیق شخصیت‌ها، آنان را خطی مستقیمی قرار می‌دهند و از گرایش‌ها و تعاملات درونی دور می‌کنند. به عبارت دیگر، شخصیت‌ها در این داستان‌ها ایستا هستند، نه پویا. هنگامی که جمال‌زاده و منفلوطی شخصیتی را ارائه می‌دهند تا خواننده را از چیزی آگاه کنند، آن شخصیت مقابل او حرکت نمی‌کند تا خواننده از نهانگاه‌ها و گرایش‌های او باخبر شود، بلکه در جای خود ثابت می‌ماند و فقط به نقل می‌پردازد و به‌شیوهٔ گزارشگری حکایت می‌کند. چنین به‌نظر می‌رسد که دوری نویسندگان از تحلیل و پرداخت و فقدان کندوکاو در شخصیت‌ها علت این پدیده است. به همین دلیل، منفلوطی و جمال‌زاده نمی‌توانند شخصیت‌های موفق و ماندگاری به خواننده ارائه دهند.

ازجمله توصیفات بدون پرداخت و گزارش‌گونهٔ جمال‌زاده در داستان «دوستی خاله خرسه»: «حبیب‌الله جوانی بود بیست‌ودوساله، خوشگل، خوش‌اندام، بلندقد، چهارشانه، خرم و خندان، خوش‌گو، خوشخو، متلک‌شناس، کنایه‌فهم...» (جمال‌زاده ۱۳۷۹: ۷۱).

در داستان «الهاویة» منفلوطی با همسر مرد دائم‌الخمری که تمام دارایی خود را درنتیجهٔ همنشینی با رفیقان ناباب ازدست داده است برخورد می کنیم که ماجراهای خود و همسرش را به‌طریق خطابه‌ای و سطحی حکایت می‌کند:

«مازال الرجل بخیر حتی اتصل بفلان رئیس دیوانه و علقت حباله بحباله و أصبح من خاصته الذین لایفارقون مجلسه حیث کان و لاتزال نعالهم خافقة وراءه فی غدواته وروحاته فاستحال من ذلک الیوم أمره...» (لطفی المنفلوطی ۱۹۹۹: ۶۵)

«مرد خوبی بود تا اینکه با «فلانی»، رئیس اداره‌اش، آشنا شد و با وی صمیمی و از همراهان ویژه‌اش شد. هرکجا بود، مجالست با او را ترک نمی‌کرد و هرکجا می‌رفت، به‌دنبالش روانه می‌گشت و از آن روز احوالش دگرگون شد...».

زاویه‌دید در داستان‌های جمال‌زاده و منفلوطی اغلب درونی است و گویندهٔ داستان یکی از شخصیت‌های آن است و داستان از زاویه‌دید اول‌شخص گفته می‌شود. گوینده در بیشتر داستان‌های جمال‌زاده شخصیت اصلی داستان و گاهی شخصیت فرعی است، اما در داستان‌های منفلوطی، غالباً شخصیت فرعی به بازگویی داستان می‌پردازد.

داستان‌های منفلوطی و جمال‌زاده دارای پیرنگ و شالودهٔ محکم و منسجمی نیستند و وابستگی میان حوادث داستان به‌شکل عقلانی تنظیم نمی‌شود. داستان‌های منفلوطی براساس یک یا دو شخصیت، بدون دقت و تعمق، ساخته می‌شود که با شور و حرارت و سرزندگی به رخدادهای ناگهانی و انتقال از یک حادثه به حادثه دیگر توجه نمی‌کند (النساج ۱۹۹۰: ۷۹). جمال‌زاده نیز یک متفکر نیست، بلکه نقّال و بیننده‌ای است که فقط ظاهر قضایا را می‌بیند. اسوب داستان‌های وی نقلی است و قادر به عرضهٔ باطن و پیوند میان شخصیت‌های داستان نیست (دهباشی ۱۳۷۷: ۳۰۹).

