سبک‌شناسی داستانهای جمالزاده

مجاهد غلامی

سبک (STYLE)

استفاده از این تجربه معمول در سبک‌شناسی، که اثر را از سه دیدگاه فکری و ادبی و زبانی مورد بررسی قرار می‌دهد، (شمیسا؛ ۱۳۸۱؛ ۲۳) در سبک‌شناسی آثار داستانی کمی قابل تجدید نظر است.

چرا که مختصّات فکری و اندیشگی داستانهای کوتاه اغلب در حیطه درونمایه و مضمون تحلیل می‌شوند و شگردهای روایت داستان نیز که در حوزه زاویه دید و توصیف و لحن قرار می‌گیرند، سبک‌شناسی داستان را بیشتر متوجّه ویژگی‌های زبانی و بیانی اثر می‌کند.

این مسئله در مورد داستانهای کوتاه سیّد محمّدعلی جمالزاده، که مشخّصه‌های زبانی و ارزشهای بیانی، به خصوص آنجا که صحبت از تأثیرپذیری از متون کلاسیک فارسی نیز در میان آید، بسیار خود را می‌نمایند، حائز اهمیت است.

مشخّصه‌ها و ویژگی‌هایی که آنچنان حضوری در داستانهای نویسنده دارند و کاملاً بازتاب خصایص ذهنی جمالزاده است که یک خط‌شناس معروفی مثل «ویلی برنرت» هم می‌تواند بدون آشنایی با وی، آنها را تنها از روی خط جمالزاده تشخیص بدهد. (مهرین؛ ۱۳۴۲؛ ۱۱۳)

پس با توجّه به این مسئله که سبک، انحراف از نرم است و ویژگی‌های زبانی و بیانی اثر، آن گاه که حاصل آگاهی و تعمّد آفریننده اثر باشد و بسامد چشمگیری هم داشته باشد، ایجاد سبک می‌کند، (شفیعی کدکنی؛ ۱۳۷۹؛ پنج) به بررسی داستانهای کوتاه و بلند جمالزاده می‌پردازیم.

اما بهتر است در ابتدا، یک نگاه کلی به ارزش کار جمالزاده، یا بهتر بگویم ارزش «یکی بود و یکی نبود»، مشخصه‌ها، توفیق‌ها و تأثیراتی که بر روند داستان‌نویسی ایرانی گذاشت بیندازیم.

«یکی بود و یکی نبود»؛ رئالیسم انتقادی و رکود رمانهای تاریخی

«شمس و طغرا»ی محمّدباقر میرزا خسروی، «عشق و سلطنت» موسی نثری کبودر آهنگی؛ «داستان باستان» میرزا محمّد حسن خان بدیع و «دام گستران» صنعتی‌زاده کرمانی، نخستین و شاخص‌ترین نمونه‌های

رمان تاریخی هستند که زمینه‌هایی چون شکست انقلاب مشروطه، مخالفت با هجوم فرهنگ بیگانه، تأیید ضمنی دستگاه حاکم و پذیرش این ژانر نوین از سوی جریانهای فرهنگی و ادبی باعث شد که از تألیف نخستین رمان تاریخی یعنی شمس و طغرا (آریان پور؛ ۱۳۷۹؛ ۲۴۰) تا سال ۱۳۰۰ هجری شمسی یکی از گونه‌های رایج داستان نویسی ایران گردند.

امّا رمان تاریخی، که خود به تأثیر از ظهور این نوع ادبی در اروپا و به تبع ترجمه‌های رمانهای تاریخی که به خصوص توسط مترجمان پر کار دوره قاجار، از جمله محمّد طاهرمیرزا (۱۲۵۰-۱۳۱۶ هـ‌ق) و سردار اسعد بختیاری (۱۲۷۴ـ ۱۳۳۶ هـ‌ق)در ایران توجّه نویسندگان را به خود معطوف داشته بود، از حوالی سال ۱۳۰۰ هـ‌ش به بعد دیگر نتوانست چندان جایی برای خود باز کند.

رواج و گسترش داستان کوتاه فارسی که با «یکی بود و یکی نبود» سیّد محمّدعلی جمالزاده آغازیده بود، یکی از عواملی است که در کنار عوامل دیگری چون تغییر مناسبات اجتماعی، ظهور احزاب و گرایشهای اجتماعی نو، تأثیر عوامل فرهنگی و ادبی و سست شدن و از دست رفتن عنصر مشوّق حکومتی باعث رکود نسبی رمانهای تاریخی در ایران شده است. (غلام؛ ۱۳۸۱؛ ۱۴۳)

جالب آنکه، چشمگیرترین دلیل توفیق «یکی بود و یکی نبود» را هم در آن دانسته‌اند که همه ناخودآگاهانه انتظارش را می‌کشیدند؛ یعنی همه (بدون اینکه خود بدانند یا به یکدیگر بگویند) منتظر گردی بودند که گرز داستان‌نویسی جدید را که پیش از این شروع شده ولی هنوز جانیفتاده بود محکم به زمین بکوبد. (همایون کاتوزیان؛ ۱۳۸۲؛ ۷۴)

البته توفیق «یکی بود و یکی نبود» در گرو عوامل دیگری نیز بود، قوّت جنبه ادبی اثر، زبان سهل و ساده و محاوره‌ای آن و چشمگیرتر از همه آنکه با «یکی بود و یکی نبود»، ژانر داستان کوتاه در ادبیات ایران بنیاد گذاشته می‌شود.

از این نکته هم نباید غافل بود که بین مکتب نویسندگانی که جمالزاده آغازگر آن بود و مکتب نوول تاریخی، به غیر از تمایز زبانی، یک فرق اساسی دیگری نیز وجود داشت: هدف مکتب نوول تاریخی، ایجاد یک آگاهی و تفاخر ملی بود و لحن عمومی آن یک لحن قهرمانی و مبالغه‌آمیز بود. وقایع و افسانه‌هایی را که این نویسندگان پرورانده‌اند وقایع بزرگ تاریخی ایران است. با وجود این، نویسندگی جمالزاده و نیز حتّی اخلاق او در درجه اول دارای لحن طنزآلود بود.

هدف او پنهان کردن ضعف و نارساییهای هموطنانشان نیست، بلکه درست برعکس، نمایان کردن آنها است و این نکته‌ای است که از چشمهای «الول ساتن» هم نمی‌تواند پنهان مانده باشد. دیگر، آنکه، داستان ایرانی با آثار جمالزاده، پای در درون دنیای رئالیسم انتقادی می‌گذارد.

جمالزاده حتّی در «دارالمجانین» که بیشتر بر ذهنیات و فردیات استوار است تا عینیات و اجتماعیات، باز پای بند رئالیسم است و تنها در «عمو حسینعلی» است که وارد دنیای مدرنیستی می‌شود.

به قول چایکین، تنها با کتاب «یکی بود و یکی نبود» می‌توان به آغاز مکتب رئالیستی نوینی اندیشید که در واقع شالودهٔ جدید و تازه ادبیات بدیع فارسی را نهاده است. تنها از این لحظه به بعد می‌توان از ظهور نوول و رمان در ادبیات هزار ساله ایران سخن راند. زیرا فقط در هنگام مطالعه آثار جمالزاده، کاظمی، خلیلی و دیگران امکانی در اختیار ما گذاشته می‌شود تا به یک تجدّد واقعی در ادبیات ایران ایمان بیاوریم که عاقبت مصمّم گشته خود را از مه اسرارآمیز و از زبان شاعرانه و از گل و بلبل و پروانه‌ای الگووار بی‌شمار رها سازد تا به واقعیت موجود و زنده تکیه کند. (دهباشی؛ ۱۳۷۷؛ ۳۶۶)

البته چه در داوری چایکین، دیگر مرتبه و سهم دهخدا کمتر از آنچه بوده و مرتبه و سهم جمالزاده بیشتر از آنچه هست ارزیابی شده. نیز این را باید دانست که پیش از جمالزاده، نویسندگانی چون محمّدباقر میرزای خسروی و صنعتی‌زاده کرمانی و میرزا حسن خان بدیع و شیخ موسی نثری، در زمینه داستانهای تاریخی طبع آزمایی کرده‌اند؛ و این همه باعث شده عبدالعلی دستغیب بپذیرد که «جمالزاده داستان کوتاه‌نویسی را گامی پیش‌تر از دهخدا برد همین!» (دستغیب؛ ۱۳۵۶؛ ۵۰)

جمالزاده اگر یک نویسنده رئالیست، بلکه پایه‌گذار سبک رئالیسم انتقادی هم دانسته شده، رئالیست منتقد دوره قاجار و به ویژه برهه‌ای از جریان مشروطه‌خواهی در ایران است.

