[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]

[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

مقالهٔ علمی ـ پژوهشی

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

اسد آبشیرینی*

چکیده

یکی از شیوه‌های نثرنویسی در روزگار معاصر به انعکاس امر واقع بیرونی در جهان داستان معطوف است. این شیوه، به‌شکلی گسترده، در آثار نویسندگان رئال و ناتورال ایران نمود یافته است. صادق چوبک یکی از نویسندگان برجستهٔ معاصر است که به جهت ارائهٔ واقعیت از نوعی دیگر، به‌مدد زبان ویژهٔ نثر خود، به وجهی از امکانات زبان هنری دست یافته است که او را هم در سبک شخصی و هم در مکتب رئال‌ـناتورال، از سرآمدان نحلهٔ داستان‌نویسی ایران کرده است. هدف پژوهش پیش‌رو، واکاوی فرآیند خلق معنای واقعیت است که به استفادهٔ چوبک از هنرسازه‌هایی در دو محور هم‌نشینی و جانشینی برای رسیدن به ارائهٔ موفقِ واقعیتی زبان‌بنیاد، فارغ از دخالت خودمحورانهٔ سوژه، انجامیده است. نگارنده در پژوهش حاضر، با شیوهٔ تحلیلی‌ـانتقادی و استفاده از نظریه‌های مرتبط منتقدان این حوزه، نثر رئال‌ـناتورال چوبک و جنبه‌های آن را بررسی و نقد کرده و در پی برجسته‌ترکردن جوانبی از زبان چوبک بوده است که فراتر از بررسی‌های معمول ناتورالیستی، با بخشیدن حیثیتی هنری به نثر او، به ترازی از داستان‌نویسی نائل می‌شود که راه را برای تحلیل‌های نوپدید در حوزهٔ نقد زبان نثر، بر منتقدان این نحله هموار می‌کند؛ زیرا نثر چوبک از نوع نثرهای پیش‌پاافتاده که داستانی واقعی را نقل می‌کنند و زبانی ارجاعی دارند نیست، بلکه نثری هنری است.

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

* استادیار دانشگاه شهید چمران اهواز asadabshirini@gmail.com

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

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۷، شمارهٔ۸۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۸

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

۱. مقدمه

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

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

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

پیشتر گفته شد که نثر چوبک را نمی‌توان به‌مثابهٔ نشانه‌های نثر غیرهنری در نظر گرفت؛ زیرا چوبک در داستان‌هایش عقیدهٔ خود را به مخاطب قالب نمی‌کند، بلکه نثرش

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

نثری هنری است که از سیطرهٔ نگاه مؤلف آزاد است و نثری خود ارجاع و تأویل‌پذیر است. چوبک با به‌کارگیری شگردهای هنری[1] نثر خود را از سیطرهٔ متافیزیک حضور می‌رهاند و معنای متن را بسته به دال‌های درون آن نگاه می‌دارد. از رهگذر همین برخورد با زبان است که حیثیت هنری نثر او قوام می‌گیرد.

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

در جهان داستانی چوبک، واقعیتی پیش از متن وجود ندارد تا نویسنده از آن رونوشتی برای خلق داستان خود به خواننده ارائه کند. با نگاهی آدورنویی در مفهوم «میمسیس»، رسیدن به این سطح از «خلق» واقعیت منوط به برداشتن فاصلهٔ دوگانهٔ سوژه و ابژه است:

> در برداشتش از مفهوم میمسیس از این ایده که سوژهٔ پایا از چیزی پیشاپیش موجود تقلید می‌کند یا می‌کوشد تا از آن رونوشتی تهیه کند اجتناب می‌ورزد. برای آدورنو، میمسیس مستلزم همانندی با یک ابژه است. این تغییر در معنای میمسیس یا در واقع این احیای معنای قدیم‌ترِ میمسیس، مستلزم ازبین‌بردن پایگان موجود میان سوژه و ابژه است که در آن خرد سوبژکتیو بر ابژه مسلط می‌شود[2] (آدورنو، ۱۳۹۳: ۳۷).

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

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

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

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

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

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

به بیانی بهتر، خرد عصر روشنگری، با میدان‌دادن به سوژه، به تحکّمِ آن بر ابژه رأی می‌دهد، چیزی که آدورنو در نقد مفهوم «میمسیس» از آن فاصله می‌گیرد. اما، در امتداد همین نگاه سوژه‌باور علمی عصر خردگرایی است که ناتورالیسم تجربه‌گرای استدلالی پا به عرصهٔ نثر می‌گذارد و از جهان داستان «خلاّقه» دور و دورتر می‌شود. «به‌گفتهٔ دیدرو، ناتورالیست‌ها کسانی هستند که حرفه‌شان مشاهدهٔ دقیق طبیعت و یگانه آیینشان آیینِ طبیعت است! او مانند هر فیلسوف دیگر در آرزوی شرح و توصیف طبیعت و انسان از طریق استدلال بر پایهٔ تجربه بود و هر چیز فوق طبیعی را رد می‌کرد» (سیدحسینی، ۱۳۹۳: ۳۹۵).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

۲. بیان مسئله

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

ترسیم دقیق ظاهر آدم‌های داستان چوبک و دقت در توصیفات زمینهٔ داستان «چرا دریا...» نباید ما را با نظر فلوبر هم‌داستان کند تا نثر چوبک را نثری ناتورالیستی به‌معنای علمی سوژه‌باورِ آن تلقی کنیم. این‌گونه ناتورالیسم نابِ فارغ از حس زندگی است که انتقاد سخت لوکاچ را در پی داشته است، ناتورالیسمی که تزاحم تصاویر و توصیفات مکانیکی، واقعیت بیرونی انسان و مناسبات انسانی را فراموش کرده است (ر.ک: لوکاچ، ۱۳۸۸: ۱۳۴).

چوبک در عین پای‌بندی به معیارهای گفتمان رئالیستی‌ـناتورالیستی، نه هیچ‌گاه افراد داستان خود را فارغ از ارادهٔ انسانی، آن‌طور که «ناتورالیسم ناب» پیشنهاد می‌کند، تصویر می‌کند و نه آن‌چنان که در مبحث نزدیک‌شدن شخصیت‌های داستان او و توصیفات دنیای بیرونی‌اش به «نماد» خواهیم گفت، اَعمال داستانی او بی‌نسبت با گرایش‌های طبقاتی اتفاق می‌افتد. البته، از نظر نباید دور داشت که ما در این پژوهش برآنیم که انتقاد لوکاچ به نوشته‌های صرفاً ناتورالیستی فلوبر و امثال او، مبنی بر ارتباط غیراندام‌وار «امر خام تجربی» با «امر انتزاعی ـ عام» در جهت رسیدن به سمبل بالمرّه ناکارآمد است.

در تحلیل داستان «چرا دریا...» نشان خواهیم داد که هم پرداختِ زمینهٔ داستان که در «مَشیلِ بوشهر» اتفاق می‌افتد و هم دو شخصیت اصلی (کهزاد و زیور)، نشان‌دهندهٔ نگاه او به جامعه‌ای است که عناصر این داستان به‌شکلی نمادین از آن تفسیری هنری به دست خواننده می‌دهد. بااین‌حال، تأکید می‌کنیم که این سخت‌گیری‌های علمی زولا، آنجا که به استقلال ادبیات از «امر اخلاقی» منجر می‌شود و از دخالت نویسنده در کار نوشتن تبرّی می‌جوید، به سود ادبیت داستانی تمام می‌شود:

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

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

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

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

در توصیفی که چوبک از رابطهٔ «کهزاد» با «زیور» به‌دست می‌دهد، خواننده این توصیهٔ روشنگر زولا را به‌عیان درمی‌یابد. خط داستانی «چرا دریا...»، از آغازِ تصویر گرفتارشدن شوفرها در زیر باران و گل‌وشل، تا رسیدن کهزاد به خانهٔ زیور و هم‌بستری با او، همهٔ جوانب نظریات ناتورالیستی زولا را تقویت می‌کند. در تقابل با شاخهٔ فرانسوی رئالیسم زولایی، نثر رئال‌ـناتورال چوبک را می‌توان به شاخهٔ بریتانیایی آن نزدیک‌تر دانست که همچون شاخهٔ اولی، در پی دست‌یابی به حقیقت از طریق «فرورفتن در مرداب یاوه‌گویی‌های بی‌فایده و غیرجذاب نیست»، بلکه «به توصیف جزئیات واقعیت و جنبه‌های خودمانی و روزمرهٔ زندگی علاقه‌مند بود و به مسائل خانوادگی گرایش بیشتری داشت» (زرقانی، ۱۳۹۵: ۲۶۲).

۳. پیشینهٔ پژوهش

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

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

٤. زبان نثر چوبک

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

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

شکل‌گیری این «کارکرد ذهنی» همان برخوردی است که چوبک در داستان کوتاه «چرا دریا...» در زنجیرهٔ هم‌نشینی کلام دارد. ما در بررسی این داستان به این نکته خواهیم پرداخت که آیا نثر چوبک لزوماً در محور هم‌نشینی زبان، که محوری است حضوری و خاص نثر، گسترش می‌یابد یا در ساخت روابط جانشینی هم قابلیت بررسی ساختاری دارد. از نگاه ما، آنچه زبان نثر چوبک را برجسته می‌کند، روند خلق معنا از طریق به‌کارگیری عناصری از زبان در دو سوی محور هم‌نشینی و جانشینی است که او را واضع و پیش‌گام داستان‌های ناتورالیستی و هم در این مکتب داستان‌نویسی صاحب سبک شخصی کرده است؛ بدین‌معنی که جمع‌شدن خصایص یک مکتب و مضافاً عناصر سبک شخصی در زبان چوبک، او را بر کرسی سرآمدترینِ این نحله از داستان‌نویسی ایران نشانده است.

داشتن سبک شخصی و وجود ویژگی‌های منفرد در آثار پیروان یک مکتب منافاتی با تعلق فرد با مبانی عمومی آن مکتب ندارد. نویسنده به‌اعتبار آن خصایصی که با قواعد و اصول

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

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

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

معنای یک چیز را هرگز درنخواهیم یافت، اگر ندانیم چه نیرویی آن را تصاحب می‌کند، از آن بهره می‌گیرد، آن را به تصرف درمی‌آورد یا در آن به بیان درمی‌آید. یک پدیده نه یک نمود و نه حتی یک پدیدارشدگی، بلکه یک نشانه است، یک علامت که معنای آن در نیرویی بالفعل نهفته است. معنای ابژه یا پدیده‌ای واحد بسته به نیرویی که آن را به تصاحب خود درمی‌آورد تغییر می‌کند (دولوز، ۱۳۹۳: ۲۸).

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

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

حدفاصل زبان داستان‌نویسی چوبک از دیگران در همین ارائهٔ واقعیتی است که ذهن و زبان نویسنده در ترسیم آن هیچ مداخله‌ای ندارد و به همین دلیل است که در قرائت چنین متونی، خواننده به قول شلینگ به نوعی «شهود زیبایی‌شناسانه» دست می‌یابد:

شلینگ ادعا می‌کند که شهود استتیک همان شهود عقلانی است. شهود عقلانی اصطلاح کانت است و به‌معنای آن است که به‌وسیلهٔ آن می‌توان به واقعیتی دسترسی پیدا کرد که

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

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

در هیچ‌کجای داستان «چرا دریا...» خواننده با واقعیتی روبه‌رو نمی‌شود که شائبهٔ واسطه‌گری حضور چوبک را به‌عیان ببیند. البته، همین‌جا باید تأکید کرد که این نوع ارائهٔ جهان رئال‌ـناتورال در نثر چوبک به‌معنای روی‌گردانی صرف او از امر واقع بیرونی نیست، بلکه در تقابل با ایده‌باوری افلاطونی، حقیقتی فارغ از جهان بیرون و حضور انسان در پیرامون آن وجود ندارد. اصولاً، وجاهت داستان‌های موفق رئالیستی‌ـناتورالیستی در ارائهٔ همین حقیقت از طریق زبانی واقع‌بنیاد است.

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

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

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

استفاده‌ای که چوبک از زبان در جهت مرئی‌کردن جهان نامرئی از خلال ارائهٔ «امر واقع» می‌کند، به یک اتفاق تازه در سطح تجربهٔ زبانی خواننده می‌انجامد، تجربهٔ واقعیتی ممکن از واقعیات انضمامی.

> زیبایی حقیقی همیشه موجب شگفتی می‌شود و هیچ اثری لایق این نام نیست، مگر اینکه «امر ممکن»، را از خلال «امر واقع» نشان دهد. اینکه می‌گویم «امر ممکن»، مقصودم جهان دیگری

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

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

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

در تقریری که رولان بارت از هایکوی ژاپنی به‌دست داده است، این‌گونه توصیف از واقعیت بدون دخالت سوژه را در آنجا سراغ گرفته است. از نظر او، توصیف یک امر غربی است که با متافیزیک سوژه‌باور توأم است و از خلوص زبانی تهی است، برعکس هایکوی ژاپنی که «معنای بیداری در برابر واقعیت را دارد. درنظرگرفتن شیء به‌مثابهٔ حادثه و نه به‌مثابهٔ جوهری که بُعد درونی زبان به آن رسیده باشد و با ابهام (هرچند بازپس‌نگرانه و بازساخته) واقعه پیوند خورده باشد (چیزی که بیشتر در زبان رخ می‌دهد تا در سوژه)» (بارت، ۱۳۸۳: ۱۱۴).

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

۵. نظام‌مندی زبان و اجزای داستان

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

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

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

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

حسن میرعابدینی در *صدسال داستان‌نویسی* نیز آن را «از نظر زنده‌بودن توصیف و شخصیت‌ها، منسجم‌ترین و زیباترین داستان چوبک و یکی از داستان‌های خوب ایرانی» به‌شمار آورده است (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۲۴۷). چوبک برای رسیدن به این توصیفات، که جوانب کار رئال‌ـناتورال او را تقویت کرده است، از اعمال ذهنیت خود بر صحنه و شخصیت‌پردازی داستان پرهیز کرده است و راوی داستان را در فاصلهٔ هرچه نزدیک‌تر به وقایع به‌کار می‌گیرد. «در فاصلهٔ بیشترِ راوی، شاهد گرایش راوی در جایگزین‌کردن تفسیر به‌جای انعکاس شرح ماجرا هستیم، بنابراین تقابل میان نزدیکی و دوری، به تقابل میان عینیت و ذهنیت بازمی‌گردد» (ژوو، ۱۳۹۴: ۴۰). به‌همین‌دلیل است که چوبک برای رسیدن به «عینیت» و دوری از تفسیر، از هنرسازهٔ تشبیه بیشترین استفاده را برده است.

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

در تحلیل داستان یادشده، می‌گوییم که نثر چوبک با تمایل بی‌مانندش به تشبیه و دوری از استعاره، از دخالت تفسیری راوی اجتناب می‌ورزد و به نوعی خردگرایی در نثر رئال‌ـناتورال مدرن دست می‌یابد. به‌تصریح شفیعی‌کدکنی، از نشانه‌های خردگرایی نویسنده/ شاعر و در نمایی شامل‌تر، یک فرهنگ، روی‌آوردن به ذهنیت تشبیه و تمثیل‌اندیش و پرهیز از نگاه استعاره‌مبناست.

> هرگاه روح جامعهٔ ایرانی روی در سلامت و میل در نظامی خردگرای داشته است، از میل به استعاره‌ها و مجازهای افراطی و تجرید اندر تجرید کاسته و زبان در جهت اعتدال و هم‌نشینی طبیعی خانواده‌های کلمات حرکت کرده است. فردوسی در عصر خود و بیهقی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

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

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

۶. تحلیل بحث

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

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

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

> تو ازین دریا و آسمون‌غُرمبه‌ها نمی‌ترسی؟ زیور: نه چه ترسی داره؟ از چه بترسم؟ باد و تیفون که ترسی نداره. همیشه هم دریا ایجوری دیوونه نیس. گاهی وختی که قرآن یا بچهٔ حرومزوده توش می‌ندازن دیوونه میشه. موج‌های سنگین قیرآلود به بدنهٔ ساحل می‌خورد و برمی‌گشت تو دریا و پفـنم‌های آن تو ساحل می‌پاشید... .

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

۶. ۱. درون‌آگاهی شخصیت در تقابل با تیپ‌سازی ناتورالیسم

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

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

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

تصمیم برگشتنش از بوشهر به همراه زیور نیز در دیالوگی با او در پایان داستان تصریح می‌شود:

> تو رو خدا بوشهرم شد جا؟ هرچی می‌گم بریم شیراز، بریم شیراز، همش امروز و فردا می‌کنی. تو از این دریا و آسمون غُرمبه‌ها نمی‌ترسی؟ (همان، ۱۵).

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

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

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

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

۶. ۲. خلق واقعیت زبان‌مبنا در تقابل با سوژه‌محوری

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

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

ما در ادامه با آوردن فقراتی نمونه‌وار از داستان مزبور، در توضیح این «واقعیت غیرمتعارف» خواهیم کوشید.

چوبک چه در توصیفاتی که از فضای بارانی و رعدآلود داستان به‌دست می‌دهد و چه در تصویرکردن شخصیت‌ها، از دو هنرسازهٔ تشبیه و افعال مربوط به حالت‌های انسانی ـکه به تشخیص مُنجر می‌شودـ بیشترین استفاده را می‌برد:

> سیاه مانند عروسک مومی که واکسش زده باشند با چهرهٔ فرسودهٔ رنج‌برده‌اش کنار منقل و وافور و بُطر عرق چُرت می‌زد. چشمانش هم بود. لب‌هایش مانند دوتا قلوه رو هم چسبیده بود. رختش چرب و لجن‌مال بود. موهای سرش مانند دانه‌های فلفل هندی به پوستش چسبیده بود... (چوبک، ۱۳۴۴: ۷).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

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

وقتی که کهزاد رسید بوشهر، نصف شب گذشته بود. باران مانند تسمه تو گُرده‌اش پایین می‌آمد و لُندلُند کش‌دار و دندان‌غُرچه‌های رعد از تو هوا بیرون نمی‌رفت. هوا دوده‌ای بود. رعد چنان تودل‌خالی‌کن بود که گویی زیر گوش آدم می‌ترکید. رشته‌های کُلُفت و پیوستهٔ باران مانند سیم‌های پولادین اُریب به زمین کشیده شده بود. توفان دل و رودهٔ دریا را زیر و رو کرده بود. موج‌های گُنده پرکف، مانند کوه از دریا برمی‌خاست و به دیوار بلند ساحل می‌خورد و توی خیابان ولو می‌شد (همان، ۳۱).

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

در چهار مثالی که در بالا آمد، با سه «واقعیت» روبه‌روییم که چوبک در تجسم آنها بی‌واسطهٔ سوژه فقط از پویایی زبانی خود بهره برده است: چهرهٔ سیاه، کامیون‌های رهاشده در باتلاق و باد و توفان و امواج دریا و رعدوبرق. در ترسیم هیچ‌کدام از این واقعیات رئال‌ـناتورال، چوبک چیزی بدهکار «جهان بیرون» نیست و رونوشتی از آن به دست نداده است. در توصیف اسباب صورت سیاه به‌مدد هنرسازهٔ تشبیه، توجه خواننده را از سیاه‌های آشنای دنیای بیرون به سیاه شخصیت داستان مزبور معطوف کرده است، سیاهی که لب‌هایش را باید قُلوه فرض کرد! در تصویری که از کامیون‌های گیرکرده در باتلاق به دست می‌دهد، به‌مدد افعالی که با حالت‌ها و رفتار انسان نزدیک است، سعی در هرچه «دور»کردن واقعیت بیرونی از آنها و «نزدیک»کردن آن به واقعیت داستانی دارد. افعالی چون خوابید، خشکش‌زد و... دربارهٔ کامیون‌ها، زبان نثر چوبک را از سوژه‌محوری عصر روشنگری دور کرده و به همانندی سوژه با ابژه نزدیک کرده است. در توصیف درخشانی که از جوش و خروش آسمان و توفان و امواج دریا ارائه می‌کند، زبان خود را به چنان حیثیتی از نثر هنری می‌رساند که خواننده به‌جای گوش‌دادن به صدای راوی، با واقعیتی هولناکِ

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

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

استفادهٔ درست از هنرسازهٔ تشخیص در این‌گونه موارد در راستای خلق واقعیتی است که صدای راوی را از مقولهٔ روایت حذف کرده و خواننده را بی‌پرده با توفانی سهمگین در دل دریای «داستانی» تنها می‌گذارد. به‌بیانی واضح‌تر، هدف چوبک از این تشبیه و تشخیص‌ها ارائهٔ نوعی نوپدید از نثر رئال‌ـناتورال است که جدای از تعقل روشنگر راززدای مستبد، ما را با وجهی از تأمل درباب «واقعیتی» تازه روبه‌رو می‌کند. همین‌جا باید گفت که اصطلاح «استعاره» در نقد ادبی غرب که در معنایی موسع‌تر، بیان همین هنرسازه‌های یادشده است، چنین وظیفه‌ای به‌عهده دارد (کالر، ۱۳۹۰: ۱۱۲).

البته، اینجا تا بحث بر سر هنرسازه‌هاست باید تأکید کنیم که تشبیه و تشخیص که در امتداد آنها هنرسازهٔ اغراق هم حضور خود را در نثر چوبک نشان می‌دهد، فلسفه‌ای جز طرح‌ریزی «شیوهٔ بنیادین اندیشیدن» درباب امر واقع ندارد. اغراق در کنار تشبیه و تشخیص در نثر چوبک، نباید خواننده را به جانب این نگاه ساده‌انگارانه براند که آنها برای «تزئینِ» داستان آمده‌اند؛ چراکه به‌قول یاکوبسن:

> داستایفسکی نوشت که در هنر، اغراق‌ها اجتناب‌ناپذیرند. برای نشان‌دادن ابژه باید ظاهر قبلی آن را تغییر داد، باید آن را رنگ‌آمیزی کرد، مثل نمونه‌هایی که برای مشاهده با میکروسکوپ رنگ-آمیزی می‌کنند. به ابژه رنگ متفاوتی می‌دهید و فکر می‌کنید حالا محسوس‌تر شد، دیدنی‌تر و واقعی‌تر. کوبیست در تابلو خودْ، ابژه را چند برابر کرد، آن را از زاویه‌دیدهای گوناگون نشان داده و ملموس‌ترش ساخته است. این یک فرآیند بصری است (تودوروف، ۱۳۸۵: ۱۱۷).

۶. ۳ زبان چوبک در محور هم‌نشینی

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

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

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

> عباس لب‌هایش را به پستانک وافور چسبانده بود و آن را مِک می‌زد، اما دود بیرون نمی‌داد. هولکی و پراشتها مِک می‌زد. تمام نیرویش را برای مِکیدن به‌کار می‌برد. گویی بیرون زندگی ایستاده بود و زندگی‌اش را چکه‌چکه از توی نی می‌مکید. از حرف‌های اکبر تعجب نکرد. سخنان او می‌رفت تو گوشش و در آنجا پخش می‌شد و همان‌جا گم می‌شد. در زندگی‌اش تنها یک‌چیز برایش جدی بود و معنی داشت: تریاک بکشد و گیج بشود، همین. لُپ‌هایش مثل بادکنک پر و خالی می‌شد. با حوصلهٔ تمام، مانند اینکه بست اولش باشد، گُلِ آتش را چندبار روی حُقّه مالید و سرش را بالا کرد. آن‌وقت لولهٔ تنگ دود را از میان لب‌هایش بیرون داد. دود را با گرفته‌گیری و گداگیری، مثل اینکه به زور بخواهد چیز پربهایی را از خودش جدا کند، به هوا فرستاد. بعد نگاهی به شوفری که تنباکو تو دهنش بود کرد. گویی او را تازه دیده بود. بعد به او گفت... (چوبک، ۱۳۴۴: ۱۷).

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

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

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

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

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

۴.۶. نظریهٔ تصویری معنا در زبان چوبک

در امتداد همین محور هم‌نشینی در زبان نثر چوبک است که «نظریهٔ تصویری معنا»ی ویتگنشتاین[۲] مجال ظهور می‌یابد.

ویتگنشتاین می‌کوشد با تناظرسازی میان جهان و زبان، بر خصلت رابطه‌ای زبان انگشت تأکید نهد و گزاره را مؤلف از مؤلفه‌های گوناگون و هیئت تألیفیهٔ واژگان را قوام‌بخش هویات زبانی معنادار بداند. به‌تعبیر دیگر، همان‌طور که ترکیب اشیا با یکدیگر در قالب وضعیت امور و امر واقع، بنیادی‌ترین واحد وجودشناختی را تشکیل می‌دهد، ترکیب نام‌ها با یکدیگر، در قالب گزاره پایه‌ای‌ترین واحد زبانی را می‌سازد. مفهوم تصویر و تصویرسازی در رساله متکفلِ تبیین این مطلب است که نوعی هم‌ریختی میان جهان و زبان وجود دارد. در واقع، زبان ماهیت گزاره‌ای دارد و گزاره ماهیت تصویری. ملاک و معیار معناداربودن گزاره، داشتن تصویر است. قوام معناداری گزاره به مصوربودن آن است. گزارهٔ معنادار مصوَّر است. حال آنکه، گزارهٔ بی‌معنا فاقد تصویر است (دباغ، ۱۳۸۹: ۱۶۳).

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

کهزاد دمِ در ایستاد، چمدان را گذاشت زمین. پالتوش را کَند. شلوارش را هم کَند و گذاشت دمِ در. سردش بود. تمام پوست تنش خیس بود. زیرشلوارش خیس بود. بعد چمدان را برداشت و با تُک‌پا به رختخواب نزدیک شد. آهسته و با احتیاط سرکشید و تو

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

صورت زیور نگاه کرد. از او خوشش آمد. صورتش جمع‌وجورتر شده بود. نمک صورتش زیاد شده بود و شور شده بود. تنش لرزید. تو مهرهٔ پشتش پیچ نشست. خواست فوراً برود زیر لحافش. رفت نزدیک طاقچه و چراغ را بالا کشید. نورِ نارنجی گرَدگرفته‌ای روی اتاق نشست. پشتش به چراغ بود و سایهٔ گُنده‌اش رو رخت‌خواب افتاده بود. برگشت باز به صورت زیور نگاه کرد. سرِ زن میان بالشِ اَرده‌ای‌رنگی فرو رفته بود. روش به سقف اتاق بود. رنگ صورتش عوض شده بود. تاسیده شده بود. رنگ گندمِ برشته بود. چشمانش هم بود. لبانش قُلنبه و به‌هم‌چسبیده بود. مثل اینکه چیز ترشی چشیده بود و داشت اخمش را مزه‌مزه می‌کرد. موهایش سیاهِ‌سیاه بود، رنگ پرِ کلاغ زاغی (چوبک، ۱۳۴۳: ۳۹).

در نقل بالا، که از نظرگاه سوم‌شخص نزدیک به کهزاد روایت می‌شود، با تصویری از واقعیت روبه‌روییم که چوبک در ادامهٔ محور هم‌نشینی کلام، از طریق مفردات متن «معنا»یی از جهان رئال‌ـناتورال داستانی را برای مخاطب خود برمی‌سازد. گزاره‌ای که او از حیثیت تصویری مفرداتی چون چمدان، پالتو، شلوار، دمِ در، صورتِ زیور، طاقچه، چراغِ سقف اتاق، صورت، چشمان، موها و اخمِ زیور در وضعیتی ترکیبی ارائه می‌کند، نثرش را دارای قابلیتی از هم‌نشینی کلام می‌کند که راه را بر ورود مداخله‌گرِ ذهنیت راوی می‌بندد. در مثال بالا، واقعیت، نه از نگاه چوبک، که از دریچهٔ صِرف زبان برای خوانندهٔ زبان نثر چوبک معنا می‌شود.

۶. ۵. هم‌پیوندی عینی در زبان چوبک

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

عین جملهٔ اِلیوت در مقاله‌اش (هملت و مشکلاتش) این است: یگانه‌راه بیان‌کردن احساس به‌شکلی هنری این است که «هم‌پیوندی عینی» را تعریف کنیم؛ به‌عبارتی دیگر، مجموعه‌ای از اشیا یا وضعیتی یا زنجیره‌ای از رخدادها که ورد آن احساس خاص شود، به‌گونه‌ای که وقتی حقایق بیرونی ذکر شوند، آن احساس هم بی‌درنگ به ذهن متبادر گردد (پاینده، ۱۳۸۹: ۱۷۹).

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

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

کهزاد از خَمِ آب‌انبارِ قوام پیچید و نزدیک کنسولگری انگلیس رسید. یک چمدان کوچکِ خیسِ گل‌آلود تو دستش بود. سرش را انداخته بود پایین، جلو پایش را نگاه می‌کرد. سر و رویش خیس و لجن‌مال شده بود. رخت‌هایش گلی بود. خیسِ خیس بود. هر دو پایش برهنه بود. توی لاله‌های گوشش و گردنش لجن نشسته بود. شُل و لجن و باران تو سرش خیس خورده بود. مثل اینکه لجن از سرش گذشته بود (چوبک، ۱۳۴۳: ۳۱) .

در «هم‌پیوندی عینی» درخشانی که در پاراگراف پایین خواهد آمد، می‌بینیم که چگونه چوبک با تصویر تلاطم دریا و اجسامی که دست‌خوش امواج‌اند، و مضافاً توصیف فانوس‌های دریایی، حالت درونی ذهن کهزاد را میان امید و ناامیدی در جهت ادراک مخاطب به‌خوبی تجسم بخشیده است:

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

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

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

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

۶. ۶. محور جانشینی در زبان چوبک

محور جانشینی حوزهٔ ظهور استعاره‌ها و مجازهای زبانی است که محمل اصلی آن زبان شعر است و در نثر کمتر اتفاق می‌افتد. بااین‌حال، باید گفت که نثر چوبک با ساختار و نظم زبانی منسجمی که از «قدرت» نویسنده برمی‌آید، راه را بر محقق در بررسی داستان او در این حوزه نیز می‌گشاید. در تقابل با نظریه‌پردازانی که نثر رئال‌ـناتورال را فارغ از جوانب نمادشناسی می‌دانند، با آوردن فقراتی در تحلیل داستان یادشده، نشان خواهیم داد که زبان نثر چوبک در محور جانشینی هم ظرفیت بحث مبسوط را داراست. این نکته را از آنجا می‌آوریم که در تبیین نثر او به عناصری برمی‌خوریم که وضعیت تداعی و غیاب را در داستان او رقم می‌زنند.

> گروه‌هایی که با تداعی ذهنی به‌وجود می‌آیند تنها به سنجش عناصری بسنده نمی‌کنند که وجه اشتراکی دارند. علاوه‌براین، ذهن به ماهیت روابطی دست می‌یابد که آنها را در هر مورد به یکدیگر مرتبط می‌سازد و از این طریق به تعداد روابط گوناگونی که وجود دارند، رشته‌های متداعی می‌آفریند (سوسور، ۱۳۹۵: ۱۸۰).

توصیفاتی که چوبک در داستان «چرا دریا...» از دریا، تریاک، مرجان، کامیون‌های گیرکرده در باتلاق، فانوس‌های دریا و بچهٔ زیور به‌دست می‌دهد، خواننده را وارد حوزهٔ نمادشناسی او نیز می‌کند، هرچند نظریه‌پردازانی چون لوکاچ از بررسی نمادشناختی در متن‌های رئال‌ـ ناتورال تن می‌زنند. همین‌جا باید یادآور شویم که لزوم توجه به نماد در تحلیل زبان نثر چوبک، ما را بر آن می‌دارد که تکوین عمل داستانی و پرورش شخصیت‌های او را فارغ از سازوکارهای اجتماعی ندانیم که در رئالیسم ناب لوکاچ بود. زبان چوبک در محور جانشینی به‌مدد نمادگرایی در داستان، او را از مکتب داستانی طبیعت‌گرایانهٔ صِرف جدا می‌کند و عوامل اجتماعی و انسانی را در سرنوشت شخصیت اصلی داستان تأثیربخش می‌داند.

در فقرهٔ پایین، با توصیفی که چوبک از «باران» ارائه می‌کند، می‌توان آن را نماد نیروهای قهار و ستمگر اجتماعی دانست که آدم‌های داستان را آماج لطمه‌های بی‌امان خود کرده‌اند.

> صدای ریزش باران که شلاق‌کش روی چادر کُلفتِ آب‌پس‌ندهٔ کامیون می‌خورد، مانند دُهُل تو گوششان می‌خورد (چوبک، ۱۳۴۳: ۸).

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

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

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

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

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

> مرجونم می‌برمش شیراز. بی‌او مزّه نداره. باید بیاد شیراز با من تا اونجا سربه‌نیسش کنم. یک‌جوری سرش بکنم زیر آب و گُم‌وگورش کنم که خودش بگه آفرین. حالا دیگه وختشه. دیگه زیور جاکش نمی‌خواد. خیلی آسونه. می‌شه سگ‌کشش کرد، مثه آب‌خوردن. من با این زن صاف نمی‌شم (همان، ۳۳).

از دیگر عناصر نمادساز در داستان مزبور، فانوس‌های دریایی است که از دور در دل تلاطم امواج دریا چشم کهزاد را به خود خیره می‌کنند. چنان‌که در بخش «هم‌پیوندی عینی» در محور هم‌نشینی گفته شد، درخشش فانوس‌ها در میان امواج «دریا»، که وضعیت پرتشویش درون کهزاد را القا می‌کند، می‌تواند به کورسویی از امید در میان خیل عظیم مشکلات سهم‌ناک تعبیر شود. کهزاد با دیدن نور این فانوس‌ها به یاد بچه‌ای که در خیال خود از زیور خواهد داشت می‌افتد.

> کهزاد از دیدن فانوس‌ها دلش خوش شد. از این چراغ‌ها تا خانهٔ زیور راهی نبود. پیش خودش خیال می‌کرد ببین، اینا وختی‌که بالای دگل هسن چقده کوچکن. وختی‌که میارنشون پایین نفتشون کنن هر یکی‌شون قد یه بچهٔ هفهش سالن. حالا مثه آتش سیگار میمونن. نه، از اینجا مثه آتش سیگار نمی‌مونن. از تو دریا، از تو «غاوی» مثه آتش سیگار می‌مونن. مگه یادت رفته وختی‌که از بصره می‌اومدی شب بود اینا مثه آتش سیگار می‌موندن. وختی‌که میارنشون پایین قد یه بچهٔ هفهش سالن.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

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

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

۷. نتیجه‌گیری

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

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

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

پی‌نوشت

۱. در نقد مفهوم «میمسیس» از نگاه افلاطون و ارسطو، که اولی آن را به معنای تحقیرآمیز «تقلید» صوری و با فاصله از واقعیت می‌گیرد و دومی به معنای «بازنمایی» چیزهایی که می‌توانند واقعی باشند، آدورنو و هورکهایمر بر تقریری دیگر از میمسیس پای می‌افشرند. این‌دو، نگاه‌های سنتی از میمسیس را از این باب نارسا می‌دانند که آن را حاصل جدایی «سوژه» از «ابژه» و نیز پاییدن سوژهٔ ابزارگرا و سلطهٔ او بر جهان پیرامون فرض می‌کنند. به دید هورکهایمر و آدورنو، معنای صحیح «میمسیس» آن زمانی دریافتنی می‌نماید که مرز بین دو پایگان سوژه و ابژه برداشته شود و این دو به ساحتی از همانندی با یکدیگر برسند. از منظر ما، نثر رئال ـ ناتورال چوبک در مدار چنین معنای نوپدیدی از «میمسیس» آدورنویی قرار می‌گیرد.

۲. شباهت مبحث «حیثیت تصویری» ویتگنشتاین با آنچه در توضیح بیان واقعیت زبان نثر چوبک از آن سود برده‌ایم، از این وجه است که مطابقت آرایش گزاره‌های چوبک با آنچه «اجزاء وضع امور» در آن فلسفه نام برده می‌شود تناظر یک‌به‌یک دارد. به زبانی ساده‌تر، تصویری که چوبک از واقعیت به دست می‌دهد هم از جهت انفراد مقولات و اشیاء و هم از آن جهت که این اشیاء و مقولات در ساختاری به‌هم‌پیوسته توصیف می‌شوند از همان دقت نشانه‌ای و ساختاری برخوردارند که این گزاره‌ها از آن خبر (بخوانید تصویر) می‌دهند. نهایت آنکه خواننده در فرآیند خوانش داستان، بعد از زبان نثر چوبک در طلب واقعیت برنمی‌آید؛ چراکه صرف گزاره‌های نویسنده خودِ امر واقع‌اند.

۳. در نگاه کریستوایی هیچ متنی در خلأ تولید نمی‌شود، بلکه از زمینهٔ بزرگ‌تری حاصل می‌آید که هم متون پیشین را دربرمی‌گیرد و هم متون معاصر را. به این مفهوم، متن حکم گفت‌وگویی با متون دیگر را دارد. این

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

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

منابع

ایگلتون، تری (۱۳۹۳) *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

بابک‌معین، مرتضی (۱۳۹۲) *چیستی ترجمه در هرمنوتیک*. تهران: سخن.

بارت، رولان (۱۳۸۳) *امپراتوری نشانه‌ها*. ترجمهٔ ناصر فکوهی. تهران: نی.

براهنی، رضا (۱۳۶۸) *قصه‌نویسی*. تهران: البرز.

پاینده، حسین (۱۳۸۵) *نقد ادبی و دموکراسی*. تهران: نیلوفر.

ـــــــ (۱۳۸۹) *داستان کوتاه در ایران*. جلد دوم. تهران: نیلوفر.

ـــــــ (۱۳۹۳) *گشودن رمان*. تهران: مروارید.

پرهام، سیروس (۱۳۹۴) *رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات*. تهران: آگاه.

تادیه، ژان‌ایو (۱۳۹۰) *نقد ادبی در قرن بیستم*. ترجمهٔ مهشید نونهالی. تهران: نیلوفر.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۵) *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: اختران.

ـــــــ (۱۳۸۸) *بوطیقای نثر*. ترجمهٔ انوشیروان گنجی. تهران: نی.

چوبک، صادق (۱۳۴۴) *انتری که لوطی‌اش مرده بود*. تهران: سازمان کتاب‌های جیبی.

دباغ، سروش (۱۳۸۹) *زبان و تصویرِ جهان*. تهران: نی.

دوسوسور، فردینان (۱۳۹۵) *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: هرمس.

دولوز، ژیل (۱۳۹۳) *نیچه و فلسفه*. ترجمهٔ عادل مشایخی. تهران: نی.

زرقانی، مهدی و محمودرضا قربان صبّاغ (۱۳۹۵) *نظریهٔ ژانر*. تهران: هرمس.

زیما، پیتروی (۱۳۹۴) *فلسفهٔ نظریهٔ ادبی مدرن*. ترجمهٔ رحمان ویسی‌حصار و عبدالـله امینی. تهران: رخداد نو.

ژوو، ونسان (۱۳۹۴) *بوطیقای رمان*. ترجمهٔ نصرت حجازی. تهران: علمی و فرهنگی.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۸۴) *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.

سیدحسینی، رضا (۱۳۹۳) *مکتب‌های ادبی*. جلد اول. تهران: نگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰) *با چراغ و آینه*. تهران: سخن.

ـــــــ (۱۳۹۲) *رستاخیز کلمات*. تهران: سخن.

ـــــــ (۱۳۷۵) *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.

شیری، قهرمان (۱۳۸۷) *مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران*. تهران: چشمه.

ضیمران، محمد (۱۳۹۲) *ژاک دریدا و متافیزیک حضور*. تهران: هرمس.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.1.6]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.7]

فاولر، راجر (۱۳۹۵) *سبک و زبان در نقد ادبی*. ترجمهٔ مریم مشرف. تهران: سخن.

فتوحی، محمود (۱۳۸۹) *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

ـــــــ (۱۳۹۵) *صدسال عشق مجازی*. تهران: سخن.

فورست، لیلیان و پیتر اسکرین (۱۳۹۴) *ناتورالیسم*. ترجمهٔ حسن افشار. تهران: مرکز.

کالر، جاناتان (۱۳۹۰) *تئوری ادبی*. ترجمهٔ حسین شیخ‌الاسلامی. تهران: افق.

لوکاچ، جورج (۱۳۸۴) *پژوهشی در رئالیسم اروپایی*. ترجمهٔ اکبر افسری. تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــ (۱۳۸۸) *جامعه‌شناسی رمان*. محمدجعفر پوینده. تهران: ماهی.

ـــــــ (۱۳۸۸) *رمان تاریخی*. ترجمهٔ شاپور بهیان. تهران: اختران.

لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۹۴) *پدیده‌شناسی*. ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان. تهران: نی.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷) *صدسال داستان‌نویسی در ایران*. تهران: چشمه.

نجفی، ابوالحسن (۱۳۸۹) *وظیفهٔ ادبیات*. تهران: نیلوفر.

ولک، رنه و آستن وارن (۱۳۸۳) *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.

ویتگنشتاین، لودویگ (۱۳۹۳) *رسالهٔ منطقی ـ فلسفی*. ترجمه و شرحِ سروش دباغ. تهران: هرمس.

ویلسون، راس (۱۳۹۳) *تئودور آدورنو*. ترجمهٔ پویا ایمانی. تهران: مرکز.

هادسون، ویلیام‌دانلد (۱۳۸۸) *لودویگ ویتگنشتاین*. ترجمهٔ مصطفی ملکیان. تهران: نگاه معاصر.

هارلند، ریچارد (۱۳۸۵) *درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاتون تا بارت*. ترجمهٔ علی معصومی و شاپور جورکش. تهران: چشمه.

هولکوییست، مایکل (۱۳۹۵) *مکالمه‌گرایی*. ترجمهٔ مهدی امیرخانلو. تهران: نیلوفر.

یانگ، جولیان (۱۳۹۵) *فلسفهٔ تراژدی*. ترجمهٔ حسن امیری‌آرا. تهران: ققنوس.