شمارهٔ سی و سوم
پاییز ۱۳۹۴
صفحات ۱۲۶-۱۰۵

آنیمیسم و پیوند آن با ناتورالیسم در آثار صادق چوبک

دکتر مریم حیدری*
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

هانیه غفاری کومله
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

چکیده

زندگی بخشیدن به اشیاء، پدیده‌های طبیعت، و مفاهیم انتزاعی را آنیمیسم می‌گویند که از طریق اعطای ویژگی‌های فیزیکی یا روان‌شناختی حاصل می‌شود. بارزترین گونهٔ آنیمیسم، انساندیسی است؛ اما مانندگی به حیوان یا گیاه و یا ساختن شکلواره‌های ترکیبی نیز بخش عمده‌ای از آنیمیسم را به خود اختصاص می‌دهند. *صادق چوبک* (۱۲۹۵- ۱۳۷۷ش) از نویسندگان معاصر ادبیات فارسی است که به این مقوله توجّه شایانی نشان داده‌است. بررسی‌ها نشان می‌دهند که آنیمیسم در آثار این نویسنده، از حد آرایه‌ای ادبی فراتر رفته، زیرساخت‌های ناتورالیستی اندیشهٔ مؤلف را بازگو می‌کنند. جبرگرایی، بی‌پرده‌گی‌های اخلاقی، مذهب‌ستیزی، بدبینی و سیاه‌اندیشی و عینت‌گرایی، ازجمله مؤلفه‌های ناتورالیسم هستند که چوبک آنها را با پیوندی ظریف با آنیمیسم، به تصویر می‌کشد. او در این مرحله متوقف نمی‌شود و با عدول از برخی از این اصول، نثری مخیّل و شاعرانه پدید می‌آورد.

واژگان کلیدی: آنیمیسم، صادق چوبک، ناتورالیسم

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *karvan@ymail.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۱/۱۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۸/۲۴

۱- مقدمه

صادق چوبک (۱۲۹۵- ۱۳۷۷ ش) ازجمله نویسندگان صاحب‌سبک ادبیات فارسی است. او در قالب‌های مختلف ادبی، ازجمله داستان کوتاه، رمان، نمایشنامه، و مختصری شعر، طبع‌آزمایی کرده‌است. با وجود برخی غثّ و سمین‌ها در شیوهٔ اندیشه و نوشتار، می‌توان خطوطی مشخص را که حاوی ارزش‌های هنری و سبک‌شناسانه هستند، در آثار وی دنبال کرد. یکی از این خطوط، بهره‌گیری وی از آنیمیسم برای بیان افکار ناتورالیستی است.

ناتورالیسم،[1] نظامِ کسانی است که طبیعت (یا همان ماده) را به عنوان اصل اولیه قبول دارند و همه‌چیز را به آن حمل می‌کنند (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ۳۹۳/۱) و ناتورالیست به نویسنده‌ای اطلاق می‌شود که می‌کوشد با مسائل اجتماعی همان برخوردی را داشته باشد که دانشمند علوم طبیعی با جانورشناسی (همان: ۱/ ۳۹۴-۳۹۳). ناتورالیسم، زادهٔ رئالیسم و عکس‌العملی علیه رمانتیسم بود. رئالیست‌های پیشگام نظیر شانفلوری[2] و لویی دورانتی،[3] از «زیباسازی» متنفر بودند، از تک‌روی پرهیز می‌کردند و جنبهٔ اجتماعی انسان را در نظر می‌گرفتند، وقایع عصر حاضر را بر وقایع تاریخی ترجیح می‌دادند و اشخاص کوچک و ضعیف را به تصویر می‌کشیدند (نک. همان: ۱/ ۳۹۴).

هدف اصلی ناتورالیست‌ها در وهلهٔ اول، دست یافتن به عینیت بود؛ به این منظور حتی دست به مستندسازی می‌زدند و آثار خود را برمبنای یادداشت‌های فراهم‌آمده از اجتماع می‌نگاشتند. آنها برای این عینیت‌سازی و حقیقت‌نمایی، به صورت گزینشی عمل می‌کردند و پلشتی‌ها و تلخی‌های جامعه را پررنگ‌تر می‌دیدند و بر جبرگرایی و مذهب‌ستیزی اصرار می‌ورزیدند. مشخصات آثار ناتورالیستی را می‌توان به شرح زیر خلاصه کرد:

۱- فرد یا اجتماع بشری هیچ‌گونه مزایا و سجایای اخلاقی ندارد و اگر چنین مزایایی در او دیده شود، حاصل ارادهٔ خود او نیست؛ بلکه زاییدهٔ قوانین علمی و عوامل طبیعی است. درنتیجه در آثار ناتورالیست‌ها مردم اختیاری از خود ندارند. همه‌جا بدی و ریا و خیانت و تیره‌روزی به چشم می‌خورد و انسان‌هایی که از آزادی اراده محروم‌اند، در زیر بار جبر و شرایط جسمانی و روحی دست‌وپا می‌زنند.

1. naturalism
2. Champfleury
3. Louis Edmond Duranty

۲- در آثار ناتورالیستی به ذکر و تشریح جزئیات می‌پردازند و این تشریح، بیشتر نظیر تحقیق پزشکی و علمی است.

۳- وضع جسمانی، به عنوان اصل پذیرفته شده‌است و تظاهرات روحی، اثر و نتیجهٔ شرایط جسمانی است، و وضع جسمی، بنابه قوانین وراثت، از پدر و مادر به انسان می‌رسد.

۴- در آثار ناتورالیستی، اغلب مکالمهٔ اشخاص به زبان محاوره آورده می‌شود و منظور، نزدیکی هرچه بیشتر به واقعیت است (نک. کامیابی مسک، ۱۳۸۴: ۱۰).

در آثار چوبک تمامی مؤلفه‌های فوق به طرز چشمگیری دیده می‌شوند. هرچند در آثار سایر نویسندگان هم‌عصر وی نیز کمابیش این ویژگی‌ها به چشم می‌خورند، ولی غالباً به یک یا چند خصیصه منحصر می‌شوند و مجموعِ همهٔ اصول را دارا نیستند. چوبک برای بیان افکار ناتورالیستی، گاه به‌صراحت سخن می‌گوید و گاه به‌ظرافت. ظرافت او زمانی است که به‌جای تشریح مستقیم فضا و شخصیت‌ها، به عناصر موجود در داستان روحی تازه می‌دمد و به یاری آنیمیسم، به لایه‌های پنهان روح شخصیت‌ها رخنه می‌کند و فضای داستان را در ذهن خواننده مجسّم می‌سازد.

«آنیمیسم»[1] برگرفته از واژهٔ لاتین «animus» به معنای «روح» و «زندگی» است. جان‌بخشی به اشیا، پدیده‌های طبیعت، و مفاهیم انتزاعی، آنیمیسم نامیده می‌شود. آنیمیسم از طریق اعطای ویژگی‌های فیزیکی یا روان‌شناختی حاصل می‌شود. برای نخستین‌بار انسان‌شناس انگلیسی ادوارد برنت تایلر[2] (۱۹۱۷-۱۸۳۲) در سال ۱۹۷۱ این واژه را برای تبیین نظریهٔ خود درباب خاستگاه دین به کار برد (برد دیوید،[3] ۱۹۹۹: ۶۷).

انسان بَدَوی خود را از تبار گیاهان و حیوانات می‌دانست. نام آنان را بر خود می‌نهاد و به آنان تشبّه می‌کرد. با این حال، قدرت طبیعت را بسیار فراتر از اندیشهٔ بشری می‌دانست؛ قدرتی غالباً ویرانگر که برای تسکین آن باید موجبات خشنودی‌اش را فراهم آورد. جیمز جرج فریزر که در زمینهٔ مردم‌شناسیِ اقوام بدوی پژوهش‌های ارزشمندی انجام داده‌است، شواهد فراوانی از حاکمیت طبیعت بر انسان که حتی در این عصر نیز

1. Animism
2. Edward Burnett Taylor
3. Bird- David

منجر به قربانی‌های انسانی می‌شود، ارائه می‌دهد (فریزر، ۱۳۹۲: ۱۵۵). اعتقاد به روح حاکم بر طبیعت یا اشیای مرموز و مقدس که توتم[1] خوانده می‌شدند، باور قدرتمندی بود که به رفتار بدویان شکل می‌داد.(۱) آنان روح و ماده را دو پدیدهٔ جدا از هم نمی‌دانستند. بنابراین هرچیز را دارای روح و بعضاً معرفت انسانی می‌پنداشتند. انسان‌دیسی طبیعت و اشیا، گام نخست در جانمندانگاری بود. اما آدمی حتی از حد پدیده‌های ملموس نیز فراتر رفت و به مفاهیم انتزاعی، رنگ‌وبوی انسانی بخشید. با سنگ و چوب خدایانی به شکل خود ساخت و گاه با تخیل قدرتمند خود به ایجاد شکلواره‌های ترکیبی[2] نیز پرداخت.(۲) (صابری، ۱۳۹۲: ۱۷). برای مثال گاو و «انسان-گاو» در آشور مظهر قدرت و سلطنت بود، گاوی با سر انسان که گاهی بالدار هم بود (قرشی، ۱۳۸۹: ۱۲۹).

با پیشرفت تمدن و پی‌بردن به اهمیت عقلانیت و قوّهٔ ناطقه، به‌عنوان ابزارهای متمایزکنندهٔ انسان از سایر موجودات، به‌تدریج شکافی میان انسان با جهان ایجاد شد؛ به‌طوری که حس برتری‌جویی در او بیدار شد و خدایان را به عرصهٔ خرافه‌ها راند. بدین ترتیب، در اوایل قرن بیستم، انسان‌محوری و عقل‌گراییِ صِرف در فلسفهٔ اومانیستی مطرح گشت. در اومانیسم[3] وجود هرگونه موجود ماورای طبیعی، ادعایی اثبات‌ناپذیر پنداشته شد. برآیند چنین تفکری، علم‌پرستی یا علم‌زدگی بود (نک. حسنی، ۱۳۹۲: ۱۳۴)(۴) اما هم‌نوع خود تلقّی کردن و دارای نیازهای مشابه خود دانستنِ تمامی پدیده‌ها اندیشه‌ای بود که هرگز از ذهن بشر پاک نشد. همان‌گونه که مکتب ادبی رمانتیسم، واکنشی بود علیه قواعد خشک کلاسیسیم (نک. هارلند، ۱۳۹۳: ۱۳۸-۱۰۹)، شکستن قواعد عقل‌گرایانه در ادبیات نیز نهضتی بود علیه فلسفهٔ اومانیستی. شخصیت‌های غریب، راوی‌های شگفت و تجربه‌های جدیدِ فرمی، ارمغان‌هایی بودند که شکل‌گرایان روس، خصوصاً ویکتور شکلوفسکی (۱۹۸۴-۱۸۹۳)، جهت جذابیت و غنای بیشتر به ادبیات پیشنهاد کردند. به این بهانه یک بار دیگر آنیمیسم وارد عرصهٔ ادبیات شد.

در ادبیات فارسی اغلب پژوهشگرانی که به تحقیق در مقولهٔ آنیمیسم پرداخته‌اند، ناظر به عنصر فرم بوده‌اند و آنیمیسم را در دو قالب قرار داده‌اند: استعارهٔ مکنیه و اسناد

1. totem
2. therianthropism
3. Humanism

مجازی.[۴] حال آنکه آنیمیسم می‌تواند در اشکال دیگر، ازجمله تشبیه نیز ظاهر شود. در این میان، شفیعی کدکنی به جنبهٔ مفهومی آنیمیسم می‌پردازد و می‌گوید: یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال در شعر، تصرفی است که ذهن شاعر در اشیا و در عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند و از رهگذر نیروی تخیل خویش به آنها حرکت و جنبش می‌بخشد و درنتیجه هنگامی که از دریچهٔ چشم او به طبیعت و اشیا می‌نگریم، همه‌چیز در برابر ما سرشار از زندگی و حرکت و حیات است. ناقدان اروپایی در تعریف آن می‌گویند: بخشیدن خصایص انسانی است به چیزی که انسان نیست و یا بخشیدن صفات انسان و به‌ویژه احساس انسانی به چیزهای انتزاعی، اصطلاحات عام و موضوعات غیر انسان یا چیزهای زندهٔ دیگر و از آن در ادبیات اروپایی با عنوان «personification»[۶] و «vividness» تعبیر می‌کنند. توضیحات عبدالقاهر و شریف رضی، صاحب تلخیص و همهٔ علمای بلاغت به طوری است که از قانون کلی سخن می‌گویند، اما اگر به شواهدی که می‌آورند دقت کنیم، به‌خوبی درمی‌یابیم که همه‌جا منظور از استعارهٔ مکنیه یا بالکنایه، همین مسألهٔ «تشخیص» است، با این تفاوت که حوزهٔ تشخیص از انسان به حیوان وسعت یافته‌است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۵۳-۱۴۹).

در این مقاله به‌جای تعابیر گوناگون، از اصطلاح آنیمیسم (و نه تشخیص که تعبیر رایجی است) استفاده شد؛ زیرا هیچ‌یک از توضیحات فوق برای تعریف جان‌بخشی، جامع و مانع تشخیص داده نشد. علمای بلاغت سنتی، به صورت‌های وهمی و غالباً حیوانوار نظر دارند، و محققان اروپایی به انسان‌دیسی. حال آنکه آنیمیسم بیانگر هرگونه حرکت، جنبش، زندگی و روح است که می‌تواند مانندگی شیءِ بی‌جان یا مفهوم انتزاعی به گیاه، حیوان و انسان را شامل شود.

ساده‌ترین شیوهٔ بیان آنیمیسم این است که گوینده، مورد الف (بی‌جان) را به مورد ب (جاندار) مانند کند؛ گاه با ادات تشبیه و گاه بدون آن یا با حذف یکی از ارکان اصلی تشبیه (استعاره)؛ اما برخی نویسندگان روش‌های پیچیده‌تری را اِعمال می‌کنند که نیازمند بررسی و تحلیل است. به‌طور مثال، نگاه شخصیت‌ها یا راوی به اشیای اطراف، طرز تلقی آنها از امور انتزاعی (نظیر روح، خدا، شیطان) و نوع تجسدی که به آنها می‌بخشند، یا به‌کارگیری فابل و تمثیل در بستر و هیأتی تازه.

آثار چوبک حاوی این شگردهای تازه و ضمنی است. شخصیت‌ها در داستان‌های چوبک، غالباً اشیا را چنان می‌بینند که می‌خواهند، و جهان را چنان می‌یابند که با خواسته‌های درونی‌شان همسو باشد. حتی حیوانات نیز برخی خصیصه‌های انسانی (اغلب منفی) را حمل می‌کنند تا نویسنده را در به تصویر کشیدن فضای ناتورالیستی یاری کنند.

۲- پیشینهٔ تحقیق

از آثاری که به‌طور خاص دربارهٔ چوبک نوشته‌اند، می‌توان به این موارد اشاره کرد: «میراث داستان‌نویسی چوبک» از یعقوب آژند (۱۳۷۶)، «درون‌مایه‌های داستان‌های صادق چوبک با تکیه بر رمان سنگ صبور» از غلامرضا پیروز (۱۳۸۶)، «بررسی برخی وجوه اشتراک و افتراق داستان‌های کوتاه چوبک و ادگار آلن‌پو» از افسانه صحتی و دیگران (۱۳۸۸)، و «مطالعهٔ شکلی و ساختاری داستان‌های صادق چوبک» از رحمان مشتاق‌مهر (۱۳۹۰)؛ *نقد آثار چوبک* از عبدالعلی دستغیب (۱۳۵۳)، *یاد صادق چوبک*، گردآوردی علی دهباشی (۱۳۸۰)، و *نقد و تحلیل و گزیدهٔ داستان‌های صادق چوبک* از حسن محمودی (۱۳۸۱). علاوه‌بر این، در کتب مربوط به نقد داستان، نظیر *قصه‌نویسی* از رضا براهنی (۱۳۶۲) جای‌جای از چوبک و سبک سیاق او سخن به میان آمده‌است. تمامی آثار فوق به برخی ویژگی‌های سبکی این نویسنده (ازجمله عامیانه‌نویسی، توجه به فرهنگ بومی و گزینش شخصیت‌ها از میان طبقات فرودست جامعه) که جلوهٔ بارزی در آثار وی یافته‌اند، پرداخته‌اند و سایر خصوصیات، از نظر ایشان مغفول مانده‌است. حال آنکه تازگی تصاویر آنیمیستی، بسامد فراوان آنها و پیوندشان با ویژگی‌های ناتورالیستی می‌تواند نظر پژوهشندگان را به خود جلب کند. تنها محمدعلی آتش‌سودا در مقالهٔ «شیوهٔ داستان‌نویسی چوبک» (۱۳۸۴) بخشی را با عنوان «اسناد مجازی و تشبیه حیوان به انسان» به آنیمیسم اختصاص داده‌است. البته محمود بشیری و نرگس کشانی در مقالهٔ «مکتب ناتورالیسم و صادق چوبک» (۱۳۹۲) به طرح اختلاف نظرهای پژوهندگان دربارهٔ ناتورالیستی بودن آثار چوبک پرداخته‌اند و شهلا حائری و سعدی جعفری کردگار نیز در مقاله‌ای به زبان فرانسه، با عنوان «صادق چوبک، فراسوی ناتورالیسم»[1] (۲۰۱۰) به مقایسهٔ آثار امیل زولا (آسوموار،[2] نانا،[1] ژرمینال[2]) با آثار چوبک پرداخته‌اند.

1. Sadeq Tchubak au-delà du naturalisme
2. Assommoir

با وجود مقالات، کتاب‌ها و یادداشت‌هایی دربارهٔ سبک و سیاق فکری و نگارشی چوبک، هنوز جایی خالی برای بررسی این مقوله باقی است که ضرورت انجام این تحقیق را موجب شده‌است.

۳- ویژگی‌های ناتورالیستی آثار چوبک براساس آنیمیسم

۳-۱- جبرگرایی

ناتورالیست‌ها با نمایش انحطاط انسان به حالت دون انسانی، روند تکاملی را وارونه می‌کنند. طبق اندیشهٔ آنها، انسان، خاصه در مواقع بحرانی، تحت یک فشار به تحریک غریزهٔ جنسی یا تحت تأثیر الکل، به حیوانیت بدوی نهفته در وجودش بازمی‌گردد. نوشتار ناتورالیستی تصاویر فراوانی از دنیای حیوانات دارد (فورست و اسکرین، ۱۳۷۵: ۲۷). بنابراین عقیده، آدمی چیزی جز حیوانی گرفتار غرایز و اسیر در دست اجتماع و وراثت نیست. چوبک این اسارت روح را با تجسم آن به شکل حیواناتی سیه‌روز نشان می‌دهد. برای جبرگرایی چوبک در حوزهٔ آنیمیسم، چند الگوی کلی می‌توان یافت.

۱- موضوع شمار فراوانی از داستان‌های چوبک «جانوری گرفتار در جایی» است. چوبک در این آثار، روح گرفتار آدمی را به شکل جانوری ضعیف و آسیب‌دیده نشان می‌دهد که به‌ظاهر، هم‌دردی جمع را برمی‌انگیزد. اما افرادِ گردآمده، درحقیقت تماشاچیانی هستند که یاری‌شان از حد اظهار نظرهای گوناگون فراتر نمی‌رود و دست‌مایه‌ای برای وقت‌گذرانی یافته‌اند. در «عدل» اسبی پای‌شکسته را می‌بینیم، در «بچه‌گربه‌ای که چشمانش باز نشده بود»، بچه‌گربه‌ای داخل لوله‌ای سیمانی افتاده، و در «پاچه‌خیزک» موشی درون تله گرفتار شده‌است. تمامی این داستان‌ها به شکل نمایشنامه‌ای یک‌صحنه‌ای هستند. حیوان تیره‌روز در مرکز واقعه، و شخصیت‌های انسانی که هریک نمودار تیپ‌های مختلف جامعه‌اند (مرد دهاتی، آقای کراواتی، شاگرد شوفر، سید عمامه‌به‌سر و غیره) در پیرامون واقعه دور می‌زنند. وجدان بیدار این حوادث فقط کودکانی هستند که روحشان هنوز آلودهٔ جمع بزرگ‌سالان نشده‌است. نظیرهٔ انسانی جانوران گرفتار را در داستان‌هایی چون «دزد قالپاق» و «عروسک فروشی» می‌بینیم. در این داستان‌ها کودکان سیه‌روز به‌جای حیوانات می‌نشینند و همان سرنوشت را می‌یابند.

---

1. Nana
2. Germinal

۲- الگوی دیگری که چوبک برای تجسد روح‌های گرفتار خلق می‌کند، دوگانه‌سازی شخصیت‌ها به شکل انسان/ حیوان است. *سنگ صبور* با گفت و شنود احمدآقا با «آسید ملوچ»، (عنکبوت درون شیشه) آغاز می‌شود. این گفتگو را می‌توان نوعی حدیث نفس به شمار آورد؛ زیرا عنکبوت نمادی از احمدآقاست که در خانه‌ای سست که هر لحظه زلزله آن را می‌لرزاند، زندگی می‌کند. گاه احمدآقا نیز دچار دوگانگی شخصیت می‌شود و در اینکه آیا آسیدملوچ است یا خودش، تردید می‌کند (با اینکه آسیدملوچ عنکبوتی ماده است). احمدآقا نیز همانند عنکبوت، گرفتار تارهای تنیدهٔ خویش است و به خاطر همان عقاید موروثی حاضر نیست از شرم بدنامی، با عشقش، گوهر، ازدواج کند. در «مردی در قفس» ارتباط مرد با راسو (سگی که او هم مانند آسیدملوچ ماده است)، یادآور دوگانگی شخصیت داستان است. بخش مادینه در هر دو داستان سرانجام خود را رهایی می‌بخشد: آسیدملوچ از شیشه، و راسو از باغی که در آن همه‌چیز جز عشق برایش فراهم است، می‌گریزند.

۳- شکل روشن‌تر جبرگرایی چوبک را در داستان «قفس» می‌بینیم. مرغ و خروس‌ها - تمثیلی از افراد جامعه - یکی‌یکی برای کشته‌شدن بیرون می‌روند، اما درقفس‌ماندگان، بی‌اعتنا به این امر، همچنان بر سر دانه‌ای در حال منازعه هستند.

نکتهٔ ظریف در داستان‌های فوق این است که چوبک، آزادی را به طور کامل نفی نمی‌کند و برای این روح‌های ستم‌دیده، قدرتی موهوم، مخوف و انقلابی تصور می‌کند که می‌تواند منجر به نابودی ستمگران شود. در «پاچه‌خیزک»، زمانی که مردم روی موش نفت می‌ریزند تا او را بسوزانند، موش به سمت تانکر نفت‌کش می‌دود و موجب انفجار و آتش‌سوزی می‌شود. در «بچه‌گربه‌ای که چشمانش باز نشده بود»، مادرِ گربه با ظرافت جوجهٔ یکی از افراد حاضر در جمع را بی‌آنکه کسی متوجه شود، می‌رباید و به بچه‌اش می‌رساند، و در «عدل»، اسب ناله‌ای نمی‌کند و قیافه‌ای آرام و بی‌التماس دارد.

سرگذشت این موجودات در آثار چوبک و همین‌طور هدایت (سگ ولگرد)، شاید برخلاف نظر برخی پژوهندگان (نک. مشتاق‌مهر، ۱۳۹۰: ۱۲۳) بیان روان‌شناسی حیوانات نیست؛ بلکه حکایت سرگشتگی بشر است. فروبردن آنان در قالب‌های حیوانی، نوعی سمبولیسم، شاعرانگی و یا به تعبیری، تقیّهٔ ادبی محسوب می‌شود.

۳-۲- بی‌پردگی‌های اخلاقی

پیروان مکتب ناتورالیسم کشف‌کردند رمانی که در آن مطالب وقیحی بیان شود، در خوانندگان طبقهٔ متوسط، هم عدم تأیید و هم شیفتگی برمی‌انگیزد. از این طریق، مکتب ناتورالیسم نوع تازه‌ای از جذب خواننده را بنا نهاد که از آن زمان تا امروز قدرت دارد (هارلند، ۱۳۹۳: ۱۶۸). اما آنان برای بیان این مطالب غیراخلاقی نیاز به وسیله‌ای برای توجیه داشتند و بالاخره آن را در علم که بی‌طرف و بی‌غرض است، یافتند. از نظر ایشان، مسؤولیت علمی رمان‌نویس هنگامی تحقق می‌یابد که از دخالت خودداری کند. به همین ترتیب اگر نتیجهٔ یک رمان برخلاف اصول اخلاقی جامعه از آب درآید، نمی‌توان رمان‌نویس را مقصر دانست (همان، ۱۷۰-۱۶۹). امیل زولا (۱۹۰۲-۱۸۴۰) در دفاع از این اندیشه می‌گوید: «همان‌طور که نمی‌توان تصور کرد شیمی‌دان نسبت به نیتروژن به خاطر خطری که برای زندگی در بردارد، عصبانی شود، و یا با اکسیژن به خاطر فوایدش مهربانانه همدلی کند؛ رمان‌نویسی هم که احساس می‌کند لازم است در مقابل بدی‌ها برآشفته و عصبانی شود و فضایل و نیکی‌ها را بستاید، مدارکی را که عرضه می‌دارد، ضایع می‌کند.» (همان: ۱۷۱).

در آثار چوبک بی‌پردگی‌های اخلاقی و تأکید بر مسائل جنسی آشکارا دیده می‌شود. او در *سنگ صبور* در توجیه طرز تفکر شخصیت‌ها که غالباً از فرودست‌ترین افراد جامعه هستند، می‌گوید: «تو منتظری جهان‌سلطون از فلسفهٔ ملاصدرا حرف بزنه؟ تو یادت رفته که حقایقی هم هس؟» (چوبک، ۱۳۵۲: ۷۶).

شخصیت‌ها در این داستان‌ها با جان‌بخشی به پدیده‌ها یا اشیائی خاص، به اظهار و افشای منویّاتشان می‌پردازند و وضعیت روحی خود را عینی می‌کنند. در این آثار شخصیت‌ها غالباً کمبودها، گره‌ها و محرومیت‌های جنسی خود را با نگاه آنیمیستی به اشیای اطراف جبران می‌کنند و احساسات خود را با مکانیسم دفاعی برون‌افکنی،[۶] به آنها نیز نسبت می‌دهند. دو داستان «گل‌های گوشتی» و «نفتی» نمونه‌های خوبی برای این‌گونه هستند. در نفتی، عذرا -دختر پابه‌سن گذاشته‌ای که آرزوی ازدواج دارد - اشیا را به شکل موجودات مذکر می‌بیند. او نه در آرزوی سروسامان یافتن، که در عطش ارضای مسائل جنسی است:

> به دخیل دبیت سربی‌رنگ که خشن و مردانه کنار گره شله گلی خودش بسته شده بود، خیره شد. از دیدن آن دلش تو ریخت و حس کرد که محبت سرشاری از آن گره در دلش پیدا شد. گره دبیت برایش مظهر یک مرد قوی و دلخواه شده بود (چوبک، ۱۳۳۴: ۱۱).

چوبک حتی قبر داخل ضریح را نیز به چشم خریدار می‌نگرد و دربارهٔ قد رشید مُرده می‌اندیشد (همان). در گل‌های گوشتی نیز مراد که لاتی آسمان‌جل است، هنگامی که طرح گل‌های خشخاش را بر پیراهن زنی زیبا می‌بیند، گل‌ها را زنده و بخشی از جسم زن تصور می‌کند (همان: ۲۳-۲۲).

۳-۲- مذهب‌ستیزی

مدافعان کلیسا عقیده داشتند: «لازم است که در جامعه اشخاصی وجود داشته باشند که زیاد کار کنند و زندگی محقری داشته باشند. فقر، قانون قسمتی از جامعه است. این قانون خداوندی است و باید از آن اطاعت کرد» (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ۴۰۲/۱). پس برای ناتورالیست‌ها که با محافظه‌کاری و سکون‌پرستی مخالف بودند، ناتورالیسم در درجهٔ اول یک روش ضدکلیسایی و پایانی بود بر تابوهای کهنه (همان). آنان به اصالت ماده معتقد بودند و دخالت خدا در امور جهان را غیرلازم می‌شمردند.

ستیز با مذهب، به‌عنوان یکی از مظاهر جهل و خرافه، یکی از درون‌مایه‌های داستانی هم‌عصران چوبک است. حتی نویسندگانی باورمندتر چون آل‌احمد نیز گاه با احتیاط و دست‌به‌عصا، در این مسیر گام برمی‌دارند. مخالفت چوبک با مذهب (خصوصاً اسلام) در جای‌جای آثارش مشهود است، اما اوج این تفکر در نگاه آنیمیستی او زمانی بیشتر آشکار می‌گردد که مفاهیم انتزاعی را به شیوهٔ خود تجسد می‌بخشد. با اعطای ویژگی‌های فیزیکی به این امور، او به عرصهٔ انسانوارگی خدایان[1] وارد می‌شود و این مفاهیم را به شکل شخصیت‌های شگفت و افسانه‌ای درمی‌آورد. در *سنگ صبور*، اهریمن چنین شمایلی دارد:

> پری‌ای است سخت خوب‌رو با موهای زرّینِ دراز که بر شانه‌هایش افتاده و تاجی از گوهرهای گوناگون بر تارک دارد. دو بال سفید ژاله‌نشان از دو سو بر کتف دارد. ظریف، زیبا، چالاک و هوشمند است (چوبک، ۱۳۵۲: ۳۲۷).

پیش از او جمال‌زاده نیز این شیوه را که در ادبیات کهن نیز بی‌سابقه نیست، به نحوی طنزآمیز در *صحرای محشر* آزموده بود:

> بال و پرش سرتاسر آبنوسی بود و لباسش برخلاف فرشتگان دیگر که جمله جامه‌های رنگارنگ بر تن داشتند، از پارچه‌ای بود به سیاهی پر کلاغ که مانند بلور مشکی‌رنگی می‌درخشید و چشم

1. anthropophormism

را خیره می‌کرد. تاجی از زمرد یکدست بر سر داشت و از حیث قدوقامت و کت‌وکوپال نیز مبلغی از فرشتگان معمولی بزرگ‌تر به نظر می‌آمد ... گفتم ... خیلی جسارت است ولی چه خوب می‌شد حضرت‌عالی نیز خودتان را معرفی می‌فرمودید. زهرخندی در گوشهٔ لبانش نقش بست و در کمال سادگی گفت: «اسم من شیطان است» (جمال‌زاده، بی‌تا، ۱۹۰-۱۸۶)

ولی چوبک از این نیز فراتر رفته و خدا/ زروان را در تقابل با شیطان، موجودی عفِن و کریه‌المنظر نشان می‌دهد:

دیو درشت‌اندام ترسناکی است با تن خال‌خالی با دو شاخ منحنی چرک زنگ‌خورده و چشمان آتش‌بار. دو بال چرکین سیاه از کتف‌هایش آویزان است و دمی چون دم گاو دارد (چوبک، ۱۳۵۲: ۳۲۷).

۳-۴- بدبینی و سیاه‌اندیشی

با اینکه زولا معتقد به اصالت ماده و تشریح‌کنندهٔ مسائل جسمانی بود، روحیه‌ای انقلابی و مبارز داشت. برخلاف او، پیروانش از میان انواع مؤلفه‌های ناتورالیسم، به نشان دادن زشتی‌ها اصرار ورزیدند. از نگاه ایشان «زندگی روزمرهٔ همه‌کس از غرایز ناچیز یا پست و یا از زشتی‌ها تشکیل شده‌است. زیبایی و خصال نیکو، یا خیال و تصوری بیش نیست، و یا اگر هم واقعیتی داشته باشد، استثنایی و نادر است و نمی‌تواند موضوع رمان قرار گیرد. رمان باید پستی‌ها و دورویی‌های مزورانهٔ زندگی اجتماعی را که براساس معایب و خودخواهی‌ها بنا شده‌است، نشان دهد» (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ۱/ ۴۲۲-۴۲۱).

چوبک برخلاف نظر برخی منتقدان (نک. آژند، ۱۳۷۶: ۹۰) راوی خونسرد و بی‌طرفی نیست. نگاه او هنگام جان‌بخشی نیز جبرگرایانه و تلخ است. در فضایی که از منظر چشم او می‌بینیم، پدیده‌ها یا خفته‌اند یا نشسته یا در حال خمیازه‌کشیدن و ناله‌کردن هستند. خطوط اصلی افکار نویسنده که نگاهی عمیق به پلشتی و تیرگی جامعه است، با استفاده از آنیمیسم پررنگ می‌شوند.

آنیمیسم‌ها می‌توانند موجب سریع یا کند جلوه‌کردن رخدادهای داستان شوند. چوبک گاه با افعالی چون دویدن، پریدن، و "دنبال‌کردن، عناصر بی‌جان را به حرکت و جنبش وامی‌دارد:

نگاهش به پیراهنش افتاد و دید مثل یک ورق کاغذ روزنامه، دنبال اتومبیل تو جاده می‌دود (چوبک، ۱۳۸۲: ۲۲).

یک وقت صبح از خواب پا می‌شدی می‌دیدی ماسه تپه‌ای که دیروز آن سوی صحرا بوده، راه افتاده خودش را کشانده و رفته (همان: ۳۹).

اما غالباً این افعالِ حرکتی، بیش از آنکه بیانگر پویایی باشند، نوعی کاربرد زبانی هستند. مثلاً به‌جای «ظاهر شدن» فعل «دویدن» می‌آید که دلالت بر حرکت ندارد:

خندهٔ شل و ول لوسی تو صورتش دوید (چوبک، ۱۳۵۵ الف: ۴۴).

شادی تو چهره‌اش دوید (چوبک، ۱۳۵۵ب: ۷۱).

در کنار این فعل‌ها، افعال یا صفاتی که کاملاً دلالت بر رخوت و سکون می‌کنند، در آثار چوبک بسامد فراوانی دارند و میزان آنها از افعال پویا و حرکتی بیشتر است. علت آن را دیدگاه‌های ناتورالیستی نویسنده می‌توان دانست که زندگی را سراسر یکنواخت و عاری از شادی می‌داند. او مدام از افعال و صفت‌هایی بهره می‌گیرد که حالت ایستایی و سکون دارند، مثل خوابیدن، نشستن، خمیازه کشیدن، آبستنی. در عبارات زیر نمونه‌هایی از این افعال دیده می‌شوند:

صدای دندان‌غرچهٔ جرثقیل‌ها که مدتی پیش از کار افتاده بودند تو گوش جواد زق‌زق می‌کرد (چوبک، ۱۳۵۵ب: ۹).

پرده تو جعبهٔ استوانه‌ای خود، بغل سید دراز کشیده بود (همان: ۶۹).

زیر چشم‌هایش خورجین‌های بادکردهٔ چین و چروک دهن‌وازکرده بود (همان: ۷۹).

خورشید داشت تو رختخوابش یله می‌شد (همان: ۹۴).

یک دیوان کهنهٔ چرم قهوه‌ای و دوتا چمدان روه گرفته که بغل هم نشسته و منتظر سفر بودند (همان: ۱۱۳).

برخی تصاویر آنیمیستی که از این دست هستند، غالباً تکرار می‌شوند و به صورت تکیه‌کلام یا سبک فردی نویسنده درمی‌آیند: خانه‌های توسری‌خوردهٔ سنگی (چوبک، ۱۳۸۲: ۲۸)؛ مرده‌شور خانهٔ توسری‌خوردهٔ گورستان (همان: ۳۱)؛ کومه‌های کوچک توسری خورده (همان: ۱۰۲). (۷)

۳-۵- تشریح جزئیات

اطناب یکی دیگر از ویژگی‌های آثار ناتورالیستی است. شخصیت‌ها، خصوصاً فضاهای داستان (در تئاتر، صحنه‌ها) به‌تفصیل توضیح داده می‌شوند. مثلاً زولا «آسوموار» را با این توصیفات (که به شیوهٔ ناتورالیست‌ها سرشار از نکبت و تیرگی است) آغاز می‌کند:

... ژروز روی لبهٔ تخت نشست، بالای سرش لباس‌های چیت رنگ‌ورو رفته، از سیمی که به کمک نخ به سقف وصل کرده بودند، آویزان بود. چشمان اشک‌آلودش روی سرتاسر اتاق فلاکت‌بار تنگ

می‌لغزید. اثاثیهٔ اتاق یک اشکاف چوب گردو بود که جای یک کشویش خالی مانده بود و سه صندلی حصیری و یک میز کوچک چرک و چرب که تنگِ آبِ ترک‌خورده‌ای رویش قرار داشت ... یک کلاه کهنهٔ مردانه در انتهای اتاق از زیر پیراهن‌ها و جوراب‌های کثیف بیرون می‌زد و کنار دیوارها، روی پشتی مبل‌ها، یک شال سوراخ‌سوراخ و یک شلوار مندرس و گل‌آلود آویزان بود. آخرین لباس کهنه‌هایی که حتی کت‌وشلواری‌ها دست رد به سینه‌شان می‌زدند (زولا، ۱۳۶۱: ۱۸-۱۷).

با وجود مقایسه‌هایی که میان چوبک با نویسندگانی چون صادق هدایت (۱۳۳۰-۱۲۸۱ش) و ادگار آلن‌پو (۱۸۴۹-۱۸۰۹م)، به‌عنوان نویسندگانی که آثار وهم‌آلود و سوررئالیستی پدید می‌آورند، صورت گرفته‌است (نک. صحتی و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۲۲)، فضای داستان‌های چوبک، با وجود تیرگی واقعی است. او متناسب با فضای حاکم بر داستان به آنیمیسم‌ها شکل می‌دهد و همانند ناتورالیست‌ها با اطناب به شرح جزئیات می‌پردازد. او در *تنگسیر* که آن را به تأسی از *شلوارهای وصله‌دار* رسول پرویزی (۱۳۵۶-۱۲۹۸ش) نگاشته‌است، به شیوهٔ نثر فنی - که در آن توصیف بر خبر رجحان می‌یابد - مجالی برای پیرایه‌بندی به اثری ساده و مختصر یافته‌است.[۸] این پیرایه‌ها غالباً از جنس آنیمیسم هستند. از این نظر، چوبک گامی فراتر از ناتورالیسم برمی‌دارد و به عرصهٔ سمبولیسم و خیال‌پردازی‌های شاعرانه که از قضا هم‌زمان با ناتورالیسم در حال رشد و شکوفایی است، وارد می‌شود (دربارهٔ هم‌زمانی این دو مکتب و تأثیر آنها بر یکدیگر نک. هارلند، ۱۳۹۳: ۱۶۵-۱۶۱).

پرویزی تنها به دو تشبیه مفصل اکتفا می‌کند و از آنیمیسم بهره‌ای نمی‌گیرد؛ اما چوبک به کمک شبکهٔ درهم‌تنیده‌ای از صناعات و آنیمیسم‌ها فضاسازی می‌کند. این توصیف‌های آنیمیستی غالباً با رخدادها و روحیات اشخاص تناسب موضوعی دارند. بهترین نمونه از این دست را در *تنگسیر* می‌توان یافت. داستان که در بوشهر و روستاهای اطراف آن در جریان است، سرشار از تصاویر آنیمیستی خورشید، نخل و دریاست: آفتاب سوزان مانند ورقهٔ جیوهٔ گداخته‌ای خودش را رو زمین انداخته بود (چوبک، ۱۳۸۲: ۳۷)؛ نخل‌ها شق و رق و لاغر و سیاه‌سوخته، پشت سر هم سرک می‌کشیدند (همان: ۳۹)؛ نرمه موج‌ها اخم کردند. (همان: ۱۸۳)، در «گورکن‌ها» نیز تصاویر، به‌تلویح، گویای رنج، ترس و پنهان‌کاری دخترکی هستند که فرزند نامشروع خود را در دل خاک مدفون می‌کند: لپ‌های دخترک از نان آبستن شد (چوبک، ۱۳۵۵ج: ۱۰)؛ آفتاب توی جنگل قایم شد (همان: ۱۴)؛ جنگل او را بلعید (همان: ۲۳).

در شیوه‌ای دیگر، همخوانی آنیمیسم‌ها با رخدادها از حد توصیف فراتر می‌رود و جلوه‌های بصری و سینمایی را تقویت می‌کند. نمونهٔ این شیوه را می‌توان در داستان «چرا دریا توفانی شده بود» یافت. چهار شوفر کامیون به خاطر گل و لجن باتلاق (نمادی از وضع اسف‌بار زندگی‌شان)، در جادّه متوقف شده‌اند. آنها که در حال تریاک کشیدن هستند و حرفی برای گفتن ندارند، به حدیث نفس مشغول‌اند. فضای داستان حالت ایستایی و سکون دارد. آنیمیسم‌هایی هم که در این قسمت آورده شده، بر سکون دلالت دارند: «یک خال آبی گوشهٔ مردمک بی‌نور چشمش خوابیده بود» (چوبک، ۱۳۵۵ الف: ۱۱). «چهار تا کامیون خاموش توی باتلاق خوابیده بودند» (همان: ۱۱). برخلاف این قسمت، در بخشی که کهزاد (یکی از شوفرها) چمدانش را برمی‌دارد و به عشق بچه‌ای که می‌پندارد از آن خودش است، با پای پیاده از لجن و باران می‌گذرد، تصاویر به سمت حرکت و تحریک‌پذیری و خشم میل می‌کنند. در این مسیر کهزاد با خود می‌اندیشد که بچه را با زیور و مرجان (زنی که برای زیور مشتری پیدا می‌کند) به شیراز ببرد و در آنجا مرجان را سربه‌نیست کند. در این بخش، مظاهر طبیعت با احساسات و اندیشه‌های قهرمان داستان هم‌آوا می‌گردند. هرقدر کهزاد به خانهٔ زیور نزدیک‌تر می‌شود، تلاطم دریا نیز شدت می‌گیرد. وقتی او به اتاق زیور می‌رود و به او می‌گوید که بچه را برداریم و به شیراز برویم، ناگهان صدای امواج و رعد مهیبی بلند می‌شود:

صدای دندان‌غرچه‌های رعد از تو هوا بیرون نمی‌رفت (چوبک، ۱۳۵۵الف: ۳۱)؛ توفان، دل و رودهٔ دریا را زیرورو کرده بود (همان: ۳۱)؛ صدای رمیدن موج‌ها با غرش تندر یکی شده بود (همان: ۵۵). همیشه هم دریا اینجوری دیوونه نیس. گاهی وختی که *قرآن* یا بچیه حرومزاده توش میندازن دیوونه می‌شه (همان: ۵۷).(۹)

۳-۶- عینیت‌گرایی

از نظر نویسندگان ناتورالیست، حقیقت‌نمایی شیوهٔ روایت را تعیین می‌کند. برخی وجود راوی عینی را بهترین ضامن بازنمایی معتبر می‌شمارند و برخی اعتقاد دارند راوی باید نادیدنی باشد، و فقط شخصیت‌ها هستند که می‌توانند منظرهای متفاوتی از رخدادها به دست دهند (رایان و ون آلفن،[1] ۱۳۹۰: ۱۵۰). چوبک از هر دو شیوه برای تحلیل و توصیف فضا و شخصیت‌ها بهره می‌گیرد و از طریق آنیمیسم به تحلیل‌های روانی می‌پردازد.

1. Ryan & Van Alphen

بخش عمدهٔ آثار چوبک با زاویهٔ دید سوم‌شخص نگاشته شده‌اند. در این داستان‌ها او اغلب در جایگاه دانای کل قرار می‌گیرد و به توصیف شخصیت‌ها می‌پردازد. توصیف‌ها یا به شیوهٔ مستقیم هستند، یا جنبهٔ نمادین و استعاری می‌یابند. مثلاً در «گل‌های گوشتی» برای نشان‌دادن شخصیت مراد که فردی است بی‌هدف و سرگردان، از روش توصیف مستقیم استفاده می‌کند: این آدم وصلهٔ ناجوری بود که به خشتک گندیدهٔ اجتماع زده شده بود (چوبک، ۱۳۳۴: ۱۸).

شمار اندکی از آثار چوبک از زاویهٔ دید اول‌شخص روایت می‌شوند. «آتما سگ من» که در میان داستان‌های چوبک یکی از مدرن‌ترین‌هاست، و رمان *سنگ صبور* از این جمله‌اند. در این دو اثر که مبنای اعتراف دارند، لایه‌های پنهان و تاریک شخصیت‌ها از طریق اشیا و حیواناتِ موجود در داستان، جلوهٔ بیرونی می‌یابند. آنیمیسم بهترین شیوه برای عینی و بیرونی‌کردن آن چیزی است که در ذهن شخصیت‌ها می‌گذرد.

در «مردی در قفس»، سیدحسن‌خان قلم‌تراشی را که سال‌ها پیش دزدیده، مانند گناهی شیرین در گوشه‌ای پنهان می‌کند و گاه تصمیم می‌گیرد آن را که گویا بخش تاریکی از روحش است، سربه‌نیست کند.

در «آتما سگ من»، با چندپاره شدن روح مرد و تجسم آن پاره‌ها در چند موجود (سگ، مهندس آلمانی، خدمتکار) آنیمیسمی ظریف ارائه می‌شود. سگ که تجسمی از ناخودآگاه[۱۰] مرد است، در پایان از رخدادهای داستان رمزگشایی می‌کند:

> و آن تولهٔ ناتوان که بر من زخم زد، فرزندم بود. او کیفر ستمی که به او روا داشته بودم، به من داد. و آن دزد که نیمه‌شب به خانهٔ تو زد و من خاموش ماندم؛ فرزندت بود. ندانسته آمده بود برای ربودن مال خویش و بازداشت نتوانستم (چوبک، ۱۳۵۵ب: ۱۹۴).

سبک کهنِ سخن گفتن سگ که گویی ندایی است از دل اعصار، یادآور کهن‌الگوی «سایه» است؛ همان روحیهٔ حیوانی و غریزی که مُصِر و مداوم است و به‌سادگی تن به سرکوب‌شدن نمی‌دهد (هال و نوردِمی، ۱۳۹۳: ۵۷-۵۶). بنابراین، مرد در سگ‌کُشی چندان موفق نیست.

نگاهی به تأثیر ناتورالیسم در کشورهای مختلف (نک. سیدحسینی، ۱/ ۴۲۶-۴۲۴) نشان می‌دهد اصول اولیهٔ ناتورالیسم با فرهنگ برخی از ملت‌ها همخوانی ندارد و هنگام پدید آوردن آثاری به این سبک، عناصر دیگری را وارد متن می‌کنند. مثلاً ایتالیایی‌ها تغزل و

هزل را به آن افزودند. در داستان‌های چوبک نیز، آنچه با اصول ناتورالیسم همخوانی ندارد، وجود عناصر فراواقعی است. بیشتر داستان‌های چوبک به شیوهٔ واقع‌گرایانه و بی هیچ عنصر سورئالیستی یا سحرآمیز نگاشته شده‌اند. اما نویسنده گاه در ایجاد شگفتی به کمک آنیمیسم طبع آزمایی کرده‌است. صحنه‌های پررنگ‌تر از نظر رئالیسم جادویی[11] در نمایش‌نامه‌هایی که در چند جای رمان *سنگ صبور* قرار داده شده‌اند، دیده می‌شود. مثلاً خر هنگامی که به حضور انوشیروان می‌رسد، می‌گوید: «شما منو نمی‌شناسین. من یک زرتشتی پاک‌دینم. بزرگ زرتشت فرموده از دروغ و بهتون دوری کنین که از گناهان بزرگه. اگه شاهرگ منو بزنین یه همچو گناهی نمی‌کنم» (چوبک، ۱۳۵۲: ۱۵۹-۱۵۸). و به شیوه‌ای ساخت‌شکنانه که محتوای مألوفِ داستان را تغییر می‌دهد، با صاحب خود ابراز هم‌دردی می‌کند (همان: ۱۵۷). در جای دیگری از همین رمان، وقتی آژان، احمدآقا را می‌برد تا نعش گوهر را شناسایی کند، کرم‌ها ناگهان حرف می‌زنند: «ما هم اینجائیم، ما هم اینجائیم. ما هم میایم ... ما هم گوهر خانم رو می‌شناسیمش. همیشه او میومد ما را تروخشک می‌کرد. ما هم میایم» (همان: ۳۰۰-۲۹۹).

۴- نتیجه‌گیری

مکتب ناتورالیسم نوعی رئالیسم افراطی به شمار می‌آید. احساساتی‌گرایی که دامان رمانتیسم را گرفته بود، موجب شد ادبا از زیباسازی‌های تصنعی دست بردارند و به توصیف واقعیات رو کنند. ناتورالیست‌ها در نگارش واقعیت، طریق افراط در پیش گرفتند. آنان آدمی را به مانند مواد شیمیایی تحلیل‌پذیر فرض کردند و معتقد به اصالت جسم و به تبع آن بی‌پردگی‌های اخلاقی و مذهب‌ستیزی شدند. با وجود تلاشی که ناتورالیست‌ها برای تشبّه به علم و بی‌غرضی داشتند، جهت‌گیری‌های خاصی را در آثارشان می‌توان دید که نشان می‌دهد ادبیات نمی‌تواند بی‌طرف باشد.

در آثار چوبک، جای‌جای به این ویژگی‌ها بر می‌خوریم؛ گاه به‌صراحت و گاه با تصویرسازی‌های آنیمیستی. او اندیشهٔ بشری را در قالب اشیا، حیوانات، یا موجودات برساختهٔ افسانه‌ای عینیت می‌بخشد و بیرونی می‌کند. بخش عمدهٔ این اندیشه‌ها گره‌ها، کمبودها، و رذایل بشر هستند. بنابراین تعجبی ندارد اگر راوی یا شخصیت داستان، در اطراف خود جز موجودات خوابیده، حیوانات تریاکی، وسایل کزکرده و بادی که شلاق

می‌کشد و دریایی که دیوانه می‌شود، چیزی نمی‌بیند و جز هوس‌های جسمانی چیزی نمی‌جوید.

چوبک آن هنگام که در بیان زشتی‌ها طریق افراط در پیش می‌گیرد، بیشتر به شیوهٔ ناتورالیست‌های متأخر، و آن‌هنگام که بارقه‌هایی از حرکت و شور و جنبش انقلابی را به نمایش می‌گذارد، به روش پیشگامان این مکتب نزدیک می‌شود.

اما آنچه تخطی از ناتورالیسم محسوب می‌شود، تغزلی شرقی و اثیری است که گاه و بی‌گاه، بی‌هیچ میل جسمانی، و بی‌هیچ زشتی و پلشتی بروز می‌کند. در «کفترباز»، دایی که عمری به کبوترها دل خوش کرده‌است، مسحور چشمان زنی می‌شود که فقط یک‌لحظه در قاب پنجره‌ای پدیدار گشته‌اند. خیل کبوترها که نموداری از روح او هستند، در آسمان آواره می‌شوند.

پی‌نوشت

۱- توتم به حیوان، گیاه یا هر شیئی که جنبهٔ تقدس داشته و مورد احترام خاص قبیله یا اجتماعی باشد، اطلاق می‌گردد (شمیسا، ۱۳۸۳: ۸۹). امیل دورکیم معتقد است توتم مظهری از مذاهب اجتماعی جامعه‌های ابتدائی است که جامعه را - که موضوع پرستش و تقدیس است - در خود مجسّم ساخته‌است (سامع،۱۳۷۰: ۶۰).

۲- «therianthropy» مشتق از theríon یونانی به معنای «حیوان وحشی» یا «چهارپا»ی پستاندار، و anthrōpos به معنای انسان بودن است. این اصطلاح در حدود سال ۱۹۰۱ در مورد استحالهٔ حیوانات در فرهنگ عامهٔ اروپا به کار می‌رفت (دگروت،[1] ۱۹۰۱: ۱۷۱).

۳- در اینجا مقصود، اومانیسم غیردینی است (دربارهٔ تاریخچه، اصول و نقدهایی که بر اومانیسم شده‌است، نک. حسنی، ۱۳۹۲: ۱۱۵-۱۴۴).

۴- الف- استعاره مکنیه: «استعارهٔ مکنیه یا بالکنایه آن است که تشبیه در دل گوینده مستور و مضمر باشد و مشبه را ذکر کرده و مشبه‌به را در لفظ نیاورند، اما از لوازم مشبه‌به قرینه‌ای در لفظ بیاورند که دلیل بر مشبه‌به باشد» (همایی، ۱۳۸۴: ۲۵۱-۲۵۰)؛ مانند «دست روزگار» که «روزگار»، مشبه است و «دست» به عنوان یکی از ملائمات مشبه‌به (انسان)، آمده‌است. آن قسمت که روزگار را در ضمیر خود به انسان تشبیه کرده است، استعارهٔ مکنیه و به آن قسمت که برای روزگار، دستی را فرض کرده‌است، استعارهٔ تخییلیه می‌گویند. و از آنجا که مکنیه و تخییلیه از هم جدا نیستند، این نوع استعاره را استعارهٔ

1. De Groot

مکنیه تخییلیه نیز می‌گویند» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۷۱). سکّاکی استعارهٔ مکنیه را با کیفیتی دیگر بیان می‌کند و می‌گوید وقتی ما «چنگال مرگ» می‌گوییم، «مرگ را به درنده‌ای مانند کرده‌ایم»، یعنی مرگ، مشبه و درنده، مشبه‌به است، حال ادعا می‌کنیم که این مشبه (مرگ)، داخل در جنس مشبه به (درنده) و عین آن است و از همین روی «مرگ» می‌گوییم و آن «درنده» را اراده می‌کنیم. به عبارت دیگر، برای مرگ صورت وهمی از یک درندهٔ خارجی در نظر می‌گیریم و وقتی «چنگال مرگ» می‌گوییم، منظور ما از مرگ، همان صورت وهمی مخترع ذهنی است که در واقع صورت وهمی مرگ است که صددرصد شبیه صورت خارجی درنده است و بدین سبب است که اسناد چنگال به آن می‌دهیم. چون مرگ تنها بدون آن تصویر ذهنی، چنگالی ندارد. پس مراد از مرگ، درنده است، ولی نه درندهٔ حقیقی خارجی؛ بلکه درندهٔ مجازی وهمی ذهنی که صورتی شبیه به درندهٔ خارجی دارد (فشارکی، ۱۳۷۰: ۵۶).

در مقاله‌ای از اصغر شهبازی به نام «استعارهٔ مکنیه ملکهٔ تشبیهات مجازی» در قسمت انواع استعاره مکنیه ذکر شده‌است که اگر مشبه‌به محذوف، حیوان باشد، آن را آنیمیسم می‌نامیم؛ ولی اگر مشبه به محذوف، انسان باشد جزءِ تشخیص به حساب می‌آید (شهبازی، ۱۳۹۲: ۴۶-۴۵).

ب- اسناد مجازی (مجاز عقلی):

اسناد مجازی، اغتشاش در محور هم‌نشینی زبان است که در علم بیان ابواب مجاز و استعاره را در بر می‌گیرد. به زبان سنتی می‌توان گفت اسناد مجازی، اسناد فعل به فاعل غیر یا اسناد صفتی غیر متعارف به موصوف و به طور کلی اسناد غیرطبیعی و غیرمتعارف مسند به مسندالیه است (شمیسا، ۱۳۷۶: ۹۴).

۵- پرسونا به معنی ماسکی بود که بازیگران برای ایفای نقش خاص در بازی تئاتر بر چهره می‌زدند. شخص[1] و نیز شخصیت[2] از همین واژه ریشه گرفته‌اند» (هال و نوردبی، ۱۳۹۳: ۵۱).

۶- برون‌افکنی یا فرافکنی، مکانیسم دفاعی ناخودآگاهی است که فرد از طریق آن، اندیشه‌ها، افکار، احساسات و تکانه‌های معمولاً ناخودآگاهی را که برای او ناخوشایند یا غیر قابل قبول است، به شخص دیگری نسبت می‌دهد. مکانیسم فرافکنی از فرد در مقابل اضطراب ناشی از یک منازعه یا تعارض درونی محافظت می‌نماید. شخص از راهِ به خارج انداختنِ آنچه غیر قابل قبول است، موفق می‌شود با آن مانند موقعیتی که مربوط به او نبوده و جدا از اوست، کنار بیاید (بهرامی و معنوی،۱۳۷۰: ۲۸۹).

1. Person
2. Personality

۷- جیمز جویس نیز در *دوبلینی‌ها* عیناً همین آنیمیسم را به کار می‌برد:
«نگاهی به رودخانه، به بارانداز‌های زیرین، انداخت و دلش به حال خانه‌های توسری خورده سوخت. این خانه‌ها به نظرش همچون دسته‌ای گدا آمد که در امتداد ساحل رودخانه کنار هم چپیده بودند. پوشش‌های کهنه‌شان پوشیده از گرد و غبار، بهت‌زده از منظرهٔ غروب آفتاب، در انتظار نخستین یورش سرمای شب که فرمانشان دهد برخیزند، خود را بتکانند و روانه شوند» (جویس، ۱۳۸۸: ۹۴).

۸- بند اول هر دو اثر، از این نظر مقایسه می‌شوند:
روزهای آخر تابستان بود. هوای دشت، گرم و مه‌آلود و خفه بود. زمین، تفتیده بود و می‌جوشید. هرم گرما مثل آتش دوزخ، بدن را می‌جزاند. بدتر آنکه باغ‌های خرما را آب داده بودند، مه گرم و نفس‌بُری از وسط درختان نخل برمی‌خاست و گرداگرد ده را می‌گرفت. هنوز هوا روشن بود و اشعهٔ خورشید مثل سوزن طلایی، به چشم می‌نشست (پرویزی، ۱۳۵۷: ۵۲).

هوای آبکی بندر همچون اسفنج آبستنی، هرم نمناک گرما را چکّه‌چکّه از تو هوای سوزان ور می‌چید و دوزخ شعله‌ور خورشید، تو آسمان غرب یله شده بود و گردی از نم بر چهره داشت. جادهٔ سنگی، کشیده و آفتاب تو مغز سر خورده و سفید و مارپیچ از بوشهر به بهمنی، دراز رو زمین خوابیده بود ... ایستاد و به نیزه‌های موبین خورشید که از خلال شاخ و برگ‌ها تو چشمش فرومی‌رفت، نگاهی کرد (چوبک، ۱۳۸۲: ۱۵).

۹- نام داستان نیز برگرفته از همین باور عامیانهٔ آنیمیستی است.

۱۰- تجربه‌هایی که توسط من (خودآگاهی) مورد شناسایی و پذیرش قرار نمی‌گیرند، از دیدگاه کارل یونگ (۱۹۶۱-۱۸۷۵) در جایی به نام ناخودآگاه شخصی انبار می‌شوند. این سطح از ذهن در مجاورت من قرار دارد و مخزنی است که تمامی فعالیت‌ها و محتویات روان را که با تفرّد یا کارکرد خودآگاه ناهمخوان هستند، یا تجربیاتی را که زمانی خودآگاه بوده‌اند ولی به دلایل گوناگونی سرکوب یا نادیده گرفته شده‌اند، در بر می‌گیرد؛ ازجمله افکار پریشان‌کننده، مشکل حل‌ناشده، تعارض شخصی یا اخلاقی (هال و نوردبی، ۱۳۹۳: ۴۲).

۱۱- رئالیسم جادویی در قصه بدین معناست که همهٔ عناصر داستان طبیعی است و تنها یک عنصر جادویی و غیرطبیعی در بافت قصه وجود دارد» (فرزاد، ۱۳۸۱: ۲۴۰).

منابع

آتش‌سودا، محمدعلی (۱۳۸۴)، «شیوهٔ داستان‌نویسی چوبک»، *مجلهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، شمارهٔ ۴۲، صص۲۰۲-۱۸۷.

آژند، یعقوب (۱۳۷۶)، «میراث داستان‌نویسی چوبک»، *ادبیات داستانی*، شمارهٔ ۴۲، صص ۹۶-۸۸.

براهنی، رضا (۱۳۶۲)، *قصه‌نویسی*، تهران: نشر نو.

بشیری، محمود و کشانی، نرگس (۱۳۹۲)، «مکتب ناتورالیسم و صادق چوبک»، *کتاب ماه ادبیات*، شمارهٔ ۱۸۹، صص ۵۵-۴۷.

بهرامی، غلامرضا و معنوی، عزالدین (۱۳۷۰)، *فرهنگ لغات و اصطلاحات چهارزبانهٔ روان‌پزشکی، (آنسیکلوپدی روان‌پزشکی)*، تهران: دانشگاه تهران.

پرویزی، رسول (۱۳۵۷)، *شلوارهای وصله‌دار*، بی‌جا: جاویدان.

پیروز، غلامرضا (۱۳۸۶)، «درونمایه‌های داستان‌های صادق چوبک با تکیه بر رمان سنگ صبور»، *پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی*، شمارهٔ ۵۴، صص ۱۷۶-۱۵۵.

جمالزاده، سید محمدعلی (بی‌تا)، *صحرای محشر*، تهران: چاپ خرمی.

جویس، جیمز (۱۳۸۸)، *دوبلینی‌ها و نقد دوبلینی‌ها*، ترجمهٔ محمدعلی صفریان و صالح حسینی، تهران: نیلوفر.

چوبک، صادق (۱۳۳۴)، *خیمه‌شب‌بازی*، تهران: گوتمبرگ.

ـــــــــــ (۱۳۵۲)، *سنگ صبور*، تهران: جاویدان.

ـــــــــــ (۱۳۸۲)، *تنگسیر*، تهران: نگاه.

ـــــــــــ (۱۳۵۵الف)، *انتری که لوطیش مرده بود*، تهران: جاویدان.

ـــــــــــ (۱۳۵۵ب)، *چراغ آخر*، تهران: جاویدان.

ـــــــــــ (۱۳۵۵ج)، *روز اول قبر*، تهران: جاویدان.

حسنی، سیدعلی (۱۳۹۲)، «نقد و بررسی اومانیسم جدید»، *معرفت فلسفی*، سال دهم، شمارهٔ ۳۹، صص ۱۴۴-۱۱۵.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۶)، *نقد آثار چوبک*، تهران: پاژند.

دهباشی، علی (گردآورنده) (۱۳۸۰)، *یاد صادق چوبک* (مجموعه مقالات)، تهران: ثالث.

رایان، مری وون الفن، ارنست (۱۳۹۰) «روایت شناسی»، *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ایرناریما مکاریک، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه، صص ۱۵۵-۱۴۹.

زولا، امیل (۱۳۶۱)، *آسوموار*، ترجمهٔ فرهاد غبرائی، تهران: نیلوفر.

سامع، محمد (۱۳۷۰)، «توتم و توتمیسم»، *رشد آموزش علوم اجتماعی*، شمارهٔ ۹، صص ۶۳-۶۰.

سیدحسینی، رضا (۱۳۸۱)، *مکتب‌های ادبی*، ج ۱ و ۲، تهران: نگاه.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵)، *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگاه.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۶)، *بیان*، تهران: فردوس.
ـــــــــــ (۱۳۸۳)، *انواع ادبی*، تهران: فردوس.
شهبازی، اصغر (۱۳۹۲)، «استعارهٔ مکنیه ملکهٔ تشبیهات مجازی»، *رشد آموزش زبان و ادب فارسی*، شمارهٔ ۱۰۶، صص ۴۶-۴۴.
صابری، حسین (۱۳۹۲)، «انسانوار انگاری خدا». *داستان‌نامه*، سال دوم، شمارهٔ ۴، صص ۱۸-۱۶.
صحتی، افسانه؛ شکروی، شادمان؛ نوروزیان، مسعود (۱۳۸۸)، «بررسی برخی وجوه اشتراک و افتراق داستان‌های کوتاه چوبک و ادگار آلن‌پو»، *ادبیات تطبیقی*، سال سوم، شمارهٔ ۱۰، صص ۱۸۳-۱۵۷.
فرزاد، عبدالحسین (۱۳۸۱)، *دربارهٔ نقد ادبی*، تهران: قطره.
فریزر، جیمز جرج (۱۳۹۲)، *شاخهٔ زرین (پژوهشی در جادو و دین)*، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران: آگاه.
فشارکی، محمد (۱۳۷۰)، «استعارهٔ مکنیه از نظر سکّاکی»، مجلهٔ *دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، شمارهٔ ۳، صص ۶۴-۵۳.
فورست، لیلیان و اسکرین، پیتر (۱۳۷۵)، *ناتورالیسم*، ترجمهٔ محسن افشار، تهران: مرکز.
قرشی، امان‌الله (۱۳۸۹)، *آب و کوه در اساطیر هند و ایرانی*، تهران: هرمس.
کامیابی مسک، احمد (۱۳۸۴)، «ناتورالیسم در تئاتر ایبسن»، *صحنه (ماهنامهٔ تخصصی تئاتر)*، شمارهٔ ۴۳، صص ۱۳-۸.
محمودی، حسن (۱۳۸۱)، *نقد و تحلیل و گزیدهٔ داستان‌های صادق چوبک*، تهران: روزگار.
مشتاق‌مهر، رحمان (۱۳۹۰)، «مطالعهٔ شکلی و ساختاری داستان‌های کوتاه صادق چوبک»، *ادبیات پارسی معاصر*، سال اول، شمارهٔ ۱، صص ۱۳۱-۱۱۷.
هارلند، ریچارد (۱۳۹۳)، *درآمدی بر نظریهٔ ادبی از افلاتون تا بارت*، ترجمهٔ علی معصومی و دیگران، زیر نظر شاپور جورکش، تهران: چشمه.
هال، کالوین اس و نوردبی، ورنون جی (۱۳۹۳)، *نظریه‌های تحلیل روان ۲: مقدمات روان‌شناسی یونگ*، ترجمهٔ شهریار شهیدی، تهران: آینده.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۴)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: هما.
Bird-David, Nurit (1999),"Animis" Revisited: Personhood, Environment, and Relational Epistemology". *Current Anthropology*, Vol. 40, No. S1, 67-91.

De Groot, J.J.M (1901), **the *Religious System of China*:** Volume IV. Leiden: Brill.

Haeri, Shahla & Jafari Kardgar, Sadi (2010),” Sadeq Tchubak au-delà du naturalism”. *Cinquième année*, Numéro 11, 73-87.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی