بررسی حضور نویسنده در داستان‌های جلال آل احمد

کیومرث کریمی*
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد
یدا... جلالی پندری**
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد
مهدی ملک ثابت***
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد
(تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۰۲/۱۲، تاریخ تصویب: ۱۳۹۱/۰۹/۱۸)

چکیده
جلال آل‌احمد (۱۳۰۲- ۱۳۴۸ ه.ش.) نویسنده‌ای متعهّد، آرمانگرا و عملگراست که داستان‌نویسی را با نگارش داستان‌های کوتاه از سال ۱۳۲۳ شروع کرد و تا پایان عمر ادامه داد. آنچه در داستان‌های آل احمد چشمگیر به‌نظر می‌رسد شیوه‌های حضور نویسنده در این آثار است که گاه شکل مداخله‌گرانه به‌خود می‌گیرد و گاه نیز این حضور به‌صورت غیر مستقیم است و در هرحال برآمده از نگرش خاص نویسنده و الزاماتی است که این نگرش بر داستان‌های وی اعمال می‌کند. داستان‌های بلند جلال آل احمد «سرگذشت کندوها» و «مدیر مدرسه» (۱۳۳۷)، «نون والقلم» (۱۳۴۰) و «نفرین زمین» (۱۳۴۶) که در دهۀ پایانی زندگی وی به نگارش درآمده، حاصل نگرش ویژۀ نویسنده به قالب داستان است. در مقالۀ حاضر کوشش شده است تا چگونگی حضور نویسنده و رابطۀ آن با این نگرش خاص و الزاماتی که موجب حضور نویسنده در این آثار گردیده است بررسی شود.
حضور نویسنده در داستان‌های مورد نظر را می‌توان ناشی از تعهّد نویسنده دانست که داستان را به عنوان ابزاری برای آگاهی دادن در شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی خاص در نظر گرفته و با صراحت و تکیه بر گنجینۀ سنتهای قصّه‌های ایرانی کوشیده است رسالت خود را به انجام برساند.
کلیدواژه‌ها: *جلال‌آل احمد، مداخلۀ نویسنده، زاویۀ دید، شیوۀ روایت.*

---

*. E-mail: K.Karimi@Iran.ir
**. E-mail: Jalali@yazduni.ac.ir
***. E-mail: MMaleksabet@yazduni.ac.ir

مقدمه

مسألهٔ چگونگی حضور نویسنده در داستان پیش از همه، بطور گسترده و عمیق، در نامه‌های گوستاو فلوبر به هنرمندان هم‌روزگار وی بازتاب یافته است. وی در این نامه‌ها هنر داستان را پدیده‌ای «علمی و غیر شخصی» می‌داند و بر این باور است که نویسنده نباید شخصاً وارد صحنهٔ داستان شود و عقیدهٔ خود را دربارهٔ قهرمانان داستان و واقعیات جهان، مستقیماً بر زبان آورد. بلکه باید حضور نامرئی داشته باشد و از احساسات فردی و عاطفی فراتر رود تا بتواند عقیدهٔ خود را به طور غیرمستقیم منتقل کند. او رسایی اثر را در بیان حقیقت آنگونه که بر نویسنده ظاهر می‌شود می‌داند و معتقد است که دریافت نتیجه را باید به خواننده واگذار کرد. او سرشت برونگرایانه اثر را سبب ایجاد واقعیت انگاری در خواننده می‌داند. (فلوبر، به نقل از: آلوت، ۱۳۶۸: ۱۷۳، ۱۷۵- ۱۷۶، ۴۴۷، ۴۴۸)

هنری جیمز در «هنر داستان» (۱۸۸۴) ضمن مقایسهٔ تاریخ و رمان معتقد است که هر دو آنها به واقعیت پایبندند با این تفاوت که کار نویسنده داستان در گردآوری و گزینش شواهد دشوارتر است. وی با اشاره به عادت برخی از نویسندگان مشهور همچون آنتونی ترالوپ به دخالت در داستان، گفتگو با مخاطب و افشای راز را کاری «تکان دهنده»، «گریه آور»، «خیانت یک مقام مقدس» و «جرم وحشتناک» می‌نامد و این عمل را دال بر آن می‌داند که «رمان‌نویس کمتر از مورخ به جستجوی حقیقت مشغول است و با این کار، خود را با یک حرکت از مقام خود محروم می‌کند.» (جیمز، ۱۸۸۴: ۳۷۹- ۳۸۰)

ادوارد مورگان فورستر در «جنبه‌های رمان» (۱۹۲۷) محرم شمردن خواننده و افشا کردن اسرار را کاری خطرناک می‌داند که معمولاً «به افت درجهٔ حرارت، به سستی و لختی ذهنی و عاطفی منجر می‌شود». او رازسپاری به خواننده دربارهٔ شخصیتها و دربارهٔ کائنات را از موارد حضور نویسنده در داستان می‌داند و مورد اول را زیانبار ارزیابی می‌کند که «خواننده را از آنها (شخصیتها) جدا می‌کند و وی را به بررسی و مطالعه ذهن نویسنده فرا می‌خواند». (فورستر، ۱۳۶۹: ۸۸)

وین بوث در «بلاغت داستان» (۱۹۶۱) در دو فصل اول و سوم به این مسأله با عنوان «گفتن و نشان دادن» و «همهٔ داستان‌نویسان باید عینی باشند» پرداخته است. آنچه در کار بوث قابل توجه است اینکه دیدگاههای نظری نویسندگان را با عملکرد آنان در آثار داستانی ایشان مقایسه کرده و با آوردن نمونه‌هایی از آثار داستانی به نقد بلاغی این دیدگاهها پرداخته است. وی تقسیم بندی شیوه روایت داستان را به «گفتن» و «نشان دادن» ساده کردن مسأله می‌داند و آن را نمی‌پذیرد (بوث، ۱۹۸۳: ۸- ۹) بلکه معتقد به همراهی هر دو شیوه در روایت داستان

است.(همان، ۱۶، ۲۸، ۱۱۲، ۱۱۴) او خطاب به خواننده و گزارش مستقیم نویسنده در داستان را از آنجا که موجب نابودی باور خواننده نسبت به داستان می‌شود، مردود می‌داند. (همان، ۱۶) وی در فصل سوم «عینیت نویسنده» را سه گونه می‌داند: ۱- (Neutrality) «بی‌طرفی نسبت به ارزشها و تلاش برای گزارش خونسردانهٔ همهٔ چیزهای خوب و بد» (همان، ۶۷- ۶۸) ۲- (Impartiality) «نگرش بی طرفانه نسبت به شخصیتها» (همان، ۷۷) ۳- (Impassibilite) «خونسردی و آرامش در برابر شخصیتها و رویدادها» که ناظر بر حالت نویسنده در هنگام خلق اثر است. (همان، ۸۱، ۸۲) و در هر قسمت با آوردن دلایل و نمونه‌هایی از کار داستان-نویسان،«عینیت» را امری نسبی و دستیابی کامل به آن را ناممکن می‌داند. (همان، ۶۷-۸۳)

در کشور ما نیز از دهه‌های گذشته تاکنون این مسأله به صورت پراکنده در آثار مربوط به نقد داستان مطرح بوده و مبنای نقد آثار قرار گرفته است چنانکه رضا براهنی در کتاب«قصه‌نویسی» (۱۳۴۵) داستان‌نویسان را به دو دستهٔ حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای تقسیم می‌کند و دستهٔ اول را کسانی می‌داند که نوشته‌های آنها «غیرشخصی»، اجتماعی و عینی است و دستهٔ دوم کسانی که نوشته‌های آنها شخصی، «غیراجتماعی» و «خودمحور» است. او شرط موفقیت را در غیرشخصی بودن داستان می‌داند و داستانهای«عقاید» و داستانهای فرمایشی حزبی را، به دلیل آنکه در آنها، «فکر ویژه» از بیرون بر شخصیتها تحمیل می‌شود و شخصیت‌ها تحوّل روحی و عاطفی خود را از دست می‌دهند، شکست خورده دانسته است. (براهنی، ۱۳۴۵: ۲۹۴، ۱۱۳، ۱۹) پس از آن، محمّدعلی سپانلو در کتاب «نویسندگان پیشرو ایران» (۱۳۶۲) اشاراتی به دخالت نویسنده در داستان کرده و نویسندگان دوران نخست را به سبب نبود زمینهٔ عینی شخصیتها در داستانهایشان در این امر، ناگزیر دانسته است. (سپانلو، ۱۳۶۲: ۷۶) پس از آن، حسن میر عابدینی در کتاب «صد سال داستان‌نویسی در ایران» (۸-۱۳۶۶) در خلال بحث از نویسندگان و نقد و بررسی آثار و برشمردن ویژگیهای سبکی آنان، گاه، به صورت گذرا به برخی از جنبه‌های حضور نویسندگان پرداخته است. وی اشاراتی نیز به حضور و سیطرهٔ اندیشه‌های آل احمد بر داستانهای وی دارد. (میر عابدینی، ۸-۱۳۶۶. ج۱: ۲۵۳، ۳۰۶- ۳۰۷) ناصر ایرانی در کتاب «هنر رمان» (۱۳۸۰) به چگونگی حضور نویسنده در داستان و غیر هنری بودن حضور مداخله‌گرانه پرداخته است. (ایرانی، ۱۳۸۰: ۶۱-۶۲،۱۸۰-۱۸۱، ۳۴۳، ۳۷۶-۳۹۰، ۴۳۸- ۴۳۹) حورا یاوری در کتاب «داستان فارسی و سرگذشت مدرنیته در ایران» (۱۳۸۸) به جنبه‌های روانشناسانه حضور نویسنده در داستان توجه کرده است. (یاوری، ۱۳۸۸: ۳۶- ۳۷، ۲۷۷- ۲۷۸، ۴۱۸-۴۱۹)

قهرمان شیری در مقاله‌ای با عنوان «کلیدر دولت‌آبادی و فلسفهٔ مداخله‌گری در روایت» (۱۳۸۸) به دلایل حضور مداخله‌گرانه نویسنده در رمان کلیدر پرداخته است. (شیری، ۱۳۸۸: ۲۱۷- ۲۲۶)

در این پژوهش کوشش شده چگونگی حضور جلال‌آل‌احمد به عنوان یک نویسندهٔ متعهّد در داستانهای بلند وی بررسی شود و از سوی دیگر انگیزه‌ها واستدلالهای نویسنده برای شیوهٔ خاص حضور وی در آثار ذکر شده مورد توجّه قرار گیرد و در نهایت با معیارهای هنری به ارزیابی این آثار پرداخته شود.

الف) ضرورت و عدم ضرورت حضور نویسنده در داستان

دلایل حضور نویسندگان در داستان را به طورکلی می‌توان در موارد زیر دانست:

۱) احساس تعهد و رسالت نویسنده نسبت به مخاطبان خود که دو شکل آموزش اندیشه‌ها، تجارب و بیان کردن احساسات به طور مستقیم به خود می‌گیرد و هدف آن آگاه کردن توده‌های مردم برای برداشتن موانع آزادی و پیشرفت است. ۲) صراحت نویسنده که نشان از بر عهده گرفتن نقش روزنامه‌ها توسط داستان در دوران اختناق و سانسور دارد و از آنجا که داستان نقش آگاهی دهنده به توده‌های مردم را بر عهده دارد، نویسند ناچار از صراحت است و داستان کارکرد فوری و کوتاه مدت می‌یابد. ۳) غرق شدن نویسنده در دنیای داستان که نشان از انس گرفتن و صداقت و صمیمیت نویسنده نسبت به دنیای آفریدهٔ خود دارد که از یک سو موجب زنده و ملموس شدن شخصیتها و وقایع داستان می‌گردد و از سوی دیگر حضور نویسنده را در داستان باعث می‌شود. ۴) علاقهٔ نویسنده به خودنمایی که نتیجهٔ محدودیت آدمی در دنیای صنعتی است و مجال قهرمان شدن را از نویسنده گرفته است از این رو نویسنده علاقه‌مند است که در داستان خود حضور یابد و ایفای نقش کند. ۵) پیروی از سنت قصّه‌های بومی: از آنجا که این قصّه‌ها، شفاهی و به شیوهٔ نقّالی روایت شده و زبان و بیان نقّال بر روایت مسلط بوده و علاوه بر آن مخاطبان خود را مورد خطاب قرار داده و با آنان به گفتگو می‌پردازد، گاه در داستانهای مکتوب نیز از این سنّت پیروی شده است. ۶) ضعف در آفرینش داستان: داستان به عنوان قالبی هنری خلّاق و ساختهٔ کارگاه خیال، دو بعد سرگرم کردن و القای آگاهی و احساس را با یکدیگر پیش می‌برد. حال اگر نویسنده دچار ضعف در قوهٔ خلاقیت و یا ناآگاهی از شگردهای داستانی باشد به ناچار از بیان مستقیم و مداخله در داستان برای دست یافتن به اهداف خود بهره خواهد برد.

۱) ضرورت حضور نویسنده در داستان

آنچه موجب حضور آل احمد در داستانهای وی شده است بطور خلاصه می‌تواند ناشی از احساس تعهّد و رسالت نویسنده، صراحت وی و پیروی از سنت قصّه‌های بومی باشد.

۱-۱) احساس تعهّد و رسالت

جلال‌آل‌احمد (۱۳۰۲-۱۳۴۸ه.ش.) روشنفکری آرمانگرا است که از سال ۱۳۲۳ همزمان فعالیت خود را در دو حوزهٔ سیاسی (حزبی) و نویسندگی آغاز کرد و از سال ۱۳۲۶ به خدمت وزارت فرهنگ (آموزش و پرورش) درآمد. فعالیتهای حزبی او تا سال ۱۳۳۲ ادامه یافت. (مولوی، ۱۳۷۴: ۵۵۶- ۵۵۸) و امّا حوزهٔ دوم فعالیت آل‌احمد که مورد نظر ماست و بخشی از مبارزات سیاسی او محسوب می‌شود، فعالیتهای قلمی اوست که خود حوزهٔ وسیعی از مقالات، داستانها، تک‌نگاریها و ترجمه‌ها را در برمی‌گیرد.

جلال آل احمد در جایگاه یک روشنفکر، فعالیتهای حزبی و نویسندگی را با پیروی از اندیشه‌های مطرح در روزگار خود آغاز کرد. وی اندیشهٔ «تعهد نویسنده» را از نویسندگان مکتب رئالیسم اجتماعی روس و همچنین از ژان پل سارتر پذیرفت. امّا پیوسته در نقد و اصلاح و تکامل بخشیدن به نگرش خود کوشا بود تا آنجا که ارزشهای اسلامی- ایرانی را پایهٔ منظومه فکری خویش قرار داد و از «نوشتن» به عنوان ابزاری در راه دست یافتن به اهداف و آرمانهای خود بهره برد. هدف آل احمد را به طور کلی از نوشتن می‌توان دادن آگاهی و اندیشهٔ درست دربارهٔ مسائل جاری کشور به توده های مردم دانست. بنابراین وی هنر را بیش از آنکه به «تخیّل» وابسته بداند کار «اندیشه» می‌داند. او بر این باور است که هنرمند باید با اندیشه به جهان بنگرد و دردها را بیابد و درمانی برای آنها عرضه کند. چنانکه در نقد شعر معاصر آورده است: «حالا که . . . سعی می‌کنی با معیار اندیشه دنیا را بنگری و چارهٔ دردها را بجویی یا درد خودت را از زبان شعر بشنوی یا درد انسانیت را حالا چه می‌گویی؟ و چه می‌کنی؟ . . . هیهات! دیدی تا سر دماغ- فقط انگیزه‌ای برای حالی و آنی- و هیچ نیازی به هیچ اندیشه‌ای برای خواندنش- و نه ویروس اضطرابی در خاطر مشوش تو که نگران آیندهٔ این جهانی.» (آل احمد، بی‌تا، الف: ۲۴- ۲۵) براین اساس موضوعاتی که در نوشته‌های او اعم از مقالات یا داستانها مطرح می‌شود در درجهٔ اول بیان دردها، کاستیها، کمبودها، ستمها و نابسامانیها و همچنین نشان دادن علل و عوامل پشت پردهٔ این مشکلات است که گاه این مسأله رنگ انتقاد از اوضاع و شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی به خود می گیرد. امّا اهدافی که آل احمد از این کار خود

دنبال می‌کند به گفتهٔ وی نخست «مدد دادن است بـه شکسـتن دیـوار هـر مـانعی کـه مرکـز فرماندهی و رهبری مملکـت را در حصـار گرفتـه و آن را انحصـاری کـرده اسـت . . . ریخـتن و شکستن هر دیواری است که پـیش پـای ترقـی و تکامـل افراشـته.» (آل احمـد، ۱۳۷۳: ۲۱۵-۲۱۶). که خود یک وظیفهٔ فوری است و اگر آن را نقشی درخور «مقالات» بدانیم مسلماً درخور داستان که قالبی هنری است نمی تواند باشد. امّا آنگـاه کـه آل احمـد از ایـن کـارکرد داسـتان نومید می‌شود برای داستان نقش تاریخی در نظر می‌گیرد و آن را روشنترین تـاریخ روزگـار بـه شمار آورده و رسالت خود را شهادت دادن بر این اوضاع و شرایط نابسـامان، سـتمها و سـختیها می داند. چنانکه در پاسخ منتقدان خود می‌گوید: «تنها دعوی مـا ایـن قلـم زدن و ایـن شـاهد بودن. شاهد همه توطئه‌ها.» (آل‌احمد، ۱۳۸۷: ۴۳) و از این دیدگاه، داستان نقش ابزاری مـی-یابد و باید محمل اندیشه و پیام خاصی واقع گردد؛ به ایـن ترتیـب نویسـنده نسـبت بـه شـکل وشگردهای داستانی بی‌توجهی نشان می‌دهد.

۱-۱-۱) توجه به اوضاع و شرایط اجتماعی، فرهنگی و سیاسی

انسان در موقعیت و شرایط تاریخی و اجتماعی خاص خود زندگی می‌کند و از ایـن شـرایط و موقعیت تأثیر می‌پذیرد و با گذر زمان متحوّل می‌شود. نویسندگان نیـز از ایـن قاعـده مسـتثنی نیستند. بخشی از این موقعیت مربوط به شرایط فرهنگی وسنتهای ادبی گذشته است که خـواه ناخواه در آثار متأخران مؤثر واقع می شود وچه بسا که انگیزه و جهت‌گیری خـاص نویسـنده را در روند آفرینش ادبی موجب شود. دیگر اینکه هر نویسنده دارای فردیّت خاص خود اسـت کـه در تعامل با دیگر عوامل در این روند نقـش بـازی مـی‌کنـد. آل احمـد خـود بـرای نشـان دادن هماهنگی میان این شرایط و فردیت نویسـنده در رونـد آفـرینش ادبـی، نویسـنده را بـه چـوب خاصی تشبیه می‌کرد که اگر در آب بیفتد مقدار خاصی از آب را جذب می‌کند و دیگر اینکه بـه آن آب جذب شده رنگ و صمغ ویژه‌ای می بخشد و در صورت فشرده شدن مقدار خاصی از آن آب را به همراه نسبت خاصی از رنگ و صمغ خود باز پس می دهد.(آل احمد، بـی‌تـا، ب: ۱۹۴-۱۹۵).

آل احمد در حالی مبارزهٔ خود را شروع کرد که کشور ایران دوران خودکامگی رضـا شـاه را از سال ۱۳۲۰ پشت سر گذاشته بود و فضای سیاسی نسبت به گذشته بازتر به نظر می‌رسید. ایـن آزادی نسبی در عین حال تا سال ۱۳۳۲ با قبض و بسطهایی ادامه داشت. آل احمـد بـه عنـوان روشنفکر مبارز و «صاحب کلام[1]» که به جایگاه خود در تاریخ آگاه است، با توجه به این اوضـاع و شرایط، راه مبارزه بر ضد ستمها و بی‌سامانیها را برمـی‌گزینـد و بـه بـرمـلا کـردن زشـتیها و بی‌عدالتیها می‌پردازد و تودهٔ مردم را مخاطب خود قرار می‌دهد. پس بـه گفتـهٔ او آثـارش دارای

دو ویژگی‌اند: یکی وابسته بودن به روزگار ویژه و دیگر نشان دادن دشواریها و ستمهای روزگار او. (آل احمد، بی‌تا، الف: ۱۱- ۱۴) این روزگار و شرایط خاص افزون بر آنکه در نوع نوشته‌های آل‌احمد مؤثر بوده در چگونه نوشتن او نیز بی‌تأثیر نبوده است. چنانکه کار اصلی آل احمد نوشتن مقالات انتقادی دانسته شده (رحیمی، ۱۳۴۸: ۱۷۵) و این مربوط به زمانی است که آزادی قلم بیشتری وجود دارد و علاوه بر آن مردم بیشتر خواهان صراحتند.

امّا روی آوردن به داستان را مربوط به زمانی میداند که آزادی قلم محدودتر شده است و نمی‌تواند مستقیماً و با صراحت اندیشه‌های خود را بیان کند بنابراین قالب قصّه را به‌دلیل داشتن زبان غیر مستقیم و کنایی به کار می‌گیرد (شمس آل احمد،۱۳۷۲: ۳۸۶- ۳۸۷) و به همین دلیل است که بیش از توجه به شگردهای داستانی به محتوای داستان می‌پردازد که شامل مطرح کردن مشکلات اجتماعی- سیاسی جامعه و اندیشه‌های انتقادی است.

از طرف دیگر به نظر می‌رسد نگرش ابزاری آل احمد به داستان موجب آن شده است که از ارزش هنری داستانهای او کاسته شود. آل احمد خود براین باور بوده است که «خلاقیت هنری، محیط آرام و خالی از سیاست می خواهد که هنرمند بتواند افکارش را متمرکز کند.[آل احمد] می‌گفت جنجال سیاست مانع کار خالص ادبی و خلاقیت هنری است وبه همین دلیل در جنجالهای بعداز شهریور بیست کار خلّاقه و ارزندهٔ زیادی انجام نگرفت.» (توسلی، ۱۳۶۵: ۱۳۲- ۱۳۳)

۱-۲) بازگشت به سنت‌ها

آل احمد، به عنوان روشنفکری آرمانگرا، که خواهان تغییر و تحوّلات سازنده در جامعه است و در جهت اصلاح و تکامل کشور فعالیت می‌کند، نسبت به گذشتهٔ کشور و ملت خود بی‌تفاوت نیست او گذشته و تاریخ را خوب می‌شناسد و معتقد است که هر تغییر و تحوّلی باید بر اساس سنتها شکل بگیرد وگرنه بی‌ریشه و بی‌پایه خواهد بود. تحوّل عمیقی که با گذر عمر در ذهن نویسنده روی داده نتیجهٔ شناخت تاریخی، اجتماعی کشور و خودشناسی است که او را وادار به تجدید نظر در بسیاری از افکار و آرمانهای خود می‌کند تا به جهان‌بینی ویژه‌ای دست می یابد. آل احمد ریشهٔ شکستها، عقب‌ماندگیها و نابهنجاریهای اجتماع را در نادیده گرفتن سنتهای پسندیده می‌دانست: «اکنون ماییم وتشبه به قومی بیگانه و به سنتی ناشناس وبه فرهنگی که نه در آب و هوای زمین ما ریشه دارد و نه به طریق اولی شاخ و برگی می‌کند. در زندگی روزانه و در سیاست و در فرهنگ. وبه این علت همه چیزمان ابتر.» (آل‌احمد،۱۳۷۳: ۹۱)

با این دید است که آل‌احمد به ریشه‌های سنتی و تاریخ بومی توجه می‌کند و از آن سنتها در نوشته‌های خود کمک می‌گیرد. روی آوردن آل احمد به نوشتن سفرنامهٔ حج «خسی در میقات» (۱۳۴۵) و همچنین تک‌نگاریهایی مربوط به مناطق بومی کشور، مانند «اورازان» (۱۳۳۳)، «تات‌نشین‌های بلوک زهرا» (۱۳۳۷) و «جزیرهٔ خارگ، درّ یتیم خلیج فارس» (۱۳۳۹)، یک بعد از این توجه است. بعد دیگر آن استفاده از قالبها و شگردها سنّتی قصّه‌های ایرانی در داستانهای اوست (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۱۳۶) و به تبع پیروی از این سنتهای ادبی است که آل احمد در داستانهای خود حضور می یابد.

نخستین آثار داستانی باز مانده از فرهنگ و تمدن ایران متعلق به دوران پیش از اسلام است. در روزگار باستان«طبقه‌ای به نام دستانگزاران در کوچه و بازار مردم را به دور خود جمع کرده و برای آنان قصّه می‌گفتند.» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۹۳) در دوران اسلامی نیز نقّالان همین نقش را ایفا می‌کردند. امّا مکتوب کردن داستانها از همان زمان باستان آغاز شده و در دوران اسلامی ادامه یافته و داستانهای منثور و منظوم با موضوعات و سبکهای مختلف رواج یافته و بخشی از گنجینه ارزشمند ادب فارسی را پدید آورده است.

در بخشی از آثار داستانی گذشته نویسنده از پیش اندیشه خاص را در نظر داشته و داستان را بر اساس آن به نگارش درآورده است. (همان، ۱۹۸) مثلاً در داستانهای تمثیلی که «در حقیقت طرح داستان جنبهٔ ثانوی دارد و هدف اصلی أخذ و بیان نتیجه است.» (همان، ۲۰۱) آل‌احمد نیز در نگارش دو داستان تمثیلی «سرگذشت کندوها» و «نون والقلم» از پیش بیان اندیشه و تشریح وضعیت خاصی را در نظر داشته؛ در اولی مبارزه بر ضد استعمارگران و غارتگران نفت را و در دومی رسالت روشنفکران، مبارزه با استبداد و شهادت‌طلبی را مطرح کرده است.

اغلب داستانهای سنتی روایتی از یک قصّهٔ پیشین هستند. (همان، ۱۹۹) آل احمد نیز داستان نون و القلم را با توجه به وقایع تاریخی روزگار صفوی به نگارش در آورده و آن وقایع را به دلیل تطابق با اوضاع و شرایط سیاسی، اجتماعی روزگار خود به کار برده است.

سنّت نقالی را می‌توان کهن‌ترین شیوه روایت نامید (آلوت، ۱۳۶۸: ۳۹۷) که قصّه‌گو در ضمن روایت، شنوندگان خود را مورد خطاب قرار می‌دهد و یا افکار و احساسات خود را درباره قهرمانان و رویدادها بیان می‌کند و چه بسا که گفتگوهای متفرّق در میانهٔ روایت داستان صورت می‌گیرد. در دو داستان سرگذشت کندوها و نون والقلم نیز که بدین شیوه روایت شده‌اند راوی در روایت مداخله می‌کند و مخاطبان خود را مورد خطاب قرار می‌دهد.

در سنت نقّالی و بیان شفاهی داستان از عبارات و جملات تکراری ویژه‌ای در آغاز و پایان داستان استفاده می‌شود. (مارزلف، ۱۳۷۶/ ۱۹۸۴: ۳۹) آل احمد نیز در دو داستان یاد شده از این جملات و عبارتها به فراوانی استفاده کرده است.

در داستانهای سنّتی «زبان همهٔ شخصیتها یکسان و در هر طبقه و شرایطی به یک گونه است.» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۹۹) در واقع لحن گوینده و یا نویسنده بر داستان حاکم است و در نتیجهٔ آن، شخصیتها در حدّ تیپهای سطحی باقی می‌مانند این ویژگی در داستانهای بررسی شدهٔ آل احمد وجود دارد و دلایل آن اهمیت یافتن بیش از اندازه به افکار و دیدگاههای نویسنده، ندادن مجال عمل و گفتگو به شخصیتها و متمایز نکردن لحن گفتگوی شخصیتها است.

۱-۳) صراحت

صراحت آل‌احمد در داستانهای او بیش از هر چیز به دیدگاه وی دربارهٔ کارکرد و غایت داستان باز می‌گردد که پیش از وی از طرف کسانی همچون سارتر مطرح شده بود. از این دیدگاه داستان حکم ابزاری را دارد که نویسنده از آن برای اهداف خاصی استفاده می‌کند. (سارتر، ۱۳۵۶: ۳۷) یا به تعبیر آل احمد حکم سلاحی را دارد که نویسنده با آن به جنگ نابسامانیهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی روزگار خود می‌رود.(آل احمد، بی‌تا، ب: ۹- ۱۰، ۱۴۴)

و اما اهدافی که آل احمد از نوشتن داستان دارد: بازتاب واقعیات جامعه در روزگار نویسنده است و به همین سبب پیوسته از مشاهدات خود یادداشت‌برداری می‌کند. (شمس آل احمد، ۱۳۷۶: ۳۱۰) آل احمد خود از این کار تعبیر به شهادت دادن می‌کند. (آل احمد، بی‌تا، ب: ۱۴۴) و دیگر اینکه اندیشه‌های خود دربارهٔ این اوضاع و شرایط را که مجال طرح مستقیم آنها را ندارد به وسیلهٔ داستان مطرح می‌کند و غایتی که از این کار در نظر دارد تأثیر فوری بر توده‌های مردم و ایجاد تغییرات اساسی در سیاست و اجتماع است.

البته باید توجه داشت که صراحت داستان با صراحت مقاله متفاوت است. زیرا صراحت لازمهٔ مقاله است اما در داستان هر چند که نویسنده اهل صراحت باشد ناگزیر از گزینش طرح، شخصیت، زمینه داستان و . . . است که داستان را از صراحت مقاله دور می‌کند. صراحت آل احمد را باید در بیان صریح افکار خویش از طریق شخصیتها و بازتاب اوضاع و شرایط روزگار در داستان دانست.

بنابراین از چنین دیدگاهی نوشتن داستان عینی که نویسنده در ظاهر بی‌طرفی خود را در آن حفظ می‌کند و همچنین استفاده از تخیّل، پذیرفتنی نیست. چون داستان‌نویس در باطن

بیشتر در پی ابلاغ جهان‌بینی و بینش خود بـه مخاطبـان اسـت. (آل احمـد، بـی‌تـا، ب: ۹-۱۰، ۱۹۱) تا «مسؤلیت خود را تماماً دریابند و به عهده بگیرند». (سارتر، ۱۳۵۶: ۴۴) که در صـورت نبود صراحت، داستان توانایی ایفای نقش مورد نظر را نخواهد داشت.

۲) عدم ضرورت حضور مداخله‌گرانهٔ نویسنده در داستان

شیوه‌های حضور نویسندگان مختلف در داستانهایشان یکسـان نیسـت. و مـی‌تـوان بـرای آن روندی را در نظر گرفت که در یک طـرف آن مکتـب رمانتیسـم اسـت کـه فردیـت و احسـاس نویسنده را در درجهٔ اول اهمیت قرار می‌دهد و در طرف دیگر آن دیدگاه نمایشی و آینهٔ ذهنـی است که تلاش دارد اثری از نویسنده در آثار داستانی باقی نگذارد.(ایرانی، ۱۳۸۰: ۳۳۰) امّا بـه هر حال از هر دیدگاه که به این موضوع بنگریم حضور نویسنده به طورکلّی از اثـر محـو شـدنی نیست چرا که دنیای داستان خـود آفریـدهٔ نویسـندهٔ آن اسـت کـه مسـتلزم گـزینش موضـوع، دیدگاه، شخصیت‌پردازی، رویداد، زمینه، طرح، الگو، لحن و دیگر ابزار و عناصر داستانی است که خودآگاه و ناخودآگاه انجام می‌پذیرد. البته در مورد چگونگی حضور نویسنده در داستان باید بـه نقش مسائل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی و چگونگی نگرش نویسنده به ایـن مسـائل و نیـز بـه داستان و انگیزه و آرمانهای وی توجه داشت. چنانکه نقش این مسائل را در داستانهای آل احمد می‌توان مشاهده کرد.

حضور نویسنده در داستان را می‌تـوان بـه دو شـیوهٔ مسـتقیم (آشـکار) و دیگـر غیرمسـتقیم (پنهان) در نظر گرفت. در نوع نخست که از آن به مداخله‌گری تعبیر می‌شود، نویسـنده آشـکارا در روند طبیعی داستان دخالت می‌کند و به شرح باورها و نظریـات اجتمـاعی و اخلاقـی خـود، وعظ و ارشـاد، توضـیح و تفسـیر رویـدادهای داسـتان، نشـان دادن عکـس‌العملهـای عـاطفی و هیجانی، اقدام به قضاوت دربارهٔ شخصیتها و رویدادها و پیش‌بینی حوادث آینده مـی‌پـردازد و از تعلیق و به تبع آن تأثیر داستان می‌کاهد.

شیوهٔ دوم شامل در دست گرفتن روایت داسـتان از طـرف نویسـنده در دیـدگاه اول شـخص (درونی) و شامل حدیث نفس و بیان افکـار و احساسـات و گـزارش تجربیـات راوی مـی‌گـردد. و امّا در داستانهایی که از دیـدگاه سـوم شـخص (بیرونـی) در روایـت آنهـا اسـتفاده مـی‌شـود، نویسنده بیشتر از شخصیتها برای بیان احساسات و اندیشه‌های خود استفاده می‌کند بدین شیوه که این احساسات و اندیشه‌ها را از طریق یک شخصیت خاص و یـا شخصـیتهای متفـاوت بیـان می‌کند. گاه نویسنده تضادهای درونی خود را میان شخصیتها تقسیم مـی‌کنـد و یـا بـا در نظـر گرفتن نقشی برای شخصیتهای مخالف به آنان نیز مجال بروز افکار و احساساتشان را مـی‌دهـد.

موارد دیگر حضور پنهان، استفاده از طرح و لحن است که در قسمت بعد به آن پرداخته خواهد شد.

و امّا آنچه را که نفی کنندهٔ حضور مستقیم و پررنگ نویسنده در داستان است می‌توان تحت عنوان ضرورت هنری بودن داستان بررسی کرد.

۲-۱) ارزش هنری داستان

در ادبیات نه تنها احساسات و اندیشه‌ها بلکه جنبه‌های ادبی آثار نیز اهمیت دارد. داستان یکی از قالبهای ادبی است و اگر از آن انتظار تأثیر داشته باشیم باید به جنبهٔ هنری و ادبی آن نیز توجه کنیم. داستان‌نویسی فعالیتی زبانی است و زبان را به عنوان نمایشگر به کار می‌برد و بنابراین با طبع و احساسات آدمی سر و کار دارد و هدف آن سهیم کردن آدمی در تجربه‌ای زیباشناختی است و هدفهای دیگرش را از این روش پی می‌گیرد. پس هر داستان‌نویسی که بخواهد اثرش به جایگاه هنری دست یابد باید به حسهای پنجگانهٔ خواننده توسل جوید و برای او امکان بهره بردن مستقیم از داستان را فراهم کند. (ایرانی، ۱۳۸۰: ۴۸- ۵۱) و البته این به معنی کنار گذاشتن رسالت هنر داستان نیست بلکه مقتضای ادبی بودن یک اثر در آن است که هدف، پیام و رسالت خود را به طور غیرمستقیم ادا کند. چنانکه در سبک ادبی نیز با واژه‌ها و جملات غیرمستقیم سر و کار داریم. پس روش و هدف داستان با روش و هدفی که در مقالات و مباحث علمی دنبال می شود متفاوت است. «هنر رمان در دل انگیزترین و عالی ترین صورتش همان است که تامس هاردی در پیشگفتار تس‌دور بریلی می‌گوید: "بگذار تکرار کنم که رمان نمایش (an impression) است نه استدلال (an argument)؛ " استدلال به خرد مخاطب توسل می‌جوید و کار فلسفه و علم و تاریخ و رساله و مقاله است، حال آنکه نمایش به احساسات مخاطب توسل می‌جوید و کار هنر است.» (ایرانی،۱۳۸۲: ۱۴۳)

و امّا آنچه مسلّم است اینکه حضور مستقیم و مداخله‌گرانه، ارزش هنری داستان را کاهش می‌دهد. دلایل زیر را می‌توان برای این مسأله ذکر کرد: اول آنکه ایجاد فاصله و گسست در روایت داستان همذات پنداری خواننده را با شخصیتهای داستان برهم می‌زند و او را از دنیای خیالی داستان خارج می‌سازد. دوم آنکه داوری نویسنده نسبت به شخصیتها و رویدادها و وعظ و ارشاد مستقیم در داستان محدود کردن آزادیهای مخاطب و بی‌اعتنایی به دانایی خواننده است (یونسی،۱۳۸۲: ۲۵) که خود باید وارد دنیای داستان شود و به اطلاعات لازم دست یابد و دربارهٔ آنها داوری کند و یا از آنها پند پذیرد. سوم آنکه حضور مداخله‌گرانه در داستان موجب اطناب داستان و دلزدگی خواننده می‌گردد. چهارم آنکه گاه حضور مستقیم و مداخله‌گرانه

نویسنده در داستان خود نشانهٔ ضعف نویسنده است چرا که نتوانسته بـه هـدفی کـه از نوشـتن داستان دنبال می‌کرده است دست یابد و ناگزیر به بیان شعاری روی آورده است. داستان قـالبی هنری است که شخصیتهای آفریده شده را در زمینهٔ محیط طبیعی و اجتماعی قرار مـی‌دهـد و در میان آنها با یکدیگر و محیط روابطی برقرار می‌کند و رویـدادهایی را پدیـد مـی‌آورد و باعـث تغییر و تحوّل شخصیتها می‌گردد و داستان را پیش می‌برد و بدین ترتیب بـا جـذب مخاطـب و چنگ انداختن به احساسات و عواطف وی آگاهیهایی را القاء می‌کند، حال اگر نویسنده نتواند با امکاناتی که در اختیار دارد به خواستهٔ خود دست یابد تلاش می‌کند از روش مستقیم بیان افکار و احساسات استفاده کند.

همانگونه که پیشتر دربارهٔ حضـور غیرمسـتقیم نویسـنده در داسـتان گفتـه شـد شخصـیتها می‌توانند گوینده و نشان‌دهندهٔ افکار نویسندهٔ خود باشند. اگر «صحنه[۲]» را که یکی از ابزارهـای روایت داستان است، به طور کلّی نشان دادن شخصیتها در حین عمل و رفتار در زمینه (زمان و مکان) خاصی در نظر بگیریم، در آفرینش شخصـیتها نیـز بایـد بـه زمینـه و محـیط طبیعـی و اجتماعی داستان توجه داشت زیرا داستان برای هنری بودن از ایـن نظـر بـه عـالم واقـع تشـبّه می‌کند. آدمی در دایرهٔ مداوم تأثرات متقابل بـا واقعیـت خـارجی قـرار دارد و بنـابراین واقعیـت باطنی (دنیای احساسات) او از واقعیت خارجی (دنیای ماده) جدا نیسـت. (پرهـام، ۱۳۶۲: ۵۰) در دنیای داستان نیز برای پیش بردن وقایع داستان و تحوّل شخصیت این ارتباط ضروری است. و اگر شخصیتها مطابق با زمینهٔ اجتماعی و طبیعی اثر آفریده شده باشـند و در دایـرهٔ تـأثیرات متقابل و پیوسته با محیط و با یکدیگر قرار گیرند و دست به گزینش و عمل زننـد یـا زبـان بـه گفتار بگشایند؛ اندیشه‌ها، احساسات و انگیزهٔ عمل خود را به صورت غیرمستقیم و هنری آشکار می‌سازند.

در آفرینش این شخصیتها علاوه بر محیط، فردیت و همچنین تیپ و طبقهٔ اجتماعی بایـد در نظر گرفته شود. «در حقیقت شخصیت نمونهٔ رئالیسـتی در عـین اینکـه دارای خصوصـی‌تـرین صفات و «اطوار» است، مظهر حقایق و شئون کلی است که موقعیـت انسـان را در یـک مرحلـه معین تاریخی نمودار می‌سازد.» (پرهام، ۱۳۶۲: ۶۲) اینکه نویسنده بی توجه به سرشـت واقعـی انسان، شخصیتها را در دو قطب کاملاً متضاد سفید و سیاه تصور کنـد و شخصـیتهای مثبـت را توانا و برعکس شخصیتهای شرور را ناقص بیافریند و به اینان بزرگترین پاداشها را ببخشـد و بـر آنان سخت‌ترین مجازاتها را اعمال کند، مخالف ریشه‌های واقعگرایانه اثر است و به محتمل بودن شخصیتها و وقایع داستان ضربه می‌زند حال آنکه اگر بی‌طرفی خود را در روایـت حفـظ کنـد و بکوشد تا جریان امور را آنگونه که محتمل است برای خواننده ترسیم کند هنر او از تأثیر و نفوذ بیشتری بر خوردار خواهد شد که این خود غایت هنـر و ادبیـات اسـت. وایـن البتـه بـه معنـی

بی‌تفاوتی در مسئولیت و عدم تعهّد نیست بلکه خود عین تعهّد است که داستان از شدت تـأثیر برخوردار باشد و اهداف نویسنده را به صورت غیرمستقیم برآورده سازد.

از موارد دیگری که نویسنده به طور غیرمستقیم می تواند احساسات و به تبع آن اندیشه هـا را القاء کند لحن است که در معنای عام (لحـن روایـت) بیـانگر احسـاس و نگرشـی اسـت کـه نویسنده نسبت به موضوع و زاویهٔ دید داستان خود دارد و اگر با دیگر اجزای داستان هماهنـگ باشد می‌تواند فضای ذهنی لازم را در خواننده ایجاد کند و امّا لحن دارای معنـی خـاص (لحـن گفتگو) سخن گفتن شخصیتها نیز هست و علاوه بر اینکه باید با لحن کلّـی داسـتان هماهنـگ باشد، با ذهنیت وحال و مقام آن شخصیت نیز باید سـازگار باشـد. (ترالـوپ، بـه نقـل از: آلـوت، ۱۳۶۸: ۵۲۶).

روش دیگر حضور غیرمستقیم نویسنده در داستان از طریق طرح است. رایجترین تعریفی کـه از طرح شده سخن فورستر است که آن را نقل رشته‌ای از حوادث «با تکیه بر موجبیت و روابط علّت و معلول» می‌داند. (فورستر، ۱۳۶۹: ۹۲) امّا این رشتهٔ نامرئی که پیوند دهندهٔ رویـدادهای داستان و رفتار شخصیتها است اغلب پس‌زمینـهٔ پنهـان اثـر اسـت و از خاصـیت القـاء اندیشـه برخوردار است و «به نحوی غیرمستقیم ولی رسا و مؤثر جهان‌بینی نویسنده را، عقیدهٔ وی را در باب ماهیت تقدیر انسان و نقش اراده در شکل بخشـیدن و جهـت دادن بـه رویـدادها، نمـایش می‌دهد. . . .رمان نویس که چنین وسیلهٔ نیرومندی در اختیار دارد دیگر حق نیسـت بـا صـدای خود وبه صراحت جهان‌بینی‌اش را اعلام دارد وبه قلمرو مقاله‌نویسی پا گـذارد کـه کـار خلاقانـه هنری نیست.» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۴۳۸- ۴۳۹).

حال با توجه به مطالب ذکر شده، نویسـنده اگـر تـلاش کنـد کـه در رونـد طبیعـی داسـتان اخلال کند و بی‌طرفی خود را در روایـت بـه کنـار نهـد و «نوشـتهٔ خـود را وسـیلهٔ خـدمت بـه هدف یا هدفهای اخلاقی خاصی قرار دهـد و بـه تبلیـغ هـدفهای ایـدئولوژیک خاصـی بپـردازد نـاگزیر از آن خواهـد بـود کـه از شـکل‌گیـری طبیعـی طـرح و شخصـیتها جلـوگیری کنـد». (ایرانی، ۱۳۸۰: ۱۸۰- ۱۸۱) و یا با در دست گرفتن رشتهٔ سخن شخصیتها به لحن آسیب وارد کند.

۲) حقیقت‌مانندی

داستان دنیایی است آفریده در برابر دنیای واقع و مواد و مصالح آن از سرچشمه‌های متعددی همچون آثار ادبی پیشین، تجربیات و تخیّلات شخصی نویسنده، برگزیده ودر کارگـاه خیـال بـه هم بافته می‌شوند وبا توجه به اندازهٔ استفاده از هریک از این منابع، این دنیای مصنوع می‌توانـد شکلهای مختلفی به خود بگیرد. امّا ویژگی‌ای که تا اندازهٔ زیـادی نشـانهٔ هنـری بـودن و موفـق

بودن داستان است «حقیقت‌مانندی» است. حقیقت‌مانندی را کیفیتی دانسته‌اند کـه داسـتان را مستدل، محتمل و پذیرفتنی جلوه می‌دهد. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۴۲) و خواننـده نیـز آن را بـه صورت واقعیت درمی‌یابد. به گونه‌ای که خواننده فارغ از واقعیت وجـود نویسـنده اثـر و محـیط پیرامون خویش به مطالعه بپردازد. (کنراد، به نقل از: آلوت، ۱۳۶۸: ۴۵۰)

چنان که از تعاریف مربوط به «حقیقـت‌ماننـدی» برمـی‌آیـد بیشـتر منتقـدان از دو دیـدگاه «مـتن ادبـی» و «فهـم و ادراک مخاطـب» بـه آن نگریسـته‌انـد. در ایـن بـاره مـی‌تـوان بـه دیدگاه تزتان تودروف اشاره کرد که «حقیقت‌مانندی» را برآمـده از تناسـب عناصـر موجـود در چارچوب متن می‌شمارد و آن را رابطه‌ای میان مـتن و باورهـای خواننـده مـی‌دانـد. (احمـدی، ۱۳۷۰،ج۱: ۲۸۵).

بی‌گمان می توان این ویژگی داستان را تحت تأثیر بینش علمی دانست کـه عـالم داسـتان را نیز با معیارهای عالم واقع ارزیابی می‌کند. و اظهار نظر ناتالی سـاروت(۱۹۰۰- ۱۹۹۹م.) را، کـه معتقد است خواننـده روزگـار او بـه داسـتان بـدبین و بـد گمـان اسـت و بـه آسـانی زیـر بـار سرگذشتهای خیالی و فرضی نمی رود، (ساروت، ۱۳۸۱: ۵۹) تحت تأثیر همین بیـنش علمـی و فلسفی دانست.

