

کودکِ قربانی در «بچه کثیف» و «بچه مردم»

مقاله پژوهشی

طاهره جعفری حصارلو^۱

دکتری زبان و ادبیات فرانسه، گروه زبان و ادبیات فرانسه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

چکیده

رسالت ادبیات تطبیقی؛ تشریح خط سیر روابط و پیوندهای ادبی و بخشیدن روح تازه و شاداب به آنهاست. ادبیات تطبیقی عامل بزرگی در تحقیقات جامعه‌شناسی و درک صحیح آنهاست که در ایجاد روح تفاهم و تعاون میان انسانها و جوامع بشری سودمند است. مقاله حاضر به شیوه توصیفی، تحلیلی و تطبیقی، به بررسی مقایسه‌ای و تطبیقی بچه کثیف اثر فرانسوا موریاک و بچه مردم اثر جلال آل احمد براساس رویکرد مکتب واقع‌گرایی می‌پردازد. موریاک و آل احمد به دنیای معصوم و امن کودکانه گام می‌نهند و از روی جنایت‌های روابط انسانی پرده برمی‌دارند. در حقیقت توجه موریاک و آل احمد به دوران کودکی را باید غبطه آنها به گذشته دانست و نشانگر تلاش دو نویسنده است برای بیرون آمدن از قالب انسانی بزرگسال و پناه بردن به دنیای پاک و بی‌آلایش کودکان. یافته‌های این تحقیق نشانگر این است که هدف این دو نویسنده برای خلق چنین آثاری، بازگویی حقیقت‌های تلخی است که در جامعه برای کودکان رخ می‌دهد؛ گویی حقیقت‌های تلخ جامعه تنها در سیمای پاک و بی‌گناه کودکان امکان تجلی و ظهور می‌یابند و با تأکید بر جایگاه کودک به بازسازی دنیای در حال فروپاشی دلبسته‌اند.

کلیدواژه‌ها: فرانسوا موریاک، جلال آل احمد، ادبیات تطبیقی، کودک

۱. مقدمه

ادبیات تطبیقی به پیوندهای ادبی، سازوکار و تأثیر و تأثر آن می‌پردازد: «ادبیات تطبیقی از شاهکارهای نقد ادبی است که به سنجش آثار، عناصر، انواع، سبک‌ها، دوره‌ها، جنبش‌ها و چهره‌های ادبی و بطور کلی مقایسه ادبیات در مفهوم کلی آن در دو یا چند فرهنگ و زبان مختلف می‌پردازد» (امین مقدسی، ۱۳۸۶: ۷). در واقع ادبیات تطبیقی به دنبال موضوعاتی است که یک فرهنگ از فرهنگ دیگری گرفته و با شرایط تاریخی،

جغرافیایی و تمدنی خود آن را بومی کرده، تغییر می‌دهد و خلق و خو و عواطف نویسندگان خود را در آن وارد می‌سازد. نهالی را که از سرزمینی بیگانه آورده است، با احساسات، مشاعر، فهم و درک خود و ملتش پیوند می‌دهد و لباس ملی به آن می‌پوشاند. با هر عضوی قامتی می‌سازد که برای فهم اصالت آن محققان باید تلاش‌های زیادی مبذول دارند.

اهمیت این رشته آن‌چنان که امروزه احساس می‌شود، در گذشته احساس نمی‌شد. هر روز که ارتباطات گسترش می‌یابد، جهانیان به‌ویژه فرهنگ دوستان با یکدیگر بیشتر آشنا می‌شوند، امکان فهم، تعامل و دسترسی به منابع، مصادر و آثار افزایش می‌یابد و حوزه ادبیات تطبیقی وسیع‌تر می‌گردد. اگر رواج فرهنگ گفت‌وگو، نقش رایانه و سرعت پیشرفت فناوری را به این عامل بیفزائیم، تصور گستردگی حوزه ادبیات تطبیقی واضح‌تر و آسان‌تر خواهد بود. پدیده جهانی شدن، صرف‌نظر از نقش مثبت یا منفی آن، عامل مهمی است که حوزه فرهنگ را بطور عام و ادبیات تطبیقی را بطور خاص، تحت تأثیر خود قرار خواهد داد. هدف و غایت ادبیات تطبیقی یافتن رشته‌های اتصال دو ملت و درک ریشه‌های جریان‌های فکری و تأثیرگذار بر دو یا چند فرهنگ است. در دادوستد فرهنگی، فرهنگی غالب است که بتواند به نیازهای انسانی پاسخی قانع‌کننده‌تر بدهد.

ادبیات کودکان شامل بخشی از ادبیات است که از طرف بزرگسالان جامعه در راه گسترش فکر و سطح دانش کودکان و همچنین پرورش دادن ذوق و استعدادهاى آن نوشته می‌شود. تا قبل از انقلاب مشروطه این گونه خاص از ادبیات در ایران مطرح نبود اما با شکل‌گیری انقلاب مشروطه و بروز تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، جامعه در مسیر نواندیشی و نوگرایی افتاد. ادبیات کودک به‌شکل امروزی‌اش از دوره مشروطه شروع شد. جنبش مشروطه‌خواهی همان‌گونه که در ادبیات فارسی تأثیر عمیق به جا گذاشت و دیدی واقع‌بین و مردم‌گرا به آن بخشید، در ادبیات کودکان نیز مؤثر واقع شد. با شکل‌گیری این تحولات در زمینه ادبیات بزرگسالان، در زمینه ادبیات کودکان نیز گروهی از نویسندگان این دوره شروع به نوشتن داستان برای کودکان کردند که این کارها برای آنها بیشتر جنبه تفنن و سرگرمی داشت. در راستای تحولات فرهنگی که به‌واسطه این انقلاب در کشور روی داد، در زمینه ادبیات کودک نیز شاهد تحولات گسترده‌ای هستیم. یکی از عوامل اصلی پیدایش ادبیات نو کودکان در ایران، دگرگونی در زبان ادبی دوره مشروطه است. ادبیات مشروطه زبان فرهنگ شفاهی و ادبیات سنتی نوشتاری کودکان ایران را به زبان امروزی پیوند داد. در پیدایش نثر ساده که پیش درآمدی برای پدیداری ادبیات داستانی نو کودکان بود، گروهی از نویسندگان و روشنفکران نقش داشته‌اند. نویسندگان ایرانی به‌واسطه آشنایی با ادبیات غرب و تأثیر پذیرفتن از آن، نگرشی جدید به کودکان و ادبیات آنها پیدا کردند و با ساده‌تر شدن نثر فارسی دست نویسندگان برای نوشتن آثاری متناسب با

سن کودکان بازر شد. در دوران پس از مشروطه تا سال ۱۳۰۰ ه. ش عبدالرحیم طالبوف یکی از معروفترین نویسندگان در عرصه ادبیات کودک بود و با ظهور جبار عسگرزاده در سال ۱۳۰۰ ه. ش ادبیات کودک به شکل مدرن آن سمت و سوی خود را پیدا کرد و توانست به عنوان گونه‌ای خاص از ادبیات در جامعه مطرح شود. در جنبش بنیان‌گذاری آموزشگاه‌های نو و سوادآموزی کودکان، همواره بر آموزش پسران تأکید و پافشاری می‌شد. به همین دلیل روی سخن نویسندگان آثار آموزشی بیشتر با پسران بود. توجه بیش از حد به کودک پسر و در حاشیه قرار دادن دختران در کتاب‌ها، بازتابی بود از نگرش جامعه به دختران، که آموزش را برای آن‌ها ناپسند می‌دانست. یکی از دلایل این موضوع را می‌توان بی‌بند و باری‌های حاصل از حکومت پادشاهان قاجار دانست که باعث می‌شد مردم مذهبی ایران نگران حضور دخترانشان در چنین جامعه‌ای باشند. با افزایش شمار باسوادان و گسترش فرهنگ غرب در ایران، ادبیات کودکان از آن پوسته و شکل قدیمی خود بیرون آمد و چهره‌ای نو و هماهنگ با ادبیات کودکان در غرب یافت. در این دوره ادبیات عامه کودک نیز مورد توجه نویسندگان قرار گرفت. مخاطبان عمده و اصلی ادبیات عامیانه در ایران، کودکان بوده‌اند. با وجودی که بیشتر قصه‌های عامیانه خاص کودکان نبوده و قهرمانان آن نیز کودک نیستند، اما باید گفت هم بزرگترها و هم کودکان از خواندن این داستان‌ها لذت می‌بردند. توجه به ادبیات کلاسیک، میانه و واقع‌گرایی از خصایص اصلی داستان‌ها در دههٔ چهل است. از خصوصیات دیگر ادبیات در این دهه، رسوخ شعر نوین در قلمرو ادبیات کودک است. دههٔ چهل از نظر ادبی برای کودکان و بزرگسالان دههٔ پربراری بود. در این دوره ادبیات تألیقی و تصویرگری ایرانی در برابر ادبیات ترجمه و تصویری خارجی روندی رو به رشد به خود گرفت. هم‌چنین در این دهه سه نهاد در قلمرو ادبیات کودک تأسیس گردید که نشان از توجه جامعه به کودکان و مسائل پیرامون آن‌ها است.

ادبیات کودک در دوران قبل از انقلاب اسلامی به خاطر جریان‌ات سیاسی و مبارزات مردمی زیر لوای سیاست رفت. فشارهای سیاسی و اجتماعی رژیم پهلوی باعث شد که انقلابیون برای بیان سخنان خود به زبان نماد، تمثیل و اشاره در آثار کودکان متوسل شوند. آن‌ها در قالب داستان‌هایی که به ظاهر برای کودکان نوشته شده بودند، توانستند حرف‌های سیاسی خود را بزنند. این مسأله باعث شد که ادبیات کودک از آن شکل واقعی خود خارج شده و مانند ابزاری در دست بزرگسالان قرار گیرد. جلال آل‌احمد و فرانسوا موریاک از داستان‌نویسانی هستند که از کودکان به عنوان یکی از قهرمانان، در داستان‌های بزرگسالان استفاده کرده‌اند. حضور کودکان در این دو اثر جلال آل‌احمد و فرانسوا موریاک چگونه است؟ هر یک از دو نویسنده تا چه حد در بازتاب دادن زندگی و دنیای کودکان و نوجوانان سرزمین خود موفق بوده‌اند؟ حضور کودکان در

این دو اثر تا چه اندازه در شکل‌گیری شخصیت‌های دیگر مؤثر است؟ اشتراکات وضعیّت کودک در این دو اثر کدام است؟

۱.۱. ضرورت و اهمیّت پژوهش

مطالعات تطبیقی یک روش بسیار مهم در حوزه مطالعات علوم انسانی بویژه ادبیات و آثار داستانی است که می‌تواند به نشان دادن همسانی میان آثار ادبی خلق شده با رویکرد تحلیلی و نقادانه کمک کند: «ادبیات تطبیقی علمی است که روابط خارجی میان ملل گوناگون را بررسی می‌کند و از تأثیرپذیری‌ها و تأثیرگذاری‌ها میان ادبیات ملی یک کشور و دیگر کشورها سخن می‌گوید.» (غنیمی‌هلال، ۱۹۸۷: ۱۸). با توجه به وجوه مشترک آثار جلال آل احمد و فرانسوا موریاک که یکی از این وجوه حضور پررنگ کودکان و نوجوانان به عنوان شخصیت‌های داستانی و هم‌چنین توجه ویژه موریاک و آل احمد به چالش‌های زندگی کودکان و نوجوانان در جامعه و اینکه هر دو نویسنده از نویسندگان مطرح و معتبر در جوامع خود و جهان هستند، مطالعه و بررسی مقایسه‌ای جایگاه کودک و نوجوان در آثار دو نویسنده - که برخاسته از زمینه‌های فرهنگی متفاوتند - ضروری و کارآمد است.

نقش مهم ادبیات تطبیقی در نشان دادن دیدگاه دو نویسنده در توصیف یک موضوع مشترک و قرابت یا فاصله بین دو فرهنگ متفاوت است. ادبیات تطبیقی سهم بسزایی در آشتی دادن فرهنگ‌ها و ادبیات ملل مختلف با یکدیگر دارد و این نقش تنها با قیاس‌هایی صورت می‌پذیرد که از خلال یک یا چندین اثر ادبی متفاوت به دست می‌آیند (راد، فارسیان و بامشکی، ۱۳۹۷: ۷).

با توجه به اینکه شخصیت‌های کودک در داستان‌های معاصر جایگاه ویژه و منحصر به فردی دارند، ضروری است نویسندگان این داستان‌ها به دلیل رویارویی با قشر عظیمی از مخاطبان کودک - با روحيات گوناگون - که در حال رشد و شکل‌گیری شخصیت و کمال هستند، حساسیت و دقت کافی را به عمل آورند. «بی‌شک هیچ علمی از علوم جدید به اندازه ادبیات تطبیقی به ادبیات کشورها خدمت نکرده است؛ زیرا ادبیات تطبیقی عمق روابط و پیوندهای فکری و هنری میان ادبیات کشورها را روشن ساخته و نوعی تعامل دادوستد بی‌سابقه میان آن‌ها ایجاد کرده است. از این‌رو هر کوششی در این زمینه غنیمت است و می‌تواند مورد توجه علاقه‌مندان ادبیات بومی و فرا ملی واقع شود.» (جعفری‌حصارلو و آبکه، ۱۳۹۸ الف: ۱۵۹).

مهم‌ترین اهداف این مقاله: بررسی چگونگی حضور کودکان در آن دسته از داستان‌های معاصر است که برای بزرگسالان نوشته شده است؛ بررسی جایگاه کودکان و نوجوانان در آثار دو نویسنده؛ بررسی میزان توفیق دو نویسنده در بازتاب دادن زندگی و دنیای کودکان و نوجوانان سرزمین خود؛ تبیین آسیب‌ها،

دشواری‌ها و معضلات زندگی کودکان و نوجوانان در آثار دو نویسنده و بررسی شباهت‌های وضعیت حضور کودکان در آثار دو نویسنده.

۲. پیشینه پژوهش

ادبیات کودک سرآغاز معینی ندارد و تعیین تاریخ دقیق برای آن ممکن نیست اما می‌توان فولکلور و فرهنگ عامه را سرآغاز ادبیات و بخصوص ادبیات کودکان دانست. آنچه مسلم است این نکته است که باید نطفه پیدایش این نوع ادبیات در جهان را در اروپا جست. بطور واضح می‌توان گفت ادبیات کودک، شاخه‌ای از ادبیات معاصر جهانی است که ابتدا در اروپا شکل گرفت و سپس به سایر کشورهای جهان راه پیدا کرد. اواخر قرن هفدهم را می‌توان شروع ادبیات خاص کودکان و تألیف کتاب برای کودکان در جهان دانست. در قرن هجدهم گام‌های مؤثری در زمینه توسعه و گسترش ادبیات کودکان به عمل آمد که بنیان ادبیات کودکان امروز بشمار می‌روند. در اوایل قرن نوزدهم با ظهور مکتب رمانتیسم، توجه به فرهنگ عامه فزونی گرفت و در نتیجه قصه‌های پریان رواج یافت. از آغاز قرن بیستم، جریان ملی ادبیات کودک به یک جریان ملی تبدیل شد. ادبیات از کشوری به کشور دیگر می‌رفت و به زبان آن کشور و یا آن منطقه ترجمه می‌شد. (محمدی و قایینی، ۱۳۸۳: ۲۵۴). قرن بیستم را قرن کودک نامیده‌اند، چرا که در این قرن، کودک به‌عنوان فردی مهم و شخصیتی مستقل که دارای نیازها، سلاقی، علایق و حقوق خاص خود هست در جامعه و خانواده مورد توجه قرار گرفت. قرن بیستم اوج شکوفایی ادبی، تنوع موضوعی و کیفیت آثار مخصوص کودکان است.

در فرهنگ‌نامه کودکان و نوجوانان در این باره چنین آمده است:

«نخستین آثار ادبی، هنگامی پدید آمد که آدمی سخن گفتن را برای بیان احساس و اندیشه و تخیل خود به کار برد. این نخستین گفتارها پایه و مایه ادبیات شفاهی شد که سینه به سینه از نسلی به نسلی دیگر انتقال یافت. ادبیات شفاهی مردمان روزگار کهن از زمانی که آدمی توانست از خط و نوشتن برای ثبت گفتار و پیام و اندیشه و احساس خود استفاده کند، به‌صورت ادبیات مکتوب یعنی سخن نقش بسته بر لوح‌های گلی، سنگی، چوب، استخوان، کاغذ و مانند آن‌ها در آمد. به‌طور کلی ادبیات شفاهی را پایه و مایه آثار ادبی، یعنی ادبیات مکتوب دانسته‌اند. انسان نخستین، به یاری گفتار به بیان ترس، اندوه، شادی و شگفتی خود می‌پرداخت. به هنگام رویارویی با پدیده‌های طبیعی چون رعد و برق و برف و باران و... از تخیل مایه می‌گرفت تا چون و چرایی پدیده‌های طبیعی را بیان کند.» (فرهنگ‌نامه کودکان و نوجوانان، ۱۳۷۱: ۱۱۲)

اما تاکنون پژوهشی تطبیقی در مورد جایگاه کودک در این دو اثر موریاک و جلال انجام نشده است. این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی به‌صورت کتابخانه‌ای مورد تطبیق قرار گرفته است. ابتدا با مطالعه هر دو اثر موریاک و آل احمد جایگاه کودک و نوجوان در هر دو اثر تبیین می‌شود. سپس با رویکردی تطبیقی براساس

مکتب واقع‌گرایی، وجوه تشابه هر دو اثر، با تأکید بر شخصیت‌های کودک و نوجوان بررسی می‌گردد. از فواید ادبیات تطبیقی، توانایی و مهارتی است که در اختیار پژوهشگر می‌نهد تا او بتواند هر آنچه را که اصیل و بومی است از اندیشه و فرهنگ بیگانه بازشناسد. افزایش تفاهم و نزدیکی میان ملل از رهگذر آشنایی با آیین‌ها، شیوه اندیشه، آرمان‌های ملی، رنج‌های میهنی، منافع متقابل از طریق دادوستد، اثرپذیری و اثرگذاری از جمله مزایای ادبیات تطبیقی است. اما تمام پژوهشگران در این گفتار اتفاق نظر دارند که رسالت پژوهش‌های تطبیقی در درجه نخست غنی‌سازی ادبیات ملی از رهگذر بهره‌گیری از ادبیات بیگانه است. (ندا، ۱۳۸۷: ۳۵).

۳. بحث

تطبیق وسیله‌ای است برای رسیدن به هدفی که تبیین تعاملات و مبادلات ادبی بین ملت‌های مختلف می‌باشد. ادبیات تطبیقی مقایسه را بهانه‌ای قرار می‌دهد تا به شناخت و ارتباط بین ملت‌ها و فرهنگ‌ها برسد و با شناساندن تفکر مشترک به تفاهم ملت‌ها کمک کند. تأثیرپذیری و تأثیرگذاری بین نویسندگان و آثار ادبی در ملت‌ها و زبان‌های مختلف از عواملی است که در ادبیات تطبیقی مورد توجه است. ادبیات تطبیقی در واقع عبارت است از:

«تحقیق در باب روابط و مناسبات بین ادبیات ملل و اقوام مختلف جهان و پژوهنده‌ای که به تحقیق در این رشته اشتغال دارد، مثل آنست که در سرحد قلمرو زبان قومی به کمین می‌نشیند تا تمام مبادلات و معاملات فکری و ادبی را که از آن سرحد بین آن قوم و اقوام دور و نزدیک دیگر روی می‌دهد تحت نظارت و مراقبت خویش بگیرد و پیدا است که حاصل تحقیق او با میزان دقت و مراقبتی که در این تحقیق به کار بندد مناسب خواهد بود. بنابراین شاید بتوان گفت که حاصل تحقیق در کیفیت تجلی و انعکاسی است که اثر ادبی قومی در قوم دیگر پیدا می‌کند» (زرین‌کوب، ۱۳۵۴: ۱۲۷).

آل احمد یکی از نویسندگان بنام و تأثیرگذار ایران است. او فعالیت نویسندگی اش را زمانی آغاز کرد که شرایط اقتصادی، سیاسی و اجتماعی ایران دچار آشفتگی زیادی شده بود، جامعه ایران مرکز توجه قدرت‌های جهانی قرار گرفته و ارتباط و تعامل با کشورهای غربی یکی از عوامل گسترش روزافزون ایدئولوژی‌های غربی در این دوره بود. در شرایط این سال‌ها آشفتگی اوضاع زندگی و معیشت مردم مبارزاتی را می‌طلبید که با سلاح قلم و با شهامت به مبارزه با ناراستی‌ها برخیزند و در این راه از هیچ کوششی دریغ نکنند. آل احمد در سخنوری مهارتی خاص داشت و با صراحت کلام خود افراد را جذب می‌کرد. هم‌چنین زبان عربی و فرانسه را خوب می‌دانست که این برای او یک مزیت به‌شمار می‌رفت و باعث شده بود خیلی زود مراحل ترقی را طی کند. آل احمد پای در راه نقد و اصلاح جامعه خویش می‌گذارد و تأثیر این عقاید را نیز می‌توان در آثار او مشاهده نمود: «آل احمد به‌عنوان یک نویسنده متعهد، شرایط و جریان‌های گوناگون جامعه خود را به‌درستی

درک و دیگران را هوشمندانه آگاه کرده است.» (شرکت مقدم و احمدی، ۱۳۹۷: ۱۱۱). آزادی، بهبود شرایط اجتماعی زنان، توجه به کودکان و ممانعت از کار کردن آن‌ها، از بین رفتن نظام سرمایه‌داری... از جمله مفاهیم و مسائلی بود که مورد توجه آل‌احمد قرار گرفت.

کودکان علاوه بر حضور در داستان‌ها به‌عنوان قهرمان، گاهی نیز به‌عنوان ناظر حضور دارند. در دوران معاصر نوشتن داستان‌هایی از کودکان میان داستان‌نویسان گسترش چشم‌گیری یافته است. داستان‌نویسان از نوشتن این‌گونه داستان‌ها اهداف متعددی را دنبال می‌کنند، یکی از این اهداف، بازگویی خاطراتی است که نویسنده در دوران کودکی تجربه کرده است. به‌دلیل واقعی بودن داستان‌ها و تلاش نویسنده در بازگویی دقیق و درست ماجراها، بیشتر این‌گونه داستان‌ها در حد یک خاطره‌گویی معمولی باقی ماندند و نتوانستند به اثری هنرمندانه و قابل قبول تبدیل شوند. از دیگر اهداف نویسندگان برای خلق چنین آثاری، بازگویی حقیقت‌های تلخ جامعه از نگاه کودکان است. گویی حقیقت‌های تلخ جامعه تنها در برابر چشمان پاک و بی‌گناه کودکان امکان تجلی و ظهور می‌یابد و تنها با امید به وجود کودکان است که می‌توان به بازسازی دنیای در حال فروپاشی چشم امید داشت. کودکان علاوه بر حضور در داستان‌های کودکانه به‌عنوان قهرمان داستان، گاهی در سایر انواع داستان‌ها نیز به‌عنوان قهرمان یا ناظر حضور دارند. در داستان‌های معاصر نیز حضور قهرمانان کودک دیده می‌شود که دنیای متفاوت بزرگسالان را از دریچه چشم خود می‌نگرند و کوشش می‌کنند تا تناقض‌های موجود در ذهن کودکان خویشتن را به‌نوعی حل کنند. در میان داستان‌نویسان معاصر موریاک و آل‌احمد به حضور قهرمانان کودک در داستان‌های خود پرداخته‌اند و از آن‌جا که آل‌احمد دارای فرزندی نبوده، نگاه دیگری نسبت به کودکان دارد. موریاک و آل‌احمد در داستان‌های خود از قهرمان کودک بهره گرفته‌اند و توانسته‌اند علاوه بر خاطره‌گویی، با ظرفیتی مثال‌زدنی مسائل مهم اجتماعی آن دوران را در قالب داستان بازگو کنند.

۳.۱. راوی مداخله‌گر

موریاک و آل‌احمد بسیاری از افکار و خواسته‌های خود را در قالب حرف‌ها و گفت‌وگوهای شخصیت‌های داستانی خود بیان می‌کنند و از لابه‌لای حرف‌های شخصیت‌ها گاه به شعار دادن مشغول می‌شوند و گاه شخصیت‌های داستانی‌اشان را موشکافی می‌کنند و آن‌ها را مورد قضاوت قرار می‌دهند. بسیاری از مسائلی که توسط راوی مداخله‌گر داستان‌های این دو نویسنده مطرح می‌شوند یا مورد انتقاد قرار می‌گیرند، همان چیزهایی است که اصول فکری دو نویسنده را می‌سازند. بطور مثال در اغلب داستان‌های موریاک و آل‌احمد، بسیاری از مسائل مورد نظر راوی در لابه‌لای گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها بیان شده است. دلیل این امر شاید این باشد که هر دو نویسنده تلاش کرده‌اند حضور خود را از متن داستان دور از نظر نگاه دارند و به‌همین دلیل راهی غیر مستقیم برای گفتن آن‌ها یافته‌اند. هر دو نویسنده واقع‌گرا با انتخاب زاویه دید مناسب به لایه‌های

پنهان فکری شخصیت‌های داستان نفوذ می‌کنند و گاه علاوه بر این که آراء و نظرات خود را از زبان راوی بیان می‌کنند، شرح رویدادها با احساسات شخصی راوی درآمیخته و راوی به توصیف صرف رویدادها نمی‌پردازد. راوی روایت‌گر صرف وقایع نیست. شاید بتوان یکی از دلایل موفقیت موریاک. آل‌احمد در این دو اثر را، واقع‌گرایی و عدم سانسور واقعیت‌ها در این داستان‌ها دانست.

۲.۳. راوی خودآگاه

آثار این دو نویسنده را در بیشتر موارد می‌توان از نمونه‌های ادبیات تجربی دانست. چنانکه دانشور در این مورد می‌نویسد: «مدت‌ها بود ادبیات تجربی نظرش را جلب کرده بود، اما مگر آثار خودش در حقیقت غیر از ادبیات تجربی بود؟» (دانشور، ۱۳۷۱: ۳۷). موریاک و آل‌احمد تجربیات شخصی خود را در قالب داستان بیان کرده، مشکلات اجتماعی و فرهنگی جامعه خود را مطرح و به شرایط اجتماعی نامساعد عصر خویش می‌پردازند؛ بدین وسیله جامعه را در بوته انتقاد قرار می‌دهند. بنابراین عقاید راوی داستان‌هایشان همسو و موافق با نویسنده داستان است. هم‌چنین در زاویه دید انتخابی خود وجود تیزبین و موشکافشان را به رخ خواننده می‌کشند. راوی عقاید و نظریاتش را آشکارا و بی‌واسطه در گفت‌وگوهای خود در اختیار خواننده قرار می‌دهد. در واقع راوی، داستان را به سمت و سویی که مورد نظر اوست سوق می‌دهد، خواننده را در حال و هوا و وضعیت شخصی قرار می‌دهد، خصوصیات روحی و خلقی او را برای ما آشکار می‌کند. این راوی یا از حالات روحی عمیق خود خبر می‌دهد و شرایط را از نگاه خویش می‌سنجد یا دانای کلی است که به وراي آگاهی مخاطب دست دارد و از تمام جنبه‌های روحی او مطلع است. مثلاً در بچه کثیف و بچه مردم، هر دو مادر به شرایط و معضلات اجتماعی زنان آگاهند و هنگام شرح رویدادها نمی‌توانند از توضیح حالات روحی و اندیشه‌های خود غافل شوند. بنابراین در بسیاری موارد از احساسات تجربی و شخصی‌اش سخن می‌گویند که به‌عنوان واسطه بین ما و دنیای پیرامون خود عمل می‌کنند. باید توجه داشت که راوی خودآگاه فقط یک نقال قصه‌گو نیست، بلکه رسالت منتقدانه او بر روایت سرگرم‌کننده پیشی می‌گیرد. با مطالعه آثار موریاک و آل‌احمد به نظر می‌رسد بسامد و میزان تأثیرگذاری راوی خودآگاه بیش از راوی بی‌طرف است و در اکثر داستان‌هایشان سعی می‌کنند با توجه به طرز نگارش و عقاید خویش به فضای داستان سمت و سوق دهند و تنها روایت‌گر آنچه می‌بینند نباشند بلکه با توجه به داده‌های ذهنی خود فضایی را به مخاطب القا کنند که خودشان در نظر دارند: «رنالیسم بیان واقعی زندگی است و نویسنده رنالیسم به تصویر مشاهدات بسنده نمی‌کند؛ بلکه همواره عوامل و شرایط اجتماعی را در نظر می‌گیرد. در رنالیسم انتقادی، نویسنده به انتقاد از روابط انسان و محیط از یک سو و انسان و جامعه از سوی دیگر در یک نظام همت می‌گمارد.» (مرادی و

سیفی، ۱۳۹۸: ۱۳۹). این شیوه «بیشتر مورد استفاده نویسندگان تواناست و بهترین داستان‌های جهان در همین شیوه نگارش یافته‌اند.» (یونسی، ۱۳۸۲: ۷۲).

۳.۳. شخصیت‌پردازی رئالیستی

«نویسنده رئالیست قهرمان داستان خود را از میان مردم و هر محیطی که بخواهد، گزینش می‌کند. این فرد در عین حال که نماینده هم‌نوعان خویش و وابسته به اجتماعی است که در آن زندگی می‌کند، ممکن است نمونه برجسته و مؤثر یک عده از مردم باشد؛ ولی فردی مشخص و غیر عادی نیست.» (سیدحسینی، ۱۳۴۲: ۱۳۱).

شخصیت‌پردازی خلق شخصیت‌هایی است که در محدوده داستان مانند افراد واقعی جلوه‌گری کند: «نویسنده واقع‌گرا در پی آفریدن تصویری است که به واسطه شباهت زیادش با ادراک عادی ما از زندگی، مجذوب‌کننده است. نویسنده تصویری ظریف و عمیق خلق می‌کند و با ترفندهای روان‌شناختی مجاب‌کننده‌ای، انگیزه‌های گوناگونی را که منشأ حرکات و سکنات شخصیت‌هاست، به خواننده نشان می‌دهد و این امر با تصویری پذیرفتنی از جامعه‌ای که شخصیت‌ها در آن زندگی می‌کنند، همراه است.» (پک، ۱۳۶۶: ۱۱۳).

شخصیت کودک در بچه مردم، بچه سه ساله معصوم و بی‌گناهی است که قربانی خودخواهی‌های مادرش می‌شود. مادر کودک به دلیل ازدواج مجدد تصمیم می‌گیرد که بچه خود را در ازدحام خیابان گم کند. معصومیت و پاکی بچه غیر مستقیم و با استفاده از زبان کودکان به خوبی قابل درک و مشاهده است. به نحوی که هرکسی این داستان را می‌خواند دلش به رحم می‌آید و نسبت به بچه احساس دلسوزی می‌کند. بچه به دلیل سن کم قادر به درک ماجرا نمی‌باشد. زبان کودکان او (حتی به درستی نمی‌تواند واژگان را ادا کند و کلمات را شکسته بیان می‌دارد) باعث برانگیختن حس دلسوزی و شفقت در خواننده می‌شود. در صحنه‌ای از داستان که اسبی در چاله‌ای گیر کرده است و مردم در حال تماشای او هستند، بچه از مادرش می‌خواهد که او را بلند کند تا به تماشا پردازد: «خیلی اصرار کرد که بلندش کنم تا ببیند چه خبر است. بلندش کردم و اسب را که دستش خراش برداشته بود و خون آمده بود دید. وقتی زمینش گذاشتم گفت «مادل، دسس اوخ شده بودس» گفتم آره جونم حرف مادرشو نشنیده، اوخ شده» (آل‌احمد، ۱۳۲۷: ۱۳-۱۴). حس دلسوزی بچه نسبت به اسب زخمی، حکایت از شفقت کودکانه و پاکی ضمیر او دارد.

در ایستگاه ماشین با مادرش با زبان شیرین کودکانه گفت و گو می‌کند: «پس مادل چطور سدس؟ ماسین که نیومدس. پس بلیم قاقا بخلیم» (همان: ۱۴). شخصیت جستجوگر و کنجکاو کودکانه او نیز از لابه‌لای سؤالات پی‌درپی از مادرش دیده می‌شود: «یک بار پرسید «مادر تجا میلیم؟ من نمی‌دانم چرا یک مرتبه بی‌آنکه بفهمم، گفتم «میریم پیش بابا» بچه‌ام کمی به صورت من نگاه کرد. بعد پرسید «مادر تدوم بابا؟» من

دیگر حوصله نداشتم. گفتم «جونم چقدر حرف می‌زنی آگه حرف بزنی برات قاقا نمی‌خرم ها!» (همان: ۱۴). سن کم بچه باعث می‌شود که او از قضایا سر در نیورد و به باور کودکانه هر آن‌چه مادرش می‌گوید باور و درست تلقی کند. این مطلب نیز از خلال گفت‌وگوهای بچه (به واسطه زبان کودکانه) با مادرش قابل مشاهده است. مادر می‌خواهد به بچه پولی بدهد و به بهانه خرید قاقا او را به آن طرف خیابان بفرستد تا در میان شلوغی گم شود: «ده شاهی از جیبم در آوردم و بچه‌ام دادم. بچه‌ام حاج و واح مانده بود و مرا نگاه می‌کرد. هنوز پول گرفتن را بلد نشده بود. نمی‌دانستم چطور حالیش کنم. آن طرف میدان یک تخم کدویی داد می‌زد. با انگشتم نشانش دادم و گفتم «بگیر برو قاقا بخر. ببینم بلدی خودت بری بخری» بچه‌ام نگاهی به پول کرد و بعد رو به من گفت «مادل تو هم بیا بلیم» من گفتم «نه من اینجا وایسادم تورو می‌پام. برو ببینم خودت بلدی بخری...» (همان: ۱۴-۱۵). هنگامی که بچه از خیابان عبور کرد و آن طرف رسید. یک لحظه برمی‌گردد و به سوی مادر نگاه می‌کند؛ طوری که مادر سر جای خود خشکش می‌زند. کنش نگاه بچه به مادر حکایت از دل‌بستگی به مادر و امید برگشت دوباره به سوی است. غافل از اینکه دیگر مادرش را نخواهد دید. زبان کودکانه بارزترین عامل شخصیت‌پردازی غیر مستقیم در این داستان است که شخصیت معصوم و بی‌گناه، کنجکاو و ناآگاهی او از مسائل را به نمایش می‌گذارد.

شخصیت کودک در بچه کثیف نیز بچه زشت، کثیف و عقب‌افتاده‌ای است که قربانی نفرت مادرش می‌شود. مادر (پل) برای رسیدن به موقعیت بهتر و بارون شدن با اشراف‌زاده روستایی (گلاس سرنس) ازدواج می‌کند ولی پل هرگز «خانم بارون» نمی‌شود. او فقط «خانم گلاس» می‌شود: «در نهایت او [پل] حتی «خانم بارون» هم نشد. فقط یک خانم بارون وجود داشت: مادرشوهر پیرش.»^۱ (موریاک، ۱۹۵۱: ۱۲).

«بدین ترتیب او [پل] بسیار کوته‌بینانه در این تباهی ازدواج، و این زوالی که تا ابد برای خویش ساخته بود، شرکت می‌کرد. شب هنگام، این ریشخند سرنوشت، کابوس فروخته شدن برای بطالتی که حتی سایه‌اش نیز از او پنهان شده بود، روحش را تصرف می‌کرد و او را تا سپیده‌دم بیدار نگه می‌داشت. حتی هنگامی که او خود را با داستان‌ها و یا با تفکرات وقیح سرگرم می‌کرد، اساس تفکراتش ثابت باقی می‌ماند، پل تمام شب را در ظلمات چاهی که خود را در آن پرت کرده بود و می‌دانست که نمی‌تواند از آن جا بیرون بیاید، با خود کلنجار می‌رفت.»^۲ (همان: ۱۲).

حاصل این ازدواج ناهمگون گیوم (گیو) بود. پل از سرنس‌ها متنفر بود. مادر وقتی به پسرش نگاه می‌کند، فقط صورت کثیف و زشت، ران‌های نحیف، زانوهای نزدیک به هم و جوراب‌های افتاده روی کفش گیوم را می‌بیند. این بود موجودی که بدنیا آورده بود. مادر هرگز چشمان رنگی پسرش را در نظر نمی‌گیرد. برعکس، لب‌آویزان پسر (خیلی کمتر از لب‌های پدر) برای یادآوری دهانی نفرت‌انگیز، برای مادر کفایت می‌کند. از

دهان همیشه باز طفلش که بد نفس می کشید، متنفر بود. گیوم از دنیای کسی رانده شده بود که می بایست بیشترین عطوفت را به او هدیه می داد یعنی مادرش:

«این چیزی است که مادرش هر روز به او [گیوم] می گفت: «تو کریه، کثیف و احمق هستی.» [...] و دیگر چه بود؟ چیزی که همین الان مادرش به او گفته بود: این کلمه مثل سنگی بود که پایا توی قفسه سینه جا داده بود؟ او [گیوم] گشت و فقط کلمه «فاسد» را یافت. کلمه ای شبیه به «فاسد» بود.»^۳ (همان: ۱۲۷-۱۲۸).

پل گیوم را نزد آموزگار دهکده می برد. آموزگار می پذیرد که عصرها حدود ساعت پنج، بعد از رفتن بچه ها، در خانه خودش به گیوم درس بدهد. شاید خیلی زود گیوم را در سلامت می دیدیم، چون بلاخره فردی به نام آموزگار گیوم را به عنوان یک فرد انسان به حساب می آورد، اما این مرد امدادگر از درس دادن به گیوم سر باز می زند و تراژدی اوج می گیرد زیرا گیوم رنجیده و بسیار آزرده خاطر می گردد و به سوی مرگ می شتابد: «آقای برداس [آموزگار] دیگر نمی خواست به او [گیوم] رسیدگی کند. کس دیگری هم او را نمی خواست. او با صدایی آرام گفت: «برایم اهمیتی ندارد...» گویی برای خلع سلاح کردن یک دشمن نامرئی تکرار کرد: «برایم اهمیتی ندارد...» [...] «خدای مهربان این جا نیست...» این یکی از حرف هایی بود که مامی [مادربزرگش] می گفت: «خدای مهربان را دزدیده اند...» او فقط در آسمان است. بچه های مرده مثل فرشته ها می شوند و چهره آنها پاک است و می درخشند.»^۴ (همان: ۱۲۶-۱۲۷).

داستان بچه کثیف نیز باعث برانگیختن حس دلسوزی و شفقت در خواننده می شود. از اولین صفحات این داستان احساس خفگی می کنیم، گویی کسی گلوی ما را می فشرد. داستان با نواختن سیلی مادر بر گوش گیوم آغاز می شود: «یک چک در گوشش نواخت. «به اتاقت برو و دیگر تا موقع شام نینمت.» بچه دستش را به گونه اش برد گویی فکش خرد شده بود.»^۵ (همان: ۷).

ادبیات را مواجهه آدمی با زندگی دانسته اند آدمی که ورای خورد و خواب و خشم و شهوت، غم دیگری هم دارد: «محتوای فکری این تکلیف یعنی سرگذشت بشری را به دست گرفتن و به کمک عقل و منطق، معضلات امور اجتماعی را حل کردن.» (آل احمد، ۱۳۸۶: ۳۲۳).

«راوی در داستان های واقع گرا به طور مستقیم از ویژگی شخصیت ها نمی گوید، بلکه از طریق گفتمان شخصیت ها و نشان دادن کنش های آنان روایت داستان را واقع گرا و نمایشی جلوه می دهد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۹۳-۹۱) و بدین طریق داستان واقعی تر جلوه می نماید و برای مخاطب ملموس تر است. یکی از ویژگی های اصلی آثار داستانی موریاک و آل احمد این است که می کوشند با توصیف رنجی که هریک از شخصیت ها می برند، همدردی خواننده را نسبت به آنان برانگیزند.

- بیچه مردم اعتراف صادقانه زنی است که شوهرش نمی‌خواهد بیچه همسر سابقش را سر سفره خود ببیند. داستان از زبان زنی است که بعد از جدا شدن از شوهر قبلی‌اش، مجدداً ازدواج کرده است. شوهر جدیدش، زن را مجبور می‌کند تا کودک را از خانه بیرون کند. بنابراین زن ناچار می‌شود تا بیچه را به خیابان شلوغی برده و رها کند. زن پس از رها کردن کودک در خیابان به تجزیه و تحلیل گناه خود می‌پردازد. حادثه اصلی داستان، رها کردن بیچه در ازدحام خیابان است. داستان حول همین حادثه می‌گردد. در طی گسترش داستان، خصوصیت بیچه در جریان گفتگو و سؤال و جواب با مادرش، شناسانده می‌شود. شخصیت پاک، معصوم و بی‌گناهی که قربانی خودخواهی‌های مادر می‌شود. از آنجایی که بیچه کم سن و سال است، از ماجرا خبر ندارد و هنگامی که با مادرش، در مسیر رفتن به محل رویداد اصلی هست، بی‌اطلاع از سرنوشتی که در انتظار اوست، رفتار مخصوص کودکانه را انجام می‌دهد و از مادرش درخواست‌های متعددی از جمله خرید خوراکی دارد.

بیچه نقش سطحی و حاشیه‌ای در داستان دارد. به دلیل کوتاه بودن داستان، طرح آن چندان گسترش نمی‌یابد و به تبع آن در شخصیت‌پردازی بیچه نقش چندانی ندارد. اوج داستان، زمانی است که زن بیچه را در خیابان رها می‌کند. این حادثه در پایان داستان روی می‌دهد ولی راوی در همان آغاز داستان، نقطه اوج (رها کردن بیچه) را بیان می‌کند و به خواننده شوکی وارد می‌شود. مادر در پی رسیدن به زندگی بهتر (هدف)، بیچه را در خیابان رها می‌کند. شوهرش کنشگر فرستنده است که او را به سوی این هدف هدایت می‌کند. سود و مزایای حاصل از این هدف، به مادر و شوهر خواهد رسید. عاطفه مادری به‌عنوان بازدارنده، مادر را برسر دو راهی قرار می‌دهد. نیروی یاریگر در داستان وجود ندارد. بنابراین می‌توان به این نتیجه رسید که بیچه (شخصیت کودک) بیشتر بازیگر است و طرح داستان چندان تأثیری در شخصیت‌پردازی او ندارد.

- بیچه کثیف داستان رنج کودکی زشت، نامشروع و عقب‌افتاده‌ای است که مادرش او را «کثیف» صدا می‌زند. قربانی نفرتِ مادر که فقط یادآور خاطرات هولناک برای اوست، قربانی پیش‌داوری‌های افراد دهکده می‌شود و پدر ناتوان و بی‌اراده خود را به سوی مرگ سوق می‌دهد. داستان از زبان زنی (پل) است که با اشراف‌زاده نگون‌بخت و احمقی ازدواج می‌کند. با وجود اینکه عمو و زن عموی پل بی‌صبرانه منتظر راحت شدن از دست پل بودند، پل را از این حماقت منع می‌کردند و حتی عواقب این ازدواج را گوشزد می‌کردند. مرکز اصلی داستان گیوم است که به‌علت زشتی و بدریختی توسط مادرش طرد می‌شود: «او [پل] دیگر با این تنفر مبارزه نمی‌کرد. آیا تقصیر خودش [پل] بود که از این موجود بدبخت هیچ دست‌آوردی نمی‌برد؟»^۶ (موریاک، ۱۹۵۱: ۱۴). حادثه اصلی داستان، هدایت

شدن گیوم بسوی مرگ است. داستان حول همین حادثه می‌گردد. در طی گسترش داستان، خصوصیت بچه شناسانده می‌شود. شخصیت پاک، معصوم و بی‌گناهی که قربانی نفرت مادرش می‌شود. گیوم «که به خنگی شهرت یافته بود»^۷ (همان: ۱۰۴)، قادر به درک مسائل نیست. گیوم از ترس اینکه بچه‌های کلاس با او بدرفتاری کنند، به مدرسه نمی‌رفت. «او [گیوم] زمانی به مدرسه می‌رفت که بچه‌های دیگر از مدرسه باز می‌گشتند»^۸ (همان: ۹۲).

بچه نقش سطحی و حاشیه‌ای در داستان دارد. مادر در پی رسیدن به زندگی بهتر (هدف)، گیوم را نزد آموزگار می‌برد. اوج داستان زمانی است که آموزگار، دیگر به گیوم درس نمی‌دهد. آموزگار کنشگر فرستنده است که گیوم را به‌سوی مرگ هدایت می‌کند. با مرگ پدر و پسر در پایان داستان به خواننده شوکی وارد می‌شود. سود و مزایای حاصل از این هدف: «بارون پیر خوشحال بود چون بچه‌های آربیس [دختر بارون پیر] صاحب سرنس می‌شدند؛ و از این گذشته پل از زندگیش محو می‌شد.»^۹ (همان: ۱۳۳) است. نیروی یاریگر در داستان وجود ندارد. بنابراین می‌توان به این نتیجه رسید که گیوم (شخصیت کودک) نیز بیشتر بازیگر است.

۴.۳. مضامین مشابه دو اثر

درون‌مایه، اندیشه محوری و مرکزی داستان و همان پیام و مفهومی است که در ژرفنای داستان نهفته است و باید آن را با چشم تیزبین از لابه‌لای داستان استنباط کرد: «درون‌مایه داستان که گاه از آن به فکر اصلی یا مضمون یا پیام داستانی تعبیر می‌شود، دیدگاه و جهت‌گیری نویسنده است نسبت به موضوع داستان» (مستور، ۱۳۷۹: ۳۰).

۴.۳.۱. گسست روابط عاطفی

به سبب شرایط اجتماعی و اقتصادی، درون‌مایه‌ای است که می‌توان با توجه به عمل هر دو مادر-رها کردن بچه در خیابان و سوق دادن بچه به‌سوی مرگ- از هر دو داستان استنباط کرد. در هر دو اثر مادر، کودک خود را طرد می‌کند و زندگی او را به چالش می‌کشد. در بچه مردم، شوهر زن حاضر به پذیرش بچه او نمی‌شود، بنابراین او مجبور می‌شود که بچه را در خیابان رها کند و موریاک: «اینسان، کودک رانده شده از لانه‌اش در میان دنیای متخاصم و طبیعت وحشی، از ترس و سرما می‌لرزید.»^{۱۰} (موریاک، ۱۹۵۱: ۸۷). فلاکت اجتماعی و عدم پذیرش پاره‌ای از مسائل به‌خاطر سطح فکری بسته، از درون‌مایه‌های دیگر هر دو اثر می‌باشد. شخصیت کودک هر دو داستان، مقهور این شرایط اجتماعی می‌شوند. این در حالی است که درون‌مایه داستان در شخصیت‌پردازی کودک (بچه) نقش چندانی ندارد. این دو اثر موریاک و آل‌احمد - با توجه به رویکرد خاص اجتماعی خود- از این حیث بیشتر دارای درون‌مایه‌های اخلاقی، تعلیمی، تربیتی، اجتماعی و سیاسی هستند. شخصیت‌های کودک این دو اثر در ساختن مفاهیم و درون‌مایه‌های داستان نقش

بسیاری دارند. اعمال، رفتار و جهت‌گیری‌های خاص این شخصیت‌ها در برداشت و دریافت معنا و درون‌مایه داستان‌ها، تأثیری بس شگرف دارند.

موریاک و آل‌احمد در این دو اثر، زندگی زنانی را به‌تصویر کشیده‌اند که فرزند ذکور خود را از خانه طرد می‌کنند و با آنها بدرفتاری‌های خاصی دارند. در واقع این رفتار نشانگر نوعی نفرت بیش از حد زنان از جامعه مردسالار آن دوران است. جامعه مردمدار بدرفتاری‌های زیادی با زنان داشته و اکنون زنان، به تقاص رفتار جامعه مردسالار، پسران خود را قربانی می‌کنند. در هر دو اثر مادر پسر خود را طرد می‌کند و زندگی او را به چالش می‌کشد.

۳.۴.۲. تجربه مادری

تجربه مادری در بچه مردم و بچه کثیف برجستگی محتوایی دارند. در بچه مردم راوی زنی است که بچه‌اش را که از شوهر اولش برایش مانده، از غضب شوهر دوم سر راه می‌گذارد. «آل‌احمد در این داستان مادر را آنقدر حقیر و کوچک می‌نمایاند که گویی حتی ابتدایی‌ترین عواطف او نیز مرده است.» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۲۶۰). عاطفه مادری در این داستان گاه اوج می‌گیرد: «از حرف آن زن مثل این که یک دنیا غصه روی دلم ریخت، همه شیرین‌زبانی‌های بچه‌ام یادم آمد. دیگر نتوانستم طاقت بیاورم و جلوی همه همسایه‌ها زاززار گریه کردم.» (آل‌احمد، ۱۳۲۷: ۱۲)، پل نیز به‌خود نهیب می‌زد که: «باید بر کم‌روئیش فائق آید و دوباره با تأکید بیشتر روی موضوع گیوم برگردد.»^{۱۱} (موریاک، ۱۹۵۱: ۳۴) و گاه فرو می‌نشیند: «من که اول جوانیم است چرا برای یک بچه این قدر غصه بخورم؟ آن‌هم وقتی شوهرم مرا با بچه قبول نمی‌کند. حالا خیلی وقت دارم که هی بنشینم و سه‌تا و چهارتا بچه بزنیم.» (آل‌احمد، ۱۳۲۷: ۱۲) و موریاک: «و بخاطر کی؟ از شما می‌پرسم! بخاطر یک بچه عقب‌افتاده، بخاطر یک بچه کودن...»^{۱۲} (موریاک، ۱۹۵۱: ۱۲۳). احساسات مادری در این دو داستان دائماً در نوسان است: «حالا هرچه فکر می‌کنم نمی‌توانم بفهمم چطور دلم راضی شد!» (آل‌احمد، ۱۳۲۷: ۱۳) و موریاک:

«او [پل] از این که مرگش اینقدر نزدیک است، خوشحال بود. او دائم به پرستار می‌گفت که مرفین به او سازگار نیست و کبدش اصلاً تحمل تزریق ندارد، او می‌خواست این جام را تا آخرین قطره بنوشد. نه بخاطر اینکه قطعاً او ایمان داشت که یک دنیای نامرئی وجود دارد که در آن قربانیان ما، قبل از ما به آنجا رفتند، دنیایی که ما می‌توانیم در مقابل افرادی که به ما سپرده شده بودند، زانو بزنیم و کسانی که به دلیل اشتباهات ما مرده‌اند. او تصور نمی‌کرد که بتواند مورد قضاوت قرار گیرد. فقط وجدانش مطرح بود. او بخاطر متنفر بودن از پسری که شباهت بسیار زیادی به پدر وحشتناکی داشت، طلب مغفرت می‌کرد. خانواده سرنس حالش را بهم زده بود، چون نمی‌توان بر حالت تهوع فائق آمد.»^{۱۳} (موریاک، ۱۹۵۱: ۱۳۴-۱۳۵).

در بچه کثیف، موریاک تلاش می‌کند با برانگیختن احساسات و عواطف درونی مادرانه مخاطب خود، به حس گم‌گشتگی کودکانه مخاطبان تلنگری بزند تا در عین مادر بودن، کودک بودن را هم تجربه کنند. نه تنها مهر مادری از این کودک دریغ شده است، بلکه جهانی از تنفر با دستاوردش به او هدیه شده است:

«اما نه، هیچ چیز این صدای وحشتناک مادرش را ساکت نمی‌کند، هیچ چیز این چشمهای خبیث که به او [گیوم] زل زده‌اند و هم‌زمان لاغر بودن زانوهای کثیف و جوراب‌های آویزان را به او [گیوم] گوشزد می‌کردند را از بین نمی‌برد. بنابراین گیوم مجدداً آب دهانش را قورت می‌دهد و برای خلع سلاح کردن دشمنش [مادرش]، سعی می‌کند دهانش را ببندد... اما صدای عصبانی طنین‌انداز می‌شود (و گیوم تصور می‌کند در این قبرستان کوچک که از سرما و ترس می‌لرزد، هنوز آن صدا را می‌شنود): «هر جا می‌خواهی برو ولی دیگر نینم.»^{۱۴} (همان: ۸۹).

حال خواننده می‌ماند و خودش. چطور می‌تواند کودکی باشد که بر اثر کردار پست مادر زاده شده و یا خود را در جامه مادری تصور کند که کودکش را بخاطر نقصان‌های ذهنی، ظاهری و ناتوانایی‌های جسمی طرد می‌کند و از خانه می‌راند. حال این دو تصویر ذهنی هم‌چون دست‌های خیال، گلوی خواننده را می‌فشارد تا آنجا که رمقی برای قلبش نماند و یا شاید از درون نفس‌هایش به‌شماره افتد. موریاک بحق گفته است:

«کدام منطق باید ما را از رنج تحمّل‌ناپذیر لحظه‌ای نجات دهد که در آن، فردی که می‌پرستیمش و نزدیکی او برای زندگی و حتی تن‌مان حیاتی است، با قلبی بی‌تفاوت (و شاید راضی) با غیبت همیشگی ما کنار می‌آید؟ برای آن‌که برای مان همه چیز است، هیچ چیز نیستیم.»^{۱۵} (موریاک، ۱۹۲۵: ۶۷-۶۸).

۳.۴.۳. پدر غایب

یکی از موارد مشابه در داستان‌های موریاک و آل‌احمد الگوبرداری آن‌ها از اعمال و رفتار پدر و مادرشان، برای ساختن شخصیت پدر و مادر داستان‌هایشان است. در این میان آل‌احمد گوی سبقت را ربوده است و بدون پروا و عدم سانسور، بسیاری از رفتارهای پدر خود را برای ساختن شخصیت پدر داستان‌هایش الگو قرار داده است. شاید بتوان گفت بازگشت آل‌احمد به کودکی روشی است برای تسلاهای دردهای روحی و اجتماعی او. آل‌احمد در کودکی به‌خاطر داشتن پدری تندخو و سخت‌گیر رنج‌های زیادی را متحمل شد و ماجراهای آن دوران تأثیر زیادی بر روح و روانش بر جای گذاشت. بنابراین با یادآوری آن دوران، در واقع قصد دارد زخم‌های روحی خود را التیام بخشد. از دلایل دیگری که می‌توان برای بازگشت آل‌احمد به دوران کودکی برشمرد، بچه نداشتن اوست که این ماجرا به تلخی‌های زندگی او افزوده است. هم‌چنین او در این دوران به‌خاطر شکست‌های پیاپی در مسائل سیاسی دچار سرخوردگی‌های شدیدی شده بود و به فرصتی نیاز داشت تا از دنیای پر از دغدغه انسان‌های بزرگسال جدا شده، به آرامش نسبی دوران کودکی برگردد.

از شباهت‌های دیگر این دو اثر زنانه بودن آنهاست. غیبت پدر به عنوان عضوی از خانواده و تصمیم گیرنده نهایی کاملاً واضح است: «شوهرم حاضر نبود مرا با بچه نگهدارد. بچه که مال خودش نبود. مال شوهر قبلی‌ام بود، که طلاقم داده بود، و حاضر هم نشده بود بچه را بگیرد.» (آل احمد، ۱۱: ۱۳۲۷) و موریاک: «آنها [گیوم و پدرش] می‌توانستند ساعت‌ها راه بروند، بدون اینکه حرفی بزنند.»^{۱۶} (موریاک، ۱۹۵۱: ۸۶). شخصیت‌های پدر اصولاً منفعل و یا ناتوان از انجام حرکت قهرمانانه و یا مدافعانه از فرزند خود هستند: «پیرزن [مادر گلاس] التماس می‌کرد که کلاس یکبار در زندگیت اقتدار نشان بده. فقط یک کلمه باید بگویی: «نه و نه! من پسر را به این کمونیست [آموزگار] نمی‌سپرم...» - بعد صبر می‌کنیم بلوا خاتمه یابد.»^{۱۷} (همان: ۷۶). بنابراین در هر دو اثر، تصمیم‌گیرنده نهایی برای فرزندان، مادران هستند.

۳.۴.۴. کودک قربانی

برخلاف دیگر آثار موریاک و آل احمد، در این دو اثر، مادر فرزند خود را قربانی می‌کند تا بتواند زندگی خود را بهبود بخشد. هر دو اثر با وجود سمت و سوی واقع‌گرایانه، دنبال محکوم کردن عمل مادر نیستند. هر دو مادر زندگی خود را بر زندگی با فرزندشان ترجیح می‌دهند. اما این موضوع قربانی بودن زن را نفی نمی‌کند. در حقیقت زن نیز قربانی جامعه ستمگر خود می‌شود. در بچه مردم، «شوهر دوم حاضر نیست پس‌افتاده یک نره خر دیگر را سر سفره خود ببیند و زن برای ادامه زندگی باید فرزند خود را سر راه بگذارد. این تکلیفی است که نه تنها شوهر او بلکه جامعه ناآگاه آن زمان بر زن تحمیل کرده است» (آل احمد، ۱۱: ۱۳۲۷-۱۷). در بچه کثیف، «او [پل] که دوازده سال ننگ این تهمت را تحمل می‌کند و می‌داند که این رسوایی در همه جا شایع است»^{۱۸} (موریاک، ۱۹۵۱: ۳۳).

هر دو مادر، خود را آنقدر ضعیف می‌پندارند که در خود توانایی مقابله با اژدهای سهمگین جامعه را نمی‌بینند: «از اولین سال ازدواجش هیچ کاری نمی‌توانست انجام دهد جز اینکه در انظار مردم نمایان نشود، صاحب گناهی که مرتکب نشده بود، گناهی که بیشتر مضحک بود تا شرم‌آور.»^{۱۹} (همان: ۲۶-۲۷)، ترجیح می‌دهند به جای مقابله، از طبیعی‌ترین حق خود بگذرند و بطور کلی نشان دهنده موقعیت زنان در اجتماع آن زمان است. هیچ کدام از این دو مادر سعی نمی‌کند با پرده‌پوشی، عجز و ناله عمل خود را توجیه کند. در واقع این دو اثر نوعی حدیث نفس و یا اعتراف دو مادر است که در این تداعی معانی، خاطرات سر به نیست کردن فرزندشان را مرور می‌کنند، تا شاید بتوانند به طیب نفس دست یابند. هر چند مادران این دو بچه نیز قربانیان وضع موجود در جامعه هستند، اما حماقت‌هایی نیز دارند. زن حاضر می‌شود عزیزترین عنصر زندگی‌اش، یعنی فرزندش را به ورطه نیستی بکشد!! کوتاه‌بینی، بی‌تفاوتی و انگاره‌های پست و بی‌مایه‌ای که گریبانگیر برخی زنان امروز می‌شود، نتیجه همان ساختارهای غلط و مرتجعانه‌ای است که سال‌های سال بر

نظام فکری جامعه حاکم است و از زن می‌خواهد این‌گونه فکر کند! به زن می‌قبولاند که ضعیف و همواره محتاج مرد است. بچه کثیف و بچه مردم داستان اسارت فکری، فرهنگی و اجتماعی زنان است که موریاک و آل‌احمد وجوه ظالمانه آن را به خوبی تبیین کرده‌اند.

شخصیت‌های کودک در بچه مردم و بچه کثیف در جریان داستان تحت تأثیر عوامل مختلف روحی، روانی، فکری و رفتاری واقع می‌شوند در بچه مردم، بچه شخصیتی ایستا دارد و به دلیل سن کم در جریان سرانجامی که برای او در نظر گرفته شده قرار نمی‌گیرد. بنابراین در همان حالت ایستایی و ناآگاهی خود از ماجرا باقی می‌ماند تا کنش اصلی روی دهد. در بچه کثیف نیز، گیوم نه تنها درصدد بهبود شرایط زندگی خود نیست، بلکه دیگر حتی قادر به تحمل زندگی نیز نمی‌باشد.

با توجه به این‌که هر دو اثر به نام کودک نامگذاری شده‌اند، می‌بایست تمامی ماجراهای داستان‌ها حول محور کودک شکل گیرد. اما شخصیت‌های کودک در هر دو اثر، نقش‌های فرعی دارند، حضورشان کم‌رنگ و حاشیه‌ای است، در مرکز توجه نیستند، قدرت تصمیم‌گیری ندارند و نقش عمده‌ای را ایفا نمی‌کنند. نقش شخصیت‌های کودک بیشتر در کنار شخصیت‌های اصلی و در ارتباط با آن‌ها آشکار می‌شود: «شخصیت‌های فرعی وظیفه‌اشان این است که باعث پیشرفت خط داستان شوند یا آن را پیچ و تاب دهند یا تنش را تسکین دهند یا اطلاعات را منتقل کنند و سپس باید از سر راه کنار بروند» (اسکات‌کارد، ۱۳۸۱: ۹۳-۹۴). وظایف شخصیت‌های کودک این دو اثر مشخص کردن کارکرد قهرمان، القای درون‌مایه داستان و کمک به پیشبرد داستان است. بنابراین شخصیت‌های جانبی داستان را تشکیل داده، بیشتر در برجسته کردن شخصیت اصلی داستان مؤثرند و نسبت به شخصیت‌های اصلی چندان تجلی نمی‌یابند. شخصیت‌های کودک هر دو اثر، شخصیت‌هایی باورپذیر، ساده و غیر پیچیده هستند، در طی داستان به آسانی شناخته می‌شوند، خصوصیات و ویژگی‌های واحدی دارند، تک بعدی هستند و رفتارشان قابل پیش‌بینی است اما کمتر اهل جنب و جوش‌اند و منفعل هستند. هر دو مادر شخصیت‌های اصلی مرکزیت و محوریت داستان را تشکیل می‌دهند، سرنوشت آن‌ها مهمتر است و انتقال پیام اصلی داستان نیز به واسطه آن‌ها انجام می‌گیرد.

۳.۴.۵. واقع‌گرایی

شخصیت‌های کودک در هر دو اثر، شخصیت‌هایی باورپذیرند. خواننده در رویارویی با آن‌ها و مشاهده رفتار و خلقیاتشان به این نتیجه می‌رسد که مشابه این اشخاص در پیرامون زندگی ما نیز دیده می‌شوند. جدی بودن شخصیت‌ها از جمله عواملی است که باعث باورپذیری آنها می‌شود: «شخصیت‌های خنده‌دار نمی‌توانند همان‌گونه باورکردنی باشند که شخصیت‌های دیگر هستند» (همان: ۱۸۰). سادگی و عدم پیچیدگی شخصیت‌ها در باورپذیری آن‌ها از سوی خواننده مؤثر است. شخصیت‌هایی که به آسانی شناخته می‌شوند و

در ذهن خواننده جای می‌گیرند، بیشتر باورکردنی هستند تا شخصیت‌هایی که شناخت آن‌ها با دشواری روبروست. از سویی دیگر، شخصیت‌ها باید ثبات خلق و خو داشته باشند؛ یعنی اینکه شخصیت‌های داستان، مانند مردم عادی محور خاصی دارند که مشخص می‌کند چه نوع آدمی هستند و توقعات خاصی را که باید از طرز عمل آن‌ها داشته باشیم، در ما ایجاد می‌کنند. اگر شخصیت‌ها از این محور منحرف شوند، احتمالاً باورپذیر به نظر نمی‌رسند و عملشان بی‌معنی و چسباندنی خواهد شد» (سیگر، ۱۳۷۴: ۴۸). ساده بودن، ثبات خلق و خو و جدی بودن شخصیت‌های این دو اثر از جمله دلایل باورپذیری آن‌ها می‌باشد. با توجه به رئالیستی بودن هر دو اثر (ر.ک.: جعفری حصارلو و آبکه، ۱۳۹۸ الف: ۱۵۵-۱۹۰)، حوادث و ماجراهای داستان‌ها که بیشتر ریشه در واقعیت دارند نیز، به باورپذیری این شخصیت‌ها از سوی خواننده کمک می‌کند.

هدف نویسنده واقع‌گرا:

«به نمایش گذاشتن قضایای کلی، واقعیت‌های کلی درباره نوع‌های انسانی که در شرایط ویژه‌ای قرار دارند. این هدف تعمیم بخشیدن، در واقع در حکم نیروی محرکه‌ای است که به روایت داستان‌نویس قدرت می‌دهد. اشخاص داستانی او هم خاص‌اند و هم عام. داستان‌نویس، به منظور عرضه واقعیت‌های کلی درباره شخصیت و انگیزه‌های انسان، کردار و گفتار طبیعی رایج نمونه‌های انسانی و واقعی جزئی را عمده نمی‌کند و نشان نمی‌دهد بلکه چیزهایی را به نمایش می‌گذارد که به وسیله نمایندگان نوع‌های شخصیتی ویژه، گفته یا انجام شده است.» (دستغیب، ۱۳۷۸: ۱۹۰).

۳.۴.۶. خداباوری و اعتقادات مذهبی

اعتقاد و یقین به خداوند نخستین و مهم‌ترین باور در دین است. شخصی که صاحب یقین باشد، در زندگی خود اول از همه به پروردگار توجه می‌کند و خواسته‌های خود را از او می‌جوید. موریاک و آل‌احمد اعتقادات مذهبی خود را به کرات در آثار خود نشان داده‌اند: «از کجا می‌توانستم حتم داشته باشم که معظلم نکنند و آبرویم را نبرند و هزار اسم روی خودم و بچه‌ام نگذارند؟ از کجا؟ نمی‌خواستم به این صورت‌ها تمام شود.» (آل‌احمد، ۱۳۲۷: ۱۱)؛ و شخصیت‌های موریاک در جستجوی پرورگارند: «او [گیوم] می‌دانست که «خدای مهربان آنجا نبود» [...] خدای این دنیای بی‌رحم کجا بود؟ پس او کجا رد پا گذاشته بود؟»^{۲۰} (موریاک، ۱۹۵۱: ۸۸). رسیدن به حالت استیصال و کمک خواستن از خداوند برای حل شدن مشکل. رسیدن به این حالت روحی بسیار حائز اهمیت است. معجزه در سخت‌ترین لحظات رخ می‌دهد. باور و پذیرش اعتقاد به عالم غیب و دریافت کمک از فرشتگان یا موجودات غیبی، تحت تأثیر این حالت قرار می‌گیرد. آدمی همواره در لحظاتی که احساساتش غلیان می‌کند، بهتر می‌تواند امور خیالی را بپذیرد. در این لحظات استدلال‌های عقلانی به‌طور کلی رنگ می‌بازد.

شخصیت‌های موریاک و آل احمد اگر چه بظاهر اعتقادات اخلاقی و دینی دارند اما در کردار و رفتار متناقض عمل می‌کنند. تناقض در کردار با اعتقادات قلبی‌اشان باعث آشفتگی ذهنی آنها شده است که نشانگر استیصال آنهاست:

«از مدتها پیش، بخاطر پل، کلیسای قصر غیرفعال بود. این موضوع برای زن جوان بسیار تحقیر کننده بود (برعکس، دوری از کلیسای محل برای او [پل] بهانه خوبی بود که هرگز به آنجا پا نگذارد). اما تا ده فرسخی آن اطراف، کسی نبود که دلیل این ممنوعیت را نداند: «عروس بارون پیر، همان که با کشیش ماجراهایی داشته...»^{۲۱} (همان: ۲۷-۲۸).

در بچه مردم، زن اگر چه به اعتقادات دینی پایبند است و شاید حتی نماز می‌خواند. اما در کردار و رفتارش توجهی به دین ندارد. حتی برای اینکه کودکش را از خانه بیرون کند و در خیابان گم کند، چادر نمازش را به سر می‌اندازد. یعنی پوششی از دین برای انجام عملی غیراخلاقی و غیردینی: «دیگر دست من نبود. چادر نمازم را به سرم انداختم، دست بچه را گرفتم و پشت سر شوهرم از خانه بیرون رفتم.» (آل احمد، ۱۳۲۷: ۱۳).

این دو نویسنده مذهبی با دست‌مایه قرار دادن چنین مضامینی، ایمان تصنعی را محکوم می‌کنند: «بدین ترتیب عرفان، فراتر از ابعاد مذهبی برای هر دو نویسنده، نماد گذرایی زندگی است و هر دو جبری بودن ساختار هستی و ایمان تصنعی را محکوم می‌کنند.» (جعفری حصارلو و آبکه، ۱۳۹۸: ۹۳).

۳.۴.۷. درون‌مایه‌های اخلاقی

موریاک و آل احمد در آثارشان، توجه ویژه‌ای به درون‌مایه‌های اخلاقی نموده‌اند. در ادیان الهی، یکی از اهداف اصلی انبیای الهی هدایت و راهنمایی انسان به سوی فضایل و دوری از رذایل است. فضایل اخلاقی آن دسته از صفاتی است که انسان را به کمال می‌رساند. در مقابل رذایل اخلاقی، صفات ناپسندی است که موجب سقوط انسان از بلندای انسانیت می‌شود. این صفات در نزد همگان منفور است. در بچه کثیف و بچه مردم، درون‌مایه و اندیشه‌های اخلاقی فراوانی وجود دارد. نتیجه مثبت یا منفی بودن فضایل یا رذایل اخلاقی، پیام و بن‌اندیشه محسوب می‌شود. در بسیاری موارد نیز که نویسنده نتیجه‌ای برای آن صفت اخلاقی ذکر نکرده است، درون‌مایه و اندیشه‌های اخلاقی یکی هستند، زیرا اخلاق با توجه به مذهبی بودن موریاک و آل احمد تعریف واحدی دارد و اندیشه‌های اخلاقی در راستای درون‌مایه‌های اخلاقی توصیف می‌شوند:

«در قرن بیستم شکاف میان فرد و جامعه و زوال همه‌جانبه اخلاقی - اجتماعی بروز می‌یابد. هر دو نویسنده واقع‌گرا نسبت به جهان پیرامون واکنش منفی نشان می‌دهند. پرده از رخسار جامعه برگرفته، واقعیت‌های ارزشمند زمان خویش و مشکلات موجود در جامعه را به تصویر می‌کشند. شخصیت‌های

داستان‌هایشان اغلب افرادی سرگشته‌اند که از جامعه فاصله گرفته‌اند.» (جعفری حصارلو و آبکه، ۱۳۹۸: ۹۰).

۳.۴.۸. درون‌مایه‌های اجتماعی

موریاک و آل‌احمد با خلق شخصیت‌های کودک در صدد انتقال پیام‌های اجتماعی به خوانندگان خود بوده و بدین‌سان معضلات و مسائل اجتماعی، آموزشی و فرهنگی روزگار خود را بازتاب می‌دهند: «جلال درد را حس می‌کرد. معتقد بود که باید فریاد کشید. در دوره‌ای فریادش را در داستان‌هایش می‌کشید. دوره‌ای که خفقان شدید بود و نمی‌شد دم برآورد و مستقیماً نمی‌شد مسائل حاد زمانه را مطرح کرد.» (آل‌احمد، ۱۳۶۹: ۶۸). هر دو نویسنده علاوه بر خاطره‌گویی با ظرافتی که تنها از آنها برمی‌آید، حقیقت‌های تلخ جامعه خویش را در سیمای پاک و بی‌گناه کودکان ترسیم می‌کنند. اجتماع در زندگی انسان نقشی بسیار حیاتی دارد: «آدمی را حیوانی اجتماعی خوانده‌اند و بیراه نیست چنانچه ادعا کنیم طراح واقعی نقش او اجتماع است» (مگی، ۱۳۸۵: ۷۳). اجتماع به نیازهای طبیعی آدمی به شیوه‌ای انسانی و بر اساس فرهنگ جامعه پاسخ مثبت می‌دهد:

«الگوی رفتاری آدمی نتیجه حضور او در اجتماع و ارزش‌گذاری آن است. بر اساس این عامل، آدمی خود را از دریچه چشم دیگران می‌نگرد و به نحوی طبیعی و در نهایت برای خود همان منزلتی را قائل می‌شود که اجتماع معین کرده است؛ همان نقشی را به‌عهده می‌گیرد که اجتماع برایش طراحی کرده است» (همان: ۷۳).

ناظرزاده «رویارویی فرد با نهادهای اجتماعی را همچون نهادهای خویشاوندی، اداری، حقوقی، اقتصادی و...» می‌داند (ناظرزاده، ۱۳۸۳: ۱۶۳). در آثاری با درون‌مایه‌های اجتماعی «پدیده‌های مثبت و منفی که یک اجتماع با آن درگیر است، مطرح می‌شود. طرح مشکلات و مسائل اجتماعی، بازتابی از ذهن آرمان‌گرای نویسندگان است که همواره در پی تغییر و اصلاح وضع موجود، هم‌چنین بهبود وضعیت زندگی انسان‌ها به‌ویژه کودکان می‌کوشند.» (محمّدی، ۱۳۷۸: ۲۳۷).

کودک با ورود به اجتماع معصومیت کودکی و ناآگاهی‌اش رفته‌رفته کم می‌شود. او با موانع و مشکلات جاری در جهان هستی مواجه می‌شود، تجربه کسب می‌کند و به تکامل می‌رسد. در این سیر و سفر لذتی نهفته است که نودلمن آن‌را «کشش دوگانه لذت‌آور» می‌نامد. کششی که هم تحسین‌برانگیز است و هم محکوم‌کننده: «شیوه‌ای که می‌گذارد به افراط در اجرای آیینی حرکت از کودکی به بلوغ و از معصومیت به دانش، به‌گونه‌ای مکرر وارد شویم. چنین حرکتی در زندگی واقعی تنها یک‌بار برای ما روی می‌دهد» (نودلمن، ۱۹۶۶: ۷۳). اما با خواندن کتاب یا تماشای نمایش، این امکان هست که کودک و نوجوان بارها و بارها این

احساس را تجربه کند و با هر بار مشاهده به تکامل دست یابد. در این دوره، کودکان به الگوپردازی و تقلید از بزرگان و اطرافیان‌شان می‌پردازند و از سویی به دنبال گرفتن تأیید دیگران هستند. این دو عامل آنها را به نگرانی از انتقاد سوق می‌دهد. این حس تأیید شدن منحصر به اعمال اخلاقی نیست و اغلب آنها در همه سطوح، خواهان تأیید از جانب دیگران و همچنین باورهای ذهنی خودشان هستند. (نورتون، ۱۳۸۲: ۳۷). جامعه‌شناسی جدید کودکان را در جایگاهی برابر با بزرگسالان می‌نشانند و معتقد است کودک و کودکان نه برای آنکه بعدها بزرگسال می‌شوند، دارای اهمیت و ارزشمندند، بلکه کودکی خود فی‌نفسه ارزشمند است. کودکان از موضوعاتی اجتماعی به عاملان اجتماعی ارتقا یافته‌اند. در ادبیات کودک کتاب‌هایی وجود دارد که در آن کودکان به والدین پیام می‌دهند. دیگر والدین موجودات مقدّسی نیستند که هرگز اشتباه نمی‌کنند. استیلائی ادبیات آموزشی و تربیتی پایان یافته و شاهد انواع دیگر ادبیات کودک با کارکردهایی نظیر سرگرمی، لذّت، زیبایی‌شناسی،... هستیم. (عرب‌زاده‌حسینی، ۱۳۹۲: ۳).

ادبیات کودک همچون سایر عناصر اجتماعی عنصری کارکردی است و فقط تا زمانی قابل توجیه است که در خدمت نیازهای جامعه باشد و ارتباط خود را به مثابه عنصری کارکردی با ساختار اجتماعی محیط حفظ کند. ادبیات کودک در سرچشمه‌های تاریخی خود برخاسته از یک نیاز اجتماعی بوده است. با پیدایش شرایط مدرن، جامعه می‌باید نوعی سازوکار نهادی طراحی کند تا بتواند ضمن مدیریت «دوران کودکی» از این پدیده، عنصر کارکردی بسازد...، اما ادبیاتی که یک زمان کارکردی و عقلانی است لزوماً در زمان دیگر هم واجد این شرایط نیست و این به خاطر این است که جامعه موجودیتی پویا و دچار تغییر و تحوّل دارد. (همان: ۵-۷).

هر دو اثر برای مخاطب بسیار پذیرفتنی و باورکردنی هستند. هر دو شخصیت کودک طوری طراحی شده‌اند که عاقبت و نتیجه حفت و خواری را به مخاطب منتقل می‌کنند. این دو شخصیت در جامعه منفعل و برای جامعه بی‌استفاده هستند. سرنوشت آنها نیز ترحم‌انگیز است. هر دو نویسنده بعد خانوادگی اجتماع را مدنظر قرار داده و در همان مسیر برای بهبودی، نقشه داستانی طرح کرده‌اند. در این جامعه، هر چقدر شخصیت‌ها تجارب اجتماعی بیشتری کسب کنند، مخاطب کم سن و سال نیز بیشتر وارد اجتماع شبیه‌سازی شده می‌شود و خود را تجربه‌کننده می‌داند.

«احساس پوچی وقتی رخ می‌نماید که این ظواهری که واقعیت‌ها را از ما پنهان می‌داشتند فروبریزند و در این لحظه انسان پی می‌برد که تمام ندهای درونی‌اش با واقعیت‌های طبیعی تناقض دارد و نمی‌توان معنا و هدفی خارج از این طبیعت بدست آورد. حال در چنین شرایطی که جهان آکنده از شر و بدی و ستمگری است، نه می‌توان هدفی برای زندگی یافت و نه می‌توان جوابی برای چیستی معنای زندگی جست. در ضمن جایگاهی که برای انسان در نظر گرفته‌اند مناسب او نیست و جایگاه

دیگری نیز به جز این دنیا وجود ندارد. پس چه باید کرد؟ آیا زندگی ارزش زیستن دارد؟ وقتی ارزشی در رأس ارزش‌ها وجود ندارد و جهان بی معناست، پس تکلیف ما چیست؟ اندیشمندان چه راهی را برای بهتر شدن این زندگی تجویز می‌کنند؟ آیا اساساً راه فراری وجود دارد؟» (نصیری و شریفیان، ۱۳۹۲: ۱۲۱-۱۲۰).

۴. نتیجه‌گیری

رابطه دوطرفه تأثیر و تأثر بین شاعران/نویسندگان و اجتماع همواره وجود داشته و دارد. غالباً اعتقاد بر این است که ادبیات در حقیقت اندیشه‌هایی است که در دسترس نیستند و پنهان‌اند. بنابراین هنگامی سودمند است که دامنه وسیعی از افکار متعدد را دربرگیرد. با توجه به رابطه انکارناپذیر ادبیات و اجتماع، این اندیشه‌ها در بهبود حیات اجتماعی مؤثر خواهد بود. در ادبیات هر ملتی آثار زیادی را می‌توان یافت که منبع تمام و کمال اندیشه‌های مختلف پدیدآوران خود هستند، اما آثاری از اقبال و پذیرش بیشتری برخوردار می‌شوند که اندیشه‌های نویسنده در آن‌ها بهتر پرورده شده و متن با هنر نویسندگی او عجین شده باشد. به طوری که اثر مورد نظر تصویری تمام و کمال از اندیشه‌های نویسنده‌اش باشد. از این رو شناخت و تحلیل آثار ادبی و نیز شناخت و تحلیل زندگی آفرینندگان این آثار بدون بررسی و تحلیل جامعه و فرهنگی که در آن نشو و نما یافته‌اند، میسر نیست و تحقیق در نحوه معیشت، روابط اجتماعی، باورها، دردها، مشکلات... و فراز و نشیب‌های جامعه نویسندگان، بررسی دقیق‌تر و جامع‌تر زندگی و آثار آن‌ها را میسر می‌سازد. این آثار توجه خواننده را روی وقایع متمرکز می‌کنند و باعث می‌شوند او یک بار دیگر با دیدی متفاوت به وقایع بنگرد و آن‌ها را ارزیابی کند و چه بسا متوجه اموری شود که در نگاه سطحی و زودگذر نتوانسته آن‌ها را درک کند. آل احمد و موریاک نیز از جمله کسانی هستند که به فایده اخلاقی آثار ادبی معتقدند، عقاید و مبانی فکری خویش را ترسیم می‌کنند و تمام تلاش خود را در رساندن جامعه به آن به کار می‌گیرند: «منتقدان برخلاف کسانی که در نیمه‌های قرن گذشته در پی هنر ناب بودند، اکنون آشکارا و برخی هم تلویحاً معترفند که داستان خوب داستانی است که اگر درست خوانده شود به مردم درس اخلاق می‌دهد» (بوت، ۱۹۸۸: ۱۳). مسأله قابل تأمل دیگر این است که راوی گاهی دانش خود را بر ذهن قهرمان تحمیل می‌کند و در واقع سرنوشت قهرمان همان چیزی است که در ذهن راوی می‌گذرد و او بر وقایع داستان اشراف کامل دارد. راوی داستان‌های آل احمد و موریاک در پی کشف و بیان زشتی‌های جامعه است، به این منظور از بیان هیچ یک از ناراستی‌ها ابایی ندارد و همواره برای رفع آن‌ها در تلاش است. به نظر می‌رسد این دو نویسنده برای نوشته‌هایشان هدفی غیر از لذت هنری در نظر دارند و داستان‌هایشان را فضایی برای بیان ناراستی‌ها و مسائل حاد اجتماعی روز قرار داده‌اند. راوی معمولاً در نقش یکی از شخصیت‌های داستان یا شاهد بیرونی وقایع داستان ظاهر می‌شود.

او یا خودش با مسائل مطرح شده سر و کار دارد و یا از دید شخصیت‌ها به رویدادها می‌نگرد. در واقع راوی شخص آگاهی است که از همه چیز اطلاع دارد و گاهی هم سعی می‌کند نگرش خاصی نسبت به شخصیت‌ها به ذهن خواننده القا کند. با توجه به اهدافی که می‌توان برای نویسنده‌گی این دو نویسنده ذکر کرد، شاید راوی خودآگاه بهترین گزینه با اهداف نویسنده‌گی‌اشان باشد. هدفی که هر دو نویسنده با نوشتن دنبال می‌کنند رابطه مستقیمی با راوی منتخب آن‌ها دارد. هنگامی که دو نویسنده در نظر دارند به بیان ناراستی‌های جامعه پردازند، راوی و گوینده توانایی را به کار می‌گیرند که از زوایای امور آگاه بوده و چیزی بر آن‌ها پوشیده نباشد. در غیر این صورت توانایی بیان تمام مشکلات را نخواهند داشت. زیرا معتقدند یک اثر ارزشمند ادبی، اثری است که نقش بسزایی در بیداری و ایجاد روحیه اعتراض در مردم داشته باشد و در آن‌ها انگیزه لازم را برای تحرک و جنبش ایجاد کند. فلاکت اجتماعی و عدم پذیرش پاره‌ای از مسائل به خاطر سطح فکری بسته، از درون‌مایه‌های دیگر هر دو داستان است. هر دو شخصیت کودک مقهور این شرایط می‌شوند. این در حالی است که درون‌مایه هر دو داستان در شخصیت‌پردازی کودک نقش چندانی ندارند. موریاک و آل‌احمد از خلال شخصیت‌های داستان به درونی کردن آموزه‌های اجتماعی، تربیتی، اخلاقی و علمی در نسل نوپای جامعه خویش می‌پردازند.

۵. پی‌نوشت‌ها

- 1- *Pour comble elle ne devint même pas «Mme la baronne». Il n'existait qu'une Mme la baronne: sa belle-mère, la vieille.*
- 2- *Ainsi participait-elle plus étroitement à cette déchéance qu'elle avait épousée, qu'elle avait faite sienne à jamais. La nuit, cette dérision du sort, l'horreur de s'être vendue pour une vanité dont l'ombre même lui était dérobée, occupait son esprit, la tenait éveillée jusqu'à l'aube.*
- 3- *«Tu es vilain, sale et bête.» [...] Et qu'était-il encore? qu'avait dit sa mère tout à l'heure: ce mot qui avait été comme une pierre que papa eût reçue dans la poitrine? Il chercha et ne trouva que «régénéré». C'était un mot qui ressemblait à «régénéré».*
- 4- *M. Bordas ne voulait plus s'occuper de lui. Personne d'autre ne le voudrait. Il dit à mix-voix: «Ça m'est bien-t-égal...» Il répéta comme pour braver un ennemi invisible: «Ça m'est bien-t-égal...» [...] «Le Bon Dieu n'y est pas...» C'était de ces choses que disait Mamie: «On a enlevé le Bon Dieu...» Il n'est pas ailleurs qu'au ciel. Les enfants morts deviennent pareils à des anges et leur face est pure et resplendit.*
- 5- *Une gifle claqua. «Monte à ta chambre. Que je ne te voie plus jusqu'au diner.» L'enfant porta la main à sa joue, comme s'il avait eu la mâchoire brisée.*
- 6- *Elle ne luttait plus contre ce dégoût. Était-ce sa faute si elle n'obtenait rien de ce pauvre être?*
- 7- *L'enfant qui passait pour idiot.*
- 8- *Il allait à l'école à l'heure où les autres garçons en revenaient.*
- 9- *La vieille baronne se réjouissait parce que ses enfants Arbis auraient Cernès ; et puis Paule disparaissait de sa vie.*

- 10- *Ainsi l'enfant chassé de son terrier, tremblait de peur et de froid au milieu de la vie hostile, de la nature ennemie.*
- 11- *Il lui faudrait vaincre sa timidité, revenir à la charge au sujet de Guillaume.*
- 12- *Et pour qui? je vous le demande ! pour un petit arriéré, pour un petit dégénéré...*
- 13- *Elle était contente que sa mort à elle fût si proche. Elle répétait à l'infirmière que la morphine lui faisait mal, que son foie ne supportait aucune piqûre, elle voulait boire ce calice jusqu'à la dernière goutte – non certes qu'elle crût qu'il existe, ce monde invisible où nos victimes nous ont précédés, où nous pourrions tomber aux genoux des êtres qui nous avaient été confiés et qui, par notre faute, se sont perdus. Elle n'imaginait pas qu'elle pût être jugée. Elle ne relevait que de sa conscience. Elle s'absolvait d'avoir eu horreur d'un fils, réplique vivante d'un horrible père. Elle avait vomi les Cernès, parce qu'on n'est pas maître de sa nausée.*
- 14- *Mais non, rien jamais ne ferait taire cette voix terrible de sa mère, rien n'éteindrait ces yeux méchants rivés sur lui qui le rendaient conscient à la fois de sa maigreur, de ses genoux sales, de ses chaussettes retombées ; alors Guillaume ravalait sa salive et pour désarmer son ennemie essayait de fermer la bouche... Mais la voix exaspérée éclatait (et il croyait l'entendre encore dans ce petit cimetière où il grelottait): «Va-t'en où tu voudras, mais que je ne te voie plus.»*
- 15- *Mais quel raisonnement nous préserverait de cette insupportable douleur, lorsque l'être adoré dont l'approche est nécessaire à notre vie même physique, se résigne d'un cœur indifférent (satisfait peut-être) à notre absence éternelle? Nous ne sommes rien pour celle qui nous est tout.*
- 16- *Ils auraient pu marcher des heures sans rien dire.*
- 17- *«Montre de l'autorité une fois dans ta vie, Galéas, suppliait la vieille dame. Tu n'as qu'un mot à dire: «Non, et non ! Je ne veux pas livrer mon fils à ce communiste...» – puis laisse passer l'orage.»*
- 18- *Elle qui supporte depuis douze ans la honte de cette calomnie et qui sait qu'elle a cours partout,*
- 19- *Dès la première année de son mariage: rien ne pouvait faire qu'elle ne fût marquée aux yeux de tous, chargée d'une faute qu'elle n'avait pas commise, d'une faute plus ridicule encore qu'ignoble.*
- 20- *Il savait que «le Bon Dieu n'y était pas» [...]. Où résidait-il, le Dieu de ce monde cruel? Où donc avait-il laissé une trace?*
- 21- *Depuis des années, à cause de Paule, la chapelle de Cernès était désaffectée, ce dont se fût bien moqué la jeune femme (l'éloignement de l'église paroissiale lui avait été au contraire un bienheureux prétexte pour n'y mettre jamais les pieds). Mais il n'était personne à dix lieues à la ronde qui ne connût la raison de cet interdit: la belle-fille de la vieille baronne, «celle qui a eu une histoire avec le curé...».*

کتابنامه

- آل احمد، جلال. (۱۳۸۶). در خدمت و خیانت روشنفکران. چاپ پنجم. تهران: انتشارات فردوس.
- آل احمد، جلال. (۱۳۲۷). سه تار. تهران: ابرسفید.
- آل احمد، شمس. (۱۳۶۹). از چشم برادر. قم: انتشارات سعدی.
- اسکات کارد، اورون. (۱۳۸۱). شخصیت‌پردازی و زاویه دید در داستان. ترجمهٔ پریسا خسروی سامانی. اهواز: نشر رشن.

- امین مقدسی، ابوالحسن. (۱۳۸۶). ادبیات تطبیقی با تکیه بر مقارنه ملک الشعرا، محمدتقی بهار و امیرالشعرا (احمد شوقی). تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- پک، جان. (۱۳۶۶). شیوه تحلیل رمان. ترجمه احمد صدارتی. تهران: نشر مرکز.
- جعفری حصارلو، طاهره. (۱۳۸۷). بچه کثیف. ترجمه کتاب *Le Sagouin* اثر فرانسوا موریاک.
- جعفری حصارلو، طاهره، و آبکه، آنت (۱۳۹۸ الف). «بررسی مؤلفه‌های واقع‌گرایی در سه اثر فرانسوا موریاک (بچه کثیف، برهوت عشق و ترز دسکیرو) و جلال آل‌احمد (بچه مردم، سنگی بر گوری و زن زیادی)». فصل‌نامه مطالعات زبان و ترجمه دانشگاه فردوسی مشهد، ۵۲ (۳)، ۱۵۵-۱۹۰.
- جعفری حصارلو، طاهره، و آبکه، آنت (۱۳۹۸ ب). «تعلیق در برهوت عشق و سنگی بر گوری». نشریه علمی پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه دانشگاه فردوسی مشهد، ۲ (۱)، ۶۷-۹۹.
- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۷۸). نقد آثار جلال آل‌احمد. تهران: نشر ژرف.
- دانشور، سیمین. (۱۳۷۱). غروب جلال. قم: خرم.
- راد، آسیه، فارسیان، محمدرضا، و بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۷). «بررسی تطبیقی تصویر جنگ جهانی در رمان‌های خون دیگران و سووشون». فصل‌نامه مطالعات زبان و ترجمه دانشگاه فردوسی مشهد، ۵۱ (۳)، ۱-۳۱.
- ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). روایت داستانی: بوطیقای معاصر. مترجم ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۵۴). نقد ادبی. ج ۱. تهران: امیرکبیر.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۴۲). مکتب‌های ادبی. چاپ سوم. تهران: نیل.
- سیگر، لبتدا. (۱۳۷۴). خلق شخصیت‌های ماندگار. ترجمه عباس اکبری. چاپ اول. تهران: مرکز گسترش سینمای تجربی.
- شرکت مقدم، صدیقه، و احمدی، معصومه (۱۳۹۷). «تحلیل جامعه‌شناختی زبان عامیانه نوشتار جلال آل‌احمد و لویی فردینان سلین». فصل‌نامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی دانشگاه تربیت مدرس، ۶ (۱)، ۱۰۸-۱۳۱.
- عرب‌زاده حسینی، مرجان‌سادات. (۱۳۹۲). بررسی تطبیقی روایت در نمایش‌نامه‌های لیلی و مجنون پری صابری و مجنون لیلی احمد شوقی، (پایان‌نامه کارشناسی ارشد). دانشگاه فردوسی مشهد، ایران.
- غنیمی هلال، محمد. (۱۹۸۷). الادب المقارن. بیروت: دار العوده.
- محمدی، محمدهادی. (۱۳۷۸). روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان. تهران: سروش.
- محمدی، محمدهادی، و قایینی، زهره. (۱۳۸۳). تاریخ ادبیات کودکان در ایران. ج ۷. تهران: چپستا.
- مرادی، کبری، و سیفی، طیبه (۱۳۹۸). «بررسی تطبیقی رئالیسم انتقادی در داستان‌های مصطفی لطفی منقلوطی و محمدعلی جمالزاده». فصل‌نامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی دانشگاه تربیت مدرس، ۷ (۴)، ۱۳۹-۱۶۱.
- مستور، مصطفی. (۱۳۷۹). مبانی داستان کوتاه. تهران: نشر مرکز.

- مکی، ابراهیم. (۱۳۸۵). شناخت عوامل نمایش. جلد پنجم. تهران: سروش.
- میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۷). صد سال داستان‌نویسی در ایران. جلد ۳، ۲، ۱. چاپ پنجم. تهران: نشر چشمه.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۸۳). درآمدی به نمایشنامه‌شناسی. تهران: سمت.
- ندا، طه. (۱۳۸۷). ادبیات تطبیقی. ترجمه هادی نظری منظم. تهران: نشر نی.
- نودلن، پری. (۱۹۹۶). «لذت و گونه ادبی (ژرف‌اندیشی‌هایی درباره ویژگی‌های ادبیات داستانی کودکان)». ترجمه داود خزایی. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- نصیری، منصور، و شریفیان، محدثه (۱۳۹۲). «معنای زندگی از دیدگاه آلبر کامو». فلسفه و الهیات، ۷۸(۷۱)، ۱۰۹-۱۳۵.
- یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۲). هنر داستان‌نویسی. چاپ هفتم. تهران: نگاه.

- Azhand, Y. (1984). *La littérature moderne de l'Iran*. Téhéran: Amir Kabir.
- Balay, Ch. (1998). Littérature et individu en Iran, Cahiers d'Etudes sur la Méditerranée orientale et le monde Turco-Iranien.
- Barré, J.-L. (2010). *François Mauriac, biographie intime*. T. II-1940-1970. Édition Fayard.
- Bergez, D. (1990). Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire. Paris: Bordas.
- Bjork, N. (2000). *Chant de sirènes*. Édition Fayard.
- Cormeau, N. (1951). *L'Art de François Mauriac*. Paris: Bernard Grasset Éditeur.
- Dastghyb, A. (1371/1992). *La critique des œuvres de Djalâl Al-é Ahmad*. Téhéran: Djarf.
- De Beauvoir, S. (1949). *Le Deuxième Sexe*. tome 1. Paris: Gallimard.
- De Boisdeffre, P. et al. (1963). *Dictionnaire de littérature contemporaine*. Universitaires, Paris.
- Dehbâshi, A. (1985). Mémorial de Djalâl Al-é Ahmad (یادنامه جلال آل‌احمد). Téhéran: Passargad.
- Hobsbawm, E. (1963). Les primitifs de la révolte dans l'Europe moderne. Édition Fayard.
- Jaloux, E. (1933). François Mauriac Le Romancier et ses personnages suivi de L'éducation des filles. Paris: éd. R.A. CORRÊA.
- Kasmâi, A.A. (1984). *Les écrivains précurseurs dans la littérature d'aujourd'hui de l'Iran*. Téhéran: Sherkate Mo'alefân va motarjemine Iran.
- Labruyere, J. (1931). *Les Caractères*. Paris: Édition Gallimard.
- Mauriac, F. (1925). *Le Désert de l'amour*. Paris: Librairie générale française.
- Mauriac, F. (1951). *Le Sagouin*. Paris: Librairie Plon.
- Mauriac, F. (1999). *Le romancier et ses personnages, OC., II*. Paris: Gallimard.

- Mirabedini, H. (1990). *Cent ans de la littérature romanesque iranienne*. Téhéran: Tondar. (En persan).
- Monférier, J (éd). (1984). «Mauriac romancier», *La revue des lettres modernes François Mauriac 4*. Lettres Modernes.
- Monteherlant, H. (1993). *Les Jeunes Filles*. Paris: Gallimard.
- Pirouz, Gh. (1993). Recherche dans les œuvres, les pensées et le style de Djalâl Al-é Ahmad. Téhéran: Hozeye honary.
- Rousseaux, A. (1932). *Âmes et visages du vingtième siècle*. Paris: Bernard Grasset.
- Sépanlou, M.A. (1362/1983). *Les écrivains modernes d'Iran*. Téhéran.
- Suffran, M. (1973). François Mauriac, Écrivain d'hier et d'aujourd'hui45. Paris: édition Seghers.
- Touzot, J. (1985). François Mauriac, Une configuration romanesque. Profil rhétorique et stylistique. Paris: Lettres modernes, «Archives François Mauriac».
- Touzot, J. (2000). *François Mauriac*. coll. «Cahiers de L'Herne». Paris: Fayard.