

مقاله علمی-پژوهشی

بررسی فرآیند خلق معنای واقعیت در زبان نثر رئال-ناتورال چوبک با تکیه بر داستان «چرا دریا طوفانی شده بود»

اسد آبشیرینی*

چکیده

یکی از شیوه‌های نویسندگان در روزگار معاصر به انکاس امر واقع بیرونی در جهان داستان معطوف است. این شیوه، به شکلی گسترده، در آثار نویسندگان رئال و ناتورال ایران نمود یافته است. صادق چوبک یکی از نویسندگان برجسته معاصر است که به وجهت ارائه واقعیت از نوعی دیگر، به مدد زبان ویژه نثر خود، به وجهی از امکانات زبان هنری دست یافته است که او را هم در سبک شخصی و هم در مکتب رئال-ناتورال، از سرآمدان نحله داستان نویسی ایران کرده است. هدف پژوهش پیش‌رو، واکاوی فرآیند خلق معنای واقعیت است که به استفاده چوبک از هنرمندانه‌هایی در دو محور همنشینی و جانشینی برای رسیدن به ارائه موفق واقعیتی زبان‌بنیاد، فارغ از دخالت خودمحورانه سوژه، انجامیده است. نگارنده در پژوهش حاضر، با شیوه تحلیلی-انتقادی و استفاده از نظریه‌های مرتبط منتقالان این حوزه، نثر رئال-ناتورال چوبک و جنبه‌های آن را بررسی و نقد کرده و در پی برجسته‌ترکردن جوانی از زبان چوبک بوده است که فراتر از بررسی‌های معمول ناتورالیستی، با بخشیدن حیثیتی هنری به نثر او، به ترازی از داستان نویسی نائل می‌شود که راه را برای تحلیل‌های نوپدید در حوزه نقد زبان نثر، بر منتقالان این نحله هموار می‌کند؛ زیرا نثر چوبک از نوع نثرهای پیش‌پافتاده که داستانی واقعی را نقل می‌کنند و زبانی ارجاعی دارند نیست، بلکه نثری هنری است.

کلیدواژه‌ها: داستان نویسی، چوبک، رئالیسم، ناتورالیسم، زبان، محور جانشینی، محور همنشینی، واقعیت، سوژه.

استادیار دانشگاه شهید چمران اهواز asadabshirini@gmail.com*

تاریخ دریافت: ۹۷/۸/۴ تاریخ پذیرش: ۹۸/۷/۲۷

دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۷، شماره ۸۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۸

۱. مقدمه

با نگاهی آشنایی‌زدایانه به عناصر داستانی چوبک و بر مبنای نشانه‌شناسی ساختارگرای بارت، می‌توان دریافت که در خلال ساختار نثر او، نشانه‌ها مبین مدلولی (معنایی) ذاتی و این‌همان نیستند که در تحلیل‌های ساده ناتورالیستی بدست داده می‌شوند. آنچه نشانه‌های نثر چوبک را حیثیتی هنری می‌بخشد، « نقش » آن نشانه‌ها در تقابل با تفاوت آنهاست که « معنا »‌ی متن را رقم می‌زند: «در نظام زبانی، فقط تفاوت‌ها وجود دارند؛ معنا پدیده‌ای رازآمیز نیست که در ذات نشانه وجود داشته باشد، بلکه صرفاً نقش نشانه‌ای است که حاصل تفاوت‌داشتن آن نشانه با سایر نشانه‌های است» (ایکلتون، ۱۳۹۳: ۱۳۴). توصیفاتی که چوبک از پدیده‌های طبیعی در داستان «چرا دریا طوفانی شده بود» بدست می‌دهد و سنجش این پدیده‌ها در تقابل با آدمهای داستان، ما را متقادع می‌سازد که نه «رعدوبرق و باران، دریا، گل‌وشل»... دارای معنای ذاتی و آشنای خود هستند و نه آدمهایی چون اکبر، سیاه و حتی وافور و تریاک آنها.

پیش از ورود به بحث‌های مبسوطتر، شایسته است نسبت نثر ناتورالیستی چوبک با دیگر مکتب همسایه‌اش رئالیسم بیان شود و قرابتها و فاصله‌های این دو مکتب از هم بازشناخته شود. اینکه محقق، با خطکش در اندیشه جدایی مطلق این دو مکتب از هم باشد، تصویری خالی از پشتونه علمی می‌نماید. در هر نثر رئالیستی، ویژگی‌های نثر ناتورالیستی قابل ردگیری است و برعکس (ر.ک: فورست و اسکرین، ۱۳۹۴: ۱۴).

بدین معنی، نثر چوبک در بقیه آثارش حائز ویژگی‌های هر دو مکتب است، تا آنجا که در داستان «چرا دریا طوفانی شده بود» نیز، اگر از توصیفات جنسی معمول این‌گونه داستان‌های ناتورال صرف‌نظر کنیم، داستان رئالیستی می‌شود. «هنر بزرگ نویسنده‌گان جنوب در این است که گاه با پرهیز از هرگونه افراط‌گری و عدول از بعضی شاخصه‌های اساسی در ناتورالیسم و اکتفا به بعضی خصوصیت‌های تطبیق‌پذیر با واقعیت‌های عینی جامعه، به ترکیب مثبت ناتورالیسم و رئالیسم می‌پردازند و دیگر آنکه، اغلب در کنار شمار بسیاری از روایت‌های رئالیستی و به موازات آن، از امکانات روایت ناتورالیستی نیز متناسب با موقعیت و موضوع غفلت نمی‌ورزند» (شیری، ۱۳۸۷: ۱۹۲). از نگاه نگارنده، عنوان پیشنهادی رئالیستی- ناتورالیستی در بررسی زبان نثر چوبک راه‌گشای تحلیل تواند بود.

پیشتر گفته شد که نثر چوبک را نمی‌توان بهمثابة نشانه‌های نثر غیرهنری در نظر گرفت؛ زیرا چوبک در داستان‌هایش عقیده خود را به مخاطب قالب نمی‌کند، بلکه نشرش

نشری هنری است که از سیطره نگاه مؤلف آزاد است و نثری خود ارجاع و تأویل‌پذیر است. چوبک با به‌کارگیری شگردهای هنری^۱ نثر خود را از سیطره متفاہیزیک حضور می‌رهاند و معنای متن را بسته به دال‌های درون آن نگاه می‌دارد. از رهگذر همین برخورد با زبان است که حیثیت هنری نثر او قوام می‌گیرد.

همین‌جا باید گفت که در مناقشه‌ای درباب بازتاب امر واقع در نظرهای داستانی رئالیستی‌ناتورالیستی از قبیل داستان «چرا دریا طوفانی شده بود» چوبک صرفاً مقلد دنیای بیرون نیست و خصلت نثرش استقلال از امر واقع است. این‌گونه نثرها ما را، به قول تودوروف، به خلقِ واقعیت از دل متن می‌رسانند نه تقلید صرف از آن (تودورو夫، ۱۳۸۸: ۲۳۶).

در جهان داستانی چوبک، واقعیتی پیش از متن وجود ندارد تا نویسنده از آن رونوشتی برای خلق داستان خود به خواننده ارائه کند. با نگاهی آدورنوی در مفهوم «میمیسیس»، رسیدن به این سطح از «خلق» واقعیت منوط به برداشتن فاصله دوگانه سوزه و ابژه است: در برداشتش از مفهوم میمیسیس از این ایده که سوزه پایا از چیزی پیشاپیش موجود تقلید می‌کند یا می‌کوشد تا از آن رونوشتی تهیه کند اجتناب می‌ورزد. برای آدورنو، میمیسیس مستلزم همانندی با یک ابژه است. این تغییر در معنای میمیسیس یا در واقع این احیای معنای قدیم‌تر میمیسیس، مستلزم از بین بردن پایگان موجود میان سوزه و ابژه است که در آن خرد سوبژکتیو بر ابژه مسلط می‌شود^۲ (آدورنو، ۱۳۹۳: ۳۷).

از این منظر است که در بررسی داستان چوبک، هیچ‌کدام از آدم‌های داستان، فضا و توصیف‌ها، نگاه و ایدئولوژی شخص صادق چوبک را نمایندگی نمی‌کنند. کهزاد و طوفان و دریای توصیف‌شده در داستان، پیش و بیش از آنکه واقعیت زنده بیرونی یا واقعیت ذهن نویسنده را تقلید کنند، به آفرینشی از گونه‌ای خودبنیاد نائل می‌آیند. این نوع نگاه بی‌طرف چوبک در جهان داستان، نهایتاً، به خلق واقعیت در معنای اصیل آن منجر می‌شود؛ از این‌رو، با کناره‌گیری نویسنده در روند خلق داستان، اشخاص داستان در یک روند دیالکتیک با تاریخ خود نیز پرورده می‌شوند.

بالندگی اشخاص داستانی براساس خواست نویسنده صورت نمی‌گیرد، بلکه مبتنی بر دیالکتیک درونی زندگی اجتماعی و روان‌شناختی آنهاست. اندیشه نویسنده مرحله سطحی آن است؛ در مرحله عمقی مسائل بزرگ دوران و رنج ملت مطرح است که از طریق شخصیت‌های داستانی مطرح می‌شود؛ بنابراین، نقطه مشترک بین واقع‌گراهای بزرگ

ریشه‌گرفتن در مسائل بزرگ زمان خود و نمایش بی‌رحمانه جوهر حقیقی واقعیت است (نادیه، ۱۳۹۰: ۱۸۷).

اتفاقاً، یکی از دغدغه‌های لوکاچ درباب فلسفه هنر نیز بیان همین نکته است که هنر ناب فارغ از رویکردهای اجتماعی وجودپذیر نیست (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۹). با این نگاه لوکاچی است که در بررسی کار چوبک، نمی‌توانیم شخصیت‌ها و توصیفات داستانی او را بدون درنظرگرفتن عوامل اجتماعی تحلیل کنیم. اگر ما از داستان‌های رئال - ناتورال چوبک لذت هنری می‌بریم، از آنجاست که او در بافتی زیباشناختی «معتقد است که هنر را نمی‌توان به عنوان موجودیتی مستقل درک کرد که بدون مفهوم لذت می‌رساند، بلکه باید آن را به مثابة امر واقع تاریخی درک کرد که درون یک کلیت اجتماعی واحد دلالت است» (زیما، ۱۳۹۴: ۱۳۱).

پی‌گیری این نگاه لوکاچ در نثر چوبک صرفاً زمانی امکان‌پذیر است که واقعیات داستان رئال - ناتورال او را می‌توانی بر شیوه‌ای از بازتاب «امر واقع» بدانیم که منوط به آزادی زبان از قید راوی مداخله‌گر است. در داستان یادشده، شاهد تقابل شخصیت اصلی داستان، هم با دنیای اجتماعی اطراف او و هم با طبیعت خاص جنوب، هستیم. در توضیحی که در ادامه خواهد آمد، می‌گوییم که چوبک با «تشخیصی» که در تصویر دریا و عناصر فضاساز به کار گرفته است، تقابل کهزاد با اجتماع انسانی خود را نیز به نوعی بازتولید کرده است. تولید این گونه متن‌ها از نویسنده‌گانی از این دست، از چنان بینش خردگرایی برآمده است که رفته‌رفته از آن نوع خردگرایی عصر روشنگری، که در پی رازدایی از واقعیت بیرونی بود، فاصله می‌گیرد و به نقد و اصلاح آن می‌کوشد، خردی که بیگانگی سوژه از ابزه را از اصول خود می‌دانست.

به بیانی بهتر، خرد عصر روشنگری، با میدان‌دادن به سوژه، به تحکم آن بر ابزه رأی می‌دهد، چیزی که آدورنو در نقد مفهوم «میمیسیس» از آن فاصله می‌گیرد. اما، در امتداد همین نگاه سوزن‌باور علمی عصر خردگرایی است که ناتورالیسم تجربه‌گرای استدلالی پا به عرصه نثر می‌گذارد و از جهان داستان «خلاقه» دور و دورتر می‌شود. «به‌گفته دیدرو، ناتورالیست‌ها کسانی هستند که حرفشان مشاهده دقیق طبیعت و یگانه آیینشان آیین طبیعت است! او مانند هر فیلسوف دیگر در آرزوی شرح و توصیف طبیعت و انسان از طریق استدلال بر پایه تجربه بود و هر چیز فوق طبیعی را رد می‌کرد» (سیدحسینی، ۱۳۹۳: ۳۹۵).

۲ بیان مسئله

نگارنده در این مقاله در پی بر جسته ساختن جوانبی از زبان نثر چوبک در داستان «چرا دریا طوفانی شده بود»، است تا عدم پایبندی چوبک را به نگاه متصلب ناتورالیستها نشان دهد. چوبک در همه داستان‌های موفق خود، که داستان مزبور نمونه‌ای از آنهاست، ناتورالیست به معنای دیدربویی آن نبوده و از اعتقاد گوستاو فلوبر مبنی بر برخورد عالمانه با انسان و هستی همواره مبرأ بوده است (ر.ک: پرهام، ۱۳۹۴: ۴۳).

ترسیم دقیق ظاهر آدم‌های داستان چوبک و دقت در توصیفات زمینه داستان «چرا دریا...» نباید ما را با نظر فلوبیر هم داستان کند تا نثر چوبک را نثری ناتورالیستی به معنای علمی سوزه‌باور آن تلقی کنیم. این گونه ناتورالیسم ناب فارغ از حس زندگی است که انتقاد سخت لوکاج را در پی داشته است، ناتورالیسمی که تراحم تصاویر و توصیفات مکانیکی، واقعیت بیرونی انسان و مناسبات انسانی را فراموش کرده است (ر.ک: لوکاج، ۱۳۸۸: ۱۳۴). چوبک در عین پایبندی به معیارهای گفتمان رئالیستی ناتورالیستی، نه هیچ‌گاه افراد داستان خود را فارغ از اراده انسانی، آن‌طور که «наторалисм наб» پیشنهاد می‌کند، تصویر می‌کند و نه آن‌چنان که در مبحث نزدیک‌شدن شخصیت‌های داستان او و توصیفات دنیای بیرونی‌اش به «نماد» خواهیم گفت، أعمال داستانی او بی‌نسبت با گرایش‌های طبقاتی اتفاق می‌افتد. البته، از نظر نباید دور داشت که ما در این پژوهش برآئیم که انتقاد لوکاج به نوشته‌های صرفاً ناتورالیستی فلوبیر و امثال او، مبنی بر ارتباط غیرانداموار «امر خام تجربی» با «امر انتزاعی - عام» در جهت رسیدن به سمبول بالمره ناکارآمد است.

در تحلیل داستان «چرا دریا...» نشان خواهیم داد که هم پرداخت زمینه داستان که در «مشیل بوشهر» اتفاق می‌افتد و هم دو شخصیت اصلی (کهزاد و زیور)، نشان‌دهنده نگاه او به جامعه‌ای است که عناصر این داستان به شکلی نمادین از آن تفسیری هنری به دست خواننده می‌دهد. با این حال، تأکید می‌کنیم که این سخت‌گیری‌های علمی زولا، آنجا که به استقلال ادبیات از «امر اخلاقی» منجر می‌شود و از دخالت نویسنده در کار نوشتمن تبری می‌جوید، به سود ادبیت داستانی تمام می‌شود:

مسئلیت علمی رمان‌نویس هنگامی تحقق می‌یابد که از دخالت خودداری کند. به همین ترتیب، اگر هم نتیجه یک رمان بر خلاف اصول اخلاقی جامعه از آب درآید، نمی‌توان

رمان‌نویس را مقصو دانست. زولا در دفاع از ترز راکن در مقابل اتهامات فساد اخلاقی می‌گوید:

در دنیای علم، اتهام فساد اخلاقی هیچ‌چیزی را ثابت نمی‌کند (هارلند، ۱۳۸۵: ۱۷۰).

در توصیفی که چوبک از رابطه «کهزاد» با «زیور» بهدست می‌دهد، خواننده این توصیه روشنگر زولا را به عیان درمی‌یابد. خط داستانی «چرا دریا...» از آغاز تصویر گرفتارشدن شوferها در زیر باران و گلوشل، تا رسیدن کهزاد به خانه زیور و هم‌بستری با او، همه جوانب نظریات ناتورالیستی زولا را تقویت می‌کند. در تقابل با شاخه فرانسوی رئالیسم زولا، نشر رئال ناتورال چوبک را می‌توان به شاخه بریتانیایی آن نزدیکتر دانست که همچون شاخه اولی، در پی دست‌یابی به حقیقت از طریق «فروختن در مرداد یاوه‌گویی‌های بی‌فایده و غیرجذاب نیست»، بلکه «به توصیف جزئیات واقعیت و جنبه‌های خودمانی و روزمره زندگی علاقمند بود و به مسائل خانوادگی گرایش بیشتری داشت» (زرقانی، ۱۳۹۵: ۲۶۲).

۳. پیشینهٔ پژوهش

پیش از این پژوهش، کتاب‌ها و مقالاتی که درباره جوانب گونه‌گون داستان‌نویسی چوبک به رشتۀ تحریر درآمده‌اند، اجمالاً بدین قرار است: یعقوب آژند «میراث داستان‌نویسی چوبک» را کاویده است؛ غلامرضا پیروز «درون‌مایه داستان‌های» او را برجسته کرده است؛ حسن محمودی به «نقد و تحلیل گزینه داستان‌های چوبک» پرداخته است؛ محمود بشیری و نرگس کشانی در «مکتب ناتورالیسم و صادق چوبک»، ویژگی‌های ناتورالیسم را در داستان‌های او جست‌وجو کرده‌اند؛ رضا براهنی در «قصه‌نویسی، با تکیه بر سنگ صبور، شیوه‌های داستان‌نویسی او را هدف تأمل قرار داده است؛ علی دهباشی با جمع‌آوری مقالاتی در کتاب یاد صادق چوبک به زندگی و آثار او پرداخته است؛ عبدالعلی دستغیب در نقد آثار چوبک، بیشتر نگاهی تأثیری به داستان‌های او داشته است؛ محمدعلی آتش‌سودا «شیوه داستان‌نویسی چوبک» را تحلیل کرده و مریم حیدری «آنیمیسم و پیوند آن با ناتورالیسم» را در آثار او سراغ گرفته است. با دقت در مباحث کتاب‌ها و مقالات بالا، جای تبیین موقعیت زبانی چوبک و اینکه چگونه امر رئال ناتورال از دل محور همنشینی و جانشینی نشر چوبک واقعیت داستانی را نمایندگی کرده است، خالی می‌نماید. همین امر است که ضرورت پرداختن به موضوع مقاله حاضر را برای نگارنده توجیه‌پذیر کرده است.

۴ زبان نثر چوبک

برای رسیدن به این سطح از تحلیل نثر چوبک که ارائه نوعی از واقعیت از خلال زبان داستان فارغ از دخالت نویسنده و تقلید از دنیای بیرون است و در نهایت به دیالکتیکی بین اشخاص داستان و اجتماع پیرامون او منجر می‌شود، از واکاوی «زبان» نثر او ناگزیریم؛ چراکه «زبان به معنای واقعی کلمه مصالح هنرمند ادبی است. می‌توان گفت که هر اثر ادبی گرینشی در زبانی معین است. همان‌گونه که گفته‌اند هر مجسمه قطعه مرمری است که تکه‌هایی از آن کنده شده است» (ولک، ۱۳۸۳: ۱۹۴).

برجسته‌کردن نسبتی که چوبک میان «امر واقع» یا (натورال)، «راوی» و «زبان روایی» خود به کار می‌گیرد، هدف تحقیق نگارنده را تعریف می‌کند. رسیدن به چنین نسبتی نیز از دریچه رابطه‌ای به دست می‌آید که نویسنده چه در حوزه همنشینی و چه در حوزه جانشینی کلام برقرار کرده است. به عبارتی، اینکه چوبک در ساختن امر واقع و معنای آن دخالت داشته یا نه، حاصل رویکرد خاص او به زبان است که داستان‌های رئال ناتورال او را به وجود آورده است. اصولاً باید گفت که بیان هر گونه واقعیتی فارغ از فضای زبان قابل تصور نیست. «به‌گفته هلیدی، از طریق کارکرد ذهنی زبان است که گوینده یا نویسنده تجربه خود را از پدیده جهان واقع تجسم می‌بخشد. از این طریق است که او نگاهی را که به دنیا و نظام مقوله‌بندی آن دارد به خود و دیگران نشان می‌دهد» (فالر، ۱۳۹۵: ۵۳).

شکل‌گیری این «کارکرد ذهنی» همان برخوردی است که چوبک در داستان کوتاه «چرا دریا...» در زنجیره همنشینی کلام دارد. ما در بررسی این داستان به این نکته خواهیم پرداخت که آیا نثر چوبک لزوماً در محور همنشینی زبان، که محوری است حضوری و خاص نثر، گسترش می‌یابد یا در ساخت روابط جانشینی هم قابلیت بررسی ساختاری دارد. از نگاه ما، آنچه زبان نثر چوبک را برجسته می‌کند، روند خلق معنا از طریق به کارگیری عناصری از زبان در دو سوی محور همنشینی و جانشینی است که او را واضح و پیش‌گام داستان‌های ناتورالیستی و هم در این مکتب داستان‌نویسی صاحب سبک شخصی کرده است؛ بدین معنی که جمع‌شدن خصایص یک مکتب و مضافاً عناصر سبک شخصی در زبان چوبک، او را بر کرسی سرآمدترین این نحله از داستان‌نویسی ایران نشانده است. داشتن سبک شخصی و وجود ویژگی‌های منفرد در آثار پیروان یک مکتب منافاتی با تعلق فرد با مبانی عمومی آن مکتب ندارد. نویسنده به اعتبار آن خصایصی که با قواعد و اصول

گفتمان مشترک است تعلق به گفتمان یا مکتب دارد و به اعتبار ویژگی‌های شخصی که از آن خود اوست سبک شخصی دارد (فتوحی، ۱۳۹۵: ۳۸۲).

در گفتمان یا مکتب رئال‌ناتورالی که صادق چوبک در داستان‌های خود ارائه می‌کند، واقعیت از منظر توجه ویژه او به زبان خلق می‌شود. ما در این بژوهش همزبان با نیچه و هم‌گام با آنچه پیشتر گفتیم، بر آنیم که «معنا» در توصیفات، شخصیت‌پردازی و عناصر داستان «چرا دریا...»، نه تقلید از واقعیت بیرونی، که وابسته به «قدرتی» است که این نشانه‌های داستانی را به «معنا» درمی‌آورد.

معنای یک چیز را هرگز درنحوه‌های یافت، اگر ندانیم چه نیرویی آن را تصاحب می‌کند، از آن بهره می‌گیرد، آن را به تصرف درمی‌آورد یا در آن به بیان درمی‌آید. یک پدیده نه یک نمود و نه حتی یک پدیدارشدنی، بلکه یک نشانه است، یک علامت که معنای آن در نیرویی بالفعل نهفته است. معنای ابزه یا پدیده‌ای واحد بسته به نیرویی که آن را به تصاحب خود درمی‌آورد تغییر می‌کند (دولوز، ۱۳۹۳: ۳۸).

در بخش تحلیل، بیشتر به این نکته خواهیم پرداخت که وضعیت رئال‌ناتورالیستی حاکم بر فضای داستانی چوبک، از «قدرتی» نشئت گرفته است که او در دو محور همنشینی و جانشینی از خود نشان می‌دهد. در اینجا، تبیین این نکته ضروری است که چوبک در داستان‌هایش این توقع عمومی از مکتب رئال‌ناتورال خود را زدوده است که زبان را ابزاری برای ترسیم واقعیات غالباً ناخوشایند جهان بیرون بسازد. او در داستان «چرا دریا...»، زبان نثر خود را از قید آن نوع «کلام‌محوری» می‌رهاند تا نتیجتاً مخاطب خود را با واقعیتی از نوعی دیگر مواجه سازد.

دریدا این تصور نادرست را «کلام‌محوری» می‌نامد و آن را نوعی توهمندی داند، توهمنی که بر اساس آن گویا معنا در زبان از واقعیت سرچشمه می‌گیرد و می‌تواند مبین ساختار واقعیت باشد. از نظر دریدا، این فرض که زبان می‌تواند آینه‌ای شفاف برای بازتاباندن واقعیت باشد (متافیزیک حضور) خطاست (پاینده، ۱۳۸۵: ۳۶).

حدفاصل زبان داستان‌نویسی چوبک از دیگران در همین ارائه واقعیتی است که ذهن و زبان نویسنده در ترسیم آن هیچ مداخله‌ای ندارد و به همین دلیل است که در قرائت چنین متونی، خواننده به قول شلینگ به نوعی «شهود زیبایی‌شناسانه» دست می‌بابد: شلینگ ادعا می‌کند که شهود استتیک همان شهود عقلانی است. شهود عقلانی اصطلاح کانت است و به معنای آن است که بهوسیله آن می‌توان به واقعیتی دسترسی پیدا کرد که

هیچ ساختار ذهنی‌ای واسطه‌دريافت آن نبوده است. چنین شهودی بهسبب آنکه بیواسطه است، موضوع خویش را مستقیم به دست می‌دهد و معرفتی بی‌چون و چرا از واقعیت فی‌نفسه فراهم می‌آورد (يانگ، ۱۳۹۵: ۱۳۰).

در هیچ‌کجای داستان «چرا دریا...» خواننده با واقعیتی روبه‌رو نمی‌شود که شائبه واسطه‌گری حضور چوبک را به عیان ببیند. البته، همین جا باید تأکید کرد که این نوع ارائه جهان رئال‌ناتورال در نثر چوبک به معنای روی‌گردانی صرف او از امر واقع بیرونی نیست، بلکه در مقابل با ایده‌بازی افلاطونی، حقیقتی فارغ از جهان بیرون و حضور انسان در پیرامون آن وجود ندارد. اصولاً، وجاهت داستان‌های موفق رئالیستی‌ناتورالیستی در ارائه همین حقیقت از طریق زبانی واقع‌بنیاد است.

مثلاً پونتی برخلاف اگوستین قدیس که بازگشت به حقیقت درونی را موعظه می‌کرد نوشت: جهان عینی نیست که من قانون تقوم آن را در اختیار داشته باشم، بلکه محیط طبیعی و میدان همه اندیشه‌ها و همه ادراکات روشمن من است. حقیقت فقط در «انسان درونی» منزل ندارد. حتی انسان درونی وجود ندارد. انسان در جهان است و در جهان است که خود را می‌شناسد (لیوتار، ۱۳۹۴: ۶۵).

داستان‌های چوبک، فقط درباره جهان طبیعی نیست، بلکه رویکردن به جهان حاوی نیروهای نامرئی است که در نثر او تجلی یافته است. نثر او فقط رونوشتی از دنیای غیرانسانی بیرونی نیست. او روح نامرئی جهان را در نثر خود کشف می‌کند و آن را به تصویر عینی می‌کشد. پُل کله (نقاش آلمانی) گفته است:

هنر مرئی را بازگو نمی‌کند، بلکه نامرئی را مرئی می‌کند. این نامرئی که هنر آن را مرئی می‌کند چیست؟ چیزی است که تعریفش بسیار دشوار است، چیزی است ساخته از عناصر پراکنده که ما وجود آنها را حدس می‌زنیم و بهطور مبهم احساس می‌کنیم. این عناصر را هنرمند بیرون می‌کشد، گرد هم می‌آورد و از آن نمونهای می‌سازد که همان اثر هنری و ادبی است (تجفی، ۱۳۸۹: ۹۹).

استفاده‌ای که چوبک از زبان در جهت مرئی کردن جهان نامرئی از خلال ارائه «امر واقع» می‌کند، به یک اتفاق تازه در سطح تجربه زبانی خواننده می‌انجامد، تجربه واقعیتی ممکن از واقعیات انضمایی. زیبایی حقیقی همیشه موجب شگفتی می‌شود و هیچ اثری لایق این نام نیست، مگر اینکه «امر ممکن»، را از خلال «امر واقع» نشان دهد. اینکه می‌گوییم «امر ممکن» مقصودم جهان دیگری

در آینده یا جامعه بهتری نیست. مقصودم همین جهانی است که در آن زندگی می‌کنیم، اما، جهانی که به‌گونه‌ای دیگری دیده شود، حس شود، آزموده شود (جفی، ۱۳۸۹: ۷۴).

شخصیت اصلی داستان «چرا دریا...» (کهزاد) و عشق سوزانش به زیور و بقیه شخصیت‌های فرعی داستان، به‌کمک قدرت زبان چوبک، واقعیتی ممکن را در سطح ذهن مُدرک خواننده پدیدار کرده‌اند، واقعیتی که با آنچه ما از این تیپ‌ها در دنیای بیرون می‌دانیم نسبتی ندارد. ما در نثر چوبک هر قدر به این واقعیت زبانی ممکن نزدیک‌تر شویم از ذهن و زبان چوبک در ترسیم واقعیت بیرونی فاصله می‌گیریم. تصویر به قول اسطو «جهانی ناممکن محتمل» است که بر «ممکن‌های نامحتمل» همیشه رجحان دارد (هارلن، ۱۳۸۵: ۳۰).

در تقریری که رولان بارت از هایکوی ژاپنی به‌دست داده است، این گونه توصیف از واقعیت بدون دخالت سوژه را در آنجا سراغ گرفته است. از نظر او، توصیف یک امر غریب است که با متافیزیک سوژه‌بلور توأم است و از خلوص زبانی تهی است، بر عکس هایکوی ژاپنی که «معنای بیداری در برابر واقعیت را دارد. در نظر گرفتن شیء به مثابهٔ حادثه و نه به مثابهٔ جوهری که بُعد درونی زبان به آن رسیده باشد و با ابهام (هر چند باز پس نگرانه و باز ساخته) واقعهٔ پیوند خورده باشد (چیزی که بیشتر در زبان رخ می‌دهد تا در سوژه)» (بارت، ۱۳۸۳: ۱۴).

ما در داستان‌های چوبک با واقعیتی روبه‌رو نمی‌شویم که برساختهٔ ذهن نویسنده باشد، بلکه با برخورده از زبان روبه‌روییم که از رهگذر آن، واقعیت در برابر خواننده نمایش داده می‌شود. توفیق در اجرای این سطح از واقعیت در داستان‌های چوبک، مفهوم حیثیت تصویری زبان را از نظر ویگنشنستاین برای خواننده تداعی می‌کند. تصویری که چوبک «هیئت تألیفیه» آن را در توصیف‌هایی که از فضا و شخصیت‌های داستان خود به دست می‌دهد، به مخاطب ارائه می‌کند (ر.ک: ویگنشنستاین، ۱۳۹۳: ۲۵).

۵ نظاممندی زبان و اجزای داستان

ما در داستان‌های رئال‌ناتورال، با مجموعه‌ای از تصاویر واقعی روبه‌روییم که نویسنده در ترسیم آنها «نظمی» را کشف می‌کند که داستان را از تقلید صرف از واقعیت مکانیکی خارج می‌کند. در تحلیل داستان «چرا...» خواهیم گفت که چگونه در تصویر واقعیت، نویسنده اجزای داستان را در نظامی که از خود واقعیت برآمده است کشف و رعایت می‌کند.

اصلًاً، دلیل گزینش داستان مزبور از میان دیگر داستان‌های چوبک، برای تحلیل جوانب نثر او، نظاممندی‌بودن همه عناصر داستانی آن بوده است. «چرا دریا...»، به اقرار منتقدان، حائز جوانب

همیت بسیار است. براهنه این قصه را از نظر ایجاد رابطه بین اشخاص قصه و از نظر عواطف عمیق و لطیفی که بین دو شخصیت اصلی یعنی کهزاد و زیور هست و از نظر زمینه طبیعی و زمینه زبانی قصه، نقطه عطفی در قصه‌نویسی چوبک می‌داند (براہنه، ۱۳۶۸: ۶۱۱).

حسن میرعبدینی در صد سال داستان نویسی نیز آن را «از نظر زندگی‌بودن توصیف و شخصیت‌ها، منسجم‌ترین و زیباترین داستان چوبک و یکی از داستان‌های خوب ایرانی» بهشمار آورده است (میرعبدینی، ۱۳۸۷: ۲۴۷). چوبک برای رسیدن به این توصیفات، که جوانب کار رئال-ناتورال او را تقویت کرده است، از اعمال ذهنیت خود بر صحنه و شخصیت‌پردازی داستان پرهیز کرده است و راوی داستان را در فاصله هرچه نزدیک‌تر به وقایع به کار می‌گیرد. «در فاصله بیشتر راوی، شاهد گرایش راوی در جایگزین‌کردن تفسیر به جای انکاس شرح ماجرا هستیم، بنابراین تقابل میان نزدیکی و دوری، به تقابل میان عینیت و ذهنیت بازمی‌گردد» (ژو، ۱۳۹۴: ۴۰). به همین دلیل است که چوبک برای رسیدن به «عینیت» و دوری از تفسیر، از هنرسازه تشبیه بیشترین استفاده را برد است.

خاصیت تشبیه این است که در ارائه امر عینی از هر هنرسازه دیگری، بهخصوص استعاره، کارآمدتر است (ر.ک: فتوحی، ۱۳۸۹: ۹۰). به میزانی که نویسنده از دنیای بیرون فاصله می‌گیرد و به دنیای ذهن خویش پناه می‌برد، تصاویر نیز از تشبیه عینیت‌مبتا به استعاره ذهنیت‌مبتا نزدیک‌تر می‌شود. «تشبیه تصویری نزدیک‌تر به طبیعت و مستقیم‌تر از استعاره است و استعاره در حقیقت تصویری است که از یک تشبیه حاصل شده است و همین تفاوت در نزدیکی و دوری طبیعت است که باعث می‌شود عموماً در تشبیهات حرکت و جنبش بیشتر از استعاره‌ها باشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۵۳).

در تحلیل داستان یادشده، می‌گوییم که نثر چوبک با تمايل بی‌مانندش به تشبیه و دوری از استعاره، از دخالت تفسیری راوی اجتناب می‌ورزد و به نوعی خردگرایی در نثر رئال-ناتورال مدرن دست می‌یابد. به تصریح شفیعی‌کدکنی، از نشانه‌های خردگرایی نویسنده/ شاعر و در نمایی شامل‌تر، یک فرهنگ، روی‌آوردن به ذهنیت تشبیه و تمثیل‌اندیش و پرهیز از نگاه استعاره‌مبنی است.

هرگاه روح جامعه ایرانی روی در سلامت و میل در نظامی خردگرایی داشته است، از میل به استعاره‌ها و مجازه‌های افراطی و تحرید اندر تحرید کاسته و زبان در جهت اعتدال و همنشینی طبیعی خانواده‌های کلمات حرکت کرده است. فردوسی در عصر خود و بیهقی

در عصر خود و خیام در عصر خود، مظاہر این خردگرایی‌اند و در دوره‌های بعدی نیز این قاعده صادق است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۶۰۲).

بدون آنکه بخواهیم در این مقاله صادق چوبک را تالی بلافصل بزرگانی چون فردوسی، بیهقی و خیام در عرصهٔ خردگرایی در دنیای معاصر بدانیم، با توجه به شکل داستان‌های او نمی‌توانیم او را از منظری کریستوایی بی‌تأثیر از آثار گذشتگان نیز قلمداد کنیم. در تحلیلی که در ادامه از کار چوبک به‌دست می‌دهیم، به این نکته تفتن خواهیم یافت که نثر او در امتداد شکلی از نشنویسی است که با عنصر خردگرایی، که در ادبیات قرن چهارم و پنجم عموماً در نوشته‌هایی چون تاریخ بیهقی خصوصاً رواج دارد، بی‌ارتباط نیست.

۶ تحلیل بحث

در اینجا، لازم می‌بینیم، جهت ورود به بحث اصلی، خلاصه‌ای از داستان «چرا دریا طوفانی شده بود» به دست دهیم: سیاه، عباس، اکبر و کهزاد (که شخصیت اصلی داستان است)، چهار شوفری‌اند که به همراه چهار کامیونی که با آن بارکشی می‌کنند در اثر باران شلاقی در گل‌وشنل و لجن، در راه بوشهر گیر کرده‌اند. کهزاد آنها را رها کرده و با پای پیاده راهی بوشهر شده است. عباس و اکبر پای منقل وافور و بطربی عرق در حالت چرُت و خماری به‌غیر از سیاه که به نظر با عباس بیشتر همدلی دارد پشت سر کهزاد مشغول بدگویی‌اند. صحبت آنها که در زیر شرشر باران در پناه کامیون‌ها گل کرده، بحث دلیل رفتن کهزاد در این وضعیت به بوشهر است. اکبر او را به قاچاق تریاک متهم می‌کند که در چمدانش پنهان کرده است. در دیالوگ اکبر با سیاه معلوم می‌شود که کهزاد عاشق زیوری شده است که در زیر دست مرجان به بدکارگی مشغول بوده است و کهزاد آب توبه بر سرش ریخته و او زن خود کرده است. زیور اکنون حامله است و کهزاد بی‌غیرت (به‌گفتة اکبر) خیال می‌کند بچه درون شکم زیور، از آن اوست. اکبر، سیاه را متهم می‌کند که شاید بچه مال سیاه باشد؛ چراکه او نیز همچون جاشهای بوشهری با زیور رفت‌وآمد داشته است. از آن‌سو، کهزاد به بوشهر می‌رسد و در آندیشه آن است که زیور و بچه‌اش را به همراه مرجان با خود به بوشهر ببرد و در آنجا مرجان را سر به نیست بکند تا از شر اتهام قرماسقی رهایی یابد. کهزاد پیش زیور متوجه می‌شود که او وضع حمل کرده است؛ اما از بچه خبری نیست. پی‌جو می‌شود و زیور در پاسخ طفره می‌رود و می‌گوید که بچه در اتاق پایین پیش مرجان است. کهزاد با درآوردن هدایایی از درون چمدانی که از شیراز برای زیور و بچه خریده است به عشق‌بازی

با زیور می‌پردازد. درنهایت، داستان با توصیفی قوی از رعدوبرق و موج‌های دریا و این دیالوگ کهزاد و زیور به پایان می‌رسد، کهزاد:

تو ازین دریا و آسمون غُرمبه‌ها نمی‌ترسی؟ زیور: نه چه ترسی داره؟ از چه بترسم؟ باد و تیفون که ترسی نداره. همیشه هم دریا ایجوری دیوونه نیس. گاهی وختی که قرآن یا بجه حرومزوده توش می‌ندازن دیوونه می‌شده. موج‌های سنگین قیرآلود به بدنه ساحل می‌خورد و برمی‌گشت تو دریا و پفنم‌های آن تو ساحل می‌پاشید.... .

ما در ادامه با آوردن نمونه‌هایی از داستان مزبور به بررسی و تحلیل نکاتی از نثر چوبک می‌پردازیم که بر اساس نظریه‌هایی که در مقدمه آورده شد، مبین ویژگی‌هایی «آشنایی‌زدایانه» از زبان ویژه اوست.

۱.۶. درون‌آگاهی شخصیت در تقابل با تیپ‌سازی ناتورالیسم

چنان‌که در خلاصه داستان آمد، شخصیت اصلی (kehزاد)، طرح داستان را با «سفرش» بهتنهایی از پیش شوفرها، پیاده در زیر رگبار باران به طرف بوشهر پیش می‌برد. در نمایی بزرگ‌تر، می‌توان گفت کل داستان «چرا دریا...» بر مبنای مفهوم «سفر» طرح‌ریزی شده است (از شیراز به بوشهر که کهزاد در ادامه قصد دارد بعد از رسیدن به آنجا و همراه‌کردن زیور و مرجان با خود، دوباره به شیراز سفر کند). بدین ترتیب، مفهوم «سفر» در این داستان برای کهزاد وضعیتی خصصی‌ناما به خود می‌گیرد.

پروردن شخصیت کهزاد از خلال نثر چوبک، از آنجایی که موضوع «سفرش» برای اولین بار از زبان راوی در اولین صفحه و بهشکلی مبسوط‌تر در دیالوگ عباس در ابتدای داستان مطرح می‌شود، آغاز می‌گردد:

آدم از کار این آدم سر درنمی‌آره. نمی‌دونم چش بود که دائم می‌خواست بره بوشهر. بگو آخه پسر واجب بود که ماشین مردمو تو بیابون زیر برف و بارون بذاری پای پیاده بزنی به مشیله بری بوشهر؟... (چوبک، ۱۳۴۴: ۱۴).

تصمیم برگشتنش از بوشهر به همراه زیور نیز در دیالوگی با او در پایان داستان تصریح می‌شود: تو رو خدا بوشهرم شد جا؟ هرجی می‌گم بربیم شیراز، بربیم شیراز، همش امروز و فردا می‌کنی. تو از این دریا و آسمون غُرمبه‌ها نمی‌ترسی؟ (همان، ۱۵).

این توصیف‌ها، کهزاد را فردی «مسئله‌دار» معرفی می‌کند که در بی نوعی «آگاهی» از خویشتن، تنها و بیگانه هم از شوفرها - که آنها را در مشیله رها می‌کند - هم از مرجانی که

قصد سربه‌نیست‌کردن او را در شیراز دارد و حتی از معشوقه‌اش زیور که راز بچه را از پنهان می‌دارد، قدم در راه سفر می‌گذارد، سفری در نفس خویشن.

این وانهدادگی که‌زاد از همه‌سو عمقی به درون او می‌بخشد که داستان‌نویسی چوبک را از شمول تعاریف کلیشه‌ای از مکتب ناتورالیسم زولاوار، که هدف نقد لوکاج بود، خارج می‌کند. پایینده در کتاب گشودن رمان، به‌واسطه «توصیفات موازی» چوبک آورده است: «استفاده چوبک از توصیف موازی در این صحنه‌ها القاکننده این ایده مرکزی است که بقا با ارضای نیازهای بدنی گره می‌خورد، خواه در انسان و خواه در حیوان. توازی یا مشابهت وضعیت انسان و حیوان بر این دیدگاه ناتورالیستی دلالت می‌کند که ذات انسان اساساً حیوانی است» (پایینده، ۱۳۹۳: ۵۰). با توجه به مطالبی که در بالا آورده‌یم، او نیز همچون «دیدرو» انسان داستان‌های چوبک را آشکارا به مرتبه حیوانی تقلیل می‌دهد؛ در حالی‌که انسان‌های داستان‌های چوبک حیوان نیستند که راه را بر معانی انسانی در نوشته‌های او بسته باشند.

۶.۲. خلق واقعیت زبان‌مبنا در تقابل با سوژه‌محوری

یکی از مباحث مهم این مقاله اثبات این نکته است که نثر رئال‌ناتورال چوبک در پی خلق واقعیت از دل زبانی است که رفته‌رفته از سوژه‌فاضله گرفته است و در پی مناقشه‌ای در امر «میمیسیس»، از تقلید از دنیای بیرون پرهیز می‌کند.

مطابق با آموزهای ویتنگشتاین متأخر، مبدأ عزیمت ما در کندوکلاوهای فلسفی زبان است نه جهان خارج و عالم واقع در معنای متعارف آن. گویی، ما بهنحوی در زبان و قواعد و احکام آن محاط شده‌ایم و گریز و گزیری از آن نداریم. هم در تو گریزم از گریزم. از دریچه زبان و هویات زبانی است که با جهان پیرامون و دیگران تعامل می‌کنیم. اگر این‌گونه باشد، دیگر نمی‌توان مفهوم «واقعیت» را در معنای متعارف آن به کار برد (دباغ، ۱۳۸۹: ۳۲).

ما در ادامه با آوردن فقراتی نمونهوار از داستان مزبور، در توضیح این «واقعیت غیرمتعارف» خواهیم کوشید. چوبک چه در توصیفاتی که از فضای بارانی و رعدآلود داستان به‌دست می‌دهد و چه در تصویرکردن شخصیت‌ها، از دو هنرمندانه تشبیه و افعال مربوط به حالت‌های انسانی –که به تشخیص منجر می‌شود– بیشترین استفاده را می‌برد:

سیاه مانند عروسک موومی که واکسیش زده باشند با چهره فرسوده رنج‌بردهاش کnar منقل و وافور و بُطر عرق چُرت می‌زد. چشمانش هم بود. لب‌هایش مانند دوتا قلوه رو هم چسبیده بود. رختش چرب و لجن‌مال بود. موهای سرش مانند دانه‌های فلفل هندی به پوستش چسبیده بود... (چوبک، ۱۳۴۴: ۷).

چهارتا کامیون خاموش توی باتلاق خوابیده بودند. لجن تا زیر شاسی‌هایشان بالا آمده بود. مثل اینکه سال‌ها همانجا سوت‌وکور زیر شرشر باران خشکشان زده بود. تاریکی پرپشتی آنها را قاتی سیاهی شب و پُفندم‌های ریز باران کرده بود. دانه‌های باران مانند ساچمه‌های چهارپاره تو باتلاق فرو می‌رفت و گم می‌شد... (همان، ۱۰).

وقتی که کهزاد رسید بوشهر، نصف شب گذشته بود. باران مانند تسمه تو گُردهاش پایین می‌آمد و لُندلند کش‌دار و دندان‌غُرچه‌های رعد از تو هوا بیرون نمی‌رفت. هوا دوده‌ای بود. رعد چنان تodel خالی کن بود که گوبی زیر گوش آدم می‌ترکید. رشته‌های گُفت و پیوسته باران مانند سیم‌های پولادین اُربی به زمین کشیده شده بود. توفان دل و روده دریا را زیر و رو کرده بود. موج‌های گُنده پرکف، مانند کوه از دریا برمی‌خاست و به دیوار بلند ساحل می‌خورد و توی خیابان ولو می‌شد (همان، ۳۱).

موج‌های سنگین قیرآلود به بدنه ساحل می‌خورد و برمی‌گشت تو دریا و پُفندم‌های آن تو ساحل می‌پاشید و صدای خرابشدن موج‌ها، منگ‌کننده بود و آسمان و دریا مست کرده بودند و دل هوا به هم می‌خورد و دل دریا آشوب می‌کرد و آسمان داشت بالا می‌آورد و صدای رعد مثل چَک تو گوش آدم می‌خورد و از چشم آدم ستاره می‌پرید و موج‌ها رو سر هم هوار می‌شدند (همان، ۵۸).

در چهار مثالی که در بالا آمد، با سه «واقعیت» رویه‌روییم که چوبک در تجسم آنها بی‌واسطه سوزه فقط از پویایی زبانی خود بهره برده است: چهره سیاه، کامیون‌های رهاسده در باتلاق و باد و توفان و امواج دریا و رعدوبرق. در ترسیم هیچ‌کدام از این واقعیات رئال‌ناتورال، چوبک چیزی بدھکار «جهان بیرون» نیست و رونوشتی از آن به دست نداده است. در توصیف اسباب صورت سیاه بهمدد هنرسازه تشبیه، توجه خواننده را از سیاههای آشنا دنیای بیرون به سیاه شخصیت داستان مزبور معطوف کرده است، سیاهی که لب‌هایش را باید گله فرض کردا در تصویری که از کامیون‌های گیرکرده در باتلاق به دست می‌دهد، بهمدد افعالی که با حالتها و رفتار انسان نزدیک است، سعی در هرچه «دور» کردن واقعیت بیرونی از آنها و «نزدیک» کردن آن به واقعیت داستانی دارد. افعالی چون خوابید، خشکش زد و... درباره کامیون‌ها، زبان نثر چوبک را از سوزه‌محوری عصر روشنگری دور کرده و به همانندی سوزه با ابژه نزدیک کرده است. در توصیف درخسانی که از جوش و خروش آسمان و توفان و امواج دریا ارائه می‌کند، زبان خود را به چنان حیثیتی از نثر هنری می‌رساند که خواننده به جای گوش‌دادن به صدای راوی، با واقعیتی هولناک

خاص، از آن نوع که در این داستان رخ داده است، مواجه می‌شود. «باران مثل تسمه تو گُردهاش پایین می‌آمد» یا در فقره‌ای دیگر «آسمان و دریا مست کرده بودند و دل هوا به هم می‌خورد و دل دریا آشوب می‌کرد» (همان، ۳۱).

استفاده درست از هنرسازه تشخیص در این‌گونه موارد در راستای خلق واقعیتی است که صدای راوی را از مقوله روایت حذف کرده و خواننده را بی‌پرده با توفانی سهمگین در دل دریای «داستانی» تنها می‌گذارد. بهبیانی واضح‌تر، هدف چوبک از این تشبیه و تشخیص‌ها ارائه نوعی نویدید از نشر رئال‌ناتورال است که جدای از تعقل روش‌نگر راززادی مستبد، ما را با وجهی از تأمل درباب «واقعیتی» تازه رویه‌رو می‌کند. همین‌جا باید گفت که اصطلاح «ستعاره» در نقده ادبی غرب که در معنایی موسوع‌تر، بیان همین هنرسازه‌های یادشده است، چنین وظیفه‌ای به‌عهده دارد (کالر، ۱۳۹۰: ۱۱۲).

البته، اینجا تا بحث بر سر هنرسازه‌های است باید تأکید کنیم که تشبیه و تشخیص که در امتداد آنها هنرسازه اغراق هم حضور خود را در نثر چوبک نشان می‌دهد، فلسفه‌ای جز طرح‌بیزی «شیوه بنیادین اندیشیدن» درباب امر واقع ندارد. اغراق در کنار تشبیه و تشخیص در نثر چوبک، نباید خواننده را به جانب این نگاه ساده‌انگارانه براند که آنها برای «تئین» داستان آمده‌اند؛ چراکه به قول یاکوبسون:

دانستایی‌سکی نوشت که در هنر، اغراق‌ها اجتناب‌ناپذیرند. برای نشان دادن ایزه باید ظاهر قبلی آن را تغییر داد، باید آن را رنگ‌آمیزی کرد، مثل نمونه‌هایی که برای مشاهده با میکروسکوپ رنگ‌آمیزی می‌کنند. به ایزه رنگ متفاوتی می‌دهید و فکر می‌کنید حالا محسوس‌تر شد، دیدنی‌تر و واقعی‌تر. کوییست در تابلو خود، ایزه را چند برابر کرد، آن را از زاویه‌های گوناگون نشان داده و ملموس‌ترش ساخته است. این یک فرآیند بصری است (تودوروفر، ۱۳۸۵: ۱۱۷).

۶ زبان چوبک در محور همنشینی

یکی از ساحت‌های برجسته زبان نثر رئال‌ناتورال چوبک، که آن را از دیگر نمونه‌های مشابه متمایز می‌کند، قدرت او در چینش محور همنشینی برای ارائه تصویری واقع‌گرا از درون جهان داستان است. به میزانی که ارتباط واژگان در این محور از ذهن راوی فاصله بگیرد و به قانون‌مندی و نظام درونی زبان پای‌بند باشد، زبان نثر در ارائه هدف خود، که بر ساختن واقعیتی زبان مبنی است، موفق‌تر عمل کرده است. سعی ما در این بخش با آوردن نمونه‌هایی

 بررسی فرآیند خلق معنای واقعیت در زبان نثر رئال - ناتورال چوبک، صص ۷-۳۲

از داستان «چرا دریا...»، بررسی نظاممندی زبان چوبک در این محور است. در توصیف صحنهٔ تریاک‌کشیدن عباس می‌خوانیم:

Abbas لب‌هایش را به پستانک وافور چسبانده بود و آن را مک می‌زد، اما دود بیرون نمی‌داد.
 هولکی و پراستها مک می‌زد. تمام نیرویش را برای مکیدن به کار می‌برد. گویی بیرون زندگی ایستاده بود و زندگی‌اش را چکه‌چکه از توی نی می‌مکید. از حرفهای اکبر تعجب نکرد. سخنان او می‌رفت تو گوشش و در آنجا پخش می‌شد و همان جا گم می‌شد. در زندگی‌اش تنها یک‌چیز برایش جدی بود و معنی داشت: تریاک بکشد و گیج بشود، همین. لُپ‌هایش مثل بادکنک پر و خالی می‌شد. با حوصلهٔ تمام، مانند اینکه بست اولش باشد، گل آتش را چندبار روی حُقّهٔ مالید و سرش را بالا کرد. آن‌وقت لولهٔ تنگ دود را از میان لب‌هایش بیرون داد. دود را با گرفته‌گیری و گداگیری، مثل اینکه به زور بخواهد چیز پریهایی را از خودش جدا کند، به هوا فرستاد. بعد نگاهی به شوفری که تباکو تو دهنش بود کرد. گویی او را تازه دیده بود. بعد به او گفت... (چوبک، ۳۴۴-۱۷).

آنچه در فقرهٔ بالا ذهن محقق را در قدرت زبان نثر رئال ناتورال چوبک متوجه خود می‌سازد این است که راوی در تصویر واقعیت «تریاک‌کشیدن» عباس از هر گونه دخل و تصرف ذهن سوزه‌باور خود پرهیز کرده است؛ بدین‌معنی که عناصر واژگانی آمده در این پاراگراف یکدیگر را به حضوری از جنس خود دعوت می‌کنند. از آنجاکه محور همنشینی خلاف محور جانشینی، که جایگاه تداعی و غیاب است، محوری است حضوری، در این «حضور» قاطع زبانی، چوبک از آن «متافیزیک حضور» دریدایی که استقلال زبان را تحت سیطرهٔ ذهنیت سوزه درمی‌آورد، فاصله گرفته و هستی واقعیت را در درون خود زبان نه دنیای بیرون از آن جست‌وجو کرده است. «لب‌های عباس، پستانک وافور، مکیدن، معنی زندگی و تریاک، توصیف لب‌های عباس و نگاه خمارآلودش و...» در تمام این موارد نشانی از «درهم‌ریختگی خانواده کلمات» به چشم نمی‌خورد که زبان چوبک را از نثر رئال ناتورال دور کند و وارد فضایی شعرآلود و ذهنی و مملو از استعارات و مجازهای دور از واقعیت کند. شفیعی کدکنی این درهم‌ریختگی کلمات را حوزهٔ شعر «شعر جدولی» می‌داند:

شعر جدولی نیز چنین شعری است که نویسنده آن از بههم‌ریختن خانواده کلمات و ترکیب تصادفی آنها به مجموعهٔ بی‌شماری استعاره و مجاز و حتی تمثیل دست می‌یابد، بی‌آنکه دربارهٔ هیچ‌کدام آنها از قبل اندیشه و حس و حالتی و تأمل داشته باشد. از نوادر اتفاقات، اینکه بخش قابل ملاحظه‌ای از این ایماظهای جدولی زیبا و شاعرانه و گاه حیرت‌آورند. عیب

این نوع ایمازها در چیز دیگری است که در آسیب‌شناسی بیماری‌های فرهنگی اقوام باید درباره آن سخن گفت (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۹۳).

همان‌طور که در مقدمه هم آوردیم، این‌گونه برخورد چوبک با زبان، حاصل نوعی نگاه خردگرایانه به هستی و انسان است که در جای‌جای داستان‌های او خود را نشان می‌دهد. نگاهی عینیت‌مبنا که از مجازهای زبانی که فرآورده نویسنندگان ذهن‌باور خردگریز است دوری می‌کند. تبار چنین نگاهی به زبان (هستی) را، که به «بیداری در برابر واقعیت» می‌رسد، در فرهنگ ایران، فقط در نویسنندگان و شاعران عصر سامانی و غزنوی اول می‌توان سراغ گرفت، عصری که در مرکز ذهنیت فرهنگی آن جایی برای استعاره‌اندیشی خردگریز نیست و در رأس آن تمثیل‌اندیشی خردگرا حضور قاطع خود را اعلام می‌کند.

۶.۴. نظریه تصویری معنا در زبان چوبک

در امتداد همین محور همنشینی در زبان نثر چوبک است که «نظریه تصویری معنا»ی ویتنگنشتاین^۲ مجال ظهور می‌یابد.

ویتنگنشتاین می‌کوشد با تاظرزازی میان جهان و زبان، بر خصلت رابطه‌ای زبان انگشت تأکید نهد و گزاره را مؤلف از مؤلفه‌های گوناگون و هیئت تألیفیه واژگان را قوام‌بخش هویات زبانی معنادار بداند. به‌تعییر دیگر، همان‌طور که ترکیب اشیا با یکدیگر در قالب وضعیت امور و امر واقع، بنیادی‌ترین واحد وجود‌شناختی را تشکیل می‌دهد، ترکیب نامها با یکدیگر، در قالب گزاره پایه‌ای‌ترین واحد زبانی را می‌سازد. مفهوم تصویر و تصویرسازی در رساله متکفل^۳ تبیین این مطلب است که نوعی هم‌ریختی میان جهان و زبان وجود دارد. در واقع، زبان ماهیت گزاره‌ای دارد و گزاره ماهیت تصویری. ملاک و معیار معناداری‌بودن گزاره، داشتن تصویر است. قوام معناداری گزاره به مصوبودن آن است. گزاره معنادار مصور است. حال آنکه، گزاره بی‌معنا فاقد تصویر است (دیاغ، ۱۳۸۹: ۱۶۳).

هدف از آوردن این نقل قول نسبتاً طولانی بیان این نکته مهم است که چوبک با به‌کارگرفتن زبانی تصویری در هیئتی تألیفی متناظر با جهان بیرون، «واقعیت معنا» را تولید می‌کند. به‌عبارتی واضح‌تر، ما در نثر چوبک، از راه گوش، به زبان راوی جهان را «نمی‌شنویم»، بلکه از طریق چشم، به‌واسطه زبان، اصل وقایع داستانی را «می‌بینیم».

کهزاد دم در ایستاد، چمدان را گذاشت زمین. پالتوش را کند. شلوارش را هم کند و گذاشت دم در. سرداش بود. تمام پوست تنفس خیس بود. زیرشلوارش خیس بود. بعد چمدان را برداشت و با تُکپا به رخت‌خواب نزدیک شد. آهسته و با احتیاط سرکشید و تو

صورت زیور نگاه کرد. از او خوشش آمد. صورتش جمع‌وجوتوتر شده بود. نمک صورتش زیاد شده بود و شور شده بود. نتش لرزید. تو مهره پشتش پیچ نشست. خواست فوراً برود زیر لحافش. رفت نزدیک طاقچه و چراغ را بالا کشید. نور نارنجی گردگرفته‌ای روی اتاق نشست. پشتش به چراغ بود و سایه گنده‌اش رو رخت‌خواب افتاده بود. برگشت باز به صورت زیور نگاه کرد. سر زن میان بالشِ آرده‌ای رنگی فرو رفته بود. روش به سقف اتاق بود. رنگ صورتش عوض شده بود. تاسیده شده بود. رنگ گندم برشته بود. چشمانش هم بود. لبانش قُلنبه و بهم‌چسبیده بود. مثل اینکه چیز ترشی چشیده بود و داشت اخمش را مزمزه می‌کرد. موها یش سیاه‌سیاه بود، رنگ پر کلاع زاغی (چوبک، ۳۴۳: ۳۹).

در نقل بالا، که از نظرگاه سوم شخص نزدیک به کهزاد روایت می‌شود، با تصویری از واقعیت روبروییم که چوبک در ادامه محور همنشینی کلام، از طریق مفردات متن «معنا»ی از جهان رئال ناتورال داستانی را برای مخاطب خود برمی‌سازد. گزاره‌ای که او از حیثیت تصویری مفرداتی چون چمدان، پالتو، شلوار، دم در، صورت زیور، طاقچه، چراغ سقف اتاق، صورت، چشمان، موها و اخم زیور در وضعیتی ترکیبی ارائه می‌کند، نثرش را دارای قابلیتی از همنشینی کلام می‌کند که راه را بر ورود مداخله‌گر ذهنیت راوی می‌بندد. در مثال بالا، واقعیت، نه از نگاه چوبک، که از دریچه صرف زبان برای خواننده زبان نثر چوبک معنا می‌شود.

۶. ۵ همپیوندی عینی در زبان چوبک

از دیگر ویژگی‌های درخور بررسی نثر چوبک در محور همنشینی، «همپیوندی عینی» است که ارائه نوعی از واقعیت، فارغ از دخالت حس و ایدئولوژی نویسنده است که به دریافتی آزادانه از جانب مخاطب در این محور می‌انجامد.

عین جمله‌ایوت در مقاله‌اش (هملت و مشکلاتش) این است: یگانراه بیان‌کردن احساس بهشکلی هنری این است که «همپیوندی عینی» را تعریف کنیم؛ به عبارتی دیگر، مجموعه‌ای از اشیا یا وضعیتی یا زنجیره‌ای از رخدادها که ورد آن احساس خاص شود، به گونه‌ای که وقتی حقایق بیرونی ذکر شوند، آن احساس هم بی‌درنگ به ذهن متبار گردد (پایینده، ۱۳۸۹: ۱۷۹).

در توضیح، باید گفت که چوبک برای بیان احساس شخصیت اصلی داستان «کهزاد»، بدون تحمیل ایده شخصی خود، با توصیف ظاهر یا تک‌گویی درونی او درباب محیط پیرامون، از احساسات او پرده برمی‌دارد. برای مثال، در تصویری که از نشستن گل و لجن بر سر و صورت کهزاد به‌دست داده می‌شود، راوی، با بی‌طرفی، در بی‌برداشت احساسی است که مخاطب از حال و روز کهزاد برای خود دارد نه القای عواطف شخصی نویسنده داستان:

کهزاد از خم آب انبار قوام پیچید و نزدیک کنسولگری انگلیس رسید. یک چمدان کوچک خیسِ گل آلود تو دستش بود. سرش را انداخته بود پایین، جلو پایش را نگاه می‌کرد. سر و رویش خیس و لجن مال شده بود. رختهایش گلی بود. خیس خیس بود. هر دو پایش برهنه بود. توی لالهای گوشش و گردنش لجن نشسته بود. شُل و لجن و باران تو سرش خیس خورده بود. مثل اینکه لجن از سرش گذشته بود (چوبک، ۱۳۴۳: ۳۱).

در «همپیوندی عینی» درخشنانی که در پاراگراف پایین خواهد آمد، می‌بینیم که چگونه چوبک با تصویر تلاطم دریا و اجسامی که دست خوش امواج‌اند، و مضافاً توصیف فانوس‌های دریایی، حالت درونی ذهن کهزاد را میان امید و نالمیدی در جهت ادراک مخاطب به خوبی تجسم بخشیده است:

برقِ کج و کولهای تو آسمان بالای دریا پرید. همه‌جا روشن شد. موج‌های دریا مثل قیر آب شده در کش و قوس بود. حباب‌های باران روی کف زمین جوش می‌خورد. رو دریا کشته نبود. بلمهای خالی که کنار دریا بسته بودند مثل پوست گردو رو آب بالا و پایین می‌رفتند. بوی خزه‌های ترشیده دریایی تو هوا پر بود. میان دریا فانوس‌های شناور دریایی با موج‌ها زیر و رو می‌شدند و با نور سرخشان سوسو می‌زندند (همان، ۳۴).

در پایان این بخش از تحلیل محور همنشینی زبان نثر چوبک، باید گفت که او با توصیفاتی که از واقعیح داستانی خود ارائه می‌دهد، به جای تلقین احساسات سوزه‌باور نویسنده، راه را برای دریافت بی‌واسطه حس و اندیشه از جانب مخاطب بازمی‌گذارد. این نوع مواجهه با زبان، چنان‌که پیشتر هم تأکید کردیم، مُنبعث از نگاه خردگرای چوبک است که در اقران او در این گونه نثرنویسی نمی‌یابیم و دست‌یابی به همین «سبک شخصی» او را سرآمد مکتب رئال‌ناتورال ایران کرده است. در این گونه متن‌های ادبی است که ادبیات با فلسفه و نظریه ادبی به هم‌جوشی و آشتی می‌رسند.

منظور لوکاج این است که هنر در ابتدا احساس را مورد خطاب قرار می‌دهد، نه اینکه نمی‌توان آن را به زبانی مفهومی ترجمه کرد. به عنوان مثال، ادبیات با ابزارهای غیرمفهومی صرفاً آن چیزی را بازنمایی می‌کند که فیلسوفان در سطح نظری آن را توضیح می‌دهند. لذا ادبیات به مثابه خادم فلسفه ظاهر می‌شود، بهویژه زمانی که عدم تجانس میان ساحت بیانی و ساحت محتوایی آن برطرف شود (زیما، ۱۳۹۴: ۱۳۲).

۶. محور جانشینی در زبان چوبک

محور جانشینی حوزه ظهر استعاره‌ها و مجازهای زبانی است که محمول اصلی آن زبان شعر است و در نثر کمتر اتفاق می‌افتد. با این حال، باید گفت که نثر چوبک با ساختار و نظم زبانی منسجمی که از «قدرت» نویسنده برمی‌آید، راه را بر محقق در بررسی داستان او در این حوزه نیز می‌گشاید. در تقابل با نظریه پردازانی که نثر رئال-ناتورال را فارغ از جوانب نمادشناسی می‌دانند، با آوردن فقراتی در تحلیل داستان یادشده، نشان خواهیم داد که زبان نثر چوبک در محور جانشینی هم ظرفیت بحث مبسوط را دارد. این نکته را از آنجا می‌آوریم که در تبیین نثر او به عناصری برمی‌خوریم که وضعیت متداعی و غیاب را در داستان او رقم می‌زنند. گروههایی که با متداعی ذهنی به وجود می‌آیند تنها به سنجش عناصری بستنده نمی‌کنند که وجه اشتراکی دارند. علاوه بر این، ذهن به ماهیت روابطی دست می‌یابد که آنها را در هر مورد به یکدیگر مرتبط می‌سازد و از این طریق به تعداد روابط گوناگونی که وجود دارند، رشته‌های متداعی می‌آفیرند (سوسور، ۱۳۹۵: ۱۸۰).

توصیفاتی که چوبک در داستان «چرا دریا...» از دریا، تریاک، مرجان، کامیون‌های گیرکرده در باتلacco، فانوس‌های دریا و بچه زیور به دست می‌دهد، خواننده را وارد حوزه نمادشناسی او نیز می‌کند، هرچند نظریه پردازانی چون لوکاچ از بررسی نمادشناسی در متن‌های رئال-ناتورال تن می‌زنند. همین جا باید یادآور شویم که لزوم توجه به نماد در تحلیل زبان نثر چوبک، ما را بر آن می‌دارد که تکوین عمل داستانی و پرورش شخصیت‌های او را فارغ از سازوکارهای اجتماعی ندانیم که در رئالیسم ناب لوکاچ بود. زبان چوبک در محور جانشینی بهمدد نمادگرایی در داستان، او را از مکتب داستانی طبیعت‌گرایانه صرف جدا می‌کند و عوامل اجتماعی و انسانی را در سرنوشت شخصیت اصلی داستان تأثیربخش می‌داند.

در فقره پایین، با توصیفی که چوبک از «باران» ارائه می‌کند، می‌توان آن را نماد نیروهای قهار و ستمگر اجتماعی دانست که آدمهای داستان را آماج لطممهای بی‌امان خود کرده‌اند. صدای ریزش باران که شلاق‌کش روی چادر کلفت آب‌پسندۀ کامیون می‌خورد، مانند دهل تو گوششان می‌خورد (چوبک، ۱۳۴۳: ۸).

«کامیون»‌های گیرکرده در گل و شل می‌توانند نماد آدمهای معتاد و مفلوک داستان و در نهایت انسان‌هایی از اجتماع باشند که مقهور شلاق همان «باران»‌های پیش‌گفته شده‌اند.

یکی از مهمترین اشخاصی که در این داستان می‌تواند مظهر شرارت، ریاکاری و پلیدی تعبیر شود مرجان است. با دیالوگی که اکبر با سیاه درباره رابطه مرجان و زیور - معشوق کهزاد - در ابتدای داستان دارد، این نظر بیشتر تقویت می‌شود:

حالا تو هم لنگه‌کفش او شدی و ازش بالاداری می‌کنی؟ نمی‌گم متross نگیره، می‌گم زیور قابل این دَسَك و دُمبکها نیس. حالا آب توبه ریختی رو سرش نشوندیش سرت بخوره، درُس بگیر افسار بزن سرش که مرجون هر ساعت نبردش دَدر. نه اینکه بدش دس مرجون خودت برو سفر که تا پاتو از بوشهر گذشتی بیرون مرجون هرچی جاشو و ماهیگیره بیاره بکشه روش. اونوخت تازه مث ریگم پول خرجش کن (همان، ۲۲).

با نگاهی ساختاری، شخصیت کهزاد در مقابل با مرجان، که نماد وقارت و پلیدی معرفی شده، نماد حق‌طلبی می‌شود. کهزاد، آن‌چنان که از تک‌گویی‌های درونی او پیداست، سفرش از شیراز به بوشهر و باز از بوشهر به شیراز، نوعی جنگیدن برای رسیدن به پاکی و حقیقت از دست ناپاکان روزگاری همچون مرجان است، مضمونی که حتی در دیگر داستان‌های چوبک هم بارها می‌توان مشاهده کرد.

مرجونم می‌برم مش شیراز، بی او مزه نداره. باید بیاد شیراز با من تا اونجا سرینهنسیش کنم. یک‌جوری سرش بکنم زیر آب و گُم‌وگورش کنم که خودش بگه آفرین. حالا دیگه وختسه. دیگه زیور جاکش نمی‌خواه. خیلی آسونه. می‌شه سگ‌کشش کرد، مثه آب‌خوردن. من با این زن صاف نمی‌شم (همان، ۳۳).

از دیگر عناصر نمادساز در داستان مزبور، فانوس‌های دریابی است که از دور در دل تلاطم امواج دریا چشم کهزاد را به خود خیره می‌کنند. چنان‌که در بخش «همپیوندی عینی» در محور همنشینی گفته شد، درخشش فانوس‌ها در میان امواج «دریا»، که وضعیت پرتوشیش درون کهزاد را القا می‌کند، می‌تواند به کورسویی از امید در میان خیل عظیم مشکلات سهم‌ناک تعبیر شود. کهزاد با دیدن نور این فانوس‌ها به یاد بچه‌ای که در خیال خود از زیور خواهد داشت می‌افتد. کهزاد از دیدن فانوس‌ها دلش خوش شد. از این چراغها تا خانه زیور راهی نبود. پیش خودش خیال می‌کرد ببین، اینا وختی که بالای دَگل هسن چقده کوچکن. وختی که میارنشون پایین نفتشون کنن هر یکی‌شون قد یه بچه هفهش سالن. حالا مثه آتش سیگار می‌میونن. نه، از اینجا مثه آتش سیگار نمی‌میونن. از تو دریا، از تو «غاوی» مثه آتش سیگار می‌میونن. مگه یادت رفته وختی که از بصره می‌اوهدی شب بود اینا مثه آتش سیگار می‌میوندن. وختی که میارنشون پایین قد یه بچه هفهش سالن.

چنان‌که می‌بینیم، کهزاد نور فانوس‌ها را در تقابل با امواج دریا و تاریکی شب ادراک می‌کند، تقابلی میان امید و نامیدی. در پایان این بخش، حضور نماد در محور جانشینی نثر چوبک، وجهی دیگر از «قدرت» زبان او است که در برساختن «واقعیت» داستانی او را سرآمد کرده است. تأکید می‌کنیم که ارائه چنین زبانی در محور جانشینی بی‌عنایت به نگاهی خردگرایانه در حوزه امکانات زبان و ساختار آن میسر نخواهد بود. «هر قدر ساختار متن منسجم‌تر و دارای تنوع بیشتری باشد، متن آبستن احتمالات بیشتری خواهد بود. وظیفه احتمالات بیشتر هم ایجاد حالات آزادی و حق اختیار است که از نیازهای طبیعی بشر است؛ یعنی پاسخی است به اراده معطوف به آزادی که در سرشت انسان به ودیعت نهاده شده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۷۴).

این «احتمالات» در محور جانشینی کلام اتفاق می‌افتد؛ از این‌رو، نثر چوبک یکی از نمونه‌های متون آزاد ادبیات معاصر است که خلاف متن‌های بسته نویسنده‌محور، به مخاطب اجازه می‌دهد عناصر داستانی او را تعبیر و تفسیر کند. در چنین آثار هنری‌ای است که خواننده، چنان‌که در مقدمه هم آمده، فارغ از قید «سوژه» عصر روشنگری، می‌تواند به تأویل آزادانه گادامری متن بپردازد (ر.ک: بابک‌معین، ۱۳۹۲: ۲۳).

۷. نتیجه‌گیری

در میراث داستانی آبای نویسنده‌گان معاصر ایران، وجاht هنری زبان نثر صادق چوبک در مکتب رئال-ناتورال، او را علاوه‌بر پیش‌گامی، صاحب سبکی شخصی نیز کرده است. در بررسی دلایل این توفیق، چوبک را نویسنده‌ای می‌یابیم که در پیش‌برد طرح داستانی خود، از روایت سوژه‌محور راوی مداخله‌گر پرهیز کرده و از متافیزیک حضور دریدایی فاصله گرفته است. زبان نثر چوبک در محور همنشینی معنایی از امر واقع به‌دست می‌دهد که شیوه داستانی او را از نویسنده‌گان واقع‌گرای دیگری چون هدایت (در داستان‌های رئال او)، آل‌احمد، دولت‌آبادی، دانشور و... متمایز می‌کند. از تصویری که چوبک از فضا و شخصیت‌های داستانی خود ارائه می‌کند، به این نکته التفات می‌یابیم که در نثر او، عینیت جهان بیرون از ذهنیت راوی، نسبتی با ثنویت دکارتی‌ای ندارد که هدف نقد ایدئالیست‌هایی چون شلینگ، گوته و بمویزه هگل است؛ چراکه از نگاه آنان، امر واقع و امر مثالی از هم جداشدنی نیستند و تعین واقعیت در آثار هنری همچون طبیعت بیرونی

صاحب معنایی مستقل است. از این رهگذر است که هنرمند در توصیف جهان داستانی خود به شهودی عقلانی دست می‌یابد. چوبک، آن چنان که در بحث از گزاره‌های ویتنگنشتاینی آمد، با چینش عناصر واژگانی در هیئت تألیفیه، جهانی از واقعیت داستانی پیش روی خواننده می‌گستراند که زبان نثر او را به قدرت معنایی بی‌نظیری می‌رساند. از دیگر هنرسازهایی که او در زبان خود از آن سود می‌جوید، هم‌پیوندی عینی و رعایت نظاممند خانواده کلمات است. نثر چوبک از محور جانشینی کلام نیز غافل نبوده و بهمدد ساختار منسجم زبان، حوزه‌ای از نمادشناسی را به روی عناصر داستانی خود می‌گشاید. بهمدد تفسیر همین نمادهاست که می‌توان داستان‌های چوبک را از قرائت تقلیل‌یافته ناتورالیسم ناب زولاوار، که فارغ از اراده و آگاهی انسانی است، رهایی بخشید و جایای مناسبات انسانی مورد تأکید لوكاج را در سرنوشت شخصیت‌های داستانی او بهوضوح مشاهده کرد. با این رویکرد، زبان نثر چوبک، با نگاهی کریستوایی،^۳ بی‌تأثیر از شیوه نثرنویسی عصر درخشنان خردورزی تاریخ ایران - دوره سامانی و غزنوی اول - نمی‌تواند بود.

پی‌نوشت

۱. در نقد مفهوم «میمیسیس» از نگاه افلاطون و ارسطو، که اولی آن را به معنای تحقیرآمیز «تقلید» صوری و با فاصله از واقعیت می‌گیرد و دومی به معنای «بازنمایی» چیزهایی که می‌توانند واقعی باشند، آدورنو و هورکهایمر بر تقریری دیگر از میمیسیس پای می‌افشرند. این‌دو، نگاههای سنتی از میمیسیس را از این باب نارسا می‌دانند که آن را حاصل جدایی «سوژه» از «ابره» و نیز پایین سوژه ابزارگرا و سلطه او بر جهان پیرامون فرض می‌کنند. به دید هورکهایمر و آدورنو، معنای صحیح «میمیسیس» آن زمانی دریافتی می‌نماید که مرز بین دو پایکان سوژه و ابره برداشته شود و این دو به ساختی از همانندی با یکدیگر برسند. از منظر ما، نثر رئال - ناتورال چوبک در مدار چنین معنای نوپدیدی از «میمیسیس» آدورنویی قرار می‌گیرد.
۲. شباهت مبحث «حیثیت تصویری» ویتنگنشتاین با آنچه در توضیح بیان واقعیت زبان نثر چوبک از آن سود برده‌ایم، از این وجه است که مطابقت آرایش گزاره‌های چوبک با آنچه «جزاء وضع امور» در آن فلسفه نام برددهایم، از نشانهای و ساختاری برخوردارند که چوبک از واقعیت به دست می‌دهد هم از جهت انفراد مقولات و اشیاء و هم از آن جهت که این اشیاء و مقولات در ساختاری بهم‌پیوسته توصیف می‌شوند از همان دقت نشانهای و ساختاری برخوردارند که این گزاره‌ها از آن خبر (بخوانید تصویر) می‌دهند. نهایت آنکه خواننده در فرآیند خوانش داستان، بعد از زبان نثر چوبک در طلب واقعیت برنمی‌آید؛ چراکه صرف گزاره‌های نویسنده خود امر واقع‌اند.
۳. در نگاه کریستوایی هیچ متنی در خلاً تولید نمی‌شود، بلکه از زمینه بزرگ‌تری حاصل می‌آید که هم متون پیشین را دربرمی‌گیرد و هم متون معاصر را، به این مفهوم، متن حکم گفتگویی با متون دیگر را دارد. این

بررسی فرآیند خلق معنای واقعیت در زبان نثر رئال - ناتورال چوبک، صص ۷-۳۲ ۳۱

متون دیگر می‌توانند شامل اسطوره، سنت‌های ادبی فرهنگ عامیانه، کتاب‌های مقدس، گفتمان‌های سیاسی، قوانین مصوب و... باشند (پاینده، ۱۳۹۳: ۴۱).

منابع

- ایگلتون، تری (۱۳۹۳) پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی. ترجمه عباس مخبر. تهران: مرکز بابک معین، مرتضی (۱۳۹۲) چیستی ترجمه در هرمنوتویک. تهران: سخن.
- بارت، رولان (۱۳۸۳) /امپرаторی نشانه‌ها. ترجمه ناصر فکوهی. تهران: نی.
- براهنی، رضا (۱۳۶۸) قصه‌نویسی. تهران: البرز.
- پاینده، حسین (۱۳۸۵) نقد ادبی و دموکراسی. تهران: نیلوفر.
- _____ (۱۳۸۹) داستان کوتاه در ایران. جلد دوم. تهران: نیلوفر.
- _____ (۱۳۹۳) گشودن رمان. تهران: مروارید.
- پرهام، سیروس (۱۳۹۴) رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات. تهران: آگاه.
- تادیه، ژان‌ایو (۱۳۹۰) نقد ادبی در قرن بیستم، ترجمه مهشید نونهالی. تهران: نیلوفر.
- تودوروฟ، تروتان (۱۳۸۵) نظریه ادبیات. ترجمه عاطفه طاهایی. تهران: اختران.
- _____ (۱۳۸۸) بوطیقای نثر. ترجمه انوشیروان گنجی. تهران: نی.
- چوبک، صادق (۱۳۴۴) انتری که لوطی‌اش مرده بود. تهران: سازمان کتاب‌های جیبی.
- دباغ، سروش (۱۳۸۹) زبان و تصویر جهان. تهران: نی.
- دوسوسور، فردینان (۱۳۹۵) دوره زبان‌شناسی عمومی. ترجمه کوروش صفوی. تهران: هرمس.
- دولوز، ژیل (۱۳۹۳) نیچه و فاسفه. ترجمه عادل مشایخی. تهران: نی.
- زرقانی، مهدی و محمود رضا قربان صباغ (۱۳۹۵) نظریه زیر. تهران: هرمس.
- زیما، پیتروی (۱۳۹۴) فلسفه نظریه ادبی مدرن. ترجمه رحمان ویسی حصار و عبدالله امینی. تهران: رخداد نو.
- ژوو، ونسان (۱۳۹۴) بوطیقای رمان. ترجمه نصرت حجازی. تهران: علمی و فرهنگی.
- سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۸۴) راهنمای نظریه ادبی معاصر. ترجمه عباس مخبر. تهران: طرح نو.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۹۳) مکتب‌های ادبی. جلد اول. تهران: نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰) با چراغ و آینه. تهران: سخن.
- _____ (۱۳۹۲) رستاخیز کلمات. تهران: سخن.
- _____ (۱۳۷۵) صور خیال در شعر فارسی. تهران: آگاه.
- شیری، قهرمان (۱۳۸۷) مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران. تهران: چشم.
- ضیمران، محمد (۱۳۹۲) ژاک دریدا و متافیزیک حضور. تهران: هرمس.

- فاؤلر، راجر (۱۳۹۵) سبک و زبان در نقد ادبی. ترجمه میریم مشرف. تهران: سخن.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۹) پلاخت تصویر. تهران: سخن.
- _____ (۱۳۹۵) صدسال عشق مجازی. تهران: سخن.
- فورست، لیلیان و پیتر اسکرین (۱۳۹۴) ناتورالیسم، ترجمه حسن افشار. تهران: مرکز.
- کالر، جاناتان (۱۳۹۰) تئوری ادبی. ترجمه حسین شیخ‌الاسلامی. تهران: افق.
- لوکاچ، جورج (۱۳۸۴) پژوهشی در رئالیسم اروپایی. ترجمه اکبر افسری. تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۸۸) جامعه‌شناسی رمان. محمد جعفر پوینده. تهران: ماهی.
- _____ (۱۳۸۸) رمان تاریخی. ترجمه شاپور بهیان. تهران: اختران.
- لیوتار، ژان فرانسو (۱۳۹۴) پدیده‌شناسی. ترجمه عبدالکریم رسیدیان. تهران: نی.
- میرعبدینی، حسن (۱۳۸۷) صدسال داستان‌نویسی در ایران. تهران: چشممه.
- نجفی، ابوالحسن (۱۳۸۹) وظیفه ادبیات. تهران: نیلوفر.
- ولک، رنه و آستن وارن (۱۳۸۳) نظریه ادبیات. ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.
- ویتگشتاین، لودویگ (۱۳۹۳) رساله منطقی - فلسفی. ترجمه و شرح سروش دباغ. تهران: هرمس.
- ویلسون، راس (۱۳۹۳) تنودور آدورنو. ترجمه پویا ایمانی. تهران: مرکز.
- هادسون، ویلیام دانلد (۱۳۸۸) لودویگ ویتگشتاین. ترجمه مصطفی ملکیان. تهران: نگاه معاصر.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۵) درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاتون تا بارت. ترجمه علی معصومی و شاپور جورکش. تهران: چشممه.
- هولکوبیست، مایکل (۱۳۹۵) مکالمه‌گرایی. ترجمه مهدی امیرخانلو. تهران: نیلوفر.
- یانگ، جولیان (۱۳۹۵) فلسفه تراژدی. ترجمه حسن امیری‌آرا. تهران: ققنوس.