لحن داستان‌های جمال‌زاده طنزآمیز است. در داستان‌های وی غالباً با آدمی برخورد می‌کنیم که با بیانی طنزگونه، که با نوعی هجو تلخ آمیخته است، خاطره یا داستانی را نقل می‌کند. جمال‌زاده داستان «رجل سیاسی» را این‌گونه آغاز می‌کند: «می‌پرسی چطور شد مرد سیاسی شدم و سری میان سرها درآوردم. خودت باید بدانی که چهار سال پیش مردی بودم حلاج و کارم حلاجی و پنبه‌زنی...» (جمال‌زاده ۱۳۷۹: ۴۵).

لحن داستان‌های منفلوطی سرشار از عاطفه و احساس است. در داستان‌های او شخصی با بیانی رمانتیک و پراحساس به حکایت داستانی می‌پردازد که قهرمانش فردی زخم‌خورده و محزون است که در زندگی پردرد خود چیزی جز رنج و غصه ندیده است. عیاد، به نقل از عیسی عبید، منفلوطی را در زمرهٔ نویسندگانی قرار می‌دهد که دارای گرایش عاطفی و وجدانی‌اند و از حقیقت کاملاً فاصله می‌گیرند (عیاد ۲۰۰۹: ۱۴۶). منفلوطی داستان «العقاب» را با بیانی پر از خیال و عاطفه این‌چنین آغاز می‌کند:

«رأیت فی ما یری النائم فی لیلة من لیالی الصیف الماضی کأنی هبطت مدینة کبری لا علم لی باسمها ولا بموقعها من البلاد ولا بالعصر الذی یعیش أهلها فیه...» (لطفی المنفلوطی ۱۹۹۹: ۸۷)

«در شبی از شب‌های تابستان گذشته، همانند انسانی خواب‌زده، احساس کردم که گویی در شهری بزرگ فرود آمده‌ام که نه اسمش را می‌دانستم و نه محلش را می‌شناختم و نه زمانی را که زندگی می‌کردند می‌دانستم...».

منفلوطی تنها با لحن غمگین و ترسیم و توصیف غمگینانه در داستان سعی در برانگیختن عواطف خواننده دارد؛ به‌گونه‌ای که گاه فراموش می‌کند هدف، خلق داستانی تأثیرگذار است نه تحمیل غم‌انگیزی؛ همان‌طور که جمال‌زاده نیز در توصیف اشخاص و مناظر طنزآمیز غرق می‌شود و صرفاً با توصیفات طنزگونه سعی در تصویر کردن داستان دارد. لحن بیان در داستان هر دو نویسنده استوار و ثابت است و سعی می‌کنند در طول روایت داستان، آهنگ بیان را حفظ کنند. با توجه به توصیفات در داستان‌های دو نویسنده، فضا و رنگ در داستان‌های منفلوطی حزن‌آلود و در داستان‌های جمال‌زاده طنزآمیز است.

ویژگی‌های سبکی داستان‌های کوتاه منفلوطی و جمال‌زاده

منفلوطی و جمال‌زاده، به‌رغم تلاش برای دوری از پیچیدگی و ابهام و تکلف در کلام، گاه با به‌کارگیری جملات طولانی و تکرار مترادفات و صفت‌های متوالی، دچار اطناب می‌شوند. این عامل سبب می‌شود کلامشان از آن سادگی و بی‌تکلفی‌ای که به دنبالش هستند خارج شود. اطناب به‌وضوح در نثر داستانی منفلوطی و جمال‌زاده آشکار است. منفلوطی گاه با تعابیر گوناگون یک معنا را بیان می‌کند و گاه در به‌کارگیری مترادفات دچار اغراق می‌شود. جمال‌زاده نیز گاه بیش‌ازحد از مترادف‌ها استفاده می‌کند و جملات بلند و طولانی می‌آورد.

مازنی، از ناقدان منفلوطی، معتقد است که وی برای اقناع مخاطب و تأثیر بر او همواره، به‌نوعی، تأکید و غلو و تفصیل طولانی را به‌کار می‌برد. او بر کثرت وجود صفت و مترادفات در اسلوب منفلوطی را خرده می‌گیرد و بیان می‌دارد که

به‌کارگیری مترادفات در زبان، ازجمله دروغ‌های شایع است (ابوالانوار ۱۹۸۴: ۷۸).

از نمونه‌های اطناب و تکرار مترادفات در نثر منفلوطی:

«و نظر إليّ نظرة عذبة صافية... أوسعهم براً وإحساناً وأكثرهم عطفاً وحناناً... مشية الذاهل الحائر... ليلة ليلاء ذاهلة النجم بعيدة ما بين الطرفين... شيخاً هرماً تكاد تسلمه قوائمه ضعفاً ووهناً» (لطفی المنفطولی ۱۹۹۹: ۹- ۸۸)

«با نگاهی زلال و دلنشین به من نگریست... احسان و نیکی او از همه بیشتر و عطوفت و مهربانی‌اش از همه فراتر بود... راه رفتن (انسان) سردرگم گیج... شبی تار و بی‌ستاره و طولانی... پیرمردی مسن که نزدیک است پاهایش از شدت ضعف و سستی او را بر زمین بزند».

از نمونه‌های اطناب در نثر جمال‌زاده:

«فقیر و فقرا به بزرگان و اعیان و شیخ و ملا رشوه می‌دادند... وقتی که دیگر از اسباب خانه و اثاث‌البیت دیگر هیچ نماند... تمام اهل شهر با قُبُل منقل و باروبنه و خیمه و خرگاه و دستگاه چندین منزل بدرقه کردند... در افسانه‌های ایرانی مشهور است و معروف است... بی‌قید و بی‌اذیت و بی‌آزار» (جمال‌زاده ۱۳۷۹: ۷۰- ۱۰۸).

باوجود این، برخی منتقدان معتقدند که به‌کارگیری مترادفات نشان‌دهندهٔ غنا و پرباری ادبیات نویسنده و مهارت و خبرگی وی در زبان است.

ازجمله ویژگی‌های بارز داستان‌های جمال‌زاده و منفلوطی توصیف است. باوجود اینکه توصیفات در نثر دو نویسنده گاهی به اطناب در کلام می‌انجامد، دقیق‌اند و خواننده را کاملاً در فضای داستان قرار می‌دهند. یکی از عناصری که توصیفات جمال‌زاده و منفلوطی را زینت می‌بخشد تشبیه است. به‌کارگیری نیکوی تشبیهات دقیق و زیبا موجب وضوح و روشنی بیشتر نثر نویسندگان شده است. بیشتر این تشبیهات از نوع تشبیه مرکب است. گویی نویسنده، به‌ویژه هنگامی که به توصیف احساسات مختلف در شرایط گوناگون می پردازد، با توضیح و ترکیب بیشتر در تشبیه سعی دارد که خواننده احساس موردنظر در آن شرایط ویژه را کاملاً درک کند. به این ترتیب، منفلوطی خواننده را در شرایطی پر از اندوه ناگوار قرار می‌دهد و تشبیهات جمال‌زاده بر فضای طنزگونهٔ داستان می‌افزاید.

از توصیفات همراه با تشبیه منفلوطی در داستان «الیتیم»:

«فأدركني من الوحشة عند دخولها ما يدرک الواقف على الباب قبر تحاول أن يهبطه ليودع ساكنه الوداع الأخير» (لطفی المنفلوطی ۱۹۹۹: ۹)

«به‌سوی اتاقش رفتم و به‌هنگام ورود وحشتی بر من چیره گشت مانند وحشت شخص ایستاده بر قبر که تلاش می‌کند وارد قبر شود تا با خفتهٔ آن آخرین وداع را بکند».

«ذهب بوجه كوجه العذراء ليلة عرسها و عاد بوجه كوجه الصخرة الملساء» (همان منبع: ۳۵)

«با چهره‌ای همانند چهرهٔ دختری زیبارو در شبِ عروسی‌اش رفت و با صورتی همانند صخرهٔ سخت زیر بارانِ شب‌هنگام بازگشت».

جمال‌زاده می‌نویسد:

«کرجی‌بان‌های انزلی مثل مورچه‌هایی که دور ملخ مرده‌ای را بگیرند دور کشتی را گرفته بودند» (جمال‌زاده ۱۳۷۹: ۲۹).

«روزنامه بود که پشت روزنامه، مثل ملخی که به خرمن بیفتد، به خانهٔ ما باریدن گرفت» (همان منبع: ۵۲).

«برف بنای باریدن را گذاشت و دانه‌های ریز آن مانند پشه‌های سفید فضای بیابان را پر نمود» (همان منبع: ۷۵).

هر دو ادیب در داستان‌های کوتاهشان به تضمین روی می‌آورند. به‌کارگیری اشعار شاعران بزرگ و اقوال حکیمان و تضمین کلام با آن‌ها در اثنای داستان‌ها نشان‌دهندهٔ ذوق ادبی آن‌ها و آگاهی کاملی است که از ادبیات و شعر خود دارند. جمال‌زاده در داستان‌هایش فراوان از امثال و حکم استفاده می‌کند و منفلوطی با موفقیت به اقتباس و تضمین قرآنی روی می‌آورد.

جمال‌زاده در داستان «درددل ملاقربانعلی» می‌نویسد:

«و هم درخاطر دارم که با صدای ملایمی این شعر را زمزمه می‌کردم: عجب از چشم تو دارم که شبانگاه تا روز/ خواب می‌گیرد و خلقی ز غمش بیدارند» (همان منبع: ۹۳)

و در داستان «رجل سیاسی»:

«همسایه‌مان، حاج علی، که یک سال پیش آه نداشت با ناله سودا کند...» (همان منبع: ۴۵).

منفلوطی در داستان «الهاویة»، با استفاده از شعر شاعر جاهلی «لخولۀ اطلال ببرقۀ تهمد/ تلوح کباقی الوشم فی ظاهر الید»، می‌نویسد:

«حتی وصل بی إلی قاعة شعثاء مغبرة بالیة المقاعد والأستار و لو لا نقوش لاحت لی فی بعض جدرانها کباقی الوشم فی ظاهر الید...» (لطفی المنفلوطی ۱۹۹۹: ۶۴)

«تا اینکه مرا به اتاق نامرتب و پر از گردوغبار با پرده‌ها و وسایل کهنه برد و اگر نقش‌های روی دیوار که مانند باقی‌ماندۀ خال بر روی دست بود وجود نداشت...»

و در داستان «الیتیم» برای توصیف حال قهرمان داستان به‌هنگام فراق از یار به این دو بیت متوصل می‌شود:

«لعمرک ما فارقت بغداد عن قلبی/ لو أنا وجدنا من فراق لها بدا

کفی حزناً أن رحت لم أستطع/ وداعاً و لم أحدث بساکنها عهدا» (همان منبع: ۱۳).

از دیگر ویژگی‌های نثر منفلوطی و جمال‌زاده، سجع و موسیقی کلام است که در انسجام حروف و انتخاب کلمات و پیوستگی آن‌ها دیده می‌شود. این ویژگی از مهم‌ترین عوامل زیبایی و خوش‌آهنگی نثر دو نویسنده است و دقت و ظرافت و تأمل آن‌ها را در انتخاب واژگان نشان می‌دهد.

از نمونه‌های موسیقی کلام در داستان «العقاب» منفلوطی:

«ها هم القضاة قد طمعوا و ظلموا و وضعوا القانون ترساً أمام أعینهم یصیبون من وراءه و لا یصابون و ینالون من یشاؤون تحت حمایته و لا یُنالون» (منبع پیشین: ۱۰۱)

«آری، آن‌ها قاضی‌هایی هستند که طمع ورزیدند و ستم کردند و قانون را به‌مثابه سپری درمقابل خود ایجاد کردند که از ورای آن صدمه می‌زنند و صدمه

نمی‌بینند و با حمایت قانون هرکسی را که بخواهند دستگیر می‌کنند و دستگیر نمی‌شوند».

از نمونه‌های سجع و آهنگ در داستان «درددل ملاقربانعلی» جمال‌زاده:

«برای آمرزش اموات و برآورده شدن حاجات و آستان‌بوسی عتبات عالیات دعایی خواندم» (جمال‌زاده ۱۳۷۹: ۸۸).

مضمون در داستان‌های جمال‌زاده و منفلوطی

در گسترهٔ مضمون، هر دو نویسنده به موضوعات اجتماعی و سیاسی، همراه با دید انتقادی به آن‌ها، گرایش دارند. این گرایش انتقادی در ابتدا به‌صورت نگارش مقالات انتقادی در روزنامه‌ها و جراید و سپس نوشتن داستان نمود یافت. بنابراین روح انتقاد، درون‌مایهٔ غالب داستان‌های جمال‌زاده و منفلوطی است که به درد و رنج‌های اجتماع و مشکلات و مسائل سیاسی می‌پردازد. «منفلوطی از بزرگ‌ترین نویسندگان عرب است که روح زندگی و شوق را در رگ‌های این ملت برانگیخت. او، قبل از هر چیز، معلم اخلاق و دعوت‌کننده به فضیلت و رهبر اصلاحات بود» (ابوالانوار ۱۹۸۴: ۱۵). «مضمون اکثر داستان‌های جمال‌زاده نیز انتقاد از جهل و فقدان عدالت اجتماعی و اعتقادات خرافی است. هدف نخست او برانگیختن خواننده برای تعلیم و تفکر است و این عامل موجب می‌شود که داستان‌های جمال‌زاده، به‌ویژه از سال ۱۳۲۰ به بعد، فاقد عناصر داستانی باشد» (رهنما ۱۳۸۸: ۴۳).

آن نوع از داستان که عنصر غالب آن یک اندیشه و فکر است بیشتر به حوادث می‌پردازد و فضا و شخصیت‌ها پشت آن پنهان می‌شود. غالباً هدف نخست داستان‌هایی از این نوع اصلاح جامعه یا ریشخند بعضی از عیب‌های اجتماع یا نشان دادن زشتی برخی اندیشه‌های نابجاست (نجم بی‌تا: ۲۶).

منفلوطی در داستان «الیتیم»، در انتقاد از شیوه‌های آموزش موجود در جامعه، می‌نویسد:

«والعلم فی هذه الأمة مرتزق یرتزق منه المرتزقون لا منحة یمنحها المحسنون» (لطفی المنفلوطی ۱۹۹۹: ۱۴)

«علم در این امت وسیلهٔ امرارمعاشی است که مزدوران و مفت‌خوران از آن کسب روزی می‌کنند و نه پیشکش و احسانی که نیکوکاران آن را ارزانی دارند».

جمال‌زاده نیز داستان «فارسی شکر است» را با این جمله انتقادی شروع می‌کند:

«در هیچ جای دنیا تر و خشک را مثل ایران با هم نمی‌سوزانند» (جمال‌زاده ۱۳۷۹: ۲۹).

نتیجه

ایران و مصر هنگام ظهور نوع ادبی داستان کوتاه، وضعیت تقریباً مشابهی داشتند. مصطفی لطفی المنفلوطی در مصر و محمدعلی جمال‌زاده در ایران ازجمله نویسندگان پیشگام و صاحب‌سبک و تأثیرگذار در داستان‌نویسی معاصرند. با توجه به بررسی تطبیقی‌ای که میان چگونگی پرداخت داستان کوتاه منفلوطی و جمال‌زاده به عمل آمد، می‌توان گفت:

- هر دو نویسنده سهمی بسزا در پیشبرد نثر داستانی و جایگاه داستان کوتاه در کشورهایشان داشته‌اند و تاریخ ادبیات مصر و ایران نمی‌تواند این دو را نادیده بگیرد.
- مشکلات و مسائل سیاسی و اجتماعی عصر آن دو، مانند عقب‌ماندگی علمی، فقر، نبود آگاهی سیاسی، مشکلات جوانان و زن‌ها، یکسان است.
- باوجود رعایت اصول کلی داستان‌نویسی، داستان‌پردازی در داستان‌های کوتاه دو نویسنده کاملاً موفقیت‌آمیز نبوده، بلکه بیشترین موفقیت داستان‌هایشان مرهون سبک نویسندگی خاص و به‌کارگیری کلمات و عبارات فصیح و قلم زیبا و تأثیر در نویسندگان پس از خود بوده است.
- هر دو از ادیبان فعال اجتماعی محسوب می‌شوند که دیدی انتقادی به جامعه داشتند ودر روزنامه‌ها و جراید مقالات انتقادی می‌نوشتند و درونمایهٔ داستان‌هایشان نیز انتقاد است.
- هر دو نویسنده مضمون انتقاد از اجتماع را در اولویت نگارش خود قرار می‌دهند که این موضوع موجب می‌شود در رویکرد اجتماعی زیاده‌روی کنند و

داستان‌هایشان بیشتر به‌صورت تعلیمات مستقیم اجتماعی درآید.

منابع

- أبوالانوار، محمد، (۱۹۸۴)، *مصطفی لطفی المنفلوطی؛ حیاته وأدبه*، قاهرة: مکتبة الشباب.
- النساج، حامد، (۱۹۹۰)، *تطوّر فن القصة القصیرة فی مصر*، قاهرة: مکتبة غریب.
- جمال‌زاده، محمدعلی، (۱۳۸۴)، *یکی بود و یکی نبود*، تهران: سخن.
- دهباشی، علی، (۱۳۷۷)، *یاد محمدعلی جمال‌زاده*، تهران: ثالث.
- ـــــ (۱۳۷۸)، *برگزیدهٔ آثار سیدمحمدعلی جمال‌زاده*، تهران: سخن و شهاب ثاقب.
- دومة، خیری، (۱۹۹۸)، *تداخل الأنواع فی القصة المصریّة القصیرة ۱۹۶۰- ۱۹۹۰*، قاهرة: الهیئة المصریّة العامة للکتاب.
- رهنما، تورج، (۱۳۸۸)، *جایگاه داستان کوتاه در ادبیات امروز ایران*، تهران: اختران.
- سید قطب، (۲۰۰۳)، *النقد الأدبی*، قاهرة: دار الشروق.
- عیاد، شکری‌محمد، (۲۰۰۹)، *القصة القصیرة فی مصر*، قاهره: المجلس الأعلی للثقافة.
- فتحی، ابراهیم، (۱۹۸۶)، *معجم المصطلحات الأدبیة*، تونس: التعاضدیة العمالیة للطباعة والنشر.
- قاسم‌زاده، محمد، (۱۳۸۳)، *داستان‌نویسان معاصر ایران*، تهران: هیرمند.
- لطفی المنفلوطی، مصطفی، (۱۴۲۳)، *مصطفی لطفی المنفلوطی(المجموعة الکاملة)*، تحقیق مجید طراد، لبنان: مؤسسة المعارف.
- ـــــ (۱۹۹۹)، *العبرات*، بیروت: دارالکتب العلمیة.
- محی‌الدین مینو، محمد، لا تا، *فن القصة القصیرة*.
- موام، سامرست، (۲۵۳۶)، *دربارهٔ رمان و داستان کوتاه*، ترجمهٔ کاوه دهگان، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- میرصادقی، جمال ـــــ (۱۳۸۵)، *عناصر داستان*، تهران: سخن.
- میرصادقی، جمال، (۱۳۷۶)، *ادبیات داستانی*، تهران: سخن.
- میرعابدینی، حسن، (۱۳۷۷)، *صد سال داستان‌نویسی ایران*، تهران: چشمه.
- نجم، محمدیوسف، لا تا، *فنّ القصّة*، بیروت: دارالثقافة.
- همایون کاتوزیان، محمدعلی، (۱۳۹۰)، *دربارهٔ جمال‌زاده و جمال‌زاده‌شناسی*، تهران: سخن.