جمالزاده از استبداد سخن می‌گوید؛ این یعنی رئالیسم. از اوضاع ایران انتقاد می‌کند؛ این هم جنبه انتقادی مسئله. امّا وی از ایران دورهٔ قاجار است که می‌نویسد و انتقاد می‌کند. وی هیچ‌گاه رئالیست منتقد دوره رضاخان، آن گونه که برخی نویسندگان دیگر بودند نشد. و بی‌جهت نیست که هدف طعن و توبیخ امثال آل احمد واقع می‌شود.

در نگاه کلی به شیوهٔ نویسندگی جمالزاده، عموماً آنچه از آن سخن می‌رود همانهایی است که به اجمال بدان پرداخته شد.

ولی شیوه نویسندگی یا سبک جمالزاده در هیئت جزئی نگرانه، موارد بسیاری را در بر می‌گیرد؛ که واکاوی هر کدام از آنها باید با توجّه به این مسائل صورت بگیرد که، جمالزاده فارسی را به صورت آکادمیک و اصولی

فرانگرفتـــه بـــود؛ و آنچه به قلـــم او می‌رفت آمیزه ذوق وی بود با آنچه از مطالعه متون کلاســیک فارسی و به خصوص نثرهای شاعرانه دریافته بود.

وی، به جز چهارده یا پانزده سال نوجوانی، بقیه عمر یکصد و شـــش ســـاله خود را خارج از ایران و به دور از تحوّلات فرهنگی، ادبی و زبانی جامعهٔ ایرانی گذراند.

داســـتانهایی از ســـیّد محمّدعلی‌جمالزاده که زمان و مکان وقوع آنها، ایران ســـالهای پهلویهاســـت، بیشتر از آنکه محصول تجربه مســـتقیم نویسنده باشد، ناشی از انطباق دادن مناسبات اجتماعی و فرهنگی دوران قاجار به سالهای پس از آن است.

سبک‌شناسی داستانهای سیّدمحمّدعلی جمالزاده

آنچه موجب همانندی یا ناهمانندی سبک داستانهای نویسندگان است، از طریق زبان مشخّص می‌شود. زبان نیـــز آمیـــزه‌ای از کلمات و جملات اســـت. امّا تنها این کلمات و جملات نیســـتند که خواننـــده را تحت تأثیر قـــرار می‌دهند؛ بلکه چگونگی گفتـــن یا نحوه کاربرد و انتخاب کلمات و جملات که شـــیوه نگارش و یا سبک خوانده می‌شـــود (میرصادقی؛ ۱۳۸۰؛ ۵۰۲) و می‌تواند در نهایت مورد قبول خواننده واقع شـــود، در برجســـته کردن یک اثر، نقش عمده‌ای دارد.

شـــیوهٔ گفتن یا شـــگردی که نویســـنده بـــرای نقل داستان خود مورد استفاده قرار می‌دهد، حاصل تصّرف وی در ســـاختهای مختلف زبانی، بیانی و مشخّصه‌ها و ویژگیهای دیگری اســـت که داستان را تشخّص ویژه‌ای می‌بخشد و آن را به نام نویسندهٔ آن سکّه می‌زند.

داســـتانهای کوتاه و بلند جمالزاده نیز به خصوص از این منظر قابل توّجه اســـت. در واقع، ســـبک داستانی جمالزاده، چشـــمگیرترین و قابل بررســـی‌ترین عناصر داســـتانی آثار وی اســـت؛ که در ســـاختها و جنبه‌های متعددی می‌تواند مورد واکاوی قرار بگیرد.

۱. ساحت زبانی:

استفاده از لغات و اصطلاحات عربی

تربیـــت دینی جمالزاده و مطالعـــه کتابهای ادبی، که سرشار از عربی‌بافی‌های فاضل‌مآبانه بوده‌اند باعث شده اســـت جمالزاده نیز با وجود ایرادی که بر جناب شـــیخ داســـتان «فارسی شکر اســـت»، در کاربرد عناصر زبان عربی دارد، لغات و اصطلاحات این زبان را مکرر در آثار خـــود به کار ببرد. آن هم در صورتیکه اغلب، معادلهای فارسی رسا و گویایی برای آنها هست.

بـــه هیچ وجه من‌الوجوه، نعم‌البدل، فی الحقیقه (تلخ و شـــیرین)؛ بنا علیهذا، مخلا به طبع، لا تعد و لا تحصا (صحرای محشر)؛ کظم غیظ، اسرع وجوه، کأن لم یکُن، به هیچ وجه من الوجوه، رأی العین، علی السّویه، شداد و غـــلاظ (کهنه و نو)، مالک الرقاب، واجب الطاعه، زاید الوصف، لمحه العین، شهور و سنوات، بالصّراحه، علانیه، مافی الضمیر، کشـــف الســـاعه، منخرین، مـــا نحن فیه (آسمان و ریسمان)[1] و ...

استفاده از واژگان فرنگی به خصوص فرانسوی

دوری جمالـــزاده از ایران و بیگانگـــی وی با تحوّلات زبانی در ایران و برابر نهاده‌ها، عمده‌ترین دلایلی اســـت کـــه وی را مجبور می‌کند برای بیـــان آنچه می‌خواهد بگوید، از الفاظ اروپایی استفاده کند.

الفاظی مثل ارکســـتر، موزیک، کوران، یونیورسیتی، ژنی، فیشـــیه و ... با آنکه می‌توانند توســـط لغات رسای فارســـی برابر نهاده شـــوند، در زبان داستانی وی به کار می‌روند.

البته اســـتفاده جمالزاده از واژگان عربی بسیار زیادتر و چشمگیرتر از لغات اروپایی است.

افراط در به کار بردن مترادفها

گـــو اینکه جمالزاده اصلاً خوش نـــدارد که واژه‌ای را تنها به کار ببرد.

وی اغلـــب لغـــات و واژگان داســـتانی را بـــا صفی از مترادف‌هـــا همراه می‌کنـــد؛ و کمترین آن این اســـت کـــه یک مترادف به همـــراه واژه بیاورد. وی در این کار به تناســـبهای لفظـــی میان واژگان نیـــز دقّت دارد و از اینکـــه این کار، وی را حتّی به بهره‌گیری از لغات عربی بکشاند، واهمه‌ای ندارد.

هول و هراس، ســـهل و ســـاده، عاطل و باطل، فحش و دشـــنام، غصّه و رنج، ماچ و بوسه، سر و کله، علانیه و اشـــکار، ساکت و صامت (آسمان و ریسمان)؛ نشو و نما (شاهکار)؛ خبط و خطا، غم و غصّه (کهنه و نو)؛ حرص و ولع، خـــل و دیوانه، جیغ و فریاد، فوت و فن، لخت و عـــور، حیرت و تعجّب، اطراف و اکناف (یکی بود و یکی نبـــود)؛ غیظ و غضب، تام و تمام، چـــاق و فربه (تلخ و شیرین) و...