امّا ویژگیهای سازندهٔ«حقیقت‌مانندی» عبارتند از: ۱) شـرح و توصـیف دقـایق و جزئیـات ۲) استفاده از وقایع عام و همگانی در داستان ۳) تصویر کردن شخصیتها، صحنه‌هـا، لحـن، فضـا و رنگ به گونه‌ای که بتوان آن را واقعی پنداشت. ۴) تکـوین هنـری داسـتان بـه کمـک تخیّـل و برقراری نظم و سامان و ارتباط منطقی در بین مواد و مصـالح آن و انسـجام طـرح داسـتان. ۵) برگزیدن زاویه دید مناسب به گونه‌ای که داستان را محتمـل جلـوه دهـد. (میرصـادقی، ۱۳۷۶: ۱۴۲- ۱۵۸). ۶) هماهنگی داستان با باورهـا وجهـان‌بینـی مخاطـب. ۷) سـازگاری احساسـات، اندیشه‌ها و گفتار و کردار شخصیتها با منش و سرشـت مخاطـب. ۸) تلفیـق عناصـر محتمـل و نامحتمل به گونه‌ای که پذیرفتنی جلوه کند. ۹) تناسب زبان به کار رفته در داسـتان بـا منطـق حاکم بر آن (ایرانـی، ۱۳۸۰: ۱۶۳- ۱۶۴) ژولیـا کریسـتوا حقیقـت‌ماننـدی مـتن را در نتیجـهٔ برقراری روابط بینـامتنی بـا متـون دیگـر از جملـه: ۱) جهـان واقعـی ۲) فرهنـگ همگـانی ۳) قاعده‌های گونهٔ ادبی ۴) کنش‌های ادبی متـون همسـان ۵) ترکیـب پیچیـدهٔ متـون، مـی‌دانـد. (احمدی، ۱۳۷۰،ج۱: ۳۲۸- ۳۳۰)

یوسا نیز از این ویژگی با عنـوان «فریبـایی» یـاد مـی‌کنـد و ایجـاد آن را در داسـتان در اثـر کوتاه‌کردن حد فاصل داستان از واقعیت، توصیف قابل اعتماد از واقعیت، بهـره بـردن از عناصـر زنده و پویا در قصه و شخصیتها، و استقلال و خودکفایی داستان، کـه خـود در نتیجـهٔ تعامـل و سازگاری درونی داستان است، می‌داند. (یوسا، ۱۳۸۲: ۳۸- ۳۹ و۴۴، ۴۵) وی همچنین شـکاف

و گسستگی در زبان، داستان و روایت را موجب از دست رفتن فریبایی داستان می‌داند وداستان فاقد فریبایی را مانند عروسکهایی می‌داند که گرفتار عروسک‌گردانی ناوارد شده‌اند و نخهایی که در دست گرداننده‌شان قرار دارد از پرده بیرون افتاده و پوشالی بودن آنها برای ما آشکار گردیده است. و بنابراین ما را تحت تأثیر قرار نمی‌دهند. (یوسا، ۱۳۸۲: ۴۵- ۴۶ و۵۴).

حضور پررنگ نویسنده در داستان نشانه ضعف خلاقیت هنری نویسنده در پرداخت هنری داستان است. زیرا داستان‌نویس موفق احساسات و اندیشه‌ها را به روش هنری به مخاطب القاء می‌کند. بنابراین چنین داستانهایی از جذابیت و یا به تعبیر دیگر حقیقت‌مانندی بی‌بهره‌اند. چنانکه حضور پر رنگ اندیشه‌های نویسنده در داستانهای آل احمد مانع شخصیت پردازی، پیوند منطقی اجزای داستان و پویایی و تحوّل در داستانهای اوست.

گسست در روایت عادی و طبیعی داستان و حضور مداخله‌گرانه نویسنده در میانه داستان از حالت تعلیق داستان یعنی از احساس صمیمیت و انتظار خواننده و همذات‌پنداری او با شخصیتها می‌کاهد و به همین نسبت حقیقت‌مانندی داستان را کاهش می‌دهد.

تقسیم‌بندی شخصیتها به دو طیف خیر و شر و جهت‌گیری اخلاقی در برابر آنها نیز از نمونه‌های مداخله در روند طبیعی داستان است و موجب از دست رفتن حقیقت مانندی داستان می‌شود.

رعایت نکردن لحن چنانکه سخنان شخصیتها با ذهنیت و حال و مقام آنها هماهنگ نباشد از نشانه‌های حضور نویسنده در داستان است و به حقیقت‌مانندی داستان آسیب می‌زند.

۳) ماندگاری اثر ادبی

در بخشهای پیشین مسائلی همچون هنری بودن و حقیقت‌مانندی داستان مطرح شد. البته باید متذکر شد که این مسائل مفاهیمی نسبی‌اند که نسبت به هر اثر و دوره‌ای به صورت متفاوتی ظاهر می‌شوند ماندگاری اثر ادبی نیز همین‌گونه است. امّا آن چیزی که در اینجا مد نظر است اینکه اثری پس از آفریده شدن مورد توجه فرهیختگان جامعه واقع شود و در میان مردمان شناخته گردد و پس از گذشت دورانهای طولانی همچنان به عنوان یک اثر هنری مطرح باشد. بی‌گمان اثری به چنین جایگاهی دست نمی‌یابد مگر اینکه دو وجه ملازم شکل و محتوای داستان با یکدیگر کمال تناسب را داشته باشد. چنانکه برای مخاطب خود هم متضمن لذت و هم متضمن درک باشد. (اسکولز، ۱۹۶۸/ ۱۳۷۷: ۱۰) وآنچه که باعث پیوند استوار این دو بعد در داستان می‌گردد همان جوهرهٔ اصلی ادبیات یعنی تخیّل است که در فرایند خلق اثر، تجربیات به دست آمدهٔ نویسنده را به هم پیوند می‌زند و ساختار هنری جدید و ویژه‌ای را در

زبان می آفرینند. «تا به استقلال و اختیار کامل لازمهٔ حیات تام و تمام و مستقل یک داستان دست یابد» (یوسا، ۱۳۸۲: ۳۴- ۳۵) بنابراین هر کاستی‌ای که به هماهنگی و استقلال اثر آسیب برساند به همان اندازه تأثیر وماندگاری اثر ادبی را کاهش می‌دهد. حضور مداخله‌گرانه نویسنده و صراحت در بیان واقعیت در داستان نیز به صورتی که به استقلال و خوداتکایی اثر، که لازمهٔ هنری بودن آن است، آسیب وارد کند را نیز می‌توان از این جمله دانست. و حال آنکه لازمهٔ هنری بودن یک اثر ادبی تا اندازهٔ زیادی در عدم صراحت و ابهام برآمده از آن است.

ب) شیوه‌های حضور آل احمد در داستان‌های مورد نظر

جلال آل احمد در دههٔ پایانی زندگی خود فعالیتهای حزبی را رها کرد و اندیشهٔ خود را بر فعالیتهای قلمی متمرکز نمود. در این دوران اندیشه‌های آل احمد دربارهٔ مسائل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی کشور از یک سو و قالب داستان از سوی دیگر شکل منسجم و پخته‌تری یافته و در داستانهای بلند وی تلفیق شده است. آثار این دوره از زندگی وی بازگشتی پرمعنا به فرهنگ، مذهب و سنن ایرانی را نشان می‌دهد. از این رو آثار این دوره از زندگی وی برای بررسی از این دیدگاه خاص برگزیده شده است.

۱) نویسنده در جایگاه راوی (سوم شخص و اول شخص)

دو داستان «سرگذشت کندوها» (۱۳۳۷) و «نون والقلم» (۱۳۴۰) از دیدگاه دانای کل (به شیوهٔ نقّالی) روایت می‌شوند. در داستان نخستین نویسنده از قالب سنّتی تمثیل حیوانی برای بیان اندیشه‌های خود استفاده کرده است. در این داستان راوی و قصه‌گو (نویسنده) یک نفرند و نویسنده بیشتر از تلخیص استفاده می‌کند و به عبارت دیگر به جای آنکه نشان دهد، داستان را نقل می‌کند و خواننده اجازه نمی‌یابد که مستقیماً با دنیای داستان روبرو گردد بلکه راوی به عنوان واسطه‌ای بین او و داستان واقع می‌شود مگر در جایگاههای اندکی که شخصیتها (زنبورها) با یکدیگر به مشورت و بحث و تبادل نظر می‌پردازند که به صورت صحنه آمده است.

در دومین قصّه، راوی زمان را تا روزگار صفویه به عقب کشیده است و اساس داستان را بر واقعه‌ای در آن روزگار نهاده ولی قصد نویسنده نوشتن داستان تاریخی نبوده بلکه به دلیل مشابهتی که در میان اوضاع و شرایط و طبقات و تیپ‌های اجتماعی روزگار خود با آن دوره احساس می‌کرده از ظرف زمان گذشته برای بیان اندیشه‌های خود استفاده کرده است. نویسنده

داستان در پایان داستان میرزا اسدا... معرفی شده که در داستان نمایندهٔ افکار آل احمد است ومی‌توان در این قصّه نیز نویسنده و راوی را یک فرد دانست. در این داستان نیز گفتن بر نشان دادن غلبه دارد.

دو داستان «مدیر مدرسه» (۱۳۳۷) و «نفرین زمین» (۱۳۴۶) از دیدگاه اول شخص روایت شده‌اند. در «مدیر مدرسه» راوی که شخصیت مرکزی و اصلی داستان است کسی جز نویسنده داستان نیست که تجارب یک ساله مدیریت خود را در یک دبستان به‌صورت خاطره و گزارش به نگارش درآورده است. طرح این داستان به صورت خطّی[۳] است و راوی کوشیده تا رویدادها را به همان ترتیب که برای او رخ داده به رشتهٔ تحریر درآورد. تنها شخصیتی که در این داستان متحوّل می‌شود و عنوان شخصیت بر او صدق می‌کند خود راوی یا نویسنده است که همه جا حضور دارد و افکار و احساسات خود را بیان می‌کند و متحوّل می شود یعنی در پایان داستان به نومیدی از هر گونه فعالیتی برای تغییر می‌رسد. دیگر شخصیتهای داستانی در حد شخصیتهای سطحی و ثابت و در سایهٔ راوی باقی می‌مانند و نویسنده یک معرفی کلّی از هر کدام به دست می‌دهد که شامل تشریح ظاهر و حدس و گمانهایی در مورد تیپ و ارتباط آن با دنیای روان آنان است. در مواقع معدودی در داستان می‌توان دید که شخصیتها دست به عمل یا گفتگویی بزنند. شخصیتها، جز یکی از آنان (حسین) که فقط یک بار از او نام برده می‌شود، اسم ندارند و راوی آنان را با عنوان شغلیشان می‌شناسد. شخصیتها دارای درون نیستند و کمتر با زمینهٔ اجتماعی داستان رابطهٔ استواری برقرار می‌کنند. بخشهایی از این اثر شامل توصیف مکانها، گزارش رویدادهای عینی و بازتاب آنها در ذهن راوی و حدیث نفس و گاه محاسبه و مؤاخذهٔ خود، می‌شود. در این اثر نویسنده کوشیده است مشکلات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را مطرح کند و به گفتهٔ خود بر مصائب روزگار گواهی دهد.

در داستان «نفرین زمین» نیز راوی شخصیت اصلی و مرکزی داستان است. با این تفاوت که راوی در این داستان با نویسنده متمایز است. امّا اینکه نویسنده راوی را یک معلّم در نظر می‌گیرد به این دلیل است که خود به عنوان یک معلم بهتر می‌تواند شخصیت راوی را بپروراند و احساسات و افکار خود را به واسطهٔ او بازسازی کند. راوی در این داستان علاوه بر روایت وقایع یک ساله مانند «مدیر مدرسه» اندیشه‌ها و احساسات خود را دربارهٔ این وقایع روایت می‌کند و گاه به فلسفه‌بافی و حدیث نفسهای طولانی و بازخواست از خود روی می‌آورد. به‌گونه‌ای که گاه این حدیث نفسها و سخنان شکل مقاله‌ای مستقل به خود می‌گیرد. علاوه بر این نویسنده گاه اندیشه‌های خود را به میرزا عمو (پیرمرد مکتبدار روستایی)، درویش، نقاش شورابی و شازدهٔ قاجاری نسبت می‌دهد. علاوه بر این خاطرات سفر فضل‌ا... را هم در میانه

داستان می آورد که به گونه‌ای آوردن داستانی در میانه داستان است و در واقع زاویهٔ دید داستان تغییر می‌کند.

۲) نسبت دادن افکار خود به شخصیت‌ها

در داستانهایی که از دیدگاه دانای کل مداخله‌گر روایت شده، آل‌احمد بیشتر افکار خود را در گفت‌وگوی شخصیت‌ها و از زبان آنها بیان کرده است.

در «سرگذشت کندوها» اندیشهٔ تیپ‌های مختلف اجتماع را دربارهٔ مسائل سیاسی، اجتماعی و مبارزه در جلسات گفتگوی زنبورهای عسل، مطرح می‌کند و گاه خود نیز از زبان بعضی از شخصیتها به برخی از اندیشه‌ها پاسخ می‌گوید و یا آنها را رد می‌کند. مثلاً یکی از شخصیت‌ها معتقد است که«چیزی که اینجا اصلن حرفش رو هم نمی‌زنیم علاقه به خونه و زندگی است علاقهٔ به این لونه و ولایته . . . همچین خونه و لونه‌ای رو چطور میشه ول کرد و رفت؟ . . . به عقیدهٔ من تا وقتی خونه زندگیمونو از دستمون نگرفتن هر بلایی که به سرمون بیاد می‌شه تحمل کرد. وظیفهٔ ما اینه که حق رفته‌ها را ادا کنیم. وظیفه‌مونه که بسوزیم و بسازیم و تو همین لونه بمونیم و آثار مرده‌ها و رفته‌ها را حفظ بکنیم و صحیح و سالم بسپریم به دست بچه‌هامون . . .» (آل‌احمد، ۱۳۵۶: ۵۸- ۵۹).

و ننه منیژه یکی دیگر از شخصیتهای داستانی به او چنین پاسخ می دهد: « . . . امّا خنده دار اینه که حالا که دارن خونه زندگیمونو رو سرمون خراب میکنن خالقزی پا میشه از خونه و زندگی دم میزنه. خونه خراب شده! دارن خودمونو با ننجونهامون و همه یادگارهای رفته‌ها و مرده‌هامونو روی هم میکوبن. اونوقت خجالت نمی‌کشی می‌شینی این حرفها رو می‌زنی؟. . .» (همان، ۵۹). که بیان کننده اندیشه و نشان دهندهٔ لحن آل‌احمد دربارهٔ مبارزه با استعمارگران غربی و نظام خودکامهٔ پادشاهی است.[۴]

گاه نیز جریان اندیشه شخصیت‌ها را در حال حدیث نفس روایت می‌کند: «دیدی؟ بلای دومی هم آومد! . . . این سولدونی واسهٔ ما خونه و زندگی نمیشه برفرض هم که مورچه‌ها تار و مار بشن با گشنگی چیکار بایس کرد؟ مگه صاحاب دلش سوخته؟» (همان، ۴۴).

در داستان نون والقلم آمیرز اسدالله نمایندهٔ فکری آل احمد است. او صفات روشنفکر آرمانی آل احمد را داراست. یعنی صاحب کلام، مهذّب، آرمانگرا و مخالف با دستگاه سیاسی وقت است. البته این شخصیت که راوی داستان هم هست، افکار آل احمد را مستقیماً در نقش راوی بیان می‌کند و همچنین این سخنان را گاه از زبان دیگر شخصیتها نیز می‌شنویم.

میرزا اسدالله در سفارش به فرزند خود چنین می‌گوید: «می‌خواهم بگویم مبادا یک وقت کوره سوادی که داری جلوی چشمت را بگیرد و حق را زیر پا بگذاری یادت هم باشد که ابزار

کار شیطان هم همین سی و دوتا حرف است. حکم قتل همهٔ بیگناهان و گنهکاران را هم با همین حروف می نویسند. حالا که اینطور است مبادا قلمت به ناحق بگردد و این حروف در دست تو یا روی کاغذت بشود ابزار کار شیطان. »[۵] (آل احمد، ۱۳۷۶، ب: ۴۲).

در جای دیگر چنین می‌گوید: «همین که من و تو به امیدی حرکت کردیم شهدا را در پیش چشم داشتیم. می‌خواستیم میراث آنها را حفظ کنیم. می‌دانی آقا سید. درست است که شهادت دست ظلم را از جان و مال مردم کوتاه نمی‌کند، امّا سلطهٔ ظلم را از روح مردم می‌گیرد. مسلط به روح مردم خاطرهٔ شهدا است؛ و همین است بار امانت. مردم به سلطه ظلم تن می‌دهند امّا روح نمی‌دهند. میراث بشریت همین است. آنچه بیرون از دفتر گندیدهٔ تاریخ به نسلهای بعدی می‌رسد همین است.»[۶] (همان، ۲۲۷)

در داستان «مدیر مدرسه» که راوی و شخصیت اصلی آن نویسنده است دیگر نیازی نیست که نویسنده افکار خود را مانند داستانهای پیشین به شخصیتها نسبت دهد بلکه خود مستقیماً افکار، احساسات و باورهای خود را بیان می‌کند.

در میانه داستان با دیدن نقشهٔ آسیا افکار خود را دربارهٔ استبداد و استعمار بیان می‌کند: «و دیوار سمت راست پوشیده از یک نقشهٔ بزرگ آسیا . . . و هر تکه از پایین نقشه برنگی . . . مثل بخچه‌های چل تکه. و هر بند انگشتی با سر حدّات مشخص بعلامت استقلال مملکتی با قشون و نشان و سکه و تمبر و هارت و هورت و بگیر و ببند؛ و هرکدام در دست امیری یا خانی یا شیخی که با خانواده‌اش یا قبیله‌اش آنجا را به سمت شاهراه آزادی و آبادی رهبری می‌کند! یاد آن ایام افتادم که خودم نقشه می‌کشیدم دیدم واقعاً چه راحت بودیم ما بچه‌های بیست سی سال پیش! حتّی جهان‌نما که می‌کشیدیم برای تمام آسیا وآفریقا و استرالیا به دو سه رنگ بیشتر احتیاج نداشتیم، قهوه‌ای را برای انگلیس به کار می‌بردیم با نصف آسیا و افریقا و صورتی را برای فرانسه با نصف دیگر دنیا؛ و سبز یا نمی‌دانم آبی را برای هلند و آن چند تای دیگر ...»[۷] (آل احمد، ۱۳۷۶ الف: ۱۹)

در انتقاد از معلمان چنین آورده است: «جای معلمان پیر و پاتال زمان خودمان عجب خالی بود! چه آدمهایی بودند! چه شخصیت‌های بی‌نام و نشانی و هر کدام با چه زبانی و با چه ادا اطوارهای مخصوص بخودشان و اینها چه جوانهای چلفته‌ای! چه مقلدهای بی‌دردسری برای فرنگ‌مآبی! نه خبری از دیروزشان داشتند نه از ملاک تازه‌ای که با هفتاد و دو واسطه به دستشان داده بودند چیزی سرشان می‌شد. بدتر از همه بی‌دست و پایی‌شان بود.»[۸] (همان، ۷۲).

گاه راوی مسائل شخصی خود را مطرح می‌کند: «چیزی نداشتم برایشان بگویم. فقط یادم است اشاره‌ای به این کردم که مدیر دلش می‌خواست یکی از شما را بجای فرزند داشته باشد.» (همان، ۱۶)

اشارهٔ مستقیم به مسائل شخصی را در صفحات ۵۳، ۵۵ و ۷۲ این اثر نیز می‌توان دید.

گاه حدس و گمانهای خود را هم در داستان می‌آورد مثلاً حمایت از فقرا: «فکر می‌کردم شاید علت این همه زمین خوردن این باشد که بیشترشان کفش حسابی ندارند. آنها هم که داشتند بچه ننه بودند و بلد نبودند بدوند و حتی راه بروند.» (همان، ۳۳)

در داستان «نفرین زمین» نیز معلّم نمایندهٔ افکار نویسنده است؛ امّا بیان افکار نویسنده، تنها به او محدود نمی‌شود ومیرزا عمو، نقاش شورابی و شازدهٔ قاجاری نیز این افکار را بیان می‌کنند. مثلاً راوی دربارهٔ تبلیغ اروپا در ایران چنین می‌گوید: «یکعمر توی کلّه‌ی ما کرده‌اند که فرنگ بهشت روی زمین است. کتاب می‌گوید معلّم می‌گوید، رادیو می‌گوید، حکومت می‌گوید، روزنامه‌ها می‌گویند. تو هم یک محصّل دانشسرا. و بهت می‌گویند اگر شاگرد اوّل شدی می‌روی فرنگ. تو هم کوشش می‌کنی، امّا بابات فرّاش پست است. دستش به هیچ جایی بند نیست ناچار آن یکی می‌برد که باباش رئیس بانک است یا رئیس پست است. یا رئیس ژاندارمری . . .» (آل احمد، ۱۳۸۳: ۶۴).

راوی گاه نیز در ذهن خود به فلسفه‌بافی می‌پردازد که از ویژگیهای رایج در نوشته‌های آل احمد است. «پدر او هرچه بود فعلاً مرده بود و این رجحان همه‌ی مرده‌ها را داشت که برای زنده‌ها تطهیر شده‌اند. تبرئه از حیات، یعنی که تبرئه از همهٔ نقص‌ها و یعنی این است پرستش اموات؟» [۹](همان، ۱۴۰).

از زبان شازده قاجاری (مأمور ادارهٔ ثبت) آورده است: « . . . پنجاه سال است که دارند پشت سر قاجاریه می‌ولنگند. امّا خودشان چه معجزی کرده‌اند؟ اصلاً بگذار یک چیزی را برایت بگویم جوان، تقصیر از خود ما مردم است. از اوّل خلقت عالم تا حالا ما عادت کرده‌ایم به رشوه‌خواری، به باج گرفتن. تخت‌جمشید که رفته‌ای؟ صف هدایا را که دیده‌ای؟» (همان، ۲۷۹).

۳) رعایت نکردن لحن

همان‌گونه که پیشتر گفته شد، لحن در داستان در دو معنی عام و خاص به کار می‌رود در معنی نخستین، می‌توان آن را کیفیتی دانست که در اثر نگرش ویژهٔ نویسنده نسبت به موضوع و زاویهٔ دید (روایت) در زبان پدید می‌آید و اگر موفق باشد، توان آن را دارد که به همراه

دیگر عناصر داستان فضای ذهنی خاصی را در مخاطب پدید آورد. و امّا لحـن در معنـی خـاص شامل ویژگیهای کلامی شخصیتها می‌شود که باید با شرایط و مقام وموقعیت فردی آنها سازگار باشد.

در داستانهای بررسی شده، در دو داستان «مدیر مدرسه» و « نفرین زمین» کـه از دیـد گـاه اول شخص بیان می شوند لحن داستان انتقادی است. در مدیر مدرسه راوی برای القاء اعتـراض و بیزاری از آرایهٔ تشبیه و گاه نیز از طنز استفاده می‌کنـد. بـه عنـوان مثـال راوی، اتـاق رئـیس فرهنگ را چنین تشبیه می‌کند: «روی میز پاک بود درست مثل اتاق مهمانخانهٔ تازه عروس‌ها.» (آل احمد، ۱۳۷۶، الف: ۷) یا در مورد حقوق بگیر دولت: «تازه مگر مواجب بگیر دولـت چیـزی جز یک انبان گشادهٔ پای صندوق است؟» (همـان، ۶۱) در مـورد کشـورهای آسـیایی بـه طنـز می‌گوید:« هرکدام در دست امیری یا خانی یا شیخی کـه بـا خـانواده‌اش یـا قبیلـه‌اش آنجـا را بسمت شاهراه آزادی و آبادی رهبری می‌کند!» یا زمـانی کـه انجمـن محلّـی بـه دانـش‌آمـوزان دبستان کمک کرده است چنین اظهار نظر می‌کند «بله، نان گـدایی فرهنـگ را نـو نـوار کـرده بود.» (همان، ۵۰). در داستان «نفرین زمین» بحث و استدلالها وحدیث نفس و بیان افکار راوی بر این لحن انتقادی دامن می‌زند. در دو داستان «سرگذشت کنـدوها» و «نـون والقلـم» بیشـتر لحن کلی داستان جوّ ناآرامی را القاء می‌کند و لحـن انتقـادی بیشـتر در سـخنان شخصـیتهای مبارز این دو داستان بروز می‌یابد.

و امّا وجه شباهت این چهار داستان به لحـاظ لحـن شخصـیتها در ایـن اسـت کـه نویسـنده موفق نمی شود لحن آنان را از یکدیگر متمایز کند. فقط از زبان عامیانه‌تری استفاده مـی‌کنـد و گاه در مورد برخی از آنها که بیشتر زبان به گفتار می‌گشایند تکیه‌کلامی را به گفتـه‌هـای آنـان می‌افزاید مثلاً ناظم «مدیر مدرسه» پس از هر جمله تکیه کلام «آقا» را به کار می‌برد و یا سـید عبدالزکی در «نون و القلم» از تکیه کلام «جانم» استفاده می‌کند. شاید دلایـل شـکل نگـرفتن لحن فردی شخصیتها در داستانهای آل‌احمد را بتوان در نتیجه این دانست که آنهـا کمتـر وارد عمل و گفتار می‌شوند و دیگر اینکه آفرینش شخصیت نیاز به شـناختی عمیـق از افـراد جامعـه دارد که از ظاهر ورفتار آنها راه به درون برد. به عنوان نمونه مرد ایلیاتی بی‌سواد داستان «نفرین زمین» چنین سخن می‌گوید: «ایام عید که شهر بودم شنیده بودم که دارند برای اسکان عشـایر بمب‌افکن هم به کار می‌برند، که روزنامه‌ها به بهانه‌ی قتل یـک مـأمور تقسـیم اراضـی داشـتند برایش افکار عمومی می‌ساختند.» (آل‌احمد، ۱۳۸۳: ۲۶۳) که سـخن گفـتن چنـین فـردی از روزنامه‌ها و افکار عمومی با ذهنیت و حال ومقام او سازگار نیست. و در واقع حضور نویسـنده در داستان موجب از دست رفتن تنوع لحن شخصیتها و ناهماهنگی این لحن با ذهنیت و موقعیـت آنان شده است.

۴) دخالت در داستان

در دو داستان «مدیر مدرسه» و « نفرین زمین» که از دیدگاه اول شخص روایت می‌شوند. راوی که خود شخصیت اصلی داستان است برای بیان احساسات و اندیشه‌های خود هیچ محدودیتی ندارد. در «مدیر مدرسه» مستقیماً این کار را انجام می‌دهد و در «نفرین زمین» علاوه بر راوی، از شخصیتهای دیگر نیز کمک می‌گیرد. بنابراین دیگر نیازی به مداخله نیست. از طرف دیگر نیز شخصیتها کمتر مجالی برای عمل می‌یابند چون بیان اندیشه و احساسات و داوری راوی، این فرصت را از آنان می‌گیرد.

در دو داستان «سرگذشت کندوها» و «نون والقلم» از آنجا که راوی از شیوهٔ سنتی نقّالی در روایت استفاده می‌کند به همان شیوه نیز در روند داستان مداخله می‌کند. بخشی از این دخالتها، استفاده از عبارتهای قالبی قصّه‌گویان کهن است که در آغاز و انجام داستان به کار می‌رود عبارتهایی همچون: «یکی بود یکی نبود غیر از خدا هیچکس نبود» که در آغاز و «قصهٔ ما به سر رسید کلاغه به خونه‌اش نرسید» که در پایان سرگذشت کندوها آمده است این عبارتها باکمی تفاوت در آغاز و پایان نون والقلم نیز آورده شده و علاوه براین عبارت آغازی قصّه در ابتدای بخشهای آن نیز تکرار شده است.

مورد دیگر دخالت در داستان مربوط به عبارتها وجملات «گذار» است که نقالان برای به یاد آوردن بقیه داستان مانند تکیه کلامی آنها را به کار می‌برند و به فراوانی در متن این دو داستان به کار می‌رود از قبیل: «دیگر برایتان بگویم» و «جان دلم که شما باشید» که در این دو داستان آورده می‌شود وشمار آن در داستان«نون والقلم» بسیار زیاد است و جملات مربوط به آن هم طولانی‌ترند.

عبارتها وجملات گذار هر چند که خود زاویهٔ دید داستان را تغییر می‌دهند امّا به سبب آن که کوتاهند موجب فاصلهٔ طولانی نمی شوند؛ امّا گاه راوی در میان داستان زاویهٔ دید را از سوم شخص به اول شخص جمع (ما) تغییر می‌دهد و مکرراً در جریان روایت مداخله می‌کند. این تغییر دیدگاه در صفحات ۲۸، ۳۶- ۳۷و ۴۱ «سرگذشت کندوها» دیده می‌شود. به عنوان مثال: «خوب! حالا چطور است تا قاصدها برگردند و از ولایتهای همسایه خبر بیاورند و آبجی خانم درازه هم به خانه و زندگی قدیمی سرکشی کند، ما برگردیم به پنجسال پیش و ببینیم شاباجی خانم بزرگه که بود و چطور شد که خانه و زندگی اصلیش را ول کرد و با بر و بچه‌هاش آمد به این ولایت تازه و اینجوری گرفتار بلا شد. (آل‌احمد، ۱۳۵۶: ۳۶- ۳۷). در داستان «نون والقلم» نیز این مداخله‌گریها در صفحات ۱۶، ۲۱، ۲۳، ۳۳، ۴۴، ۶۳،۷۰، ۸۳، ۲۰۸، ۲۲۱، ۲۲۹، ۲۳۳ و۲۳۴ دیده می‌شود. به عنوان مثال در میانهٔ

داستان چنین آمده است: «وقتش که رسید برایتان می‌گویم که اوضاع آن روزگار چه جوری بود و چرا سنگ روی سنگ بند نمی‌شد و چرا دست به دل هر که می‌گذاشتی ناله‌اش به فلک بود» (آل‌احمد، ۱۳۷۶، ب: ۲۳) و یا در جایی دیگر، پیش از پایان یافتن داستان، راوی مداخله‌گر به پایان آن اشاره کرده است: «از آن طرف میرزا بنویس‌های ما چنان سرشان به کار خودشان گرم بود که اصلاً فرصت نداشتند فکر کنند که ممکن است اوضاع برگردد» (همان، ۲۰۸).

۴-۱) قضاوت کردن دربارهٔ شخصیت‌ها و رویدادها

آل احمد در داستانهای بررسی شده گاه دربارهٔ شخصیتها و رویدادها به داوری می‌پردازد. از آنجا که نویسنده باید در روند داستان از طریق نام‌گذاری، نشان دادن عمل، متمایزکردن لحن درخور و توصیف ظواهر شخصیتها به آنان فردیت بخشد و آنان را برای خواننده ملموس کند، این داوریها پسندیده نیست. رویدادها نیز قابلیت آن را دارند که خواننده را به تفکر وادارند و جمع‌بندی، مقایسه و نتیجه‌گیری را باید به مخاطب واگذار کرد.

در داستان «مدیر مدرسه» دربارهٔ مستخدم مدرسه آورده است: «معلوم شد که خودش و زن و بچه‌اش سرجهاز مدرسه‌اند. تجربه کرده بودم که کلفت‌های سر جهاز موجودات مزاحمی از آب درمی‌آیند.» (آل احمد، ۱۳۷۶، الف: ۲۶).

یا در «سرگذشت کندوها» دربارهٔ قضا و قدری بودن مردمان چنین آمده است: «. . . امّا خوبیش این بود که کله‌شان را برای فهمیدن این حرفها به درد نمی‌آوردند و سرشان به کار خودشان گرم بود. اینجور چیزها را هم به تقدیر حواله می‌کردند و دیگر عادتشان شده بود. . . .» (آل احمد، ۱۳۵۶: ۲۸).

و در داستان «نون والقلم» دربارهٔ اخلاق مردمان چنین داوری شده است: «. . . وقتی به‌هم می‌رسیدند حدس و تخمین‌هاشان را به عنوان شنیده‌های موثق خودشان نقل می‌کردند و شنیده‌ها را به عنوان آنچه به چشم خودشان دیده بودند. و هر کدام ترس و وحشتی را که نسبت به آینده داشت یا آرزویی را که در دل می‌پروردند به صورت خبرهای خوب و بد و موافق و مخالف در می‌آوردند و به گوش دیگران می‌رساندند.» (آل احمد، ۱۳۷۶، ب: ۱۳۱).

نتیجه

حضور نویسنده در داستانهای بلند آل احمد برآمده از احساس تعهّد، رسالت و ویژگی‌هایی همچون صراحت، صمیمیت و دلبستگی نویسنده به سنتها و فرهنگ بومی کشور است که از یک سو موجب می‌شود وی به بازنمایی رویدادهای زمانه در داستان بپردازد و از سوی دیگر اندیشه‌های انتقادی خود را به شیوه‌هایی همانند بهره بردن از جایگاه راوی و شخصیت‌های داستانی؛ ورود به داستان و داوری دربارهٔ شخصیتها و رویدادها؛ آشکار سازد و نسبت به شیوه‌ها و شگردهای هنری و ادبی غربی مرسوم در داستانهای نویسندگان هم‌روزگار خود بی‌اعتنا باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱- آل‌احمد ترکیب «صاحب کلام» را در برابر «صاحب امر» (دارای قدرت سیاسی) به کار برده و از آنجا که آن را جزو ویژگیهای اساسی روشنفکران پیشرو و راهنما دانسته، «خردمندی» را از آن اراده کرده و زبان گفتار قوی را لازمهٔ زبان ذهنی قوی دانسته است. (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ج۱، ۱۹، ۶۲ ، ۱۴۲- ۱۴۳).

۲- ایرانی از تلخیص، صحنه، توصیف با عنوان سه ابزار عمدهٔ روایت نام می‌برد و شیوه، عبارت و یا جمله‌ای را که در بین آنها پیوند برقرار می‌کند گذار می‌نامد. دراین باره ر. ک. به: (ایرانی، ۱۳۶۴: ۸۰- ۱۱۵).

۳- روایت، رمان و یا طرح خطّی به روایت رمان و یا طرحی گفته می‌شود که رویدادها در آن بر اساس ترتیب توالی زمانی آمده باشند. در این باره ر. ک. به: (سلیمانی، ۱۳۷۲: ۱۰۲؛ میرصادقی و (ذوالقدر)، ۱۳۷۷: ۳۳؛ گلشیری، ۱۳۸۸: ج۲، ۶۱۵)

۴- دعوت به مبارزه بر ضد حکومت دست‌نشانده و استعمارگران در آثار غیر داستانی آل احمد نیز آمده است: «هجوم استعمار نه تنها به قصد غارت مواد خام معدنی و مواد پختهٔ آدمی (فرار مغزها) از مستعمرات صورت می‌گیرد؛ بلکه این هجوم، زبان و آداب و موسیقی و اخلاق و مذهب محیط‌های مستعمراتی را نیز ویران می‌کند. و آیا صحیح است که روشنفکر به جای ایستادگی در مقابل این هجوم همه‌جانبه، شریک جرم استعمار بشود؟» (آل احمد، ۱۳۵۷: ج۱، ۴۷- ۴۸) همچنین در این باره ر. ک. به: (آل احمد، ۱۳۷۳: ۵۹- ۶۰).

۵- یکی از موضوعاتی که به فراوانی در آثار آل احمد مطرح شده «تعهّد نویسنده» است. البته مبحث تعهّد هنرمند از روزگار افلاطون مطرح بوده(شمیسا، ۱۳۸۳: ۵۳) و در دوره‌های مختلف تاریخی، هنرمندان نسبت به ارزشهایی احساس تعهّد داشته‌اند. کما اینکه آل احمد،

ناصر خسرو قبادیانی را شاعری متعهّد می‌شناسد.(آل احمد، بی‌تا، ب: ۱۹۶) اما این بحث در دههٔ سوم قرن بیستم میلادی به بعد از طرف بنیانگذاران مکتب رئالیسم اجتماعی روس و همچنین توسط ژان پل سارتر با نگارش کتاب «ادبیات چیست؟» (۱۹۴۷) به صورت متمرکز و مستدل مطرح شد و آل احمد نیز از آن رو که فعالیت خود را از حزب توده آغاز کرده بود و با آثار نویسندگان روس و سارتر آشنایی داشت مفهوم تعهّد را از این دو منبع دریافت کرد و علاوه بر اینکه این دیدگاه تعیین کنندهٔ سمت و سوی زندگی او بود. در آثار گوناگون وی نیز به شکلهای مختلف بازتاب یافته است که نمونهٔ هنری آن را می‌توان در دیباچه مجموعه داستان«زن زیادی» با عنوان«رسالهٔ پولوس رسول به کاتبان» دید. در «کارنامه سه ساله» آمده است: «صاحب این قلم در هر وضع سیاسی موجود یا ممکن- همکاری صاحب قلم یا هنرمند را (در هر رشته) با «این» حکومت‌ها ناروا میداند. باین دلیل که «این» حکومت‌ها هنر را زینت دیوار می‌خواهند و «کلام» را وسیلهٔ تحمیق خلایق. یا ارابهٔ تبلیغات. و از صاحب قلم یا هنرمند بدور باد که برده‌ای باشد در چنین بازاری. و بخصوص با توجه به معنی «تعهد» . . . اگر نه این همت داریم که از قلم سلاحی بسازیم؛ دست کم بهتر که بر کنار گور «این» حکومت‌ها «شاهد»هایی باشیم امین و در جستجو.» (آل احمد، بی تا، ب: ۱۴۴) همچنین در این باره ر. ک. به: (آل احمد، ۱۳۵۷: ج۱، ۸۱- ۸۲؛ همان، ج۲، ۲۷۸).

۶- در این باره در آثار غیر داستانی آل احمد آمده است: «و این خود از مشخصات اصلی حوزه‌های خودکامگی و استبداد. که وقتی خودکامه‌ای بر مسند قدرت نشسته، عاقبت روشنفکر تسلیم نشونده به قدرت امر، شهادت است. تا دست کم حق در جرثومهٔ خاطرهٔ او باقی بماند. و اگر نه، در شعور ناهشیار تاریخی مرد عادی.» (همان، ج۱، ۱۵۳) همچنین در این باره ر. ک. به: (آل احمد، ۱۳۷۳: ۵۸).

۷- این دیدگاه در دیگر آثار وی چنین آمده است: «امروزه روز سرنوشت حکومت‌ها و پرچم‌ها و مرزهای جهان بر سر میز مذاکرات دولت‌های بزرگ تعیین می‌شود- دولت‌های ما اینجا قناعت کرده‌اند به اینکه فقط پاسبان مرز کمپانی‌ها باشند.» (آل احمد، ۱۳۷۳: ۱۱۲) همچنین در این باره ر. ک. به: (همان، ۱۹۹- ۲۰۱؛ آل احمد، ۱۳۵۷: ج۱، ۴۸).

۸- دیدگاه آل احمد دربارهٔ آموزش و پرورش در دیگر آثار او تکرار شده است: «تازه در برنامهٔ مدارس هیچ اثری از تکیه به سنت- هیچ جای پایی از فرهنگ گذشته- هیچ ماده‌ای از مواد اخلاق یا فلسفه و هیچ خبری در آنها از ادبیات- هیچ رابطه‌ای میان دیروز و فردا- میان خانه و مدرسه- میان شرق و غرب- میان جمع و فرد! سنتی که دیدیم چطور بی‌جان افتاده چگونه

می‌تواند در برنامهٔ مدارس اثر کند؟» (آل احمد، ۱۳۷۳: ۱۷۸) همچنین ر. ک. به: (همان، ۹۱ و ۲۱۵- ۲۱۶).

۹- مقایسه شود با: «تو شهید پرستی. چرا که از مرده نمی‌توان چیزی شنید. ودر هر وضع تازه‌ای که به اجبار زمانه پیش می‌آید، مردگان همچنان ساکتند و نمی‌توانند تکلیف تازه‌ای بر تو نوشت.» (آل احمد، ۱۳۵۷: ج۲، ۱۷۲).

منابع و مأخذ

آل احمد، جلال. (بی‌تا، الف). ***ارزیابی شتابزده***، چاپ پنجم، تهران: انتشارات فردوس.

ـــــــــــــ . (۱۳۵۷). ***در خدمت و خیانت روشنفکران***، ۲ جلد، تهران: انتشارات خوارزمی.

ـــــــــــــ . (۱۳۵۶). ***سرگذشت کندوها***، چاپ پنجم، تهران: انتشارات رواق.

ـــــــــــــ . (۱۳۳۶). ***سه مقالهٔ دیگر***، چاپ سوم، تهران: انتشارات رواق.

ـــــــــــــ .(۱۳۷۳). ***غربزدگی***، چاپ دوم، تهران: انتشارات فردوس.

ـــــــــــــ .(بی‌تا، ب). ***کارنامهٔ سه ساله***، تهران: انتشارات کتاب زمان.

ـــــــــــــ . (۱۳۷۶، الف). ***مدیر مدرسه***، چاپ پنجم، تهران: انتشارات فردوس.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۳). ***نفرین زمین***، چاپ پنجم، تهران: انتشارات فردوس.

ـــــــــــــ . (۱۳۷۶، ب). ***نون والقلم***، چاپ چهارم، تهران: انتشارات فردوس.

ـــــــــــــ .(۱۳۸۷). ***یک چاه و دو چاله***، تهران: انتشارات مجید.

آل احمد، شمس. (۱۳۷۶). ***جلال از چشم برادر***، چاپ دوم، تهران: انتشارت بدیهه.

آلوت، میریام. (۱۳۶۸). ***رمان به روایت رمان‌نویسان***، ترجمهٔ علی محمد حق شناس، تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک. (۱۳۷۰). ***ساختار و تأویل متن***، جلد ۱. نشانه‌شناسی و ساختارگرایی. تهران: نشر مرکز.

اسکولز، رابرت. (۱۹۶۸/ ۱۳۷۷). ***عناصر داستان***، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.

ایرانی، ناصر. (۱۳۶۴). ***داستان: تعاریف، ابزارها و عناصر***، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ـــــــــــ . (۱۳۸۰). ***هنر رمان***، تهران: نشر آبانگاه.

براهنی، رضا. (۱۳۶۲). ***قصه‌نویسی***، چاپ سوم، تهران: نشر نو.

پرهام، سیروس. (۱۳۶۲). ***رئالیسم و ضد رئالیسم***، چاپ هفتم، تهران: انتشارات آگاه.

سارتر، ژان پل. (۱۳۵۶). ***ادبیات چیست؟***، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات کتاب زمان.

ساروت، ناتالی. (۱۳۸۱). ***عصر بدگمانی***، ترجمهٔ اسماعیل سعادت، چاپ دوم، تهران: نشر پرواز.

سپانلو، محمّدعلی. (۱۳۶۲). ***نویسندگان پیشرو ایران***، تهران: انتشارات کتاب زمان.

سلیمانی، محسن. (۱۳۷۲). ***واژگان ادبیات داستانی***، تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). ***انواع ادبی***، چاپ دوم، تهران: انتشارات فردوس.

ـــــــــــ . (۱۳۸۳). ***نقد ادبی***، چاپ چهارم، تهران: انتشارات فردوس.

فورستر، ادوارد مورگان. (۱۳۶۹) . ***جنبه های رمان***، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات نگاه.

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۸). ***باغ در باغ***، چاپ سوم، ۲ جلد، تهران: انتشارات نیلوفر.

مارزُلف، اولریش. (۱۳۷۶/ ۱۹۸۴). ***طبقه‌بندی قصّه‌های ایرانی***، چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲). ***داستان نویس‌های نام‌آور معاصر ایران***، تهران: نشر اشاره.

ـــــــــــ و میمنت میرصادقی(ذوالقدر). (۱۳۷۷). ***واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی***، تهران: انتشارات کتاب مهناز.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۷). ***صد سال داستان‌نویسی در ایران***، جلد ۱ و ۲، چاپ دوم، تهران: نشر چشمه.

یاوری، حورا. (۱۳۸۸) . ***داستان فارسی و سرگذشت مدرنیته در ایران: گفتارهایی در نقد***، تهران: سخن.

یوسا، ماریو بارگاس. (۱۳۸۲) . ***نامه‌هایی به یک نویسندهٔ جوان***، ترجمهٔ رامین مولایی، تهران: انتشارات مروارید.

مقالات

توسلی فرید، مهدی. (۱۳۶۵). «خاطرهٔ جلال»، مندرج در: ***یادنامهٔ جلال آل احمد***، به کوشش علی دهباشی، تهران: نشر شهاب، ۱۳۷۸، صص۱۳۲-۱۳۴.

رحیمی، مصطفی. (۱۳۴۸). «جلال دیگر نخواهد نوشت»، مندرج در: ***یادنامهٔ جلال آل احمد***، به کوشش علی دهباشی، تهران: نشر شهاب، ۱۳۷۸، صص۱۷۴-۱۷۷.

شیری، قهرمان. (۱۳۸۸). «کلیدر دولت آبادی و فلسفهٔ مداخله گری در روایت»، ***مجلهٔ جستارهای ادبی دانشگاه فردوسی مشهد***، سال چهل و دوم، شماره اوّل، بهار، صص۲۱۷-۲۳۶.

مولوی، محمّدعلی. (۱۳۷۴). «جلال‌آل‌احمد» مندرج در: ***دایره‌المعارف بزرگ اسلامی***، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، جلد ۱، چاپ دوم، تهران: انتشارات دایر المعارف بزرگ اسلامی، صص۵۵۶-۵۵۸.

یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۲). ***مقدمه برادبیات داستانی در ایران زمین*** (از سری مقالات دانشنامهٔ ایرانیکا)، ترجمهٔ پیمان متین، تهران: موسسهٔ انتشارات امیر کبیر، صص۱۹-۲۶.

Booth C. Wayne, (1983), ***the rhetoric of fiction***, second edition, Chicago: the University of Chicago.

James, Henry, (1884), «The Art of Fiction», In ***Partial Portraits***, 2th edition, London: MAC MILLAN AND CO. 1894, p. 375- 408.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی