فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و دوم، پاییز ۱۳۹۵: ۱۱۸-۸۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۲/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

کارکرد توصیف در چند داستان کوتاه معاصر فارسی

مینا اعلایی*
محمدجواد شکریان**

چکیده

همواره در آثار ادبی، توصیف و روایت به شکلی غیرقابل‌تمایز در هم تنیده‌اند. همسو با پژوهش‌های روایت‌شناسانه در دهه‌های اخیر، نظریه‌های متعددی نیز به ارائه‌ی الگوهایی از کارکردهای مختلف توصیف در آثار متفاوت پرداخته و به هر یک از انواع ادبی، شکل خاصی از توصیف را نسبت داده‌اند. در این میان، توصیف در آثار رئالیستی و ناتورالیستی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار و نقش آن در پرداخت رویدادها و شخصیت‌ها انکارناپذیر است. جستار پیش رو، با هدف تعمیم نظریه‌های مربوط به توصیف بر چندین داستان رئالیستی و ناتورالیستیِ معاصر فارسی، سعی دارد پس از مطالعه تاریخچه و جایگاه توصیف در رمان، نقش آن را در تعیین چارچوب مکانی-زمانی، رسالت آموزشی و به طور کلی زیبایی‌شناختیِ چند داستان کوتاه ایرانی تبیین نماید. در این راستا، داستان‌هایی از جمال‌زاده، هدایت، علوی، آل احمد و چوبک را برگزیدیم و کارکردهای گوناگون توصیف را در آن بررسی کردیم: نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که در آثار نویسندگان مذکور، توصیف نه تنها عنصری خنثی و توقفگاه در روند روایت نبوده بلکه از طریق شگردهای استتار آن در روایت، امکان پیشبرد داستان نیز فراهم شده است. علاوه بر تبیین رفتار و کنش شخصیت‌ها، توصیف در داستان‌های مورد مطالعه گاه به آماده‌سازیِ چارچوب مکانی-زمانیِ داستان می‌انجامد و گاهی نیز به شکل مجموعه‌ای از بینش‌های لغت‌نامه‌ای درمی‌آید و کارکردی آموزشی می‌یابد.

واژه‌های کلیدی: داستان کوتاه، روایت، توصیف، رئالیسم، ناتورالیسم.

---

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی alaei.101_mina@yahoo.com
** استادیار گروه زبان فرانسه، دانشگاه اصفهان shokrianjavad@yahoo.fr

مقدمه

در سنت آفرینش ادبی، همواره در هر داستان، دو بخش روایی و توصیفی درهم تنیده هستند و این آمیختگی، گاه شکلی تفکیک‌ناپذیر به خود می‌گیرد. در واقع هر داستان شامل بخشی مربوط به روایت حوادث و کنش‌هاست و در بخشی دیگر به توصیف شخصیت‌ها، اشیا و مکان‌ها می‌پردازد. از دیرباز این دو بخش در هم ادغام شده و تحت عنوان مشترک «روایت[1]» شناخته می‌شده‌اند. بر اساس لغت‌نامهٔ دیدرو[2]، در توصیفِ پدیده‌ای مانند نزاع، تنها جنبه‌های جسمی و روانیِ شخصیت‌ها اهمیت ندارند، بلکه کنش‌ها نیز در توصیف نقش دارند (Diderot, 1751: 878-879). بنابراین در نظر گرفتن مرزی میان توصیف و روایت، دشوار به نظر می‌رسد. فیلیپ هامون[3] در این‌باره می‌نویسد: «توصیف و روایت به عنوان دو گونهٔ ساختاری در نظر گرفته می‌شود که در تعامل دائم قرار دارند. همواره توصیف در روایت و متقابلاً روایت در توصیف وجود دارد» (Hamon, 1993: 91). با در نظر گرفتن این تلاقی، هامون نتیجه می‌گیرد که به جای تلاش برای تعریف توصیف، بهتر است به تبیین عملکرد آن پرداخته شود (Ibid, 1981: 56).

در سال‌های اخیر، همزمان با پیشرفت چشمگیر نظریه‌های روایت‌شناسی و همگام با بررسی‌های فراوانی که در ساحتِ قصه[4] صورت گرفته است، آثاری نیز به ارائهٔ ابزار مناسبی برای مطالعات مربوط به توصیف پرداخته‌اند.

در این پژوهش برآنیم تا با تکیه بر نظریه‌های ارائه‌شده دربارهٔ توصیف در ادبیات، به بررسیِ رویکردها، کارکردها و جایگاه آن در متون ادبی بپردازیم. هر چند توصیف، انواع مختلفی دارد که هر یک در متون گوناگونی برجسته می‌شود، در چارچوب محدود این مقاله امکان پرداختن به همهٔ این گونه‌ها فراهم نیست. بنابراین مقالهٔ حاضر، تنها به بررسی کارکردهای توصیف در چندین داستان کوتاه رئالیستی و ناتورالیستی معاصر فارسی می‌پردازد. با توجه به فراوانی توصیف در داستان‌های کوتاه فارسی و همچنین جایگاه آن در ادبیات واقع‌گرا و ناتورالیسم، می‌کوشیم نشان دهیم که این نظریه‌ها در داستان‌های کوتاه معاصر فارسی نیز قابل تعمیم و کاربست است.

---

1. Diégésis
2. *L'Encyclopédie* de Diderot
3. Philippe Hamon
4. Récit

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌های بسیاری به بررسی جایگاه و انواع توصیف در آثار مختلف پرداخته‌اند. از میان این پژوهش‌ها می‌توان به «توصیف طبیعت در دیوان منوچهری و صنوبری» از علی دودمان کوشکی، حسن سلطانی کوه بنانی و سمیه جم‌زاده و نیز «وصف در شعر فروغ فرخزاد» به قلم محبوبه مباشری و و زهرا کیان‌بخت اشاره کرد. در این دو نمونه، نویسندگان به مطالعهٔ ابزاری که شاعران مورد بحث برای توصیف‌های خود به کار گرفته‌اند پرداخته، انواع صفت‌های به‌کاررفته در دیوان این شاعران را بررسی کرده‌اند. همچنین در پژوهشی با عنوان «بررسی توصیف و کارکردهای برجستهٔ آن در رمان»، نویسندگان تنها به معرفی جایگاه توصیف و کارکردهای گوناگون آن در رمان بسنده کرده‌اند.

جستار پیش رو، علاوه بر معرفی تاریخچه، جایگاه و کارکردهای متنوع توصیف در رمان، درصدد آن است تا کاربست این نظریه‌ها و عملکردهای توصیفی را در چندین داستان کوتاه معاصر فارسی مطالعه کند و از این جهت، کوششی نوین به حساب می‌آید.

جایگاه و کارکرد توصیف در ادبیات

از میان آثاری که به بررسی جایگاه و نقش توصیف پرداخته‌اند، می‌توان به «متن توصیفی، بوطیقای تاریخی و زبان‌شناختیِ متن» اثر آدام و پتی‌ژان (۱۹۸۹)، «توصیف ادبی، گلچینی از باستان تا رولان بارت» اثر هامون (۱۹۹۱)، «توصیف» اثر آدام (۱۹۹۳) و مقالاتی نظیر «توصیف چیست؟» نوشته هامون (۱۹۹۲) اشاره کرد. در این میان مطالعات افرادی نظیر گوستاو لانسون[1] (نظریه توصیف به عنوان «شکل ثابتِ نثر»)، رومن یاکوبسن (مطالعه روی نثر پاستِرناک و فرضیه‌سازی دربارهٔ مَجاز نزد رئالیست‌ها) و نیز پژوهش‌های ریفاتر برای اولین‌بار به بررسی نظام‌های توصیفی پرداخته‌اند (Hamon, 2011: 2).

در واقع توصیف کردن، نوعی کنش زبانیِ رایج است و توصیف، نوعی واحدِ ساخت

1. Gustave Lanson

متنی است که به جز ادبیات داستانی در گفتمانِ مردم‌شناختی، تاریخی، قضایی، بازرگانی و... نیز وجود دارد. با وجود تعریف‌ناپذیر بودنِ واژهٔ توصیف، عده‌ای از نظریه‌پردازان به ارائهٔ تعاریفی از برخی جنبه‌های آن پرداخته‌اند. به نظر هیرش، «توصیف به ارائهٔ اشیاء بیرونی در یک بازهٔ زمانیِ ایستا می‌پردازد» (Hirsch, 1974 : 50). بر این اساس، توصیف با نوعی تعلیق زمانی یا «رکود[1]» همراه است (Barthes, 1970: 216)، که در طول خوانش متن توصیفی احساس می‌شود.

ریکاردو نیز مانند هیرش، به نوعی سکونِ زمانی در توصیف معتقد است (Ricardou, 1978 : 75). به عبارت دیگر حتی اگر فهرستی از کنش‌ها، هیچ‌گونه تغییر متنی در داستان ایجاد نکند و به نوعی سیر داستان را پیش نبَرد، توصیف صورت گرفته است. بنابراین در متن توصیفی، با نوعی توقف یا ایستایی در سیر روایی داستان مواجهیم و به همین دلیل، «در درنگ توصیفی، سرعت نقل داستان در متن کاهش می‌یابد» (حری، ۱۳۸۷: ۵۹).

گرِماس و کورتز، توصیف را در تضاد با انواع گوناگونِ متن تعریف می‌کنند. از نگاه این دو نظریه‌پرداز، در فرایند شکل‌گیریِ گفتمان، توصیف بخشی سطحی است که در تضاد با دیالوگ، داستان، تابلو و... قرار می‌گیرد. ویژگی‌های صوری توصیف، امکان تحلیل‌پذیری وصفی را برای آن فراهم می‌کنند (Greimas & Courtès, 1979: 92-93). فیلیپ هامون، توصیف را به عنوان بخشی کاملاً مستقل در نظر می‌گیرد (Hamon, 1981: 25) و در تعریف توصیف، برای آن ویژگیِ فهرست‌وار قائل می‌شود. به نظر وی، هر توصیف در واقع فهرستی از عناصر (اشیا، خصلت‌ها، کنش‌ها و...) است که با نظمی خاص سازمان‌دهی می‌شوند (Ibid: 56). بر این اساس، توصیف به مفاهیم سادهٔ ارجاعی[2] مانند فضا، اشیا و... و یا گروه‌های دستوری مانند فعل، صفت و... محدود نمی‌شود (Hamon, 1981: 56)، بلکه با توسل به نمایشی زنده از اشیا و شرایط، به جای بازنماییِ شیء، به آن عینیت می‌بخشد (Ibid, 1993: 10). بر اساس ویژگی‌های ارجاعیِ[3] عنصرِ

1. Stase
2. Référentielle
3. Référent

توصیف‌شده، توصیف به انواع مختلفی طبقه‌بندی می‌شود: توصیف زمان[1]، مکان و مناظر[2]، شکل ظاهری شخصیت‌ها[3]، خلق‌وخوی شخصیت‌ها[4]، توصیف همزمان چهره و خلق‌وخوی شخصیت‌ها[5]، تلفیق دو توصیف مشابه یا متضاد[6] و توصیف زنده از کنش‌ها، احساسات و حوادث جسمی - روانی[7] (Hamon, 1981: 11).

یاکوبسن با تکیه بر عملکردهای زبانی سعی در تبیین عملکرد توصیفی دارد. در واقع «در بحث از زبان، آنگونه که یاکوبسن مطرح کرده است، وقتی پیام به زمینه یا مصداق ارجاع پیدا کند، دارای نقش ارجاعی است و چون پیام به سوی پیام معطوف باشد، دارای نقش ادبی است. با تکیه بر همین اصل، وقتی مرجع روایت، مثلاً توصیف باشد، نقش ارجاعیِ زبان کاملاً متحقق شده یا مصداق یافته است؛ آنگونه که روایت تاریخی، نمونهٔ کامل ارجاع زبانی شمرده می‌شود. چنان‌که گفته شد، این نقش ارجاعیِ زبان با منطق خاص روایت یعنی توصیف و شخصیت‌پردازی، تناسب بیشتری پیدا می‌کند و دو مقولهٔ اخیر یعنی توصیف و شخصیت‌پردازی، آن هم در مقولهٔ قصه‌گویی و داستان‌پردازی کم‌کم تعلیق زبان در مرز ارجاع و نقش ادبی را رقم می‌زند» (مرتضوی، ۱۳۸۸: ۱۸۸).

گاه توصیف به روایت مسائلی می‌پردازد که متن روایی از بیان آنها عاجز و معاف است. در واقع مفهوم‌مندیِ[8] بخش‌های توصیفی، این امکان را فراهم می‌کند تا بدون وقفه در سیر داستان، مسائل ناگفتنی یا واپس‌زدهٔ[9] روایت را بیان کند و آن را از بن‌بستی که شخصیت و نویسنده در آن گرفتار شده‌اند، رهایی بخشد (Adam, 1993: 119-120).

چنان‌که مشاهده می‌شود، تقریباً در هر دوره و مکتب ادبی، توصیف شکل جدید و متفاوتی به خود می‌گیرد و جزیی از مشخصه‌های آن مکتب به شمار می‌رود. توصیف

1. Chronographie
2. Topographie
3. Prosopographie
4. Éthopée
5. Portrait
6. Parallèle
7. Tableau, hypotypose
8. Sémantisation
9. Refoulé

آرایه‌ای[1] در ادبیات داستانیِ یونان و رُم باستان و به‌ویژه در سبک حماسی دیده می‌شود: می‌شود: «با مطالعه توصیف در حماسه‌های یونانی درمی‌یابیم که اغلبِ این توصیفات دربارهٔ اشیایی هستند که ویژگیِ آرایه‌ای و زیبایی‌شناختی آنها را تصدیق و برجسته می‌کنیم» (Debray-Genette, 1980: 296). به تدریج از اواخر قرن هجدهم، توصیف با تحولی مضمونی همراه می‌گردد و طبیعتِ باز با تصاویر بدیع، وحشی و دست‌نخورده به عرصهٔ وصف وارد می‌شود. این تحول به‌ویژه نتیجهٔ رشد فردیت‌گرایی و همچنین اعتقاد به تخیّل و رؤیا به عنوان نهاد خلّاقهٔ ذهن انسان است. توصیف عاطفی[2] در واقع از دیدگاه راوی، شخصیت یا نویسنده بیان شده و دربرگیرندهٔ حالات روحیِ توصیف‌گر است (Adam & PetitJean, 1989: 18). این توصیف در آثار روسو و رمانتیک‌ها و برخی از رئالیست‌ها مانند بالزاک و فلوبر دیده می‌شود.

توصیف بازنمودی[3] از دوره رئالیسم و بعدها ناتورالیسم، به‌جا مانده و در مقابلِ ذهنی‌گراییِ توصیف عاطفی، بر عینیت‌گرایی دلالت دارد. این اصطلاح هم به معنای خنثی بودن و ردّ هرگونه ذهنی‌گرایی در متن است و هم به معنای تطابق متن با واقعیت. این عملکرد توصیفی که به نوعی دستاورد علم‌گراییِ[4] قرن نوزدهم است، سعی دارد حقیقت اشیا را که درون آنها مستتر شده، به نمایش بگذارد (Ibid: 25).

در نهایت توصیف مولّد (خلاق)[5] از قرن بیستم و در مخالفت با رئالیسم و ناتورالیسم و توصیف جزیی‌نگر به یادگار مانده است. در واقع در قرن بیستم، با امتناع نویسندگان از کاربست توصیف‌های دقیق و وسواس‌گونه، شاهد تحوّل در زمینهٔ توصیف هستیم. رویگردانی از توصیف نخست در بیانیه سورئالیسم به چشم می‌خورد (Ibid: 62) و بعدها با نظریه‌پردازان رمان نو به اوج می‌رسد.

رب‌گریه[6] در این‌باره می‌نویسد: «هر چند در کتاب‌هایمان، موضوعات بسیار دقیقِ توصیف‌شده داشته باشیم، همواره و در ابتدا، نگاهی هست که این اشیا (موضوعات) را می‌بیند، تفکری هست که آنها را برای دیگری توجیه می‌کند و احساس و شوری هست

1. Ornementale
2. Expressive
3. Représentative
4. Positivisme
5. Productive
6. Robbe-Grillet

که آنها را به هم می‌ریزد؛ زیرا موضوعات رمان‌های ما خارج از احساسات انسانی (حواسّ واقعی و تخیلی) وجود ندارند، همان‌گونه که این موضوعات در هر زمانی، فکرمان را به خود وامی‌دارند» (Adam & PetitJean, 1989: 62).

در این قرن، حتی با واژگونیِ سلطهٔ روایت بر توصیف مواجه هستیم؛ همچنان‌که در رمان‌های پرِک[1] (نظیر زندگی، طریقهٔ مصرف[2])، روایت‌ها از بطن توصیفاتی که آنها را خلق و کنترل می‌کنند، بیرون می‌آید (Adam, 1993: 62). این مسئله تا جایی ادامه می‌یابد که با ظهور رمان نو، توصیف از بند روایت رهایی می‌یابد و دیگر «بردهٔ وابسته، مطیع و همیشه در بندِ» روایت نیست (Genette, 1969: 57).

با توجه به چارچوب محدود مقاله، امکان بررسی انواع مختلف توصیف به صورت کامل میسّر نیست. از این‌رو پژوهش حاضر، تنها به مطالعهٔ کارکردهای توصیف در چند داستان کوتاه رئالیستی و ناتورالیستیِ معاصر فارسی می‌پردازد. این آثار معمولاً با توصیفات طولانی و دقیق شناخته می‌شود که اغلب برای زمینه‌سازیِ واقعیت در متنی غیر واقعی (خیالی) به کار می‌آید. در توصیف رئالیستی، چندین عملکرد از هم متمایز می‌شود:

کارکرد ماتزیک[3] یا فنّی - آموزشی

در این کارکرد، مجموعه‌ای از لغات نظری، فنّی، تخصّصی و به طور کلی دائره‌المعارف‌گونه در زمینه‌های گوناگون علمی، وارد توصیفات ادبی می‌شود. چنین لغاتی در متن، پیوندی ناگسستنی با توصیف می‌یابند و زمینه‌ساز تحقق آن می‌شوند. این کار یا از طریق یک شخصیت متخصّص (کارشناس) انجام می‌پذیرد یا طی بازدید و ملاقات‌هایی که زمینه‌ساز این نوع توصیفِ فنّی هستند، صورت می‌پذیرد (Adam & PetitJean, 1989: 26).

کارکرد میمزیک[4] یا محاکاتی (بازنمودی)

در این مورد، توصیف نقش چارچوب‌سازیِ داستان را برعهده می‌گیرد و با ارائهٔ مکان

1. Georges Perec
2. La vie mode d'emploi
3. Mathésique
4. Mimésique

و زمانِ وقوع داستان، به واقع‌نماییِ آن کمک می‌کند. در واقع «مستندسازی مکان و جزییات وابسته به محیط داستان، به بازسازیِ واقعیت داستانی کمک می‌کند؛ جایی که شخصیت‌های داستان، نمایی واقعی می‌یابند و صحّت و درستیِ ماجرای داستانی در ذهن خواننده تثبیت می‌گردد» (بصیرزاده و دیگران، ۱۳۹۱: ۹۵).

کارکرد سمیوزیک یا نشانه‌شناختی[1]

«امیل زولا»، این کارکرد توصیفی را چنین معرفی می‌کند: «فردی کنجکاو یا مطّلع (نقاش، هنرشناس، جاسوس، تکنیسین، کاوشگر و از این قبیل) که خود را بیکار می‌یابد (بیرون برای قدم زدن، در انتظار یک قرار ملاقات، در حال استراحت در میانهٔ کارش) بنا به هر علتی (حواس‌پرتی، فضل‌فروشی، کنجکاوی، لذت زیبایی‌شناسانه، پرحرفی)، به منظور توصیف (اطلاع‌رسانی، یادآوری، ثابت کردن چیزهای پیچیده و...) برای کسی که دربارهٔ آن چیزی نمی‌داند (به علت جوانی، کمبود دانش و تخصص)، فرصت را غنیمت می‌شمارد. به بیان دیگر، بنا به هدف خاصِّ توصیف، میان شخصیت‌ها، گفت‌وگو یا تعاملی ایجاد می‌شود تا این وظیفه را از دوش راوی بردارد» (Hamon, 1972: 487).

از جمله مسائلی که در اینگونه توصیف مطرح می‌شود، بحث درج یا گنجاندنِ توصیف در داستان است. چنان‌که می‌دانیم، داستان بدون توصیف، معنا و مفهوم نخواهد داشت، زیرا توصیف به آن جنبه‌ای خیال‌انگیز[2] بخشیده و به واقع‌نماییِ آن کمک می‌کند. این یک پیوند نشانه‌شناختیِ موقتی است، زیرا حجم زیاد و بی‌رویهٔ توصیف، سیر داستان و خیال‌انگیز بودنِ آن را به چالش می‌کشد. به عبارت دیگر، ضرب‌آهنگ رویدادها کند می‌شود و این مسئله گاه تا قطع کاملِ حوادث روایی نیز پیش می‌رود. برای رفع این مشکل، نویسندگان رئالیست به دو شگرد روی می‌آورند: گنجاندن توصیف در روایت و به نوعی استتار[3] توصیف و نیز بهانه یا توجیه توصیف[4]. در ترفند اخیر، توصیف را که عملی برآمده از نویسنده است، به کنش شخصیت یا راوی نسبت می‌دهند،

1. Sémiosique
2. Hallucinatoire
3. Camouflage
4. Justification/motiver

و بدین ترتیب درنگ توصیفی را توجیه می‌کنند. این ترفند به سه شکلِ پربسامد صورت می‌پذیرد (Adam & PetitJean, 1989: 37-41):

توصیف از نوع دیداری[1]

این نوع توصیف از زبان شخصیتی که امکان دید یا مشاهدهٔ بهتری نسبت به سایرین دارد، نقل می‌شود. این شخصیت که به واسطهٔ کارکردش در داستان (نقاش، خیابانگرد، جاسوس و...) یا از سر کنجکاوی و ناآشنا بودن با مکان به توصیف دیده‌های خود می‌پردازد، لازم است در موقعیتی مناسب جهت مشاهده قرار داشته باشد (مکان مرتفع، باز یا محیطی شفاف) (Ibid: 41). البته لازم به توضیح است که «منظر روایی» تنها به دیدگاه دیداری محدود نشده، سایر حواس (شنوایی، لامسه، چشایی و بویایی) را نیز در برمی‌گیرد (Lintvelt, 1980: 42).

توصیف از نوع گفتاری[2]

در این حالت، شخصیتی که نسبت به سایرین از آگاهی بیشتری برخوردار است، موردی را توصیف می‌کند که مخاطبانش نسبت به آن شناخت زیادی ندارند. نقل‌قول مستقیم یا غیر مستقیم (روایت‌شده) و کاربرد افعالی مثل «نشان دادن»، «بیان کردن» و «شرح دادن» از مشخصه‌های بارزِ این نوع توصیف هستند (Adam & PetitJean, 1989: 43).

توصیف از نوع کنشی[3]

در این مورد، توصیف به جای معرفیِ جنبه‌های مختلف اشیا، به نمایش پاره‌ای از کنش‌ها می‌پردازد که در حضور یا غیابِ شخصیتی دیگر، روی شیءِ توصیف‌شده صورت می‌گیرد (Ibid: 44). در واقع در اینگونه توصیف، «توصیفگر به‌گونه‌ای غیر مستقیم و از خلال توصیف نقش‌ها و افعال پی‌درپی شخصیت‌های داستانی، به توصیف شیء یا موضوعی معیّن می‌پردازد» (بصیرزاده و دیگران، ۱۳۹۱: ۹۷).

پس از معرفیِ جنبه‌ها و نقش‌های توصیف، اینک با هدف مطالعهٔ امکان کاربست نظریه‌های توصیفی بر عموم داستان‌ها، به بررسی بازتاب این کارکردها در چندین

1. Description de type voir
2. Description de type Dire
3. Description de type Faire

داستان کوتاه معاصر فارسی می‌پردازیم. لازم به توضیح است که با توجه به حضور پررنگ توصیف در داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی، به ارائهٔ نمونه‌هایی از داستان‌هایی که به این مکاتب اختصاص دارند، بسنده می‌کنیم.

توصیف بازنمودی در داستان‌های رئالیست معاصر فارسی

به عقیدهٔ نظریه‌پردازان، «رئالیسم در درجه اول به صورت کشف و بیان واقعیتی تعریف می‌شود که رمانتیسم یا توجهی به آن نداشت و یا آن را مسخ می‌کرد. در این دوران، سلطهٔ علم و فلسفهٔ اثباتی[1] نمی‌تواند وجود خود را توجیه کند، مگر با کنار گذاشتن وهم و خیال و توسّل به مشاهده» (سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۲۷۷). به عبارت دیگر، سلطهٔ علم و فناوری در این دوره باعث رشد «آگاهی عینی و دقیق» از دنیای پیرامون می‌گردد (همان: ۲۷۹).

ادبیات معاصر فارسی نیز در چندین دوره تأثیرگذار تاریخی، دچار تحوّل و دگرگونی شده است. در واقع ضعف یا قدرت رژیم و نحوهٔ برخورد آن با مردم و به‌ویژه نویسندگان و روشن‌فکران در هر دوره، به شکل‌گیریِ آثار متنوع ادبی منجر می‌شود. به عنوان مثال نخستین رمان‌های فارسی که همزمان با دوران اوج مبارزهٔ اجتماعیِ دوران مشروطه شکل می‌گیرند، در جهت «گزارش صادقانهٔ اوضاع اجتماعی» و ترسیم «روحیات و آمال گروه‌های اجتماعی مورد نظر» می‌کوشند (میرعابدینی، ۱۳۶۹: ۲۵).

همزمان با اوّلین رمان‌های اجتماعی، نگارش داستان کوتاه نیز در ایران آغاز می‌گردد که تقریباً دربردارندهٔ همان درون‌مایه‌هاست. از میان آثار تأثیرگذار این دوره که «در پاسخ به مقتضیات اجتماعی - فرهنگی دوران پدید می‌آیند [و] از سویی نتیجهٔ کوشش‌های ادبی مشروطه‌اند و از جهتی راه‌گشای نوجویی‌های ادبی بعدی»، می‌توان به «یکی بود یکی نبود» (۱۳۰۰) محمدعلی جمال‌زاده اشاره کرد (همان: ۴۵). به دنبال این جنبش‌ها و سپس در پیِ سرنگونی رژیم رضاشاه، رئالیسم در ادبیات داستانیِ معاصر فارسی به وجود می‌آید. در واقع پس از سرنگونی حکومت رضاشاهی و به دنبال رهایی از یأس، رکود و سرخوردگی، تحرک مردمی و مبارزه اجتماعی گسترش می‌یابد و ادبیات

1. positivisme

واقع‌گرایانه رونق می‌یابد. به بیان دیگر در این دوره، «با آمدن مردم به میدان فعالیت‌های اجتماعی، گرایش جدید ادبی می‌کوشد با تکاندن رخوت دهۀ قبل از تن ادبیات و تلاش برای نشان دادنِ رنج‌ها و آرزوهای مردم، واقع‌گرایی را در ادبیات ایران تثبیت کند» (میرعابدینی، ۱۳۶۹: ۸۵).

«یکی بود یکی نبود»، آغازی بر ادبیات واقع‌گرای فارسی

این مجموعه که جزءِ نخستین داستان‌های کوتاه فارسی است، برای اوّلین‌بار به جای پرداختن به زندگی قشرهای مرفه، به واقعیت‌های طبقۀ فرودست جامعه نظر می‌کند و بدین ترتیب از رمان‌های اجتماعیِ اوّلیه متمایز می‌گردد. با انتشار این اثر، جمال‌زاده (۱۳۷۶-۱۲۷۴) به عنوان یکی از پیش‌روان سبک واقع‌گرایی در نثر معاصر فارسی شناخته می‌شود (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۹۰).

به طور کلی توصیفات رئالیستی، به‌ویژه دربارۀ شخصیت‌های داستانی چنان غنی، زنده و پویاست که به مدد آنها، شخصیت نوعی هویت به دست می‌آورد. اغلب در اینگونه توصیفات، حرکات، ژست‌ها و ویژگی‌های ظاهریِ شخصیت‌ها، بیانگر خلق‌وخو و حتی طبقۀ اجتماعی آنهاست. چنین توصیف‌های دقیقی در رمان‌های ایرانی و همچنین در آثار جمال‌زاده به چشم می‌خورد:

> «حبیب‌الله جوانی بود بیست و دو ساله، خوشگل، خوش‌اندام، بلندقد، چهارشانه، خرم و خندان، خوش‌گو، خوش‌خو، متلک‌شناس، کنایه‌فهم، مشتی، خونگرم، زورخانه‌کار و دیگر طرف محبت و اعتماد همۀ اهل ملایر، چون که سیرتش از صورتش هم آراسته‌تر و معلوم بود که شیرش پاک و گوهرش تابناک است. با وجود جوانی با پشتکار و کاسب و خداترس بود [...] سر قلیان حبیب‌الله که دیگر در تمام ملایر و اطراف مشهور بود و کار به جایی رسیده بود که محترمین نمره اول شهر هم گاهی محض چشیدن چای و کشیدن قلیان مشتی (مشهدی) حبیب‌الله به قهوه‌خانۀ او می‌آمدند و چه انعام‌ها که نمی‌دادند و تعریف‌ها که نمی‌کردند» (جمال‌زاده، ۱۳۷۰: ۶۴-۶۵).

به عقیدهٔ هامون، توصیف باید در خدمت ساخت و پرداخت و خوانا بودنِ یک «خصلت[1]»، یک شخصیت یا به طور کلی در خدمتِ برجسته‌سازیِ مجموعه شخصیت‌های داستان باشد (Hamon, 1993: 23). در مثال حاضر، توصیف‌های ملموسی که نویسنده از شخصیت ارائه می‌دهد، از نوع رئالیستی است؛ زیرا ابتدا به معرفی تصویری شخصیت‌ها می‌پردازد و سپس خواننده را با ویژگی‌های روانی و خصلت‌های وی آشنا می‌سازد.

آغاز داستان «فارسی شکر است» از مجموعهٔ «یکی بود یکی نبود»، خواننده را در چارچوب زمانی- مکانی مشخصی قرار می‌دهد. به عبارت دیگر، صحنه‌پردازی مکان روایت، «لازمهٔ تثبیت و القای تجسم عینی از واقعیت است و به گونه‌ای وضعیت خیال و توهّمِ حقیقت موضوعات تصویری را تثبیت می‌سازد» (Ibid: 53). و اینک شروع داستان:

> «هیچ جای دنیا، تر و خشک را مثل ایران با هم نمی‌سوزانند. پس از پنج سال دربه‌دری و خون‌جگری هنوز چشمم از بالای صفحهٔ کشتی به خاک ایران نیفتاده بود که آواز گیلکیِ کرجی‌بان‌های انزلی به گوشم رسید» (جمال‌زاده، ۱۳۷۰: ۲۲).

در مثال اخیر، خواننده نخست شاهد استفاده از افعال حسی (دیداری و شنیداری) بوده، سپس از طریق آواز و زبانِ[2] کرجی‌بان‌ها به تأثیر واقعی[3] (Barthes, 1968: 88) رهنمون می‌گردد؛ زیرا از این طریق، خود را در فضایی واقعی می‌یابد. در واقع این تأثیر واقعی از طریق پاره‌ای از توصیف‌های محدود که تنها به یک نام‌گذاری کفایت می‌کند، مربوط می‌شود. این عناصر دلالت‌گر بر واقعیت[4]، با درج نام اشیا، غذاها، حرکات، نوع پوشش و زبان یک منطقه، باعث ریشه دواندنِ تخیل در دنیای واقعی می‌گردند (Adam & PetitJean, 1989: 36). همچنین کارکرد محاکاتیِ توصیف باعث شکل‌گیریِ مکان - زمانِ داستان و واقع‌نماییِ آن می‌گردد.

همچنین در این توصیف از داستان «دوستی خاله خرسه» که با توسّل به کارکرد

---

1. Caractère
2. Langage
3. Effet de réel
4. Connotateurs du réel

محاکاتی، خواننده را در چارچوب مکانی - زمانیِ مشخصی نیز جای می‌دهد، شاهد توصیف از نوع دیداری نیز هستیم:

«زمستان این سال هم دیگر از آن زمستان‌های تاریخی بود و برف و یخ قیامت می‌کرد. کوه‌های پیشکوه لرستان از دور مثل خرمن‌های پنبهٔ حلاجی‌شده به نظر می‌آمد و درخت‌ها که تک‌تک گاهی دیده می‌شد، مثل این بود که کف کرده باشند و یا اینکه پشمک به سرشان ریخته باشند. [...] گاه‌گاه دسته‌های کلاغ گرسنه دیده می‌شد که بر لاشهٔ حیوان تازه سقط‌شده‌ای افتاده و با حرص و ولع تمام، مشغول کندن پوست و گوشت از استخوان بودند [...]» (جمال‌زاده، ۱۳۷۰: ۶۶).

چنان‌که می‌بینیم، کاربرد واژگانی مانند «زمستان» و «کوه‌های پیشکوه لرستان» به خلق زمان - مکان واقع‌نمایی از داستان کمک می‌کنند و همچنین افعالی نظیر «به نظر می‌آمد» و «دیده می‌شد»، توصیف دیداری را رقم زده و دیده‌های او را در روایت می‌گنجانند.

همچنین به منظور نشان دادنِ نمونه‌ای از توصیف از نوع گفتاری، به این توصیف از جمال‌زاده اشاره می‌کنیم:

«سبب سفر حبیب‌الله به کنگاور، رسیدگی به امور بچه‌های برادر ارشدش بود که در ژاندارمریِ داخل بود و می‌گفتند در جنگ با روس‌ها رشادت بسیار نموده و تیر خورده و زیر برف مانده بود. [...] خدا می‌داند که دل حبیب‌الله هم در کنگاور در جایی گرو بود یا نه. همین‌قدر است مردم از نامزدیِ وی با خواهر یکی از دوستان قدیمش حکایت‌ها نقل می‌کردند» (همان: ۶۵-۶۶).

در این مثال، کاربرد افعال استمراری مانند «می‌گفتند» و «نقل می‌کردند»، از طریق نقل‌قول مستقیم، به نوعی متن توصیفی را روایت می‌کند. در واقع در این کارکرد توصیفی، توصیف از طریق نقل‌قول، گفت‌وگو و مکالمه بین شخصیت‌ها، از درنگ طولانی‌مدتِ روایت می‌کاهد.

و سرانجام به عنوان مثالی از گنجانده شدن توصیف در روایت می‌توان به این قسمت

از کتاب «یکی بود یکی نبود» اشاره کرد:

«حالم سخت پریشان و درهم بود. خون مانند دنگ برنج‌کوبی در شقیقه‌ام می‌زد. کله‌ام نزدیک بود بترکد. بغض، بیخ خرم را گرفته و داشتم خفه می‌شدم. از خود بی‌خود پلکان را گرفته و رفتم روی پشت‌بام گاری‌خانه و در گوشه‌ای که مشرف بر میدان‌گاه کنگاور بود، بر رفه‌ای تکیه داده و اشکم جاری شد. از شب یک دو سه ساعتی گذشته بود. ابرها از ساحت آسمان برطرف شده و ماه گرد عذار بر طرف گلزار ستارگان دوار با رفتار پروقار هزار بار هزارسالهٔ خود از خاور باختر رهسپار بود [...]»

(جمال‌زاده، ۱۳۷۰: ۷۴-۷۵).

در این نمونه، بالا رفتن راوی از پله و رفتن وی روی پشت‌بام، به نوعی کنش روایی داستان است که در چارچوب توصیفی قرار گرفته است. همچنین مناسب‌ترین افعال توصیفی، حال و ماضی استمراری هستند، زیرا نوعی تصویر غیر زمانی از جهان به دست می‌دهند (بصیرزاده و دیگران، ۱۳۹۱: ۸۵). در این مثال، کاربرد افعالی نظیر «درهم بود»، «می‌زد»، «می‌شدم» و... بیانگر توصیف هستند و افعالی نظیر «رفتم»، «جاری شد» و افعال ضمنیِ «تکیه دادم» و... که به ماضی ساده بیان شده، به پیشبرد داستان کمک می‌کنند و جزءِ افعال کنشی هستند، نشان‌دهندهٔ روایت می‌باشند. در این مثال، خواننده با موقعیت راوی که «پشت‌بام گاری‌خانه و در گوشه‌ای که مشرف بر میدان‌گاه کنگاور بود»، نیز آشنا می‌شود.

صادق هدایت، از سورئالیسم تا رئالیسم

صادق هدایت (۱۱۳۰-۱۲۸۱) نیز از جمله نویسندگانی است که در پاره‌ای از آثارش به انعکاس واقعیات دوران می‌پردازد. هدایت ناگزیر است «برای ترسیم واقعیت‌ها و شخصیت‌هایی که بسیار کامل‌تر و پیچیده‌تر از حوادث و تیپ‌های داستان‌های جمال‌زاده‌اند، زبانی هموارتر و پیچیده‌تر به کار گیرد» (میرعابدینی، ۱۳۶۹: ۵۷). هم‌خوانیِ آثار هدایت با وقایع اجتماعیِ هم‌عصر خویش و نمایش هنرمندانهٔ تناقضات درونی

زندگیِ اجتماعی در داستان‌های کوتاه وی، از دیگر دلایلِ واقع‌گرا بودنِ این نویسندهٔ معاصر است (میرعابدینی، ۱۳۶۹: ۶۲). در مقایسه با نخستین رمان‌های اجتماعی که به توصیف اوضاعِ طبقات بالادستِ جامعه بسنده می‌کنند، «توصیف انسان‌های تحقیرشده و ترس‌خورده» در آثار هدایت جایگاه ویژه‌ای دارد (همان: ۶۰). توصیف‌های هدایت از زندگیِ مردم فرودست و عامه، باعث می‌شود که داستان‌نویسیِ فارسی عمیقاً با واقعیت روبه‌رو شود (همان). توصیف‌های دقیق و کاملِ رئالیستی، از ویژگی‌های سبک هدایت است:

«نفسم پس می‌رود، از چشم‌هایم اشک می‌ریزد، دهانم بدمزه است، سرم گیج می‌خورد، قلبم گرفته، تنم خسته، کوفته، شل، بدون اراده در رختخواب افتاده‌ام. بازوهایم از سوزن انژکسیون سوراخ است. رختخواب بوی عرق و بوی تب می‌دهد. به ساعتی که روی میز کوچک بغل رختخوابم گذاشته شده نگاه می‌کنم. ساعت ده روز یکشنبه است. سقف اتاق را می‌نگرم که چراغ برق میان آن آویخته. دور اتاق را نگاه می‌کنم. کاغذ دیوار، گل و بتهٔ سرخ و پشت گلی دارد» (هدایت، ۱۳۷۲: ۴۳).

این توصیف، علاوه بر تبیین روشنِ جزییات حالات راوی، خواننده را در جریان مکان - زمانِ وقوع داستان گذاشته، کارکردی میمزیک یا محاکاتی می‌یابد. در واقع در کنارِ توصیفات مربوط به شخصیت، پاره‌ای از توصیف‌ها نظیر «سقف اتاق»، «چراغ برق» و «کاغذ دیوار»، چارچوب داستان را می‌آفرینند. همچنین در این مثال، از خلال کاربرد افعالی همچون «نگاه می‌کنم» و «می‌نگرم» شاهد استفاده از توصیف از نوع دیداری نیز هستیم.

در آغاز داستان «زنی که مردش را گم کرد» نیز خواننده فوراً خود را در مکان- زمانِ وقوع حوادث می‌یابد:

«صبح زود در ایستگاه قلهک، آژان قدکوتاه صورت‌سرخی به شوفر اتومبیلی که آنجا ایستاده بود، زن بچه بغلی را نشان داد [...]» (هدایت، ۱۳۷۲: ۲۲۱).

کارکرد محاکاتی در بیشتر داستان‌های هدایت به چشم می‌خورد و به تثبیت دنیای واقع‌گرا یا واقع‌نما کمک می‌کند. همچنین هدایت اغلب داستان‌ها را با توصیف‌هایی گیرنده آغاز می‌کند که صحنهٔ اصلی رخدادها را تشکیل می‌دهد و در ادامهٔ داستان، نقش

مهمی در شکل‌گیری و روند داستان و ماجراها ایفا می‌کند. در این مورد نیز داستان با گزاره‌هایی شروع می‌شود که مربوط به بخش دوم داستان است؛ یعنی بخشی که شخصیت اصلی داستان، شوهرش را گم کرده است. «شروع داستان با این سکانس، با توجه به عنوان داستان، بیشتر هنری و نظام‌مند جلوه می‌کند» (پارسا و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۶۲).

همچنین در داستان «آتش‌پرست» به نمونه‌ای از کارکرد ماتزیک (فنی - آموزشی) برمی‌خوریم که به برجسته‌سازیِ مکان مورد نظرِ شخص توصیف‌گر نیز می‌پردازد:

> «وقتی که در جنوب ایران بودم و در پرسپولیس کاوش می‌کردم، یک شب رفیقم کست ناخوش بود. من تنها رفته بودم در نقش رستم. آنجا نقش پادشاهان قدیم ایران را در کوه کنده‌اند. به نظرم عکسش را دیده باشی؟ یک چیزی است صلیب‌مانند در کوه کنده شده. بالای آن عکس شاه است که جلوی آتشکده ایستاده، دست راست را به سوی آتش بلند کرده. بالای آتشکده اَهورامزدا خدای آنها می‌باشد. پایین آن به شکل ایوان در سنگ تراشیده شده و قبر پادشاه میان دخمهٔ سنگی قرار گرفته. از این دخمه‌ها چند تا در آنجا دیده می‌شود. روبه‌روی آنها آتشکدهٔ بزرگ است که کعبهٔ زردشت می‌نامند» (هدایت، ۱۳۷۲: ۷۰).

در این مورد، توصیف از زبان یک ایران‌شناس (فلاندن) بیان شده که اطلاعاتش دربارهٔ ایران باستان از سایر شخصیت‌ها و حتی از مخاطبانش نیز بیشتر است و در واقع به لطف دیدار از این بناها امکان می‌یابد که آنها را برای سایرین توصیف کند (Adam & PetitJean, 1989: 27-28).

بر این اساس، این مثال از توصیف دیداری نیز بهره می‌برد. به علاوه در این مورد شاهد بُردارسازیِ مکانی توسط توصیف‌گر[1] نیز هستیم. به عبارت دیگر، کاربرد پاره‌ای از قیدها یا عبارات به ورود مکان در متن یا تعیین چارچوب مکانی متن[2] کمک می‌کند. برای مثال منظر جانبی[3] (چپ، راست)، منظر عمودی[4] (بالا، پایین)، نمای نزدیک[5]

1. Vectorisation de l’espace par rapport au descripteur
2. Plans de texte
3. Perspective latérale
4. Perspective verticale
5. Perspective en approche

(دوردست، روبه‌رو)، نمای دور[1] (روبه‌رو، در افق) و زمانمندیِ ساختگی[2] از جمله روش‌های متعدد برای تدوین نوشتاریِ مکان توصیف[3] به شمار می‌رود (PetitJean, 1989: 51).

در نمونه یادشده نیز عباراتی نظیر «جنوب ایران»، «بالای آن»، «جلوی آتشکده»، «بالای آتشکده»، «پایین آن» و «روبه‌روی آنها» به آفرینش مختصاتی دقیق از مکان توصیفی کمک کرده و در نتیجه باعث واقع‌نماییِ داستان می‌شود. همچنین از میان ترفندهایی که به گنجاندن توصیف در روایت کمک می‌کند، می‌توان به توصیف از نوع دیداری اشاره کرد:

> «فاصله به فاصلهٔ آن دو مرغ سیاه که جلوی یکدیگر روی شاخه نشسته‌اند، یکی از آنها تکش را باز کرده مثل این است که با دیگری گفت‌وگو می‌کند. این نقش مرا از جا درمی‌کند، نمی‌دانم چرا از هر طرف که غلت می‌زنم جلوی چشمم است[...]. ده دقیقه نمی‌گذرد. ریشم را که بلند شده بود تراشیدم. آمدم در رختخواب افتادم، در آینه که نگاه کردم دیدم خیلی تکیده و لاغر شده‌ام» (هدایت، ۱۳۷۲: ۴۳).

این توصیف علاوه بر استفاده از افعالی مانند «جلوی چشمم است»، «نگاه کردم» و «دیدم» که بر توصیف دیداری دلالت دارند، با کاربرد فعلی نظیر «گفت‌وگو می‌کند»، نمونه‌ای از توصیف گفتاری نیز به شمار می‌آید. همچنین نمونه‌ای از توصیف کنشی: «سه خانمی که برای خاطر گورست و همکارانش به برم دلک آمده بودند، زیر درخت‌ها کنار آب فرش انداخته، مزه و مشروبی که قاسم برای آنها تهیه کرده بود، چیده بودند و کله‌شان گرم شده بود. خورشید روی کندهٔ درختی نشسته بود. یکی از آنها دراز کشیده، اشعاری با خودش زمزمه می‌کرد و دیگری که با ساززن‌ها گرم صحبت بود، با دلواپسی پی‌درپی به ساعت مچی خودش نگاه می‌کرد» (همان: ۳۴۰-۳۴۱).

در این توصیف نیز کاربرد افعالی نظیر «فرش انداخته»، «چیده بودند» و «تهیه کرده بود»، بر توصیف کنشی، حضور افعالی مانند «اشعاری... زمزمه می‌کرد»، بر توصیف

---

1. Perspective en recul
2. Temporalisation factice
3. Textualisation de l’espace décrit

گفتاری و افعالی مانند «نگاه می‌کرد»، بر توصیف دیداری دلالت دارد.

اغلب توصیف‌های هدایت در بخش‌های روایی مستتر شده و از ورود داستان به حالت تعلیق، یعنی توصیف طولانی‌مدت جلوگیری می‌کند. به عنوان مثال:

«در شاهی اتومبیل ایست کرد. هوا کم‌کم تاریک می‌شد. ساختمان‌های تازه‌ساز، آمدورفت مردم سبزه، مردهایی که قبای آبی، گیوه و تنبان آبی پوشیده بودند، درست شبیه گل‌ببو بودند. دو نفر از مسافران آنجا پیاده شدند و قدری جا باز شد. دوباره اتومبیل به راه افتاد. هوا نمناک، گرفته و تاریک شده بود. زرین‌کلاه آرامش و خوشی مرموزی در خودش حس می‌کرد؛ مثل خوشی کسی که بدون پول، بدون امید و بدون آتیه لنجاره‌کش در یک شهر غریب می‌رود» (هدایت، ۱۳۷۲: ۲۳۸).

در این مثال، کاربرد افعال به صورت ماضی ساده مانند «ایست کرد»، «پیاده شدند»، «به راه افتاد» و... سیر روایی حوادث را پیش می‌برد و افعال استمراری و توصیفی نظیر «تاریک می‌شد»، «تاریک شده بود» و «حس می‌کرد»، کارکرد توصیفی را در این سیر روایی مستتر می‌سازد. همچنین در نمونه‌ای دیگر:

«از آن روز به بعد پنجرهٔ اتاقمان را که بازمی‌کردیم، از دور با حرکت دست و به علم اشاره با هم حرف می‌زدیم. ولی همیشه منجر می‌شد به اینکه برویم در باغ لوگزامبورگ با هم ملاقات بکنیم و بعد به سینما یا تئاتر و یا کافه برویم [...]. او خیلی کم‌حرف بود، ولی اخلاق بچه‌ها را داشت: سمج و لجباز بود، گاهی مرا از جا به‌در می‌کرد. دو ماه بود که با هم رفیق شده بودیم. یک روز قرار گذاشتیم که شب را برویم به تماشای جشن جمعه‌بازار «نویی». در این شب اودت، لباس آبی نوش را پوشیده بود و خوشحال‌تر از همیشه به نظر می‌آمد» (همان: ۱۵۰).

در دو نمونهٔ یادشده، کاربرد کلماتی مانند «آنجا»، «از دور»، «بعد»، «دو ماه بود» و «در این شب» می‌تواند به ورود توصیف در روایت کمک کند. به عبارت دیگر، این قیود با کمک به حضور عناصر شیءِ توصیف‌شده در سطوح زمانی و مکانی و نیز با استفاده از

نظام‌دهنده‌هایی[1] این‌چنینی، از توقف طولانی‌مدت متن در بخش توصیفی جلوگیری می‌کند. «این مجموعه از سازمان‌دهنده‌ها، امکان پیشبرد مجموعه توصیف افعال و کنش‌های شیءِ توصیفی ساختگی را میسّر می‌سازند و به روشی سطحی، نظمی زمانمند به متن می‌دهند» (بصیرزاده و دیگران، ۱۳۹۱: ۹۷).

بزرگ علوی، واقعیت‌گراییِ انتقادی

علوی از جمله نویسندگانی است که واقعیت‌های اجتماعیِ بخشی از تاریخ معاصر ایران را زمینهٔ داستان‌هایش قرار می‌دهد. وی در تمامیِ آثارش به انعکاس واقعیت موجود می‌پردازد(۱). مجموعهٔ «سالاری‌ها» (۱۳۵۷) نیز بر اساس تحولات یک خانوادهٔ اشرافی در سال‌های ۱۳۰۰ شمسی نوشته شده است (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۹۸). در رمان «سالاری‌ها» نیز شاهد حضور مستمر توصیف‌های دقیق و جزیی هستیم:

> «در سفره‌خانه، روی سر بخاری، یک آینهٔ قدی با قاب آب طلا و در سمت راست، به دیوار، یک عکس حضرت امیرالمؤمنین زینت اتاق را تشکیل می‌داد. بوی ته‌چین و خورش قرمه سبزی و عطر منیژه خانم و دواهای جورواجور سالاریان که قطره‌قطره پیش از غذا می‌خورد، فضا را پر کرده بود» (علوی، ۱۳۵۷: ۷۸).

چنین توصیفی به واقع‌نماییِ داستان کمک می‌کند، زیرا حضور «آینهٔ قدی با آب طلا» یا «عکس حضرت امیرالمؤمنین» در دوره‌ای زینت اتاق‌ها بوده و اثر واقعی را پررنگ‌تر می‌کند. شروع رمان، مکان- زمانِ وقوع داستان را مشخص می‌کند و کارکردی محاکاتی می‌یابد:

> «روزهای اول خرداد بود. بابا دم در روی سکوی خانه نشسته بود [...]»

(همان: ۵).

در طول داستان، علوی با وارد کردنِ شخصیت‌هایی که به نوعی آگاهیِ بیشتری از اوضاع ایران در آن سال‌ها دارند و نیز با توسل به کارکرد آموزشی، به شرح نامحسوس و

---

1. Organisateurs

ضمنیِ واقعیات سیاسی، اجتماعی و تاریخیِ هم‌عصر خود می‌پردازد:

«نایب ژاندارمری جوانی بود بیست‌وچند ساله که زیردست سوئدی‌ها تربیت شده بود. ذاتاً با انگلیس‌ها بد بود. همهٔ این سالارها و محتکرین را با یک چوب می‌راند. همه‌شان همدست هستند. شریک دزد و رفیق قافله‌اند. خبر داشت که خود احمدشاه هم در تهران، درِ انبارهای خود را بازنمی‌کند و گندم را به قیمت خون پدرش می‌فروشد. تازه چه کاری از او برمی‌آید؟ مگر چند تا ژاندارم دارد؟ همه‌شان در کوه و کمر جان می‌کنند و رییسشان نمی‌داند آذوقهٔ آنها را از چه راهی برساند. او آدم نداشت کسی را بگیرد و به دار آویزد. میرغضبی هم نیاموخته» (علوی، ۱۳۵۷: ۶۲-۶۳).

در این قسمت، آگاهیِ راوی از مسائلی نظیر دست داشتن خارجی‌ها در تربیت نیروهای دست‌نشانده، احتکار مایحتاج مردم توسط محتکرین و حتی شخص شاه و مضامینی از این‌دست، پرده از راز آشفتگی‌های ایران در آن دوره برمی‌دارد. از میان مواردی که در آن، توصیف در روایت گنجانده شده و سیر داستان را پیش می‌برد، می‌توان به این نمونه اشاره کرد:

«دقیقه به دقیقه بر شمارهٔ مردم تماشاچی و مضطرب افزوده می‌شد. گرسنگان می‌شنیدند که حاکم از تهران آمده و به‌زودی غله به نانوا جماعت خواهد داد و نان ارزان و نعمت فراوان خواهد شد. خبر مثل برق در شهر پراکنده شد. غلامانِ تلگرافخانه مژده به مردم می‌دادند. آن به آن همهمه، خطرافزاتر می‌شد» (همان: ۶۶).

در این دو نمونه، کاربرد افعال استمراری مانند «افزوده می‌شد»، «می‌شنیدند» و... در توصیف صحنه نقش دارد و افعالی نظیر «پراکنده شد» در پیشبرد روایِ داستان مؤثر است.

دربارهٔ مواردی که به توجیه و پوشیده‌سازیِ توصیف‌ها در متن می‌پردازد، می‌توان به مثالی از توصیف از نوع دیداری اشاره کرد:

«واقعهٔ مهم در روزهای قبل از رأی‌گیری، از جمله شهرت ورود مستر گاردنر به بروجرد بود. هیچ‌کس او را ندیده بود. اما همهٔ اهل بخیه می‌دانستند که به شهر آمده و این و آن را دیده است. سالارفش یقین

داشت کـه در تـاریکی، چشـم‌هـای زاغ او را زیـر کـلاه قهـوه‌ای رنـگ در درشکه‌ای دیده است» (علوی، ۱۳۵۷: ۱۱۶-۱۱۷).

در این مثال، حضور افعالی همچون «ندیده بود»، «دیـده اسـت» و عبـاراتی نظیـر «در تاریکی» و «چشم‌های زاغ او» بر توصیف دیداری دلالـت دارد. همچنـین دخالـت حـواس دیگر در توصیفات:

«تنها کسی که در ضمن این صحبت تنگ‌گوشی گاهی به اتاق می‌آمـد و چای و قلیانِ پس از ناهار را می‌آورد، بابا بود. اگر چشمش سـو نداشـت که آقاجان و ارباب را ببیند، اما گوشش تیز بود و این را شـنید کـه بـرادر بزرگ‌تر به آقاجان توصیه کرد: «اگر حرف مرا می‌شـنوید، از برگشـتن بـه انگلستان صرف‌نظر کنید. من کار شما را در تهران درست می‌کـنم. شـغل خوبی برایتان در نظر گرفته‌ام». بابا نمی‌توانست در اتاق بماند و بشنود کـه میان آنها چه رد و بدل شد» (همان: ۱۱۸-۱۱۹).

در مثال اخیر، عباراتی همچون «چشمش سو نداشت» و «ببیند» بر توصیف دیـداری و افعالی نظیر «گوشش تیز بود»، «شنید» و «بشنود» بر دخالت حس شـنیداری در توصـیف دلالت دارد. همچنین در مثال بعدی، با توجه به حضور افعالی ماننـد «لـب نمـی‌گشـود»، «صحبت می‌کرد»، «تذکر می‌داد» و «سخن به میان می‌آورد»، نمونه‌ای از توصیف گفتـاری می‌یابیم:

«آقای اهمیت لب نمی‌گشود. از هیچ‌جا خبـر نداشـت و نمـی‌خواسـت تازه‌ای کشف کند. شب جلسه بود و روز جلسه. اینجا در حـوزهٔ بازرگانـان از احتیاجات بروجرد صحبت می‌کرد. در محفل مالکین، لـزوم تأسـیس بانـک کشاورزی را در بروجرد تذکر می‌داد. در مجلس اهل اداره، مبارزه با فسـاد و رشـوه‌خـواری در دسـتگاه دولتـی را ضـروری مـی‌دانسـت و در حضـور کاسب‌کاران از راه‌سازی، کارخانهٔ برق، کشتارگاه، وضع کارگاه‌های قالی‌بـافی و دیگر گرفتاری‌های مردم سخن به میان می‌آورد» (همان: ۱۱۷).

چنان‌که گفتیم، شخصیت‌پردازی رئالیستی چنان قوی، دقیق و روشن است که ویژگی‌های ظاهری شخصیت، باطن او را می‌نمایاند. در پاره‌ای دیگر از توصیف‌های رئالیستی به مواردی برمی‌خوریم که در آن، محیط زندگی شخصیت نشان‌دهندهٔ زندگی و خلق‌وخوی شخصیت است و برعکس. در واقع اهمیتِ این کارکرد توصیفی که مربوط به مکتب رئالیسم است و با عنوان کارکرد کنایه‌ای[1] شناخته می‌شود، تا آنجاست که به اعتقاد یاکوبسن، سیطره مجاز[2]، مشخصه جریان ادبیِ رئالیست است (Jakobson, 1963: 62). چنین کارکردی در «سالاری‌ها» به چشم می‌خورد. علوی در توصیف شخصیت «زیور» که با نام مستعار «فتانه»، فاحشه‌خانه‌ای به نام «خانهٔ فتانه» بازکرده، می‌نویسد:

> «بالای پله، دم در اتاق نخستین، زیور چادر به سر، با روی باز ایستاده بود. [...] این دو نفر با خانم صاحب «خانهٔ فتانه» مهمی داشتند. آقای اهمیت زیر لبی به همراهش گفت: «راستی فتانه‌ایست»» (علوی، ۱۳۵۷: ۱۰۹).

در این نمونه، ویژگی‌های زیور (فتانه) گویای اوضاع و شرایط خانه فتانه است و متقابلاً خانهٔ فتانه، شخصیت زیور (فتانه) را نمایان می‌سازد.

جلال آل احمد، واقع‌گرایی محض

آل احمد (۱۳۴۸-۱۳۰۲) نیز از جمله نویسندگانی است که به‌ویژه در داستان‌های کوتاه خود به صورتی آشکار از رئالیسم بهره برده است. وی در آثارش به بیان حقایق و تجزیه و تحلیل مسائل اجتماعی دوران پرداخته و مشکلاتی همچون فقر و تعصّب را که در اعماق جامعه ریشه دوانده، به نمایش می‌گذارد (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۴۱). بخشی از آثار او که پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ نوشته شده‌اند، بیانگر یأس و آرمان‌های بر باد رفتهٔ نسل شکست است (همان، ۱۳۶۹: ۱۹۴). به عنوان مثال، مدیر مدرسه (۱۳۳۷) که تحسین‌شده‌ترین داستان بلند آل احمد است، سرگذشت روشن‌فکری است که «پیش‌بینی‌های آرمانی‌اش نادرست از کار درآمده و کودتا، آخرین توان و امید را از او گرفته است» (همان: ۲۱۴). در این داستان واقع‌گرا، «آل احمد از هر حادثه‌ای برای

1. Métonymique
2. Métonymie

بازگویی درهم‌ریختگیِ گوشه‌ای از اجتماع سود می‌جوید» (همان: ۲۱۵). در واقع مدیر مدرسه با نمایش جنبه‌های مختلف زندگی مردم، به واکاوی واقعیت آشکار اجتماعیِ ایران می‌پردازد.

همانند سایر آثار واقع‌گرا، توصیف‌های رئالیستی در این داستان فراوان است:

«ناظم جوان رشیدی بود که بلند حرف می‌زد و به راحتی امر و نهی می‌کرد و بیا برویی داشت و با شاگردهای درشت، روی هم ریخته بود که خودشان ترتیب کارها را می‌دادند و پیدا بود که به سَرِ خَر احتیاجی ندارد و بی‌مدیر هم می‌تواند گلیم مدرسه را از آب بکشد. معلم کلاس چهار خیلی گُنده بود. دو تایِ یک آدم حسابی. توی دفتر اولین چیزی بود که به چشم می‌آمد. از آنهایی که اگر توی کوچه ببینی، خیال می‌کنی مدیر کل است» (آل احمد، ۱۳۸۴: ۱۵).

در واقع در اینگونه توصیف‌ها، نویسنده به ارائهٔ تصویری دقیق و نزدیک به واقع از شخصیت مورد نظر دست می‌یابد. از آنجا که در توصیفات این‌چنینی، «کنش شخصیت‌ها در مقطع زمانی و مکانی مشخصی است و غالب آنها می‌توانند نمایندهٔ گروهی از مردم باشند»، داستان‌های آل احمد رنگ و بویی رئالیستی می‌یابد (بصیری و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۵۳).

در چنین نمونه‌هایی، استفاده از واژگان و عبارات عامیانه مانند «بیا برویی داشت»، «با شاگردهای درشت، روی هم ریخته بود» و «به سَرِ خَر احتیاجی ندارد»، بر تأثیر واقعی داستان دلالت دارد. همچنین در جای دیگر می‌خوانیم:

«معلم کلاس اول باریکه‌ای بود، سیاه‌سوخته. با ته‌ریشی و سر ماشین‌کرده‌ای و یخهٔ بسته، بی‌کراوات. شبیهِ میرزابنویس‌های دَم پست‌خانه. حتی نوکرباب می‌نمود. ساکت بود و حق هم داشت. می‌شد حدس زد که چنین آدمی، فقط سر کلاس اول، جرئت حرف زدن دارد و آن هم فقط دربارهٔ آی باکلاه و صاد وسط و از این حرف‌ها» (آل احمد، ۱۳۸۴: ۱۷-۱۶).

چنین توصیفی می‌تواند بیانگر ترس و خفقانِ دوران پس از کودتا نیز باشد. چنان‌که از عنوان داستان برمی‌آید، حوادث در یک مدرسه به وقوع می‌پیوندد که توصیفی بازنمودی، مختصات آن را تبیین می‌کند:

«مدرسه دوطبقه بود و نوساز بود و در دامنهٔ کوه تنها افتاده بود و آفتاب‌رو بود [...]. اطراف مدرسه بیابان بود. دَرَندشت و بی‌آب و آبادانی و آن تهِ رو به شمال، ردیف کاج‌هایِ درهم فرورفته‌ای که از سرِ دیوار گلی یک باغ پیدا بود، روی آسمان لکهٔ دراز و تیره‌ای زده بود» (آل احمد، ۱۳۸۴: ۱۱).

از نمونه‌هایی که در آن توصیف در روایت گنجانده شده، می‌توان به این مورد اشاره کرد:

«خانه‌ای که محل جلسه آن شبِ انجمن بود، درست مثل مدرسه، دورافتاده و تنها بود و هر چهار دیوارش یک‌راست از وسط سینهٔ بیابان درآمده بود. آفتاب پریده بود که رسیدیم. در بزرگ آهنی؛ و وارد که شدیم، باغ مشجّر و درخت‌های خزان‌کرده؛ و خیابان‌بندی‌های شِن‌ریخته و عمارت کلاه‌فرنگی‌مانندی وسط آن. نوکرهای متعدد و از در رفتیم تو و کلاه و بارانی را به دستشان سپردیم و سرسرا و پلّکان و مجسمه‌های گچی آکلیل‌خورده و چراغ به‌سر [...]. به بالا که رسیدیم، درِ سالون بود و رفتیم تو. یک حاجی آقا، با تنبان سفید و خشتکِ گُشاد، نماز می‌خواند. وقتی سر از سجده برداشت، یک قبضه ریشش را هم دیدیم و صاحب‌خانه با لهجهٔ غلیظ یزدی به استقبالمان آمد» (همان: ۴۵-۴۶).

در این مثال، حضور بخش‌هایی که به تصویرسازیِ باغ، بیابان، درختان، عمارت و صاحب‌خانه اختصاص دارد، مربوط به توصیف و بخش‌هایی که با افعالی نظیر «رسیدیم»، «رفتیم تو»، «به استقبالمان آمد» و... بیان شده است، مربوط به روایت و پیشبرد سیر داستان است. در این نمونه، با توصیف مختصات مکان و زمانی که جلسهٔ انجمن در آن به وقوع می‌پیوندد، چارچوب زمانی - مکانیِ وقوعِ این بخش از داستان نیز مشخص شده و به تثبیت واقع‌نماییِ اثر کمک می‌کند.

از میان بخش‌هایی که از طریق توصیف گفتاری، حضور توصیف در داستان را توجیه

و مستتر می‌سازد، می‌توان به این مثال اشاره کرد:

«یارو مرد بسیار کوتاهی بود؛ فرنگی‌مآب و بَزَک‌کرده و اتو کشیده که ننشسته از تحصیلات خودش و از سفرهای فرنگش حرف زد [...]. پسرش از آن بچه‌هایی بود که شیر و مربای صبحانه‌شان را به قربان صدقه توی حلقشان می‌تپانند؛ با رنگ زرد و چشم‌های بی‌حال [...]. می‌گفت در باغ ییلاقی‌اش که نزدیک مدرسه است، باغبانی دارند که پسرش شاگرد ما است و درس‌خوان است» (آل احمد، ۱۳۸۴: ۸۷-۸۸).

در این مثال، افعالی نظیر «حرف زد» و «می‌گفت»، بخشی از توصیف را زبان شخصیتی دیگر در روایت وارد کرده و از درنگ توصیفی می‌کاهد. همچنین نمونه‌ای از توصیف از نوع دیداری که با کاربرد افعال «می‌دیدم» و «چشم دوخت» شکل می‌گیرد:

«می‌دیدم که این مردان آینده، درین کلاس‌ها و امتحان‌ها آن‌قدر خواهند ترسید و مغزها و اعصابشان را آن‌قدر به وحشت خواهند انداخت که وقتی دیپلمه بشوند یا لیسانسیه، اصلاً آدم نوع جدیدی خواهند شد[...]. باید مدیر بود، یعنی کنار گود ایستاد و به این صف‌بندیِ هر روزه و هر ماههٔ معلم و شاگرد چشم دوخت تا دریافت که یک ورقهٔ دیپلم یا لیسانس یعنی چه!» (همان: ۹۷).

و نیز مثالی از توصیف از نوع کنشی:

«کلاس سوم دم پله‌ها بود. خبردار کشیدند و میزها صدا کرد. دیکته می‌نوشتند. معلم با همان پاهای باریک، مثل فرفره دور کلاس می‌چرخید و می‌خواند: «سعدی آزاده‌ای است افتاده»، روی دست یکی‌شان نگاه کردم، می‌نوشت: «آزادئیس توفتاده». گذشتیم» (همان: ۲۱).

در این مثال نیز نویسنده با استفاده از افعالی مانند «می‌نوشتند»، «می‌چرخید» و «می‌خواند»، کنش شخصیت‌ها را توصیف کرده، داستان از وقفه طولانی‌مدت توصیف برکنار می‌ماند.

ناتورالیسم، واقعیت عریان

ناتورالیسم در ادبیات به عنوان شکل افراط‌گرایانهٔ رئالیسم ادبی شناخته می‌شود. این مکتب در پیِ پیشرفت‌های شگرف علوم و به‌ویژه دو علم «فیزیولوژی» و «زمین‌شناسی» شکل می‌گیرد (سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۴۰۳). سعی در برملا کردن واقعیت و تصمیم به سخن گفتن از تمامیت انسان، باعث می‌شود که ناتورالیسم، سانسوری را که جامعه و پاره‌ای از قراردادهای اخلاقی و مذهبی بر بخشی از مظاهر طبیعت و زندگی انسان اعمال کرده، درهم شکند و از مسائل و مناظری سخن به میان آورد که تا آن زمان در ادبیات راه پیدا نکرده بود. در واقع «سخن گفتن از زشتی‌ها و فجایع فقر و بی‌عدالتی که نخست با آثار دیکنز آغاز شده بود»، در آثار ناتورالیست به اوج می‌رسد (همان: ۴۰۳). ناتورالیست‌ها مسائل ننگ‌آلود، شرم‌آور و مضحک را به تصویر می‌کشند و به جسم و خواسته‌های جسمانی ارزش می‌بخشند.

صادق چوبک، مظهر ناتورالیسم معاصر فارسی

نگاه بی‌طرفانهٔ صادق چوبک (۱۲۹۵-۱۳۷۷) به فساد و زشتی و توصیف‌های بی‌رحمانهٔ او از «زندگیِ وازدگان جامعهٔ واپس‌مانده»، او را در زمرهٔ نویسندگان ناتورالیست وارد می‌کند (میرعابدینی، ۱۳۶۹: ۱۶۰). در مقایسه با توصیف‌های رئالیستی که سعی در بازنمایی واقعیت موجود دارد، در آثار ناتورالیستی و از جمله در آثار چوبک، ولگردان، فواحش، تریاکی‌ها، مرده‌شورها و سایر فلک‌زده‌ها جایگاه ویژه‌ای می‌یابند و نویسنده به توصیف فقر، واپس‌زدگی، بندگی و خفتِ این شخصیت‌ها می‌پردازد. در واقع «آنچه چوبک را در ترسیم تصاویری عینی از جنبه‌های مختلف پلشتی و پستی زندگی آدم‌های آثارش موفق می‌کند، بینش ناتورالیستیِ اوست» (همان: ۱۶۱). بیشتر شخصیت‌های داستان‌های چوبک، ناقص‌الخلقه، دیوانه، شهوانی، بی‌مغز و حیوان‌صفت هستند و اغلب در آتش شهوت می‌سوزند. در واقع چوبک در حیوانی جلوه دادن انسان تا آن حد پیش می‌رود که مثلاً در سنگ صبور، همهٔ کارهای انسان را در اثر فعالیت غریزهٔ جنسی می‌داند (دستغیب، ۱۳۵۳: ۳۶-۳۷).

توصیف نزد چوبک از اهمیت زیادی برخوردار است. وی به جای شرح و گزارش،

صحنه‌ها و حوادث را تصویر می‌کند و به خواننده این امکان را می‌دهد که خود را عمیقاً در فضای داستان و حتی در میان شخصیت‌ها بیابد (میرعابدینی، ۱۳۶۹: ۱۶۵). در عموم داستان‌های چوبک، آغاز داستان، خواننده را در فضای آن وارد می‌نماید. از میان توصیف‌هایی که از طریق کارکردی محاکاتی به ترسیم مختصات زمانی - مکانیِ داستان کمک می‌کند، می‌توان به این مورد اشاره کرد:

«آرام انگشتان تریاکی‌رنگش را دورادور چراغ پریموسی که جلوش روی چارپایه صدا می‌کرد، به‌هم می‌مالید و به بطری‌های مشروب توی قفسهٔ برابرش نگاه می‌کرد. هوا سرد بود. بیرون، برف سنگینی باریده بود و هنوز هم می‌بارید. مشتری‌ها همه رفته بودند. غیر از خود آرام و گربه سیاهی که رو زانوهایش خوابیده بود و خورخور می‌کرد، کسی توی مغازه نبود» (چوبک، ۱۳۵۴: ۸۳).

در این مثال، نخست با شخصیت «آرام» که هم تریاکی است و هم مشروب‌فروش، آشنا می‌شویم و هم در فضای داستان قرار می‌گیریم که شامل توصیف مغازه‌ای است خالی از مشتری، در فصل زمستان. همچنین این نمونه شامل توصیف از نوع دیداری نیز هست که با فعل «نگاه می‌کرد» و توصیف منظرهٔ دیده‌شده (بیرون برف سنگینی باریده بود)، قابل توجیه است.

از میان توصیف‌هایی که در ساختار روایی داستان گنجانده شده و سیر حوادث را سریع‌تر جلوه می‌دهد، می‌توان این نمونه را عنوان کرد:

«راه خودش را تغییر داد و در جمعیت فرو رفت. تنه می‌زد و تنه می‌خورد. اما هیچ اهمیت نمی‌داد. یک بی‌قیدی و آزادی خاطری درش پیدا شده بود. سبک شده بود. باز هم تنها بود [...] زنی از پهلویش گذشت. ناگهان تکانی خورد و سرش را برگردانید. دید همان اندام تازیانه‌ایِ نازدار از یک مغازهٔ خرازی‌فروشی بیرون آمد و همچنان سرین مواجش با گل‌های گوشتی که رو پوست تنش خال‌کوبی شده بود، به او دهن‌کجی می‌کرد و همان بوی عطر مرفینی را پشت سر خود پخش می‌کرد و می‌گذشت. اما این‌بار عطر او بوی پهِن و استخوان جمجمه و مغز له‌شده و خون سیاهِ دلمه‌شده آدمیزاد را می‌داد» (همان: ۴۰-۴۱).

در این توصیف، کاربرد افعالی نظیر «می‌زد»، «می‌خورد»، «اهمیت نمی‌داد»، «پیدا شده بود» و «دهن‌کجی می‌کرد»، به پیشبرد توصیف و نیز حضور افعالی به شکل ماضی مطلق (گذشته ساده) مانند «تغییر داد»، «فرو رفت»، «گذشت» و «بیرون آمد» به سیر روایی داستان کمک می‌کند. در این مثال نیز با حضور فعل «دید»، شاهد توصیف دیداری هستیم. همچنین شاهد به کار رفتن نظام‌دهنده‌هایی مانند «ناگهان» و «این‌بار» هستیم که علاوه بر ایجاد نظمی زمانمند در داستان، امکان پیشبرد توصیف را میسّر می‌نماید. در دو مثال اخیر، قرابت توصیف‌های چوبک با توصیف‌های ویژهٔ ناتورالیسم به چشم می‌خورد؛ زیرا فساد و زشتی جامعه‌ای بیمار و اسیر خرافات، به صورت بی‌طرفانه و گاهی بی‌رحمانه توصیف می‌گردد. توجه به زندگی ولگردان، معتادان، فواحش و امثال اینها و تصویر «زاغه‌نشینی، الکلیسم یا انحطاط جنسی» نیز از دیگر جنبه‌های ناتورالیستی مشهود در آثار چوبک است (فورست و اسکرین، ۱۳۸۰: ۵۲).

از میان توصیف‌های کنشی می‌توان به این مثال اشاره کرد:

> «به غیر از عذرا، یک قاری کور هم در آنجا بود که توی رواق نشسته بود و چپق می‌کشید و گاهی هم یک آیه قرآن از حفظ می‌خواند و صدای مرده و کش‌دارش توی فضای مقبره می‌پیچید» (چوبک، ۱۳۵۴: ۱۲).

این مثال ابتدا مختصات مکانیِ شخصیت را مشخص می‌کند که همانا رواق یک امامزاده است و سپس با کاربرد افعال استمراری و کنشی نظیر «می‌کشید» و «می‌خواند»، کنش شخصیت را توصیف می‌کند. همچنین توصیف از نوع دیداری:

> «رفیقش که سر برهنه بود و هنوز صورتش مو درنیاورده بود، پشت سر او ایستاده بود و با دهن باز و چشمان کلاپیسه به بطری‌های مشروب و قوطی‌های توی قفسه نگاه می‌کرد. اول به عکس ماهی بزرگی که رو یک قوطی بود، خیره نگاه کرد. بعد نگاهش را از روی آن برداشت و به کالباس کج کلفتی که از چنگک آویزان بود، انداخت. بعد از آن برگشت و پشت گردن رفیقش که جلوش ایستاده بود، نگاه کرد. تمام هیکلش نگاه شده بود. نگاه صاف و توخالی» (همان: ۸۴-۸۵).

کاربرد واژه‌های «چشمان کلاپیسه»، «عکس» و «نگاه» و نیز افعالی نظیر «نگاه کرد»، این نوع کارکرد توصیفی را توجیه می‌کند. به علاوه این مثال، نمونهٔ مناسبی برای ورود توصیف به روایت هم به شمار می‌رود؛ زیرا در آن هم از افعال توصیفی و استمراری نظیر «ایستاده بود» و «نگاه می‌کرد» استفاده شده و هم از افعال روایی به صرف گذشتهٔ ساده مانند «نگاه کرد»، «برداشت» و «انداخت». همچنین حضور سازمان‌دهنده‌هایی نظیر «اول»، «بعد»، «بعد از آن» و «جلوش» نیز به چشم می‌خورد. در نمونهٔ بعدی نیز به دلیل کاربرد افعالی مانند «حرف بزند» و «حرف زدن»، شاهد توصیف از نوع گفتاری هستیم:

«چشمانش را بازکرد و باز به عکس آدمک روی دیوار خیره شد. آن‌وقت دلش خواست حرف بزند. این میلی بود ناگهانی که او را به حرف زدن تحریک می‌کرد» (چوبک، ۱۳۵۴: ۵۴).

در این مثال، بار دیگر شاهد درهم‌تنیدگیِ بخش روایی و توصیفی و نیز توصیف از نوع دیداری («چشمانش» و «خیره شد») هستیم.

نتیجه‌گیری

در عموم داستان‌ها، بخش‌های روایی و توصیفی درهم آمیخته و فضای داستان را رقم می‌زند. در داستان‌های رئالیستی، توصیف‌ها چنان دقیق و ظریف هستند که امکان تصویرسازی و ترسیم حوادث و شخصیت‌ها را برای نویسنده دوچندان می‌سازد. داستان‌های واقع‌گرای فارسی نیز از این اصول مستثنی نیست و با برجسته‌ترین نظریه‌های روایی و توصیفی قابل آزمون و بررسی است. در این داستان‌ها، اغلب بخش‌های توصیفی از طریق تنیدگیِ تنگاتنگ در روایت یا حتی از طریق شگردهای استتارِ توصیف در روایت، نظیر توصیف دیداری، گفتاری یا کنشی، به پیشبرد سیر داستان کمک می‌کند و بر جنبهٔ زیبایی‌شناختی داستان نیز می‌افزاید.

چنان‌که دیدیم، توصیف علاوه بر معرفیِ شخصیت‌ها و حتی رفتار و کنش آنها، گاه به آماده‌سازیِ چارچوب مکانی - زمانیِ داستان منجر می‌شود و گاه حتی به شکل مجموعه‌ای از آگاهی‌ها و بینش‌های لغت‌نامه‌ای درمی‌آید و کارکردی آموزشی می‌یابد.

به هر شکل، چنین کارکردهایی از توصیف، تنها برای دلپذیر شدنِ آن و کمک به کاستنِ وقفه‌ای که توصیف در فرایند روایی داستان ایجاد می‌کند، استفاده می‌شود.

همان‌گونه که کارکردهای گوناگون توصیف درهم تنیده شده است، انواع مختلف توصیف نیز در کنار یکدیگر به کار می‌رود. از این‌رو اختصاص توصیف بازنمودی به سبک رئالیسم یا ناتورالیسم، مانع از حضور سایر انواع توصیفی در داستان‌های مربوط به این مکاتب نمی‌شود. برای مثال، توصیف عاطفی که بیانگر حالت روحی - روانی و انعکاس‌دهنده هیجانات شخصیت داستان است، در داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی نیز به چشم می‌خورد.

مسلماً در میانِ سایر توصیف‌های بازنمودیِ مختص سبک رئالیسم و ناتورالیسم، چنین توصیفی با انگاره‌های ناتورالیستی درهم می‌آمیزد و از توصیف عاطفی به سبک نویسندگان رمانتیسم متمایز می‌گردد. بنابراین به طور مثال، مطالعهٔ توصیف عاطفی از دو جنبه اهمیت می‌یابد: بررسی متون رمانتیسم که این نوع توصیف، مختصّ آن است و نیز بررسی متونی که در آن، توصیف عاطفی با سایر توصیفات درهم می‌آمیزد. در واقع می‌توان نتیجه گرفت که متونی که در هر مکتب ادبی جای می‌گیرند، از ویژگی‌های توصیفیِ مربوط به آن مکتب برخوردارند. اما این نکته به معنی نفی حضور سایر کارکردهای توصیفی در این متون نخواهد بود.

پی‌نوشت

۱. به عنوان مثال در «ورق‌پاره‌های زندان» (۱۳۲۰) یا «پنجاه و سه نفر» (۱۳۲۱) به بازنمایی حقایق زندان و اوضاع روشن‌فکران در دوره رضاشاه می‌پردازد. همچنین داستان «گیله مرد»، اولین‌بار در ادبیات معاصر ایران به شیوه‌ای واقع‌گرایانه به ارائهٔ تصویر روشنی از درگیری‌های دهقانان و رژیم می‌پردازد.

منابع

آل‌احمد، جلال (۱۳۸۴) مدیر مدرسه، تهران، جامه‌دران.

بصیرزاده، الهام و دیگران (۱۳۹۱) «بررسی توصیف و کارکردهای برجستهٔ آن در رمان»، ادب‌پژوهی، شماره ۱۹، بهار، صص ۷۷-۱۰۳.

بصیری، محمدصادق و دیگران (۱۳۹۳) «نقد و تحلیل رئالیسم در ادبیات داستانی ایران»، پژوهشنامهٔ نقد ادبی ود بلاغت، سال سوم، شمارهٔ ۱، صص ۱۴۳-۱۶۲.

پارسا، سید احمد و دیگران (۱۳۸۹) «روش علمی صادق هدایت در پردازش داستان‌های کوتاه رئالیستی»، فصلنامه تخصصی پیک نور زبان و ادبیات فارسی، سال اول، شمارهٔ دوم، صص ۱۵۶-۱۷۷.

جمال‌زاده، سید محمدعلی (۱۳۷۰) یکی بود یکی نبود، تهران، معرفت.

چوبک، صادق (۱۳۵۴) خیمه شب بازی، تهران، گوتنبرگ.

حری، ابوالفضل (۱۳۸۷) «درآمدی بر رویکرد روایت‌شناختی به داستان روایی با نگاهی به رمان *آیینه‌های دردار* هوشنگ گلشیری»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، سال ۵۱، شماره ۲۰۸، پاییز و زمستان، صص ۵۳-۷۸.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۳) نقد آثار چوبک، تهران، پازند.

دودمان کوشکی، علی و دیگران (۱۳۹۱) «توصیف طبیعت در دیوان منوچهری و صنوبری»، مجله تاریخ ادبیات، شماره ۶۹/۳، صص ۶۸-۵۵.

سیدحسینی، رضا (۱۳۸۴) مکتب‌های ادبی، جلد اول، تهران، نگاه.

علوی، بزرگ (۱۳۵۷) سالاری‌ها، تهران، امیرکبیر.

فورست، لیلیان و پیتر اسکرین (۱۳۸۰) ناتورالیسم، ترجمهٔ حسن افشار، چاپ سوم، تهران، مرکز.

مباشری، محبوبه و دیگران (۱۳۹۱) «وصف در شعر فروغ فرخزاد»، فصلنامه زبان و ادب فارسی دانشگاه سنندج، سال چهارم، شماره ۱۱، تابستان، صص ۱۳۳-۱۰۵.

مرتضوی، سید جمال‌الدین (۱۳۸۸) «فرایند روایت در شعر اخوان»، فصلنامهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، سال چهارم، شمارهٔ ۱۴ و ۱۵، پاییز و زمستان، صص ۱۸۷-۱۹۵.

میرعابدینی، حسن (۱۳۶۹) صد سال داستان‌نویسی در ایران، جلد اول، تهران، تندر.

---------- (۱۳۸۶) فرهنگ داستان‌نویسانِ ایران از آغاز تا امروز، تهران، چشمه.

هدایت، صادق (۱۳۷۲) مجموعه‌ای از آثار صادق هدایت، گردآوری و مقدمه محمد بهارلو، تهران، طرح نو.

Adam, Jean-Michel. (1993) La Description. Paris، PUF.

Adam, Jean-Michel et PetitJean, André. (1989) Le texte descriptif. Paris، Nathan.

Barthes, Roland. (1968) «L'effet de réel», in Communications, Ne 11. Paris، Le Seuil. pp. 84-89.

---------- (1970) «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire», in Communications 16. pp. 172-223.

Debray-Genette, Raymonde. (1980) «La pierre descriptive», in Poétique, Ne 43. Paris. Seuil.

Diderot, Denis. (Accompagné d'une société de gens de lettres) (1751) Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. 1ère Edition. Tome 4. Paris. Briasson.

Genette, Gérard. (1969) Figures II. Paris. Le Seuil, coll. «Points», Ne 106.

Greimas, Algirdas et Courtès, Josef. (1979) Sémiotique-dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris. Classique Hachette.

Hamon, Philippe (1972) «Qu'est-ce qu'une description», in Poétique, Ne 12. Paris. Le Seuil.

---------- (1981) Introduction à l'analyse du descriptif. Paris. Hachette.

---------- (1993) Du Descriptif. Paris. Hachette.

---------- (2011) «Le descriptif, ce délaissé de l'impérialisme narratologique… », (Entretien avec Hamon Philippe, Par Guillaume Bellon), in Revue Recto/Verso. Ne 7. Septembre 2011.

Hirsch, Michèle (1974) «Madame Bovary. "L'éternel imparfait" et la description» in La description. P.U.L., Lille. 1974. pp. 45-59. [Acte de langage et analyse du discours / analyse textuelle / langues romanes].

Jakobson, Roman. (1963) Essais de linguistique générale. Paris. Minuit.

Lintvelt, Jaap (1980) Essai de typologie narrative. Paris. José Corti.

Ricardou, Jean (1978) Nouveaux problèmes du roman. Paris. Le Seuil. Col. Poétique.