اتباع

طبعاً کســـی که می‌خواهد به زبـــان گفتاری و زبان مـــردم کوچه و بـــازار داســـتان بنویســـد، نمی‌تواند به شکستگی‌های زبانی و اتباع که در زبان عامّه رایج است بی‌اعتنا باشد.

چنان که در «چرند و پرند» نیز بسیار به نمونه‌هایی چون دکتر مکتر، شـــلوغ پلوغ، عقل مقل و بچه مچه بر می‌خوریم.

«می‌گوینـــد ببر پیش این دکتـــر مکترها؛ من میگم مرده شـــور خودشـــان را ببرد با دواهاشـــان. این گرت مرت‌ها چه می‌دانم چه خاک و خلی اســـت که به بچم بدهم.» (دهخدا؛ ۱۳۴۱؛ ۳۰)

جمالزاده نیز با بســـامد بالایی در داستانهای خود، از

اتباع بهره برده است:
دختر مختر، آل و آشـغال، بر و بچه (تلخ و شیرین)، کـج و کوج، قرض و قوله، لب و لوچه (یکی بود و یکی نبود)؛ لات و لوت، چاله و چوله، لب و لوچه، پرت و پلا (شاهکار)؛ پاره و پوره، قانون و مانون، تق و لق، شر و ور (آسمان و ریسمان)، و ...

اطناب و درازگویی

از مشخّصه‌ها ـ و شاید بهتر باشد بگویم از عیب‌های ـ رایج داستان‌نویسـی جمالزاده اسـت؛ که تا حدودی از کاربرد واژه‌های مترادف و تنسـیق الصفات‌هاست که ایجاد می‌شود و گاه بسیار ملال‌انگیز می‌شود. به عنوان نمونـه، در «دارالمجانین» آمده اسـت: «پس از آن که از همسـایگی ما رفتند، باز همان طور با هم رفیق جان جانـی در روح در یک قالب مانـدیم و هنوز هم انیس و مونـس و همدم و همراز و در واقع بـرادر با جان برابر یکدیگر بودیم.» (جمالـزاده؛ ۱۳۳۱؛ ۳۵) یا، در «بیله دیگ و بیله چغنـدر» می‌گوید: عادت هم حقیقتاً مثل گدای سـامره و گربه خانگـی و یهودی طلبکار و کوت کش (یا بـه قول تهرانی‌ها کنّاس) اصفهانی اسـت که هزار بار از این در بیرونش کنی از در دیگر تو می‌آید.» (جمالزاده؛ ۱۳۷۹؛ ۱۰۱)

سهوها

جمالـزاده در داسـتانهای خود اغلب گرفتار سـهل انگاری‌های لفظی و معنوی شـده اسـت؛ که اغلب آنها می‌توانسته‌اند با خوانش دیگر باره مثل توسط نویسنده، برطرف شـوند. گو اینکه وی حتّـی زحمت تأمل دیگر باره بر داستانهایش را به خود نمی‌داده.

در داسـتانهای وی دانشـجویان از مدرسـه بیـرون می‌آیند (جمالزاده؛ ۱۳۳۸؛ ۹) و امامزاده را نشان دهان از یکدیگر سؤال می‌کنند. (جمالزاده؛ ۱۳۳۸؛ ۹۶)

در داسـتان «نمـک گندیـده»، معلوم نیسـت که قماشـچی، کدخدا رمضان را ـ با آن تفاوت طبقاتی که میانشان هست ـ کجا دیده و کی از زبان وی شنیده که باید به جنوبی شـهر برود؟ هنگامی هم که قرار است ـ بنابر گفته کدخدا رمضان ـ به مجرّد رسیدن به جنوب شهر، سراغ شکرالله خان لب شکری بروند، نویسنده که گرفتار توصیف محله‌های جنوبی تهران شده، مسئله را به کلّی فراموش می‌کند و اصلا سـر و کله کسی به نام شکرالله خان در داستان پیدا نمی‌شود!

در داسـتان «صحرای محشـر» نیز، اگر چه در ابتدا مردگان در حالی که گوشـت رانها و ماهیچه‌شان همه ریخته اسـت و کاسه‌های زانویشان خالی و پوک است، به شـنیدن صور اسرافیل از گور بر می‌خیزند، در ادامه، آتش به گوشـت بدنشـان می‌رسد و دارای رگ و خون و قلب می‌شوند!

یا در بخشـی از داسـتان، راوی از شیطان می‌پرسد که بـرای آتش زدن پـر وی، کبریت از کجـا بیاورم؟ (جمالـزاده؛ ۱۳۳۲؛ ۲۰۴) و چنـد صفحه بعد، آن قدر کبریت فراوان می‌شـود که با اسـراف تمام یک قوطی کبریت را برای آتش زدن یک پر، صرف می‌کند!

به عقیده منتقدان، «صحرای محشر» نیز مثل دیگر آثار جمالزاده، مجموعه‌ای از اصطلاحات و عقاید و اوهام اسـت. امّا همهٔ اصطلاحات و امثال، همیشه درست به کار نرفته اسـت. چنـان که در بخشـی از کتاب آمده اسـت: «بلعم و باعور برای من آتش و بافور نمی‌شود.» (جمالزاده؛ ۱۳۲۳؛ ۱۵) در این عبارت، تنها مناسـبتی که میان اجزای جمله اسـت، همان سـجع «باعور» و «بافور» است و بس. زیرا بلعم باعور، نام یکی از کاهنان بنی‌اسـرائیل اسـت و نام دو تن نیست؛ و با آتش بافور معلوم نیسـت چه مناسبتی دارد! یا در صحرای قیامت، هاتفی غیبی می‌گوید: این جا را وادی ایمن می‌گویند. حال آنکه هرگز چنین چیزی نیسـت؛ و وادی ایمن نام صحرایی اسـت که در آن موسی به طلب آتش رفت و ندای الهی به او رسید.

جایی دیگر نوشـته اسـت: دریافتم که درگاه ایزدی و قاب و قوسـین اسـت. اولاً «قاب قوسین»، بدون واو درسـت اسـت. ثانیاً قاب قوسـین هرگز ممکن نیست مترادف درگاه ایزدی باشد. (دستغیب؛ ۱۳۵۶؛ ۱۷۵)

از جمله سـهل‌انگاری لفظی داستانهای جمالزاده نیز می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

یکی و دو کـردن (/یکی به دو کـردن) (جمالزاده؛ ۱۳۳۸؛ ۱۴۸)

حـالا چنـد عمـر (/سـال) از عمـرش می‌گذرد؟ (جمالزاده؛ ۱۳۷۹؛ ۲۵۸)

باز چه نیم کاسـه‌ای زیر کاسه‌شـان است (/باز چه کاسه‌ای زیر نیم کاسه‌شان اسـت) (جمالزاده؛ ۱۳۷۹؛ ۲۶۴)

خدا خودش خر را دید (/شـناخت) و شـاخش نداد (جمالزاده؛ ۱۳۷۹؛ ۲۷۳)

فاصله آن دو، بعد المشـرقین و بعد المغربین است! (جمالـزاده؛ ۱۳۷۹؛ ۸۴) گو اینکه جمالزاده آگاه نبوده به قاعدهٔ تغلیب، بعد المشـرقین، شرق و غرب را در بر می‌گیرد؛ و استعمال بعد المغربین، علاوه بر حشوِ زاید بودن، غریب هم هسـت. جوجه را فصـل پاییز (/آخر پاییز) می‌شمارند. (جمالزاده؛ ۱۳۷۹؛ ۱۶۰)

سـیلی (/سـرکه) نقد را بـه حلوای نسـیه ترجیح می‌دهم. (جمالزاده؛ ۱۳۷۹؛ ۱۲۴) دیدم توطئه ما دارد می‌ماسد. دلم می‌خواست صد آفرین به مصطفی گفته ... (جمالزاده؛ ۱۳۳۷؛ ۱۱۴) یعنی نویسنده «ماسیدن» را در معنـای روایی توطئه و کارگـر افتادن آن به کار برده!

