افسانه صحتی
عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی‌واحدگرگان
شادمان شکروی
عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحدگرگان
مسعود نوروزیان
عضو هیأت علمی سازمان‌مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی تهران

بررسی برخی وجوه اشتراک و افتراق داستان‌های کوتاه صادق چوبک و ارنست همینگوی

چکیده

صادق چوبک از جمله بنیان‌گذاران داستان کوتاه در ایران است. علیرغم نوسان‌هایی که در تکنیک او وجود دارد، وی نویسنده‌ای توانمند و تأثیرگذار در تاریخ ادبیّات داستانی ایران بوده است. به همین ترتیب نقش ارنست همینگوی از نظر تأثیر در شکل گیری داستان کوتاه به عنوان یک قالب جدی هنری در جهان انکار ناپذیر است. چوبک برخی داستان‌های کوتاه خود را کاملاً به سبک همینگوی نوشته است. در بسیاری از داستان‌های کوتاه او، رد پای همینگوی مشاهده می‌شود. علاوه بر این، تأثیر همینگوی حتّی در رمان او (تنگسیر) مشهود است. با این‌حال، به طور طبیعی برخی از ویژگی‌های داستان نویسی او چه در بُعد اندیشه و چه در بُعد تکنیک با همینگوی متفاوت است و در مواردی این تفاوت به طور کامل

خود را نشان می‌دهد. در این بررسی، هدف آن است که وجوه مشترک و متفاوت شیوه نویسندگی چوبک در مقایسه با ارنست همینگوی مورد توجّه قرار گیرد. در این مجال بررسی داستان‌ها و مقایسه آنها در دو بُعد درونمایه و ساختار انجام گرفته است. نتایج بررسی نشان داده است که صادق چوبک نخستین نویسنده ایرانی است که به گرته برداری از ارنست همینگوی پرداخته است. عینی گرایی، استفاده از ضدّ قهرمان‌ها و بکارگیری شیوه نگارشی خاص همینگوی، از موارد عمده شباهت میان برخی آثار دو نویسنده است. از وجوه مهمّ تفاوت دو نویسنده، یکی عدم پیروی چوبک از یک سبک واحد، دیگری درونمایه‌های آشکار و صریح داستان‌های چوبک و در نهایت گرایش چوبک به داستان‌هایی با لایه‌های سطحی روان‌شناختی است که در آثار همینگوی قابل مشاهده نیست. ضمن این که چوبک نیز مانند بسیاری از پیروان همینگوی در درک عمیق شیوه نگارشی او موفّق نبوده و تنها به گرته برداری سطحی پرداخته است.

واژه‌های کلیدی:

صادق چوبک، داستان کوتاه، درونمایه، ساختار، ارنست همینگوی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدّمه

ارنست همینگوی و *صادق چوبک* هردو مشهورتر ازآن هستند که نیاز باشد مقاله را با ذکر زندگی نامه و یا ویژگی‌های هنری آن‌ها آغاز کرد. در این زمینه کتاب‌ها و مقالات شایسته‌ای نگاشته شده که خواننده در صورت تمایل می‌تواند بدان‌ها مراجعه داشته باشد.[۱] اگر سخنی به اختصار لازم باشد، آن است که *داستان نویسی مدرن* به معنی واقعی که البتّه از افرادی نظیر *آنتوان چخوف* روس آغاز گردید در آثار *ارنست همینگوی* شکل فراگیر پیدا کرد و جامعه ادبی جهانی، درس‌های زیادی از نثر همینگوی آموخت. دقّت در مشاهده، ظرایف توصیف، استفاده از لایه‌های درونی داستان، نظم و انضباط در نگارش نثر و شاید مهم‌تر از همه، توانایی و شکوهی که در قالبی به نام داستان کوتاه نهفته است.[۲]

صادق چوبک نیز از بنیان‌گذاران *داستان کوتاه مدرن در ایران* است. از این نظر ادبیّات ایران، مدیون طبع آزمایی‌های او در شیوه‌های مختلف و گرته برداری‌های او از نویسندگان متفاوت غرب است. بویژه این‌که اکثر این نویسندگان پیش از آن برای جامعه ادبی ایران ناشناخته بوده‌اند. بدین ترتیب بعد از *صادق هدایت*، این چوبک بود که باب ورود ادبیّات غنی غرب (در زمینه داستان نویسی و بخصوص داستان کوتاه) را برای جامعه ایرانی باز کرد و سبب تولّد نسل جدید نویسندگان ایرانی گردید. علاوه بر این، منتقدین و علاقه مندان ادبیّات داستانی از طریق مطالعه داستان‌های چوبک، به سوی استادان غربی وی، هدایت شدند و از این طریق باب مطالعه و تجزیه و تحلیل در داستان‌های افرادی مانند *آنتوان چخوف*، *ادگار آلن پو*، *گای دو موپاسان*، ارنست همینگوی، *جان دوس پاسوس*، *گرترود استاین*، *شروود اندرسن*، *د. اچ. لارنس* و دیگر استادان داستان کوتاه گشوده گردید.[۳] عدّه‌ای چوبک را یک *ناتورالیست* صرف می‌دانند. شواهد زیادی می‌تواند این ادّعا را تقویت کند ولی حدّاقل در بُعد ساختاری، چوبک به نویسندگان غیر ناتورالیست نظیر ادگار آلن پو، آنتوان چخوف و ارنست همینگوی، عنایت زیادی داشته است؛ شاید به همان اندازه که به موپاسان و استادان مکتب فکری او مثلاً *امیل زولا*.

امّا در مورد همینگوی، گرته برداری چوبک در مواردی بـه قـدری آشـکار اسـت کـه نیازی به شرح و تفصیل و استدلال ندارد. قطعات زیر می‌توانـد ورای هـر نـوع اسـتدلال، گواهی بر تأثیرپذیری عمیق چوبک از همینگوی باشد:

۱- از نخل کبکاب خیلی خوشش آمده بود. از باروری و نیرومندی و کنده کلفـت آن خوشش آمده بود. بعد با پوست سینه اش مهـار سـیمی را از تـو جیـب عـرق خـشکانده پیراهن خود حس کرد. می‌دانست مهار آنجاست. از وقتی که آن را تـو جیـب پیـراهنش گذاشته بود، آن را روپوست سینه‌اش حس می‌کرد. گرسنگی و خـستگی از یـادش رفتـه بود. به سایه‌های دراز نخل و به ورقه آفتاب رنگ پریده نازکی که رو به زمین افتاده بـود، نگاه می‌کرد و می‌دانست که آفتاب دارد تو دریا تله می‌شود. (چوبک، ۱۳۷۷/ ۴۲)

۲- حالا دیگه رفیق شدیم خیلی باید ببخشی. تو خودت می‌دونـی کـه بـات رفـیقم. اذیتت کردم، اگر تو هم جای من بودی، ناچار بودی همین کار را بکنی، اگه ولـت کـرده بودم، می‌ترکیدی... . (چوبک، ۱۳۷۷/ ۲۷)

۳- هر دو خاموش شدند. موج‌هـای سـنگین قیرآلـود بـه بدنـهٔ سـاحل مـی‌خـورد و برمی‌گشت تو دریا و پف نم‌های آن تو ساحل می‌پاشید. و صدای خـراب شـدن مـوج‌هـا منگ کننده بود. و آسمان و دریا مست کرده بودند. و دل هوا بهم مـی‌خـورد. و دل دریـا آشوب می‌کرد. و آسمان داشت بالا مـی‌آورد. و صـدای رعـد مثـل چـک تـو گـوش آدم می‌خورد و از چشم آدم ستاره می‌پرید. و موج‌ها رو سر هم هوار می‌شدند. (چوبـک، ۱۳۸۷، http://aliaram.com)

۴- بخار تنکی از سوراخ‌های بینی اسب بیرون مـی‌آمـد. از تمـام بـدنش بخـار بلنـد می‌شد. دنده‌هایش از زیر پوستش دیده می‌شد. روی کفلش جای یک پـنج انگـشت گِـلِ خشک شده داغ خورده بود. روی گردن و چند جای دیگر بدنش هـم گلـی بـود. بعـضی جاهای پوست بدنش می‌پرید. بدنش به شدت می‌لرزید. ابداً ناله نمی‌کرد. قیافـه اش آرام و بی التماس بود. قیافه یک اسب سالم را داشت و با چشمان گشاد و بی اشک بـه مـردم نگاه می‌کرد. (چوبک، ۱۳۷۸/ ۱۳۸)

دو نمونه اوّل، به طور واضح *پیرمرد و دریای* همینگوی را به یاد می‌آورد. نوع استفاده از جملات، عینی گرایی و در عین حال انتقال حس از طریـق جمـلات کوتـاه و گـذرا در لابلای جملات عینی که به شیوه‌ای صریح و در عین حال ساده و دقیق نگاشته شده‌انـد،

شیوه‌ای است که همینگوی در نگارش پیرمرد و دریا از آن استفاده کرده است. (نمونه ۱) گفتگوی شخصیّت اصلی داستان تنگسیر با خود و آنچه در رابطه با صید به خود می‌گوید، به طور کامل بازگویی گفتگوی سانتیاگوی داستان پیرمرد و دریای همینگوی با خود در هنگام جنگ و ستیز با ماهی است. (شماره ۲) علاوه بر این، هنگامی‌که شخصیّت تنگسیر ترحّم‌انگیز و به نوعی با بیانی کاملاً عرفانی با صید خود سخن می‌گوید، سخن گفتن سانتیاگو با ماهی هنگامی‌که ظاهراً در شرف تسلیم و مرگ است در ذهن تداعی می‌گردد. (شماره ۲)

استفاده همنیگوی (استفاده تقریباً منحصر بفرد وی) از حروف ربط متوالی و بهم پیوستن جملات توصیفی ظاهراً غیر مرتبط از طریق حرف ربط، مشهور و به نوعی بخشی از اسلوب هنری همینگوی شناخته می‌شود. چوبک در برخی داستان‌های خود این شیوه را به کار گرفته است. در نمونه ذکر شده این شیوه صریح به نحوی استادانه به کار گرفته شده و سوای بدعتی که در زمان خود در نثر فارسی پدید آورده، از نظر زیبایی شناختی، از آثار برجسته ادبیّات منثور ایران است. (شماره ۳) در نهایت عینی‌گرایی همینگوی و دقّت او بر کشاندن بار احساسی نوشته‌ها به لایه‌های درونی، مشهورتر از آن است که نیاز به تکرار داشته باشد. چوبک در داستان‌هایی مانند عدل و آخر شب، کاملاً به شیوه همینگوی نوشته است. نمونه‌ای که ذکرگردید (شماره ۴)، در واقع احساسی‌ترین بخش داستان عدل است. ملاحظه می‌شود که کاملاً عینی و به دور از هرگونه حسّ برانگیزی ظاهری نوشته شده است. این داستان از تأثیرگذارترین و به یادماندنی ترین داستان‌های چوبک است که عمده تأثیر آن مدیون به کارگیری همین شیوه است.

چنان‌که ذکر گردید، خواننده آگاه و بخصوص کارشناس ادبیّات داستانی یا نویسنده حرفه‌ای، بدون ذکر این ادلّه و براهین نیز با مطالعه آثار چوبک، می‌تواند ردّ پای همینگوی را به طور عیان در داستان‌های او مشاهده کند. آنچه در سطور آتی خواهد آمد، برخی وجوه اشتراک و افتراق داستان‌های دو نویسنده است. جای تعجّب دارد که علیرغم تأثیرپذیری چوبک از همینگوی و علیرغم اشتهار دو نویسنده در جهان و ایران، تاکنون مقایسه شایسته‌ای از این دست صورت نپذیرفته است. مقایسه‌ای که صرفاً به همین مقوله اختصاص داشته باشد و بتوان بر مبنای آن وارد جزییّات گردید. لاجرم این

بررسی کلیّات را در بر می‌گیرد و جزییّات را تا آنجا مدّ نظر قرار می‌دهد کـه چهـارچوب مقاله از نظر محتوا و بخصوص حجم حفظ گردد. به طـور بـدیهی مطالـب زیـادی بـاقی خواهد ماند که اگر این سنخ مقالات ادامه داشته باشـند، در مقـالات بعـدی بتـدریج بـه آن‌ها پرداخته خواهد شد. [۴]

چوبک و همینگوی، هردو کوتاه نویس

چوبک و همینگوی، هر دو در طـول حیـات خـود داسـتان‌هـای بلنـد و رمـان‌هـایی نوشته‌اند. همینگوی مقدار زیادی داستان کوتاه، چند داستان کوتاه بلند (زنـدگی خـوش و کوتاه فرانسیس مکومبر، از پا نیفتاده، پنجاه تا هزاری، قمار باز، راهبه و رادیو)، داستان بلند مشهور خود یعنی پیرمرد و دریا و چند رمان نوشته است. (زنگ‌ها برای که به صـدا در می‌آیند، خورشید همچنان می‌دمد، وداع با اسلحه و ... .) چوبک مقدار زیادی داستان کوتاه، چند داستان کوتاه بلند (چراغ آخر، چرا دریا طوفانی شده بود، انتری که لوطیش مرده بود، روز اوّل قبر، آتما سگ من، اسـب چـوبی) و سـوای سـنگ صـبور یـک رمـان برجسته (تنگسیر) دارد. در مورد همینگوی، بهترین آثار او داستان‌های کوتاه او هـستند. داستان‌هایی که از حجمی به مراتب کمتـر از داسـتان‌هـای بلنـدتری کـه ذکـر گردیـد؛ برخوردارند. داستان‌هایی نظیر تپه‌هایی چون فیل‌های سفید، پیرمـرد بـر سـر پـل، یـک گوشه پاک و روشن، ده سرخپوست و دیگر داسـتان‌هـایی کـه در دوران جـوانی نوشـته است. دقّت در شیوه‌کاری همینگوی نشان می‌دهد که او یـک کوتـاه نـویسِ ذاتـی بـوده است و به دلایل متفاوت و از جمله نوع‌نگرش‌جامعه به داستان کوتاه در زمـان خـود، بـه ناچار داستان‌های بلندی هم نوشته است. مطالبی که در جشن بیکران بدان اشاره کـرده اسـت. (شـکروی و عباسـپور، ۱۳۸۲، ۱۰۰-۹۵) در خـصوص چوبـک، داسـتان‌هـای بلنـد او برجسته‌ترند و این به نوع تفکّر و نگرش و شخصیّت خاصّ نویسندگی او باز می‌گردد. (به بخش اقتصاد کلام در همینگوی و سیلان قلم در چوبک) هرچند جامعه ایران، چوبـک را بیشتر به سبب رمان تنگسیر یا سنگ صبور می‌شناسـد، برجـسته تـرین نوشـته‌هـای او داستان‌های کوتاه‌تر او هستند. داستان‌هایی که از *عدل* شروع می‌شـود و *بـه انتـری کـه لوطیش مرده بود* ختم می‌گردد. اما سوای کیفیّت و جایگاه ادبی آثار، با دیـد کمـی‌نیـز،

گرایش هردو نفر به داستان کوتاه بیشتر بوده است و حدّاقل از این نظر، می‌توان آن‌ها را کوتاه نویس یا نویسندگانی با گرایش به داستان کوتاه دانست.

با این وجود، چنان‌که ذکر گردید، تفاوت‌هایی در گرایش این دو نفر به قالب‌های متفاوت داستانی هست که نوعی وجه افتراق آن‌ها به حساب می‌آید. همینگوی در داستان‌های مشهور کوتاه خود (تپه‌هایی چون فیل‌های سفید، پیرمرد بر سر پل، یک گوشه پاک و نورانی و ...) تبحّر واقعی خود را به نمایش گذاشته است. در مقابل چوبک در داستان‌های بلندتر (چرا دریا طوفانی شده بود، روز اوّل قبر، زیر چراغ قرمز، دسته گل و ...) مهارت بیشتری از خود نشان داده است. داستان‌های کوتاه چوبک، در حدّ داستان‌هایی که همینگوی نگاشته است، در مقایسه با داستان‌های بلندتر او چندان مشهور نیستند و مورد توجّه منتقدان قرار نگرفته‌اند. هرچند برخی از آنها مانند عدل داستان‌های بسیار خوبی هستند. شاید منتقدان توجّه داشته‌اند که چوبک این داستان‌ها را به تقلید صرف از همینگوی نوشته است!

به دلایلی که در آینده خواهد آمد، نوع گرایش دو نویسنده به داستان کوتاه متفاوت است. چوبک بدلیل آنکه نمی‌توانسته یا نمی‌خواسته نظم سخت و آهنین همینگوی را بر خود تحمیل کند، و به دلیل آنکه از نظر قدرت تخیّل و تسلّط به کلام، در سطحی بالاتر قرار داشته، به طور ناخودآگاه به داستان‌های بلندتر روی آورده است و همینگوی بدلیل آنکه همواره در بند سبک خاصّ خود محبوس بوده و مجبور بوده است به حدّ افراط کوچک‌گرایی کند و حذف و گزینش افراطی از خود نشان دهد، داستان‌های کوتاه‌تر را بهتر از کار درآورده است. ضمن این‌که، صد البته شرایط اجتماعی و محیط پیرامون هردو نفر را نباید در تفاوت‌های آن‌ها از نظر دور داشت. هرچند جامعه ادبی و غیر ادبی در زمان هردو نفر، نوشتن آثار بلند را بیشتر می‌پسندیده است و به همین دلیل ارنست همینگوی که یک کوتاه نویس ذاتی بوده است، مجبور شده رمان‌هایی هم بنویسد[۵]. کما این‌که صادق چوبک هم به تَبَع روح زمان خود، داستان‌های بلندی نوشته است. با این همه از نظر شخصیّتی، طبع چوبک بیشتر به داستان بلند تمایل داشته است. این به شخصیّت و ذوق هر نویسنده باز می‌گردد. *چخوف* یک کوتاه نویس ذاتی بوده است. *ایساک بابل* نیز همینطور. *تولستوی* هیچگاه داستان‌های کوتاه خوبی ننوشته است. وی یک رمان نویس ذاتی بوده است. *داستایوفسکی* نیز همینطور (شکروی، ۱۳۸۶/ ۵۴)

این نکتهٔ بسیار مهمّی‌است که وجوه تشابه و افتراق دو نویسنده را تحت الشعاع قرار می‌دهد. مسأله اقتصاد کلام که در مباحث بعد مورد اشاره قرار می‌گیرد، با وقوف به این نکته و با در نظر گرفتن این واقعیّت است که دو نویسند، برجستهٔ مورد نظر، هر دو به تَبَع این‌که ذاتاً و یا ضرورتاً کوتاه نویس بوده‌اند، چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در رعایت حذف و گزینش به عنوان رکن رکین داستان کوتاه داشته‌اند.[۶]

عینی‌گرایی، وجه اشتراک برخی داستان‌های چوبک و همینگوی

با توجّه به آنچه در مقدمّه گفته شد، عینی گرایی که رکن رکین داستان‌های کوتاه همینگوی را تشکیل می‌دهد، در برخی داستان‌های چوبک به طور کامل مورد استفاده قرار گرفته است. داستان *عدل* و *آخر شب*، کاملاً به شیوه‌ای عینی نگاشته شده است. این داستان‌ها اسلوبی همینگوی وار دارد. سوای این، داستان‌های دیگر چوبک نشان‌های بارزی از عینی گرایی داستان‌های همینگوی دارد.

هنر چوبک در بکارگیری این شیوه با توجّه به زمان زندگی و داستان نویسی وی، جای تحسین دارد. مطالعه چوبک و تسلّط وی به داستان نویسی غرب و ورود شیوه‌هایی نظیرِ نثر نویسی همینگوی در جامعهٔ نه چندان رشد یافته ایران در آن زمان، نکتهٔ قابل تأمّلی است. عینی گرایی داستان‌های چوبک از کانالِ او، به ادبیّات ایران وارد و به نسل‌های بعدی نویسندگان ایرانی انتقال یافت و از این نظر به رشد کیفی داستان‌های ایران کمک شایانی کرد. جامعهٔ ادبی ایران از این نظر (همانند بسیاری وجوه دیگر) مدیون گرته برداری‌های صادق چوبک است. کما این‌که پیش از آن مدیون کشف و شهودهای صادق هدایت بوده است.[۷]

با وجود این، در بررسی انتزاعی داستان‌ها، نکته‌ای که حایز اهمیّت است؛ آن است که میان عینی گرایی همینگوی و عینی گرایی چوبک وجوه شباهت و تفاوتی وجود دارد که نیازمند بحث خاصّ خود است. در بررسی ظرایف توصیف، اشاره خواهد شد که چوبک نیز همانند بسیاری نویسندگان دیگر، در گرته برداری از روح هنر داستان نویسی همینگوی موفق نبود. تنها ظاهر و به نوعی روبنای داستان‌ها را مورد تقلید قرار داد. این امر یک واقعیّت علمی‌است که درک آن نه از شأن والای نویسنده می‌کاهد و نه بر آن

می‌افزاید. هرچه هست عینی‌گرایی چوبک در برخی داستان‌های او سبب افـزایش غنـای داستان‌ها شده است اما نه به درجه‌ای که با داستان‌های همینگوی پهلو بزند یا حتّی بـه مرزهای آن نزدیک شود. این عمدتاً بدان دلیل اسـت کـه عینـی گرایـی چوبـک در روح کلام، عینی گرایی نیست بلکه صرفاً از نظر بیان و روایت ظاهری، عینی‌گرایی دارد. [۸]

شخصیّت‌های داستان‌های چوبک و همینگوی، ظهور ضدّ قهرمان‌ها

همینگوی مبتکر ضدّ قهرمـان‌هـا در داسـتان کوتـاه نیـست. امـا در داسـتان‌هـای او قهرمان‌پروری، به معنی عام کلمه یعنی دادن میدان جولان به ابـر انـسان‌هـا، جایگـاهی ندارد. می‌توان گفت وی در این زمینه از سنّتی پیروی کرده اسـت کـه از زمـان نگـارش ماجراهای هاکلبری فین آغاز گردید، و به تـدریج از طریـق نویـسندگانی ماننـد شـروود اندرسن، گرترود استاین، و صد البته استاد روس آن‌ها یعنی آنتوان چخوف در رگ و پـی اندیشه هنری قرن بیستم سیلان یافـت. بـدین ترتیـب، از زمـانی کـه داسـتان نویـسان دریافتند که نقّاشان زندگی به معنی واقعی هـستند و نـه پـاورقی نویـسان روزنامـه‌هـا و مجلاّت مردم پسند، انسان‌های عادی محـور داسـتان‌هـا قـرار گرفتنـد و قهرمـان‌هـا بـه انسان‌های عادی بدل شدند.[۹] چنانکه ذکر گردید، همینگوی بسیار کوشیده است از ورود قهرمان‌ها در داستان‌های خود پرهیز داشته باشد. کوشش او در عمده موارد بـا موفقیّـت همراه بوده است. شخصیّت‌های داستان‌های او انسان‌های عادی جامعه هستند و در ایـن تردیدی نیست. با این همه در داشتن و نداشتن همنیگوی به نوعی در شخصیّت محوری داستان، یک قهرمان را با قهرمان بازی‌های خود به مَنَصّه ظهور گذاشته است. همینگوی که خود بیش از هر فرد دیگر به این امر آگاه بوده است، کوشـیده اسـت از طریـق خلـق حوادث حاشیه‌ای و حتی اروتیک، این قهرمان پروری را کمرنگ جلوه دهد، با ایـن همـه داشتن و نداشتن نوعی تکرار تراژدی‌های قدیمی‌تاریخی است. [۱۰]

چوبک نیز از نخستین نویسندگان ایرانی بوده است که قهرمان‌ها را از صحنه داستان حذف کرده اسـت. اگـر شخـصیّت‌هـای مـورد علاقـه همینگـوی گاوبازهـا، گانگـسترها، سربازهای زخم خورده، روسپی‌ها و نظیر این‌ها بوده‌اند، شخصیّت‌های مورد علاقه چوبک نیز ولگردها، کارگرها، اوباش، کفتربازها، فاحشه‌هـا و جهودهـای مـال پرسـت بـوده‌انـد.

