مقاله

دکتر قهرمان شیری *

ناتو- رئالیسم در داستان‌نویسی جنوب

چکیده

تأثیر تاریخ، جغرافیا، و فرهنگ اقلیمی بر ادبیات جنوب، در فاصلهٔ کودتای ۳۲ تا دو دهه پس از انقلاب ۵۷ به اندازه‌ای نیرومند بوده است که همانندی‌های بسیاری از نظر موضوع، ماجرا، ساختار و زبان در آثار داستان‌نویسان بزرگ این منطقه - چون احمد محمود، منیرو روانی‌پور، نسیم‌خاکسار، عدنان غریفی و احمد آقایی - به‌وجود آورده است. استفاده از رئالیسم با جلوه‌های گوناگونی چون رئالیسم ناتورالیستی، رئالیسم آرمانی و رئالیسم جادویی، یکی از ویژگی‌های برجسته در این داستان هاست. هنر بزرگ نویسندگان جنوب آن است که با پرهیز از هرگونه افراط گری، و اکتفا به بعضی خصوصیت‌های تطبیق‌پذیر با واقعیت‌های عینی جامعه، به ترکیب مثبت ناتورالیسم با رئالیسم می‌پردازند، درحالی‌که ناتورالیسم به‌دلیل اصالت دادن به عوامل وراثتی و ژنتیکی، حساسیت‌هایی متفاوت‌تر از رئالیسم دارد که اساس آن متکی بر ترسیم تأثیرات اجتماعی و محیطی است. هواداری سرسخت از حفظ هویت و حریم فرهنگ بومی و هراس همیشگی از دگردیسی سنت‌ها و آیین‌های قومی و اقلیمی، و تصویر پیامدهای تحولات سیاسی و صنعتی شدن بر شکل‌گیری پدیده‌هایی چون محیط‌های کارگری و استثمار و استعمار، مهاجرت و متروکه شدن روستاها، فعالیت گروه‌های سیاسی و ستیز کارگران ایرانی با کارشناسان خارجی، از موضوعات دیگری است که در داستان‌های جنوب مطرح شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

منظور از جنوب، اقلیمی است به وسعت استان‌های فارس، خوزستان، بوشهر، و هرمزگان. یعنی تمام حاشیهٔ خلیج‌فارس و دریای عمان و نیز شاهراه ورودی آن به مرکز کشور، که شیراز باشد. اگرچه، هم از نظر محیط جغرافیایی و آب وهوا، و هم از نظر اقتصادی، اجتماعی، و فرهنگی، در سال‌های پیش از انقلاب، فاصلهٔ بسیاری بین شیراز و بعضی از مناطق جنوب وجود دارد، اما مجاورت جغرافیایی و مرکزیت شیراز در مسائل فرهنگی و هنری، و حتی سیاسی در گذشته و حال، و پیشرفت‌های اجتماعی آن، که اغلبِ هنرمندان جنوب ـ صادق چوبک (۱۲۹۵ ـ ۱۳۷۷)، احمد محمود(۱۳۱۰ ـ ۱۳۸۱)، منیرو روانی‌پور، منوچهر آتشی و... ـ مدتی از عمر خود را برای تحصیل یا کار در آنجا گذرانیده‌اند، باعث شده است که از طریق همان ارتباط‌های معمول اجتماعی و اقتصادی، تأثیرات متقابل فرهنگی نیز خود به خود به عرصه وارد شود و فرهنگ و هنر خوزستان و بوشهر و بندر عباس و شیراز را تا حدود بسیاری به درآمیختگی با یکدیگر سوق دهد. پیشینهٔ این مکتب، به سه داستان‌نویس صاحب‌نام در میان داستان‌نویسان نسل اول باز می‌گردد: صادق چوبک، سیمین دانشور (۱۳۰۰) و ابراهیم گلستان (۱۳۰۱). ابراهیم گلستان، مدتی از عمر خود را در مناطق جنوب ـ برای فیلم‌برداری از حفاری‌های نفتی ـ گذرانیده است و صادق چوبک بوشهری نیز مدت زیادی از دوران تحصیلات خود را در شیراز سپری کرده است. ماجرای بعضی از داستان‌های چوبک در شهر شیراز می‌گذرد و محیط و فضای بعضی از داستان‌های گلستان نیز کاملاً جنوبی است.

ادعای چندان گزافی نیست اگر بگوییم مکتب داستان‌نویسی جنوب، میراث مشترکی است که این سه نویسنده، به‌رغم تمام

تفاوت‌های فکری و هنری، بسیاری از خصوصیات آن را از خود به یادگار گذاشته‌اند. ناتورالیسم چوبک، بخشی از جلوه‌های بارز و ترکیب‌پذیر با رئالیسم را با خود به سبک نویسندگان جنوب وارد کرده است، دلبستگی به زبان بومی و مظاهر اقلیمی را؛ فرمالیسم گلستان، حساسیت به جایگاه اساسی صورت و ساختار و نقش بنیادین زبان و جاذبه‌های بیانی در شکل‌دهی به روایت را، البته در حدی متعادل و عاری از هر گونه افراط و تفریط، برای آنها به ارمغان‌آورده است؛ و دانشور، تا حدودی ترکیب استناد و تخیل، و نیز انعکاس دادن به واقعیت‌های سیاسی، با بی‌طرفی و به‌دور از هر گونه افراط‌گری‌های مقطعی، و حتی با وجهۀ هنری دادن به حوادث و موقعیت‌های سیاسی و تاریخ‌ساز را. در این میان، گلستان نیز با دو مجموعۀ نخستین خود ـ *شکار سایه* (۱۳۳۴) و *آذر، ماه آخر پاییز* (۱۳۲۸) ـ و حتی با گرایش به حزب توده و نگرش جامعه‌گرای خود، یکی از الگوهای به نسبت مناسب برای تأثیرپذیری نویسندگان این منطقه محسوب می‌شده است.

احمد محمود به عنوان برجسته‌ترین داستان‌نویس جنوب، اگرچه در مجموع از پلیدنگاری و یک‌سونگری چوبک انتقاد می‌کند، اما با شیفتگی به ویژگی‌های داستان‌نویسی او اشاره می‌کند: «کار چوبک، زنده، پرحرکت، و رنگارنگ است ـ نه رنگین ـ داستان در دست چوبک نرم است و در بیان خشن. بله، چوبک در روایت داستان خون‌سرد و بی‌طرف است... بافت گفتار، شخصیت‌ها و دیالوگ در دست چوبک عنصری است که هویت می‌سازد.» (گلستان، صص ۹۶ ـ ۷۹) اعتقاد و احساس درونی محمود به گلستان، آنچنان‌که از صحبت‌های او برمی‌آید، بسیار بیشتر است و همین حقیقت به‌خوبی بر اثبات تأثیرگذاری‌های او بر ادبیات این منطقه دلالت دارد: «در آن‌وقت، گلستان درد ساختمان داستان داشته، حتی درد لغت داشته... که انتخاب لغت چگونه باشد. خُب، این نوع کار را من دوست دارم. آن تکنیک تحمیلی را در کارهایش نمی‌بینم. مثلاً داستان بلند "از روزگار رفته حکایت"، شُسته رُفته و سرراست است. یا "طوطی..." که خیلی خوب است، پیچیدگی خاصی ندارد و دوستش دارم. یا "ماهی و جفتش"» (همان‌ص ۹۹).

اقلیم‌گرایی، پدیده‌ای است که بیشترین جلوه‌های خود را با آثار داستان‌نویسان نسل دوم ایران پیوند زده است. اگر در جایی رگه‌هایی از آن در آثار نویسندگان نسل اول یا سوم نیز به چشم می‌آید، ناشی از تدریجی بودن سیر صورت‌بندی، استقرار و انفصال آن است؛ ظهور نشانه‌های اولیه در نوشته‌های نسل اول، و استمرار و تثبیت آن در آثار نسل دوم، و رنگ‌باختگی و انقطاع آن در آثار نسل سوم. اقلیم‌گرایان این منطقه نیز همگی، جز منیرو روانی‌پور که از نویسندگان بعد از انقلاب است، از داستان‌نویسان نسل دوم ایران محسوب می‌شوند: احمد محمود، احمد آقایی (۱۳۱۵ ـ ۱۳۸۲)، نسیم‌خاکسار، محمدرضا صفدری، اصغر عبداللهی، عدنان غریفی، ناصر تقوایی، ناصر مؤذن، و امین فقیری. نویسندگان نسل سوم، بیش از آنکه متأثر از عامل‌های اقلیمی باشند، با پیشرفت‌های شگفت‌انگیزی که صنعت و رسانه‌های جمعی پیدا کرده‌اند، در سیطرۀ تأثیرات قدرتمند فکر و فرهنگ و مناسبات جهانی قرار گرفته‌اند و جهان‌بینی آنها، به معنای واقعی کلمه، جهانی شده است. درحالی‌که نویسندگان نسل دوم، به‌دلیل محصور بودن در محیط‌های کوچک محلی و منطقه‌ای و دلبستگی تعصب‌آمیز به فرهنگ اقلیمی، گذشته‌گرایی و هراس از آینده، نگرش منفی به فرهنگ‌های بیگانه، درگیری مداوم با موضوع تقابل سنت و تجدد، باورمندی به قطب‌بندی‌های دوگانه از اندیشه و اقتصاد و سیاست و حتی جغرافیای جهانی، خودبرتربینی و تلاش برای بازشناسی هویت خویش، رقابت عصیان‌گرانۀ کوچک‌تر با بزرگ‌تر و جنوب با شمال و مناطق حاشیه‌ای با دایره‌های مرکزی، می‌توان گفت با نوعی‌ناگزیری و متناسب با مقتضیات و تحولات تاریخی به این نوع نگرش روی آورده‌اند و البته غالب بودن گرایش اقلیمی را در آثار خود نیز مایۀ افتخار می‌دانند، حال آنکه بومی بودن برای بسیاری از نسل سومی‌ها ارزش چندان افتخارآمیزی نیست. اما با تمام این تفاصیل، تأثیر خاستگاه اقلیمی بر انسان، با وجود قرار گرفتن او در یک دهکدۀ جهانی نیز با هیچ‌توجیهی قابل انکار نیست، چون واقعیت وجودی هر انسان را همچنان‌که پیش از این مجموعه‌ای از عوامل مرتبط با آسمان و زمین و زمان و محیط اجتماعی تعیین می‌کرد، امروزه نیز اگرچه افق آسمانش به تسخیر اینترنت و ماهواره‌ها درآمده است اما جغرافیای زمینی، پیشینۀ تاریخی او در گذر زمان و محیط و مردم اجتماعش، همچنان محدودیت‌های‌اقلیمی را در خود محفوظ نگه‌داشته است، و البته تردیدی نیست که از میزان این تأثیرات اقلیمی به مقدار زیادی کاسته شده است و دیگر، حُقّۀ مِهر بدان مُهر و نشان نیست که بود

واقعیت تأثیرگذاری‌های اقلیمی بارها به‌وسیلۀ خود این نویسندگان نیز بازگو شده است و در اینجا نیز احمد محمود، در جایگاه بزرگ‌ترین داستان‌نویس اقلیمی پس از دولت‌آبادی، خود به دلایل و زمینه‌های این تأثیر در نهایت شفافیت اشاره می‌کند: «می‌گویند که هر نویسنده‌ای تا دوران پیری از روزگار کودکی و جوانیش تغذیه می‌کند؛ یعنی تأثیرگذاری زندگی دوران کودکی، نوجوانی، و جوانی آن قدر نیرومند است که همیشه به هنگام نوشتن، آدم زیر نفوذش است. اول اینکه من، جوانی، نوجوانی و کودکیم را در خوزستان گذرانده‌ام؛ دوم اینکه به نظر من، جنوب و به‌خصوص خوزستان سرزمین حوادث بزرگ است ـ مسألۀ نفت، مسألۀ مهاجرت و مهاجرپذیری خوزستان، صنعت و کشاورزی، رودخانه‌های پرآب، نخلستان‌های بزرگ، آدم‌های مختلف که از

اقصی نقاط مملکت آمده‌اند و در آنجا با هم امتزاج پیداکرده‌اند؛ سوم اینکه جنوب را خوب می‌شناسم، علی‌رغم اینکه این همه مدت در تهران زندگی کرده‌ام هنوز جنوب را بهتر می‌شناسم، پیوندم را هم با جنوب قطع نکرده‌ام. بعد هم اینکه معتقدم برای نوشتن، شناخت لازم است. و من خصوصیات مردم جنوب را خوب می‌شناسم، و به هر حال جنوب برای من وزن بیش‌تری دارد. و بعد هم فکر می‌کنم که‌مسألهٔ اقلیمی بودن حوادث و آدم‌ها معنیش این نیست که در بند اقلیم بماند و همانجا خفه شود؛ می‌شود از اقلیم، مملکتی شد» (همان، ص ۲۸).

سه‌گونگی منطقهٔ اقلیمی

اقلیم جنوب را از نظر تفاوت‌های نسبی در زمینه‌های زیستی و فرهنگی می‌توان به سه منطقهٔ مجزا تقسیم کرد: منطقهٔ اول، محدودهٔ جغرافیایی شهرهای بزرگ و آبادی چون اهواز، آبادان، خرمشهر و شیراز است که هم در حوزهٔ اقتصاد و تجارت، با بازارها و بازرگانان و واردات و صادرات محموله‌های بزرگ کالا و هم در حوزهٔ صنعت و معدن، با پالایشگاه‌ها و کارخانه‌ها و انبوه کارگران و متخصصان داخلی و خارجی، نقش محوری در منطقه و مملکت داشته‌اند. علاوه بر آن، استقرار طولانی مدت پایگاه‌ها و نیروهای خارجی در این شهرها، و جای‌گیر شدن مراکز آموزشی و فرهنگی و ادارات دولتی در آنها، و الزام در ارتباط فراگیر مردم با نهادهای اداری و آموزشی و مراکز داد و ستد درشهرهای بزرگ، موجب مرکزیت یافتن این شهرها در حوزهٔ فرهنگ و هنر نیز بوده است. مجاورت جغرافیایی این شهرها با یکدیگر و سهولت و کثرت رفت و آمدها بین ساکنان آنها، و حتی قرار گرفتن همهٔ آنها در مسیر راه‌های اصلی برای رفت و آمد به پایتخت و محیط‌های تجاری و صنعتی در جنوب نیز بر میزان اشتراک فرهنگی و به تبعیت از آن، همگرایی هنری و ادبی بین آنها افزوده است. منطقهٔ دوم، حریم روستاها و شهرهای کوچک و مجاور با خلیج‌فارس و دریای عمان است؛ یعنی روستاها و شهرهایی چون جُفره و بندر لنگه که از سویی چشم‌انداز وسیعی از دریا و از سوی دیگر گسترهٔ عظیمی از صحراهای به نسبت بی‌حاصل و سوزان را دربرمی‌گیرد. مناطقی غیر صنعتی و ملازم با ابتدایی‌ترین شیوه‌های معیشت، که عبارت است از ماهی‌گیری، جابه‌جایی مسافر و مبادلهٔ محموله‌های کوچکی از اجناس ضروری. زندگی این مردم را مجموعه‌ای از امیدها و آیین‌ها و باورهای مربوط به ناشناختگی کرانه‌های دور دریاها و گستردگی بی‌کران افق آسمان‌ها و داشته‌ها و دلبستگی‌های کوچک اما عمیق در بستر ساحل‌ها تشکیل می‌دهد. منطقهٔ سوم، محدودهٔ روستاها و شهرهای کوچکی را دربرمی‌گیرد که در بالای مناطق ساحلی و پیرامون شهرهای بزرگ قرار گرفته‌اند؛ یعنی از نظر جغرافیایی، شمال و شرق خوزستان و جنوب فارس، و تا حدودی، محدودهٔ استقرار ایل‌های قشقایی و لرهای بختیاری. دل‌مشغولی‌های این مردم نیز ارتباط تنگاتنگی با شیوهٔ معیشت و فرهنگ و آداب زیستی و مقتضیات محیط اقلیمی دارد. ضرورت‌های زندگی ایلی و عشیره‌ای، چالش‌های نظام ارباب و رعیتی، کشاورزی و خساست طبیعت و خشک‌سالی، فقر فرهنگی و فراوانی سنن خرافی، سختی معیشت و فقر مالی، محرومیت‌های شدید تاریخی و اجتماعی، نگرش منفی به زندگی شهری، پای‌بندی به سنن و سلوک صادقانهٔ بومی، و صداقت و صمیمیت و سادگی. اما این سه منطقه، به‌سادگی قابل تقسیم به دو منطقهٔ عمومی‌تر نیز هست: مناطق‌شهری، و مناطق غیر شهری. یعنی مناطق دوم و سوم که محیط‌های دریایی و ساحلی، و مناطق پراکنده در پیرامون‌شهرهاست، به‌دلیل اشتراکات بسیار در شمار زیادی از محورهای فکری، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی، مثل بدویت محیط، محدودیت اساسی در جهان‌نگری‌ها، معاشرت مستقیم با پدیده‌های طبیعی و فراطبیعی، حساسیت به ابتدایی‌ترین موضوعات زیستی، چون آب و نان و ازدواج و کار، وابستگی به عادات و سنن و شکاکیت به هر چیز نوپدید و ناآشنا، در حقیقت یک منطقه بیشتر نیست که می‌توان نام آن را در کوتاه‌ترین عبارت، مناطق غیر شهری نهاد.

دنیاهای دوگانه‌ای که در داستان‌های غیرشهری به تصویر در آمده است، همان دو دنیای به ظاهر متفاوت، اما بسیار مشابه با یک‌دیگر است که غلامحسین ساعدی به تأثیر از تحقیقات و علاقه‌های اقلیم‌شناختی خود دربارهٔ منطقهٔ جنوب، در مجموعهٔ داستان‌های ـ مستقل اما به هم پیوستهٔ ـ *ترس و لرز* (۱۳۴۷) و *عزاداران بَیل* (۱۳۴۷) به نمایش گذاشته است. عصارهٔ اندیشه‌ها و آرمان‌های همهٔ نویسندگان در منطقهٔ جنوب در اساس با یک‌دیگر همسان است؛ ریشهٔ تفاوت در گزینش‌ها و نگرش‌ها را که اغلب نیز صوری است، باید در شرایط اقلیمی، اجتماعی، معیشتی، فرهنگی، میزان توسعه‌یافتگی مناطق، و مقدار پایبندی نویسندگان به مقتضیات محیطی جست‌وجو کرد. و همین مواد و مصالحی که طرح درونی و سیمای بیرونی این مکتب ـ استخوان‌بندی و ساختمان ـ آن را تشکیل می‌دهند، از سویی، درمقایسه با ادبیات اقلیم‌های دیگر، موجودیت مستقل به این مکتب می‌دهند و از

سوی دیگر، وجود تفاوت‌های هنری و فکری در میان نویسندگان آن را به راحتی توجیه می‌کنند. یکی از مشترکات فکری در آثار این نویسندگان، هراس از بی‌هویتی است و هواداری از حریم فرهنگ بومی، یا به تعبیر متداول‌تر، طرفداری از بازگشت به خویشتن. در مناطق غیرشهری، هراس همیشگی آدم‌ها به منسوخ شدن فرهنگ بومی در معاشرت با فرهنگ شهرنشینی معطوف است. خالی‌شدن روستاها و شهرهای کوچک، و مهاجرت دسته‌جمعی به مراکز صنعتی و شهری، نشان دهندهٔ آن است که شیوه‌های سنتی از جاذبهٔ لازم برای ایجاد خرسندی و اقناع‌گری در میان مردم

برخوردار نبوده است. برای حفظ هویت و بقایای این نوع زندگی است که بعضی از هنرمندان ـ مثل روانی‌پور، امین فقیری، عدنان غریفی، ناصر تقوایی، نسیم‌خاکسار ـ به جانبداری از آیین‌ها و آداب مرسوم در محیط‌های روستایی و دریایی می‌پردازند. این هراس در محیط‌های‌شهری و نویسندگان آنها ـ دانشور، احمد محمود، احمد آقایی، محمدرضا صفدری ـ نیز در اساس ماهیتی همسان دارد و تنها مصادیق آن وسیع‌تر شده است. حشر و نشر با نیروهای خارجی و نظام صنعتی و استعماری، باعث کم‌توجهی به فرهنگ و ملیت و تمدن ایرانی در میان محیط‌های شهری شده است. و نویسندگان مناطق شهری، آرزوهای منقوش در ضمیر پنهان خود را که مصون ماندن میراث و فرهنگ ملی از تجاوز و تاراج بیگانگان است، به‌طور آشکار و پنهان در درون آثار خود می‌گنجانند.

جدال‌های خشونت‌آمیز کارگران ایرانی با کارشناسان خارجی در داستان‌های *سیاسنبو* (۱۳۶۸) ـ صفدری ـ و *پسرک‌بومی* (۱۳۵۰) و *غریبه‌ها* (۱۳۵۰) ـ محمود ـ نمونه‌هایی از آن نوع است. همان واهمه‌ای را که روستاییان از غریبه‌ها دارند، شهری‌ها از خارجی‌ها دارند. برای مبارزه با تجاوزگری‌ها، در روستاها، یاغیان قد عَلَم می‌کنند و مردم آرزوهای خود را در موجودیت و ماجراهای آنها به تصویر می‌کشند، و برای مبارزه با انواع‌ستم‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی، شهری‌ها به تأسیس و طرفداری از احزاب سیاسی و مخالف می‌پردازند.

یکی از علت‌های عمده‌ای که نویسندگان جنوب را به جانبداری سرسخت از اندیشهٔ بازگشت به فرهنگ و باورهای بومی و به‌تبعیت از آن، احیای زندگی اقلیمی واداشته است، قرار گرفتن در قلمرو گستردهٔ استعمار و استثمار تاریخی است. از زمان پیدایش استعمار، که پیشینهٔ آن در ایران به دورهٔ حکومت صفویان باز می‌گردد همواره نوار جنوبی ایران گذرگاه ورود و پایگاه استقرار نظامیان بسیاری از کشورهای اروپایی بوده است. خاطرهٔ تلخ مهاجرت به کشورهای عربی نیز که اغلب از سر ناچاری و برای تأمین معاش زندگی یا در گریز از بگیر و ببندهای سیاسی صورت می‌گرفته، انبوهی از حوادث ناخوشایند در اذهان اندیشمندان این منطقه ایجاد کرده است. علاوه بر این، غارت نفت‌جنوب، با کشتی‌های غول پیکری که هر روز بندرها را لنگرگاه خود می‌کرده‌اند و همراه با آن، حضور تبخترآمیز متخصصان و مهندسان خارجی، بی‌آنکه از اقیانوس عظیم نفت، به‌طور مستقیم چیزی عاید مردم آنجا شده باشد، آن هم در جایی که همهٔ آن ثروت از زیر خانه‌ها و مزارع و مناطق متعلق به آنها استخراج می‌شود، همواره در وجود آنها احساس استثمارشدگی را نمایان می‌کرده است. حال اگر در چنان وضعی، آرمان این مردم آن باشد که روزی با برچیده شدن بساط استعمار و استثمار، و بهبود یافتن اوضاع، بتوانند با اتکا به داشته‌های خود، به زندگی خود سر و سامانی بدهند امری طبیعی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

احمد محمود، در جایگاه بزرگ‌ترین نویسندهٔ جنوب، با آنکه بیشترین داستان‌های خود را با حساسیت‌های شهری و حتی کشوری به نگارش درآورده است، اما تنوع آثار او به‌گونه‌ای است که می‌توان دربارهٔ بسیاری از ویژگی‌های اقلیمی، نمونه‌هایی برای اثبات موضوع از میان آثار او انتخاب کرد. او به‌دلیل زادن و زیستن طولانی مدت در اهواز، و سر و کار داشتن با محیط‌های روستایی در هنگام کار در تعاونی روستایی، و تبعید چند ساله در بندر لنگه، تجربیات مستقیم و گسترده‌ای از اقلیم‌های روستایی، دریایی و شهری در ذهن خود ذخیره کرده بود. به همین دلیل بود که تقابل صنعت، سرمایه‌داری و استعمار، با مظاهر گوناگون زندگی بومی و فرهنگ سنتی، در آثار او، با اشکال گوناگون خود به تصویر درآمده است. تأثیرات مخرّب تکنیک و صنعت در ایجاد اصطکاک بین رابطهٔ ارباب و رعیت و ناگزیری کشاورزان در مهاجرت اجباری به مناطق دیگر ـ "برخورد" در *زائری زیر باران* (۱۳۴۷) ـ قطع نخل‌ها برای ایجاد تأسیسات نفتی و نابودی اقتصاد روستا و مهاجرت اجباری ـ "شهر کوچک ما" در *پسرک بومی* ـ نابودی کشاورزی و دامداری با هجوم گستردهٔ خشکسالی به روستاها ـ "غریبه‌ها" ـ آباد شدن بعضی شهرها با تأسیس راه‌آهن و پالایشگاه، متروک ماندن بعضی شهرهای دیگر و مهاجرت گسترده ـ رمان *داستان یک شهر* (۱۳۶۰) و داستان کوتاه "از دلتنگی‌ها" در *زائری زیر باران* ـ حضور تفاخرآمیز کارشناسان خارجی و ایجاد موج تحقیر و خصومت در میان کارگران ایرانی ـ "پسرک بومی" و "غریبه‌ها" ـ بیکاری و فقر فاجعه‌آمیز در میان کارگران و مهاجران و مصمم شدن آنها به بازگشت به روستاهای خود ـ "آسمان آبی دز" در *غریبه‌ها* ـ تأثیر خاطرهٔ تحقیرها و خشونت‌های خارجی‌ها در تخریب روانی ایرانی‌ها ـ "زیر باران" در *زائری زیر باران*.

تکیه بر فرهنگ بومی و حمایت از احیای ارزش‌های سنتی، و متقابلاً طرد شهرنشینی و تقبیح مناسبات اجتماعی ناسالم در آن، موضوع مشترک و اساسی در آثار داستان‌نویسانی چون نسیم خاکسار، عدنان غریفی، محمد رضا صفدری، امین‌فقیری، منیرو روانی‌پور و حتی سینماگری چون ناصر تقوایی است. روانی‌پور و تقوایی از هنرمندان متعلق به‌جنوبی‌ترین لایهٔ اقلیم جنوب، از نابودی سنت‌های محلی، ارزش‌ها و باورهای بومی و قدیمی، و فضاهای بکر طبیعی و دریایی از طریق ورود مظاهر صنعت و شهرنشینی و فرهنگ خشونت‌زا، سنت‌ستیز، و حرمت‌سوز آن احساس‌حسرت می‌کنند. روانی‌پور در *اهل غرق* (۱۳۶۸)، از مقاومت مظاهر و معتقدات سنتی در برابر حکومت میلیتاریستی داخل کشور و پیدایش تدریجی پدیده‌های صنعت و شهرنشینی و استعمار و شیوه‌های زیست فرنگی‌ها و فرنگی‌مآبی به‌تفصیل سخن رانده است و به‌صورتی کاملاً ملموس، باورهای بومیان به وجود عینی موجودات ماوراء طبیعی چون بوسلمه، اجنه و پریان دریایی را به نمایش درآورده است و از یاغیان و شورش‌گران صاحب‌نامی که به‌دلیل عصیان برظلم و زور نیروهای دولتی سر به کوه و صحرا می‌نهادند و با گرد آوردن عده‌ای به دور خود، سالیان بسیار نیروهای‌دولتی را به شکست و گریز وامی‌داشتند، حمایت می‌کند و آنها را مدافعان معنوی فرهنگ بومی و نمونهٔ مجسمی از منش مردم‌دارانه می‌شمارد که کردارشان همواره در محافل خصوصی و عمومی، نقلی افسانه‌گون پیدا می‌کند. منتقدان نیز بر این اعتقادند که «خانم روانی‌پور با تکیه به فولکلور و باورهای مردم جنوب، زمان و مکانی خلق می‌کند که به‌شدت بومی است.» و «افسانه‌پردازی و مدد جستن از فرهنگ و باورهای بومی حاشیهٔ خلیج فارس یک حرکت بجا و درخور تأمل است. شناخت ایشان از روابط و آدم‌های این دیار بسیار بکر و دارای قابلیت‌های داستانی است.»(مهویزانی، ج۲، صص ۲۵۶ و ۲۶۶).

ناصر تقوایی در مقام یک کارگردان جنوبی و یکی از داستان‌نویسان به نسبت کم‌کار این منطقه، مستندساز مشاغل‌قدیمی و رو به انقراض است و علاقه‌مند به آیین‌های محلی و باورهای بومی؛ چون: باد جن، مشهد قالی(آیین قالی‌شویی در کاشان)، نخل، اربعین، رقص شمشیر، پنج‌شنبه بازار میناب، و حتی فیلم‌هایی چون "صادق کُرده" و "ناخداخورشید"؛ و همه در بارهٔ آیین‌ها و گذشته‌هایی است که زندگی چهره‌ای دیگر داشت و انسان‌ها با طبیعت رابطه‌ای عاطفی‌تر داشتند و در روابط اجتماعی نیز، سلوکی سالم‌تر و انسانی‌تر. «پیش از مستندسازی، برای تلویزیون گزارش‌هایی تهیه کردم از مشاغلی که رو به زوال می‌روند، همچون عریضه‌نویسی...با باد جن بود که دخالت‌های من به‌عنوان فیلم‌ساز در مستندسازی آغاز شد.» (حیدری، ص ۲۰۳) به همین دلیل است که او وقتی به سراغ اقتباس‌های سینمایی می‌رود "آرامش در حضور دیگران" از ساعدی را بر می‌گزیند که در آن موضوع اساسی، هم‌ستیزی‌خزنده بین سلوک صادقانهٔ سنتی و غیر شهری را در وضعی متوازن به پیش می‌برد و پایان روایت را نیز به موضوع بازگشت به هویت سنتی منتهی می‌کند؛ در حالی‌که تقوایی، کانون تمرکز فیلم خود را بر کنش‌های شخصیت‌های شهری یا شیفتگان زندگی شهری قرار داده است و بیشتر «از فروپاشی ارزش‌های انسانی» سخن گفته است (همان، ص۲۴۸) پایان ماجرا را نیز به مرگ نمایندهٔ بزرگ فرهنگ سنتی ـ پدر خانواده ـ سوق داده است تا به نقش تخریب‌گرانهٔ نظام شهرنشینی تأثیر بسیار بیشتری ببخشد. و آنگاه در فیلمی دیگر به نام "نفرین" که به قول خود او، به نوعی ادامهٔ "آرامش در حضور دیگران" است، پدر خانواده ـ سرهنگ ـ را با زنش به ده باز می‌گرداند تا موضوع بازگشت به هویت واقعی خویش که از موضوعات محوری

در آثار هنرمندان جنوب است جامهٔ عمل به خود پوشیده باشد: «فیلم"نفرین" به‌صورتی ادامهٔ آرامش...است. یعنی فرض کرده‌ایم که سرهنگ نمرده، با زنش به ده برگشته و اتفاقات دیگری برایش می‌افتد. قصهٔ نفرین را خودم نوشته‌ام.» (همان، ص ۲۵۷).

نسیم خاکسار نیز دلِ خوشی از فرهنگ حق‌ناشناس و مناسبات ستم‌یار اجتماعی در شهرها ندارد. او در داستان "خوب مثل هوا" ـ در مجموعهٔ *نان و گل* (خاکسار، ۱۳۵۷، ص ۲۶) ـ یک فروشندهٔ دوره‌گرد را به تصویر می‌کشد که پلیس به‌دلیل مشکوک شدن به کار او در خرید اجناس از شهر و فروش آن در روستاها، دو روز او را بازداشت و شکنجه می‌کند و او برای گریز از این حرمت‌شکنی‌ها، زندگی در شهر را رها می‌کند و می‌خواهد به روستایی دور و کم‌جمعیت که مردمش مثل هوایش پاک و سالم هستند برود و برای همیشه در آن ساکن شود.

وقتی بازگشت به محیط‌های بومی و روستایی و حفظ هویت و احیای ارزش‌های سنتی، یکی از آرمان‌های بزرگ انسانی باشد، ترک محیط‌های بومی، حتی اگر از سر ناگزیری باشد نیز اغلب با قربانی کردن خانواده و عاطفه، گم کردن هویت و تن دادن به خفت و حقارت همراه است. و این، موضوعی است که در داستان "سنگ سیاه" از *سیاستنبوی* صفدری مطرح شده است. منوچهر آتشی نیز در شعرهای خود تصاویر تیره و تلخی از شهر و شب ارائه می‌دهد ـ شهری

شب‌زده:«دیوارها/ ـ چه صامت و سنگین! ـ / بی‌هیچ نقشِ خونیِ طغیانی.../ و خانه‌ها، و مردم،/ آه.../گوئی همه/در کوچه‌های‌سیاه و درازِ شهرِ بزرگِ رؤیا/ دنبال روسپی‌ها هستند/ و شهر.../ ـ کندوی فاسدی که به جز موم و زنبورهای مرده در آن‌نیست ـ /.../ (آتشی، ص ۲۲۷).

بازگشت به آیین‌ها و آداب قومی و اقلیمی، و هراس از دگردیسی سنت‌ها، یکی از عمده‌ترین موضوعات در داستان‌های عدنان غریفی است. او در مجموعه داستان *شنل‌پوش در مه* (۱۳۵۵) بارها از اضمحلال مظاهر بومی بر اثر تحولات صنعتی، اظهار تأثر کرده است. در یکی از داستان‌های این مجموعه ـ "شراع‌های مهتابی قبیله" ـ «مردان برای نشنیدن صدای شهر، شبی خود را به گوشه‌ای از نخلستان می‌بردند و دو میله را محکم در گوش‌های خود فرو می‌بردند." غریفی بر نابودی اصالت‌های کهن در هیاهوی زندگی بی‌ریشهٔ جدید، زار می‌زند. اندوه‌زدگی برای زادبوم که امری است احساسی و دل‌نگرانی از دست رفتن طبیعتی که دارد در "تعفن" صنعت وابسته نابود می‌شود، آرزوی بازگشت به زندگی بدوی قبیله را در راوی داستان "سفال آبی خاکستر" نیز بر می‌انگیزد.» (عابدینی، ۱۳۶۸، ج۲، ص ۳۳۴).

در این میان، امین فقیری، نویسندهٔ شمالی‌ترین مناطق غیر شهری در اقلیم جنوب، بیشتر و شفاف‌تر از همه، و با نثر و نگرش و روایت‌هایی بسیار ساده و مفصل و متعدد، نقش شهرنشینی و ازدحام و آشفتگی و انباشت انواع انحرافات اخلاقی و اجتماعی، بوروکراسی اداری، ناامنی عمومی و تعرض به اموال و نوامیس را در تعارض اساسی با معاش و معاشرت و منش مردمان ساکن در مناطق روستایی و عشایری می‌شمارد و در اغلب داستان‌های خود، به رغم نگاه انتقادی به کردارها و پندارهای خرافی و خردستیز، و سختی معیشت و سرسختی طبیعت در این مناطق، همواره از حس همزیستی، حرمت‌گذاری، همنوع‌دوستی، مردم‌داری، عزت نفس و بسیاری خصوصیات انسانی که با ذات این نوع زندگی سنتی درآمیخته است سخن می‌گوید، و به تأثیر قدرتمند تحولات اقتصادی، صنعتی، و علمی در ایجاد اینگونه ناهمسویی‌ها در فکر و فرهنگ و سلوک اخلاقی و عملیِ آدم‌ها در هر منطقه چندان اعتنای جدی نشان نمی‌دهد. گاهی حل و هضم بیش از حد در محیط‌های درآمیخته با فقر فرهنگی، محصول مستقیمی جز محدودیت هنری و فکری و عوامیت به همراه ندارد. بخش عمده‌ای از علت رکود ادبی در آثار فقیری را به‌رغم چشم‌گیر بودن شمار آنها باید درهمین حقیقت جست‌وجو کرد.

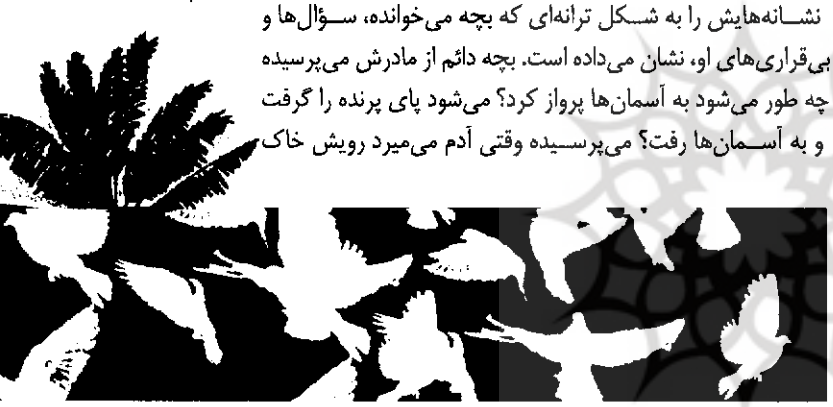
مفاسد شهرنشینی از نظر فقیری به‌قدری زیاد و زیانبار است که حتی ارزش آن را ندارد که دانش‌آموزان روستایی به قیمت آلوده شدن، برای ارتقای علمی و فرهنگی خود پا به مدارس شهر بگذارند. در بعضی از این داستان‌ها، روستاییان با تحمل سختی‌های بسیار، و فروش ابزارهای اساسی کار، مثل گاو و گوسفند و زمین، دست‌مایه‌ای فراهم می‌کنند تا فرزندان خود را برای ادامهٔ تحصیل روانهٔ شهر کنند. اما فرهنگ پر رنگ و نیرنگ شهری، چنان بلایی بر سر آنها می‌آورد که خود این دانش‌آموزان به‌رغم شیفتگی مفرط به تحصیل و تحمل سخت‌ترین شرایط زندگی، هنگام رویارویی با واقعیت‌های تلخی چون تحقیر و هتک حرمت، خود به اختیار همه چیز را رها می‌کنند و دوباره به روستا بازمی‌گردند. در داستان "صدای پرنده‌ای گریان می‌آید" ـ از مجموعهٔ *کوفیان* (۱۳۵۰) (فقیری، ۱۳۵۶، ص۲۰۰) ـ یک دانش‌آموز روستایی، در گریز از قصد تجاوزگریِ دو سه دانش‌آموز دیگر به او، به پدرش می‌گوید: «ترا به خدا منو بکش ولی شهر نفرس». «اگر خواستی منو بفرسی شهر، خودمو میندازم تو رودخونه. هر روز برات هیزم میارم؛ صبح و ظهر میرم کوه». در رمان *رقصندگان* (۱۳۷۵) نیز، فقیری تصاویر

بسیار نابه‌هنجاری از زندگی و زد و بندهای پنهان و متعارض با ارزش‌های ایلی از شهر به نمایش گذاشته است. در این روایت نیز یک دانش‌آموز ایل‌نشین، پس از سکونت در مناطق حاشیه‌ای شهر و مشاهدهٔ زندگی مشقت‌بار و ارزش‌ها و روابط غیرانسانی، در نهایت از ادامهٔ تحصیل منصرف می‌شود و دوباره به دامن ایل باز می‌گردد که با تمام سختی‌ها و خشکسالی‌ها و فقر خشونت‌بار، آدم‌ها همچنان همان صداقت و لطافت و صمیمیت همیشگی را در رفتارها و روابط خود محفوظ نگه داشته‌اند.

سه‌گانگی رئالیسم

با آنکه رئالیسم سیاسی و اجتماعی، یکی از عناصر اساسی و عمومی در ادبیات جنوب است اما کیفیت استفاده از آن در آثار نویسندگان متعلق به لایهٔ جنوبی منطقه که در ارتباط مستقیم با محیط دریا بوده‌اند با نویسندگان لایه‌های شمالی و شهری اندکی متفاوت‌تر است. در محیط‌های پر وهم و خیال و اسرارآمیز دریایی که از بستری بسیار گسترده و پر تلاطم و باطنی بسیار مرموز و خطرخیز برخوردارند، و حتی در محیط‌های بیابانی، کوهستانی و جنگلی، که در همان حد از ناشناختگی قرار دارند و مردمان ساکن در آنها، معیشت خود را با ابتدایی‌ترین ابزارهای زندگی تأمین می‌کنند و ذهنیت‌آنها نیز هنوز از دورهٔ بدویت به مرحلهٔ مدنیت نزدیک نشده است، یکی از جلوه‌های واقعیت، به تأثیر از تصورات معلق در میانهٔ طبیعت و فراطبیعت، اعتقاد به حضور عناصر جادویی در زندگی آدم‌هاست. رئالیسم جادویی، وسیله‌ای است برای برملا کردن راز و رمز ارتباط صمیمی، مرموز و غیرعقلانی آدم‌های این محیط‌ها با طبیعت و نظام‌هستی. پیوستگی تفکرات حاکم بر این محیط با دورهٔ پیش از بلوغ اندیشگانی بشر و نظام زیستی و معیشتی ابتدایی، و ناتوانی تفکر بشر در ریشه‌یابی بسیاری از پدیده‌های پیچیدهٔ طبیعی، و ارتباط دادن آنها به موجودات ناشناخته، ازویژگی‌هایی است که ملازم با این نوع زندگی است و رئالیسم جادویی به‌خوبی از عهدهٔ تجسم‌بخشی به پاره‌هایی از آن تصورات می‌تواند برآید. از این‌رو، این شیوه از نگرش به پدیده‌ها، در واقع عین همان واقعیتی است که در چنان محیطی از مقبولیت برخوردار است. وجود عناصری چون، جن، زار، غول یا طُنطُل، پری دریایی، و بادهای مختلف در آثار روانی‌پور، اصغر عبداللهی، و ناصر تقوایی، ریشه در همین حقیقت دارد. حتی اعتقاد به واقعیت داشتن رؤیاها و بسیاری از کردارهای فراطبیعی، بخشی از خصوصیات گسست‌ناپذیر زندگی در این مناطق است.بر این اساس رئالیسم جادویی در داستان جنوب، یکی از چهره‌های رئالیسم است و نه چیزی فراتر از آن. همچنان‌که ناتورالیسم نیز به‌عنوان یکی از ویژگی‌های داستان‌نویسان مناطق شهری، چهرهٔ دیگری از رئالیسم را به تصویر می‌کشد و با آن نوع ناتورالیسم که خود مکتب مستقلی است و در واکنش به رئالیسم به‌وجود آمده است نمی‌تواند یکی باشد. در اینجا، رخ دادن پدیده‌های فراطبیعی و بازتاب جلوه‌های طبیعت ذاتی انسان، خود جزء جوهرهٔ واقعیت در این محیط است و نه چیزی عارض بر آن. رئالیسم ناتورالیستی و رئالیسم انتقادی، تبیین کنندهٔ نوع نگرش علمی، عقلانی و انتقادی حاکم بر محیط‌های شهری است، و رئالیسم جادویی، بازتابی از تصورات و تجربیات ابتدایی و غیرعلمی انسان در معاشرت مستقیم با طبیعت در محیط‌های بومی.

روانی‌پور می‌گوید: «من جنوبی هستم و هر جنوبی قبل از آنکه مارکز یا هر کس دیگری را خوانده باشد، قدرت افسانه‌سازی دارد. چند روز پیش یکی از عزیزان من در دریا غرق شد. مادرش می‌گفت، سه روز بود، مرده‌ها به خوابمان می‌آمدند. مرگ، تمام نشانه‌هایش را به شکل ترانه‌ای که بچه می‌خوانده، سؤال‌ها و بی‌قراری‌های او، نشان می‌داده است. بچه دائم از مادرش می‌پرسیده چه طور می‌شود به آسمان‌ها پرواز کرد؟ می‌شود پای پرنده را گرفت و به آسمان‌ها رفت؟ می‌پرسیده وقتی آدم می‌میرد رویش خاک



می‌ریزند؟ مادرش می‌گوید:«وقتی طرف دریا می‌رفت، فهمیدم دویدنش طبیعی نیست. دارد به طرفی می‌رود که نمی‌توانم جلوش را بگیرم. تلاش کردم فریاد بزنم اما نشد.» این نوعی افسانه‌سازی است، شاید. پس حق بدهید من هم افسانه بسازم، چون من هم یک بومی هستم.» (مهویزانی، ج۲، ص۲۸۸) .

علاوه بر مجموعه داستان *سیریا سیریا* (۱۳۷۲) که اغلب داستان‌هایش از بافت جادویی برخوردار است، نخستین صحنهٔ رمان *اهل غرق* از روانی‌پور با تصویر رقص و آواز پری‌های دریایی در جُفره، یکی از روستاهای بوشهر آغاز می‌شود: «اولین کسی که پری دریایی را دید، جرأت نکرد خودش را نشان بدهد. بوبونی، پشت پنجرهٔ رو به راسهٔ آبادی ایستاده بود. صدا که بلند شد، خیال کرد ناخدا علی، از خانهٔ دی منصور واگشته، فانوس را برداشت و توی پنجره گذاشت. راسه خالی بود؛ خالی و خلوت. بوبونی چرخید، رو به دریا نگاه کرد و ماند! خودش بود؛ آبی [پری] دریایی. توی دریا دایره زنگی به دست، جینگ و جینگ صدا می‌کرد و می‌رقصید. موهای آبی و بلندش روی موج‌های ریز دریا افتاده بود. بوبونی

چشمانش را بست، زیر لب دعا خواند و دو باره نگاه کرد. وقتی صدای جینگ و جینگ را بلندتر از پیش شنید و مرغان دریایی را دید که در آسمان جُفره کش و قوس می‌زدند، فهمید که اشتباه نمی‌کند.» (روانی‌پور،۱۳۶۸، ص اول).

با این اعتقادات است که وقتی ماهی‌گیری در دریا غرق می‌شود، مردم بومی تصور می‌کنند یکی از پریان دریایی عاشق او شده و حاکم دریاها نیز او را از بازگشت به خشکی بازداشته است: «بوسلمه، حاکم زشت‌روی دریاها، نمی‌گذارد رعناترین‌ساکن زمین، عروسش را ببیند و به زمین باز گردد. آبی‌ها[پریان دریایی] بارها به ماهی‌گیران جوان دل بسته‌اند، اما هرگز به‌آسانی دل به پیوند بوسلمه نداده‌اند.» (همان، ص ۱۶). بر اساس یکی از افسانه‌های جنوب، فایز دشتستانی نیز مردی "پری ـ زده" بوده است، و آشنایی و ازدواج و زندگی چند سالهٔ او با "دختر شاه پریان" و سپس بازگشت دوباره به پیش زن و فرزند و افشای اسرار این ارتباط، باعث پارگی پیوند آشکار آشنایی می‌شود و «از آن پس، پری در برابر التماس‌ها و گریه و زاری شب و روز فایز، فقط در خواب به دیدار فایز می‌آید و در نهایت فایز را متبرک به شاعری می‌کند.» (تمیمی، ص ۴۹) حتی گفته شده است که منوچهر آتشی، در سنین کودکی، و در روستای زادگاهش دهرود، «عصرها که گله را به آغل می‌برده، دو بار "پریان" را دیده بود.» «دسته‌ای از دختران مو برهنه» «که دست به دست هم داده بودند و پیشاپیش او و همگنانش می‌رقصیدند. او هر چه به بچه‌ها سیخونک می‌زده که نگاه کنند و ببینند، آنها مسخره می‌کرده‌اند یا می‌ترسیده‌اند، ولی چیزی نمی‌دیده‌اند.» (همان، ص ۴۰)

ویژگی به‌نسبت شاخص دیگری که خود به خود از طریق گرایش عمومی نویسندگان این منطقه به جانب رئالیسم، به عرصهٔ روایت‌های آنها وارد شده، رئالیسم انتقادی است که درواقع چیزی جز گسترش‌بخشی به حوزهٔ گزینش واقعیت‌ها و بی‌پروایی در ارزیابی حقیقت، دوری از هر گونه مصلحت‌طلبی و سپردن داوری به دست عقل و وجدان‌بشری نیست. بر این اساس است که احمد محمود بیش از هر چیزی به حقیقت پایبند است تا به معتقدات مکتبی و مرامی و مصلحت‌های مبارزاتی. او به‌رغم پایبندی بسیار به همسویی همیشگی با واقعیت‌های مبارزاتی، از تصویرآفت‌های مبارزه نیز ابایی ندارد. نمونه‌ای از تندروی‌های افراطی و کورکورانه را در داستان "پسرک بومی" به تصویر کشیده است و پیامدهای عدم تطابق تاکتیک‌ها با موقعیت‌ها را در داستان "بازگشت" ـ در

مجموعهٔ *دیدار* (۱۳۶۹). به‌همان سان که بیشترین مصادیق رئالیسم اجتماعی را در میان نویسندگان این منطقه باید در آثار احمد محمود جست‌وجوکرد، بیشترین و اساسی‌ترین شواهد رئالیسم انتقادی نیز در دیدگاه کلان‌نگر او انعکاس یافته است؛ اما البته اغلب در بافت و بیانی غیر مستقیم. یکی از آن انتقادهای مهم و پنهان‌نما، منفعل نشان دادن راوی در *زمین سوخته* (۱۳۶۱) در نقش کل جریان روشنفکری است که به تعمد انجام گرفته است. «راوی را آگاهانه منفعل کرده‌ام.» (گلستان، ص۱۶۰) محمود، ضمن یادآوری نقد براهنی بر *زمین سوخته* و تأکید او بر پایان‌بندی داستان و اشاره به انگشت دست محمد مکانیک، که راوی را متهم می‌کند، می‌گوید: «این جا باید توضیح بدهم که درست‌تر یا واقعی‌تر و جامع‌تر این است که اشارهٔ این انگشت را تعمیم بدهیم. ببینید، راوی نویسنده است. نویسنده به اعتباری در لایه‌بندی روشنفکری، قدر اول را دارد. یعنی کسانی که خلاقیت هنری دارند، قدر اول روشنفکری را دارند. راوی که متهم بشود، روشنفکری و حالت انفعالی روشنفکری است که متهم می‌شود، نه راوی و فقط راوی... در حقیقت دست محمد مکانیک، نه نویسنده(راوی) و یا روزنامه‌نویس را به تنهایی متهم می‌کند که کل روشنفکری منفعل را متهم می‌کند. پیش از این گفته‌ام که اگر قرار باشد کسی در کشورهای جهان سوم روشنفکر باشد، اول باید مقام شهادت را بپذیرد و بعد روشنفکر شود؛ چون واقعاً کار، کار ساده‌ای نیست.» (همان، ص ۱۶۱).

امین فقیری نیز مثل احمد محمود، *گویادلِ‌خوشی* از روشنفکران ندارد. او در داستان "کوفیان" ـ از مجموعه‌ای با همین‌نام ـ از قول شخصیت اصلی و روشنفکر داستان نقل کرده است که: «ما دیدیم، همه چیزرو پشت سر گذاشتیم، آنها که‌بیشتر از همه حرف می‌زنن، زودتر از همه ساکت می‌شن. ولی کسی که ساکت باشه و در عوض عمل کنه، اون بیشتر به‌کار میاد. روشنفکرانی را می‌شناسم که حقارت خودشونو پشت شیشه‌های آبجو پنهان می‌کنند. اگر حرفی دارن ازمحدودهٔ خودشون بیرون نمیره. هیچ‌وقت نشده صداشون از چهار دیواری اونجایی که نشستن بیرون بره.» (فقیری،۱۳۵۶، ص ۵۴)

نمایش سنت‌ها و آیین‌های بومی، اگر با نوعی جانبداری یا

حتی بی‌طرفی همراه شـود، البته از مصادیق رئالیسم صرف است؛ چون نویسـندهٔ رئالیسـت، به‌قول بالزاک «مورخ عـادات و اخلاق مردم و اجتماع خویش اسـت.» (سیدحسینی، ج۱، ص ۲۷۱) اما اگر این سنت‌ها و باورها با پیامدهای مخرّب و منحط‌کننده و مخالف با آموزه‌های علمی و عقلانی به تصویر درآیند، پیداسـت که نویسنده در صدد انکار آنها برآمده اسـت. نقـد آداب و آیین و باورها و تمام منش‌ها و کنش‌های عرفی و اعتقادی نیز یکی از جلوه‌های رئالیسم انتقادی اسـت، که چـون موضوع آن نقد جامعه و فرهنگ اسـت، می‌تواند از نوع رئالیسم انتقادی با موضوع اجتماعی باشد.

منیـرو روانی‌پـور در رمـان *دال فـولاد* (۱۳۶۹) و مجموعـهٔ *سنگ‌های‌شـیطان* (۱۳۶۹) از دردها و احساسـات مشـترک زنان صحبـت می‌کند. از آمال و آرزوها، سـتم‌دیدگی‌ها و خشـونت‌ها، تعصب‌هـا و تبعیض‌هـا، تهمت‌هـا و تنگناهـا، ترس‌خوردگی‌ها و بی‌هویت شدن‌ها، ابزارشدگی برای ارضای‌غریزه‌ها و محروم‌شدگی از فعالیت‌هـای اجتماعـی، بی‌پشـتیوانی در تأمین معـاش و حتی نفرت‌زدگی از احساسـات دروغین و تن‌پرستانهٔ مردان. و چون این واقعیت‌ها به دور از تأثیر بسـتر تاریخی و شرایط اجتماعی و به‌طور مجزّا و منفرد و با دیدی یک‌جانبه به تصویر درآمده‌اند همهٔ واقعیت را بازگو نمی‌کنند. به دلیل آنکه تحلیل رفتار و افکار یک شخصیت ـ تا چه رسد به نیمی از نوع انسان ـ به‌اعتقاد منتقدان «بدون پژوهش در محیط و بدون پژوهش از یک دیدگاه تاریخی و شناخت کامل و واضح ویژگی‌های اجتماعی جامعه، قابل تصور» نیست. (ساچکوف، ص ۱۹) اما ازآنجا که «توجه بی‌کران» «به دنیای درون انسـان» یکی از ویژگی‌های بارز در رئالیسم انتقادی است (همان، ص ۱۶۰)، و این داستان‌ها نیز نمایش نقّادی‌های درونی یکی از افراد نیمهٔ دوم نوع انسان است، و اساسـاً یکی ازخصوصیات رئالیسم انتقادی نیز، اغلـب نگاه تجریدی و عاری از علت و معلول‌یابی‌های گسـترده و دقیق به پدیده‌های‌اجتماعی اسـت (همان، ص ۳۲۲)، از این رو، در تعلّق این داستان‌ها به رئالیسم انتقادی تردیدی نمی‌توان‌کرد.

روانی‌پور، به‌قول منتقدان، در شماری از داستان‌های اول خود، «کسانی را که به ساحت اسطوره و آیین‌ها بی‌حرمتی‌می‌کنند یا آنها را بـاور نمی‌کنند یا به آنها حملـه می‌برند، به ترتیب "منو"، "ماکو" و "سیریا، سـیریا"، منکوب می‌کند...نویسنده می‌گذارد همهٔ عناصر غیر بومی، عکاس در "منو"، مرد داسـتان "سیریا، سیریا"، مهندس "روز شـکوفه‌و نمک"، تعادل روحی خود را از دسـت بدهند و خود قربانی چیزی بشوند که بدان باور ندارند. هر چند در رمان *اهال‌غرق* هم مردم منفعل بودند و با حیرت شـاهد نابودی اجتماع خود بودند؛ اما اکنـون به ظاهر همزادهای آنان در این‌قصه‌ها بـه خود آمده و انتقام خـود را از غریبه‌ها می‌گیرند.» (مهویزانـی، ج۲، ص ۲۵۹ ـ ۲۶۰) با وجود این، او در شمار دیگری از داستان‌های خود با نگرش انتقادی، از تسلیم شدن به این واقعیت‌های اقلیمی سر باز می‌زند و به‌قول همان منتقد، یک نوع توازی، بین موقعیت انسـان نخستین در جوامع بدوی و وضعیت انسـان در شرایط کنونی ایجاد می‌کند و هر دو انسـان را در قیاس با ناتوانی‌هایشان، به یک اندازه مستأصل نشـان می‌دهد: «در "سیریا، سیریا" نویسـنده به‌شیوه‌های جادویی و باورهـای محلی مردم از دریا نظر دارد و بر خلاف داسـتان‌های قبلـی‌اش، ایـن بـار وجدانی فراهم مـی‌آورد تا بـه مردم بگویـد باورشـان غلط است.» (همان، ج۲، ص ۲۶۶) او در مجموعهٔ *کنیزو* (۱۳۶۷) و رمـان *اهال غرق*، در پی بازآفرینی یـک فضای اقلیمی بـا تمام حال و هـوای طبیعی، روانی، اجتماعی و قومی آن اسـت؛ باکم‌ترین دغدغه در باب موضوعات دیگر. از مجموعهٔ سـوم به بعد ـ *سنگ‌های‌شـیطان* ـ اگرچـه گاهی نیز یادی از آن دنیـای اولیه می‌کند، ولی دغدغه‌ها و دنیای وقایع و فضای داسـتان‌هایش خط سـیر دیگری در پیش می‌گیرند. حساسیت به موضوعات خانوادگی، موضوعـات عاطفـی، فمینیسـتی، جدال‌های درونـی و بیرونـی شـخصیت‌ها در بارهٔ جایگاه اجتماعـی و خانوادگی زنان و مردان و تقابل‌هایی که در جامعه دربارهٔ این موضوع وجود دارد و حتی فراتر از آن، پرداختن به جایگاه روشنفکران و کارایی کردار آنها در جوامع بومی و بدوی و نقش تحولات بزرگ اجتماعی، سیاسی و فکری در جهان بر روی نویسندگان و اندیشمندان، موضوعاتی است که ذهن شـخصیت‌های داستانی او را که در واقع ذهن نویسندهٔ آنهاست در سیطرهٔ خود می‌گیرد. او خود می‌گوید در داستان "سیریا، سیریا" به «روند جریاناتی که‌گورباچف به راه انداخته بود» نظرداشـته است و «اسـطوره‌ای را که جلو چشـم ما از هم پاشید به یک قصهٔ قدیمی وصل‌کردم. خوشـه‌چینی به روسـتایی می‌آید که مردمش خرافاتی هسـتند و دختران را در دریا قربانی می‌کنند. می‌خواهد کاری بکند کارسـتان. در نهایت می‌بیند خود اسیر خرافات اسـت.» و آنگاه از آن، به این نتیجه می‌رسـد که روشـنفکران ما شناخت درسـتی از مردم نداشـتند. آنها با ندانسـتن زبان و نشـناختن فرهنگ مردم از برقراری دیالوگ و دوستی با مردم ناتوان بودند، و به این دلیل تصور می‌کردند با خط کشیدن روی خرافات می‌توانند ثابت کنند که خود اسـیر خرافات نیسـتند. آنها حتی فرهنگ خود را نیز نمی‌شناختند «چیزی که رسـم زمانهٔ ما اسـت و همه از ضمیر سوم شخص یاد می‌کنند. این سـوم شخص مجهول‌الهویه چه کسی است که تیشه به ریشـهٔ همه چیز زد؟ خوب، مـا بودیم، همهٔ ما، بدون شـناخت درسـتی از فرهنگ و مردم خودمان. در قصهٔ "منو" ـ یکی از "ما" به روستای بنجی می‌رود و می‌خواهد روی مردم کار کند. آن کتاب قطوری که آن بز دارد می‌خورد، کتابی است که برای مردمی آورده که نه سـواد دارند نه چیزی از آن می‌فهمند. او حتی اسـم این نوع آدم‌ها را نپرسیده است. با شـعار که کار درست نمی‌شود.» (همان،

ج۲،ص ۲۶۲).

روانی‌پور می‌گوید: «فکر می‌کنم در *سیریا، سیریا* دارم از خودم جدا می‌شوم ـ یعنی از فردیت خود...در *سیریا، سیریا* آغاز یک شناخت هست ـ حالا اگر نه یک شناخت کامل. اما فقط احساسات صرف نیست. شما هجوم احساسات را در *کنیزو* می‌بینید. ولی در *سیریا، سیریا* برگشته‌ام به مسائل مشکل‌تر مملکتی یا آنچه در جهان هست.» (همان، ص ۲۸۵ ـ ۲۸۶) او درون‌مایهٔ داستان "منو" ـ از *سیریا سیریا* ـ را با پدیدهٔ جهانی فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی و پیامدهای پس از آن، مرتبط می‌داند و می‌گوید: «بعد از جریاناتی هم‌چون فروپاشی شوروی، خیلی‌ها دچار مرض "چه کنم" شده‌اند. من هم همین‌طور. یک‌باره رو به رو شدیم با هفتاد سال گورستان‌های وسیع پر ازآدم که همگی با معصومیت رفته و کشته شده بودند. بعضی‌هایشان هم با معصومیت دستانشان به خون آلوده شده بود. اینها برایم سؤال‌برانگیز بود. با خود کلنجار می‌رفتم. سعی کردم چیزی بگویم. اگر زبانم الکن بود، برای این است که دانشم هنوز به آن جایی نرسیده که این افسانه‌های نو، اسطوره‌های نو را بتوانم در قالب قصه به شما بگویم.» (همان، ص ۲۸۶).

احمد آقایی هم یکی از سیاست‌گراترین نویسندگان این مکتب است که از نظر غلظت گرایش به موضوعات سیاسی، در جایگاهی هم‌سطح با احمد محمود قرار گرفته است. او در داستان بلند مویه‌زال (۱۳۵۷) با بیانی استعاری، واقعیت‌های سیاسی را به تصویر کشیده است: « یک زندانی سیاسی آزاد شده، در حین سفر، درگیر کابوس‌هایی از دوران کودکی، ناکامی در عشق، فعالیت سیاسی، شکنجه و مرگ دوستان است؛ کابوس‌هایی که عاقبت به جنون او می‌انجامد.»(عابدینی، ۱۳۷۴، ذیل آقایی) او در *چراغانی دربراد* (۱۳۶۸)، از طریق بازآفرینی حوادث دورهٔ مصدق و کودتای ۳۲، به نمایش نقّادانهٔ نقش نیروها، گروه‌ها و شخصیت‌های مؤثر در آن ماجرا می‌پردازد تا تصویر جامعی از یک دورهٔ تاریخی با فرازی بسیار روشن و امیدبخش و فرودی بسیار تاریک و یأس‌آور به‌دست دهد. روایت او از این ماجرا اگرچه نوعی رئالیسم تاریخی است، اما چون موضوع آن به تاریخ معاصر مربوط است و بازکاوی پاره‌هایی از زوایای آن، همراه با نقد عملکرد تمام نیروها، از جمله مماشات پیشگی مصدق، اغتشاشات گسترده به‌وسیلهٔ حزب توده، اختلافات‌داخلی در نیروهای دولتی و حزبی، خشونت لات‌ها و چاقوکش‌ها، و همراهی بعضی از محافل سنتی با سلطنت به دلیل هراس‌از سیطرهٔ کمونیسم، از این‌رو نگرش هنری حاکم بر داستان، از نوع رئالیسم انتقادی با موضوع تاریخی ـ سیاسی است. ناگفته پیداست که این نوع از رئالیسم تاریخی، با مصداق مجسمی که در تاریخ سیاسی معاصر دارد، بسیار متفاوت‌تر از رئالیسم تاریخیِ کلی‌نگرانه و فراتر از زمان و مکان خاصی است که در *کلیدر* (۱۳۵۷) دولت‌آبادی به‌کار گرفته شده‌است.

ناتو ـ رئالیسم

داستان جنوب، به‌رغم برخورداری گسترده از روح رئالیسم، یک رگهٔ نیرومند ناتو ـ رئالیسم نیز در بطن خود نهفته دارد که در ادبیات هیچ منطقه‌ای نمی‌توان آن را مشاهده کرد. تلفیق ناتورالیسم با رئالیسم در اینجا به این معناست که در آثار نویسندگان ناتورالیست، که برجسته‌ترین داعیه‌داران آن را باز باید در همین منطقه جست‌وجو کرد، رئالیسم نیز همچنان‌حضور پر رنگی دارد و در آثار نویسندگان رئالیست، ناتورالیسم نیز عرصه‌ای برای عرض اندام یافته است. صادق چوبک به‌رغم پایبندی بسیار به ناتورالیسم که نامش همواره تداعی‌کنندهٔ این مکتب است در کارنامهٔ خود *تنگسیر* (۱۳۴۲) را دارد که یک اثر کاملاً رئالیستی، آن هم از نوع رئالیسم آرمان‌گرایانه است. زارمحمد او، بر خلاف شخصیت‌های داستان‌های پیشین و پسین، با شوریدن بر تنگناها و تحمیل‌گری‌های اجتماعی، تقدیر خود را خود رقم می‌زند. نویسنده در این اثر، به قول عابدینی «همسو با خیزش‌های سال ۴۲، از مقاومت سخن می‌گوید. او در داستان‌های کوتاه خود نیز به درون‌مایهٔ "کیفر ستم‌گران" می‌پردازد.» (عابدینی، ۱۳۶۸، ج۲، ص ۴۴) چوبک حتی می‌گوید ماجرای داستان *تنگسیر*،«واقعیت بی‌رحم و عریانی است که من خود شاهد آن بوده‌ام.» (همان، ص ۴۵) و عابدینی به‌حق بر این اعتقاد است که «چوبک در تنگسیر آرزویی نوستالژیک را گنجانده است. در وجود شیرمحمد، زندگی و فرهنگ تنگستانی‌هایی را جست‌وجو می‌کند که همراه "رئیس‌علی دلواری" با انگلیسی‌ها جنگیدند. مهاجرت تنگسیر از این مرز و بوم ـ در پیش چشمان تنگستانی‌های مبهوت ـ کنایه‌ای است بر مردانگی‌های نابود شده. شیرمحمد در برابر جامعه‌ای منحط، که چهار کلاه‌بردار نمونه‌های نوعی آن‌اند، شورش می‌کند و بر آن چیره می‌شود.» (همان، ص ۴۷)

از خلال انتقاداتی که اندیشمند صاحب‌نامی چون جورج لوکاچ بر ناتورالیسم وارد کرده است می‌توان بعضی از ویژگی‌های این مکتب را در برابر حساسیت‌های خاص رئالیسم شناسایی کرد. به‌اعتقاد لوکاچ، ناتورالیسم یک «راه میانگین، بین عینیت کاذب و ذهنیت کاذب» است؛ و «بالاترین درجهٔ گسترش مکانیکی و مبالغه‌آمیز و افراطی آنچه استثنایی و یگانه است.» ناتورالیسم «پرستش رنگ و خلق و خوی گذرا، کلیت انسان، و خصلت تیپیک عینی افراد و موقعیت‌ها را پاره پاره» می‌کند. در این مکتب، «طبیعت زیستی انسان، جنبهٔ جسمانی زندگی و عشق، جایگاهی بیش از اندازه می‌یابند.» (لوکاچ، ص ۱۱ ـ ۱۳) و «انسان جامع» با تقسیم شدن

به «انسان عمومی و انسان‌خصوصی» به تباهی و مُثله شدن تن می‌دهد، چون ناتورالیسم همواره به جانبداری از انسان خصوصی می‌پردازد. ترسیم خود به خود صحنه‌ها بدون هرگونه بزرگ‌نمایی، حذف هر گونه ابداع غیر عادی و یک راست به پیش رفتن روایت، و شرح روز به روز حوادث، بی آنکه اعجابی برانگیخته شود و تشریح بی‌نهایت حقیقی عواطف انسانی، و اهمیت دادن به توصیف و توضیح و تحلیل و تمرکز یافتن بر کنش منفرد شخصیت‌های متوسط، از ویژگی‌هایی است که امیل زولا در نوشته‌های خود همواره بر آنها تأکید ورزیده است. (همان، ص ۱۷و ۱۳۲و ۱۳۳و ۱۳۸) درحالی که معیار و محورهای برداشت رئالیستی از ادبیات عبارت است از اهمیت دادن به شخصیت نوعی، ترسیم هنری تام و تمام انسان جامع، ایجاد پیوند ناگسستنی بین همهٔ اعمال، اندیشه‌ها و احساس‌های انسان با زندگی جامعه، و پیمودن مسیر و سرنوشتی که دیالکتیک درونی زندگی اجتماعی و روان انسان‌ها به همراه هم تعیین کنندهٔ آن‌اند.«شخصیت نوعی (یا تیپ) از نظر خصوصیات و موقعیتی[که در آن به سر می‌برد] همنهادی اصیل و حاصل ترکیب اندام‌وار امر عام و خاص است... نوعی شدن شخصیت بدان سبب است که وجود او کانون همگرایی و تلاقی تمام عناصر تعیین کننده‌ای می‌شود که در یک دورهٔ تاریخی مشخص، از نظر انسانی و اجتماعی، جنبهٔ اساسی دارند.»(همان، ص ۱۲ ـ ۱۸)

اگرچه امیل زولا برای نشان دادن همسویی مسیر رئالیست‌های بزرگ سدهٔ نوزده با خود، همواره از اصطلاح ناتورالیسم برای تبیین نگرش هنری آنها به جهان استفاده می‌کند اما حقیقت آن است که ناتورالیسم او، در جزئیات خود، تفاوت‌های اساسی با رئالیسم دارد که در صورت پایبندی به همهٔ قاعده‌های آن، هم‌پیوندی بین ناتورالیسم و رئالیسم به‌سختی امکان‌پذیر است؛ قاعده‌هایی چون: عکس‌برداری مستقیم از واقعیت و فروکاستن جایگاه نویسنده به سطح یک تماشاگر صرف، تصویر مستقیم زشتی‌ها، میدان دادن به غریزه‌ها و عادات و حالات بیمارگون، اعتقاد به اسارت انسان در چنگال مزاج و محیط طبیعی و وراثت، جایگزینی علت و معلول‌های بیولوژیک بر جای علت و معلول‌های روانی و اجتماعی، تمرکز بر زوایای پنهان جامعه و زندگی وازدگان و فرودستان، و باورمندی به تغییرناپذیری طبیعت انسانی و محکومیت ارادهٔ آدم‌ها در برابر جبر سرنوشت. (سید حسینی، ج اول،ص ۴۰۹ ؛ ساچکوف، ص ۸۲و ۱۵۷).

هنر بزرگ نویسندگان جنوب در این است که گاه با پرهیز از هر گونه 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.

بن‌مایه‌های ناتورالیستی از نخستین داستان‌های کوتاه تا آخرین آنها در آثار احمد محمود بسیار قوی است؛ در حالی که او بزرگ‌ترین داستان‌نویس رئالیست در میان داستان‌نویسان معاصر ایران است. جهان‌نگری او از بسیاری جهات به جهان‌نگری چوبک شباهت دارد. تا به آن حد که حتی گاه نام و سوژهٔ بعضی از داستان‌های او نیز گویی الگوگرفته از داستان‌های چوبک است: "انتر تریاکی" ـ در مجموعهٔ *مول* (۱۳۳۸) ـ در نام‌گذاری و موضوع‌گزینی، یادآور "انتری که لوطیش مرده بود" ـ در مجموعه‌ای با همین عنوان (۱۳۲۸) ـ از چوبک است؛ و *دریا هنوز آرام است*، (۱۳۳۹)عنوان دومین مجموعه داستان و نام اولین داستان آن مجموعه نیز، شباهت بسیار به داستان "چرا دریا توفانی شده بود" ـ درمجموعهٔ *انتری که لوطیش مرده بود* ـ از چوبک دارد. آن بدبینی مفرط به جامعه و هستی و اعتقاد به گرفتاری انسان‌ها در گردونهٔ جبر ناگزیر زندگی، و نافرجام بودن تمام تلاش‌های انسان، و قدرت بی‌منازع غریزه در حکمرانی برکنش‌ها و منش‌های آدم‌ها، از موضوعاتی است که به تأثیر از گرایش اولیهٔ محمود به ناتورالیسم، تا حدود بسیار ـ و البته نه در حد و اندازهٔ چوبک ـ در کارنامهٔ او جا به جا چهره‌نمایی می‌کند.

اسارت انسان در دستان قدرتمند تقدیر، و به فرجام دلخواه نرسیدن کوشش‌ها، یکی از معتقدات اساسی در ناتورالیسم است که مصادیق آن را به فراوانی در داستان‌های احمد محمود می‌توان مشاهده کرد. اولین و سومین داستان او ـ با نام‌های "مسافر" و "مول" در مجموعهٔ *مول* ـ حکایت ناموافقت تقدیر با تدبیرگری‌های آدم‌هاست. مرد مسافری بعد از مدت‌ها بیکاری، اینک عازم شهری است که در آن مرد خیّری برایش کاری پیدا کرده است، اما باید خود را در ساعت تعیین شده به محل قرار برساند و حال جاده بر اثر ریزش برف بسته شده است و تا مدت‌ها هم امکان عبور از آن وجود ندارد. در داستان دوم، مرد بارکشی به نام مول، که همواره اسباب تمسخر کودکان است، یک روز طفلی را که در سر راه رها کرده‌اند به خانه می‌آورد و به آن دل‌بستگی پیدا می‌کند و بر آن می‌شود تا او را بزرگ کند، اما طفل به تب سختی مبتلا می‌شود و می‌میرد. داستان‌های "یک چتول عرق " ـ در *دریا هنوز آرام است* ـ و "در راه" ـ از مجموعهٔ *پسرک بومی* ـ نیز مضمون مشابهی از سخت‌سری سرنوشت در حق آدم‌هایی را به نمایش می‌گذارند که در جامعه به فقر و فلاکت و پیری و بیماری گرفتار آمده‌اند و عوامل طبیعی نیز مشکلات زیستی آنها را به مرحلهٔ مصیبت‌باری سوق می‌دهند. در اولی، درشکه‌چی پیر و فقیری، درشکه‌اش در لای و لجن خیابان گرفتار می‌شود و تنها مشتری که در انتهای شب به

تور او خورده است او را ترک می‌کند و در دومی، کشاورز بیماری که می‌خواهد برای مداوا به شهر برود به‌وسیلهٔ ماری گزیده می‌شود و می‌میرد. از اینگونه نفرین‌شده‌ها در میان شخصیت‌های *چراغانی دربار* از احمد آقایی نیز وجود دارد: بدبیاری‌های شیرآهن، شخصیت مثبت و مبارز داستان، با زیر آوار ماندن زن و فرزندانش، نابودی او را کامل می‌کند(آقایی، ص ۱۵۰)، و مش قربان خرکچی، دختری دارد که بر اثر سکتهٔ ناقص و فلج شدن نیمی از بدنش زمین‌گیر شده است، و این دختر، از حاصل ازدواج خود نیز پسری دارد که کر و لال است (همان، ص۱۴) و ننه‌عندلیب، که به جمع‌آوری سرگین گاومیش از کوچه و خیابان می‌پردازد تا هیزم زمستانش را فراهم کند از دار دنیا دو گاومیش دارد که آنها نیز تلف می‌شوند. و در داستان "علو" از *سیاسنبوی* صفدری، پس از بیکاری و مهاجرت پدر خانواده به کویت برای کار، تنها گاو او نیز که معیشت خانواده متکی به وجود آن است شیرش خشک می‌شود و پس از آن‌طلب‌کارها نیز گاو را به تملک خود در می‌آورند.

داستان‌های "سه ساعت دیگر" و "حسرت" ـ هر دو در مجموعهٔ *مول* ـ و "دریا هنوز آرام است" و "بیهودگی" ـ درمجموعهٔ *بیهودگی* (۱۳۴۱) ـ و "درسایهٔ سپیدارها" ـ از مجموعهٔ *زائری زیر باران* ـ و "آسمان آبی دز" ـ از مجموعهٔ *غریبه‌ها* ـ همه با حساسیت‌هایی به نگارش درآمده‌اند که کاملاً قابل تطبیق با دنیای ناتورالیسم است و از آنجا که در جوار همین داستان‌ها، روایت‌های متعدد دیگری نیز وجود دارد که از سویهٔ رئالیستی صرف برخوردارند، و نویسنده این شیوه از گزینش و نگرش را در طول سال‌ها همچنان به موازات یکدیگر در کارنامهٔ خود به پیش برده است، بر این اساس می‌توان شیوهٔ نگرش او را به واقعیت‌های انسانی و اجتماعی از نوع ناتو ـ رئالیسم تلقی کرد. میدان دادن به زیاده‌طلبی‌های غریزی و فروشکستن دایرهٔ حرمت‌های اخلاقی خانواده و جامعه، محوری‌ترین موضوعی است که در داستان‌های "حسرت"، "بیهودگی" و "دریا هنوز آرام است" و بخش‌هایی از رمان *همسایه‌ها* (۱۳۵۳) مطرح‌شده است. "سه ساعت دیگر" از گونهٔ همان روایت‌های غم‌انگیزی است که در آنها تمام تلاش‌ها و تدبیرگری‌های آدمها برای گریز از سایهٔ سیاه سرنوشت، راه به جایی نمی‌برد؛ چه کند کبوتر چو اسیر باز باشد؟ "در سایهٔ سپیدارها" نیز نمایشی است از زمینه‌سازی و همسویی یک باور خرافی با توطئه‌های طمّاعان و غارت‌گران؛ بد قدم دانستن کارشناسانی که برای تأسیس شرکت تعاونی به یک روستا رفته‌اند، به‌دلیل وقایع ناخوشایندی که عوامل پنهان کدخدا و تاجر شهری به آنها دامن زده‌اند. اما در این میان "آسمان آبی دز" یکی از نمونه‌های اعلای ناتو ـ رئالیسم است؛ نمایش ریزبینانه‌ای از انواع نابه‌هنجاری‌ها، بیماری‌ها، بیکاری‌ها، بدبیاری‌ها، دزدی‌ها، آوارگی‌ها، ناراحتی‌های روانی و خشونت و فقر که همه در یک‌جا و در زندگی جمعی از کارگران گرد آمده است و چهرهٔ بسیار نفرت‌انگیزی از نفس زندگی ترسیم کرده است و جلوهٔ ترحم‌انگیزی به زندگی کارگران داده است. اینگونه خشونت‌ها تداعی کنندهٔ داستان‌های "دزد قالپاق" و "عدل" ـ اولی در *چراغ آخر* (۱۳۴۴) و دومی در *خیمه شب بازی* (۱۳۲۴) ـ از صادق چوبک است.

"کجا میری ننه امرو؟" ـ در مجموعهٔ *دیدار* ـ مصداق دیگری از همان فلک‌زدگی‌هاست؛ تصویر مفصل وجزئی‌نگرانهٔ پاره‌ای از زندگی خصوصی و بسیار غم‌انگیز یک مادر در فراق فرزندی که به جرم ستیز مسلحانه با عوامل‌قدرت، دستگیر و سر به نیست شده است و تلاش‌ها و واسطه‌انگیزی‌های بی‌ثمر مادر برای دستیابی به نشانه‌هایی از وجود پسر، در نهایت به آنجا می‌رسد که در یک سحرگاه، با مشاهدهٔ شلوار سیاهی که بر شاخ شکستهٔ نردبان آویزان شده است، بر جا خشکش می‌زند. علت سکتهٔ ننه امرو آن است که تصور می‌کند پسرش امرالله را به دار کشیده‌اند. استثنایی بودن پایان ماجرا، و سماجت سرنوشت در فروپاشی بنیان یک خانواده، و تمرکز بر کردار و پندار شخصیتی که نمی‌تواند نمونهٔ نوعی برای مادران مبارزان باشد، به‌دلیل خاصیت خصوصی و استثنایی قسمت‌های عمده‌ای از حوادث، و نیز ناهشیاری و عدم اشراف شخصیت بر وقایع پیرامونی، از ویژگی‌هایی است که این روایت را به حوزهٔ ناتورالیسم نزدیک می‌کند.

"قصهٔ آشنا" در مجموعه‌ای با همین نام (۱۳۷۰) از محمود نیز از یک رگهٔ نیرومند ناتورالیستی برخوردار است. کریم که به یک خانوادهٔ دون‌پایه تعلق دارد در خانه و مدرسه همواره با سرکوفت پدر و معلم‌ها مواجه است و در آخر نیز چندان پیشرفتی در زندگی نمی‌کند اما دوست و هم‌کلاسی او، میرک ـ همچنان‌که نامش نیز کاملاً وارونهٔ نام کریم است ـ به یک خانوادهٔ ثروتمند متعلق است و همواره در مدرسه تشویق می‌شود و خانواده‌اش نیز او را برای ادامهٔ تحصیل به آمریکا اعزام می‌کنند و در نهایت نیز با درجهٔ دکتری باز می‌گردد. اگرچه نویسنده در این داستان، بیشتر در پی اثبات پیامدهای تخریب کنندهٔ تربیت‌ها و تلقین‌های درست و نادرست و تأثیر خاستگاه اجتماعی آدم‌ها در شکل‌گیری شخصیت

آنهاست، اما بافت کلی روایت، همسویی بسیاری با اصل تأثیر وراثت در زندگی آدم‌ها بر اساس نگرش ناتورالیستی دارد. خود نویسنده بر این اعتقاد است که در "قصهٔ آشنا" «از رئالیسم مألوف فاصله گرفته شده» است، اما آنچه دربارهٔ آیندهٔ کریم گفته می‌شود با قید شرط «اگر» است؛ نوعی «پیش بینی» «بر مبنای شرایط موجود اجتماعی و امر تربیتی خانوادگی» است. این تلقین پدر به کریم ـ که حمالی هم از سرش زیاد است و وقتی بزرگ شود نانش به شاخ‌آهو بسته خواهد شد ـ «خود نتیجهٔ شرایط اجتماعی است» و نتیجهٔ آن نیز عبارت است از «ساختن ذهنیتی مفلوک و تقویت حس حقارت در جان کریم». (گلستان، ص ۱۶۶ ـ ۱۶۷)

تأثیرگذاری وراثت بر زندگی آدم‌ها، اگرچه چندان جلوه‌ای در شیوهٔ نگرش و گزینش نویسندگان از واقعیت‌های انسانی و اجتماعی نداشته است، اما اغلب، در جایی که رگه‌های ناتورالیسم از جایگاه نیرومندی برخوردار است، گاه نمودهایی از این اندیشه نیز به چشم می‌خورد.

ناگفته پیداست که انتساب عملکرد آدم‌ها به تأثیرات خانوادگی یا اجتماعی ـ و نه عوامل وراثتی و ژنتیکی که صرفاً دیدگاه‌های ناتورالیستی را به نمایش می‌گذارند ـ یک نوع نگرش رئالیستی است. و در اینگونه روایت‌ها، اغلب راه میانه‌ای برگزیده می‌شود که همان ناتو ـ رئالیسم است. برای نمونه: قاچاقچی بودن پدر، و پیروی پسر از پیشهٔ او، به‌رغم تمام مواظبت‌های خانواده و معلمان مدرسه ـ داستان "زاهدان" در مجموعهٔ *تمام باران‌های دنیا* (۱۳۶۸) از امین فقیری ـ و غرق شدن پدر یک خانواده در دریا و مخالفت مادر با رفتن پسر به دریا و غالب‌شدن روحیهٔ دریایی پسر بر اصرارها و ممانعت‌های مادر ـ "فاطو و پری دریایی" در *مویه‌های منتشر* (۱۳۶۸) از فقیری. حتی در یاغی شدن بعضی از شخصیت‌ها بر قوای دولتی نیز گاه رگه‌های نیرومندی از یک تأثیر وراثتی را می‌توان‌دید. پدری در جوانی بر نیروهای دولتی می‌شورد و زخمی می‌شود و در پیری نیز اسب تنومندی را از آنها می‌رباید، و فرزند بزرگ او نیز جزء گروهی از شورش‌گرانی است که به همراه خان منطقه بر نیروهای حکومتی یاغی شده‌اند ـ داستان "قزل" در مجموعهٔ *گیاهک* (۱۳۵۷) از نسیم خاکسار.

داستان "جستجو" در مجموعهٔ *قصهٔ آشنا* نیز با نگرش ناتورالیستی به نگارش درآمده است. مردی که کارش جمع‌کردن آهن‌های اسقاطی در یک شهر جنگ‌زده است، وقتی نارنجکی پیدا می‌کند، به تصور آنکه باروت آن نم کشیده است با گازانبر ضامن نارنجک را درمی‌آورد و انفجار نارنجک دست چپ او را به نقطهٔ دوری پرتاب می‌کند و گربه‌ای آن دست قطع شده را به لانه‌اش می‌برد و مشغول خوردن می‌شود. اینگونه منظرگزینی‌های استثنایی که برخلاف روال متداول در داستان‌های جنگی با آشنایی‌زدایی کامل به تصویر پیامدهای منفی و خشونت‌بار جنگ‌ها می‌پردازد، و کورشدن چشم عقلانیت و احتیاط آدم‌ها در برابر منفعت‌طلبی‌ها و ندانستگی‌ها و طعمه شدن جسم و جان آدمی در دو موقعیت پرتداوم تاریخی یعنی بدویت و مدنیت ـ یا تکنولوژی و توحّش ـ در بافت خود، متکی بر نوعی رئالیسم ناتورالیستی است. در شکل‌گیری فاجعه‌هایی از این دست، علاوه بر مؤثرهای اجتماعی که همواره در روایت‌های رئالیستی به‌عنوان عامل‌های زمینه‌ساز و جهت‌دهنده به واقعیت‌ها عمل می‌کنند، مؤثرهای فردی نیز همواره نقش‌عمده‌ای در انگیزه‌دهی و کنش‌آفرینی در آدم‌ها بر عهده دارند. و تردیدی نیست که رخداد وقایع در جوامع انسانی، حاصل درهم‌آمیختگی همین سائقه‌های فردی و اجتماعی است. حال اگر عواملی فراتر از حوزهٔ اختیار جامعه و انسان بر وقایع و کنش‌گری‌ها تأثیر مستقیم بگذارند ـ عوامل وراثتی یا فیزیولوژیک یا عوامل مرتبط طبیعی ـ در آن صورت ناتورالیسم به معنای واقعی کلمه که قرار گرفتن در حوزهٔ تأثیر گسترده و تفوق آمیز عوامل طبیعت‌نهاده در هستی است یعنی همان طبیعت‌گرایی به حقیقت می‌پیوندد. و از آنجا که در آثار داستان‌نویسان جنوب ـ به جز چوبک ـ هیچ‌گاه تأثیر عامل‌های اجتماعی مغلوب قدرت مطلقهٔ محرک‌های طبیعی، جسمی و روانی، و خصوصی و فردی نمی‌شود ازاین‌رو اصطلاح ناتو ـ رئالیسم، به‌خوبی هویت واقعی شمار بسیاری از این آثار را برملا می‌کند. در بعضی از داستان‌های محمود، گاه تمام تلاش‌های خانواده‌ها برای هدایت فرزندان به مسیر درست زندگی، چنان نتیجهٔ وارونه می‌دهد که گویی ذات این فرزندان از بنیاد با قاعده‌های تربیتی بیگانه است ـ داستان "خرکش" از *قصهٔ آشنا* یکی از آن نمونه‌هاست ـ در اینگونه روایت‌ها، ظاهراً نویسنده در پی تصویر تأثیر گسترده و خنثی کنندهٔ محرک‌های اجتماعی در برابر مؤثرهای تربیتی در خانواده است. اما مزاج مالیخولیایی و تلوّن شخصیت، آنچنان با هنجارگسیختگی‌ها درهم آمیخته‌است که گویی ذاتاً دیوار وجود او از بنیاد کج گذاشته شده است و باید در نهایت به جانب سرنوشت محتوم خود که نکبت و نابودی است رهسپار شود. در آخر نیز البته چنین می‌شود؛ او از مقام یک صاحبِ میراث و منزل و ماشین، به پادوی یک فاحشه‌خانه تبدیل می‌شود.

با آنکه *جزیرهٔ سرگردانی* (۱۳۷۲) از دانشور نیز یک رمان کاملاً رئالیستی و از نوع سیاسی ـ اجتماعی است، اما درپاره‌هایی از آن نیز می‌توان ردپای ناتورالیسم را به‌صورت تأثیر وراثت در شکل‌دهی به شخصیت آدم‌ها، و البته همراه با آن، ناتوانی عامل‌های سیاسی یا اجتماعی در تعیین هویت یا تغییر شخصیت‌ها، به‌رغم سر و کار یافتن آنها بافعالیت‌های مستمر در این حوزه‌ها مشاهده کرد. نمونه‌ای از این نوع اثرگذاری‌ها، در الگوگیری ناخواستهٔ هستی از مادرش ـ مامان عشی ـ به نمایش درآمده است. مادر هستی پس از مرگ شوهر مبارزش، با یک مرد پول‌دار ازدواج می‌کند و هستی نیز در نهایت عشق به مراد را که یک مرد سرسخت سیاسی است رها می‌کند و به ازدواج با سلیم که به یک خانوادهٔ متموّل و مذهبی متعلق است و مصداقی از بورژوازی مصرف کننده، تن می‌دهد. او خود نیز بر این اعتقاد است که «مرا پدر و مادرم ساخته‌اند که هیچ‌کدامشان را نداشته‌ام.» (دانشور، ۱۳۷۲، ص ۵۷)

بسیاری از نمودهای ناتورالیسم را در آثار اغلب نویسندگان این منطقه می‌توان بارها مشاهده کرد. یکی از جلوه‌های همه‌جاگستر ناتورالیسم در آثار این نویسندگان، برجسته‌سازی فرمان‌روایی غریزه‌ها بر بعضی از آدم‌ها، از طریق شیوع رابطه‌های نامشروع جنسی یا کثرت عیاشی در کافه‌ها و خرابات‌خانه‌هاست. صرف‌نظر از مفهوم نمادینی که در وجود بعضی از این شخصیت‌های زنانه نهفته است، و در چنان وضعی اینگونه واقعیت‌های ناتورالیستی، مصداقی از ناتورالیسم سمبولیستی یا سمبولیسم ناتورالیستی خواهد بود، حقیقت این است که یکی از جلوه‌های آشکار اما پنهان‌نمای زندگی در مناطق شهری، وجود پدیدهٔ فحشاست و دلیل گستردگی شیوع آن در بعضی مناطق جنوب را نیز باید در کثرت مهاجرت و جابه‌جایی جمعیت و حضور پرنمود نیروهای بیگانه با آن رفتارهای ولنگ و واز، و قرار گرفتن بعضی از خانواده‌ها در شمار گروه‌های آسیب‌دیدهٔ اجتماعی جست‌وجو کرد.

در داستان‌های روانی‌پور، خاکسار، آقایی، و محمود، بسیاری از جنبه‌های ناتورالیستی زندگی، در یک زمینهٔ رئالیستی و در رابطه‌ای تنگاتنگ با مؤثرهای اجتماعی، فرهنگی، و اقتصادی به تصویر کشیده شده‌اند. این واقعیت، حتی در داستان‌های چوبک نیز که در ظاهر شخصیت‌های خود را منفک از محیط اجتماعی به نمایش می‌گذارد تا حدود بسیار صادق است. به این دلیل است که مخاطب، غالباً پس از پایان مطالعه، برای قربانی بودن این آدم‌ها دل‌سوزی می‌کند.*کنیزوی* روانی‌پور و *شریفه‌ی* محمود، به همان اندازه قابل ترحم‌اند که "بلقیس" و "گوهر" صادق چوبک. بازنمود عینی دادن به پیامدهای بعضی از باورهای خرافی و کردارهای ناسنجیده نیز، که اساس آنها بر ندانستگی‌های انسان استوار است، گاه نیروی پرتوانی در ایجاد انگیزش عاطفی در مخاطب به‌وجود می‌آورد که همانند تأثیر تصویر قربانیان محرک‌های غریزی، چهره‌ای مشمئزکننده و نفرت‌انگیز از نفس‌زندگی به نمایش می‌گذارد. اینگونه واقعیت‌ها را می‌توان در شمار زیادی از داستان‌های روانی‌پور و فقیری و در پاره‌هایی از رمان *چراغانی در باد* از آقایی و بعضی از داستان‌های خاکسار مشاهده کرد.

موضوع ناداری و ناآگاهی که اساس بسیاری از انحرافات اجتماعی، چون خرافه‌پرستی، تن‌فروشی، و دست‌درازی به اموال دیگران است، یکی از موضوعات مشترک در آثار بسیاری از نویسندگان ایران، در یک نوار گسترده و طولانی از شمال غرب، غرب، تا جنوب و جنوب شرق است. از بازتاب فقر و خرافه در

داستان‌های بهرنگی و ساعدی گرفته تا تأثیرات پرخشونت فاصله‌های طبقاتی و سختی معیشت بر رابطه‌های عاطفی و خانوادگی در داستان‌های درویشیان و یاقوتی، و جدال خشماگین دو مرده‌شور بر سر پیراهن یک مرده در داستان‌های چوبک و دعوای ننه‌عندلیب و ننه‌فاطمه بر سر تصاحب سرگین گاومیش‌های گذرگاه در رمان احمد آقایی. این وقایع در جایی به وقوع می‌پیوندند که بزرگ‌ترین‌ذخایر نفت ایران در زیر پای آنان خوابیده است. بازتاب خرافه‌پرستی‌ها هم از وضع به‌نسبت همسانی در این نوار جغرافیایی برخوردار است؛ درحالی‌که چنین وضعی در داستان‌های نویسندگان خراسان، اصفهان، شمال یا حتی پایتخت وجود ندارد: از خارج کردن جن و هوا از درون آدم‌ها در داستان‌های براهنی و ساعدی تا گازولک به روی زخم‌گذاشتن و شوهر دادن دختران نابالغ در داستان‌های درویشیان و مداوای انواع بادها با طبل و دهل و اوراد عجیب و غریب در آثار روانی‌پور، تقوایی، فقیری، و بدشگون دانستن تولد نوزاد غیرطبیعی یا بد قدم شمردن غریبه‌ها به‌دلیل همزمانی حضور آنها با بعضی حوادث ناخوشایند در روستا ـ اولی در "دو چشم کوچک خندان" از مجموعهٔ *سخن از جنگل سبز است و تبردار و تیر* (۱۳۵۷) از فقیری، و دومی "در سایهٔ سپیدارها" از مجموعهٔ *زائری زیر باران* از احمد محمود ـ و حتی اعتقاد به نفوذ رمال‌ها بر دریاها و تأثیر چشم شور بر پیش‌آمد حوادث ناخوشایند ـ "فاطو و پری دریایی" در *مویه‌های منتشر* از امین فقیری. تصویر اینگونه کردارهای خرافه‌آمیز عملی ناتورالیستی است، و نقد و بازکاوی علل و زمینه‌های شکل‌گیری آنها نیز عملی رئالیستی.

* استادیار دانشگاه رازی

منابع

۱. آتشی، منوچهر(۱۳۶۵)، **گزینهٔ اشعار منوچهر آتشی**، تهران، مروارید.

۲. آقایی، احمد(۱۳۶۸)، **چراغانی در باد**، تهران، بهنگار.

۳. تمیمی، فرخ(۱۳۷۸)، **پلنگ درهٔ دیزاشکن**، زندگی و شعر منوچهر آتشی، تهران، نشر ثالث.

۴. حیدری، غلام(۱۳۶۹)، **معرفی و نقد آثار ناصر تقوایی**، تهران، بهنگار.

۵. خاکسار، نسیم(۱۳۵۸)، **گیاهک**، تهران، شباهنگ.

۶. خاکسار، نسیم(۱۳۵۷)، **نان گل**، تهران، جهان کتاب.

۷. خاکسار، نسیم(۱۳۵۷)، **درخت، کودک، جاده**، تهران، جهان کتاب.

۸. دانشور، سیمین(۱۳۷۲)، **جزیرهٔ سرگردانی**، تهران، خوارزمی.

۹. دست‌غیب، عبدالعلی(۱۳۷۸)، **نقد آثار احمد محمود**، تهران، معین.

۱۰. روانی‌پور، منیرو(۱۳۶۸)، **اهل غرق**، تهران، خانهٔ آفتاب.

۱۱. روانی‌پور، منیرو(۱۳۶۹)، **افسانه‌ها و باورهای جنوب**، تهران، نشر نجوا.

۱۲. ساچکوف، بوریس(۱۳۶۲)، **تاریخ رئالیسم**، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران، تندر.

۱۳. سیدحسینی، رضا(۱۳۷۱)، **مکتب‌های ادبی جهان**، تهران، نگاه، ، جلد اول (با تجدید نظر).

۱۴. صفدری، محمدرضا(۱۳۸۲)، **سیاسنبو**، تهران، نشر قصه.

۱۵. عابدینی، حسن(۱۳۷۴)، **فرهنگ داستان‌نویسان ایران**، تهران، فرهنگ کاوش، ذیل آقایی، احمد.

۱۶. عابدینی، حسن(۱۳۶۸)، **صد سال داستان‌نویسی**، تهران، نشر تندر، جلد دوم.

۱۸. غریفی، عدنان(۲۵۳۵/۱۳۵۵)، **شنل‌پوش در مه**، تهران، انتشارات بُن.

۱۹. فقیری، امین(۲۵۳۶/۱۳۵۶)، **کوفیان**، تهران، مرکز نشر سپهر، ، چاپ دوم.

۲۰. فقیری، امین(۱۳۷۵)، **رقصندگان**، تهران، سروا.

۲۱. گلستان، لیلی(۱۳۷۴)، **حکایت حال**، گفت‌وگو با احمد محمود، تهران، کتاب مهناز.

۲۲. لوکاچ، جورج(۱۳۷۴)، **جامعه‌شناسی رمان**، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران، تجربه.

۲۳. محمود، احمد(۱۳۷۶)، **دیدار**، تهران، معین، چاپ چهارم.

۲۴. مهویزانی، الهام(۱۳۷۶)، **آینه‌ها**، تهران، انتشارات روشنگران، دفتر دوم.

۲۵. میرعابدینی، حسن(۱۳۷۷)، **صد سال داستان‌نویسی**، تهران، چشمه، جلد سوم.