کوتاه آوردم (/آمدم) (جمالزاده؛ ۱۳۵۳؛ ۹۵)

آیه الکرسی (/یاسین) به گوش دراز گوش است. (جمالزاده؛ ۱۳۵۳؛ ۱۰۵)

زال زال (/ زل زل) امیر را می‌نگریست. (جمالزاده؛ ۱۳۵۳؛ ۱۰۶)

چنان که می‌بینید، بعضی از این سهل‌انگاری‌ها شامل تصرّفهای جمالزاده در امثال عامیانه است. وی با ابیات و مصاریع هم این گونه کارها را کرده است.

اغلاط املایی نیز در داستانهای جمالزاده دیده می‌شود. و این، جدا از موارد متعددی است که می‌تواند به عنوان اغلاط مطبعه‌ای، نادیده گرفته شود.

خود وی نیز به این مسئله، یعنی غلط‌نویسی‌های خود اعتراف دارد و آن را نتیجه نداشتن تحصیلات مرتّب در زمینه ادبیات فارسی و آشنایی با این زبان از طریق مطالعه کتابهای کهن فارسی می‌داند.

بهره‌گیری از اصطلاحات، کنایات و امثال عامیانه

از کسی که داستان را «جعبهٔ حبس صوت گفتار طبقات و دسته‌های مختلف یک ملت» می‌داند (جمالزاده؛ ۱۳۷۹؛ ۱۹) عجیب نیست اگر جلوه‌های زبان عوام را در داستانهای خود به کار بگیرد.

داستانهای جمالزاده، سرشار از مثل‌ها، کنایه‌ها و تعبیرات عامیانه است. او می‌کوشد زبان داستان را به زبان محاوره نزدیک کند. امّا اغلب گرفتار پرگویی می‌شود و نوشته‌هایش را به حدّ افراط، از واژه‌های عامیانه انباشته می‌سازد. (میرعابدینی؛ ۱۳۸۳؛ ۸۳)

ادبیات مکتوب، به عنوان منابع بازمانده از روزگار مردم در گذشته و تجلّی‌گاه فرهنگ کسانی که در آن دوره‌ها زیسته‌اند و نمودهای معیشتی آنها را نویسنده و شاعری از خودشان در آن آثار، بازتاب داده است، ما را در شناخت باورهای خرافی پیشینیان و حتّی ریشه‌شناسی این گونه باورها، بسیار یاری می‌رساند.

این باورهای عامیانه، به ویژه در حوزه چشم زخم و درمان‌های عامیانه، مجال آن را یافته‌اند تا در داستانهای جمالزاده نیز حضور یابند.

بسامد استفاده جمالزاده از این عناصر زندگی عوام در داستانهای کوتاه و بلند خود، به سبک وی تشخّص داده، از این منظر، نویسندگانی چون صادق هدایت و به ویژه در آثاری از وی مثل «علویه خانم» را، با آثار او، همانند کرده است.

هر چند داستانهای نخستین جمالزاده، آن چنان معقول و منطقی از این عناصر معیشتی و فرهنگی عامیانه بهره می‌بُرد که به دل خواننده می‌نشست؛ حال آنکه داستانهای بعدی او، از آن سبک نگارش اولیه دور می‌افتد؛ و در آنها، کلمات عامیانه، باورها و امثال و کنایات، به تکلّف استعمال می‌شوند. (آرین‌پور؛ ۱۳۷۹؛ ۲۸۶) تا جایی که برخی بر این باورند که اگر زیاده‌گویی‌های جمالزاده در به کارگیری ادبیات شفاهی توده مردم و مثل‌ها و ضرب المثل‌ها و پافشاری‌اش از عنصر روایت و تک صدایی در زاویه دید نبود، بدون شک یکی از ستارگان داستان‌نویسی فارسی به شمار می‌رفت. (مهدی پورعمرانی؛ ۱۳۸۰؛ ۸)

از نمونه‌های این مورد است:

«ولی، فریب این قارت و قورت‌ها را نمی‌خوردیم و توی دلمان می‌دانستیم جعفرخان چند مرده حلاج است و لولهنگش چقدر آب می‌گیرد. خودش ذاتاً جوان لوطی و حق و حسابدانی بود. ولی تریاک لا ذهب از پا درش آورده بود؛ و آن عرضه و برش سابقش، با دود تریاک، کم کم به هوا رفته بود. با وجود این، چون می‌دانستم راه و چاه را خوب می‌شناسد و کهنه کار است و شاید از دستش برآید ما را به کرمانشاه برساند، فکر کردم ضرری ندارد دَمش را ببینیم. و چای و قنداب و ترش بود که از چپ و راست به نافش می‌بستم و تعارف هم که بهای آب جوی را داشت. هر چه ممکن بود سبزی‌اش را پاک کردم و آن قدر باد در آستینش انداختم که به خودش هم مسئله اشتباه [/مشتبه] شده بود؛ و راستی راستی تصوّر می‌کرد به یک کلمهٔ او، خود جنرال باراتوف هم، با کمال افتخار، چمباتمه زده و آتش بافورش را پک خواهد نمود.» (جمالزاده؛ ۱۳۷۹؛ ۷۱)

واژه‌ها و اصطلاحات خاص

یک سلسله تعابیر و کلمات هستند که بسامد بالای آنها در نثر جمالزاده، باعث تشخّص سبک وی شده است.

جمالزاده «رأس» را برای شمارش هر چه ـ از حیوان و انسان و پشه گرفته، تا انگشت و اداره ـ به کار می‌برد. معمولاً به جای «عجیب و غریب»، «غریب و عجیب» می‌گوید.

«معقول» و «مبلغی» را به عنوان قید کمّیت، بسیار به کار می‌برد. و هر جا احساس کند لازم است، پرانتزی در جلو جمله یا عبارت خود باز می‌کند، و آنچه دل تنگش می‌خواهد، در آن می‌ریزد.

۲. ساحت بیانی

نثر شاعرانه و قطعه‌پردازی‌های ادبی

جمالزاده از سجع، جناس، ایهام، مراعات نظیر و ... دیگر آرایه‌های بلاغی استفاده می‌کند و گاه چنان جلوه‌های شاعرانه را در هم می‌آمیزد که جملات وی حکم یک قطعهٔ ادبی را پیدا می‌کند و خواننده را وا می‌دارد تا باور کند که نویسنده، برای لحظه‌ای داستان‌نویسی را کنار گذاشته و شروع به انشاسازی و عبارت‌پردازی کرده است:

«بدان و آگاه باش که استاد زبردست طبیعت، با مقراض قدرت، قطعاتی چند از زربفت و دیبای باغ بهشت را به شکل و اندازهٔ برگ گل، نرمک نرمک بریده و در جویبار قوس و قزح شست و شو داده و به نقش و نگارهای دلکش آراسته و در قوطی سرخاب و سفیداب مشّاطه‌گری فرشتگان آغشته و از پشت و رو مقداری گرد جمال از پودر دان لم یزلی بر آن افشانده و سپس سرعت نسیم و غنج و دلال شکوفه و چالاکی برق و سبک روحی بوسه را بر آن بسته و به اسم بال و پر، بر اندام نازک من که گویی مغز صنوبری پیش نیست نشانده، و اسم آن را پروانه گذاشته؛ و چون شعاع آواره و لرزانی که از قرص ماه آسمان جدا شده باشد، آزاد و وارسته و دلشاد، در باغستان گیتی رها ساخته. و تصوّر نمی‌کنم که به جز همین بودن و جلوه نمودن، وظیفهٔ دیگری بر پروانه نوشته شده باشد.» (جمالزاده؛ ۱۳۷۹: ۸۲)