چوبک به تقلید از هدایت، داستان را به میان مردم برد و از این رو قهرمان‌ها را بـه طـور کامل از داستان‌های خود کنـار گذاشـت. بـا ایـن تفـاوت کـه در داسـتان‌هـای هـدایت روشنفکران و متفکّران بهرحال جایگاهی داشتند. (شب‌های ورامین، تجلّی، تاریـک‌خانـه، آخرین لبخند، مادلن، آتش پرسـت و ...) و در عمـده داسـتان‌هـای چوبـک (شـاید جـز معدودی مانند اسب چوبی و آتما سگ من) خیر.

ظرافت توصیف‌های چوبک و تأثیر استادی به نام همینگوی

همینگوی استادِ توصیفات ظریف و مینیاتوری است. بسیاری از نوع نگاه و دقّت نظـر او درس گرفته‌اند. در میان نویسندگان ایرانی معاصر، صادق چوبک از جمله افرادی بـوده است که در مکتـب میناتوریـسم توصـیفی همینگـوی درس‌هـای زیـادی گرفتـه اسـت. توصیفات چوبک هنگامی‌که به مرزهای توصیفی همینگوی نزدیک مـی‌شـوند، ظریـف و هنرمندانه می‌گردند:

- هنوز هم آفتاب تو دشت نیفتاده بود و پشت کوه‌های بلند قـایم بـود. امـا برگـردان روشنایی ماتش از شکاف کوه‌های کوه مره تو دشت تراویده بود. هنوز کوه‌های دوردسـت خواب بودند. نور خورشید آن‌ها را بیدار نکرده بود. (چوبک، ۱۳۵۳/ ۷۱)

- اسب قیافه‌اش آرام و بدون التماس بود. قیافه یک اسب سالم را داشت. بـا چـشمان گشاد و بدون اشک به مردم نگاه می‌کرد. (چوبک، ۱۳۷۸/ ۱۳۸)

- آنجا دکان نبود. دیوار بلند سفید خانه گَلِ گشادی کنار پیـاده رو راه افتـاده بـود. و در آهنی بزرگی روش آویزان بود. چند تا بار آجر تـو پیـاده‌رویـی کـه تیـر چـراغ تـوش ایستاده بود ریخته بود. مردی هم بغل در آهنی ایستاده بـود و یـک زنجیـر تـو دسـتش می‌چرخانید. (چوبک، ۱۳۷۷/ ۱۶۸)

شیوه همینگوی در توصیف، آمیخته‌ای از سادگی ظاهری و ظرافت‌های خـاصّ درونـی است. این ظرافت‌ها که معلول نگاه عمیق و تیزبین هستند، در لابلای نثر سـاده و عـاری از هرگونه زینت ظاهری، طوری با مهارت جاسازی شده‌اند که تنها نگاه منتقـد و یـا خواننـده تیزبین می‌تواند آن را درک کند.[11] به گفته خود همینگوی خواننده‌ای کـه نگـاهش ورزش کافی نکرده باشد، باریک بینی‌های مرا در نخواهد یافـت. (همینگـوی، ۱۳۶۳/ ۴۶) بـسیاری از

پیروان همینگوی کوشیدند سبک او را تقلید کنند. در مواردی موفّق بودند و در مواردی ناموفّق. توصیفات ظریف و مینیاتوری همینگوی از مواردی بود که کمتر نویسنده‌ای بدان دست یافت. این به طور عمده بدان دلیل بود که به‌کارگیری چنین شیوه‌ای بدور از ردیف کردن کلمات و به‌کارگیری یک سبک و استیل خاص، نیازمند دقّت و بینش طولانی مدّت همراه است. همینگوی برای نگارش *پیرمرد و دریا* به مدّت پانزده سال مشاهده‌گر دریا بوده است. زمان درازی روی دریا بسر برده و شاید بهتر از هر زیست شناس دریایی به رموز زندگی جانوران دریایی آشنایی یافته است. همچنان‌که بسیاری دیگر از رموز دیگر دریا را آموخته است. رموزی که تنها به مدد مشاهده و بلکه زندگی با آنچه قصد توصیف آن را داری حاصل می‌گردد. طبیعی است محصول چنین حشر و نشری، کوهی از تجربه خواهد بود که اگر از میان آن‌ها ماهرانه دستچین کنی، می‌توانی توصیفاتی ناب و منحصر بفرد ارائه نمایی. توصیفاتی که زیبایی یک شعر و دقّت یک تحقیق علمی را دارد.[۱۲]

در داستان‌هایی که چوبک به شیوه همینگوی نوشته است، ظاهر سبک همینگوی رعایت شده است. در مواردی چوبک توصیفات شایسته‌ای نیز ارائه داده است و آن زمانی است که مضمون داستان‌ها به زادگاه او باز می‌گردد. جایی که البتّه خوب آن را می‌شناخته است. با این همه بهرحال باید صادقانه اذعان داشت که چوبک در عمده موارد نتوانسته است بن مایه توصیفات همینگوی را دریابد و به‌کارگیرد. توصیفات او البتّه زیبا و در مواردی بسیار زیبا هستند، منتهی از مقوله توصیفات کلامی هستند و کشف و شهود ناشی از یک نگرش عمیق و درک ظرایف را همراه ندارند. مشخّص نیست که شخص چوبک تا چه حد با شخصیّت‌های خود زندگی کرده است. تصوّر نمی‌شود شخصیّت او اجازه حضور مستمر در روسپی خانه‌ها، پاتوق قاچاق چی‌ها، دلاّل‌ها و کار چاق کن‌ها داده باشد. این است که عینی گرایی در توصیفات او عمیق نیست و این سبب می‌شود که انتقال تجربه به سطح محدود گردد[۱۳].

نکته قابل توجّه دیگر این‌که، چوبک بدلیل ساختار ذهنی خود، و بدلیل تمایل ذاتی به سیلان قلم (در بخش‌های بعد اشاره خواهد شد)، و نیز عدم انضباط نوشتاری که بیش از هرچیز می‌بایست از پیروی از یک سبک واحد نشأت گیرد، هیچ گاه مجال نفوذ کافی در لایه‌های پنهانی شخصیّت‌ها و حوادث و محیط داستان‌های خود را نداشته

است. کما این‌که تصوّر نمی‌شود در روزهای جوانی خود ساعت‌های متمادی روی نقّاشی‌های شخصیّت‌هایی مانند سزان و دیگر امپرسیونیست‌ها دقیق شده و تار و پود طرح و رنگ‌های آن‌ها را کالبد شکافی کرده باشد. همچنین تصوّر نمی‌شود پیش از نگارش داستان، زمان طولانی در گفتگوها، صحنه‌ها و ظرایف شخصیّت‌ها مشاهده و تعمّق کرده باشد. این است که به طور طبیعی توصیف او از آنچه همینگوی در داستان‌هایی مانند از *پا نیفتاده* انجام داده است و یا آنچه به کرّات در *پیرمرد و دریا* قابل مشاهده است، از نظر عمق فاصله می‌گیرد. هرچند از نظر سطح و شکل ظاهری موارد شباهت به قدری زیاد است که امکان تشخیص برای افراد عادی دشوار می‌شود.

خشونت، وجه مشترک درونمایه‌ای داستان‌های چوبک و همینگوی

یکی از وجوه اشتراک دو نویسنده که به حوزه زمینه فکری ایشان باز می‌گردد و در درونمایه آثارشان – با تفاوت‌های خاصّ خود – به نمایش در می‌آید، مسأله خشونت است. این نکتهٔ بسیار مهمی‌است که متأسّفانه تا کنون در مورد آن صحبتی نشده و حتّی اشاره‌ای هم نرفته است. (www.Irandoc.ac.ir، بررسی‌های کتابخانه‌ای و گفتگوهای شفاهی) ارنست همینگوی خشونت را وجه اصلی درونمایه داستان‌های خود قرار داد. چوبک نیز در تمام آثار خود به نوعی از خشونت به صورت محور داستان‌ها استفاده نموده است. منتهی چنانکه گفته شد نوع نگرش این دو به خشونت از جهاتی مشابه و از جهاتی متفاوت است.

همینگوی در دو جنگ جهانی شرکت کرد. جنگ‌های داخلی اسپانیا را نیز تجربه نمود. در *پیرمرد و دریا*، همینگوی وجه شایسته تعمّق و با شکوهی از نبرد ارائه می‌دهد. نبردی مقدّس برای به دست آوردن آرمانی مقدّس. نبردی که میان پیرمرد ماهیگیر (سانتیاگو) و طبیعت صورت می‌گیرد و همه مظاهر آن حتّی نابرابر بودن قوای طرفین با شکوه است. به نظر می‌رسد که این نزاع باشکوه و به نوعی آرمانی همواره در ذهن همینگوی به صورت یک رؤیا وجود داشته است. با این‌حال در عالم بیرونی، علیرغم جستجوهای خود، برای پیدا کردن ردّ پایی از تحقّق این رؤیاها، هیچ گاه نتوانست در واقعیّت زندگی خویش از این روی سکه بگذرد. جنگ برای او به منزله رویارویی

مظلومانه و نابرابر انسانیّت انسان با صلابت و در عین حال سَـبُعیّت خـشونت (بـه تعبیـر زیبای یکی از شخصیّت‌های کتاب پروانه و تانک)، باقی ماند و از این نظر در عمـل، فاقـد قداست و حرمتی گردید که خود در تخیّلات هنرمندانه‌اش، نقطه مقابـل آن را در قالـب نبرد به ظاهر نابرابر سانتیاگو (پیرمرد و دریا) با دریـا و مـاهی و کوسـه‌هـا، بـه جهانیـان عرضه نمود. حدیث مبارزه با نیروهای واپس‌گرایی که ترا می‌کوبند و می‌خواهند بـه ایـن سوی حد بکشانند و تو اگر برخاسته باشی، و اگر به دنبال تحقّق آرمان‌های خـود باشـی، می‌بایست تنها و تنها به مدد نیروهای درونی خود، با آنها بجنگی. ایـن کـه فرجـام ایـن جنگ چه باشد برای تو معلـوم نیـست. بـی تردیـد دریـا، کوسـه‌هـا و مـاهی بـه ظـاهر نیرومندند، اما تو هم نیرومندی و شاید- اگر خودت را باور داشـته باشـی - نیرومنـدتر از هر آنچه در دنیا وجود دارد. این وجه مقدّس جنگ که شـاید بهتـر باشـد آن را نبـرد یـا مبارزه مقدس انسانی بدانیم، همواره در ذهن همینگوی به شکل یک رؤیا یا آرمان بـاقی ماند. (شکروی، ۱۳۸۶/ ۳۷) در مقابل اگر داستان‌های مربوط به جنگ‌های جهـانی و جنـگ داخلی اسپانیا نقطهٔ برجسته‌ای، به معنی واقعی کلام داشته باشند این اسـت کـه چهـره دیگر خشونت، چهره فاقد آرمان و افتخار را به طور کامل از طریـق چـشم و ذهـن او بـه جهانیان عرضه نمود. تکرار مشابه و شاید متفاوت از آنچه از تأثیر و تـأثّرات خـشونت، در ذهن و روان او برجای گذاشته بود. حدیث مچاله شدن انسان‌ها در کوران خـشونت‌هـای بی‌معنی و بی‌فرجام. وجه سبعانه، فاقد ارزش و فاقد افتخار خشونت و سرگشتگی روحـی انسان در مواجهه با آن.[۱۴]

شخصیّت‌های چوبک همانند شخصیّت‌های همینگوی له شده و در واقع مچالـه شـده هستند. آن‌ها که داستان‌های چوبک را با دید ناتورالیستی می‌نگرند البتّه جامعه و فضای مسموم آن را عامل این له شدگی می‌دانند. خـشونتی کـه از جانـب سـاختار جامعـه بـه صورت پنهان ولی مداوم بر این افراد وارد می‌شود و تحت سلطه آن شخصیّت فرد، همـه ابعاد با شکوه خویش را از دست می‌دهد. روسپی‌ها، کبوتربازها، قالپاق دزدها، معتادهـا و الدنگ‌ها، و دیگر شخصیّت‌های واخورده داستان‌های چوبک همه به آتـش ایـن خـشونت سوخته‌اند. اما حدّاقل ظاهر داستان‌ها نشان می‌دهد که وی دو موضع‌گیری دیگر نیـز در قبال عاملین این جنگ نابرابر داشـته اسـت. یکـی مـذهب و دیگـری سیاسـت. هرچنـد بسیاری از تعبیرها و تفسیرهای چوبک احساسی و شعارگونه‌اند، اما وی به تقلید فلاسـفهٔ

بدبین، زندگی درجامعه و در برهه‌ای از جامعه را که خود در آن نشو و نما کرده است، نوعی تقدیر شوم و فاجعه بار می‌داند و از این نظر دستگاه آفرینش را به سبب خشونتی که فرمان اصلی‌اش را او صادر کرده و نه اجرانندگان آن در بطن جامعه، مقصر می‌داند. همینگوی چنین رویکردی ندارد. وی کمتر وارد مقولات مذهبی و متافیزیک می‌شود و اساساً بیرون از حوزه عینیّت انسان اظهار نظری نمی‌کند. امّا در مورد دوم یعنی سیاست، چوبک به طور صریح و آشکار، خشونتی را که سبب له شدن شخصیّت انسان‌های زمان اوست، از جانبِ دستگاه حاکمه می‌بیند و این را به عنوان یک اندیشهٔ قوی مطرح می‌کند. از این نظر میان او و همینگوی نوعی تشابه برقرار می‌شود. هرچند همینگوی به صراحتِ چوبک از سیاستمداران اسم نمی‌برد و آن‌ها را به عنوان عاملین قتل عام شخصیّت انسانی مورد سرزنش قرار نمی‌دهد؛ با این‌حال از طریق نمایش آنچه جنگ و خشونت افراطی بر روان افراد بر جای گذاشته است، خواننده را به سمت کشف علّت‌های این گونه خشونت افروزی‌ها سوق می‌دهد. اعتراض سیاسی همینگوی غیر مستقیم و زیرپوستی و اعتراض چوبک فاش و فریاد گونه است. [۱۵]

ثبات همینگوی و عدم ثبات چوبک از نظر ساختاری

عدّه‌ای سبک همینگوی را به سبک چوب گردویی تشبیه کرده‌اند. همینگوی تا آخر عمر خود نتوانست از سبکی که در دوره جوانی بنیانگذاری کرده بود، خارج شود. خوب یا بد، داستان‌های کوتاه همینگوی در یک سبک و سیاق نوشته شده‌اند و رمان‌ها، به نوعی تکرار طویل شدهٔ داستان‌های کوتاه هستند. [۱۶]

بر عکس، صادق چوبک هیچگاه سبک واحدی را به طور کامل و مطلق در حوزهٔ کار ادبی خود نپذیرفت. داستان‌های او مدام، فرم عوض می‌کنند. سوای داستان‌هایی که به شیوه همینگوی نوشته است، چوبک داستان‌هایی با سبک ادگار آلن پو، جیمز جویس، هنری جیمز، چخوف و دیگر نویسندگان بزرگ دارد که از جهاتی به طور کامل از سبک یکنواخت و چوب گردویی همینگوی متفاوت هستند.

این‌که این، ضعف یا قوّت محسوب می‌شود بستگی به نظر شخصی دارد. اگر تشتّت سبک را ناشی از تشتّت اندیشه بدانیم، در این‌صورت چوبک، نتوانسته است اندیشه

واحدی را بر آثار خود حاکم نماید. از سویی زمینه آثار او در کُنه خویش به نمایش زشتی انسان‌ها و جامعه و به نوعی بدبینی نسبت به دستگاه آفرینش بر می‌گردند. بدین ترتیب وحدتی بر اندیشه او حاکم می‌شود که آثار آن در سبک کاری او، نمود می‌یابد (رجوع شود به بخش زمینه)، هرچند این سبک در ظاهر، موّاج و پرفراز و نشیب باشد. بنابراین زاویه دید منتقد در این بررسی، نقش اساسی ایفا می‌کند.

علاوه بر این، مسائل دیگری هم هست که به حوزه خارج از شخصیّت نویسنده، مثلاً به جامعه پیرامون او و سلیقه عمومی جامعه باز می‌گردد. چوبک هنگامی‌کار داستان‌نویسی جدی را آغاز کرده است که هنوز جامعه ایرانی از نظر درک قالبی به نام داستان کوتاه، دوران کودکی را می‌گذراند. درک جامعه و حتّی اهل ادب، از مقوله‌ای به نام ادبیّات منثور به طورِ اعم و ادبیّات خلاّق به طور اخص، با معیارهای یک نویسنده در حدّ درک و اندیشه چوبک به طور کامل، متفاوت است و فاصله میان این دو، مواقعی سبب بروز دو جریان جداگانه می‌گردد. در این موقعیّت اجتماعی، تمرکز روی یک سبک واحد و سعی در تکرار آن، هرچند از نظر هنری فعالیت پسندیده‌ای است با این‌حال عدم درک از سوی جامعه و کم سو شدن آثار نویسنده را به دنبال دارد. شاید به همین دلیل است که در آثار صادق هدایت نیز نوسان مضمونی و ساختاری زیاد مشاهده می‌شود. داستان‌هایی مانند *حاجی مراد*، با داستان‌هایی مانند *هوسباز* و *اسیر فرانسوی*، قابل قیاس نیستند. هدایت نیز چون چوبک، سبک واحدی را بر کار خود حاکم نکرد و این سوای مسایل دیگر به تنوّع طلبی جامعه‌ای باز می‌گشت که هنوز در کودکی به سر می‌برد و لاجرم تنوع طلب بود و تکرار را ولو در جهت رسیدن به کمال نمی‌پذیرفت. حتّی جامعه آمریکا با همه فرهیختگی و بلوغ ادبی، همینگوی را وادار کرد که از نگارش داستان‌های کوتاهِ بسیار خوبِ خود، دست بردارد و برای ارضای تمایلات جامعه رمان‌هایی بنویسد که از نظر ارزش ادبی با داستان‌های کوتاهش برابری نمی‌کنند. بهرحال این نوعی فرضیه است؛ فرضیه‌ای که حدّاقل رجوع به تاریخ و بخصوص تاریخ معاصر، آن را تأیید می‌کند. علیرغم گسترش ادبیّات در ایران، و ورود مداوم جریان‌های ادبی غرب، امروزه نیز کمتر نویسندهٔ صاحب سبکی در ایران وجود دارد که همواره روی شیوه ثابت و برگزیدهٔ خود پیش برود. جامعه از این سنخ نویسندگان استقبال نمی‌کند و آثار آن‌ها را نوعی تکرار مکرّرات می‌داند. (شکروی، ۱۳۸۴/ ۷۵-۷۱)

تفاوت زمینه‌ای داستان‌های چوبک در مقایسه با داستان‌های همینگوی

زمینه داستان‌ها، به زمینه فکری نویسنده بر می‌گردد. زمینه می‌تواند نوعی نگاه از بالا باشد. نوعی نگاهِ وحدت بخش که اندیشه‌های متفرّق را در یک راستا قرار می‌دهد و نقش واحدی پدید می‌آورد. بنابراین زمینه فکری و به نوعی کاری هر هنرمند، در درک شخصیّت هنری او و ارزش آثار او نقش اساسی دارد. هنگامی‌که با مقوله‌ای به نام ادبیّات تطبیقی و مقایسه دو هنرمند یا دو شخصیّت و به طور بدیهی با دو گون مرزهای جغرافیایی، اجتماعی و فکری، مواجه هستیم؛ برای درک وحدتی که لابد در آثار آن‌ها وجود دارد، می‌بایست – شاید – پیش از هر عنصر داستانی دیگر، به زمینه آثار ایشان مراجعه کنیم. جایی که به نوعی، کثرت‌ها به وحدت تبدیل می‌شود، مطلب را بیشتر بشکافیم.

پیوسته هر شی و یا شخصیّتی با خاصیّت ارتجاعی خود، به سوی ***زمینه*** بر می‌گردد. هیچ شیئی و یا هیچ شخصیّتی پا در هوا نمی‌ماند و پا در هوا بررسی نمی‌شود و پا در هوا خلق نمی‌شود. جدایی موقّتی از اشیا یا انسان‌های دیگر به یک شی یا یک شخصیّت، تشخّص مانندی می‌دهد ولی حتّی آن تشخّص هم، بر اساس و به نسبت زمینه‌ای که آنها از آن جدا شده، و سنجیده می‌شود. در واقعیّت و نیز در ذهن، همه چیز به سوی محتوای زمینه خود بر می‌گردد و با تعلّق یافتن به آن زمینه از تعلیق در خلا نجات می‌یابد. (براهنی، ۱۳۶۲/ ۲۹۷) *زمینه* زمان و مکان حوادث است، فرودگاه جدال‌ها و میدان عمل شخصیّت‌ها و طرح و توطئه‌هاست.[۱۷]

از آنجا که هر شیئی به تنهایی، نه در مکان و نه در ذهن و حافظه وجود دارد، و از آنجا که هر شیئی با شباهت و هویّت و حقیقت و ظرفیّت خود، تداعی کننده شباهت‌ها، هویّت‌ها، حقیقت‌ها و ظرفیّت‌های دیگر است، هرگز نمی‌توان یک چیز را مجسّم کرد، بدون آنکه چیزهای دیگر خودبخود در کنار آن قرار نگیرند، و هرگز نمی‌توان چیزی را در حافظه، به صورت یادی و یادگاری بیدار کرد، بدون آنکه یادها و یادگارهای دیگر در ذهن و حافظه بیدار نشوند. پس هر تجربه‌ای، جدالی، حادثه‌ای و یا شخصیّتی، خودبخود بسوی تجربه‌ها، جدالها، حوادث و شخصیّت‌های دیگر بر می‌گردد: هر جزیی از جزییّت

خود تجاوز می‌کند. یا هر شیئی از شیئیت مطلق خود و هر شیئی از شخصیّت مطلق خود فراتر می‌رود و در کنار اجزا، اشیاء و اشخاص دیگر قرار می‌گیرد و کلیّتی عظیم، مرکّب از تمام اجزاء اشیاء و یا اشخاص را می‌سازد. در چارچوب این دنیای تطوّر و تحوّل از جزء به کل و از کل به جزء و از کل به کل و بعد از کل به جزء است که زمینه واقعیت و زمینه ذهنیّت مبتنی بر عینیّت آن واقعیّت، حقیقت می‌یابد. (براهنی، ۱۳۶۲/ ۲۹۸)

در عین حال، زمینه‌ای که بوسیله نویسنده خلق می‌شود، همیشه خواننده را به سوی سابقه‌های ذهنی خود دعوت می‌کند. زمینه برای خواننده هم یک کشف و هم یک عطف به ماسبق است. یعنی او قسمتی از چیزهایی را که خود ندیده، کشف می‌کند، در عین حال رجوع می‌کند به حافظه خود، تا چیزهایی را که در گذشته تجربه کرده، دوباره بیاموزد. با این وسیله بین حافظه نویسنده و حافظه خواننده پلی برقرار می‌شود، آشتی و آشنایی بین خواننده و شخصیّت. [۱۸]

با توجّه به آنچه گفته شد، یک نویسنده اگر در ضمیر خود برای خلق یک اثر هنری، هدف خاصی داشته باشد و آن هدف به نوعی به موازات هدف اصلی هر هنرمند دیگر یعنی آفرینش زیبایی و یا به نمایش در آوردن زیبایی نهفته در زندگی بشری از اهمیّت برخوردار باشد، خواه ناخواه زمینه‌های واحدی در آثار خود نقش می‌زند که تنوّع شخصیّت‌ها، مضامین، حوادث و غیره نمی‌تواند بر این وحدت تأثیر زیربنایی داشته باشد. نمونه بارز این گونه داستان نویس‌ها در جهان معاصر، نویسنده نام آور ایتالیایی *اینیاتسیو سیلونه* است. سیلونه رمان نویس شایسته‌ای است، در عین حال داستان‌های کوتاه خوب و مقالات بسیار خوبی هم نوشته است. هرچند عدّهٔ زیادی وی را فردی سیاسی و به نوعی به طور مستقیم ملهم از سیاست و به خصوص تضاد میان واقعیّت و آرمانگرایی در سیاست می‌دانند، با این همه تصوّر می‌شود وحدت زمینه‌ای آثار سیلونه بیشتر به پس زمینه‌های ذهنی او باز می‌گردد- به دغدغه‌های شخصی او- آنچه در " خروج اضطراری " به طور کامل تشریح کرده است. *فونتامارا*، *نان و شراب*، *دانه زیر برف*، *یک مشت تمشک*، *خروج اضطراری* و دیگر آثار سیلونه از زمینه‌ای کاملاً یکسان برخوردارند. این وحدت زمینه که نویسنده – ناخودآگاه – بر آن تأکید داشته است، تأثیر شگرفی بر وحدت موضوعی و مضامین داستان‌ها داشته است و به قولی این وحدت مکتب سیلونه را تشکیل داده است.

مثال سیلونه از آن جهت ذکر شد که مکتب فکری او که زمینه ساز وحدت داستان‌های او بوده است، همانند مکتب فکری فردوسی (اگر اساساً به کار بردن چنین عبارتی صحیح باشد)، بر مبنای دغدغه‌های فکری و روحی خاصّی صورت پذیرفته که می‌توان آن را تلفیقی از جبر تاریخ و وجدان هنرمند دانست. تلفیقی از زمان و مکان و شخصیّت که مطابق آنچه در سطور قبل ذکر گردید، عناصر اصلی ساخت زمینه (به طور کلّی) محسوب می‌شوند.[۱۹]

بدین ترتیب سخن از افتراق‌ها گفتن و اجزای متفاوت داستان را بررسی کردن، محلّی از اعراب ندارد. نگاه تشریحی، مربوط به زمانی است که بخواهی تفاوت‌های زمینه‌ای را از ورای تفاوت‌های ارگانیک دریابی، ولی هنگامی‌که این عناصر به ظاهر متفاوت، هریک آیینه‌هایی می‌شوند که یک نقش واحد را در خود منعکس می‌کنند، تفاوتی نمی‌ماند که بخواهی با انگشت گذاشتن روی آن، چیزی را از چیز دیگر سوا کنی.[۲۰]

ایساک بابل، نابغه داستان نویسی شوروی نمونه دیگری است که معمولاً در بررسی زمینه فکری یک هنرمند برجسته می‌توان به آثار وی استناد نمود. بابل، داستان گوی قابلی است؛ در واقع نابغه داستان‌نویسی است. داستان‌های او سرگرم‌کننده‌اند- هم واجد جنبه هنری و هم جنبه سرگرم کنندگی دارد.- هنگامی‌که این داستان‌ها را مطالعه می‌کنی، به لایه‌های مختلفی برمی‌خوری که به تناسب حال می‌توانی از آن‌ها بگذری. لایه سطحی داستان‌ها پر است از کشمکش‌های جذّاب و خواننده پسند. عشق و شهوت و انتظار و غلیان. لایه‌های درونی‌تر که البتّه همه کس به آنها عنایت نمی‌کنند بتدریج به صورت دوایر متّحدالمرکز حول کانونی تجمّع می‌یابند که هدف اصلی نویسنده بوده است. فریادی علیه خشونت و سَبُعیّت استالینی و فریادی برای رهایی انسان‌ها. [۲۱]

با توجّه به آنچه ذکر گردید، تفاوت زمینه‌ای داستان‌های چوبک و همینگوی می‌تواند موضوع تحقیق ادبی کاملی باشد. بن مایه اندیشه همینگوی – حدّاقل آنگونه که آثارش نشان می‌دهد- به صورت یک آرمان یا اگر نگوییم یک ایدئولوژی، حدّاقل یک پیام برای جامعه بشری قابل تعمّق است. این پیام به طور کامل در بطن *پیرمرد و دریا*، در لابلای جدال انسان به طبیعت، به نمایش در آمده است. همینگوی شخصیّتی مذهبی نبوده است. خود اظهار می‌کند متفکّر بزرگی هم نیست و پیام آتشینی هم برای بشریّت

نیاورده است. با این وجود دنیا را خوب می‌شناسد با همه زوایای پیدا و پنهانش. (همینگوی، ۱۳۵۵/ ۴) این بیان ظاهری بن مایه فکری همینگوی است. حدیث غرور او مشهورتر از آن است که نیاز به تکرار باشد. اینکه تا چه حد از بیان صریح و صادق دغدغه‌های روحی خود تنفر داشته است. بنابراین بر عکس آنچه ذکر کرده، هرچند پیام آتشینی برای بشریّت نیاورده است، با این همه پیامی را که از بدو پیدایش انسان بر روی کره خاکی، در گوش روح او طنین‌انداز بوده است، زیباتر از هر متفکّر و اندیشمند دیگر در قالب شخصیّت‌های داستانی خود بازسازی کرده است. تو، انسان هستی و به حکم انسانیّت خویش می‌بایست از قلّه‌های روحی خود بالا بروی، با طبیعت و نیروهای واپس‌گرای آن درگیر شوی و در این درگیری انسانیّت خود را به اثبات برسانی. در این درگیری، البتّه شکست خواهی خورد چون نیروهای طبیعت به مراتب از تو قوی‌ترند ولی در بطن این شکست - شاید- پیروزی نهفته است. اگر هم نهفته نباشد، تو محکومی‌که به این جدال نابرابر تن در دهی. غیر از این زندگی مفهومی‌ندارد. (شکروی، ۱۳۸۶/ ۳۹-۳۷)

زمینه داستان‌های همینگوی، اگر به دقّت در کُنه آن‌ها بیندیشیم و مرزهای زمانی، مکانی و حادثه‌ای آن‌ها را کنار بگذاریم، به همین بر می‌گردد. شاید سوای *پیرمرد و دریا*، *برف‌های کلیمانجارو*، از صریح‌ترین آثار همینگوی برای نمایش بن مایه و زمینه فکری او باشد. بخصوص بخش نخست آن. حدیث پلنگی که از قلّه‌ای بالا رفته و به اوج آن رسیده و سپس در بالای قلّه یخزده است. انسانیّت انسان او را وادار به بالا رفتن از قلّه می‌کند. حال اینکه غرور است یا منیّت یا ذات متعالی انسان و یا تلفیقی از هرسه، معلوم نیست. بهرحال، درگیری در بطن هستی انسان نهفته است. درگیری با خود و درگیری با طبیعت پیرامون خود و شاید این هر دو در اصل، یکی باشد.

امّا در خصوص صادق چوبک، زمینه آثار او نوعی اعتراض است. اعتراض به آنچه هست. این اعتراض فاقد پیام خاصی است و اگر پیام خاصی در آن نهفته باشد، اعتراض به هستی است. قصد این نیست که هسته تفکّر چوبک به فلاسفهٔ بدبین ارتباط داده شود، اما اعتراض به کلّ مجموعه شکل دهنده انسان و سرنوشت او، آن هم به شکل اعتراضی شدید ولی فاقد یک پیام صریح و شفاف فکری، تا حدّی او را به متفکّران بدبین نزدیک می‌سازد. با این تفاوت که برخی از آن‌ها در بدبینی خود عمیق و مستدل بوده‌اند.

(شوپنهاور و یا ابوالعلا معرّی) و برخی صرفاً روحیه اعتراض داشته‌اند. اعتراضی که بیشتر از نوعی احساس یا شهود حسّی برمی‌خیزد تا این که پایه استدلالی داشته باشد.

اگر همه داستان‌های چوبک، از سنخ *انتری که لوطیش مرده بود*، و یا نمایش *توپ لاستیکی*، نگاشته شده بود، می‌شد زمینه استدلالی در آثار او کشف کرد و وی را به نوعی نویسنده‌ای با بن مایه نفرت از ترس و انگیزش انسان‌ها به غلبه بر ترس‌های خود و حرکت در جهت یک تحوّل درونی و اجتماعی دانست. با این همه چوبک در داستان‌هایش مدام رنگ عوض می‌کند، همه چیز را زیر سؤال می‌برد و نه مذهب قشری و ارتجاعی، بلکه دستگاه آفرینش را به سخره می‌گیرد. بدین ترتیب، تحلیل‌گر در کشف زمینهٔ آثار او دچار سرگشتگی می‌گردد.

مسأله ناتورالیست خواندن چوبک، مسأله خاصّ خود است. داستان‌های زیادی از چوبک وجود دارد که بن مایه ناتورالیستی دارد. (گل‌های گوشتی، نفتی، زیرچراغ قرمز، بعدازظهر آخر پاییز) امّا در مقابل داستان‌ها، نمایشنامه‌ها و شعروارهای دیگر او از حدّ بن مایه تأثیر عنصری به نام اجتماع (در دید کلّی) بر استحاله روانی انسان‌ها می‌گذرد و به سطوح بالای هستی نفوذ می‌کند. قصد منازعه یا مخالفت نیست. تنها ذکر این نکته اساسی است که آنچه در بن مایه اندیشه و زمینه فکری صادق هدایت به عنوان یک نویسنده معترض، نهفته است، در زمینه آثار چوبک نیز خود را نشان می‌دهد. اعتراض ولی اعتراضی که چندان قابل درک نیست. به همین دلیل روی نفس اعتراض می‌بایست تأکید کرد.

همینگوی، معتقد به اقتصاد کلام و چوبک، معتقد به سیلان قلم

از این عنوان این شبهه به ذهن می‌رسد که واقعاً همینگوی و چوبک از نظر بکارگیری حذف و گزینش‌ها و تسلّط به قواعد اقتصاد کلام در داستان کوتاه در دو مسیر مختلف سیر می‌کرده‌اند. این سخن صحیحی نیست و ارزیابی انتزاعی کار دو نفر به طور قوی خلاف این را ثابت می‌کند. تنها در مقام مقایسه می‌توان این ادّعا را – آن‌هم تا حدّی- موجّه دانست. در مقایسه با همینگوی که خود را به طور وحشتناکی مقیّد به فشرده‌کردن داستانها و رعایت وسواس گونه حذف و گزینش می‌نموده است، چوبک

آزادانه‌تر عمل می‌کرده است. نه در همه موارد، که در مواردی به سیلان قلم روی آورده و از الگوی نویسندگانی که به ناخودآگاه تکیه می‌کنند پیروی کرده است. اگر برخی داستانهای او مانند *عدل*، *یحیی*، *آخر شب*، و *بچّه گربه‌ای که چشمانش وا نشده بود*، شاخص تسلّط او به قواعد کوتاه نویسی و فشرده سازی هستند و نسبت به زمان خود در ایران پیشرو محسوب میشوند، در برخی داستان‌ها مانند *چرا دریا طوفانی شده بود* و *آتما سگ من* و البتّه در داستان‌های کوتاه‌تر نظیر *گل‌های گوشتی* و *زیر چراغ قرمز*، مختصری اضافه نویسی مشاهده می‌شود. مختصری عدم تراش خوردگی و سطحی‌گرایی که معمولاً نویسندگان هنگامی به آن دچار می‌شوند که عنان قلم را به ضمیر ناخودآگاه می‌سپرند (هر چند در همه موارد این ادّعا صادق نیست و داستان مشهور *لاتاری* از *شرلی جکسن* نمونه بارز داستان کاملی است که بر اساس یک الهام و در یک نشست نوشته شده است.)[۲۲]

در این تردیدی نیست، که چوبک فنون کوتاه نویسی را خوب می‌دانسته است. در واقع استادان خوبی برای خود برگزیده است. چخوف، همینگوی، آلن پو، جویس، کوتاه نوشته‌های فرانتس کافکا، نویسندگان آمریکایی دهه‌های بیست و سی و مبتکران فنون جدید نگارش داستان‌های کوتاه، از جمله استادان وی بوده‌اند. بخصوص فرانسوی‌های دهه پنجاه که از نظر نگارش داستان‌های کوتاه شایسته، جایگاه قابل توجّهی داشته‌اند. با توجّه به تسلّط وی به فرانسه و با توجّه به شیفتگی او به ادبیّات این کشور، بعید است که داستان‌های افرادی مانند *میشل دئون*، *ژان فروستیه*، *رومن گاری*، *آلبرکامو* و البتّه *ژان پل سارتر* از محک نقد و تحلیل چوبک نگذشته باشد.

آنچه در کار این نویسندگان وجود دارد، و در واقع فصل مشترک ساختاری کار آنها را تشکیل می‌دهد، التفات به قالبی به نام داستان کوتاه و در بدو امر، التفات به کوتاهی این قالب هنری است. در واقع همه به تَبَعِ حرفه خویش و هنر خویش، به نوعی به قواعد اقتصاد کلام آگاه بوده‌اند. برخی در این زمینه خود را به شدّت مقیّد کرده‌اند. (داستان *شب دراز* میشل دئون از این نظر الگوی خوبی است) برخی نیز البتّه با آگاهی به امر، به تَبَعِ سلیقه گریزهای عمدی یا غیر عمدی زده‌اند و گاه کلام را از آنچه دیگران بکار می‌برده‌اند، مطوّل‌تر بکار گرفته‌اند. (داستان‌های *رومن گاری* از این دست است که البتّه داستان‌هایی مانند کهن‌ترین داستان جهان از این قاعده پیروی نمی‌کند.)[۲۳]

کوتاه نویسی مقتصدانه همینگوی نیز نمی‌توانسته معلول صرف کشف و شهودهای فنّی او باشد. *آنتوان چخوف* تأثیر اصلی را در وی داشته است و البتّه افرادی مانند *گرترود استاین* و *شروود آندرسن* که به نوعی کشف و شهودهای اساسی در فرم، ضرباهنگ و نوع بکارگیری حذف‌ها و گزینش‌ها در داستان کوتاه انجام دادند. بر خلاف وی استاد اصلی و مبتکر واقعی داستان کوتاه مدرن یعنی *آنتوان چخوف* تنها فردی بوده است که از نعمت وجود استادان واقعی بی بهره بوده است.[۲۴] وی خود مجبور بوده جریان ساز باشد و دیگران را از نعمت بهره‌گیری از کشف و شهودهای خود برخوردار کند. هرچند افرادی مانند *فلوبر* و *موپاسان* در فرانسه، تا حدّی *هاوثورن* در انگلستان و تا حدّی *تولستوی* و *گوگول* در روسیه می‌توانسته‌اند انگیزش‌های نخستین را در او پدید آورده باشند، با این‌حال اقتصاد به شدّت منقبضی که در کلام چخوف به چشم می‌خورد در آثار هیچکدام از اینان نیست. حتّی *موپاسان* که از رهنمودهای نبوغ‌آمیز استادی مانند *گوستاو فلوبر* بهره‌مند بوده و تحت تأثیر نظارت مستقیم وی قرار داشته است. در واقع چخوف از مبتکران و شاید مبتکر واقعی هنر حذف و گزینش در داستان کوتاه، و استاد واقعی بسیاری نویسندگان بعد از خود بوده است.[۲۵]

عدم انضباط چوبک در برخی داستان‌ها

همینگوی بسیار کوشیده است تا عنان قلم خود را از دست ندهد. همانند چخوف که نوشتن را نوعی کار مکانیکی و به دور از هرگونه شور و جذبه و الهام می‌داند و معتقد است نویسنده باید خیلی سرد و حرفه‌ای با مقوله نوشتن برخورد کند، همینگوی نیز هیچگاه از روی شور و الهام داستان‌های خود را ننوشته است. شیوه کار وی، پیروی از یک انضباط خشک و تا حدّی خشن و بیروح را طلب می‌کرده است. انضباطی که البتّه احساسات برانگیزنده نویسنده را سد می‌کنند و به طور عمده تعقّل و اراده او را به کار می‌گیرند. تفکّر روی هر واژه، دقّت روی هر توصیف، باز نویسی مکرّر، بازخوانی گفتگوها به طور دائم برای خود و در نهایت حذف و پیرایش شدیدی که ناشی از وقوف به مرزهای جدیدی از چگونگی انتقال اطلاعات است.[۲۶]

چوبک در برخی داستان‌های خود نظیر عدل، این انضباط را رعایت کرده است، اما داستان‌هایی که وی به طور کلی بر اساس یک انضباط یکسان و بی انحنا و اعوجاج پیش برود، اندک است. آثار فراز و نشیب‌های ساختاری در داستان‌های او زیاد مشاهده می‌شود و در مواردی انگار که عنان فکر به طور کامل به دست قلم داده شده باشد، نوشته به نوعی بیان درونیات و یا توصیفات خاصّ ناشی از شرح ناخودآگاه بدل می‌گردد. این شیوه به طور مطلق منسوخ نیست. چه بسا، در بسیاری موارد قدرت قلم و یا ناخودآگاه به مراتب از یک انضباط خشک و بیروح، برون ده قابل توجّه‌تری داشته باشد. اما غرض تفاوت شیوه دو نویسنده است.

عدم درک ظرایف همینگوی به طورکامل از سوی چوبک

در بحث عینی گرایی، به ضعف چوبک در گرته برداری از همینگوی بویژه در ساختار داستان‌ها و استفاده از شیوه نمایشی بیرونی و به نوعی عینی گرایی اشاره گردید. چنانکه ذکر شد، این تنها چوبک نبود که اساس کار همینگوی را در نیافت. عمده پیروان سینه چاک او نیز در نیافتند.[۲۷] داستان‌هایی از چوبک که به شیوه همینگوی نوشته شده است، داستان‌هایی است که البتّه در ظاهر می‌توان آن‌ها را همینگوی وار دانست و شاید بسیار خوب هم گرته برداری شده باشند؛ امّا اساس هنر همینگوی که در دو بخش تعمق در دقّت و تلفیق این دقّت با اندیشه عمیق، خلاصه می‌شود در این آثار وجود ندارد. همینگوی از ارائهٔ هر گونه نثری که به نوعی تکلّف در بیان و دور شدن از صراحت اندیشه را به دنبال داشته باشد، به شدّت پرهیز داشت. از نمادسازی متنفر بود و می‌کوشید واقعیّت را صریح و شاید به صریح ترین شکل ممکن در اختیار خواننده قرار دهد. چوبک در هنر ارائهٔ واقعیّت به شکل صریح و عریان در مواردی پابه‌پای همینگوی آمده است (داستان‌هایی مانند عدل و آخر شب) امّا آنچه جای آن در عمده آثار او خالی است، ظرافتی است که در درک و انتقال این واقعیّت‌ها نهفته است. نوعی بیان هنرمندانه که ناشی از نگرش عمیق در کنه واقعیّت و سپس انتقال آن است. همینگوی در مصاحبه مشهور خود با جرج *پلیمپتن* (در منابع نیامده است)، به نکات جالبی اشاره می‌کند. از جمله این‌که در زمان جوانی، و از زمانی که در صدد پایه گذاری سبک

مشهور خود بوده است (خواسته و یا ناخواسته)، روی جزییّات دقّت زیادی می‌کرده است. نه دقّت روی جزییّات به معنی آنچه تنها از یک نگرشِ صرف حاصل می‌گردد، بلکه دقّت از منظر ادراک و احساس به طور توأم. این موضوع بسیار مهمی‌است. نوع نگاه گاو هنگامی‌که از زیر شنل گاوباز رد می‌شود، و یا توصیف سایه‌هایی به روانی آب در داستان *از پا نیفتاده*، توصیفاتی است که علاوه بر بینش، نیازمند دقّت در احساس است. به نوعی درک حوادث با بهره‌گیری از تمامی‌حواس است. (شکروی و عباسپور، ۱۳۸۲/ ۱۰۰-۹۵) برون‌ده این دقّت و اندیشه و ادراک توأم با بکارگیری حواس، جملاتی ساده، عینی و صریح است که صد البتّه به طور عمد از هرگونه صناعت ادبی و آنچه سخن‌آوری نامیده می‌شود (در ظاهر کلام) پیراسته شده است. در واقع زیبایی به عمق برده شده و نه در قالب چینش‌های کلامی زیبا، بلکه در قالب تولید اطّلاعاتی دقیق متشکّل از ادغام منحنی‌های ادراکی و احساسی در ذهن، نمود واقعی خود را پیدا کرده است. (نوروزیان و همکاران، ۱۳۸۶/ ۵۹-۳۵) *ایساک بابل*، نویسنده روس نیز از چنین ترفندی بهره جسته است. هرچند بدلیل توطئه سکوت تا سال‌های اخیر کمتر کسی رمز و راز نگارش شاهکارهای او را دریافت. (شکروی، ۱۳۸۵/ ۷۵-۷۰)

امّا در مورد چوبک، صد البتّه نمی‌شود نویسنده‌ای را در به کارگیری شیوهٔ نویسندهٔ دیگر مجبورکرد. تفاوت شخصیّت دو نویسنده، تفاوت سبک به وجود می‌آورد و چوبک، اجباری در بکارگیری دقیق و کامل شیوه داستان نویسی همینگوی نداشته است. آنچه منظور نظر است، این است که حدّاقل در داستان‌هایی که چوبک به شیوه همینگوی نگاشته است (آخر شب، عدل و بخش‌هایی از داستان‌هایی مانند چرا دریا طوفانی شده بود و یا رمان تنگسیر)، صد البتّه از نظر ظاهر و چینش واژه‌ها، یا رعایت ایجاز و یا بکارگیری لحن سرد و عاری از احساس، و یا پرهیز از اطالهٔ کلام، به مرزهای همینگوی نزدیک شده است. امّا از نظر آنچه دقّت در مشاهده و ادراک و احساس، قابل بررسی است، خیر. در واقع چوبک بیش از آنچه به نفس نگارش از دیدگاه نقاشی دقیق طبیعت و انسان‌ها بیندیشد، به بیان مسایل درونی خود می‌اندیشیده است. به بیان اندیشه‌های خود و این اندیشه‌ها در مواردی (عمده موارد)، دقیق، منظّم و به سامان نبوده‌اند. بنابراین برون ده نوشته‌های چوبک، چه از نظر ادراک و چه از نظر احساس، فاقد ظرافت‌هایی بوده است که همینگوی سعی در خلق آن‌ها داشته است. به بیان ساده

می‌شود گفت همینگوی در آنچه سعی در ارائهٔ آن‌ها داشته، مدّت‌های مدید اندیشیده است (علاوه بر این‌که کوشیده با آن‌ها رابطه حسّی و به نوعی رابطه روحی برقرار کند)، و سپس عصارهٔ این اندیشه (و احساسات) را به خواننده انتقال داده است. در صورتی که چوبک تقریباً به طور صرف، لایهٔ ظاهری آثار همینگوی را تقلید کرده است.[۲۸]

داستان‌های روان‌شناختی و افتراق کامل دو نویسنده

در میان داستان‌های متعدّد همینگوی، به داستانی بر نمی‌خوریم که حال و هوای آثما *سگ من*، *عنتری که لوطیش مرده بود*، و *روز اول قبر* را داشته باشد. شیوه نویسندگی همینگوی با این‌گونه داستان‌ها نمی‌خوانده است. نگاه همینگوی به مقوله‌ای به نام روان‌شناختی، با نگاه دیگر استادان چوبک نظیر *کافکا*، *مالارمه* و *سارتر*، متفاوت است. طبیعی است که این ادّعا را نباید بدان معنی گرفت که مقوله‌ای به نام روان‌شناختی و حتّی محور قرار دادن پیچیدگی‌های روان انسان‌ها مورد عنایت وی نبوده است. داستان‌هایی مانند *زندگی خوش و کوتاه فرانسیس مکومبر*، *تپه‌هایی چون فیل‌های سفید* و *یک گوشه پاک و روشن* پیش از آن‌که داستان‌هایی با مضامین جامعه شناختی و یا سیاسی باشند، داستان‌هایی روان‌شناختی‌اند. امّا مضامین نهفته در این داستان‌ها هنگامی‌که از صافی سبک نویسندگی وی می‌گذرند به شیوه‌ای بیان می‌گردند که با دیگر داستان‌های او مشابهت داشته باشند. در واقع در این داستان‌ها، چهارچوب از پیش تعیین شده ناشی از رسیدن و تقیّد به یک سبک، خروج از این چهارچوب را دشوار و در مواردی غیر ممکن می‌کند.

واقعیّت این‌که در پاسخ این سؤال به ظاهر ساده که معیارهای داستان کوتاه خوب چیست، ابهام و تردیدهای زیادی وجود دارد. در واقع عدم قطعیّت تا به امروز باقی است و چون هنوز معیارهای شاخص عینی، از مقوله معیارهای شبه ریاضی برای درک سره از ناسره وضع نشده و لاجرم تا حدّ قابل توجّهی سلیقه و احساس حرف اول را می‌زند، احتمال خطا، بخصوص در جوامعی که از سطح فرهنگ بالا برخوردار نیستند، بالا می‌باشد. (شکروی، ۱۳۸۶/ ۵۴). در این جوامع نویسندگان، همانند منتقدان از قوّه تشخیص بالایی برخوردار نیستند و از سوی دیگر جامعه قابلیّت تشخیص دقیق سره از ناسره را

ندارد. این است که مدگرایی، تبلیغات و حاشیه پردازی بیش از اصل، اهمیّت پیدا می‌کند. در چنین شرایطی ادبیّات سطحی، همانند دیگر هنرهای سطحی، همانند علوم سطحی و تکنولوژی سطحی، بر فضای جامعه حاکم می‌شود.[۲۹]

نگارش به شیوه همینگوی دشوار است و کار سخت می‌طلبد. علاوه بر این، نتیجه مورد علاقه خوانندگان جامعه‌ای با فرهنگ سطحی نیست. این جوامع داستان‌هایی را که به نحوی از عنصر اصلی داستان، یعنی رنج هنرمندانه تهی باشد، بیشتر می‌پسندند. جایگزین این رنج – اگر از حیطه ادب خارج نشده و سخن از ابتذال به میان نیاوریم – بهرحال متاع مطبوعی نیست. در ایران فعلی، مضامین مبتذل عاشقانه و یا اجتماعی و یا مخالف خوانی سیاسی است (هیچکدام با هم تفاوتی ندارند)، یا روی آوردن به فضاهای وهم آلود و سوررئالیست و احساس گرایی افراطی و حذف کلیهٔ ارکان یک اثر خوب هنری است. این آفت واقعی ادبیّات ناب و البتّه داستان کوتاه ناب است.

عنتری که لوطیش مرده بود یک شاهکار است، در این تردیدی نیست، منتهی کدام بخش آن شاهکار است؟ تصوّر می‌کنم این درخشش روان‌شناختی نهفته در پس مضمون باشد که یک اثر جاودانی آفریده و نه معمّا آفرینی‌های او و قالب شکنی‌های او و فضاهای وهم آلود او. این‌ها همه به جای خود، امّا در بررسی دلیل برجستگی غزل حافظ، کدام را برتر می‌دانیم؟ سخن گفتن از عشق را ؟ از عرفان را؟ ایجاز کلام را؟ دیگران هم از عشق و عرفان سخن گفته‌اند و موجز هم گفته‌اند. پس تفاوت کجاست؟ اگر در شکوه سخن نیست، در چیست؟

خوشبختانه، در میان تحلیل‌های متعدّدی که بر این داستان زده شده، مقولهٔ تحلیل‌های روان‌شناختی اهمیّت خاص داشته است. متأسّفانه در جامعه‌ای که در شناخت، زیاد بیراهه می‌رود، نوشتن داستان‌های فاش روان‌شناختی از مقوله *سه قطره خون* تا داستان‌های پست مدرن و سوررئال امروز، جزء لاینفک ادبیّات خلاّق محسوب می‌شود. فرانسویان این چنین کردند با ذکر این نکته که داستان‌های استادانه نظیر *دیوار* سارتر، با همه سادگی و مینیاتوریسم نگارشی‌اش، در گنجینه آنها اندک نبود و لاجرم به آزمایش‌های موفّق و یا ناموفّق دیگر دست می‌زدند. در ایران اساساً بر خلاف شعر، گنجینه نثر خلاّق تهی بود. گنجینه‌ای وجود نداشت و جامعه هم که فاقد قوه تمییز بود. این بود که صادق هدایت در *سه قطره خون* خلاصه گردید و در *بوف کور* و هردو به

خاطر معمّاهایش. به خاطر عنصر بارز ولی نه ظریف روان‌شناختی نهفتـه در هـردو. اگـر چیزی فاجعه آمیزتر از این باشد، آن است که هدایت خود این را باور کـرده باشـد. بـاور کرده باشد که نگارش داستان‌های به سبک روان‌شناختی *فرانسوی* دهه پنجاه یـا اشـعار *مالارمه*، استیل کار اوست. این‌که این نوع نگارش به او وجاهت می‌بخشد و اگـر شـناخته شود و تحویل گرفته شود به سبب این نوع نگارش اسـت و نـه شـاهکارهای سـاده ولـی بسیار دقیقی مانند *داش* آکل و یا *زنی که مردش را گم کرد*.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

صادق چوبک از همینگوی تأثیر گرفته است. این تأثیر بویژه در برخـی داسـتان‌هـای چوبک به طور کامل خود را نشان می‌دهد. عینی گرایـی، اسـتفاده از ضـدّ قهرمـان‌هـا و استفاده از سبک شیوه نگارشی همینگوی مبتنی بر گفتگوهای سرد و بدون احساس و یا کشاندن صـحنه‌هـا بـه فـضاهای بـسته و محـدود کـردن شخـصیّت‌هـای داسـتانی بـه شخصیّت‌های محدود، و در نهایت استفاده از نوع نگارش همینگوی مبتنی بر اسـتفاده از حروف ربط بی ارتباط و جملات کوتاه و تلگرافی در داسـتان‌هـایی از چوبـک کـه تحـت تأثیر همینگوی قرار گرفته است، به طور کامل خود را نشان می‌دهد. از این نظـر صـادق چوبک را می‌توان نخستین نویسندهٔ ایرانـی معرفـی کـرد کـه بـه گرتـه بـرداری از آثـار نویسندهٔ سترگ آمریکایی قرن بیستم پرداخته است.

امّا تفاوتی نیز میان دو نویسنده وجود دارد که در مواردی به طـور مـشخّص خـود را نشان می‌دهد. عمده‌ترین این تفاوت‌ها، به تفاوت میان سبک دو نویسنده بـر مـی‌گـردد. همینگوی تا پایان عمر بر سبک خود باقی ماند و همواره به شیوهٔ خاص و آشـنای خـود نوشت، در صورتی که چوبک هیچگاه نتوانست در شیوه نگارش خود به سبک یـا اسـتیل واحدی برسد. از نظر درونمایه هرچند شباهت‌هـایی میـان تفکّـر دو نویـسنده مـشاهده می‌شود، با این‌حال طیف نگرش دو نویسنده گستردگی متفاوتی دارد. آن‌گونه که چوبک به اعتراض صاف و صریح به سیاست، مذهب و نظام آفرینش پرداخته اسـت، همینگـوی در هیچ یک از داستان‌های خود عمل نکـرده اسـت. تـصویر بـرداری از واقعیّـت زنـدگی انسان‌ها و در عین حال تأثیر پدیده‌ای به نام خشونت بر روان انسان‌ها و به معنـی دیگـر

مچاله شدن شخصیّت انسان‌ها در گیرودار خشونت‌های بی‌معنی و بی‌فرجام، درونمایه اصلی داستان‌های همینگوی است و چوبک هرچند در مواردی به این مرز نزدیک می‌شود لکن در موارد دیگر از آن فاصله می‌گیرد و به تبیین جهان بینی اعتراض‌گرا و به نوعی آنارشیستی خود می‌پردازد.

از نظر ساختاری، در داستان‌هایی از چوبک که به شیوه همینگوی نوشته شده است، عدم درک کامل از شیوه نویسندگی همینگوی مشاهده می‌شود. عمده‌ترین نمودهای این عدم درک، هنگامی است که ظرایف توصیف‌ها و نوع نگاه خاصّ همینگوی مطرح می‌شود. در این مورد چوبک همانند بسیاری از تأثیر پذیرفتگان از همینگوی تنها سطح و ظاهر داستان‌های او را تقلید کرده‌اند و در ورود به هسته اصلی آن ناکام بوده‌اند. در مقابل، چوبک داستان‌هایی دارد که هیچ گاه نگارش آن‌ها در حیطه توان و علاقه همینگوی نبوده است. داستان‌های بلند، داستان‌هایی که با تکیه بر تخیّل نگاشته شده‌اند و البتّه داستان‌های روان‌شناختی از این زمره هستند. برای همینگوی که نویسنده‌ای با قدرت تخیّل نه چندان نیرومند بوده است، نگارش داستان‌هایی به این شیوه اگرنه غیر ممکن، حدّاقل بسیار دشوار بوده است و همینگوی در هیچ یک از داستان‌های خود در این زمینه طبع آزمایی نکرده است.[۳۰]

پی‌نوشت‌ها

۱- بی‌تردید هنوز هم یکی از بهترین و کاملترین نوشته‌ها در مورد زندگی و آثار همینگوی به زبان فارسی، مقدّمه نجف دریا بندری بر کتاب پیرمرد و دریاست. اخیراً کتابی توسط گلشیری منتشر گردیده است که واجد مقدّمه کاملی در خصوص زندگی (و نه آثار و اندیشه) همینگوی می‌باشد. در مورد صادق چوبک، یکی از کاملترین منابع، قصّه نویسی تألیف رضا براهنی است. این هرسه در منابع آمده است.

۲- رجوع شود به مقدّمه پیرمرد و دریا.

۳- رجوع شود به ارنست همینگوی و از پا نیفتاده در داستان کوتاه، جادویی که از نو باید بدان نگریست.

۴- یکی از کاملترین منابع در این زمینه قصّه نویسی تألیف رضا براهنی است. منتهی ایشان در بررسی و تحلیل داستان‌های چوبک، فقط اشاراتی گذرا به همینگوی داشته‌اند و تقریباً در هیچ مورد به بررسی کالبدشکافانه آثار همینگوی نپرداخته‌اند. رجوع شود به قصّه نویسی، تألیف رضا براهنی.

۵- رجوع شود به مصاحبه‌های گابریل گارسیا مارکز (بوی درخت گویاو) و مقاله انتهایی جشن بیکران (عیش مدام) تحت عنوان استاد همینگوی.

۶- رجوع شود به بررسی وجوه اشتراک و افتراق داستان‌های کوتاه صادق هدایت و آنتوان چخوف.
۷- رجوع شود به مقاله بررسی وجوه اشتراک و افتراق داستان‌های کوتاه صادق هدایت و آنتوان چخوف.
۸- رجوع شود به مقدّمه داستان پیرمرد و دریا.
۹- رجوع کنید به Analysis of Technical Developments of A.Chekhov in His Famous Short Stories صفحات ۱۰-۸ .
۱۰- رجوع شود به مقاله بررسی وجوه اشتراک و افتراق داستان‌های کوتاه صادق هدایت و آنتوان چخوف.
۱۱- رجوع شود به همینگوی و از پا نیتفاده، داستان کوتاه جادویی که از نو باید بدان نگریست.
۱۲- برای درک این مسأله می‌بایست به نوعی به تفسیر و استنباط دست زد تا به صراحت از مطالب قبلاً تدوین شده استخراج کرد. همینگوی در جشن بیکران (عیش مدام)، روی شیوه کار خود بحث کرده است. به همین ترتیب رجوع به داستان کوتاه جادویی که از نو باید بدان نگریست می‌تواند مفید باشد. منتهی در مورد داستان‌های چوبک بدلیل نبود بحث‌های تحلیلی ذکر منبع امکان پذیر نیست.
۱۳- رجوع شود به مقاله روایت جاودان پروانه‌ها و تانگ‌ها. علاوه بر این، بخش نخست مقدّمه وداع با اسلحه (نجف دریا بندری)، با جمله عمیقی شروع می‌شود که همه این مفاهیم در آن نهفته است. رجوع به مقدّمه وداع با اسلحه می‌تواند مفید باشد.
۱۴- رجوع شود به مقاله روایت جاودان پروانه‌ها و تانک‌ها.
۱۵- رجوع شود به Literature and Mathematics صفحات ۸-۵ .
۱۶- رجوع شود به بوی درخت گویاو و در عین حال مقاله انتهایی جشن بیکران (عیش مدام) نوشته گابریل گارسیا مارکز. (استاد همینگوی)
۱۷- رجوع کنید به قصّه نویسی تألیف رضا براهنی.
۱۸- رجوع کنید به قصّه نویسی تألیف رضا براهنی.
۱۹- رجوع کنید به بخش ضرورت نگاه از بالا، طرح پژوهشی مقایسه داستان رستم و اسفندیار از نظر الگوهای داستان نویسی مدرن.
۲۰- رجوع شود به مقاله زندگی و آثار ایساک بابل.
۲۱- رجوع شود به مقاله زندگی و آثار ایساک بابل.
۲۲- رجوع شود به مقاله بررسی وجوه اشتراک و افتراق صادق هدایت و آنتوان چخوف.
۲۳- رجوع شود به مقاله بررسی وجوه اشتراک و افتراق صادق هدایت و آنتوان چخوف. در ضمن رجوع شود به مقاله الگوهای حذف و گزینش در داستان کوتاه مدرن.
۲۴- رجوع شود به Shokravi Shadman and Masuod Norouzian Short Story and Mathematics http//www.perlit.com
۲۵- رجوع شود به Shokravi Shadman and Masuod Norouzian Short Story and Mathematics http//www.perlit.com
۲۶- رجوع شود به Analysis of Technical Developments of A.Chekhov in His Famous Short Stories
۲۷- رجوع شود به مقدّمه پیرمرد و دریا.
۲۸- همینگوی جمله مشهوری دارد: شگرد من در نوشتن بسیار ساده است. زمانی دراز برای اندیشیدن و زمانی کوتاه برای نوشتن. رجوع شود به مقدّمه از پا نیتفتاده و داستان‌های دیگر ترجمه سیروس طاهباز.
۲۹- رجوع شود به مقاله چخوف و جسارت نگارش داستان‌های دشوار.

۳۰- رجوع شود به .Mathematical Patterns In Analysis Of Psychological Development Of A Chekhov In "The Bishop" And "The Lady With The Dog"

فهرست منابع

۱- براهنی، رضا، ۱۳۶۲، **قصه نویسی**، چاپ سوم، نشر نو.

۲- چوبک، صادق، ۱۳۷۷، **تنگسیر**، چاپ ششم، انتشارات جاویدان.

۳- چوبک، صادق، ۱۳۷۸، **داستان‌های برگزیده**، گزینش و تحلیل روح اله مهدی پور عمرانی، چاپ سوم، نشر روزگار.

۴- چوبک، صادق، ۱۳۸۷، **گزیده داستان‌ها**، داستانکده، خانه داستان صادق چوبک، http://aliaram.com .

۵- شکروی، شادمان و حسنعلی عباسپور، ۱۳۸۲، **داستان کوتاه جادویی که از نو باید بدان نگریست**، چاپ اول، نشر فره.

۶- شکروی، شادمان، ۱۳۸۴، **چخوف و ایونیچ تحولی در پرداخت یک مضمون ساده**، گلستانه، شماره ۶۸، صص ۷۵-۷۱.

۷- شکروی، شادمان، ۱۳۸۵، **مروری بر زندگی و آثار ایساک بابل**، گلستانه، شماره ۷۴، صص ۶۸-۶۰.

۸- شکروی، شادمان، ۱۳۸۶، **الگوهای حذف و گزینش در داستان کوتاه مدرن**، گلستانه، سال هفتم، شماره ۸۱، صص ۵۵-۴۸.

۹- شکروی، شادمان، ۱۳۸۶، **چخوف و جسارت نوشتن داستان‌های کوتاه دشوار**، گلستانه، شماره ۸۲، صص ۶۲-۵۲ .

۱۰- شکروی، شادمان، ۱۳۸۶، **روایت جاودان پروانه‌ها و تانک‌ها**، یادداشتی در مورد داستان‌های همینگوی از جنگ‌های داخلی اسپانیا، گلستانه، سال هفتم، شماره ۸۳، صص ۴۶-۳۷.

۱۱- شکروی، شادمان و افسانه صحتی، ۱۳۸۷، **مقایسه وجوه اشتراک و افتراق داستان‌های کوتاه آنتوان چخوف و صادق هدایت**، فصلنامه پژوهشی علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۵۴، تابستان ۱۳۸۶، صص ۳۳۰-۳۱۳.

۱۲- گلشیری، احمد، ۱۳۸۴، **ارنست میلر همینگوی**، بهترین داستان‌ها، چاپ اول، انتشارات نگاه.

۱۳- عباسپور اسفندن، حسنعلی و شادمان شکروی، ۱۳۸۷، **بررسی داستان رستم و اسفندیار با نگاهی به اصول داستان نویسی مدرن**، گزارش طرح پژوهشی، دانشگاه آزاد اسلامی‌واحد گرگان.

۱۴- مارکز، گابریل گارسیا، ۱۳۶۴، **بوی درخت گویاو**، ترجمه لیلی گلستان و صفیه روحی، چاپ اول، نشر نو.

۱۵- مدرس صادقی، جعفر، ۱۳۷۱، **لاتاری چخوف و داستانهای دیگر**، چاپ اول، نشر مرکز.

۱۶- نوروزیان، مسعود، شکروی، شادمان و صحتی، افسانه، ۱۳۸۶، **هنر شروع داستان در حکایات سعدی و داستان‌های کوتاه غرب**، پژوهش زبان و ادبیّات فارسی،شماره هفتم پاییز و زمستان، صص ۵۹- ۳۵.

۱۷- همینگوی، ارنست، ۱۳۵۵ **از پا نیفتاده**، ترجمه سیروس طاهباز، چاپ دوم، انتشارات مروارید.

۱۸- همینگوی، ارنست، ۱۳۶۴، **پروانه و تانگ**، ترجمه رضا قیصریه، چاپ اول، انتشارات شرکت تهران فاریاب.

۱۹- همینگوی، ارنست، ۱۳۶۳، **پیرمرد و دریا**، ترجمه نجف دریابندری، چاپ چهارم، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.

۲۰- همینگوی، ارنست، ۱۳۶۹، **جشن بیکران**، ترجمه فرهاد غبرایی، چاپ اول، ناشر مؤلف.

۲۱- همینگوی، ارنست، ۱۳۵۰، **وداع با اسلحه**، ترجمه نجف دریابندری، چاپ ششم، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

22- Norouzian Masoud and Shadman Shokravi(2003), Mathematical Patterns In Analysis Of Psychological Development Of A. Chekhov In "The Bishop" And "The Lady With The Dog". Proceeding of International Conference of Short Fiction, Theory and Criticism Salamanca Spain.

23- Shokravi Shadman and Masuod Norouzian(2004), Analysis of Technical Developments of A.Chekhov in His Famous Short Stories, 27th International Conference of Literature and Psychology, Arles France.

24- Shokravi Shadman and Masuod Norouzian Short Story and Mathematics http//www.perlit.com

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی