

## 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 آل احمد (۱۳۰۲ - ۱۳۴۸ ه.ش.) نویسنده‌ای متعهد، 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 به نظر می‌رسد شیوه‌های حضور نویسنده در این آثار است که گاه شکل مداخله‌گرانه به خود می‌گیرد و گاه نیز این حضور به صورت غیر مستقیم است و در هر حال 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 دهه پایانی زندگی وی به نگارش درآمده، حاصل نگرش ویژه نویسنده به قالب داستان است. در مقاله حاضر کوشش شده است تا چگونگی حضور نویسنده و رابطه 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 تعهد 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 گنجینه سنت‌های قصه‌های ایرانی کوشیده است رسالت خود را به انجام برساند. **کلیدواژه‌ها:** جلال آل احمد، مداخله نویسنده، زاویه دید، شیوه روایت.

\*. E-mail: K.Karimi@Iran.ir

\*\* E-mail: Jalali@yazduni.ac.ir

\*\*\*. E-mail: MMaleksabet@yazduni.ac.ir

## مقدمه

مسأله چگونگی حضور نویسنده در داستان پیش از همه، بطور گسترده و عمیق، در نامه‌های گوستاو فلور 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 صحنه داستان شود و عقیده خود را درباره 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 عقیده 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 واقعیت‌انگاری در خواننده می‌داند. (فلور، به نقل از: آلوت، ۱۳۶۸: ۱۷۳، ۱۷۵-۱۷۶، ۴۴۷، ۴۴۸)

هنری جیمز در «هنر داستان» (۱۸۸۴) ضمن مقایسه 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 درجه حرارت، به سستی و لختی ذهنی و عاطفی منجر می‌شود». او رازسپاری به خواننده درباره شخصیتها و درباره 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 «همه 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 خونسردانه همه 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 داستان‌نویسان، «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 دسته حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای تقسیم می‌کند و دسته اول را کسانی می‌داند که نوشته‌های آنها «غیرشخصی»، اجتماعی و عینی است و دسته 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، محمدعلی سپانلو در کتاب «نویسندگان پیشرو ایران» (۱۳۶۲) اشاراتی به دخالت نویسنده در داستان کرده و نویسندگان دوران نخست را به سبب نبود زمینه 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» (۱۳۶۶-۸) 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 سیطره اندیشه‌های آل احمد بر داستانهای وی دارد. (میر عابدینی، ۱۳۶۶-۸، ج ۱: 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، ۱۸۱-۱۸۰، ۳۴۳، ۳۷۶-۳۹۰، ۴۳۸-۴۳۹) حورا یآوری در کتاب «داستان فارسی و سرگذشت مدرنیته در ایران» (۱۳۸۸) به جنبه‌های روانشناسانه حضور نویسنده در داستان توجه کرده است. (یآوری، ۱۳۸۸: ۳۶-۳۷، ۲۷۷-۲۷۸، ۴۱۸-۴۱۹)

قهرمان شیری در مقاله‌ای با عنوان «کلیدر دولت‌آبادی و فلسفه 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 جلال‌آل احمد به عنوان یک نویسنده متعهد در داستانهای بلند وی بررسی شود و از سوی دیگر انگیزه‌ها و استدلالهای نویسنده برای شیوه خاص حضور وی در آثار ذکر شده مورد توجه 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 طور کلی 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، نویسنده 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 آفریده 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) علاقه نویسنده به خودنمایی که نتیجه 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 قصه‌های بومی: از آنجا که این قصه‌ها، شفاهی و به شیوه نقلی روایت شده و زبان و بیان نقل 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 سنت پیروی شده است. ۶) ضعف در آفرینش داستان: داستان به عنوان قالبی هنری خلاق و ساخته کارگاه خیال، دو بعد سرگرم کردن و القای آگاهی و احساس را با یکدیگر پیش می‌برد. حال اگر نویسنده دچار ضعف در قوه 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 تعهد و رسالت نویسنده، صراحت وی و پیروی از سنت قصه‌های بومی باشد.

### ۱-۱) احساس تعهد و رسالت

جلال‌آل احمد (۱۳۰۲-۱۳۴۸ ه.ش.) روشنفکری آرمانگرا است که از سال ۱۳۲۳ همزمان فعالیت خود را در دو حوزه سیاسی (حزبی) و نویسندگی آغاز کرد و از سال ۱۳۲۶ به خدمت وزارت فرهنگ و پرورش (درآمدمد. فعالیتهای حزبی او تا سال ۱۳۳۲ ادامه یافت. (مولوی، ۱۳۷۴: ۵۵۶-۵۵۸) و اما حوزه دوم فعالیت آل احمد که مورد نظر ماست و بخشی از مبارزات سیاسی او محسوب می‌شود، فعالیتهای قلمی اوست که خود حوزه 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 اندیشه «تعهد نویسنده» را از نویسندگان مکتب رئالیسم اجتماعی روس و همچنین از ژان پل سارتر پذیرفت. اما پیوسته در نقد و اصلاح و تکامل بخشیدن به نگرش خود کوشا بود تا آنجا که ارزشهای اسلامی- ایرانی را پایه 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 اندیشه درست درباره مسائل جاری کشور به توده های مردم دانست. بنابراین وی هنر را بیش از آنکه به «تخیل» 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 چاره دردها را بجویی یا درد خودت را از زبان شعر بشنوی یا درد انسانیت را حالا چه می‌گویی؟ و چه می‌کنی؟ ... هیئات! 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 آینده این جهانی.» (آل احمد، بی‌تا، الف: ۲۴-۲۵) براین اساس موضوعاتی که در نوشته‌های او اعم از مقالات یا داستانها مطرح می‌شود در درجه اول بیان دردها، کاستیها، کمبودها، ستمها و نابسامانیها و همچنین نشان دادن علل و عوامل پشت پرده این مشکلات است که گاه این مسأله رنگ انتقاد از اوضاع و شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی به خود می‌گیرد. اما اهدافی که آل احمد از این کار خود

دنبال می‌کند به گفته وی نخست «مدد دادن است به شکستن دیوار هر مانعی که مرکز فرماندهی و رهبری مملکت را در حصار گرفته و آن را انحصاری کرده است... ریختن و شکستن هر دیواری است که پیش پای ترقی و تکامل افراشته.» (آل احمد، ۱۳۷۳: ۲۱۵-۲۱۶). که خود یک وظیفه فوری است و اگر آن را نقشی درخور «مقالات» بدانیم مسلماً درخور داستان که قالبی هنری است نمی‌تواند باشد. اما آنگاه که آل احمد از این کارکرد داستان نومید می‌شود برای داستان نقش تاریخی در نظر می‌گیرد و آن را روشنترین تاریخ روزگار به شمار آورده و رسالت خود را شهادت دادن بر این اوضاع و شرایط نابسامان، ستمها و سختیها می‌داند. چنانکه در پاسخ منتقدان خود می‌گوید: «تنها دعوی ما این قلم زدن و این شاهد بودن. شاهد همه توطئه‌ها.» (آل احمد، ۱۳۸۷: ۴۳) و از این دیدگاه، داستان نقش ابزاری می‌یابد و باید محمل اندیشه و پیام خاصی واقع گردد؛ به این ترتیب نویسنده نسبت به شکل و شگردهای 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 این شرایط و موقعیت تأثیر می‌پذیرد و با گذر زمان متحوّل می‌شود. نویسندگان نیز از این قاعده مستثنی نیستند. بخشی از این موقعیت مربوط به شرایط فرهنگی و سنتهای ادبی گذشته است که خواه ناخواه در آثار متأخران مؤثر واقع می‌شود و چه بسا که انگیزه و جهت‌گیری خاص نویسنده را در روند آفرینش ادبی موجب شود. دیگر اینکه هر نویسنده دارای فردیت خاص خود است که در تعامل با دیگر عوامل در این روند نقش بازی می‌کند. آل احمد خود برای نشان دادن هماهنگی میان این شرایط و فردیت نویسنده در روند آفرینش ادبی، نویسنده را به چوب خاصی تشبیه می‌کرد که اگر در آب بیفتد مقدار خاصی از آب را جذب می‌کند و دیگر اینکه به آن آب جذب شده رنگ و صمغ ویژه‌ای می‌بخشد و در صورت فشرده شدن مقدار خاصی از آن آب را به همراه نسبت خاصی از رنگ و صمغ خود باز پس می‌دهد. (آل احمد، بی‌تا، ب: ۱۹۴-۱۹۵).

آل احمد در حالی مبارزه خود را شروع کرد که کشور ایران دوران خودکامگی رضا شاه را از سال ۱۳۲۰ پشت سر گذاشته بود و فضای سیاسی نسبت به گذشته بازتر به نظر می‌رسید. این آزادی نسبی در عین حال تا سال ۱۳۳۲ با قبض و بسطهایی ادامه داشت. آل احمد به عنوان روشنفکر مبارز و «صاحب کلام»<sup>۱</sup> که به جایگاه خود در تاریخ آگاه است، با توجه به این اوضاع و شرایط، راه مبارزه بر ضد ستمها و بی‌سامانیها را برمی‌گزیند و به برملا کردن زشتیها و بی‌عدالتیها می‌پردازد و توده مردم را مخاطب خود قرار می‌دهد. پس به گفته او آثارش 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 آل احمد 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.

اما روی آوردن به داستان را مربوط به زمانی میدانند که آزادی قلم محدودتر شده است و نمی‌تواند مستقیماً و با صراحت اندیشه‌های خود را بیان کند بنابراین قالب قصه را به دلیل 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 بر این باور بوده است که «خلاقیت هنری، محیط آرام و خالی از سیاست می‌خواهد که هنرمند بتواند افکارش را متمرکز کند. [آل احمد] می‌گفت جنجال سیاست مانع کار خالص ادبی و خلاقیت هنری است و به همین دلیل در جنجالهای بعد از شهریور بیست کار خلاقه و ارزنده زیادی انجام نگرفت.» (توسلی، ۱۳۶۵: ۱۳۲-۱۳۳)

#### ۲-۱) بازگشت به سنت‌ها

آل احمد، به عنوان روشنفکری آرمانگرا، که خواهان تغییر و تحولات سازنده در جامعه است و در جهت اصلاح و تکامل کشور فعالیت می‌کند، نسبت به گذشته کشور و ملت خود بی‌تفاوت نیست او گذشته و تاریخ را خوب می‌شناسد و معتقد است که هر تغییر و تحولی باید بر اساس سنتها شکل بگیرد وگرنه بی‌ریشه و بی‌پایه خواهد بود. تحول عمیقی که با گذر عمر در ذهن نویسنده روی داده نتیجه 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 می‌یابد. آل احمد ریشه شکستها، عقب‌ماندگیها و نابهنجاریهای اجتماع را در نادیده گرفتن سنتهای پسندیده می‌داند: «اکنون ماییم وتشبه به قومی بیگانه و به سنتی ناشناس و به فرهنگی که نه در آب و هوای زمین ما ریشه دارد و نه به طریق اولی شاخ و برگ می‌کند. در زندگی روزانه و در سیاست و در فرهنگ. و به این علت همه چیزمان اتر.» (آل احمد، ۱۳۷۳: ۹۱)

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

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 قصه می‌گفتند.» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۹۳) در دوران اسلامی نیز نقالان همین نقش را ایفا می‌کردند. اما 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 جنبه ثانوی دارد و هدف اصلی اخذ و بیان نتیجه است.» (همان، ۲۰۱) آل احمد 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 قصه 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. سنت نقالی را می‌توان کهن‌ترین شیوه روایت نامید (آلوت، ۱۳۶۸: ۳۹۷) که قصه‌گو 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 متفرق در میانه 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 نقالی و بیان شفاهی داستان از عبارات و جملات تکراری ویژه‌ای در آغاز و پایان داستان استفاده می‌شود. (مارزلف، ۱۳۷۶ / ۹۸۴: ۳۹) آل احمد نیز در دو داستان یاد شده از این جملات و عبارتها به فراوانی استفاده کرده است.

در داستانهای سنتی «زبان همه 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 نتیجه آن، شخصیتها در حد تپه‌های سطحی باقی می‌مانند این ویژگی در داستانهای بررسی شده 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 آل احمد در داستانهای او بیش از هر چیز به دیدگاه وی درباره 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 درباره این اوضاع و شرایط را که مجال طرح مستقیم آنها را ندارد به وسیله 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 لازمه 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 تخیل، پذیرفتنی نیست. چون داستان‌نویس در باطن

بیشتر در پی ابلاغ جهان بینی و بینش خود به مخاطبان است. (آل احمد، بی تا، ب: ۹-۱۰، ۱۹۱) تا «مسئولیت خود را تماماً دریابند و به عهده بگیرند». (سارتر، ۱۳۵۶: ۴۴) که در صورت نبود صراحت، داستان توانایی ایفای نقش مورد نظر را نخواهد داشت.

## ۲) عدم ضرورت حضور مداخله‌گرانه نویسنده در داستان

شیوه‌های حضور نویسندگان مختلف در داستانهایشان یکسان نیست. و می‌توان برای آن روندی را در نظر گرفت که در یک طرف آن مکتب رمانتیسیم است که فردیت و احساس نویسنده را در درجه اول اهمیت قرار می‌دهد و در طرف دیگر آن دیدگاه نمایشی و آینه ذهنی است که تلاش دارد اثری از نویسنده در آثار داستانی باقی نگذارد. (ایرانی، ۱۳۸۰: ۳۳۰) اما به هر حال از هر دیدگاه که به این موضوع بنگریم حضور نویسنده به طور کلی از اثر محو شدنی نیست چرا که دنیای داستان خود آفریده نویسنده آن است که مستلزم گزینش موضوع، 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 به نقش مسائل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی و چگونگی نگرش نویسنده به این مسائل و نیز به 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 می‌توان به دو شیوه مستقیم (آشکار) و دیگر غیرمستقیم (پنهان) در نظر گرفت. در نوع نخست که از آن به مداخله‌گری تعبیر می‌شود، نویسنده آشکارا در روند طبیعی داستان دخالت می‌کند و به شرح باورها و نظریات اجتماعی و اخلاقی خود، وعظ و ارشاد، توضیح و تفسیر رویدادهای داستان، نشان دادن عکس‌العمل‌های عاطفی و هیجانی، اقدام به قضاوت درباره شخصیتها و رویدادها و پیش‌بینی حوادث آینده می‌پردازد و از تعلیق و به تبع آن تأثیر داستان می‌کاهد.

شیوه دوم شامل در دست گرفتن روایت داستان از طرف نویسنده در دیدگاه اول شخص (درونی) و شامل حدیث نفس و بیان افکار و احساسات و گزارش تجربیات راوی می‌گردد. و اما در داستانهایی که از دیدگاه سوم شخص (بیرونی) در روایت آنها استفاده می‌شود، 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 یا شخصیت‌های متفاوت بیان می‌کند. گاه نویسنده تضادهای درونی خود را میان شخصیتها تقسیم می‌کند و یا با در نظر گرفتن نقشی برای شخصیت‌های مخالف به آنان نیز مجال بروز افکار و احساساتشان را می‌دهد.

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

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

## ۱-۲) 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 جنبه 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 پنجگانه 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 می‌شود متفاوت است. «هنر رمان در دل انگیزترین و عالی‌ترین صورتش همان است که تامس هاردی در پیشگفتار تس دور 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 اما آنچه مسلم 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 همذات‌پنداری 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 درباره 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 نشانه ضعف نویسنده است چرا که نتوانسته به هدفی که از نوشتن داستان دنبال می‌کرده است دست یابد و ناگزیر به بیان شعاری روی آورده است. داستان قالبی هنری است که شخصیتهای آفریده شده را در زمینه محیط طبیعی و اجتماعی قرار می‌دهد و در میان آنها با یکدیگر و محیط روابطی برقرار می‌کند و رویدادهایی را پدید می‌آورد و باعث تغییر و تحول شخصیتها می‌گردد و داستان را پیش می‌برد و بدین ترتیب با جذب مخاطب و چنگ انداختن به احساسات و عواطف وی آگاهی‌هایی را القاء می‌کند، حال اگر نویسنده نتواند با امکاناتی که در اختیار دارد به خواسته خود دست یابد تلاش می‌کند از روش مستقیم بیان افکار و احساسات استفاده کند.

همانگونه که پیشتر درباره حضور غیرمستقیم نویسنده در داستان گفته شد شخصیتها می‌توانند گوینده و نشان‌دهنده افکار نویسنده خود باشند. اگر «صحنه<sup>۲</sup>» را که یکی از ابزارهای روایت داستان است، به طور کلی نشان دادن شخصیتها در حین عمل و رفتار در زمینه (زمان و مکان) خاصی در نظر بگیریم، در آفرینش شخصیتها نیز باید به زمینه و محیط طبیعی و اجتماعی داستان توجه داشت زیرا داستان برای هنری بودن از این نظر به عالم واقع تشبیه می‌کند. آدمی در دایره مداوم تأثرات متقابل با واقعیت خارجی قرار دارد و بنابراین واقعیت باطنی (دنیای احساسات) او از واقعیت خارجی (دنیای ماده) جدا نیست. (پرهام، ۱۳۶۲: ۵۰) در دنیای داستان نیز برای پیش بردن وقایع داستان و تحول شخصیت این ارتباط ضروری است. و اگر شخصیتها مطابق با زمینه اجتماعی و طبیعی اثر آفریده شده باشند و در دایره تأثیرات متقابل و پیوسته با محیط و با یکدیگر قرار گیرند و دست به‌گزینش و عمل زنند یا زبان به گفتار بکشایند؛ اندیشه‌ها، احساسات و انگیزه عمل خود را به صورت غیرمستقیم و هنری آشکار می‌سازند.

در آفرینش این شخصیتها علاوه بر محیط، فردیت و همچنین تیپ و طبقه اجتماعی باید در نظر گرفته شود. «در حقیقت شخصیت نمونه رئالیستی در عین اینکه دارای خصوصی‌ترین صفات و «اطوار» است، مظهر حقایق و شئون کلی است که موقعیت انسان را در یک مرحله معین تاریخی نمودار می‌سازد.» (پرهام، ۱۳۶۲: ۶۲) اینکه نویسنده بی توجه به سرشت واقعی انسان، شخصیتها را در دو قطب کاملاً متضاد سفید و سیاه تصور کند و شخصیتهای مثبت را توانا و برعکس شخصیتهای شرور را ناقص بیافریند و به اینان بزرگترین پاداشها را ببخشد و بر آنان سخت‌ترین مجازاتها را اعمال کند، مخالف ریشه‌های واقع‌گرایانه اثر است و به احتمال بودن شخصیتها و وقایع داستان ضربه می‌زند حال آنکه اگر بی‌طرفی خود را در روایت حفظ کند 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 هنر و ادبیات است. و این البته به معنی

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

از موارد دیگری که نویسنده به طور غیرمستقیم می‌تواند احساسات و به تبع آن اندیشه‌ها را القاء کند لحن است که در معنای عام (لحن روایت) بیانگر احساس و نگرشی است که نویسنده نسبت به موضوع و زاویه دید داستان خود دارد و اگر با دیگر اجزای داستان هماهنگ باشد می‌تواند فضای ذهنی لازم را در خواننده ایجاد کند و اما لحن دارای معنی خاص (لحن گفتگو) سخن گفتن شخصیتها نیز هست و علاوه بر اینکه باید با لحن کلی داستان هماهنگ باشد، با ذهنیت و حال و مقام آن شخصیت نیز باید سازگار باشد. (ترالوپ، به نقل از: آلتوت، ۱۳۶۸: ۵۲۶).

روش دیگر حضور غیرمستقیم نویسنده در داستان از طریق طرح است. رایجترین تعریفی که از طرح شده سخن فورستر است که آن را نقل رشته‌ای از حوادث «با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلول» می‌داند. (فورستر، ۱۳۶۹: ۹۲) اما این رشته نامرئی که پیوند دهنده رویدادهای داستان و رفتار شخصیتها است اغلب پس‌زمینه پنهان اثر است و از خاصیت القاء اندیشه برخوردار است و «به نحوی غیرمستقیم ولی رسا و مؤثر جهان‌بینی نویسنده را، عقیده وی را در باب ماهیت تقدیر انسان و نقش اراده در شکل بخشیدن و جهت دادن به رویدادها، نمایش می‌دهد. . . . رمان نویس که چنین وسیله نیرومندی در اختیار دارد دیگر حق نیست با صدای خود و به صراحت جهان‌بینی‌اش را اعلام دارد و به قلمرو مقاله‌نویسی پا گذارد که کار خلاقانه هنری نیست.» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۴۳۸-۴۳۹).

حال با توجه به مطالب ذکر شده، نویسنده اگر تلاش کند که در روند طبیعی داستان اخلال کند و بی‌طرفی خود را در روایت به کنار نهد و «نوشتۀ خود را وسیله خدمت به هدف یا هدفهای اخلاقی خاصی قرار دهد و به تبلیغ هدفهای ایدئولوژیک خاصی بپردازد ناگزیر از آن خواهد بود که از شکل‌گیری طبیعی طرح و شخصیتها جلوگیری کند.» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۱۸۰-۱۸۱) و یا با در دست گرفتن رشته 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 تخیلات شخصی نویسنده، برگزیده و در کارگاه خیال به هم بافته می‌شوند و با توجه به اندازه استفاده از هر یک از این منابع، این دنیای مصنوع می‌تواند شکل‌های مختلفی به خود بگیرد. اما ویژگی‌ای که تا اندازه زیادی نشانه هنری بودن و موفق

بودن داستان است «حقیقت‌مانندی» است. حقیقت‌مانندی را کیفیتی دانسته‌اند که داستان را مستدل، محتمل و پذیرفتنی جلوه می‌دهد. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۴۲) و خواننده نیز آن را به صورت واقعیت درمی‌یابد. به گونه‌ای که خواننده فارغ از واقعیت وجود نویسنده اثر و محیط پیرامون خویش به مطالعه بپردازد. (کنراد، به نقل از: آلوت، ۱۳۶۸: ۴۵۰)

چنان که از تعاریف مربوط به «حقیقت‌مانندی» برمی‌آید بیشتر منتقدان از دو دیدگاه «متن ادبی» و «فهم و ادراک مخاطب» به آن نگرسته‌اند. در این باره می‌توان به دیدگاه تزتان تودروف اشاره کرد که «حقیقت‌مانندی» را برآمده از تناسب عناصر موجود در چارچوب متن می‌شمارد و آن را رابطه‌ای میان متن و باورهای خواننده می‌داند. (احمدی، ۱۳۷۰، ج ۱: ۲۸۵).

بی‌گمان می‌توان این ویژگی داستان را تحت تأثیر بینش علمی دانست که عالم داستان را نیز با معیارهای عالم واقع ارزیابی می‌کند. و اظهار نظر نانالی ساروت (۱۹۰۰-۱۹۹۹ م.) را، که معتقد است خواننده روزگار او به داستان بدبین و بدگمان است و به آسانی زیر بار سرگذشت‌های خیالی و فرضی نمی‌رود، (ساروت، ۱۳۸۱: ۵۹) تحت تأثیر همین بینش علمی و فلسفی دانست.

اما ویژگی‌های سازنده «حقیقت‌مانندی» عبارتند از: (۱) شرح و توصیف دقایق و جزئیات (۲) استفاده از وقایع عام و همگانی در داستان (۳) تصویر کردن شخصیتها، صحنه‌ها، لحن، فضا و رنگ به گونه‌ای که بتوان آن را واقعی پنداشت. (۴) تکوین هنری داستان به کمک تخیل و برقراری نظم و سامان و ارتباط منطقی در بین مواد و مصالح آن و انسجام طرح داستان. (۵) برگزیدن زاویه دید مناسب به گونه‌ای که داستان را محتمل جلوه دهد. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۴۲-۱۵۸). (۶) هماهنگی داستان با باورها و جهان‌بینی مخاطب. (۷) سازگاری احساسات، اندیشه‌ها و گفتار و کردار شخصیتها با منش و سرشت مخاطب. (۸) تلفیق عناصر محتمل و نامحتمل به گونه‌ای که پذیرفتنی جلوه کند. (۹) تناسب زبان به کار رفته در داستان با منطق حاکم بر آن (ایرانی، ۱۳۸۰: ۱۶۳-۱۶۴) ژولیا کریستوا حقیقت‌مانندی متن را در نتیجه برقراری روابط بینامتنی با متون دیگر از جمله: (۱) جهان واقعی (۲) فرهنگ همگانی (۳) قاعده‌های گونه ادبی (۴) کنش‌های ادبی متون همسان (۵) ترکیب پیچیده متون، می‌داند. (احمدی، ۱۳۷۰، ج ۱: ۳۲۸-۳۳۰)

یوسا نیز از این ویژگی با عنوان «فریبایی» یاد می‌کند و ایجاد آن را در داستان در اثر کوتاه کردن حد فاصل داستان از واقعیت، توصیف قابل اعتماد از واقعیت، بهره بردن از عناصر زنده و پویا در قصه و شخصیتها، و استقلال و خودکفایی داستان، که خود در نتیجه تعامل و سازگاری درونی داستان است، می‌داند. (یوسا، ۱۳۸۲: ۳۸-۳۹، ۴۴، ۴۵) وی همچنین شکاف

و گسستگی در زبان، داستان و روایت را موجب از دست رفتن فریبایی داستان می‌داند و داستان 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 و ۵۴).

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 پررنگ اندیشه‌های نویسنده در داستانهای آل احمد مانع شخصیت‌پردازی، 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 حقیقت‌مانندی 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. اما 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) و آنچه که باعث پیوند استوار این دو بعد در داستان می‌گردد همان جوهره اصلی ادبیات یعنی تخیل است که در فرایند خلق اثر، تجربیات به دست آمده نویسنده را به هم پیوند می‌زند و ساختار هنری جدید و ویژه‌ای را در

زبان می آفریند. «تا به استقلال و اختیار کامل لازمه 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 و ماندگاری 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 لازمه هنری بودن آن است، آسیب وارد کند را نیز می‌توان از این جمله دانست. و حال آنکه لازمه هنری بودن یک اثر ادبی تا اندازه زیادی در عدم صراحت و ابهام برآمده از آن است.

### ب) شیوه‌های حضور آل احمد در داستان‌های مورد نظر

جلال آل احمد در دهه پایانی زندگی خود فعالیت‌های حزبی را رها کرد و اندیشه خود را بر فعالیت‌های قلمی متمرکز نمود. در این دوران اندیشه‌های آل احمد درباره 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 شیوه نقلی) روایت می‌شوند. در داستان نخستین نویسنده از قالب سنتی 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 قصه، 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 نماینده افکار آل احمد است و می‌توان در این قصه 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 به صورت خاطره و گزارش به نگارش درآورده است. طرح این داستان به صورت خطی<sup>۳</sup> است و راوی کوشیده تا رویدادها را به همان ترتیب که برای او رخ داده به رشته تحریر درآورد. تنها شخصیتی که در این داستان متحول 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 متحول می‌شود یعنی در پایان داستان به نومیادی از هر گونه فعالیت برای تغییر می‌رسد. دیگر شخصیت‌های داستانی در حد شخصیت‌های سطحی و ثابت و در سایه راوی باقی می‌مانند و نویسنده یک معرفی کلی 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 زمینه اجتماعی داستان رابطه 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 مؤاخذه خود، می‌شود. در این اثر نویسنده کوشیده است مشکلات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را مطرح کند و به گفته 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. اما اینکه نویسنده راوی را یک معلم در نظر می‌گیرد به این دلیل است که خود به عنوان یک معلم بهتر می‌تواند شخصیت راوی را به‌روراند و احساسات و افکار خود را به واسطه او بازسازی کند. راوی در این داستان علاوه بر روایت وقایع یک ساله مانند «مدیر مدرسه» اندیشه‌ها و احساسات خود را درباره این وقایع روایت می‌کند و گاه به فلسفه‌بافی و حدیث نفسهای طولانی و بازخواست از خود روی می‌آورد. به گونه‌ای 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 شازده قاجاری نسبت می‌دهد. علاوه بر این خاطرات سفر فضل... را هم در میانه

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

## ۲) نسبت دادن افکار خود به شخصیت‌ها

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

در «سرگذشت کندوها» اندیشه تپ‌های مختلف اجتماع را درباره 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 علاقه به این لونه و ولایته ... همچنین خونه و لونه‌ای رو چطور میشه ول کرد و رفت؟ ... به عقیده من تا وقتی خونه زندگیمونو از دستمون نگرفتن هر بلایی که به سرمون بیاد می‌شه تحمل کرد. وظیفه 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 ...» (آل احمد، ۱۳۵۶: ۵۸-۵۹).

و ننه منیژه یکی دیگر از شخصیت‌های داستانی به او چنین پاسخ می‌دهد: «... اما 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 دهنده لحن آل احمد درباره مبارزه با استعمارگران غربی و نظام خودکامه پادشاهی است.<sup>۴</sup>

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

در داستان نون والقلم امیرز اسدالله نماینده فکری آل احمد است. او صفات روشنفکر آرمانی آل احمد را داراست. یعنی صاحب کلام، مهذب، 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 سوادى 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 همه بیگناهان و گنهکاران را هم با همین حروف می‌نویسند. حالا که اینطور است مبادا قلمت به ناحق بگردد و این حروف در دست تو یا روی کاغذ بشود ابزار کار شیطان. <sup>۵</sup> (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، اما سلطه ظلم را از روح مردم می‌گیرد. مسلط به روح مردم خاطره شهدا است؛ و همین است بار امانت. مردم به سلطه ظلم تن می‌دهند اما روح نمی‌دهند. میراث بشریت همین است. آنچه بیرون از دفتر گنبدینه تاریخ به نسلهای بعدی می‌رسد همین است.» <sup>۶</sup> (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 نقشه آسیا افکار خود را درباره استبداد و استعمار بیان می‌کند: «و دیوار سمت راست پوشیده از یک نقشه بزرگ آسیا... و هر تکه از پایین نقشه برنگی... مثل بخچه‌های چل تکه. و هر بند انگشتی با سر حدات مشخص بعلامت استقلال مملکتی با قشون و نشان و سکه و تمبر و هارت و هورت و بگیر و ببند؛ و هر کدام 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! حتی جهان‌نما که می‌کشیدیم برای تمام آسیا و آفریقا و استرالیا به دو سه رنگ بیشتر احتیاج نداشتیم، قهوه‌ای را برای انگلیس به کار می‌بردیم با نصف آسیا و آفریقا و صورتی را برای فرانسه با نصف دیگر دنیا؛ و سبز یا نمی‌دانم آبی را برای هلند و آن چند تای دیگر...» <sup>۷</sup> (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.» <sup>۸</sup> (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)

اشاره 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 بدونند و حتی راه بروند.» (همان، ۳۳)

در داستان «نفرین زمین» نیز معلّم نماینده افکار نویسنده است؛ اما بیان افکار نویسنده، تنها به او محدود نمی‌شود و میرزا عمو، نقاش شورابی و شازده قاجاری نیز این افکار را بیان می‌کنند. مثلاً راوی درباره تبلیغ اروپا در ایران چنین می‌گوید: «یکعمر توی کله‌ی ما کرده‌اند که فرنگ بهشت روی زمین است. کتاب می‌گوید معلّم می‌گوید، رادیو می‌گوید، حکومت می‌گوید، روزنامه‌ها می‌گویند. تو هم یک محصل دانشسرا. و بهت می‌گویند اگر شاگرد اول شدی می‌روی فرنگ. تو هم کوشش می‌کنی، اما بابات فرآش 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 همه نقص‌ها و یعنی این است پرستش اموات؟»<sup>۱</sup> (همان، ۱۴۰).

از زبان شازده قاجاری (مأمور اداره ثبت) آورده است: «... پنجاه سال است که دارند پشت سر قاجاریه می‌ولنگند. اما خودشان چه معجزی کرده‌اند؟ اصلاً بگذار یک چیزی را برایت بگویم جوان، تقصیر از خود ما مردم است. از اول خلقت عالم تا حالا ما عادت کرده‌ایم به رشوه‌خواری، به باج گرفتن. تخت جمشید 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 ویژه نویسنده نسبت به موضوع و زاویه 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 اما لحن در معنی خاص شامل ویژگی‌های کلامی شخصیتها می‌شود که باید با شرایط و مقام و موقعیت فردی آنها سازگار باشد.