بخشهایی از داستان «فارسی شکر است»، واقعاً آدم را به یاد نوشته‌های منشیانهٔ فارسی می‌اندازد. از جمله «خود چاکرتان هم که آن همه قمپوز عربی دانی در می‌کرد و چندین سال از عمر عزیز، زید و عمرو را به جان یکدیگر انداخته و به اسم تحصیل، از صبح تا شام به اسامی مختلف، مصدر ضرب و دعوی و افعال مذمومهٔ دیگر گردیده و وجوه صحیح و سالم را به قول بی‌اصل و اجوف این و آن و وعده و وعید اشخاص ناقص العقل، متصل به این باب و آن باب دوانده و کسرشأن خود را فراهم آورده و حرفهای خفیف شنیده و قسمتی از جوانی خود را به لیت و لعل و لا و نعم و صرف جر و بحث و تحصیل معلوم و مجهول نموده بود، به هیچ نحو از معانی بیانات جناب شیخ، چیزی دستگیرم نمی‌شد.» (جمالزاده؛ ۱۳۷۹: ۳۷)

وابسته‌های عددی

کسی که با دیوان حافظ قرین است و بسیار بار از زبان خواجه شنیده است که «محتاجم؛ از برای خدا یک شکر بخندا» طبیعی است که در داستانهای خود نیز از این گونه رسم و راه بلاغی ـ که به خصوص در سبک هندی رایج است، و «وابسته‌های عددی»اش نام نهاده‌اند (شفیعی کدکنی؛ ۱۳۷۶: ۴۵) استفاده کند: راستی که یک طویله خری! (جمالزاده؛ ۱۳۳۸: ۱۵۲)

تشبیه

در داستانهای جمالزاده، به خصوص آن جا که پای توصیف در میان است، خیلی اتّفاق می‌افتد که به تشبیه بر بخوریم. اغلب این تشبیه‌ها، مرکّب هستند؛ و گاه تشبیه در تشبیه هم به چشم می‌آید.

در تشبیهات جمالزاده، سر و کار ما بیشتر با طرفین محسوس است؛ که گاه به خاطر تغییر مناسبت‌های اجتماعی و رسم و راه‌های معیشتی برای خواننده امروزی چندان ملموس نیست.

«... چند نفر فرّاش سرخ‌پوش و شیر و خورشید و کلاه، با صورتهای اخمو و عبوس و سبیلهای چخماخی از بناگوش در رفته‌ای که مانند بیرق جوع و گرسنگی، نسیم دریا به حرکتشان آورده بود، در مقابل ما، مانند آیینه دق، حاضر گردیدند.» (جمالزاده؛ ۱۳۷۹: ۳۰)

«کوههای پیشکوه لرستان»، از دور مثل خرمنهای پنبهٔ حلاجی شده به نظر می‌آمد؛ و درختها که تک تک گاهی دیده می‌شد، مثل این بود که کف کرده باشند و یا اینکه پشمک به سرشان ریخته باشند.» (جمالزاده؛ ۱۳۷۹: ۷۳)

مراعات‌النظیر

استفادهٔ جمالزاده از کلماتی که روابطی با یکدیگر دارند، به ویژه در بخشهایی از داستان که حالت ادیبانه به خود گرفته است، به نظر می‌رسند.

«... امروز با موهای ریخته و صورت پر چروک و لو برآونگون، چون شتر پیر بار به دوشی، با کوهان ریش

و دست و پای پر آبله و زانوی پینه بسته و با تخم و لخمی که لخته لخته به غارت خارهای مغیلان روزگار رفته، کشان کشان خود را به آبشخور نیم قرن پیش خود رسانیده است، و نقدا چند روزی در آنجا زانو به زمین زده است تا سیخک ساربان، فردا او را به کدام سو براند، و شتردار روزگار، مهارش را به کجا بکشاند.» (جمالزاده؛ ۱۳۸۰؛ ۱۱۸)

سجع

از نمونه‌های سجع‌پردازی جمالزاده است:

«تو مفعول ابدی را با معقولات احدی چه کار.» (جمالزاده؛ ۱۳۳۷؛ ۸۹)

«دیدم کارم ساخته و قافیه‌ام باخته است.» (جمالزاده؛ ۱۳۳۷؛ ۵۱)

«منظره‌اش هموم‌انگیز و نسیمش سموم‌آمیز است.» (جمالزاده؛ ۱۳۳۷؛ ۵۶)

تنسیق‌الصفات

ردیف کردن صفت‌ها پشت سر یکدیگر، مخصوصاً در شخصیت‌پردازی داستانهای جمالزاده جلب توجّه می‌کند. یعنی جمالزاده تمام همّ و غم خود را از پرداختن به درون افراد به وصف بیرون افراد، متّکی بر صفات متوالی، معطوف داشته است.

«رئیس اداره‌مان آدم نازنینی بود. اهل ذوق و شوق، درویش صف، عارف مسلک، صوفی مشرب، با همه آشتی،از جدل بیزار، بی‌قید و اذیت و آزار.» (جمالزاده؛ ۱۳۷۹؛ ۷۰)

«جوانی لات و لوت و آسمان جل و بی‌دست و پا و پخمه و گاگول و تا بخواهی بدریخت و بدقواره.» (جمالزاده؛ ۱۳۳۷؛ ۵۲)

گذشته از این موارد، **جناس** و **تلمیح به حوادث و اشخاص و پدیده‌های تاریخی** نیز در سبک‌شناسی آثار نویسنده؛ قابل بررسی‌اند.

نمونه‌های جناس

انکر و منکر، قیام قیامت، تام و تمام، زار و نزار، خالص خلص و ...

نمونه‌های تلمیح:

لنینگراد، صادق هدایت، کله اشپختر، سایه روشن و ... (مهرور؛ ۱۳۸۰؛ ۲۵)

۳. ساحت نحوی

به کاربردن افعال به وجه وصفی

جمله‌های متعدد با واسطهٔ افعالی که به وجه وصفی ساخته شده‌اند، اغلب بدون واو عطف در داستان جمالزاده، گاه درک مطلب را بسیار پیچیده می‌کند و موجب ملال می‌شود.

حال آنکه جمالزاده می‌توانسته با تجدید نظر در آنها و تبدیلشان به جمله‌های کوتاه با افعال تام، به آنها ساخت و بافت مناسبی بدهد.

«از قراری که بعدها معلوم شد، حاج شیخ بدون فوت وقت، فوراً همان عبای کذایی را زیر بغل گرفته و کار هرگز نکرده کرده، یکسر به دارالحکومه رفته، به افاده و بی‌اعتنایی پیشخدمت وقعی نگذاشته، مانند آدمی که به نوکر خود حرف بزند گفته بوده است: د، زود به آقا خبر بده که حاج شیخ سقط فروش می‌خواهد خدمت برسد.» (جمالزاده؛ ۱۳۷۹؛ ۴۱)

«عصر گاهان هنوز نیم ساعت از روز باقی بود که قلتشن دیوان پس از حمام گرم و نرم و مشتمال مضبوطی، موها را گلاب زده و سر و صورت را صفا داده، سر تا پا لباس نو پوشیده، ارسی برقی برپا کرده، عصای عاج سر طلا به دست گرفته، تمام نوکرهای خود را پشت سر انداخته، از منزل خود بیرون آمد، که برای جشن پذیرایی به عمارت نوساز خود برود.» (جمالزاده؛ ۱۳۷۹؛ ۱۴۴)

در نثرهای کهن فارسی، خودداری از کاربرد افعال وصفی، یکی از علل زیبایی سخن و آهنگ کلام بوده است. (دستغیب؛ ۱۳۵۶؛ ۱۷۸)امّا بهره‌وری جمالزاده از این گونه افعال برای پرداخت جمله‌ها، زبان وی را از رسایی و انسجامی که می‌توانسته داشته باشد، بی‌بهره می‌کند.

افعال خاص

یکی از مواردی که در ساحت نحوی سبک‌شناسی داستان‌های جمالزاده جلب نظر می‌کند، توجّهی است که او به استفاده از گونه‌ای افعال دارد.

وی عموماً به جای ساختهای «شدن»، از ساختهای «گردیدن» و به جای ساختهای «کردن» از ساختهای «نمودن» و «ساختن» استفاده می‌کند.

«از هر سو صدای شکایت و ملالت مردم بلند گردید.» (جمالزاده؛ ۱۳۷۹؛ ۱۷۱)

«... دنیا دارای تقویم عمومی مشترکی گردیده بود که مزایای بسیاری داشت و هر سال و هر ماهی مرتباً در فلان روز هفته آغاز می‌گردید و کار معاملات و ادارات را بسیار سهل ساخته بود. (جمالزاده؛ ۱۳۷۹؛ ۱۵۹)

«زینا از نویسندگان و شعرا و حتی گاهی از فلاسفه و حکمای فرنگ صحبت می‌داشت و جمله‌هایی از آنها به زبان جاری می‌ساخت.» (جمالزاده؛ ۱۳۵۳؛ ۲۱)

«دامن خود را به چابکی او خلاص نموده، زد به چاک و حالا ندو و کی بدو.» (جمالزاده؛ ۱۳۲۳؛۸)

«محض خالی نبودن عریضه، با چایی، مقدار معتنابهی نان روغنی صرف می‌نماید.» (جمالزاده؛ ۱۳۷۹؛ ۱۲۰)

دو مورد زیر نیز از کتاب «بررسی داستان امروز از دیدگاه سبک و ساختار»، به ساحت نحوی داستانهای جمالزاده افزوده می‌شود:

استعمال نشانه مفعولی «را» بعد از مضاف‌الیه جزء نخستین فعل مرکّب
چیزی جلب نظرم را کرد.» (جمالزاده؛ ۱۳۷۹؛ ۳۳)
«قلبم با کمال شدت بنای زدن را گذاشت.» (جمالزاده؛ ۱۳۷۹؛ ۹۷)
«جلب توّجه را می‌نمود. (جمالزاده؛ ۱۳۳۷؛ ۱۰)

به‌کاربردن افعال به‌جای یکدیگر در زمانهای مختلف

مهمانها سخت در مخذور گیر کرده و تکلیف خود را نمی‌دانند (/نمی‌دانستند)، از یک طرف بوی کباب تازه به دماغشان رسیده است (/بود) و ابداً بی‌میل نیستند (/نبودند) ولو به عنوان مقایسه باشد، لقمه‌ای از آن چشیده، طعم و مزهٔ غاز را با بره سنجید. (جمالزاده ۱۳۷۸، ۱۷۵)

۴. استشهاد به آیات و احادیث

توجّهی که جمالزاده به متون کلاسیک فارسی دارد و تأثیری که به خصوص از نثر فنی و منشیانه گذشته پذیرفته است، باعث می‌شود ویژگیهای سبکی داستانهای وی شبیه ویژگیهای سبکی آثار کهن گردد.

از جمله، وی، به ویژه در داستان «صحرای محشر»، آیات و احادیث متعددی را در داستان وارد، و به جهت تأکید بر باورداشت معنا، به آنها استناد می‌کند.

مسلماً پرورش جمالزاده در خانواده‌ای که پدر، یک واعظ خوش صحبت است که شرح منابرش نشان از بهره‌وری وی از گنجینه خوبی از آیات و احادیث و روایات دینی دارد، دلیل عمده‌ای بر آشنایی وی با این جنبه‌های مذهبی است؛ که گاه حل و درج آنها در داستانهای نویسنده چنان است که زبان وی را در حدّ یک وعظ و خطابه جلوه‌گر می‌کند.

هر چند، وی به خاطر همین تربیت دینی و اعتقادات مذهبی است که نمی‌تواند برداشتی دیگرگونه از عناصر دینی داشته باشد؛ و اگر کتابهایی چون «صحرای محشر» را با هدف نشان دادن خطای قلم صنع، به رشته تحریر درآورده، نتوانسته چندان در این کار توفیقی بیابد. (دستغیب؛ ۱۳۵۶؛ ۱۰۸)

برخلاف اغلب این طایفه، پربی‌اطلاع نبود؛ و گفت: مگر در قرآن نخوانده‌ای که انّ الله یصطفی من الملئکه رُسُلاً (جمالزاده، ۱۳۲۳، ۲۵)

«چنین آدمیزادی دو پایش را در یک کفش (هر چند پایش برهنه بود) کرده بود که من در دار دنیا به این حدیث نبوی عمل کرده‌ام که من بشّرنی بخروج الصفر بشّرته بالجنه؛ یعنی هر کس آخر ماه صفر را به من مژده بدهد من هم مژده بهشت به او می‌دهم. (جمالزاده؛ ۱۳۲۳؛ ۹۸)

۵. بهره‌گیری از جلوه‌های ادبیات منظوم فارسی در داستانها

جمالزاده خود معتقد است که «مانند هر ایرانی شیر پاک‌خوردهٔ دیگری دوستدار شعرم و ذرّت را به اسم عصای پیران و قوّت جوانان و خربزه و خیار را به عنوان تنگ طلا و تاج گل به سر، از اوان طفولیت به همراهی شعر و آواز چشیده‌ام، و همواره مانند صیادان مروارید عمان، در امواج غلتان شعر غوطه‌ور بوده‌ام.» (مهرین؛ ۱۳۴۲؛ ۷۱)

توجّه جمالزاده را به مباحث شعر و شاعری، از اختصاص مضامین برخی از داستانهای خود به این مسائل و نوشتن مقاله‌های بسیاری در این زمینه، می‌توان فهمید.

در ادامه باید گفت که وی در جزئیت داستانهای خود نیز مکرر به این مسئله توجّه دارد که جلوه‌های ادبیات منظوم فارسی را به خدمت بگیرد. و این همه، از علاقهٔ وی به شعر دری حکایت دارد.

بهره‌گیری وی از ابیات و مصاریع فارسی، به گونه‌های مختلفی صورت می‌گیرد.

ابیات و مصاریع، بدون تصّرف و بر سبیل استشهاد نقل می‌شوند؛ در ابیات و مصاریع تصرفهای آگاهانه می‌شود و گاه نقل آنها از حافظه، باعث تصّرفهای ناآگاهانهٔ نویسنده در اشعار می‌شود؛ ابیات و مصاریع به گونهٔ حل و درج، مورد استفاده قرار می‌گیرند؛ و گاه خود نویسنده، طبع خود را در سرودن شعر و تصنیفهای کوتاه می‌آزماید.

«مرد حسابی! شکوفه‌ای هستم جاندار و سیّار و برای آن خلق شده‌ام که قشنگ و زیبا و مظهر حسن و جمال باشم و جلوه بکنم و عشوه بفروشم. گر تو نمی‌پسندی، تغییر ده قضا را!» (جمالزاده؛ ۱۳۷۹؛ ۸۳)

«... از این نکته عالی غافلید که فرضاً اگر روز برای زحمت کشیدن است. شب برای لذت بردن است؛
شب شکار صید معنی می‌توان کردن که روز ـ این غزال از سایه خود هر زمان رم می‌کند.» (جمالزاده؛ ۱۳۷۹؛ ۸۸)

«چه بسا اشخاص بی‌سواد امّی که به مکتب نرفته مسئله آموز صد مدرس شده‌اند و به اثبات رسانیده‌اند که عقل چیز دگر و مدرسه چیز دگر است.» (جمالزاده؛ ۱۳۸۱؛ ۱۹۹)

در میان ادبیات و مصاریعی که جمالزاده بر سبیل اقتباس، تضمین، حل و درج و ... از آن بهره برده، غزلیات حافظ و مثنوی مولوی و رباعیات خیام سهم ویژه‌ای دارند.

گلستان سعدی و جملات مسجّع و آهنگین آن نیز که چیزی کم از شعر ندارد و آهنگ ترکیبات آن چنان است که غالباً و یا احیاناً با پس و پیش کردن بعضی کلمات و افعال، مصراعهای تمام از کار بیرون می‌آید. (بهار؛ ۱۳۷۵؛ ۱۲۸) بسیار مورد توجّه نویسنده است.

هر چه باشد گلستان سعدی، از جمله کتابهایی است که وی در کودکی هر چند به نفتّن و تفریح سراغ آن می‌رفته و به تقلید از آن قلمی هم می‌زده و در مکتبخانه‌ها نیز گهگاه به حفظ کردن صفحاتی از آن مجبور می‌شده. (جمالزاده؛ ۱۳۷۸؛ ۵۳)

«چنان مستشان می‌کند که دامنشان یکسره از دست می‌رود.» (جمالزاده؛ ۱۳۳۷؛ ۲۰)

«خانم فردوس را دیدم که در گوشه‌ای تنهاو بی‌صدا مانند جوکیان نشسته بود و به اصطلاح سر به جیب مراقبت فرو برده، معلوم بود که باز طیّاره سریع‌السیر اندیشه‌اش در مناطق گرم و سرد جهان پهناور در جولان است.» (جمالزاده؛ ۱۳۷۹؛۸۲)

۶. بیان طنز آلود

طنز و هجو و هزل، مفاهیمی نیستند که امروزه شناخته شده باشند. گذشتگان نیز با این معانی آشنایی داشته‌اند؛ و اتفاقاً ادبیات فارسی در این زمینه نیز چهره‌های شاخصی چون عبید زاکانی و سعدی (البته در حجم کوچکی از کلیات نظم و نثر) و ایرج میرزا و دهخدا را به خود دیده است. با این همه، این معانی برای قدما به عنوان شکلهای ادبی به حساب نیامده و اغلب هم، هجو و هزل است که مورد بررسی آنها قرار گرفته.

صاحب «بدایع الافکار فی صنایع الاشعار»، در تعریف مدح و مدحت، هجو و هجا، جد و هزل، مطایبه را نیز از قلم نینداخته. (کاشفی؛ ۱۳۶۹؛ ۸۲) تا آنجا که اشعار بواسحق اطعمه و نظام الدین قاری را، که از نظر مهدی اخوان ثالث، «نقیضه» است و نهایت ما حصل آن، ادخال سرور در قلب مؤمنین (اخوان ثالث؛ ۱۳۷۴؛ ۱۲۲)، بهترین نمونه‌های تتبّع در مطایبات می‌داند.

امروزه عموماً برای هجو و طنز و هزل و فکاهه، معانی مشخّصی ارایه داده‌اند. هجو را به تمسخر گرفتن عیبها و نقصها به منظور تحقیر یا تنبیه و از روی غرض شخصی تعریف کرده‌اند. یعنی معنایی درست مخالف مدح. طنز، یعنی به تمسخر گرفتن عیبها و نقصها به منظور تحقیر یا تنبیه و از روی غرض اجتماعی. بدین ترتیب طنز، صورت تکامل‌یافته هجو می‌شود. هزل ضد جدّ است؛ شوخی رکیکی است به منظور تفریح و نشاط، در سطحی محدود و خصوصی. دست آخر، فکاهه، یعنی شوخی معقول، به منظور تفریح و نشاط، در سطحی نامحدود و عمومی. از این رو، فکاهه نیز صورت تکامل یافته هزل می‌شود. (صلاحی؛ ۱۳۷۶؛ ۵)

طنز، محصول شرایط اجتماعی خاصّی است که مستقیم گویی را بر نمی‌تابد.

وقتی طبقات فرادست، هیچ گونه اعتراض و پرخاش و انتقاد مستقیمی را تحمّل نمی‌توانند کرد، طنز به خاطر لطافتی که در شکل بیان و ارایه مطلب دارد، روحیه خشن و غیر قابل انعطاف را وادار به شنیدن و اندیشیدن می‌کند.

همچنین، در مستقیم گویی معمولاً حالت شعار وجود دارد. شعاردهی و شعارگویی زمان خاصّی دارد و از آن زمان که بگذرد، دیگر تأثیری که باید داشته باشد، ندارد. (مهدی‌پور عمرانی؛ ۱۳۸۰؛ ۱۱۲)

در واقع «طنز همیشه به تفاوت میان وضعیت ـ چنان که هست و چنان که باید باشد ـ به شدّت آگاه است. طنزپرداز غالباً در اقلّیت است، امّا در موقعیتی نیست که بتواند آشکارا مطرود باشد برای اینکه او موفّق باشد، جامعه باید برای آرمانهای مورد تأیید او، احترامی هر چند ظاهری قائل باشد. اگر چنین شود، او جایگاهی می‌یابد ظریف‌تر، و بالقوّه، مؤثّرتر از کسی که صرفاً نکوهنده پلیدیهاست. آنگاه، او بهتر می‌تواند از تفاوتهای میان ظاهر و باطن بهره گیرد؛ و به ویژه، از سالوس و ریا پرده بردارد. ریاکار پوست نازک‌تر از کسی است که آشکارا پلید است. دومی، چیزی برای نهان کردن ندارد، و اولی همه چیز آبروی او در گرو همین نهانکاری است. او ظاهراً پایبند آرمانهایی است که در باطن آنها را نادیده می‌گیرد یا رد می‌کند.» (پلارد؛ ۱۳۸۱؛ ۷)

کمی پیش از سیّدمحمّدعلی جمالزاده، علی‌اکبر دهخدا از این حربه برای انتقاد از ناهنجاریهای اجتماعی و سیاسی بهره برده است؛ و از این منظر نیز بر جمالزاده، که وامدار ساده‌نویسی و عامیانه‌پردازی دهخدا هم هست، تأثیر گذاشته است.

جمالزاده، مکرر می‌گوید که داستانهایش را برای تفریح خاطر خوانندگان و عبرت‌آموزی ایشان می‌نویسد؛ و از طرفی، روحیه محافظه‌کارانه‌ای که در انتقاد دارد، وی را وا می‌دارد تا برای اصلاحگری و برملا ساختن نقصها و عیبها و مبارزه با موهومات و خرافات، داستانهای خود را به شیوهٔ طنز آلودی روایت کند. البته طنز جمالزاده مانند طنز هدایت، تلخ و گزنده نیست و حتّی چنان نیست که بر دیگر آثار جمالزاده، از مقاله و نقد و نظر سایه انداخته باشد. حال آنکه ریشخند هدایت را می‌توان حتّی در جمله‌های کوتاهی که این طرف و آن طرف از وی به یادگار مانده، دید.

در داستانهای جمالزاده، طنز یا در کلام راوی است، یا در توصیف کنش‌های مردم، یا در شرح موقعیّتها و محیطهای پیرامون افراد. (پارسی‌نژاد؛ ۱۳۸۲؛ ۵۵)

طنزی که در اغلب داستانهای جمالزاده حضور دارد، طنزی شاد است، که موجب لذت و سرخوشی می‌شود.

به خصوص در داستانهای لطیفه‌واری مثل «غمخواران ملّت» و «کباب غاز»، روایت طنزآلود و پایان خوش داستان، آمیزه‌ای برای تفریح خوانندگان می‌شود.

«یکی بود و یکی نبود»، به خصوص در کنار قوّتهایی که دارد، از این دیدگاه نیز از دیگر آثار جمالزاده متمایز است. یعنی واقعی‌ترین طنز را در معنای درست کلمه باید در داستانهای این مجموعه سراغ گرفت. طنزی که با انتقاد از ناهنجاریها و نابسامانیها درآمیخته، و علاوه بر آنکه مخاطب را به نشاط می‌آورد، وی را به درنگ و تأمل وا می‌دارد.

اما داستانهای دیگر جمالزاده، به خصوص داستانهای اخیر وی که در سالهای ماندگاری در ژنو پرداخته شده‌اند، طنز را در هیئت دشنام و ناسزا و ردیف کردن مشتی صفتهای ناساز، ارائه می‌کنند. جمالزاده در واقع می‌خواهد با این تدبیر، خواننده را به خنده بیندازد؛ بی‌توجّه به آنکه مرز بین والایی و ابتذال طنزنویسی و دشنامگویی، بسیار باریک است.

گروهی این نکته را در نمی‌یابند؛ و فکر می‌کنند که بر شماری صفات تنفرآور فلان اداری یا مهمان بازرگان با سیاستمدار، به وجود آورنده طنز است. ولی این فکر، درست نیست. زیرا برشماری چگونگیهای نفرت‌آور تأثیری عاطفی در شنونده و خواننده ندارد؛ و چه بسا تصویر ساده و مجسّم کنندهٔ صحنه‌های خنده‌آور، بر طومارها نوشته دشنامگویانه برتری پیدا می‌کند. دخالت مستقیم نویسنده در بیان حالات درونی و بیرونی آدمهای داستانی، جوهر طنز نوشته را می‌گیرد، و آن را بی‌اثر می‌سازد. (دستغیب؛ ۱۳۵۶؛ ۱۸۲)

در آثار جمالزاده، به خصوص بخشی از داستان «بیله دیگ و بیله چغندر»، که ذیل فصلی از کتاب «دلاک فرنگی»، نابه‌هنجاریهای اجتماعی ایرانیان را با بیانی نمکین روایت می‌کند و به انتقاد از آنها می‌پردازد، از نظر طنزآلودی بیان جمالزاده، چشمگیر تلقی می‌شود.

کتابنامه:

آرین پور، یحیی؛ از صبا تا نیما؛ چاپ هفتم؛ جلد دوّم؛ تهران؛ زوّار؛ ۱۳۷۹.

آرین‌پور، یحیی؛ از نیما تا روزگار ما؛ چاپ سوم؛ تهران؛ زوّار؛ ۱۳۷۹.

اخوان ثالث، مهدی؛ نقیضه و نقیضه‌سازان؛ به کوشش ولی الله درودیان؛ تهران؛ زمستان؛ ۱۳۷۴.

بهار، محمّدتقی؛ سبک‌شناسی؛ چاپ هشتم؛ جلد سوم؛ تهران؛ امیرکبیر؛ ۱۳۷۵.

پارسی‌نژاد، کامران؛ نقد و تحلیل و گزیده داستان‌های سیّدمحمّدعلی جمالزاده؛ چاپ دوم؛ تهران؛ روزگار؛ ۱۳۸۲.

پلارد، آرتور؛ طنز؛ ترجمه سعید سعیدپور؛ تهران؛ مرکز؛ ۱۳۷۸.

جمالزاده، محمّدعلی؛ سر و ته یک کرباس؛ تهران؛ سخن؛ ۱۳۸۰.

جمالزاده، محمّدعلی؛ یکی بود و یکی نبود؛ تهران؛ سخن؛ ۱۳۷۹.

جمالزاده، محمدعلی؛ تلخ و شیرین، تهران، سخن، ۱۳۷۹.

جمالزاده، محمّدعلی؛ آسمان و ریسمان؛ تهران؛ سخن؛ ۱۳۷۹.

جمالزاده، محمّدعلی؛ قصه ما به سر رسید؛ تهران؛ سخن؛ ۱۳۷۹.

جمالزاده، محمّدعلی؛ قلتشن دیوان؛ تهران؛ سخن؛ ۱۳۷۸.

جمالزاده، محمّدعلی؛ برگزیده آثار سیّد محمّدعلی جمالزاده ؛ به کوشش علی دهباشی؛ تهران؛ سخن؛ ۱۳۷۸.

جمالزاده، محمّدعلی؛ خاطرات سیّد محمّدعلی جمالزاده ؛ به کوشش ایرج افشار و علی دهباشی تهران؛ سخن؛ ۱۳۷۸.

جمالزاده، محمّدعلی؛ قصه‌های کوتاه برای بچه‌های ریشدار؛ تهران؛ کانون معرفت؛ ۱۳۵۳ .

جمالزاده، محمّدعلی؛ کهنه و نو؛ تهران؛ کانون معرفت؛ ۱۳۳۸.

جمالزاده، محمّدعلی؛ شاهکار؛ جلد دوم؛ تهران؛ بی‌جا؛ ۱۳۳۷.

جمالزاده، محمدعلی، عمو حسینعلی، چاپ دوم، تهران، بی‌جا، ۱۳۳۶.

جمالزاده، محمّدعلی؛ معصومه شیرازی؛ تهران؛ کانون معرفت؛ ۱۳۳۳.

جمالزاده، محمّدعلی؛ راه آب نامه؛ تهران؛ کانون معرفت؛ ۱۳۲۶.

جمالزاده، محمّدعلی؛ صحرای محشر؛ تهران؛ کانون معرفت؛ ۱۳۲۳.

جمالزاده، محمّدعلی؛ دارالمجانین؛ تهران؛ کانون معرفت؛ ۱۳۲۱

دستغیب، عبدالعلی؛ نقد آثار محمّد علی جمالزاده؛ تهران؛ چاپار؛ ۱۳۵۶.

دهباشی، علی؛ یاد محمّدعلی جمالزاده؛ چاپ اول؛ تهران؛ ثالث؛ ۱۳۷۷.

دهخدا، علی‌اکبر؛ چرند و پرند؛ تهران؛ سازمان کتاب‌های جیبی؛ ۱۳۴۱.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا؛ موسیقی شعر؛ چاپ ششم؛ تهران؛ آگاه؛ ۱۳۷۹.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا؛ شاعر آینه‌ها؛ چاپ چهارم؛ تهران؛ آگاه؛ ۱۳۷۶.

شمیسا، سیروس؛ سبک‌شناسی شعر؛ چاپ هشتم؛ تهران؛ فردوس؛ ۱۳۸۱.

صلاحی، عمران؛ طنزآوران امروز ایران؛ چاپ ششم؛ تهران؛ مروارید؛ ۱۳۷۶.

غلام، محمّد؛ رمان تاریخی (سیر و نقد و تحلیل رمان‌های تاریخی فارسی ۱۲۸۴ - ۱۳۳۲)؛ تهران؛ چشمه؛ ۱۳۸۱.

کاشفی، کمال‌الدین حسین واعظ؛ بدایع الافکار فی صنایع الاشعار؛ ویراسته میر جلال‌الدّین کزّازی؛ تهران؛ مرکز؛ ۱۳۶۹.

مهدی‌پور عمرانی، روح‌الله؛ آتش زیر خاکستر؛ چاپ اول؛ تهران؛ مهرانشهر؛ ۱۳۸۰.

مهرور، زکریا؛ بررسی داستان امروز از دیدگاه سبک و ساختار؛ تهران؛ تیرگان؛ ۱۳۸۰.

مهرین، مهرداد؛ جمالزاده و افکار او؛ تهران؛ مؤسسه انتشارات آسیا؛ ۱۳۴۲.

میرصادقی، جمال؛ عناصر داستان؛ چاپ چهارم؛ تهران؛ سخن؛ ۱۳۸۰.

میرعابدینی، حسن؛ صد سال داستان نویسی ایران؛ چاپ سوم؛ چهار مجلد؛ تهران؛ چشمه؛ ۱۳۸۳

همایون کاتوزیان، محمّدعلی؛ درباره جمالزاده و جمالزاده شناسی؛ چاپ اول؛ تهران؛ شهاب ثاقب؛ ۱۳۸۲.

پی‌نوشت

۱. استفاده از این تعابیر، در زبان تیپ‌هایی خاص از مردم زمان وقوع داستانهای جمالزاده رایج بوده؛ و جمالزاده، پیرو رئالیسم مورد تبعیت خود، آنها را در نوشته‌هایش به کار می‌برده است. لذا، در این موارد، این نه تنها قبح نیست بلکه حسن کار اوست (ادبیات داستانی).