راوی مداخله‌گر نخستین رمان‌های فارسی؛ چالش واقع‌گرایی

هاشم صادقی‌محسن‌آباد *

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه نیشابور

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی. س ۱۳. ش ۵۲. زمستان ۱۳۹۹ (صص ۱۶۹-۲۰۴)

چکیده

رمان رئالیستی می‌کوشد تصویری عینی از واقعیت‌های زندگی معاصر به‌دست دهد. استفاده از راوی غیرشخصی و بی‌طرف سهم ویژه‌ای در عینیت رمان رئالیستی دارد. در دیگر سو، حضور و مداخلهٔ راوی تصنعی بودنِ روایت را آشکار می‌کند و حقیقت‌مانندی آن را کاهش می‌دهد. هدف این مقاله بررسی انواعِ مداخلهٔ راوی در رمان‌های نگاشته‌شده در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ و نسبت آن با واقع‌گرایی آثار داستانی است. به این منظور، در گام نخست، نشانه‌های مداخلهٔ راوی از رمان‌ها استخراج و دسته‌بندی و سپس نسبت مداخلهٔ راوی با مؤلفه‌های رئالیستی بررسی و ارزیابی شده است. خوداظهاری راوی و توضیح کنش روایی، قضاوت درباب شخصیت و کنش‌های داستانی، تعمیم حالات و کنش شخصیت و ایراد خطابه‌های اجتماعی و سیاسی راوی/ نویسنده عمده‌ترین گونه‌های مداخلهٔ راوی در رمان‌های مورد بررسی این پژوهش بوده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد پاره‌ای از مداخله‌های راوی، به‌ویژه خوداظهاری راوی و تبیین و توضیح فرایند روایت، در نوپایگی ژانر رمان ریشه دارد و از الگوهای روایی مرسوم در ژانرهای سنتی، همچون نقالی، و دیگر آثار عامیانه تأثیر پذیرفته است. توضیح کنش روایی با برجسته‌سازی برساختگی اثر ادبی، توهم واقعیت را فرومی‌کاهد

---

* نویسندهٔ مسئول: sadeghi.hashem62@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۲/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۶/۲۰

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

و حقیقت‌مانندی را تضعیف می‌کند. از دیگر سو، اعتقاد به کارکرد آموزشی ادبیات و ایراد خطابه‌های عقیدتی طولانی، تداخل رسالت ژورنالیستی با معیارهای روایت رمان رئالیستی را درپی دارد و اصل بی‌طرفی و غیاب راوی را نادیده می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی: رمان فارسی، راوی مداخله‌گر، روزنامه‌نگاری، حضور راوی، سطوح روایی.

۱. مقدمه

نویسندگان رئالیست می‌کوشند با استفاده از راوی غیرشخصی و بی‌طرف، تصاویری دقیق از واقعیت‌های عینی به‌دست دهند که از طریق مشاهده برای همگان امکان‌پذیر است. بی‌طرفی لازمهٔ عینیت راوی در داستان رئالیستی است که از طریق غیاب کامل نویسنده و کتمان هرگونه مداخلهٔ راوی/ نویسنده در جریان روایت تحقق می‌یابد. «کارکرد راوی در داستان رئالیستی این است که به‌معنای دقیق کلمه، نامشهود یا حتی بدون هویت باشد» (Ermarth, 1998: 39). برپایهٔ این دیدگاه، نویسندگان رئالیست از آفرینش راوی‌ای که در داستان ظاهر می‌شود و درباب شخصیت‌ها و احساساتشان به قضاوت می‌پردازد و آشکارا از ایده یا نگرشی خاص جانب‌داری می‌کند، اجتناب می‌ورزند.

سخن از ماهیت و حضور یا مداخلهٔ راوی در داستان رئالیستی در ارزیابی و تفسیر رمان‌های رئالیستی، از همان آغازِ پیدایش این گونهٔ نوشتار، بحث و انتقادهای متعدی را درپی داشته است؛ اما اصل «راوی بی‌طرف»، به‌مثابهٔ یکی از ویژگی‌های بنیادین رئالیسم، مورد وفاق نویسندگان و منتقدان بوده و ذیل اصطلاحات متعددی، همچون غیاب کامل نویسنده/ راوی،[۱] راوی بی‌طرف،[۲] راوی غیرشخصی[۳] و راوی نامشهود،[۴] مطرح شده است.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

فلوبر از نخستین نویسندگانی بود که در سال ۱۸۵۲م با طرح الزام حضور نامحسوس نویسنده در داستان و بیان نکردن عقایدش، اصل «نویسندهٔ نامشهود» را بنیان نهاد: «نویسنده در داستانش باید همچون خداوند در عالم، در همه‌جا حضور داشته باشد، اما هیچ‌جا مشهود نباشد». رمان‌نویس «باید کار خداوند به‌هنگام خلقت را سرمشق خود قرار دهد؛ یعنی اقدام به آفرینش کند و ساکت باشد» (هلپرین، ۱۳۸۶: ۶۹ـ۷۰). هنری جیمز از مداخلهٔ نویسنده در داستان، سرسپردگی او به نگرشی خاص و قضاوت درباب شخصیت‌ها انتقاد و حضور نویسنده را در داستان جنایتی هولناک قلمداد می‌کند. جیمز غیاب نویسنده را برای ایجاد توهم واقعیت در داستان ضرورتی مسلّم می‌داند (cited in Wellek, 1969: 14-15). ایان وات با طرح مقبول نبودنِ توضیحات صریح فیلدینگ در رمان *تام جونز*، از نظر خوانندگان عصر نوین، بیان می‌کند که مداخلهٔ نویسنده اعتبار و سندیت روایت را تقلیل می‌دهد. مقالات ادبی و اخلاقی جذابیت جهان تخیلیِ بازنمایی‌شده در رمان را درهم می‌شکند و مانع استغراق خواننده در زندگی شخصیت‌ها می‌شود. این مداخله‌های نویسنده با هرگونه مفهوم انگارهٔ روایی مغایر است و توهم واقعیت داستان را کاهش می‌دهد (وات، ۱۳۷۹: ۵۱۲ـ۵۱۴). از دیدگاه فورد مادوکس فورد (cited in Dawson, 2016: 148 :1929 146) نیز مداخلهٔ راوی در اثنای روایت توهمِ واقعیت را به‌مخاطره می‌اندازد.

ارزیابی و سنجش بی‌طرفی راوی جز با بررسی و بازشناخت نشانه‌های مداخله‌گری راوی ممکن نیست. غیاب نشانه‌های مداخله‌گری را می‌توان به‌مثابهٔ بی‌طرفی و غیرشخصی بودن راوی درنظر گرفت. شناخت جایگاه راوی در متن نخستین گام برای بررسی حضور یا مداخلهٔ راوی است. پیش از هرچیز، باید دانست چه کسی و در چه سطحی از داستان سخن می‌گوید.

دیدگاه ژنت درباب سطوح روایی در این زمینه بسیار کارآمد است. ژنت (1980: 228) ذیل مفهوم صدا می‌کوشد افزون‌بر صورت‌بندی روابط زمانمند میان روایت و

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

داستان، سطوح روایی را ذیل عناوین سطح داستانی،[۵] سطح برون‌داستانی،[۶] سطح درون‌داستانی[۷] و سطح میان‌داستانی[۸] دسته‌بندی کند. او جابه‌جایی میان این سطوح را ذیل عنوان تداخل سطوح روایی[۹] بررسی می‌کند (همان، ۲۳۴ـ۲۳۷). ریمون ـ کنان (2005: 106) ذیل بحث اعتمادپذیری بیان می‌کند حضور آشکار راوی برون‌داستانی، اقبال اعتمادپذیری راوی را تا حد زیادی فرو خواهد کاست. این دیدگاه را می‌توان درباب مداخله‌گری راوی نیز به‌کار بست. هرگونه اظهارنظر و تفسیر راوی برون‌داستانی نشانهٔ مداخلهٔ آشکار در روایت است. افزون‌بر این، هنگام تداخل سطوح روایی، حضور راوی یک سطح در دیگر سطوح داستان نشانهٔ دخالت آشکار راوی خواهد بود.

در روایت‌شناسی، صورت‌بندی‌های متعدد و کارآمدی از انواع حضور راوی در متن ارائه شده است. روایت‌شناسان حضور راوی را ذیل عناوین صدای نویسنده[۱۰] (Booth, 1983: 169)، شنودپذیری[۱۱] (Chatman, 1978: 196) و دریافت‌پذیری[۱۲] (Rimmon-Kenan, 2005: 99) بررسی کرده و دیدگاه‌هایی سودمند در این باب به‌دست داده‌اند. از این میان، الگوی نسبتاً جامع چتمن دربارهٔ «حضور راوی»، با اعمال تغییراتی، می‌تواند به‌عنوان شروعی برای بررسی «مداخلهٔ راوی» مورد استفاده قرار گیرد. چتمن ذیل فصل پنجم کتاب *داستان و گفتمان*، شنودپذیری راوی را با تمایز میان راوی آشکار[۱۳] و راوی پنهان[۱۴] به‌صورت مبسوط ارزیابی کرده و میزان تزاحم نشانه‌های راوی آشکار را در نظمی استدراجی، در طیفی گسترده ـ از کم‌فروغ‌ترین نشانه‌های حضور همچون توصیف زمینه و خلاصه‌های زمانی تا بارزترین نشانه‌های حضور نظیر اظهارنظرهای صریح راوی و تفسیر ـ صورت‌بندی کرده است؛ اما همان‌طور که اکزل (1998: 471-472) نشان داده است، الگوی چتمن همهٔ نشانه‌های حضور راوی را دربرنمی‌گیرد. چتمن تمهیدات و صناعات بلاغی و همین‌طور مشخصه‌های سبکی را نشانه‌های حضور راوی درنظر نگرفته است. استفاده از صناعات ادبی نشانهٔ برساختگی

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

متن و حضور راوی است و سبک، به‌ویژه هنگامی که نقش بیانی[۱۵] دارد، صدای راوی را به‌گوش می‌رساند (همان‌جا).

در بررسی داستان رئالیستی و سنجش عیار واقع‌گرایی آن، در وهلهٔ نخست، باید مرز میان حضور و دخالت راوی را مشخص نمود. لزوماً هرگونه حضور راوی در متن را نمی‌توان مصداق دخالت در جریان روایت دانست. چنان‌که چتمن (1978: 223) خود اذعان کرده، انگیزهٔ توصیف بیش از آنکه نشانهٔ حضور راوی باشد، نمودار محدودیت‌ها و استلزامات رسانه است. در این‌گونه توصیف‌ها، واژگان به‌جای بازتولید بصری مستقیم، در رسانه‌های دیگر همچون فیلم نشسته‌اند. در فیلم و نمایش بصری، امکان درک همهٔ جزئیات در یک نگاه فراهم می‌شود؛ اما ادبیات داستانی، جز توصیف از طریق زبان و واژگان، راه دیگری فرا روی خویش نمی‌بیند (همان، ۲۲۴). درنتیجه اگرچه توصیف زمینه و خلاصه‌های زمانی درجاتی از حضور کم‌فروغ راوی تلقی می‌شود، نمی‌توان آن‌ها را مصداق دخالت در جریان روایت داستان دانست.

داوسون (2016: 150) در مقالهٔ «از حاشیه‌پردازی تا مداخلهٔ راوی»، دسته‌بندی نسبتاً تازه‌ای از انواع مداخلهٔ راوی به‌دست داده است: ۱. مخاطب قرار دادن صریح خواننده؛ ۲. گزاره‌های اخلاقی و ارسال‌المثل‌هایی که میان جهان واقع و جهان داستانی پیوند برقرار می‌کند؛ ۳. قضاوت و ارزیابی شخصیت‌ها و کنش‌های آن‌ها؛ ۴. گزاره‌های خودآگاه درباب کنش روایی؛ ۵. تفسیرهای فراداستان و آنچه مربوط به گونهٔ ادبی آن است؛ ۶. الحاقاتی که نویسنده در جابه‌جایی سطوح روایی به‌جای شخصیت بیان می‌کند. این دسته‌بندی را نیز به دو دلیل عمده نمی‌توان به‌صورت کامل به‌عنوان مبنایی برای بررسی پذیرفت. نخست اینکه ـ همچنان که نویسنده نیز به آن واقف بوده و اشاره کرده است ـ انواع مداخلهٔ راوی که در این دسته‌بندی طرح شده‌اند، گاه همپوشانی دارند. برای مثال براساس داده‌های پژوهش حاضر، در غالب مواردی که راوی گزاره‌هایی درباب کنش روایی بیان می‌کند یا در سطوح روایی جابه‌جا می‌شود،

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

خواننده را نیز به‌صراحت مورد خطاب قرار می‌دهد (بدین ترتیب شماره‌های ۱، ۴ و ۶ این دسته‌بندی درهم می‌آمیزد). دیگر اینکه، این دسته‌بندی مداخله‌گری راوی را در انواع نوشتارها لحاظ کرده است. آنچه دربارهٔ نوشتار پست‌مدرن بیان شده، برای پژوهش حاضر که موضوع بررسی آن نوشتار رئالیستی است، موضوعیت ندارد.

هدف پژوهش حاضر استخراج و اقامهٔ صرف نشانه‌های حضور راوی برطبق اصول و الگوهای روایت‌شناختی نبوده؛ بلکه تلاش شده است میزان حضور راوی در نسبت با مؤلفه‌های رئالیستی تبیین شود و به‌مثابهٔ معیاری برای سنجش واقع‌گرایی اثر مورد استفاده قرار گیرد. با درنظر داشتن الگوهای طرح‌شده در روایت‌شناسی، انواع مداخلهٔ راوی در این مقاله درنهایت براساس داده‌های پژوهش و شواهد مستخرج از رمان‌ها استوار شده؛ به همین دلیل از دیدگاه‌های مختلف برای دسته‌بندی نشانه‌های مداخله‌گری راوی استفاده شده است. الگوی این مقاله بیشترین قرابت را با الگوی چتمن دارد که تغییراتی در آن ایجاد شده است تا با مسئلهٔ پژوهش تناسب داشته باشد و از دیگر دیدگاه‌ها، به‌ویژه سطوح روایی ژنت، به فراخور بحث‌ها در ذیل تحلیل و ارزیابی‌ها استفاده شده است.

دامنهٔ پژوهش، رمان‌های منتشرشده طی سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ را دربرمی‌گیرد. انتخاب این بازهٔ زمانی از این روست که طی این سال‌ها، رمان واقع‌گرای فارسی شکل گرفته و کوشیده است واقعیت‌های جامعهٔ معاصر را بازنمایی کند. افزون‌بر این، مداخلهٔ راوی و تحمیل احساسات و باورهای شخصی بر فضای داستان از موانع اصلی واقع‌گرایی در رمان‌های فارسی تا ۱۳۲۰ است.

۱ـ۱. پیشینهٔ تحقیق

بحث دخالت راوی در نخستین رمان‌های فارسی به‌صورت پراکنده ذیل کتب تاریخ ادبیات داستانی معاصر فارسی مطرح شده که عمدتاً معطوف به خطابه‌های راوی است (سپانلو، ۱۳۶۹: ۱۴۵؛ کامشاد، ۱۳۸۴: ۹۵ و ۹۷؛ میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۶۷ـ۷۱ و ۱۳۸۷: ۲۴۵). در این میان، کریستف بالایی (۱۳۷۷: ۴۸۵ـ۴۸۶ و ۵۰۵) گامی فراتر نهاده و

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

خطاب مستقیم خواننده را نیز مداخلهٔ راوی برشمرده است. اما تاکنون تحقیق مستقلی که همهٔ گونه‌های مداخلهٔ راوی و نسبت آن با واقع‌گرایی را در نخستین رمان‌های فارسی بررسی کند، انجام نشده است. دربارهٔ مداخله و حضور راوی در رمان‌های متأخر فارسی نیز پژوهش‌های اندکی انجام شده است؛ ازجمله «رمان رئالیستی یا سند اجتماعی؟ نگاهی به مدیر مدرسهٔ آل‌احمد» به قلم حسین پاینده (۱۳۸۸) و «سیر تحول شنودپذیری و اعتبار راوی در داستان‌های کوتاه سیمین دانشور» از هاشم صادقی‌محسن‌آباد و علی رحمانی‌قناویزباف (۱۳۹۶). عمدهٔ بحث‌های طرح‌شده ذیل این مقالات به بازتاب دیدگاه‌های نویسندگان در رمان اختصاص دارد و به‌لحاظ داده‌ها و گونه‌های مداخلهٔ راوی در جریان روایت با پژوهش حاضر متفاوت است؛ زیرا طبیعی است که بسیاری از صورت‌های مداخلهٔ راوی که در نخستین رمان‌های فارسی یافت می‌شود، در دوره‌های بعد که رمان نضج و پختگی بیشتری یافته، وجود نداشته باشد. علت ذکر این دو مقاله ـ باوجود ناهمسانی در دامنهٔ پژوهش و تفاوت در صورت‌بندی انواع مداخلهٔ راوی ـ این بوده است که هر دو از بررسی صرف حضور راوی در داستان فراتر رفته و مداخلهٔ راوی را در نسبت با واقع‌گرایی سنجیده‌اند.

۲. بحث و بررسی

در این مقاله، انواع مداخلهٔ راوی را براساس میزان ارتباط آن با روایت داستان، ذیل چهار عنوان اصلی بررسیده‌ایم: خوداظهاری راوی و توضیح کنش روایی، قضاوت درمورد شخصیت و کنش داستانی، تعمیم حالات و کنش شخصیت، و خطابه‌های بلند نویسنده/ راوی. در یک سوی این صورت‌بندی، مداخله‌هایی قرار می‌گیرد که نحوهٔ روایت کردن داستان را توضیح می‌دهد و در دیگر سو خطابه‌ها و دیدگاه‌هایی است که بیشترین فاصله را با سویهٔ روایی داستان دارد و روایت داستانی صرفاً به‌مثابهٔ محملی برای طرح دیدگاه‌های نویسنده قرار می‌گیرد.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

۲ـ۱. خوداظهاری راوی و توضیح کنش روایی

توضیح دربارهٔ کنش روایی ناظر به نحوهٔ بازنمایی رویدادهای داستان است. راوی به‌جای تمرکز بر روایت داستان، از نحوهٔ روایت داستان سخن می‌راند و مواردی نظیر روند روایت و تغییر زمان و مکان را به‌صورت مستقیم به مخاطب یادآور می‌شود و با به میان افکندن سؤالاتی درباب گسترش پی‌رنگ، از تعلیق داستان گره می‌گشاید. این‌گونه حضور راوی در *تهران مخوف* و جلد دوم آن، *یادگار یک شب*، به‌فراوانی قابل استحصال است. راوی *تهران مخوف* در نخستین صفحات رمان، با ضمیر «ما» حضور پیدا می‌کند و به خود ارجاع می‌دهد: «روزی که حکایت ما شروع می‌شود» (مشفق‌کاظمی، [۱۳۰۳] ۱۳۴۷: ۵۱). در این رمان، راوی برون‌داستانی روایت داستان را، با تمام پیچیدگی‌اش، برعهده دارد. پی‌رنگ *تهران مخوف* متشکل از چند روایت موازی است که باهم گسترش می‌یابد. گاه روایت‌های موازی با یکدیگر تلاقی پیدا می‌کند و گاه یک رویداد واحد چند نوبت از زوایای مختلف روایت می‌شود. برای مثال پی‌رنگ روایت‌های موازی در یک زمان خاص درحال گسترش است و هم‌زمانی رویدادها از منظر داستان اهمیت دارد. راوی یک رویداد را روایت می‌کند و دوباره همان رویداد را از منظر شخصیتی دیگر از ابتدا تا انتها بیان می‌کند. این پیچیدگی روایی موجب می‌شود راوی به‌منظور حفظ انسجام بافت روایی در داستان حضور یابد:

«فرخ را در حالتی گذاردیم که از دیوار باغ ف...السلطنه پایین آمد و به‌سوی منزلش رهسپار شد» (همان، ۵۱). «فرخ را در حالتی گذاردیم که راه خود را در کنار خیابان نادری پیش گرفته می‌رفت» (همان، ۱۱۸). «فرخ را در حالتی گذاردیم که سوار درشکه شد» (همان، ۱۸۲). «مهین را هنگامی در کوشک نصرت گذاردیم که» (همان، ۲۱۷). «ف...السلطنه را هنگامی گذاردیم که» (همان، ۲۴۳). «ملکتاج خانم را هنگامی گذاردیم که» (همان، ۲۶۲). «جلالت و مادر پیرش را هنگامی گذاردیم که» (مشفق‌کاظمی، [۱۳۰۵] ۱۳۴۸: ۲۷۹ـ۲۸۰). «علی‌اشرف‌خان را در گذشته هنگامی ترک کردیم که»

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

(همان، ۲۵۷). «عفت را در حالی گذاردیم که» (همان، ۱۳۹). «فرخ را در حالی گذاردیم که» (همان، ۱۲۷).

توضیح دربارهٔ اجزای روایت که بسامد نسبتاً زیادی در *تهران مخوف* و *یادگار یک شب* دارد، باعث ایجاد گسست در بافت روایی می‌شود. راوی در داستان حضور می‌یابد، اتمام یک رویداد و رها کردن موقتی آن را اعلام می‌کند و رویدادی دیگر را می‌آغازد یا همان رویداد را از منظر شخصیتی دیگر روایت می‌کند. این نوع حضور راوی در داستان را می‌توان به شکل یک الگو یا فرمول مداخله‌ای ترسیم کرد:

شخصیت را + هنگامی/ در حالتی [(+ −) در فلان مکان] + گذاردیم/ ترک کردیم.

روایت رویدادی واحد از منظر شخصیت‌های گوناگون به نقل مجددِ رویداد و تکرار چندبارهٔ وقایع منتهی می‌شود. راوی پاره‌ای از رویدادها را که از زاویهٔ دید او اهمیت دارند، دوباره روایت می‌کند و در دیگر سو برخی قسمت‌ها را خلاصه و به خواننده یادآوری می‌کند که این قسمت‌ها پیش از این روایت شده‌اند. راوی درباب هم‌زمانی و نقاط اشتراک رویدادها توضیح می‌دهد و از یک الگوی مداخله‌ای مبتنی بر «یادآوری» برای تلخیص و ارجاع به روایت‌های پیشین استفاده می‌کند:

> نردبان را که در پایین دیوار خوابانده شده بود بلند کرده به دیوار تکیه داد و **به‌طوری که می‌دانیم** همین که فرخ را دید و می‌خواست علت تأخیر و تخلف را بیان کند ناگهان پدر و مادرش به باغ آمده و آن دو دلداده ناچار گردیدند گوش به مذاکرات آنان بدهند (مشفق‌کاظمی، [۱۳۰۳] ۱۳۴۷: ۴۳).[۱۶]

راوی برون‌داستانی برای یادآوری رویدادهایی که قبلاً از زاویهٔ دید دیگری به‌طور مفصّل روایت شده‌اند، از گزاره‌هایی استفاده می‌کند که علی‌رغم تعدد شکلی، کارکردی یکسان دارند. این گزاره‌ها با یادآوری رویدادهایی که در پی‌رنگ دیگری روایت شده‌اند، به تلخیص روایت می‌پردازند. این گزاره‌ها عبارت‌اند از: «به‌طوری که/ همان‌طوری که/ چنان‌که/ دیگر + می‌دانیم»؛ «به‌طوری که/ همان‌طوری که + گفتیم»؛

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

«همچنان‌که/ چنان‌که + گفته شد/ دیدیم»؛ «اگر به‌یاد داشته باشید»؛ «لازم است خوانندگان مطلع شوند»؛ «شرح آن داده شد».[۱۷]

رجعت به گذشته از شیوه‌های مورد علاقهٔ مشفق‌کاظمی است. در *رشک پریها* نیز این شیوهٔ روایت به‌شکلی کم‌فروغ‌تر دیده می‌شود. فتان، شخصیت اصلی رمان، در مجلس مهمانی حاضر می‌شود. دکتر همایون که تصادفی به آن جلسه دعوت شده است، از حضور فتان در آن مهمانی جا می‌خورد. تمام فصل پنجم رمان با استفاده از فلاش‌بک، سابقهٔ آشنایی فتان با دکتر همایون را، به‌عنوان علت واکنش دکتر همایون، روایت می‌کند. فصل هفتم این رمان نیز همان رویدادها را از منظر دکتر مسعود، دیگر شخصیت داستان، روایت می‌کند. بازگفت رویدادهایی که قبلاً از دید شخصیت دیگری روایت شده است، نویسنده را ناگزیر می‌سازد برای خلاصه کردن ماجراهای روایت‌شده از الگویی که پیش از این در *تهران مخوف* و *یادگار یک شب* آزموده شده بود، استفاده نماید و با بیانِ «همان‌طوری که دیدیم» از اطناب روایت جلوگیری کند: «با تصوراتی که زینت بر اثر برخورد با دکتر برای آتیه خویش نموده بود طبیعتاً استماع ناگهانی آن اظهارات بسی ناگوار بود [...] و **همان‌طوری که دیدیم** حالت ضعفی بر قلب صدمه‌دیده‌اش عارض گردیده بود» (مشفق‌کاظمی، ۱۳۰۹: ۹۵). در آثار مشفق‌کاظمی، گاه راوی با به‌کار بستن واژهٔ «خواننده/ خوانندگان» در داستان حضور پیدا می‌کند[۱۸] و گاه نیز خوانندهٔ ضمنی را مخاطب قرار می‌دهد و از دانش مشترک با خواننده و یا تجربهٔ زیستهٔ او برای سندیت بخشیدن به رویدادهای داستانی استفاده می‌کند: «آن‌هایی که در تهران چندی به‌سر برده‌اند خوب می‌دانند که چه تغییرات ناگهانی در هوای آن حاصل می‌شود: اواسط زمستان گاهی فصل بهاری به‌نظر می‌رسد و سردی بعضی شب‌های تابستان آن حرارت سوزان روز را از یاد می‌برد» (همان، ۸۰).

راوی برون‌داستانی *شهرناز* نیز پیوسته در داستان حضور دارد و در ابتدا یا انتهای رویدادهای مربوط به هر شخصیت، اعلام می‌کند که روایت درمورد کدام شخصیت

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

است. در اکثر این موارد، راوی خواننده را مخاطب قرار می‌دهد و با او صحبت می‌کند و شخصیتی را که مدتی است درمورد او گزارشی نداده است، به‌یاد می‌آورد و از خواننده می‌خواهد به روایت او گوش دهد. راوی در مواقعی که از روایت اصلی منحرف می‌شود، با گفتن «برگردیم به اصل مطلب» به ماجرای اصلی برمی‌گردد. بیشترین حضور راوی در مواردی اتفاق می‌افتد که ماجرایی مربوط به شخصیتی دیگر آغاز می‌شود. راوی در داستان حضور می‌یابد و بیان می‌کند که فعلاً این شخصیت را به حال خود می‌گذاریم و به شخصیت دیگری می‌پردازیم: «شهرناز را در سرگرمی و غنج و دلال خود در این خانه واگذارده قدم بیرون نهاده اثر پرتو جمال و کمال و دولتمندی او را در مغز پیران منفعت‌پرست و جوانان هوسناک شهری مشاهده نماییم» (دولت‌آبادی، ۱۳۰۵: ۱۲).[۱۹]

راوی *سیزدهٔ عید نوروز* نیز پیوسته درباب اجزای روایت توضیح می‌دهد. راوی این اثر هنگام عوض شدن مکان یا زمان رویدادها و پرداختن به روایت دیگر شخصیت‌های داستان، در متن حضور می‌یابد و اعلام می‌کند که فصل جدیدی از داستان به فلان شخصیت اختصاص خواهد یافت. در اکثر این موارد، راوی *سیزدهٔ عید نوروز* نیز، مانند راوی *شهرناز*، خواننده را مخاطب قرار می‌دهد: «برای اینکه قارئین محترم را گردش کاملی در تمام نقاط شهر بدهیم بایستی بقیهٔ این فصل را در فصل بعد جهت آن‌ها مجسم نماییم» (انصاری، ۱۳۱۱: ۶).[۲۰]

در این شیوهٔ روایت که از رویدادها و نحوهٔ پرداختن به روایت سخن می‌گوید، راوی معمولاً نمی‌تواند به کسی که مخاطب این نوع روایت است و نحوهٔ پردازش داستان برای او توضیح داده می‌شود، بی‌توجه بماند. این توضیحات، علاوه‌بر حضور راوی، حضور مخاطب را نیز در متن آشکار می‌کند. راوی افزون‌بر توضیحات معطوف به روند روایت که به‌طور ضمنی خواننده را در نظر دارد، در مواردی نیز، به‌صورت مستقیم خواننده را مخاطب قرار می‌دهد، با او صحبت می‌کند، از او می‌خواهد که فلان

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

مسئله را دنبال کند و به گفتار او گوش بدهد. درنتیجه راوی/ نویسنده به راهنمای خواننده بدل می‌شود: آنچه را در گذشته روایت شده، به خواننده یادآوری می‌کند و آنچه را در آیندهٔ روایت از آن پرده بر خواهد داشت، به او متذکر می‌شود: «اگر خوانندگان مایل باشند حالا دو نفری را که در این داستان سهم مهمی را عهده‌دار بوده و چندی است از آن‌ها صحبت نداشته‌ایم به‌یاد آورده، ببینیم که در این مدت به آن دو چه گذشته است» (مشفق‌کاظمی، [۱۳۰۳] ۱۳۴۷: ۳۰۴). «شهرناز اطاق خوابگاه مخصوص دارد که در آنجا کسی را شرکت نمی‌دهد، راستی خوابگاه دختر به‌قدری مزین است که حیف است آنجا را ندیده بگذریم: قدم رنجه فرموده با من بیایید» (دولت‌آبادی، ۱۳۰۵: ۶).[۲۱]

در توضیح کنش روایی، راوی مستقیماً خواننده را مورد خطاب قرار می‌دهد و تفاوت میان روایت و داستان را به‌کلی از میان برمی‌دارد یا دست‌کم این تفاوت را نادیده می‌گیرد. در این‌گونه توضیحات (به‌ویژه در مواردی که راوی تجربهٔ زیستهٔ مخاطب در شهر تهران را برای توضیح وضعیت آب‌وهوایی مطالبه می‌کند یا می‌خواهد قارئین محترم را گشت‌وگذاری در شهر بدهد یا از خواننده می‌خواهد که قدم‌رنجه کند) راوی، شخصیت داستانی و مخاطب در یک سطح قرار می‌گیرند؛ گویا روایت، راوی و روایت‌شنو هر سه در یک زمان و در یک جایگاه قرار دارند. ژنت این جابه‌جایی را ذیل تداخل سطوح روایی این‌گونه توضیح می‌دهد: تداخل روایی با قدم فراتر نهادن از مرزبندی سطوح روایی، حقیقت‌مانندی داستان را نادیده می‌گیرد و دو جهان را درهم می‌آمیزد: جهانی که فردی در آن سخن می‌گوید و جهانی که فردی دربارهٔ آن حرف می‌زند. تداخل روایی بر پیش‌فرضی غیرقابل قبول استوار شده است که یکسانی سطح برون‌داستانی و سطح داستانی را محتمل دانسته، راوی و روایت‌شنوی آن را متعلق به یک روایت می‌شمرد (Genette, 1980: 236).

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

همان‌طور که مشاهده شد، در اکثر مواردی که نویسنده/ راوی برای توضیح روند داستان حضور می‌یابد، از ضمیر جمع «ما» یا «شناسهٔ اول‌شخص جمع» برای حضور در داستان استفاده می‌کند. چتمن (1972: 228) ارجاع به خود با ضمایر اول‌شخص را بارزترین نشانهٔ راوی آشکار می‌داند. نویسنده با استفاده از اول‌شخص جمع معمولاً درپی آن است تا با مخاطب حس یگانگی و همدلی ایجاد کند و به تجربهٔ شخصیت عمومیت ببخشد؛ به‌نحوی که راوی و خواننده نیز بتوانند در تجربیاتش سهیم باشند. نویسنده از طریق گفت‌وگو با مخاطب به‌دنبال توافق بر سر کارایی کنشی‌های است که روایت می‌کند و از طریق این توافق مشترک و عمومیت‌بخشی به تجربیات شخصیت، آن را مسلّم و باورپذیر فرض می‌کند (Szegedy, 1988: 23; Dentith, 2010: 43).

حضور راوی در داستان و توضیح روند روایت، تغییر شخصیت و یا زمان روایت، در سنت ادبی امری متداول بوده است. این نوع حضور راوی در ادبیات عامیانه، به‌ویژه در شیوهٔ روایت‌گردانی نقالی، رواج داشته است.[۲۲] به‌نظر می‌رسد این سنخ حضور راوی در روایت برآمده از نگرش سنتی نویسندگان به روایت و مخاطب است. در این‌گونه مداخله‌ها، پیوسته حالت تصنعی روایت آشکار می‌شود. مدیریت و رهبری آشکارِ بافت روایی و بیان صریح نحوهٔ روایت، مدام حضور نویسنده را در جریان روایت نمایان می‌کند و مانع تحقق راوی نامشهود رئالیستی می‌شود.

۲ـ۲. قضاوت دربارهٔ شخصیت و کنش داستانی

قضاوت راوی درمورد شخصیت، رفتار و کنش‌های او یکی از مقوله‌هایی است که حضور نویسنده/ راوی را در متن آشکار می‌کند. راوی در متن حضور می‌یابد و به‌صورت مستقیم درمورد شخصیت‌ها و کنش‌هایشان به قضاوت می‌پردازد. این «قضاوت‌ها بیشتر از هرچیز دیگری موضع اخلاقی نویسنده را آشکار می‌کند» (Rimmon-Kenan, 2005: 102). از طریق این قضاوت‌ها، نویسنده موافقت یا

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

مخالفتش را با اخلاقیات شخصیت بیان می‌کند. نویسنده با ابراز همدلی، کنش شخصیت را موجه نشان می‌دهد و از آن طرفداری می‌کند یا برعکس، با بیان انزجار از کنش شخصیت، آن را محکوم می‌نماید. قضاوت نویسنده درمورد شخصیت و کنش‌های او به دو شکل نمود می‌یابد: صفت‌ها و عبارت‌های توصیفی ارزش‌گذار؛ جانب‌داری از کنش شخصیت.

۲ـ۲ـ۱. صفت‌ها و عبارت‌های توصیفی ارزش‌گذار

توصیف ویژگی‌های شخصیت یکی از شیوه‌های غیرمستقیم پردازش شخصیت است؛ اما گاه صفت‌ها و عبارت‌های توصیفی از بیان ویژگی‌های طبیعی و اجتماعی شخصیت و از غایت واقع‌گرایانهٔ توصیف فراتر می‌رود و روایت آشکارا سویهٔ قضاوت و ارزیابی مستقیم به خود می‌گیرد. پاره‌ای از این قضاوت‌ها از طریق صفت‌های ارزش‌گذار نمود می‌یابد: «علی‌اشرف‌خان از آن جوان‌های **جلف** و **هرزه‌ای** بود که تجرد و آزادی کامل را برای عیش و به‌سر بردن با یک عده زنان **معلوم‌الحال** بر زندگانی خانوادگی ترجیح می‌داد» (مشفق‌کاظمی، [۱۳۰۳] ۱۳۴۷: ۲۷۴). گاه نیز راوی از طریق عبارت‌های توصیفی درباب شخصیت و کنش‌های او قضاوت می‌کند: «باید دانست که آقای هوشنگ‌خان ملک و مستغلی از خود ندارد و امور معیشتش از کلاشی و کلاه‌برداری گذشته و می‌گذرد» (گلشن، ۱۳۰۹: ۱۳).

صفت‌ها و عبارت‌های توصیفی ارزش‌گذار بیش از هرچیز موضع نویسنده، همدلی با شخصیت یا انزجار از او را می‌نمایاند. نویسنده/ راوی به نمایشِ کنش شخصیت بسنده نکرده، با بیان صفت و عبارت‌های توصیفی، داستان را از نمایش به گزارش جهت‌دار و پیش‌داورانه متمایل می‌کند. در اغلب موارد، پیش از نشان دادن رفتار و کنش، روای با الصاق مستقیم و زودهنگام صفات، هویت شخصیت را برمی‌سازد. با فروکاستن سویهٔ نمایشی داستان، به‌ویژه در بیان مستقیم ویژگی‌های رفتاری شخصیت، باورپذیری

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

داستان کاهش می‌یابد. بیان صفت‌های ارزش‌گذار فرصت ارزیابی بی‌طرفانه را از خواننده سلب می‌کند و دریافت مخاطب از داستان و کنش شخصیت را در مسیری می‌نهد که از پیش، راوی ترسیم کرده است.

۲ـ۲ـ۲. جانب‌داری از کنش شخصیت

قضاوت راوی درباب شخصیت و کنش‌های داستانی گاه از بیان صفت‌های ارزش‌گذار و عبارت‌های توصیفی فراتر می‌رود و راوی آشکارا از کنش شخصیت‌ها جانب‌داری می‌کند یا با همذات‌پنداری با شخصیت، او را در انجام کنش محق دانسته، اَعمالش را توجیه می‌کند:

> بی‌اختیار تبسم مخوفی کرده و آهی کشید و گفت: حالا که مرا از همه‌جا راندند و هیچ‌چیز حتی چیزی که یک شاهی هم ارزش داشته باشد ندارم تا بفروشم و یک قرصه نان بخرم من هم خودم را می‌فروشم! [...] آری آن را می‌فروشم و از قیمت آن برای این اطفال بی‌گناه نان می‌خرم ـ چه کنم؟ آن‌ها گرسنه‌اند و خودم هم! آیا متاع دیگری برای فروش دارم؟! و پس از آن باز قطرات اشک از چشمانش فروریخت و به فکر پرداخت ـ بیچاره حلیمه ـ **او حق دارد** ـ این یگانه متاعی است که هوسرانی‌ها و شهوات انسانی خریدار آن است (انصاری، ۱۳۱۱: ۱۲۱ـ۱۲۲).[۲۳]

قضاوت در هر سطحی، چه از طریق صفت و عبارت‌های توصیفی و چه به‌صورت جانب‌داری نویسنده را در داستان آشکار می‌سازد، با فاصله از درجهٔ صفر نوشتار، اصل بی‌طرفی راوی در داستان رئالیستی را مخدوش می‌کند و از عیار واقع‌گرایی اثر تا حد زیادی فرومی‌کاهد. آن‌گاه که گزینش روایت، ارزیابی کنش شخصیت و سمت‌وسو دادن صریح به دریافت مخاطب، آشکارا از جانب راوی صورت می‌گیرد، روایت فاقد شاخصه‌های واقعیتی عینی است و بیش از هرچیز بیانگر دیدگاه و ایستار نویسنده به

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

کنش‌ها و رفتارهایی است که کنش شخصیت داستانی صرفاً دستاویزی برای طرح این دیدگاه‌هاست.

۲ـ۳. تعمیم حالات و کنش شخصیت

تعمیم به یک وضعیت یا کنش خاص محدود نمی‌شود؛ بلکه رفتار یا کنشی خاص به گروه، طبقه، یا قومیتی خاص از انسان‌ها تعمیم داده می‌شود؛ به‌نحوی که گروه وسیعی از انسان‌ها را دربرمی‌گیرد (Rimmon-Kenan, 2005: 102). تعمیم اعتبار و مقبولیتِ کنش شخصیت را با ارجاع به گزاره‌ها و کلیشه‌های تثبیت‌شده در جامعه فراهم می‌سازد. کنش داستانی با ارجاع به جهان واقع و از طریق نُرم‌های تثبیت‌شدهٔ فرهنگی معنا می‌یابد و باورپذیر می‌شود.

> هما با صدایی لرزان و گرفته گفت چند روز بود اینجا تشریف نیاورده بودید، دلمان برای شما تنگ شده بود. **حسنعلیخان مثل همهٔ عشاق، دلش نازک بود و خاطرش بهانهٔ رنجش می‌جست** این سؤال را به‌جای ملامت گرفت و روحش آزرده شد (حجازی، [۱۳۰۷] ۱۳۴۳: ۳۳).[۲۴]

در رمان *هما*، حسنعلیخان، قیّم هما، دل در گروی عشق هما می‌نهد؛ اما اختلاف سنی زیاد مانع ابراز عشق می‌شود. از دیگر سو هما دل‌باختهٔ جوانی به‌نام منوچهر است. حسنعلیخان پس از وقوف بر دل‌باختگی میان دو جوان، کمتر از روال سابق به دیدار هما می‌رود. هنگام شکایت هما از حسنعلیخان، راوی در متن حضور می‌یابد و با اقامهٔ گزارهٔ عمومیت‌بخشِ «حسنعلیخان مثل همهٔ عشاق، دلش نازک بود و خاطرش بهانهٔ رنجش می‌جست» به توجیه رفتار حسنعلیخان می‌پردازد. تعمیم معمولاً برای توجیه گفتار و یا کردار شخصیت‌ها در داستان آورده می‌شود؛ اما گاه تعمیم، به‌ویژه درباب کنش‌هایی با سویهٔ منفی یا مثبت، از توجیه فراتر می‌رود و قضاوت صریح راوی را درپی دارد:

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

سیاوش هم بعد از آنکه از به‌دست آوردن علت حزن فرخ مأیوس شد دهان باز کرد و **همان‌طوری که رویهٔ فرزندان لوس اشراف و متمولین است شروع به خودستایی کرد** گاهی از میزان محصول و وسعت املاک پدر و زمانی از تعداد بی‌شمار کالسکه و درشکه و اسب‌هایی که در سرطویله داشتند می‌گفت زمانی هم از معلومات خود دم می‌زد و در اطراف قضایای سیاسی و اجتماعی بحث می‌نمود. (مشفق‌کاظمی، [۱۳۰۳] ۱۳۴۷: ۳۱۵).

تعمیمِ کنش و وضعیت شخصیت از جانب راوی برون‌داستانی حضور نویسنده/ راوی را در متن آشکار می‌سازد و با گزارش عینی واقع‌گرایانه در تناقض است؛ زیرا مرجع صادرکنندهٔ این‌قبیل گزاره‌ها شخصیتی به‌جز نویسنده نیست. در مواردی که تعمیم قضاوت و ارزیابی منفی یا مثبت از رفتار یا منش شخصیت را دربردارد، افزون‌بر آشکارسازی حضور راوی، دخالت جانب‌دارانه مانع بی‌طرفی راوی می‌شود.

۲ـ۴. ایراد خطابه‌های بلند نویسنده/ راوی در متن رمان

ایراد سخنرانی‌های طولانی درباب مسائل مختلف و ایجاد گسست‌های متعدد در بافت روایی در نخستین رمان‌های فارسی فراوان به‌چشم می‌خورد. راوی از کنش داستان یا سرنوشت شخصیت به‌مثابهٔ محملی برای طرح دیدگاه فردی خویش دربارهٔ مسائل سیاسی و اجتماعی، کمبودها، دلایل بروز ناهنجاری‌ها، راهکارهای مقابله یا برون‌رفت از آن و... استفاده می‌کند. این دیدگاه‌ها برایند کنش داستانی نیست و با سویهٔ روایی اثر ارتباط پیدا نمی‌کند؛ بلکه بخشی از اهداف آموزشی نویسنده است که می‌کوشد از رهگذر نگارش اثر ادبی به اصلاح جامعه و تهذیب اخلاق فردی و عمومی بپردازد.

مشفق‌کاظمی با توصیف‌هایی مشحون از جزئیات واقع‌گرایانه، تصاویری ملموس از شهر تهران، محلات و مکان‌های مختلف آن ترسیم می‌کند و در توصیف واقع‌گرایانهٔ زمان، مکان و ظاهر شخصیت‌ها اهتمام می‌ورزد؛ اما دخالت‌های بیش‌ازحد، هم در سویهٔ داستانی و هم در تحلیل‌ها و انتقادات اجتماعی و اظهارنظرهای راوی از مقام

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

سوم‌شخص دانای کل، به واقعیت‌مانندی اثر ضربه می‌زند. بخش عمده‌ای از حضور نویسنده در *تهران مخوف* و جلد دوم آن، *یادگار یک شب*، معطوف به مسائل اجتماعی و کمبود امکانات، ازقبیل نبود پزشک و امکانات پزشکی و وضعیت بد وسایل نقلیه، است. بخش دیگر مربوط به مباحث ایدئولوژیک و سیاسی است که از جریانات سیاسی و فضای حاکم بر جراید و روزنامه‌های آن روزگار اثر پذیرفته است. مشفق‌کاظمی ([۱۳۰۳] ۱۳۴۷: ۳۲۹ـ۳۳۱) در *تهران مخوف* دسته‌بندی‌ای مشتمل بر سه گروه از طبقات اجتماعی به‌دست می‌دهد: مردمان طبقهٔ سوم یا طبقهٔ پایین، طبقهٔ دوم یا طبقهٔ متوسط و طبقهٔ اول یا اشراف و اعیان. وی با مردمان طبقهٔ سوم همدل بوده و آن‌ها را شایستهٔ احترام می‌داند؛ اما درقبال دو طبقهٔ دیگر موضع منفی دارد. او طبقهٔ دوم یا متوسط را افرادی می‌داند که «از هیچ ماجرایی روی‌گردان نبوده و چون پر کاهی که روی نهر آبی افتاده باشد به هر سو که آب آنان را ببرد بی‌چون‌وچرا می‌روند. طبعاً چنین مردمی به قول و وعده اعتقاد ندارند» (همان، ۳۳۰). طبقهٔ اول یا اعیان گروهی هستند که «در همان حال که ساده‌لوح‌اند خود را باهوش و فراست می‌شناسند». این گروه به پشتوانهٔ توان اقتصادی، انجام هر کاری را برای خود مجاز می‌دانند.

> اینان در ظاهر دعوی راهنمایی و رهبری ملت را دارند، ولی در باطن بزرگ‌ترین دشمن دانش و فرهنگ و برقراری حکومت مردم بر مردم می‌باشند. اینان نادانی عموم مردم مخصوصاً زنان را می‌خواهند و با همهٔ نیروی خود از هر گامی که در راه گسترش آموزش برداشته شود جلوگیری می‌کنند (همان، ۳۳۱).

همسو با بیان انزجار از طبقهٔ اول یا همان اعیان و ثروتمندان، رویدادهایی در داستان گنجانده می‌شود که تصویرگر ظلم اقویا بر ضعفاست و معمولاً موضع منفی شخصیت‌های داستان درمقابل آن‌ها را به‌تصویر درمی‌آورد. افزون‌بر این، راوی سوم‌شخص نیز در میان رویدادها حضور می‌یابد و ظلم افراد قدرتمند و ثروتمند را محکوم می‌کند (همان، ۴۵۱ـ۴۵۲). پاره‌ای از حضور نویسنده نیز بازگفت آرای سیاسی

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

نویسنده است که پیش از این در نوشتارهای غیرادبی او منتشر شده است. مشفق‌کاظمی در *یادگار یک شب* مانند نامهٔ *فرنگستان* ایدهٔ «دیکتاتور انقلابی» و طرفداری از استبداد ایدئال را که منوط به ایجاد حکومت مرکزی قدرتمند بود، مطرح می‌کند. به‌نظر مشفق‌کاظمی ([۱۳۰۵] ۱۳۴۸: ۳۴۷ـ۳۴۸)، مردم به‌تنهایی و به‌شکل خودسامان نمی‌توانند سرنوشتشان را به‌دست گیرند.

خطابه‌های عباس خلیلی در آثارش بیش از هرچیز معطوف به مسائل زنان است. مضامین اصلی آثار خلیلی را حقوق زنان، نقد ازدواج‌های اجباری و پیامدهای آن، فحشا و لغزش‌های اخلاقی جوانان تشکیل می‌دهد. خلیلی از توصیف زندگی فواحش قدم فراتر می‌نهد و به بهانهٔ همدلی با شخصیت‌ها، در داستان حضور می‌یابد و با انقطاع بافت روایی، عقاید و آرای شخصی خود را در قالب خطابه‌های کوتاه و بلند بیان می‌کند. خلیلی زنان ایرانی را بدبخت و تیره‌روز و «بارکش مصیبت» می‌خواند و به همدردی با آنان می‌پردازد:

> بیچاره زن ایرانی، بیچاره‌تر اگر فاحشه باشد! بدبخت‌تر اگر مسلول باشد! سیه‌روزتر اوست که با مرض و فحشا، با یأس از زندگی غریب باشد، غربت و بی‌نوایی، مرض و ناامیدی! فغان از این تیره‌بختی! فغان از این مردم بی‌مروت! به جمال زن تمتع می‌کنند، از زیبایی و طراوت و حلاوت وی بهره می‌برند. به ملاحت و صباحت او مفتون می‌گردند، قوای مادیه و معنویهٔ وی را صرف شهوات و لذات خود می‌نمایند، او را مایهٔ دل‌خوشی و وسیلهٔ تلذذ و موجب انس و باعث طرب می‌دانند. و بالاخره همان مایهٔ سعادت را زیر پا گذاشته و حیات پر از رنج و محنت وی را با بدترین حالتی به‌سر می‌برند، او را خوار و خفیف می‌دانند. از حیوان کمتر پنداشته و معاملهٔ حیوانات با او می‌کنند! این است معاملهٔ مردم ایران با زن تیره‌روز! هرچه و هرکه باشد زن است و زیردست و زبون و حقیر است وای به حال او اگر فاحشه باشد! (خلیلی، [۱۳۰۳] ۱۳۴۳: ۱۵).

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

خلیلی به باورپذیری و واقعیت‌مانندی اثر توجه چندانی نمی‌کند. او تکیه بر تأثیرگذاری را به‌جای بازنمایی واقعیت‌مانند می‌نشاند و با کاربست لحن عاطفی، می‌کوشد همراهی و هم‌ذات‌پنداری خواننده را از طریق برانگیختن عواطف و احساسات او فرا چنگ آورد: «من قلبی نظیر قلب شکستهٔ خود می‌خواهم تا با یک کلمه، خاطر متألم خویش را در آن بگنجانم، من رقتی می‌خواهم و بس» (همان، ۱۶). «الا ای خوانندگان! رقتی، رأفتی، رحمتی به حال سیه‌روزان» (همان، ۱۷). «آن که گهر اشک را خوار و ارزان نموده با این داستان سودا می‌کند، می‌تواند بداند که آن اشک کیست؟ هله؛ ای خوانندهٔ حساس! عاطفهٔ خود را آمادهٔ درد بنما» (خلیلی، [۱۳۰۴] ۱۳۲۰: ۱۱). «اما تو ای آن که کتاب ما را در دست گرفته‌ای! نمی‌دانم متأثر می‌شوی یا نه؟ اگر سنگین‌دلی، دلت خون باد و روانت ناشاد و اگر رقیق‌القلب هستی، به حال هزاران امثال آن کودک ناتوان زارزار گریه کن» (همان، ۱۲). «الا ای مردم ایران! رقتی، رأفتی، رحمتی به حال بیچارگان» (همان، ۱۳). «الا ای مردم، جوانان، مروتی، غیرتی! الا ای مردم ایران زینهار از وجدان‌کشی» (همان، ۵۲). «برای خوانندگان اشک بر دامان ورق می‌ریزم. اشک می‌دهم و اشک می‌خواهم. اشک بر این عادات و اخلاق باید فشاند، اشک که هیچ است جگر را خون باید کرد و از روزنهٔ چشم برون ریخت» (همان، ۷۶ـ۷۷). افزون‌بر عباراتی که در اثنای داستان گنجانده شده، عناوین برخی فصل‌های *انسان* معطوف به سویهٔ عاطفی و احساسی است (فصل سوم «اشک می‌خواهم و بس»؛ فصل چهارم «عاطفه بایستی» و فصل هفدهم «دل باید و دیگر هیچ»).

خلیلی (همان، ۱۲ـ۱۳، ۳۶ و ۱۴۹) در اثنای اپیزودهای داستانی به مسائل اجتماعی گریز می‌زند و درباب اوضاع نابسامان جامعه طرح گلایه می‌کند. نویسنده/ راوی مخاطب را از خوانندهٔ ضمنی فراتر می‌برد و همچون سخنرانی که جمعیتی فراوان را به‌عنوان مخاطب پیش‌فرض می‌گیرد، «مردم ایران» را مورد خطاب قرار می‌دهد و آنان را از بی‌عفتی و فسق «هستی‌گداز» منع می‌کند (خلیلی، ۱۳۰۵: ۳۰). او در قامت خطیبی

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

مصلح و سخنوری شورمند، تبلیغ اخلاق نیکو و جنگ با فساد، جهل و فقر را به‌مثابهٔ راهکار اصلاح امور، از مردم مطالبه می‌کند (همان، ۵۸ و [۱۳۰۴] ۱۳۲۰: ۱۰۶ و ۸۲). دخالت‌های نویسنده در تفسیر و تبیین اوضاع نابسامان اجتماعی و سعی در اصلاح امور، گسست‌های طولانی را در سیر روایت درپی دارد که گاه چندین صفحه ادامه می‌یابد. نویسنده که همانند خطیبی پرخروش به بیان موعظه‌های عقیدتی و آموزشی می‌پردازد، گاه بازگشت به سیر اصلی روایت را به‌صراحت بیان می‌کند و توضیح دربارهٔ کنش روایی را بر خطابه‌های طولانی می‌افزاید. درنتیجه آسیب گسستِ ایجادشده به‌سبب حاشیه‌پردازی و خطابه‌های طولانی با هم‌سطح انگاشتن سطوح روایی (راوی، روایت و روایت‌شنو) درهم می‌آمیزد:

> خامه عجب خودسر و سرکش است ما حال مسلول را وصف می‌کنیم ما را به شرح‌حال سایرین چه‌کار؟ ولی سینه به جوش آمد و احساس به خروش، و نویسنده مدهوش افتاد، این بگفتم و نبشتم که ناگاه آه مسلول به گوش رسید. رخ برتافتم و به یمین و شمال نظری کردم و به نام انسانیت برخاسته پی طبیب رفتم (خلیلی، [۱۳۰۳] ۱۳۴۳: ۳۷).

علی‌اصغر شریف از معدود نویسندگانی است که با ارائهٔ تصویر مخوف و اهریمنی از فضای شهری ایران، به‌سبب منافات سیاه‌نمایی با اصل وطن‌پرستی، مخالفت می‌کند. شریف در *خونبهای ایران یا عشق و شکیبایی*، پیوسته در داستان حاضر می‌شود و با متوقف کردن روایت داستان، دیدگاهش را دربارهٔ مسائل مختلف اجتماعی و سیاسی اظهار می‌کند. نویسنده از عادات و اخلاقیات مردم و آداب و رسوم خرافی همچون فال‌گوش نشستن، تفأل زدن و توسل به توپ مرواری انتقاد می‌کند (شریف، ۱۳۰۵: ۱۳ـ۱۴). او با همهٔ مظاهر تمدن غربی مخالفت می‌ورزد و تأسیس مدارس اروپایی را تلاشی برای کم‌فروغ کردن زبان فارسی و درجهت تبلیغ مذهب عیسوی می‌داند (همان، ۲۵ـ۲۶). شریف در نفی مظاهر تمدن غربی تا بدانجا پیش می‌رود که رواج

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

فحشا و بی‌عفتی را پیامد کاهش ازدواج می‌داند که پس از مشروطه به پیروی از سبک تجملی زندگی اروپایی، باب شده است (همان، ۳۰). او مذهب شیعه را عامل وحدت ایرانیان می‌انگارد و پیروی از این مذهب را یگانه عاملی می‌داند که اقوام مختلف ایرانی و گروه‌های متفاوت از نظر زبان، فرهنگ و عادات را، علی‌رغم دامن زدن گروه‌های برون‌مرزی به مسائل قومی، در کنار یکدیگر نگه می‌دارد (همان، ۱۲۱ـ۱۲۲). افزون‌بر این، او نقشی ویژه برای عزاداری دو ماه محرم و صفر در انسجام ملی ایرانیان قائل می‌شود و معتقد است اساس قومیت، ملیت و استحکام ارکان اجتماعی ایران در این دو ماه بنیان نهاده می‌شود (همان، ۱۱۷ـ۱۱۸).

خطابه‌های یحیی دولت‌آبادی، در *شهرناز* معطوف به مسائل زنان و نقد رسوم کهن زناشویی است. او یکی از عوامل بنیادین برآمدن ناهنجاری‌های اجتماعی و شکست عاطفی و روحی افراد جامعه را ازدواج‌های نابهنگام می‌داند که نه برپایهٔ تمایل طرفین، بلکه صرفاً به ارادهٔ اطرافیان و با درنظر گرفتن منافع اقتصادی و سیاسی سر می‌گیرد. برای مثال راوی از بروز اختلاف میان شهرناز و هوشنگ ـ که درنهایت به متارکه می‌انجامد ـ به‌عنوان محملی برای حضور در داستان و نقد شیوه‌های سنتی ازدواج استفاده می‌کند (دولت‌آبادی، ۱۳۰۵: ۳۳ـ۳۴). دولت‌آبادی عقب‌ماندگی جامعهٔ ایرانی را در مقایسهٔ با سبک زندگی جوامع غربی برجسته می‌سازد و ضمن تمجید از برتری تمدن اروپایی، سویه‌های منفی زندگی آنان را نیز برمی‌شمارد. او «حسن اداره»ی اروپاییان در نظم بخشیدن به امور جامعه را یگانه دلیل برتری و مزیت آن‌ها می‌داند که تابع و تالی قوانینی است که آن‌ها برای انتظام به امور وضع کرده‌اند و به آن پایبند هستند (همان، ۱۰۶ـ۱۰۷).

ربیع انصاری در دو داستان *جنایات بشر* و *سیزدهٔ عید نوروز*، پیوسته در داستان حضور می‌یابد و دیدگاهش دربارهٔ مسائل اجتماعی را با خطابه‌های طولانی بیان می‌کند. انتقادات روای برون‌داستانی، عیناً به همان شکل، در کلام شخصیت‌ها نیز تکثیر

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

می‌شود. درنتیجه آواهای مختلف به یک صدا که درواقع همان صدای راوی است، فروکاسته می‌شود. داستان‌های انصاری به‌لحاظ موضوع و لحن بیان اثرگذار است؛ اما حضور پیوسته و آشکار نویسنده باعث گسست بافت روایی می‌شود. نویسنده گاه‌وبیگاه با ایراد سخنرانی و موعظه، اخلاقیات پوسیدهٔ مردم را به نقد می‌گیرد. او در *جنایات بشر*، فساد و ناهنجاری‌های اجتماع را مولود تمدن جدید قرن بیستم می‌داند. عنوان فرعی رمان (*آدم‌فروشان قرن بیستم*) نیز همین نگرش نویسنده به تمدن جدید را بازتاب می‌دهد. او در *سیزدهٔ عید نوروز* نیز به همین سیاق، مدرنیته را عامل بدبختی انسان‌ها و تباهی اجتماع می‌داند (انصاری، ۱۳۱۱: ۹۷ و ۱۴۸). در این اثر، پیوسته راوی برون‌داستانی به نقد اخلاقیات مردم می‌پردازد (همان، ۹ و ۷۹ـ۸۰). در پایان این خطابه‌ها، گاه نویسنده بازگشت به جریان روایت را اعلام می‌کند و با توضیح کنش روایی، میان سطوح روایت جابه‌جا می‌شود و برساختگی اثر را آشکار می‌سازد: «از مطلب دور افتادیم مردم چیز تازه دیدند در ظرف دو دقیقه متجاوز از دوهزار نفر در محل وقوع حادثه جمع شدند» (همان، ۹).

محمد مسعود در آثار داستانی نیز تاحد زیادی در کسوت روزنامه‌نگار ظاهر می‌شود. مسعود در پایان اکثر اپیزودهای داستانی در جریان روایت حضور پیدا می‌کند و خطیب‌وار به بیان عقاید شخصی و نقد عادات مردم و جامعه می‌پردازد. نگاه او به مسئلهٔ زن و فحشا، برخلاف نویسندگان پیشین، از سر ترحم نیست؛ بلکه از زنان فریبکاری سخن به میان می‌آورد که با توسل به دسیسه‌های شگفت، برای به دام انداختن مردان کمین جسته‌اند (مسعود، [۱۳۱۱] بی‌تا: ۲ـ۳). بازنمایی طبقهٔ کارمندان دولت از موضوعات بنیادین آثار مسعود است. این کارمندان که غالباً معلم هستند، به‌دلیل برخوردار نبودن از پشتوانهٔ مناسبِ اقتصادی و اجتماعی، با مشکلات عدیده‌ای روبه‌رویند. مسعود بیش از دیگر نویسندگان این دوره در داستان حضور می‌یابد و با

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

خطابه‌های طولانی و پرشور، مرزهای رسالت ژورنالیستی را با روایت رئالیستی درمی‌آمیزد.

مسعود (همان، ۳۴ و [۱۳۱۲] بی‌تا: ۱۲۵ـ۱۲۶ و [۱۳۲۱] بی‌تا: ۵۴) از برنامه‌های آموزشی ناکارآمد مدارس انتقاد می‌کند و مدرسه را «جبرخانه»ای می‌داند که در گام نخست روحیهٔ نشاط و شادی را از دانش‌آموزان سلب می‌کند. او رفتارهای ناهنجار جوانان را «ترکیبی از شهامت جوانی، رذالت محیط و حماقت مدرسه‌ها» می‌داند (مسعود، [۱۳۱۱] بی‌تا: ۴). در انتقاد از مدارس تا جایی پیش می‌رود که حتی خودکشی را نیز حاصل تعالیم مدارس می‌داند که محصلان را جبون و بی‌اراده پرورانده‌اند (مسعود، [۱۳۱۲] بی‌تا: ۵۴ـ۵۵). مسعود ([۱۳۱۱] بی‌تا: ۲۲ـ۲۳، ۳۶، ۳۸، ۷۷ـ۷۸، ۹۳ـ۹۴ و [۱۳۱۲] بی‌تا: ۱۸ و ۶۵). سنخیت نداشتن مطالب کتاب‌های درسی با واقعیت زندگی را مورد انتقاد قرار می‌دهد و علت ناتوانی جوانان در تصدی و ادارهٔ امور را ناهمخوانی مطالب آموزشی مدارس با امور عینی زندگی می‌داند.

او مدرسه‌ای را که قادر نیست با تعلیم و تربیت صحیح، به ترقی انسان‌ها کمک کند، محکوم می‌کند و بر آن لعنت می‌فرستد (مسعود، [۱۳۱۱] بی‌تا: ۳۲ و ۳۸). در این میان، بیش از هرچیز، از برنامهٔ غلط مدارس و محتوای کتب درسی انتقاد می‌کند. در *تفریحات شب*، معلم کتاب درسی معارف را تورق و مطالبی از آن را نقل می‌کند: «چو قانع شدی، سیم و سنگت یکی است» (همان، ۱۴۰)؛ یا به توانگری خبر می‌دهند که مالش را دزد برده است: «آن مرد گفت آری چنین است، ولی خدا را شکر که دین من با من است دنیا خود آید و رود» (همان، ۱۴۰)؛ قصهٔ عابد و زن و مروارید (همان، ۱۴۰ـ۱۴۳)؛ «هر آن کس که دندان دهد نان دهد» (همان، ۱۴۳)؛ «علم بهر کمال باید خواند/ نه پی جاه و مال باید خواند» (همان، ۱۴۳). راوی با طرح این مقدمه در داستان حضور می‌یابد و عقایدش را بیان می‌کند:

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

خیر باور نمی‌کنم [...] این دفتر که به شوخی و هذیان شباهت دارد، این دفتر کتاب رسمی معارف باشد! کتاب رسمی معارف که سرمشق زندگی و حاوی اصول و رئوس مسائل اجتماعی و تربیتی شاگردان؛ یعنی رجال آتیه مملکت است البته با این روح لاابالی‌گری و مهملی نخواهد بود؟ شاید این دفتر، متعلق به جوکیان هند یا دراویش عهد شاه نعمت‌الله‌ولی است و اشتباهاً جلو من گذاشته‌اند! [...] این‌ها چه مهملاتی است. سیزده قرن تمام با این سطحیات (هذیان العرفا) سرگرم بودیم تاج سرمان فقر بود! (همان، ۱۴۳ـ۱۴۴).

مسعود (همان، ۱۴۸ و ۱۵۷ـ۱۵۸) در ارزیابی مطالب متون درسی، از عرفان و شعر به‌شدت انتقاد می‌کند. وی عرفان‌گرایی کتب درسی را نکوهش می‌کند و معتقد است خواندن این آثار هیچ کمکی به بهبود وضعیت زندگی نمی‌کند. دیدگاه او درمورد عرفان و شعر که منجر به خوار داشتن دنیا و روی گرداندن از آن می‌شود، به نظریات کسروی شباهت بسیار دارد. کسروی در *صوفیگری*[۲۵] استدلال می‌کند صوفیه با تکیه بر اوباش‌گری و تقدیرباوری، به‌جای تأکید بر عقلانیت، به تعلیم و تربیت ضربه‌ای جدی زده‌اند. کسروی آموزه‌های صوفیان را آلوده به سلسله بدآموزی‌هایی می‌داند که در هر سو ریشه دوانیده و مضرات آن منحصر به صوفیان نیست؛ بلکه اکثریت جامعه را آلوده کرده است. علاوه‌بر هزاران کتابی که صوفیان به نظم و نثر از خود به یادگار گذاشته‌اند، شاعران مختلف نیز از آموزه‌های صوفیگری سود جسته‌اند (کسروی، ۱۳۷۷: ۶). از نظر وی، رواج شعر بیش از هرچیز دیگر به رونق صوفیگری مدد رسانده است. صوفیان از شعر به‌مثابهٔ ابزاری برای بیان آموزه‌ها و پندارهای خود استفاده می‌کرده‌اند؛ درنتیجه «پندارهای بی‌پا» و «بدآموزی‌های زهرآلود» صوفیان جنبهٔ همگانی به خود گرفته و علاوه‌بر صوفیان، دیگران را هم، بدون اینکه خودشان واقف باشند، گرفتار بدآموزی‌های صوفیانه کرده است (همان، ۲۲ـ۲۳). کسروی معتقد است صوفیگری با به‌حاشیه راندن عقلانیت و ترویج تقدیرباوری و خرافه‌گرایی، مردم را سست و تنبل و بی‌غیرت نموده است. صوفیگری از ریشهٔ غلط سربرآورده و در طول هزار سال

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

آسیب‌های جدی و جبران‌ناپذیری به کشورهای شرقی وارد کرده است؛ از همین رو باید کوشید آموزه‌های آن به‌کلی ریشه‌کن شود (همان، ۱۳).

دیدگاه مسعود و کسروی درباب مخالفت با عرفان و شعر، دلایل مخالفت با آن و همین‌طور راهکاری که برای برون‌رفت از آن ارائه می‌دهند، کاملاً با یکدیگر شباهت دارد. مسعود نیز درنهایت مانند کسروی به بیرون ریختن کتب درسیِ مملو از آموزه‌های عرفانی حکم می‌دهد:

> این مهملات را دور بریزید و این چرندیات را به آب بی‌اعتنایی و فراموشی بشویید. زیرا در سراسر این کتاب‌ها یک سطر درس زندگی و یک کلمه حرف صحیحی که در آتیه به حال شما مفید و مؤثر باشد پیدا نخواهید کرد ([۱۳۲۱] بی‌تا: ۷۲).

خطابه‌های طولانی در روایت داستان ـ نسبت به دیگر نشانه‌های حضور راوی ـ گسست و وقفه‌های طولانی‌تری را ایجاد کرده است. این خطابه‌ها نه جزئی از روایت محسوب نمی‌شود و نه مطالبی را درباب نحوهٔ روایت طرح می‌کند؛ درنتیجه از منظر روایی کاملاً زائد هستند و بیشتر به مقاله‌های منتشرشده در جراید شباهت دارند. اظهارنظرها و باورهای شخصی، ناگهان خواننده را از روایت داستانی بیرون می‌کشد و پای میز خطابهٔ راوی می‌نشاند.

ایراد خطابه در خلال داستان بیش از هرچیز برآمده از نقش آموزشی ادبیات در دیدگاه نویسندگان این دوره است. این نویسندگان در قامت مصلح اجتماعی تلاش می‌کردند از طریق نگارش داستان، اخلاق و رفتار فردی و اجتماعی را اصلاح کنند. افزون‌بر این، نویسندگان این دوره غالباً روزنامه‌نگار بودند[۲۶] و در نگارش داستان نیز به همان سیاق روزنامه‌نگاری، آرا و عقاید شخصی خود را دربارهٔ مسائل گوناگون طرح می‌کردند. ایراد خطابه‌های طولانی در داستان این دوره نشان‌دهندهٔ تداخل روزنامه‌نگاری با رمان است.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

۳. نتیجه

نخستین نویسندگان رمان فارسی از شیوه‌ها و دیدگاه‌های گوناگونی برای روایت داستان استفاده کرده‌اند که هم از ویژگی‌های روایی نوبنیاد رمان بهره‌مند است و هم نشانه‌هایی از شیوه‌های روایی سنتی ادب فارسی را به‌همراه دارد. در اکثر رمان‌های نگاشته‌شده در برههٔ ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰، راوی/ نویسنده در جریان روایت به اَشکال گوناگون مداخله می‌کند. راوی گاه به‌شکل سنتی در جریان روایت حضور می‌یابد و با خطاب مستقیم خواننده، دربارهٔ نحوهٔ روایت توضیح می‌دهد و به راهنمای مستقیم خواننده مبدل می‌شود. این‌گونه توضیحات که در گونه‌های روایی سنتی، همچون نقالی و داستان‌های عامیانه، نیز متداول بوده است، خواننده را از جهان داستانی بیرون می‌کشد و متوجه جهانی می‌کند که نویسنده در آن دست به آفرینش داستان می‌زند. گفت‌وگوی مستقیم راوی با مخاطب درباب فرایند نگارش داستان و عمل روایت، توجه خواننده را از روایت داستان به کنش روایت معطوف می‌سازد. درنتیجه با حضور آشکار راوی که برساختگی اثر را نمایان می‌کند، تلاش نویسنده برای ضمانت واقعی بودن رویدادهای داستان و واپس‌افکنی ناباوری خواننده تضعیف می‌شود. دخالت آشکار در جریان روایت و توضیح دربارهٔ روایت درنهایت واقعیت‌مانندی داستان را فرومی‌کاهد. گاه نیز راوی با استفاده از صفات وجهیت‌دار و گاه به‌صورت مستقیم درباب شخصیت و کنش داستانی قضاوت می‌کند، کنش داستانی را محکوم می‌سازد و یا آشکارا از آن جانب‌داری می‌کند و از خواننده نیز می‌خواهد که شخصیت را محق بداند. گاهی نیز نویسنده با تعمیم حالات و کنش شخصیت، با ارتباط آشکار میان جهان متن و جهان واقع، در جریان روایت مداخله می‌کند. همچنین راوی گاه رویداد داستان را بهانه‌ای برای طرح دیدگاه‌های اجتماعی و سیاسی خود قرار می‌دهد و به موعظه و نصیحت خواننده می‌پردازد. این نوع مداخله که خواننده را از روایت داستان بیرون کشیده، پای تریبون سخنرانی راوی/ نویسنده می‌نشاند، برآمده از نقش آموزشی

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

ادبیات است. با توجه به روزنامه‌نگار بودن تعداد قابل توجهی از نخستین نویسندگان رمان فارسی، خطابه‌های عقیدتی را می‌توان به‌مثابهٔ تداخل روزنامه‌نگاری با ژانر ادبی رمان دانست.

پی‌نوشت‌ها

1. the complete absence of author/ narrator
2. impersonal narrator, unitrusve narrator
3. the narrator as nobody
4. faceless narrator
5. diegetic level
6. extradiegetic level
7. intradiegetic level
8. metadiegetic level

ریمون ـ کنان به‌جای این اصطلاح از hypodiegetic level استفاده کرده است.

9. narrative metalepses
10. author's voice
11. audibility
12. perceptibility
13. overt narrator
14. covert narrator
15. expressive function

۱۶. تأکیدها از نگارندهٔ مقاله است.

۱۷. «**به‌طوری که می‌دانیم**»: *تهران مخوف*: س۲۵/ ص۱۸۳، ۲/ ۱۹۹ ؛ «**همان‌طوری که می‌دانیم**»: *تهران مخوف*: ۱۷/ ۱۹۷، ۷/ ۴۵۸، *یادگار یک شب*: ۲۰/ ۲۹۷، ۱۶/ ۳۰۲، ۸/ ۳۸۷؛ «**چنان‌که می‌دانیم**»: *تهران مخوف*: ۱۵/ ۱۸۲، ۱۴/ ۲۹۵، ۱۵ـ۱۶/ ۳۰۷، *یادگار یک شب*: ۱۰/ ۳۲، ۲۰/ ۵۶، ۲۴/ ۷۶، ۱۷/ ۸۶، ۲۴/ ۱۳۵، ۲۰ـ۲۱/ ۲۵۲، ۵/ ۲۶۱، ۲۰/ ۲۹۳، ۲۱/ ۳۶۳؛ «**دیگر می‌دانیم**»: *یادگار یک شب*: ۵/ ۷۷، ۸ـ۹/ ۲۵۵، ۱/ ۲۹۸، ۱۸/ ۳۴۲؛ «**به‌طوری که گفتیم**»: *تهران مخوف*: ۲۶/ ۱۳۰؛ «**همچنان‌که گفته شد**»: *یادگار یک شب*: ۲۱/ ۱۴۳؛ «**چنان‌که گفته شد**»: *یادگار یک شب*: ۲۷/ ۳۵۴، ۱۰ـ۱۱/ ۳۵۷؛ «**چنان‌که دیدیم**»: *تهران مخوف*: ۱۷/ ۲۸۰؛ «**اگر به‌یاد داشته باشید**»: *تهران مخوف*: ۲۴/ ۳۹۱؛ «**لازم است خوانندگان مطلع شوند**»: *تهران مخوف*: ۱۳/ ۹؛ «**این حکایت شرح داده شد**»: *تهران مخوف*: ۲۳/ ۱۵۱.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

۱۸. *تهران مخوف*: ۱۳/ ۹، ۸/ ۱۱، ۱۱/ ۱۸، ۲۰/ ۲۰، ۶/ ۲۱، ۹/ ۲۵، ۲۱/ ۳۱، ۱۶/ ۴۸، ۲۸/ ۵۲، ۲۷/ ۲۰۵، ۲۵/ ۳۴۷؛ *یادگار یک شب*: ۱۱/ ۳۰، ۲۳ و ۸/ ۴۳، ۱۷/ ۷۹، ۲۲/ ۱۹۶، ۱۸/ ۳۱۳.

۱۹. «چون چند دقیقه فرصت داریم همان بهتر که قدمی به خانهٔ داماد نهاده ببینیم» (دولت‌آبادی، ۱۳۰۵: ۳۲). «اینجا باید در پاسی از شب گذشته قدمی به حجرهٔ شهرناز گذارده ببینیم» (همان، ۳۹). «اینک باید توجهی به خانهٔ هوشنگ نموده ببینیم» (همان، ۴۰). «پیش از شروع به مطلب کلمهٔ چند از احوال شهرناز و هوشنگ بگوییم» (همان، ۶۷). «برگردیم به اصل مطلب» (همان، ۶۹). «اینجا باید ذره‌بین دقیقی دربرابر نظر گرفته نخستین قلب مجروح بی‌تاب‌وتوان هوشنگ را کاوش نموده ببینیم [...] زان پس به سراغ شهرناز رفته نظری به حال و کار او بنماییم» (همان، ۸۹). «مدتی است نام فرخزاد را نشنیده‌اید فرخ‌زاد همان زن است که» (همان، ۱۲۶). «اینجا لازم است دقیقهٔ چند نزدیک نیمه‌شب در تاریکی حجره [...] خود را پنهان نموده گفت‌وشنود میان حاجی و بی‌بی را [...] بشنویم» (همان، ۱۴۶). «پریوش و هوشنگ را در این زندگانی [...] واگذارده به شهر بازگشته شهرناز را در گوشه کتابخانه خود ببینیم» (همان، ۱۸۶). «اینک لازم است از حال دارا و خیالات او در این گیرودار آگاه گردیم» (همان، ۲۳۰). «اینجا باید دانست دارا» (همان، ۲۴۳). «اینجا باید مدت چند سال زمان را درهم‌پیچیده زان پس قدمی به خانه شهرناز پنجاه‌وپنج‌ساله گذارده ببینیم» (همان، ۲۵۱).

۲۰. «البته قارئین محترم خسته نخواهند شد و اجازه خواهند داد او را نیز مجسم نموده و لباسش را شرح دهیم» (انصاری، ۱۳۱۱: ۱۳). «ما نیز به احترام شرح‌حال خداداد یک فصل جدیدی باز می‌کنیم» (همان، ۴۴). «گفت آن یک داستان دیگری است بنابراین ما هم فصل دیگری برای آن داستان اضافه می‌کنیم» (همان، ۵۰). «ما هم برای اینکه قارئین محترم را خسته نکرده باشیم شرح‌حال حق‌مراد را در فصل علیحدهٔ شرح می‌دهیم» (همان، ۵۴). «شاید این کلبهٔ خراب روزی موجب آبادی یک مملکتی بشود ـ اگر تمام مردم آن را ترک کردند ما آن را ترک نخواهیم کرد و در آتیه نزدیکی باز قدمی درون آن می‌گذاریم» (همان، ۷۸ـ۷۹). «اگر نگوییم این محل کجاست و کاملاً این اطاق را معرفی نکنیم شاید مرتکب خطای غیرقابل عفوی شده باشیم» (همان، ۸۹). «چون حلیمه این اطاق را ترک کرد و خارج شد ما نیز آن را ترک کرده و امیدواریم دیگر به آن مراجعت نکرده و باز مجبور نشویم شرح مفصلی از اثاثیه و مبلهٔ آن تعریف نماییم» (همان، ۹۱). «در آن روزی هم که ما می‌خواهیم شرح وقایع آن را بدهیم وقتی خداداد سر آخورهای الاغ‌هایش رفت آن‌ها را به‌کلی خالی دید» (همان، ۹۱). «عجالتاً ما نیز برای اینکه از موضوع کتاب خود خارج

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

نشویم این قسمت را به همین‌جا ختم و به تحریر بقیه داستان خود مراجعت می‌نماییم» (همان، ۱۱۸). «آخرین صحبت‌ها و بالاخره وصیت‌های حلیمه مفاداً همین‌ها بود که ما آن را با عبارات بهتری نوشتیم» (همان، ۱۴۴).

۲۱. *شهرناز*: ۱۶/ ۸، ۱۵ـ۱۶/ ۳۰، ۶ـ۷/ ۵۶، ۷/ ۱۱۸، ۷/ ۱۳۶، ۹ـ۱۰/ ۱۴۱، ۱۷/ ۱۷۷، ۲/ ۱۸۲، ۵ـ۶/ ۲۰۴، ۲/ ۲۳۰؛ *کتاب بی‌نام*: ۵/ ۱۶، ۶/ ۳۶.

۲۲. انواع حضور راوی در رمانس و ادبیات عامیانه در کتاب *از قصه به رمان* بررسی شده است. حضور راوی‌ای که طبق سنت نقالی، به‌صورت مستقیم با خواننده سخن می‌گوید و تغییر شخصیت داستان را یادآور می‌شود، ذیل «گزاره‌هایی قالبی میان‌متنی تداومی» در *امیرارسلان* بررسی شده است (یاوری، ۱۳۹۰: ۱۸۱). اولریش مارزلف نیز این نوع حضور راوی را در داستان حسین کرد بررسی نموده است. راوی برای تغییر چشم‌انداز داستان، شخصیت و زمینهٔ داستان، در متن حضور می‌یابد و با مخاطب قرار دادن مستقیم خواننده، این تغییرات را یادآور می‌شود (Marzolph, 1999، به نقل از یاوری، ۱۳۹۰: ۱۴۵).

۲۳. نویسنده گاه خود شخصیت را محق می‌داند و گاه قدم فراتر نهاده، با قید «باید» محق دانستن شخصیت را به خواننده امر می‌کند: «فرخ حق داشت بیمار شود» (مشفق‌کاظمی، [۱۳۰۳] ۱۳۴۷: ۳۲۹). «حق هم با آنان بود» (مشفق‌کاظمی، [۱۳۰۵] ۱۳۴۸: ۵۸ و ۱۸۴). «شاید حق با او بود» (همان، ۳۱۲). «حق هم ظاهراً با آنان بود» (همان، ۳۱۳). «راست می‌گفت» (حجازی، [۱۳۰۷] ۱۳۴۳: ۱۱۷). «باید به او حق بدهید که سمند اندیشهٔ او آن‌قدرها جولان نداشته باشد و از حدود آنچه در همان روز یعنی در کار نامزدکنان واقع می‌شود نتواند تجاوز نماید» (دولت‌آبادی، ۱۳۰۵: ۱۷ـ۱۸).

۲۴. «مانند سایر تیره‌بختان همچنان برای تحمل رنج و مصائب دیگری خود را آماده کرده بود» (مشفق‌کاظمی، [۱۳۰۳] ۱۳۴۷: ۳۳۲). «ف...السلطنه مانند سایر خودخواهان برای خاموش ساختن صدای هر مرد یا زن باسوادی [...] حربهٔ تکفیر را به‌کار می‌برد» (همان، ۲۵۷). «چون معمولاً اشخاصی که شیفتهٔ جاه و مقام هستند حاضر به انجام هر کاری برای نیل به منظور می‌باشند» (همان، ۱۸ـ۱۹). «البته اطفال معمولاً در حین بازی متوجه میزان خستگی خود هم نمی‌شوند» (همان، ۲۰). «ملک‌تاج خانم مانند بیشتر زنان قلب ضعیفی داشت» (همان، ۱۷۷). «وعده‌هایش هم مانند گفته‌های غالب وزراء جز حرف و ادعا نبود» (همان، ۲۶۲). «مادرش که از سلک همان زنانی بود که به تجربیات قدیمی‌ها عقیدهٔ کامل دارند» (همان، ۳۰۷). «بیچاره جوان هم مانند غالب

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

عشاق سخت فریب روی خوش طبیعت را خورده» (همان، ۱۹۱ـ۱۹۲). «اما همان‌طوری که شیوهٔ زنان دل‌فریب است خود را به سادگی زده» (مشفق‌کاظمی، [۱۳۰۵] ۱۳۴۸: ۷۹). «اما همان‌طوری که بین عشاق معمول است این دلخوری‌ها به‌زودی به علاقهٔ بیشتر تبدیل شد» (همان، ۱۰۴). «او مانند سایر معتادان تنبل و بیکاره سال‌ها بود قناعت دروغین را شعار خود» (همان، ۲۶۵). «و بعد هم مانند مردمان ضعیف و جبون به عجزولابه افتاده و چند بار قسم‌های شداد و غلاظ یاد کرده بود» (همان، ۳۴۷). «لکن مانند همهٔ بستگان زنجیر عشق، حال خاصی مخلوط از امید و خوف در او تولید گشته بود» (حجازی، [۱۳۰۷] ۱۳۴۳: ۳۴). «اگر بگویم محض ترحم و تعطف شاید کاذب باشم، زیرا ما گروه ایرانیان اگر واجد چنین صفاتی بودیم هرگز مانند این سیاه‌بخت را بدین روزگار نیاورده و بدین وحشت‌کدهٔ روح‌گداز نمی‌انداختیم» (خلیلی، [۱۳۰۳] ۱۳۴۳: ۲۰). «دل‌های غمگین را پند و اندرز فایده نمی‌بخشد. مادر که به سیمای دختر خود می‌نگریست چون آن چشم‌های دل‌فریب را در گریه دید اختیارش از کف رها شد» (شادمان، ۱۳۰۷: ۷). «روزهای اول شاگردهای مطبعه همان‌طور که عادت کارگران است او را مسخره می‌کنند» (مسعود، [۱۳۱۱] (بی‌تا): ۵۳). «سایرین که مطابق معمول فقرا می‌خواهند با این خیال‌بافی‌ها خود را خوش کرده لاتی و بینوایی خود را با رنگ و روغن این نوع فلسفه ماست‌مالی کنند با دقت بیشتری به گفته‌های او گوش داده» (مسعود، [۱۳۱۲] بی‌تا: ۵).

۲۵. این کتاب دراصل گفتارهایی بوده است که در شماره‌های مختلف *پیمان* و *پرچم* منتشر می‌شده و سپس به‌صورت دفتری جداگانه به‌نام *صوفیگری* به‌چاپ رسیده است.

۲۶. مرتضی مشفق‌کاظمی از جوانی در مطبوعات قلم می‌زد و زمانی نیز مدیر مجلهٔ *فلاحت و تجارت* بود؛ نیز از متجددان و عضو جامعهٔ محصلان ایران در آلمان به‌نام جمعیت امید ایران و از بنیان‌گذاران مجلهٔ نوگرای *نامهٔ فرنگستان* در سال ۱۳۰۳ و نویسندهٔ اولین سرمقالهٔ آن است. او پس از بازگشت به ایران، روزنامه‌نگاری را با مجلهٔ *ایران جوان* ادامه داد. عباس خلیلی نخست در روزنامهٔ *بلدیه* با سیدضیاء طباطبایی کار می‌کرد؛ پس از سقوط سیدضیاء (۱۳۰۰) روزنامهٔ *اقدام* را منتشر می‌کرد. ربیع انصاری در روزنامهٔ *کیوان* قلم می‌زد. محمد مسعود برای تحصیل در رشتهٔ روزنامه‌نگاری به بروکسل رفت و پس از چهار سال در ۱۳۱۷، موفق به دریافت مدرک فوق‌لیسانس روزنامه‌نگاری شد. طبق مقررات این آموزشگاه عالی، مدتی در یکی از جراید بروکسل به‌نام *گازت* کارآموزی می‌کرد و به‌دلیل چاپ مقاله‌ای دربارهٔ کمونیسم، اجازهٔ کار در نشریات اروپا را نیافت. مسعود پس از برگشت به ایران، مدیر روزنامهٔ *مرد امروز* بود.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

منابع

- انصاری، ربیع [۱۳۰۸] (بی‌تا). *جنایات بشر یا آدم‌فروشان قرن بیستم*. چ۵. تهران: مطبعهٔ پیروز.
- ـــــــــــ (۱۳۱۱). *سیزدهٔ عید نوروز*. تهران: چاپخانهٔ خاور.
- بالایی، کریستف (۱۳۷۷). *پیدایش رمان فارسی*. ترجمهٔ مهوش قویمی و نسرین خطاط. تهران: انتشارات معین و انجمن ایران‌شناسی فرانسه در تهران.
- پاینده، حسین (۱۳۸۸). «رمان رئالیستی یا سند اجتماعی؟ نگاهی به مدیر مدرسهٔ آل‌احمد». *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. س۱. ش۲. صص۶۹ـ۹۸.
- حجازی، محمد [۱۳۰۷] (۱۳۴۳). *هما*. چ۶. تهران: ابن‌سینا.
- خلیلی، عباس (۱۳۰۵). *اسرار شب*. تهران: مطبعهٔ سعادت.
- ـــــــــــ [۱۳۰۴] (۱۳۲۰). *انسان*. چ۳. تهران: انتشارات کتاب‌فروشی و چاپخانهٔ اقبال.
- ـــــــــــ [۱۳۰۳] (۱۳۴۳). *روزگار سیاه*. چ۲. تهران: مطبعهٔ فاروس.
- دولت‌آبادی، یحیی (۱۳۰۵). *شهرناز*. تهران: مطبعهٔ مجلس.
- سپانلو، محمدعلی (۱۳۶۹). *نویسندگان پیشرو ایران*. چ۳. تهران: نگاه.
- شادمان، سیدفخرالدین (۱۳۰۷). *کتاب بی‌نام*. تهران: مطبعهٔ سیروس.
- شریف، علی‌اصغر (۱۳۰۵). *خونبهای ایران یا عشق و شکیبایی*. تهران: مطبعهٔ مجلس.
- صادقی‌محسن‌آباد، هاشم و رحمانی‌قناویزباف، علی (۱۳۹۶). «سیر تحول شنودپذیری و اعتبار راوی در داستان‌های کوتاه سیمین دانشور». *ادبیات پارسی معاصر*. س۷. ش۳. صص۱۵۳ـ۱۷۵.
- کامشاد، حسن (۱۳۸۴). *پایه‌گذاران نثر جدید فارسی*. تهران: نشر نی.
- کسروی، احمد (۱۳۷۷، ۱۹۹۸). *صوفیگری*. بن: انتشارات آزاده (آلمان).
- گلشن، حسینعلی (۱۳۰۹). *بانوان واژون‌بخت*. اصفهان: مطبعهٔ سعادت.
- مسعود، محمد [۱۳۱۱] (بی‌تا). *تفریحات شب*. چ۶. ناشر: بنگاه مطبوعاتی پروانه، چاپخانهٔ نقش‌جهان.
- ـــــــــــ [۱۳۱۲] (بی‌تا). *در تلاش معاش*. تهران: مؤسسهٔ مطبوعات علمی.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

- ـــــــــــــ [۱۳۲۱] (بی‌تا). *گل‌هایی که در جهنم می‌روید*. تهران: بنگاه مطبوعاتی علی‌اکبر علمی.
- مشفق‌کاظمی، مرتضی (۱۳۰۹). *رشک پریها*. تهران: مطبعهٔ روشنایی.
- ـــــــــــــ [۱۳۰۳] (۱۳۴۷). *تهران مخوف*. چ۶. تهران: سازمان انتشارات ارغنون.
- ـــــــــــــ [۱۳۰۵] (۱۳۴۸). *یادگار یک شب*. چ۳. تهران: سازمان انتشارات ارغنون.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷). *سیر تحول ادبیات داستانی و نمایشی (از آغاز تا ۱۳۲۰ شمسی)*. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۶). *صد سال داستان‌نویسی در ایران*. ج۱ـ۲. چ۴. تهران: نشر چشمه.
- وات، ایان (۱۳۷۹). *پیدایی قصه*. ترجمهٔ ناهید سرمد. تهران: نشر علم.
- هلپرین، جان (۱۳۸۶). «نظریهٔ رمان» در *نظریه‌های رمان*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر.
- یاوری، هادی (۱۳۹۰). *از قصه به رمان. بررسی امیرارسلان به‌منزلهٔ متن گذار از دوران قصه به رمان*. تهران: سخن.
- Aczel, R. (1998). "Hearing Voices in Narrative Texts". *New Literary History*. Vol. 29. No. 3. Theoretical Explorations (Summer, 1998). pp. 467-500.
- Ansari, R. [1929] (nd.). *Jenāyāt-e Bashar*. 5th Ed. Tehran: Piruz Publication. [in Persian]
- _____ (1932). *Sizdeh-e Eid-e Nowruz*. Tehran: Khāvar Publication. [in Persian]
- Balaÿ, Ch. (1998). *Peidāyesh-e Romān-e Farsi*. Mahvash Qavimi & Nasrin Khatāt (Trans.). Moein Publication. [in Persian]
- Booth, Wayne C. (1983). *The Rhetoric of Fiction*. 2nd Ed. Chicago: The University of Chicago Press. First Edition 1961.
- Chatman, S.B. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Dawson, P. (2016). "From Digressions to Intrusions: Authorial Commentary in the Novel". *Studies in the Novel*. 48(2). pp. 145-167.
- Dowlat Abadi, Y. (1926). *Shahrnāz*. Tehran: Majles Publication. [in Persian]

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

- Ermarth, E.D. (1998). *Realism and Consensus in the English Novel Time, Space and Narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ford, F.M. (1929). *The English Novel*. Philadelphia: J.P. Lippincot.
- Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An Essay in Method*. lane E. Lewin (Tr.). Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Golshan, H.A. (1930). *Bānovān-e Vāzhun Bakht*. Esfahan: S'ādat Publication. [in Persian]
- Halperin, J. (2007). "Nazarie-ye Romān" In *Nazariehā-ye Romān*. Hosein Payande (Tr.). Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- Hejazi, M. [1928] (1964). *Homā*. 6th Ed. Tehran: Ebn-e Seynā Publication. [in Persian]
- Kamshad, H. (2005). *Pāyegozārān-e Nasr-e Jadid-e Fārsi*. Tehran: Nei Publication. [in Persian]
- Kasrawi, A. (1998). *Sufigari*. Bonn: Āzāde Publication. [in Persian]
- Khalili, A. (1926) *Asrār-e Shab*. Tehran: Saādat Publication. [in Persian]
- _____ [1925] (1941). *Ensān*. 3rd Ed. Tehran: Enteshāaāt- e Ketābforushi o Chāpkhān- ye Eqbāl Publication. [in Persian]
- _____ [1924] (1964). *Ruzegār-e seyāh*. 2nd Ed. Tehran: Fārus Publication. [in Persian]
- Marzolpl, U. (1999). "A Treasury of Formulaic Narrative: The Persian Popular Romance Hosein- e kord". *Oral Tradition*. Vol. 14. No. 2. (October 1999) pp. 279- 303.
- Mas'ud, M. [1932] (nd.). *Tafrihāt- e Shab*. 6th Ed. Tehran: Naqsh-e Jahān Publicaton. [in Persian]
- _____ [1933] (nd.). *Dar Talāsh-e Ma'āsh*. Tehran: Mo'sesa- ye Matbu'āt- e 'elmi Publication. [in Persian]
- _____ [1942] (nd.). *Golhāei ke dar Jahanam Miruyad*. Tehran: Bongāhe Matbu'ti-e Ali Akbar- e 'elmi Publication. [in Persian]
- Mir Abedini, H. (2007). *Sad Sāl Dāstānnevisi dar Irān*. Vol. 1-2. 4th Ed. Tehran: Cheshme Publication. [in Persian]
- _____ (2008). *Seir-e tahavol-e Adabyat-e Dāstani o Namāyeshi*. Tehran: Farhangestān-e Zabān o Adab-e Fārsi Publication. [in Persian]
- Moshfeq Kazemi, M. (1930). *Rashk-e por Bahā*. Tehran: Rowshanāei Publication. [in Persian]
- _____ [1924] (1968). *Tehrān-e Makhuf*. 6th Ed. Tehran: Arqanun Publication. [in Persian]

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

- _____ [1926] (1969). *Yādegār-e Yek Shab*. 3th Ed. Tehran: Arqanun Publication. [in Persian]
- Payandeh, H. (2009). "Romān-e Reālistiy yā Sanad-e Ejtemāei? Negāhi be Modir –e Madrese -e Āle Ahmad". *Jāme'shenāsei- e Honar o Adabiāt*. Vol. 1. No. 2. pp. 69- 98. [in Persian]
- Rimmon-Kenan, Sh. (2005). *Narrative Fiction, Contemporary Poetics*. 2nd Ed. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Sadeqi, M.H. & Q.A. Rahmani (2017). "Seir-e tahavol-e Shonudpaziri o E'tebār-e Rāvi dar Dāstānhā-ye Kutāh-e Simin-e dāneshvar". *Adbiāt-e Parsi-e Mo'āser*. Vol. 7. No. 3. pp. 153- 175. [in Persian]
- Sepanlu, M.A. (1990). *Nevisandegān-e Pishrow-e Iran*. 5th Ed. Tehran: Negāh Publication. [in Persian]
- Shademan, S.F. (1928). *Ketāb-e Bi Nām*. Tehran: Seirus Publication. [in Persian]
- Sharif, A.A. (1926). *Khunbahā-ye Irān ya Eshq o Shakibāei*. Tehran: Majles Publication. [in Persian]
- Szegedy-Maszák, M. (1988). "Notes toward a historical definition of realism". *Neohelicon*. Vol. 15. No. 2. pp. 31-54.
- Watt, I. (2000). *Peydāei-e Qese*. Nahid Sarmad (Tr.). Tehran: 'elm Publication. [in Persian]
- Wellek, R. (1969). "The Concept of Realism in Literary Scholarship". *Neophilologus*. Vol. 45. No. 1. pp. 1- 20.
- Yavari, H. (2011). *Az Qese be Romān. Baresi-e Amir Arsalān be Manzelei-e Matn-e Gozār az Dowrān-e Qese be Romān*. Tehran: Sokhan Publication. [in Persian]

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]

Intrusive Narrators in Early Persian Novels: The Realism Challenge

Hashem Sadeghi Mohsen Abad [1*]

1. ssistant Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Neyshabur

Received: 03/03/2020 Accepted: 10/09/2020

Abstract

Realist novels strive to present an objective image of reality by mainly using impersonal impartial narrators. Moreover, an intrusive narrator leads to a fabricated narrative and overshadows its verisimilitude. The present study aimed to investigate all kinds of intrusion by narrators in the Persian novels from 1921 till 1941 in terms of realism. To do so, first the signs of narrator intrusion were identified and categorized in the novels under study. Then, narrator intrusion was investigated in terms of components of realism. The main narrator intrusion techniques included narrator's self-expression, explanations about narrative act, judgments about story characters and actions, generalizations of emotions and actions of characters, and delivery of sociopolitical speeches by the narrator/author. The results revealed that some narrator intrusion techniques, especially narrator's self-expression and explanations about narrative act, had roots in the novelty of the novel genre and had been influenced by the then common narrative models in the traditional genres such as storytelling and the like. Explanations about narrative act may weaken the illusion of reality and verisimilitude by highlighting the constructivism of a literary work. Furthermore, a belief in the educational function of the literature and the delivery of long ideological speeches would lead to the inconsistency of journalistic missions with the realist criteria for novel narration and thus would undermine an absent or impartial narrator.

Keywords: Persian novel, intrusive narrator, journalism, narrator's presence, narrative levels

* Corresponding Author's E-mail: sadeghi.hashem62@gmail.com

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.52.3.5]