در داستانهای بررسی شده، در دو داستان «مدیر مدرسه» و «نفرین زمین» که از دیدگاه اول شخص بیان می‌شوند لحن داستان انتقادی است. در مدیر مدرسه راوی برای القاء اعتراض و بیزاری از آرایه تشبیه و گاه نیز از طنز استفاده می‌کند. به عنوان مثال راوی، اتناق رئیس فرهنگ را چنین تشبیه می‌کند: «روی میز پاک بود درست مثل اتناق مهمانخانه تازه عروس‌ها.» (آل احمد، ۱۳۷۶، الف: ۷) یا در مورد حقوق بگیر دولت: «تازه مگر مواجب بگیر دولت چیزی جز یک انبان گشاده پای صندوق است؟» (همان، ۶۱) در مورد کشورهای آسیایی به طنز می‌گوید: «هرکدام در دست امیری یا خانی یا شیخی که با خانواده‌اش یا قبیله‌اش آنجا را بسمت شاهراه آزادی و آبادی رهبری می‌کند!» یا زمانی که انجمن محلی به دانش‌آموزان دبستان کمک کرده است چنین اظهار نظر می‌کند «بله، نان گدایی فرهنگ را نو نوار کرده بود.» (همان، ۵۰). در داستان «نفرین زمین» بحث و استدلالها و حدیث نفس و بیان افکار راوی بر این لحن انتقادی دامن می‌زند. در دو داستان «سرگذشت کندوها» و «نون والقلم» بیشتر لحن کلی داستان جو ناآرامی را القاء می‌کند و لحن انتقادی بیشتر در سخنان شخصیت‌های مبارز این دو داستان بروز می‌یابد.

و اما وجه شباهت این چهار داستان به لحاظ لحن شخصیتها در این است که نویسنده موفق نمی‌شود لحن آنان را از یکدیگر متمایز کند. فقط از زبان عامیانه‌تری استفاده می‌کند و گاه در مورد برخی از آنها که بیشتر زبان به گفتار می‌گشایند تکیه کلامی را به گفته‌های آنان می‌افزاید مثلاً ناظم «مدیر مدرسه» پس از هر جمله تکیه کلام «آقا» را به کار می‌برد و یا سید عبدالزکی در «نون و القلم» از تکیه کلام «جانم» استفاده می‌کند. شاید دلایل شکل نگرفتن لحن فردی شخصیتها در داستانهای آل احمد را بتوان در نتیجه این دانست که آنها کمتر وارد عمل و گفتار می‌شوند و دیگر اینکه آفرینش شخصیت نیاز به شناختی عمیق از افراد جامعه دارد که از ظاهر و رفتار 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 عشایر بمب‌افکن هم به کار می‌برند، که روزنامه‌ها به بهانه‌ی قتل یک مأمور تقسیم اراضی داشتند برایش افکار عمومی می‌ساختند.» (آل احمد، ۱۳۸۳: ۲۶۳) که سخن گفتن چنین فردی از روزنامه‌ها و افکار عمومی با ذهنیت و حال و مقام او سازگار نیست. و در واقع حضور نویسنده در داستان موجب از دست رفتن تنوع لحن شخصیتها و ناهماهنگی این لحن با ذهنیت و موقعیت 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 شیوه سنتی نقالی در روایت استفاده می‌کند به همان شیوه نیز در روند داستان مداخله می‌کند. بخشی از این دخالت‌ها، استفاده از عبارتهای قالبی قصه‌گویان 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 «قصه ما به سر رسید کلاغه به خونه‌اش نرسید» که در پایان سرگذشت کندوها آمده است این عبارتها با کمی تفاوت در آغاز و پایان نون والقلم نیز آورده شده و علاوه بر این عبارت آغازی قصه در ابتدای بخشهای آن نیز تکرار شده است.

مورد دیگر دخالت در داستان مربوط به عبارتها و جملات «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 و شمار آن در داستان «نون والقلم» بسیار زیاد است و جملات مربوط به آن هم طولانی‌ترند.

عبارتها و جملات گذار هر چند که خود زاویه دید داستان را تغییر می‌دهند اما به سبب آن که کوتاهند موجب فاصله طولانی نمی‌شوند؛ اما گاه راوی در میان داستان زاویه 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، ۳۶-۳۷ و ۴۱ «سرگذشت کندوها» دیده می‌شود. به عنوان مثال: «خوب! حالا چطور است تا قاصدها برگردند و از ولایتهای همسایه خبر بیاورند و آجی 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. (آل احمد، ۱۳۵۶: ۳۶-۳۷). در داستان «نون والقلم» نیز این مداخله‌گریها در صفحات ۱۶، ۲۱، ۲۳، ۳۳، ۴۴، ۶۳، ۷۰، ۸۳، ۲۰۸، ۲۲۱، ۲۲۹، ۲۳۳ و ۲۳۴ دیده می‌شود. به عنوان مثال در میانه

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» (آل احمد، 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 درباره شخصیت‌ها و رویدادها

آل احمد در داستانهای بررسی شده گاه درباره شخصیتها و رویدادها به داوری می‌پردازد. از آنجا که نویسنده باید در روند داستان از طریق نام‌گذاری، نشان دادن عمل، متمایز کردن 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» درباره مستخدم مدرسه آورده است: «معلوم شد که خودش و زن و بچه‌اش سرجهاز مدرسه‌اند. تجربه کرده بودم که کلفت‌های سرجهاز موجودات مزاحمی از آب درمی‌آیند.» (آل احمد، ۱۳۷۶، الف: ۲۶).

یا در «سرگذشت کندوها» درباره قضا و قدری بودن مردمان چنین آمده است: «... اما 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» درباره اخلاق مردمان چنین داوری شده است: «... وقتی بهم 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 تعهد، 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 درباره 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- آل احمد 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 لازمه زبان ذهنی قوی دانسته است. (آل احمد، ۱۳۵۷: ج ۱، ۱۹، ۶۲، ۱۴۲-۱۴۳).
- ۲- ایرانی از تلخیص، صحنه، توصیف با عنوان سه ابزار عمده روایت نام می‌برد و شیوه، عبارت و یا جمله‌ای را که در بین آنها پیوند برقرار می‌کند گذار می‌نامد. در این باره ر. ک. به: (ایرانی، ۱۳۶۴: ۸۰-۱۱۵).
- ۳- روایت، رمان و یا طرح خطی 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: ج ۲، 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 پخته 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: ج ۱، 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 «تعهد نویسنده» است. البته مبحث تعهد هنرمند از روزگار افلاطون مطرح بوده (شمیسا، ۱۳۸۳: ۵۳) و در دوره‌های مختلف تاریخی، هنرمندان نسبت به ارزشهایی احساس تعهد داشته‌اند. کما اینکه آل احمد،



ناصر خسرو قبادیانی را شاعری متعهد می‌شناسد. (آل احمد، بی‌تا، ب: ۱۹۶) اما این بحث در دهه 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 تعهد را از این دو منبع دریافت کرد و علاوه بر اینکه این دیدگاه تعیین کننده سمت و سوی زندگی او بود. در آثار گوناگون وی نیز به شکلهای مختلف بازتاب یافته است که نمونه هنری آن را می‌توان در دیباچه مجموعه داستان «زن زیادی» با عنوان «رساله 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 میدانند. باین دلیل که «این» حکومت‌ها هنر را زینت دیوار می‌خواهند و «کلام» را وسیله تحمیق خلاق. یا اربابه 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، بی‌تا، ب: ۱۴۴) همچنین در این باره ر. ک. به: (آل احمد، ۱۳۵۷: ج ۱، ۸۱-۸۲؛ همان، ج ۲، 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 جرثومه خاطر او باقی بماند. و اگر نه، در شعور ناهشیار تاریخی مرد عادی.» (همان، ج ۱، 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: ج ۱، ۴۸).

۸- دیدگاه آل احمد درباره آموزش و پرورش در دیگر آثار او تکرار شده است: «تازه در برنامه مدارس هیچ اثری از تکیه به سنت- هیچ جای پای 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 فردا! سنتی که دیدیم چطور بی‌جان افتاده چگونه

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

۹- مقایسه شود با: «تو شهید پرستی. چرا که از مرده نمی‌توان چیزی شنید. و در هر وضع تازه‌ای که به اجبار زمانه پیش می‌آید، مردگان همچنان ساکتند و نمی‌توانند تکلیف تازه‌ای بر تو نوشت.» (آل احمد، ۱۳۵۷: ج ۲، ۱۷۲).

### منابع و مأخذ

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

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

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

\_\_\_\_\_ . (۱۳۳۶). *سه مقاله دیگر*، چاپ سوم، تهران: انتشارات رواق.

\_\_\_\_\_ . (۱۳۷۳). *غریزدگی*، چاپ دوم، تهران: انتشارات فردوس.

\_\_\_\_\_ . (بی‌تا، ب). *کارنامه سه ساله*، تهران: انتشارات کتاب زمان.

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

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

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

\_\_\_\_\_ . (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 رمان نویسان*، ترجمه علی محمد حق شناس، تهران: نشر مرکز.

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

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

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

- \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۰). *هنر رمان*، تهران: نشر آبانگاه.
- براهنی، رضا. (۱۳۶۲). *قصه‌نویسی*، چاپ سوم، تهران: نشر نو.
- پرهام، سیروس. (۱۳۶۲). *رنالیسیم و ضد رنالیسیم*، چاپ هفتم، تهران: انتشارات آگاه.
- سارتر، ژان پل. (۱۳۵۶). *ادبیات چیست؟*، ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات کتاب زمان.
- ساروت، ناتالی. (۱۳۸۱). *عصر بدگمانی*، ترجمه اسماعیل سعادت، چاپ دوم، تهران: نشر پرواز.
- سپانلو، محمدعلی. (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.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۳). *نقد ادبی*، چاپ چهارم، تهران: انتشارات فردوس.
- فورستر، ادوارد مورگان. (۱۳۶۹). *جنبه‌های رمان*، ترجمه ابراهیم یونسی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات نگاه.
- گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۸). *باغ در باغ*، چاپ سوم، جلد ۲، تهران: انتشارات نیلوفر.
- مارزلف، اولریش. (۱۳۷۶ / ۱۹۸۴). *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی*، چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲). *داستان نویس‌های نام‌آور معاصر ایران*، تهران: نشر اشاره.
- \_\_\_\_\_ و میمنت میرصادقی (ذوالقدر). (۱۳۷۷). *واژه‌نامه 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 نویسنده جوان*، ترجمه رامین مولایی، تهران: انتشارات مروارید.

## مقالات

- توسلی فرید، مهدی. (۱۳۶۵). «خاطره جلال»، مندرج در: *یادنامه جلال آل احمد*، به کوشش علی دهباشی، تهران: نشر شهاب، ۱۳۷۸، صص ۱۳۲-۱۳۴.
- رحیمی، مصطفی. (۱۳۴۸). «جلال دیگر نخواهد نوشت»، مندرج در: *یادنامه جلال آل احمد*، به کوشش علی دهباشی، تهران: نشر شهاب، ۱۳۷۸، صص ۱۷۴-۱۷۷.
- شیری، قهرمان. (۱۳۸۸). «کلیدر دولت آبادی و فلسفه مداخله گری در روایت»، *مجله جستارهای ادبی دانشگاه فردوسی مشهد*، سال چهل و دوم، شماره اول، بهار، صص ۲۱۷-۲۳۶.
- مولوی، محمدعلی. (۱۳۷۴). «جلال آل احمد» مندرج در: *دایره المعارف بزرگ اسلامی*، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، جلد ۱، چاپ دوم، تهران: انتشارات دایره المعارف بزرگ اسلامی، صص ۵۵۶-۵۵۸.
- یونسسی، ابراهیم. (۱۳۸۲). *مقدمه بر ادبیات داستانی در ایران زمین* (از سری مقالات دانشنامه ایرانیکا)، ترجمه پیمان متین، تهران: موسسه انتشارات امیر کبیر، صص ۱۹-۲۶.

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.