گنجینه زبان و ادبیات فارسی

بررسی و مقایسه زبان شاعرانه در آثار صادق چوبک و هوشنگ گلشیری

رعنا صفی خانی[۱]، سعیده ساکی انتظامی[۱*]، سعیده نیازی[۱]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد خرم آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، خرم آباد، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: sa.entezami@iau.ac.ir

چکیده

یکی از وجوه داستان‌های امروزی سوق پیدا کردن آن‌ها به سمت شاعرانگی و ادبیت است. نویسندگان این داستان‌ها با وارد کردن امور شعری و قابلیت‌های آن به داستان و توجه به وجوه ادبیت متن توانسته‌اند راهی نو از داستان به سمت شعر باز کنند، به نحوی که خواننده در هنگام مطالعه این داستان‌ها به طور واضح متوجه تفاوت آن با داستان‌های سنتی و شباهت هر چه بیشتر آن با شعر می‌شود. پژوهش حاضر تلاش می‌کند تا به شیوه توصیفی-تحلیلی بر مبنای گردآوری داده‌ها به شیوه کتابخانه‌ای به بررسی تطبیقی زبان شاعرانه در داستان‌های صادق چوبک و هوشنگ گلشیری بپردازد. بر اساس یافته‌های پژوهش، چوبک با توجه به ظرایف زبان فارسی و اثرگذاری عناصر شعری در ادبیّت داستان، دقت در انتخاب صور خیال و تعبیرات مربوط به آنها، توصیف‌های موجز و جان‌دار، تشبیهات و کنایه‌های محاوره‌ای به نثری دست یافته است که هم از غنای ادبیات کلاسیک مایه گرفته هم از رنگارنگی و تنوع زبان محاوره کوچه و بازار. او هنرمندانه زبان نوشتاری و محاوره‌ای را در هم می‌تند بی آن که وحدت هنری اثر لطمه ببیند و با توجه به آن که نویسنده‌ای رئالیست است به تناسب از عناصر شاعرانگی در کنار زبان محاوره در آثار خود استفاده می‌کند. برخلاف چوبک، هوشنگ گلشیری که خود دارای دغدغه‌های شعری است، در برخی موارد مانند داستان خانه روشنان با تکیه بر تصاویر شعری و ظرافت‌های کلامی، نثر را تا حد زیادی به شعر نزدیک ساخته است.

کلیدواژگان: *زبان شاعرانه، احساس و عاطفه، تخیل، صور خیال، صادق چوبک، هوشنگ گلشیری*

شیوه استناددهی: صفی‌خانی، رعنا.، ساکی‌انتظامی، سعیده.، نیازی، سعیده. (۱۴۰۴). *بررسی و مقایسه زبان شاعرانه در آثار صادق چوبک و هوشنگ گلشیری*. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۳(۳)، ۲۲-۱.

© ۱۴۰۴ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۱ تیر ۱۴۰۴
تاریخ بازنگری: ۳ آبان ۱۴۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۰ آبان ۱۴۰۴
تاریخ چاپ اولیه: ۱۳ آذر ۱۴۰۴
تاریخ چاپ نهایی: ۲۸ آذر ۱۴۰۴

The Treasury of Persian Language and Literature

A Comparative Examination of Poetic Language in the Works of Sadeq Chubak and Houshang Golshiri

Raana Safikhani[1], Saeeda Saki Entezami[1]*, Saeeda Niazi[1]

1. Department of Persian Language and Literature, Khor.C, Islamic Azad University, Khorramabad, Iran.
*Corresponding Author's Email: sa.entezami@iau.ac.ir

Abstract

One of the salient features of contemporary fiction is its increasing movement toward poeticization and literariness. Authors of such narratives, by incorporating poetic elements and their expressive capacities into fiction and by attending to the literary dimensions of the text, have succeeded in opening a novel pathway from story to poetry—so much so that the reader, while engaging with these narratives, clearly perceives their distinction from traditional stories and their growing affinity with poetry. The present study, employing a descriptive–analytical method based on data collected through library research, aims to conduct a comparative analysis of poetic language in the stories of Sadeq Chubak and Houshang Golshiri. According to the findings, Chubak—through his attentiveness to the subtleties of the Persian language, the influence of poetic elements on the literariness of narrative, the precision in selecting imaginative tropes and related expressions, concise and vivid descriptions, and colloquial similes and metaphors—achieves a prose style that draws simultaneously on the richness of classical literature and the vibrancy and variety of everyday urban speech. He skillfully weaves written and colloquial language together without compromising the artistic unity of his work, and, given his realist orientation, employs poetic elements proportionately alongside colloquial speech in his narratives. In contrast to Chubak, Houshang Golshiri—who himself is deeply preoccupied with poetic concerns—at times, as in the story Khāneh-ye Rowshanān ("The House of the Enlightened"), draws heavily on poetic imagery and verbal subtleties, thereby bringing prose significantly closer to poetry.

Keywords: *poetic language, emotion and affect, imagination, figurative imagery, Sadeq Chubak, Houshang Golshiri*

How to cite: Safikhani, R., Saki Entezami, S., & Niazi, S. (2025). A Comparative Examination of Poetic Language in the Works of Sadeq Chubak and Houshang Golshiri. *The Treasury of Persian Language and Literature, 3*(3), 1-22.

© 2025 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 22 June 2025
Revise Date: 25 October 2025
Accept Date: 01 November 2025
Initial Publish: 04 December 2025
Final Publish: 19 December 2025

مقدمه

ادبیات داستانی حوزه‌ای است که در آن روایت‌های مخیل به صورت نثر تولید می‌شود. امروزه در ادبیات جهان، رمان و داستان کوتاه بیش از هر نوع ادبی داستانی دیگر شایان توجه قرار گرفته‌اند. این دو ژانر به خاطر این که بی‌واسطه فضای جامعه انسانی را به صورت خاص یا عام نشان می‌دهند و بی‌کم و کاست مبین تجربه‌ای از زندگی هستند، مقبول نگاه خوانندگان واقع شده‌اند. به سخنی دیگر، مخاطب امروز دنبال فضایی می‌گردد که جریان‌های بیرونی یا درونی انسانی، ارتباط‌های بشری و هست‌های جامعه را بدون دروغ و فرافکنی درک کند، با آن‌ها آشنا شود و در نهایت بتواند شناخت بهتری از خود به دست آورد. دو گونه رمان و داستان کوتاه با انتقال این فضا به خواننده محبوب‌ترین ژانرهای ادبیات داستانی و چه بسا همه انواع ادبی امروزی هستند.

داستان کوتاه حدود یک قرن است که وارد فضای ادبی ایران شده است. به دلیل نزدیکی این گونه ادبی با شعر و مقبولیت شعر در اذهان ایرانی به بهترین نحو ممکن جای خود را در میان آثار ادبی پیدا کرده و اثر واحد و نظام شعری موجود در آن سبب مقبولیت این نوع ادبی همچون شعر در ادبیات معاصر شده و رفته‌رفته این ژانر با فرهنگ، زبان، زندگی و فضای جامعه ایرانی خو گرفته است و داستان‌نویسان ایرانی آینه‌ای شده‌اند از آنچه در این سرزمین و بر مردمان آن حادث می‌شود.

در بعضی از گونه‌های نثر بیان اندیشه‌ها و عواطف هنرمندانه به کمک عناصر خیالی انجام می‌شود که این امر موجب پیدایش ویژگی خاص ادبی به عنوان «زبان شاعرانه» در اثر می‌شود. بررسی عناصر شعری در داستان از وهله‌ای حائز اهمیت می‌گردد که از نگاه همیشگی به داستان خرق عادت شده و با عینک شاعرانه به آن نگریسته شود، این دقیقاً همان جایی است که دیگر داستان نه یک روایت منظم با یک پیرنگ خطی، بلکه به عنوان یک هنر نوین نویسندگی شناخته می‌شود که با تخلیط دو ژانر ادبی به مفاهیم عمیق و انتزاعی ذهن نویسنده عینیت می‌بخشد. هدف اصلی تحقیق، بررسی وجوه اشتراک و افتراق عناصر شاعرانگی در داستان‌های چوبک و گلشیری، نحوه تلفیق عناصر شاعرانه با عناصر داستانی توسط این دو داستان‌نویس، ویژگی‌های شعری و موارد مرتبط با آن می‌باشد که نگارش آن ضروری به نظر می‌رسد. هدف دیگر تحقیق، پژوهش در باب نزدیکی دو گونه ادبی است، داستان‌نویسی و شعرسرایی. این که چگونه می‌توان عنصر شاعرانگی را وارد روایت‌های داستانی کرد، در حالی که آسیبی به شاکله داستان وارد نشود.

روش مطالعه

این پژوهش گزارشی است از یک مطالعه توصیفی-تحلیلی بر مبنای گردآوری داده‌ها به شیوه کتابخانه‌ای و روش سندکاوی که سعی نموده جهت تحلیل و بررسی شواهد و نمونه‌هایی را به صورت سامانمند و کافی از دو داستان‌های صادق چوبک و هوشنگ گلشیری انتخاب نماید و مورد استناد قرار دهد.

پیشینه پژوهش

در هر تحقیق علمی مطالعه و بررسی تحقیقات و پژوهش‌هایی که در ارتباط با موضوع انجام شده لازم و ضروری است، چرا که بدون دستیابی به نتایج پژوهش دیگران و توسعه و تکامل آنها، امکان رسیدن به پاسخ مناسب و تجزیه و تحلیل بهتر وجود ندارد. پژوهش‌هایی در خصوص آثار چوبک و گلشیری توسط محققان دیگر انجام شده است که بعضاً مرتبط با موضوع موردبحث پژوهش حاضر نمی‌باشد که در ادامه به برخی از این پژوهش‌ها اشاره می‌شود: آقابابایی (۱۴۰۲) پژوهشی با عنوان «کارکرد بلاغی تشبیه در آثار محمدعلی جمال‌زاده و صادق چوبک» انجام داده است. در این پژوهش عملکرد بلاغی تشبیه‌های موجود در مجموعه داستان‌های یکی بود و یکی نبود و قصه‌های کوتاه برای بچه‌های ریش‌دار از جمال‌زاده و انتری که لوطی‌اش مرده بود و خیمه‌شب‌بازی از چوبک با روش تحلیل کیفی و کمی بررسی شده

است (1). ریوندی و بشیری (۱۴۰۲) در پژوهشی با عنوان «تحلیل کارکرد ادبی صفت در آثار صادق چوبک با تأکید بر تنگسیر و مجموعه داستان انتری که لوطی‌اش مرده بود» به بررسی نقش فرادستوری صفت در پرداخت شخصیت‌ها، ساخت فضا، مکتب ادبی نویسنده، ترسیم صحنه و کارکرد ادبی پرداخته‌اند (2). بشیری و طاهری (۱۴۰۲) در پژوهشی با عنوان «تحلیل مفهوم «شاعرانگی» در رمان «شازده احتجاب»» به بررسی مفهوم شاعرانگی و نسبت آن با جنون از طریق مؤلفه‌های سبکی داستان‌های مدرن دررمان شازده احتجاب پرداخته‌اند (3). سلیمی (۱۴۰۱) پژوهشی با عنوان «بررسی عناصر شاعرانه در داستان‌های کوتاه هوشنگ گلشیری» انجام داده است. در این پژوهش ابتدا عناصر شاعرانه به تفکیک معرفی و در مرحله بعدی کمیت و کیفیت این عناصر در داستان‌های کوتاه هوشنگ گلشیری بررسی شده است (4). سیستانی و همکاران (۱۴۰۱) پژوهشی با عنوان «توصیف و کارکردهای زبانی و ادبی آن در داستان معاصر (مطالعه موردی: تنگسیر صادق چوبک و بوف کور صادق هدایت)» انجام داده‌اند. بر اساس یافته‌ها، در تنگسیر اثر چوبک و بوف کور از هدایت، توصیفات ساختاری کوتاه، مفصل، بلند، صریح، ضمنی، پنهان و توصیفات محتوایی با کارکرد ادبی، کنایی، اساطیری و زیبایی‌شناسی مورد استفاده قرار گرفته‌اند (5).

در هیچ یک از اینها درباره شاعرانگی زبان و نثر شاعرانه صادق چوبک و هوشنگ گلشیری آن هم به صورت تطبیقی پژوهشی انجام نشده است. از این رو، نگارنده به هدف نمایاندن زبان و نثر شاعرانه و سبک خاص داستان‌نویسی چوبک و گلشیری به بررسی تطبیقی عناصر شاعرانه در داستان‌های این دو نویسنده بپردازد.

بحث و بررسی

ادبیات کلامی مخیل است که حاصل عاطفه، اندیشه و خیال هنرمند است. هنرمند با نگرش مخیل و عاطفی به جهان می‌نگرد و جهان را از دریچه ذوق و خیال خود تجسم می‌کند و با ایجاد تصاویر زیبا، رنگ خیالی به امور می‌بخشد و این تصاویر شگفت و هنری را در قالب ساختار جمله به صورت زبان شاعرانه به نمایش می‌گذارد (6). آثار ادبی به طور کلی به دو گونه شعر و نثر تقسیم می‌شوند. شعر کلامی مرتب، معنوی، موزون و خیال‌انگیز است (7)؛ در حالی که نثر، نوشتاری عاری از وزن و قافیه است (8)، پس وزن و قافیه مهم‌ترین تفاوت بین شعر و نثر است.

از دیگر تمایزات شعر و نثر، تشخص و برجستگی کلمات است که در پی فرآیندی به نام «رستاخیز کلمات» در شعر ایجاد می‌شود و باعث تمایز زبان شعر از زبان‌های معمول می‌شود؛ در حالی که کلمات نثر، ساده، متداول و خالی از هر گونه آرایه‌های ادبی هستند (7). از ویژگی‌های مشترک بین شعر و نثر، اندیشه‌ها، عواطف و تخیلات هنرمند است. شاعر، اندیشه‌ها و تخیلات خود را به صورت تصرفات بیانی و مجازی که در قالب کلمات و عبارات زیبا و فصیح بیان می‌شود، ارائه می‌دهد. در بعضی از گونه‌های نثر نیز بیان اندیشه‌ها و عواطف هنرمندانه به کمک عناصر خیالی انجام می‌شود که این امر موجب پیدایش ویژگی خاص ادبی به عنوان «زبان شاعرانه» در اثر می‌شود.

اگرچه شعر و نثر یا شعر و داستان دو ژانر ادبی متفاوت از یکدیگرند اما این تفاوت به معنای تمایز کامل این دو گونه ادبی از یکدیگر نیست، بلکه این دو گونه ادبی گه‌گاه از عناصر مرتبط با یکدیگر بهره می‌گیرند تا تفهیم مطلب تسهیل و بیان هر چه هنرمندانه‌تر و زیباتر شود. برای مثال، مؤلف در شعر، روایت را به کار می‌گیرد و در داستان، زبان شاعرانه را. بنابراین، در متون نثر عواملی یافت می‌شود که سبب نزدیک شدن نثر به شعر می‌شود و به تعبیر دیگر عامل ادبیّت متن است. این روش‌ها، سبب نزدیکی هر چه بیشتر بین شعر و نثر (متون داستانی) می‌شوند و به متن داستانی شعریت و ادبیّت می‌بخشند. کاربرد عناصر شاعرانه در داستان در مفهوم ساده استفاده از ابزارهای زیبایی‌شناختی و عناصر

تشکیل‌دهنده شعر در نثر است، به گونه‌ای که ارتباط شعر و نثر را نشان بدهد.

ادبیّت یکی از اساسی‌ترین مباحث در مکتب فرمالیسم روسی و عاملی است که یک متن را از متن ساده و مبتذل ارتقاء داده و به سطح متن شاعرانه و ادبی می‌رساند (9). به تعبیر شفیعی‌کدکنی: «ادبیّت همان عاملی است که ماده ادبی را تبدیل به یک اثر ادبی می‌کند. تمام کوشش فرمالیست‌های روس متمرکز بر همین است که آن عامل را کشف کنند» (9).

از منظر فرمالیسم، ادبیّت در متن مرتبط با زبان و کاربرد جمال‌شناسیک آن به گونه‌ای متفاوت است که عامل خلق ادبیّت و شعر گردد. از منظر آنان: «ادبیّت بیش از همه در سازماندهی زبان نهفته است، به گونه‌ای که ادبیات را از زبانی که به مقاصد دیگر به کار می‌رود تمییزپذیر می‌کند. ادبیّت شگردی است که زبان خود را برجسته و غریب می‌کند، به گونه‌ای که نمی‌شود فراموش کرد که با زبانی سر و کار داریم که به طرقی عجیب شکل داده شده است».

عوامل متعدد و گسترده‌ای وجود دارند که سبب ادبیّت متن می‌گردند و هر نویسنده به فراخور استعداد خود از جنبه‌های گوناگون آن‌ها برای شعریّت‌بخشی و آفرینش جذابیت هنری کلام خود بهره می‌برد، بیان خود را به رنگ شاعرانه آغشته و متن داستانی را به شعر نزدیک می‌کند. عوامل شاعرانگی در وجوه مختلفی از عناصر زبانی و روایی داستان مانند عاطفه، تخیل، زبان و اسلوب بیان و موسیقی کلام و... رخ می‌دهد. در حالت طبیعی، کلام منثور کلامی است که در آن موسیقی و صور خیال و عناصر بدیعی (بدیع لفظی و معنوی) و... کمتر دیده می‌شود، ولی در نثر شاعرنه نویسنده فقط در پی انتقال معنی، شرح واقعه و انکار یا اثبات مطلبی نیست، بلکه این مسأله بهانه‌ای است تا با استفاده از آرایه‌های ادبی و ظرافت‌های بیانی و تناسب‌های موسیقایی زبان را برجسته‌تر سازد (10). در این نوع نثر آن چنان که شفیعی‌کدکنی نیز اشاره می‌کند، مفاهیم منطقی و گزارشی و حقایق غیر شعری است که جامه قافیه و صناعات شعری به تن می‌کنند (9).

با نظر به نقش‌های شش‌گانه زبان که توسط یاکوبسن دسته‌بندی و مشروح شده‌اند، درمی‌یابیم که نقش زبان در داستان غالباً نقش شعری و ادبی نیست، ولی در داستان‌هایی که با زبانی شاعرانه پرداخته شده‌اند، نقش شعری زبان برجسته‌تر و معطوف به خود می‌شود: «جهت‌گیری به سمت پیام، یعنی وقتی خود پیام در کانون توجه قرار بگیرد نقش شعری مطرح خواهد شد. بررسی این نقش بدون توجه به مسائل کلی زبان حاصل نخواهد شد. ساده‌اندیشی محض است اگر کسی تصور کند که می‌توان حوزه نقش شعری زبان را صرفاً به شعر نسبت داد یا شعر را به نقش شعری زبان محدود ساخت. نقش شعری تنها هنر کلامی نیست، بلکه صرفاً نقش مسلط و تعیین‌کننده آن به شمار می‌رود. این نقش با برجسته ساختن نشانه‌ها بر دوگانگی بنیادین میان نشانه‌ها و مصادیق می‌افزاید. به همین علت زبان‌شناسی در مطالعه نقش شعری زبان نمی‌تواند خود را به حوزه شعر محدود کند» (11). داستان‌نویسان متناسب با فحوای کلام، برای تأثیرگذاری و گیرایی بیشتر از تکنیک‌های شاعرانگی در تمام عناصر داستان همچون توصیف، فضاسازی، شخصیت‌پردازی و... استفاده و نقش زیبایی‌شناسی زبان را برجسته‌تر و خواننده را مسحور بیان شاعرانه خود می‌کنند.

در داستان‌های شاعرانه چنان که میرصادقی نیز بیان می‌کند: «نویسنده از کوچک‌ترین واحدهای سازنده زبان، یعنی صداهای موجود در کلمات گرفته تا کلمه و بافت، آهنگ کلام، نحو، وزن و قافیه و تصویرهای خیالی برای رسیدن به تشخص و تمایز بهره می‌گیرد. بدین سان، زبان معمول و اتوماتیک را به زبان دیگر، یعنی زبان ادبی تغییر شکل می‌دهد» (12).

عناصر شاعرانگی در داستان‌های صادق چوبک

از نظر ساختاری این مسأله مهم است که چه سبک، زبان و فرمی به نویسنده این توانایی را می‌دهد که گونه ادبی داستان را به شعر

نزدیک کند و یا در داستان‌هایش از تصاویر شعری مخیل استفاده کند. . مهم‌ترین عناصر شاعرانگی یا خصوصیت‌هایی که شعر را از انواع ادبی دیگر متمایز می‌کند، در این موارد است: ۱-عاطفه ۲-تخیل ۳-اسلوب ۴-موسیقی (13). عناصر شعری، ذهنیت نویسنده را در ذهنیت شخصیت‌های داستان منعکس می‌کنند و عناصر داستانی با درهم‌تنیدگی عاطفه و تخیل با پیرنگ غیرخطی و گسسته، به شیوه‌های نوین روایت مانند جریان سیال ذهن یا تک‌گویی درونی با زبان ادبی و بیان تصویری نگاشته می‌شوند و نگرش زیباشناختی نویسنده در کلام او یا به صورت بلاغی با انواع آرایه‌های ادبی در ظاهر کلام و یا به صورت ژانر غنایی در بافت درونی داستان در عناصر داستانی نمود پیدا می‌کند. به طور کلی، زبان شعر سرشار از معانی تلویحی است و اگر نویسنده داستان بتواند تا حد ممکن از طول داستان بکاهد و از طریق عناصری مانند پیرنگ و شخصیت‌پردازی و زاویه دید خوشه‌ای از معنا را به ذهن خواننده متبادر کند، آن گاه سبک و سیاقی شعری برای نگارش داستانش اختیار کرده است، هر چند که واسطه بیان او زبان نثری باشد (14).

صادق چوبک از جمله نویسندگان نوگرا است که در حوزه ادبیات مدرن داستانی ایران طبع‌آزمایی کرده است. او که با توصیف دقیق جزییات و نگاه بی‌طرفانه و بی‌ترحم به فساد و زشتی کوشیده است تصویری زنده و ملموس از واقعیت را نشان دهد، اغلب نویسنده‌ای ناتورالیست شناخته می‌شود که بازآفرینی بی‌طرفانه واقعیت‌های بی‌رحم و تصویر کردن جامعه‌ای هراسناک و بیمار و به نمایش درآوردن انحطاط آن مهم‌ترین ویژگی آثار را شامل می‌شود (15). ناتورالیست‌ها به قدرت محض طبیعت معتقدند، آدمیان را به همان حالتی که هستند تصویر می‌کنند. در این مکتب تخیل و احساس هنرمند جایگاهی ندارد، او هیچ گاه به تجزیه و تحلیل موضوع نمی‌پردازد، به روایتی این موضوع است که هنرمند را به دنبال خود می‌کشد (16).

چوبک از عناصر شاعرانگی به طور عام و صنایع ادبی به طور خاص به صورت چندانی استفاده نکرده است، زیرا قصد نشان دادن احوال انسان را در این دنیا دارد: سنگ صبور نوشته‌ای است که تمایل دارد نظر خواننده را به دیدن زشتی‌ها و تباهی‌های پنهان‌شده در بطن زندگی جلب کند و به او نشان دهد که زندگی واقعی و حقیقی چیست و به این نکته توجه کند که پیوسته در زندگی مسائلی هست که همگان درصدد سرپوش گذاشتن بر آن هستند. این متن در پی نشان دادن فقر و تنگدستی، جهل مردم و گرفتار بودن آن‌ها در بند خرافات و نهایتاً فساد است. تنگسیر گرایش به ترویج روحیه آزادگی و قهرمانی دارد. این متن خواننده را به فضایی حماسی برده و بر آن است که بگوید در همه شرایط مقابل ظلم و ستم بایستید و تا پای جانتان از آزادگی و شرافت خود دفاع کند. داستان کوتاه انتری که لوطی‌اش مرده بود تمایل دارد که از انسان نمایشی یک جانبه بدهد و ابعاد مختلف انسان را از نظر دور نگه دارد. این داستان تنها به سرگشتگی و اسارت انسان در دست جبر و ترس اشاره می‌کند و انسان را تنها از این بعدش به خواننده می‌نمایاند و به بررسی همه جانبه از آن دست نمی‌یازد.

احساس و عاطفه

تنوع و پیچیدگی احساسات و عواطف در نوع ادبی داستان کوتاه بیشتر از دیگر انواع ادبی است و وقتی سخن از داستان‌شعر باشد، بار عاطفی آن دوچندان می‌شود و اتفاقاً این ویژگی شاخصه اصلی اغلب آثار داستان‌های امروزی است. در مورد عنصر عاطفه باید گفت: «تأثیر انگیزه‌های عینی و اشتغالات ذهنی بر روان انسان منجر به انفعال یا حالات روحی گوناگون از قبیل غم و شادی، مهر و خشم و اعجاب می‌شود که به مجموعه اینها عاطفه گویند (17).

در تنگسیر داستان با توصیف هوای گرم بندر شروع می‌شود: هوای آبکی بندر هم‌چون اسفنج آبستنی هرم نمناک گرما را چکه‌چکه از توی هوای سوزان برمی‌چید و دوزخ شعله‌ور خورشید تو آسمان غرب یله شده بود (18).

چوبک در این بند از شروع داستان تنگسیر با استفاده از تشبیه، خواننده را در ابتدای داستان در فضای گرم و شرجی بندر قرار می‌دهد. او با تشبیه هوای آبکی بندر به اسفنج و تشبیه خورشید سوزان به دوزخ، شدت گرمای بندر را برای خواننده قابل لمس می‌کند و با قرار دادن خواننده در فضای داستان حس هم‌ذات‌پنداری او را افزایش می‌دهد و او را به خواندن ادامه داستان ترغیب می‌کند.

سایه پهن تب‌دار کنار محمد را به سوی خود کشید و نیزه‌های سوزنده خورشید را از فرق سر او دور کرد. پیراهنش به تنش چسبیده بود و او زیر ململ نازکی که به تن داشت موهای زبر پرپشت سیاهش در عرق تنش شناور بود (18).

در داستان بعدازظهر آخر پاییز، با توجه به این که شخصیت اصلی (اصغر) دانش‌آموزی فقیر است که دارایی دیگران به خصوص فریدون، «**ترس و پستی ریشه‌داری در او ایجاد کرده است**» (19)، فضای صمیمی و کودکانه به همراه لحن ساده و عامیانه را ایجاد کرده است:

ای خدا کاشکی من به جای این فریدون بودم. اون که آقا معلم میره خونشون بهش درس میده... تواتولشون سوارش میکنه... شیرین پلوای چرب با خرما و مغز بادوم می‌خوره (19).

چوبک، در داستان‌های کوتاهش، عمدتاً به زشتی‌های محیط توجه دارد و اوج قدرت هنری او زمانی است که برخورد مردم گرفتار غرایز حیوانی را با جامعه وصف می‌کند. تبحر در ساخت و پرداخت داستان و نگریستن به مضمون با نگاهی شسته از غبار تکرارهای اخلاقی و احساسی او را به پرده برداشتن از جلوه‌های هراسناک جامعه‌ای قحطی زده و ریاکار ـجلوه‌هایی که همواره پنهان نگه داشته شده است‌ـ توانا می‌سازد.

استفاده از زاویه دید اول شخص هم بار عاطفی خاصی در داستان ایجاد می‌کند. در این نقش زبانی جهت‌گیری پیام به سوی گوینده است که او از این طریق، پیام خود را به مخاطب منتقل می‌کند.

پس، گوینده در مرکز نقش عاطفی قرار دارد و به گفته یاکوبسن، هدف ضمیر اول شخص من، بیان مستقیم موضع گوینده نسبت به چیزی است که درباره‌اش سخن می‌گوید. در داستان‌ها نیز وقتی زاویه دید اول شخص مفرد برای روایت انتخاب می‌شود، هدف تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب است و در واقع هدف انتخاب ضمیر من، تأثیرگذاری بر عواطف خاصی است که شاید واقعی یا مصنوعی باشد (20). سنگ صبور از زاویه دید اول شخص در بیست و هفت فصل نوشته شده است. در هر فصل یکی از شخصیت‌های رمان سنگ صبور، به تک‌گویی می‌پردازند و با خود حرف می‌زنند، به طوری که احمد آقا ده بار، بلقیس پنج بار، کاکل زری هفت بار، جهان سلطان چهار بار و سیف‌القلم یک بار به تک‌گویی پرداخته‌اند.

زاویه دید در داستان تنگسیر و انتری که لوطی‌اش مرده بود زاویه دید سوم شخص است. در داستان تنگسیر راوی، دانای کلی است که نه از دریچه ذهن یک شخصیت بلکه از همه زوایا و از زاویه دید همه شخصیت‌ها می‌تواند سخن بگوید. نویسنده در تمام شرایط جز یک مورد خود را خارج از داستان نگه داشته است. در صفحه نود و یک این داستان راوی برای اولین بار و گویی از شدت ذوق در داستان ظاهر می‌شود و می‌گوید:

آمد از در خانه ما گذشت و من نخستین بار، و برای زمان کوتاهی، او را دیدم. آدم گنده‌ای بود با چهره تافته و چشمان خون‌بار. آرام و بی‌تشویش راه می‌رفت. من داشتم تو کوچه با چند تا بچه دیگر «تنگیسه» بازی می‌کردیم. تو سوک دیوار آب ریخته بودیم. گل سفتی درست کرده بودیم و در آن چوب‌های کوتاهی که «تنگیسه» نام داشت فرو می‌کردیم. وقتی که محمد از پیش ما گذشت تنها بود و هیچکس پشت سرش نبود و من نمی‌دانم چطور شد که ناگهان چشمانم تو چشمان او افتاد (18).

عیب عمده زاویه دید سوم شخص، بُعد فاصله بین خواننده و شخصیت‌هاست، یعنی زاویه دید سوم شخص بر خلاف زاویه دید

اول شخص از وضوح و روشنی کمتری برخوردار است و غالباً داستان از صمیمت کمتری داراست. در داستان کوتاه انتری که لوطی‌اش مرده بود نیز زاویه دید، در سراسر داستان، دانای کل و راوی سوم شخص خارج از داستان است که به نقل حوادث و اتفاقات می‌پردازد.

تخیل

زمانی که از شاعر بودن یک نویسنده یا وارونه آن سخن می‌رود، خواه ناخواه، گامی در تخیل یا تصویر ذهنی زده می‌شود. تخیل «فرآیندی است که ادراکات حسی را در هم‌می‌تند و از آن‌ها موجودی پویا می‌آفریند که حیاتش تقلیدی از جهان موجود نیست بلکه برخوردار از وجودی ویژه خویش است». از همین ابتدا با رویکردی روبرو می‌شویم که تخیل[1] را از تصور[2] و تصویر را از تخیل جدا می‌سازد. برجسته‌ترین عنصری که شعر را از انواع ادبی دیگر متمایز می‌کند، برجستگی در جوهره خیال[3] یا به عبارتی خیال‌انگیزی است و از منظر نقد نو و نظریه «کارکرد زبان» یاکوبسن[4] و دیگر صورت‌گرایان ثانویه و حتی نظریه «استعاره و مجاز» ساختارگرایان به جای آن، تخیل[5] را مطرح کرده‌اند. شفیعی‌کدکنی، تخیل را به دو نوع کلی تقسیم نموده است: نخست در تعریف معمول آن که اتفاقاً در این پژوهش بیشتر موردنظر است، به شکل «صور خیال» در اندازه‌ای کوچک و ظریف در داستان قرار می‌گیرند و عمده‌ترین آن: تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز است (6).

چوبک در داستان بعدازظهر آخر پاییز با نفوذ به ذهن شخصیت اصلی (اصغر) به خلق داستانی به شیوه جریان سیال ذهن پرداخته است. در این داستان که «هدف نه روایت، بلکه نمایش لحظه‌ای از زندگی درونی یک شخصیت است، چوبک با استفاده از هجوم یادها به ذهن دانش‌آموزی فقیر نمایشگر ویرانی ذهنی و جسمی او می‌شود» (16). نویسنده در مقام دانای کل، روایت داستان را با توصیف فضای کلاس و اوضاع دانش‌آموزان شروع می‌کند:

آفتاب بی‌گرمی و بخار بعدازظهر پاییز به طور مایل، از پشت شیشه‌های در، روی میز و نیمکت‌های زرد خال مخالی کلاس و لباس‌های خشن خاکستری شاگردها می‌تابید؛ و حتی عرضه آن را نداشت که از سوز باد سردی که تک و توک برگ‌های زعفرانی چنارهای توی خیابان و باغ بزرگ همسایه را از گل درخت می‌کند و در هوا پخش و پرا می‌کرد، اندکی بکاهد (19).

محمودی (۱۳۸۹) استفاده از جریان سیال ذهن را یکی از ضعف‌های چوبک در بیان مقاصد ناتورالیستی می‌داند. به عقیده وی، چوبک جریان سیال ذهن را –که یک جریان آزاد و بی‌قیدوبند است– اسیر مقاصد خاص ناتورالیستی خود کرده است. این شیوه، روش مناسبی برای بیان واقعیت نیست، زیرا این جریان به علت استفاده از رؤیاها، استعاره‌ها و سمبل‌های ذهنی از بیان واقعیت به طور کامل ناتوان است (21).

آشنایی‌زدایی

آشنایی‌زدایی یکی دیگر از ابزارهای شعرآفرینی است. آشنایی‌زدایی یکی از اساسی‌ترین مفاهیم مطرح در فرمالیسم روسی است. آشنایی‌زدایی در تعریفی گسترده، تمامی شگردها و فنونی است که نویسنده یا شاعر از آن‌ها بهره می‌برد تا جهان متن را پیش چشمان مخاطبان خود بیگانه بنمایاند. هدف او، روشن کردن سریع یک معنی و مفهوم نیست، بلکه می‌خواهد در قالب زیبایی‌آفرینی، مفاهیمی تازه بیافریند. طبق این دیدگاه، زبان ادبی، زمانی پدید می‌آید که شاعر یا نویسنده با بهره‌گیری از این رویکرد موجب ایجاد حس تازه و باعث شگفتی مخاطب شود. به زبان ساده‌تر، آشنایی‌زدایی یعنی بیان متفاوتی از آنچه تا به حال بوده است.

1 Imagination
2 Fancy
3 fiction
4 Roman Jackobson
5 imagination

آشنایی‌زدایی به این دلیل از ابزارهای شعرسازی است که به جهان و پدیده‌های هستی طراوت و تازگی می‌بخشد و آن را از حالت عادت‌زده و معمول خارج می‌کند. خروجی که در پی آن برای خواننده شگفتی حاصل می‌کند؛ یعنی نویسنده با زدودن تکرار از صورت زبان، سخن را زیبا و تأثیرگذار می‌کند. شگرد نویسنده در این است که عادت را از زبان می‌زداید و زبانی نو می‌آفریند؛ زبانی که مهم‌ترین هدفش برجسته‌سازی گفتار عادی است و این همان زبان شعر است. نویسنده برای رسیدن به این هدف ابزارهای زبانی را به کار می‌برد که مهم‌ترین آن‌ها استعاره است.

یکی از مشخصه‌های آشنایی‌زدایی در متون ادبی گونه‌های عجیب تکرار است: تکرار احساس، تکرار موقعیت و یا هر تکرار دیگری. در رمان سنگ صبور نمونه این تکرار دیده می‌شود. احمد آقا یکی از شخصیت‌های محوری این داستان پیوسته از «زلزله و ترس» صحبت می‌کند و در جای جای داستان از هر مسأله و موضوعی گریز می‌زند و صحبت از زلزله می‌کند. زلزله در تک‌گویی احمد آقا نه به معنای واقعی آن، بلکه در معنای عام ترس و احساس ناامنی است. داستان با اشاره به همین موضوع آغاز می‌شود:

حالا دیگه عوض همه چی زلزله میاد. نه شب خواب داریم نه روز آروم. همش ترس و دلهره. هی زلزله هی زلزله (22). از طرف دیگر، استمرار لغات کثیفی، کرم و بوی بد در تک‌گویی جهان سلطان از نمونه‌های دیگر آشنایی‌زدایی در این داستان است. همین طور در داستان کوتاه انتری که لوطی‌اش مرده بود، تکرار موقعیت ترس، بلاتکلیفی و جبر محیط نمونه این ایجاد غرابت است.

در رمان تنگسیر، گذشتن شخصیت اصلی این داستان «زایر محمد» از همه موانع و مشکلات و همچنین قرار گرفتن در موقعیت‌های باور نکردنی مثل درگیری با بمبک در دریا در بدترین حالت و کشتن آن، از نمونه‌های خیال‌پردازی و ایجاد غرابت در این رمان است. زایر محمد بدون هیچ شکستی همه موانع را از سر راه خود کنار می‌زند و از همه موقعیت‌ها پیروز بیرون می‌آید. این غلبه بر حوادث و حتمیت پیروزی برای این شخصیت ایجاد شگفتی در داستان می‌کند.

جاندارانگاری نمونه دیگر آشنایی‌زدایی است. زایر محمد در رمان تنگسیر با درخت کُنار صحبت می‌کند و از آن کمک می‌خواهد. همچنین انسان‌انگاری نیز ایجاد آشنایی‌زدایی می‌کند؛ در رمان سنگ صبور احمد آقا پیوسته با عنکبوتی به نام آسید ملوچ در حال گفتگو است. وی با این عنکبوت همچون یک انسان درباره همه مسایل زندگی‌اش صحبت می‌کند و در خیالش عنکبوت نیز به او پاسخ می‌دهد که البته هر کدام دارای نظرات متفاوتی از هم می‌باشند. مخمل در داستان کوتاه انتری که لوطی‌اش مرده بود «میمونی» است که در نمادی از انسان تشخص یافته است و دارای افکار و احساسات انسان‌گونه است.

آسیدملوچ در مناظره‌هایش با احمدآقا گاهی چنان از زندگی صحبت می‌کند که احمدآقا را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد: تو خیال کردی من بلد نیسم فکر بکنم. منم دستگاه عصبی و فکری دارم. من مهندسم. من نقشه می‌کشم. نقشه‌هایی که من بلدم بکشم تو تو یکشون در میمونی. تو خیال کردی من تو گوشه اتاق تو یه جا نشسم و هیچ کاری از دسم ساخته نیس و همش چشام به دست توه که یه مگس کوفتی بگیری بیاری تو تارم ول بدی؟ (22).

وجود راوی دانای کل و وقوف آن به همه مسائل و اتفاقات در بطن داستان نمونه دیگر آشنایی‌زدایی است. راوی دانای کل به دلیل ارتباط گسترده و عمیق ذهنی‌اش با شخصیت‌ها و آگاهی او از سرنوشت افراد و خواندن فکر آن‌ها در داستان ایجاد غرابت می‌کند. این امر در داستان کوتاه انتری که لوطی‌اش مرده بود و رمان تنگسیر به طور مشخصی دیده می‌شود. به عبارت دیگر، تمام حوادث این دو داستان از دریچه نگاه دانایی بیان می‌شود که از همه رویدادها باخبر است. اما در داستان سنگ صبور، تک‌گویی شخصیت‌ها و روایت درونی آن‌ها به شکل جریان اول شخص

مفرد باعث شده که عینیت‌گرایی که چوبک در غالب آثار خود بر آن تأکید دارد، به خوبی نمود پیدا نکند؛ چرا که عینیت‌گرایی چوبک در مکتب ناتورالیستی خاص خودش و تأکید پررنگ وی بر مسأله واقعیت و تصویر دقیق و جزیی آن در کنار شیوه جریان سیال ذهن و روایت اول شخصی که چوبک انتخاب کرده است، قرار نگیرد.

صور خیال در آثار صادق چوبک

گفته شده که یکی از شیوه‌های خارج کردن کلام از ابتذال در جهت تبدیل کلام به شعر بهره‌گیری از صنایع ادبی مبتنی بر خیال است. «خیال که جوهر اصلی و عنصر ثابت شعر است، چیزی است که از نیروی تخیل حاصل می‌شود. «دی لویس» می‌گوید قوه‌ای که خیال شاعرانه را خلق می‌کند، تخیل است» (6). اما، هر ادیبی دارای خصایص طبیعت خویش است و استعارات و تشبیهات و مجازهای ویژه خویش دارد که می‌توانیم آن‌ها را تصاویر او بنامیم، تصاویر روح او که از جوهر وجود در جانش نقش بسته است. در ادامه به مهم‌ترین صور خیال در داستان‌های چوبک اشاره می‌شود:

تشبیه

تشبیه در میان صور خیالی دیگر صراحت بیشتری دارد و تشبیهات چوبک نیز از این حیث درخور توجه‌اند؛ اگرچه تشبیهات گوناگون وی اندک به نظر می‌رسد، اما توان تأثیرگذاری و در نتیجه، برجسته‌سازی و هنجارگریزی در سبک شخصی‌اش قدری در گرو همین رابطه‌های ادعایی است که بین پدیده‌ها با ظرافت جستجو کرده است:

چشم‌هایش مثل دو حلقه چاه بی‌انتها توی کاسه سرش جا داشت (19)

مثل الولک سرجالیز بالای تخته، توی قاب عکس نشسته بود (همان: ۱۲۴)

مثل مجسمه خشکش زد (همان: ۱۲۵)

چشماش از زور خشم پشت عینک‌های ذره‌بینش مثل چشمان خروس گرد و سرخ شده بود (همان: ۱۲۶)

یک جفت مگس مانند دو کشت‌گیر تو زورخانه دور هم چرخیدند (همان: ۱۳۳)

اندامی گنده داشت مثل غول بود. تنهای تنها بود. گنده بود و سیاه سوخته بود (18).

به چابکی، مانند اره‌ماهی پیچ تندی زد و غوص کرد (همان: ۱۷۵).

کوهی ترس و تردید بر سر او ریخت و به همان تندی که یله شده بود اوج گرفت (23).

از همه جای دشت ستون‌های دود بالا می‌رفت. اما آتشی پیدا نبود و آدم‌هایی سایه‌وار پای این دودها در کند و کو بودند (همان: ۱۱۳).

سایه پهن تب‌دار کنار محمد را به سوی خود کشید و نیزه‌های سوزنده خورشید را از فرق سر او دور کرد (18).

هوای آبکی بندر همچون اسفنج آبستنی هرم نمناک گرما را چکه‌چکه از تو هواس سوزان ور می‌چید (همان: ۹).

تشخیص

تشخیص یا جاندارپنداری، یکی از صنایع پربسامد در داستان‌های معاصر است. نویسندگان معاصر گاهی از این شگرد برای ملموس کردن و باورپذیر کردن امور غیرمحسوس و ذهنی استفاده می‌کنند، گاهی هم برای امور و پدیده‌های محسوس و عینی قائل به تشخیص می‌باشند. در این داستان‌ها اشیاء بی‌جان طبیعت، انسان پنداشته می‌شوند و همراه با شخصیت‌های داستان زندگی می‌کنند و شاهد و گاه راوی حوادث داستان هستند.

رضا براهنی در مقاله‌ای تحت عنوان شعر و اشیاء شعر را زاییده بروز حالتی ذهنی می‌داند، یعنی وضعیتی که در آن شاعر «با اشیای محیط خود و با انسان‌ها نوعی رابطه ذهنی پیدا می‌کند و این رابطه، به نوبه خود رابطه‌ای روحی است که در آن اشیاء، حالات مطلقاً فیزیکی و مادی خود را از دست می‌دهند و بخشی از احساس و

اندیشه شاعر را به عاریه می‌گیرند.» (20). به عقیده براهنی شاعر نمی‌تواند یک شیء را به‌سادگی وارد شعر کند، چرا که این عمل تهی از خلاقیت و اساساً ناممکن است. آن شیء در ذهن رخ می‌دهد و پس از آن وارد شعر می‌شود. به نظر براهنی هر طرز برخوردی که با این شیء داشته باشیم مبدل به شکل درونی می‌شود، یعنی به بیانی خلاصه، این شکل درونی برآیند فرآیندی مرکب از رفتار شیء و همچنین احساس و خلاقیت شاعرانه است. حرف زدن احمد آقا در رمان سنگ صبور با عنکبوت و درد دل کردن با او نمونه انسان‌انگاری می‌باشد. همین طور، درد دل کردن زاير محمد در تنگسیر با شیرو، سگش و ورزا گاو سکینه نمونه دیگر این انسان‌انگاری است.

درد دل کردن زاير محمد با شیرو: دلم خیلی از این مردم گرفته. باور می‌کنی دلم می‌خواس جای تو باشم و با شماها زندگی می‌کردم؟ آخه شماها که به همدیگه نارو نمی‌زنین. شما که دروغ و دغل تو کارتون نیس. اگه بدونی این کریم حاج حمزه چه بی‌رحمیه... بیا زبون بسه خیلی له له می‌زنی. بریم خونیه ما یه خرده نون و آب بخور حالت جا بیاد دم کپر ما بمون. هر چی داریم با هم می‌خوریم (18).

نمونه صحبت با ورزا گاو سکینه: حالا دیگه رفیق شدیم. خیلی باید بخشی. تو خودت می‌دونی که من بات رفیقم. اذیتت کردم. اما اگه تو هم جای من بودی ناچار بودی همین کار را بکنی. اگه ولت کرده بودم می‌ترکیدی. اما بدیش اینه که تو نمی‌دونی آدمیزاد چقد بدجنسه. اگه تو از آدمیزاد بدجنس‌تر بودی، این تو بودی که می‌باس به دماغ آدمیزاد مهار بزنی. حالا پاشو بریم علف بخور. بریم افطار کن (همان: ۴۳).

چوبک با به کار بردن صنعت تشخیص، تصویرسازی‌های موفقی انجام داده است: خاک تشنه، لب ورچید و عرق‌ها را بلعید. جاده‌ی سنگی، کشیده و آفتاب تو مغز سر خورده، دراز رو زمین خوابیده بود (18)

آفتاب... حتی عرضه آن را نداشت که از سوز باد بکاهد (19)

مثل این که داشت هوا را کتک می‌زد (همان: ۱۲۶)

کلاس خفه شد (همان: ۱۲۷)

مجاز

مجاز عامل گریزناپذیر و جزء لاینفک شیوه مطالعات ادبی است. در رمان سنگ صبور اطلاق «آبله‌رویی» برای معرفی بلقیس یک مجاز جزء از کل است.

... من اینجا روی صندلی بنشینم و رادیو گوش کنم (24).

آفتاب روی کرک برگ‌ها نشسته بود (25).

برای ما بدبختی از این سیاه‌تر نیس که می‌دونیم می‌میریم (چوبک، ۱۳۵۳: ۱۳۱).

پولی که بیس سال جون کندم و یه پول یه پول جمعش کردم، همش تو بافور کرده (18).

کنایه

انواع کنایه به صورت‌های تلویح، تعریض، رمز و ایما در آثار این دو نویسنده و البته با الهام و تأثیرپذیری از شرایط و مقتضیات زمانی و مکانی جامعه و بیشتر هم به شکل زبان محاوره‌ای رایج میان مردم به کار رفته است:

نفس از کسی بیرون نمی‌آمد (19)

فیل هوا کردن (همان: ۱۲۶)

اگه من بتونم دس گوهر رو بگیرم و از تو این منجلاب بیرون بکشم خودش خیلی کاره. ولو این که آبی بریزم سرش بگیرمش، باید نجاتش بدم (22)

من خودمم آخرش یه روزی مثه تو یاغی می‌شم و سر می‌ذارم به بیابون. اما مال من جور دیگس. مثه مال تو نیس. دیگه کسی نیس حریف من بشه. مرگ یه دفه، شیون یه دفه، پولم را تا دینار آخر از تو گلوشون بیرون می‌کشم (18).

زاير اینام مثه خود ما آدمند، به ما کاری ندارن، پولشون که سکه عمر نیس (همان: ۲۱).

درسه که چشمشون به دس ماس و ما باید به فکرشون باشیم و زیر پر و بال خودمون بزرگشون کنیم، اما نه با بی‌آبرویی (همان: ۵۵).

من خوشم می‌آید که تو نباشی تا فردا باز با این اندام نرم و نازکت، تو کوچه و بازار راه بیفتی و نگاه مردان گرسته تو را از دور بخورد (22).

جهان وقتی که کینه شتری‌اش گل می‌کرد او را گرسنه و بی‌دود می‌گذاشت و بش خوراک نمی‌داد (23).

شیوه نگارش و نشانه‌گذاری

صادق چوبک با آوردن کلمات شکسته و عامیانه، نقطه‌چین‌های مکرر و نحو متفاوت زبان ویژگی خاصی به آثار خود داده است که در دو قطعه ذیل نمونه‌هایی از آن ذکر می‌شود:

آقا قربونت برم. این اصغر بچیه من، بابا نداره یه ماه پیش وختیکه باباش تو خیابون جارو میکرد، رفت زیر اتول عمرشو داد به شما، بازی گوشه. بچه‌اس. تصدق سرتون بکنین، یه کاری کنین که درس‌خون بشه ثواب داره. من خودم چیزی ندارم که بدم اما هر جوری بگین کلفتیتونو می‌کنم، واسه‌تون رخت می‌شورم. اینو یه کاریش کنین که درس‌خون بشه. هر وقت فضولی کرد، یا درسش رو ونش نبود کتکش بزنین که ناخوناش بریزه (19).

پیش خودش خیال کرد: اگه فریدون بدونه که این زنی که دم دکون قصابی نشسّه ننه جون منه چی میگه؟ ...بچه‌ها چی میگن؟... آقا معلم که ننه جونمو می‌شناسه اون روز که دم مدرسه باهاش حرف زد... گاسم ننه جون من نباشه... گاسم خودشه (همان: ۱۳۲).

چن روزه، نمی‌دونم. هیچوخت آفتاب درنیومده که بدونم. همش بارون، همش بارون. شبا و روزا بهم چسبیده. اینقده بارون میاد که‌ای یه نصبه سقف طویله هم می‌خواد رو سرم برمبه راحت شم (22).

واسیه این که دلت بسوزه بت می‌گم وجود من از مال تو کامل‌تره. من هشتا پا دارم که مثه برق می‌تونم بدوم (همان: ۱۹).

دیگه باید ازین خونه تق و لق دربرم. هی زلزله میاد و هی تیرای سقف چرق چرق صدا می‌کنه... (همان: ۱۳۰).

بهشتم دیدم. از باغ دلگشام قشنگ‌تر بود. از باغ ارمم قشنگ‌تر بود... من و گوهر نشسه بودیم زیر درخت بهشتی که میوه‌های قشنگ قشنگ ازش روییده بود (همان: ۱۹۸).

یکی بود یکی نبود، غیر از خدا هیشکه نبود. یه پسری بود بوا نداشت، همش یه ننه خالی داشت که همیشه ننش نبود؛ میرف زن دیبو می‌شد (همان: ۲۴۵).

حالا باید تأتر را از اول تا آخر تماشا کنم و لذت ببرم. لرز شروع شد. برای حرف زدن تقلا نکن عزیزم... (همان: ۲۷۵).

شما که دروغ و دغل تو کارتون نیس. اگه بدونی این کریم حاج حمزه چه بی‌رحمیه... (18).

عناصر شاعرانگی در داستان‌های هوشنگ گلشیری

هوشنگ گلشیری نیز از جمله نویسندگانی است که روحیه شعری و غنایی در داستان‌های او آشکار است، اگرچه او شاعری را ادامه نداد اما روحیه شاعرانگی را هرگز رها نکرد. بررسی داستان‌های او نشان می‌دهد که او بینش شعری خود را به صورت عناصر شعری در داستان‌ها استفاده کرده و یکی از نویسندگانی است که استحکام هنری در آثارش بارزتر است (26). گلشیری از همان آغاز در «جُنگ اصفهان» در داستان‌نویسی به مانند دیگر اعضای این حزب ادبی به فرم و تکنیک و جوهره شعری در داستان توجه ویژه داشت و معتقد بود که به وسیله تکنیک می‌توان به جهان‌بینی نویسنده راه جست. او در این مورد اذعان می‌کند: «مسأله برای من تکنیک است» (27). او جوهره شعری را در داستان تصویرپردازی مبتکرانه به سیاق شاعران، یعنی ترکیب و ابداع و چینش تصاویر در کنار هم برای ساختن تصاویر کوتاه و تأثیرگذار می‌دانست (همان: ۲۵۱).

هوشنگ گلشیری یکی از نویسندگان برجسته مکتب اصفهان است که با آشنایی تدریجی با شیوه‌های جدید داستان‌نویسی و رمان

مدرن توانست با انتشار چند داستان کوتاه آوازه‌ای بسزا یابد. از ویژگی‌های این مکتب که مکتبی درون‌گرا است، می‌توان به پرداختن آثار داستانی به دنیای ذهن و درون و دوری از توصیف عینی وقایع بیرون، خلق گفت‌وگوهای درونی، ترسیم شکل تودرتویی که خواننده اغلب در مارپیچ روایت یک یا چند نفر سرگردان می‌شود و نیز اهمیت دادن به شگردهای نو اشاره کرد. میرعابدینی درباره تکنیک نویسندگی او گفته است: «با خواندن داستانی از کلود روا، داستان‌نویس فرانسوی به امکانات تازه‌ای در داستان‌نویسی پی برد و تغییری اساسی در مشی ادبی خود داد و در ردیف نویسندگان داستان نو قرار گرفت و جست و جو در عمق زمان‌های از دست رفته را جانشین حادثه‌پردازی صرف کرد و داستان را وسیله پژوهش برای شناخت خود و دیگران مبدل ساخت» (28). او شکلی از اخلاق و روابط سنتی را با توجه به مصادیق عینی‌شان بازآفرینی کرد تا با استفاده از بستر به وجود آمده، تردیدهای کاملاً مدرنش از جمله فروپاشی ذهن اخلاقی، عدم تعین زمانی شخصیت‌ها، گذشته‌نگری پررمز و راز و از همه مهم‌تر، تنهایی و بلاتکلیفی را روایت کند. شالوده‌شکنی از قاعده و ساختارهای معمول در حوزه داستان‌نویسی با استفاده از آغازهای غیرمعمول و آشنازدایانه و پایان پیش‌بینی‌نشده، قاعده‌گریزی و فرا رَوی از شیوه‌های رسمیت‌یافته و متعارف، دگراندیشی در زبان و بیان و بافت هنری، کوشش برای کشف شیوه‌ها و شگردهای نو در نمایش واقعیت‌های زندگی از ویژگی‌های دیگر مکتب اصفهان است. این فرا رَوی از قاعده‌های متعارف، اساسی‌ترین خصیصه در سبک گلشیری است. مقدم دانستن تکنیک بر موضوع و کوشش برای خلق صورت‌های منطبق با محتوا، اساسی‌ترین اصل در داستان‌های گلشیری است. به عنوان نمونه، گلشیری خود، هدف از نگارش شازده احتجاب را قدرت‌نمایی در تکنیک می‌داند.

در ادامه به مهم‌ترین عناصر شاعرانگی در آثار گلشیری پرداخته می‌شود.

احساس و عاطفه

در داستان خانه روشنان گلشیری، نویسنده با انتخاب روایت جریان سیال ذهن و انتخاب واژگان به منزله راوی، به واژگان اجازه می‌دهد که از طریق وارد شدن به ذهن، اندیشه و احساس درونی کاتب و دیگر شخصیت‌ها وقایع را روایت کنند و دیدگاه حاصل از تجربه خود را به واسطه ادراکات حسی‌شان بازگو کنند:

آینه اول دیدش که تاریک بود و توی درگاه ایستاده بود، کیفی به دست و تاریکی چیزی به این دست. روشن از نور راهرو نگاهش کرده و منتظر ایستاده که کی کلید برق را می‌زند... در را بسته و باز تاریک شده‌اند، آینه ترسیده که شاید حالا با لگد بزنند... می‌دانستیم که هستش. صدا را می‌شنویم ما. لمسش می‌کنیم ما... دستی بر نرده که می‌گوید سردم (29).

در این عبارات، نویسنده با جان‌بخشی با اشیاء ویژگی‌های انسانی را به آن‌ها نسبت می‌دهد و با استفاده از فعل‌های حسی/ادراکی مانند دیدش، ترسیده، می‌دانستیم، می‌شنویم، لمسش می‌کنیم، سردم و نظایر اینها، وضعیت درونی آن‌ها را توضیح می‌دهد و بدین صورت گفتمان ذهنی شخصیت‌ها را به همراه نوعی لحن همدلانه شرح می‌دهد.

داستان‌های گلشیری، آن قدر صمیمی و عاطفی‌اند که بتوانند هر مخاطبی را به راحتی مجذوب خود کنند. به عنوان مثال، در داستان شازده احتجاب می‌خوانیم:

وقتی خواستم عینکو بزارم چه الم شنگه‌ای راه انداخت، گفت: "من گفتم فخرالنسا باش، نگفتم که همه اداهای اونو... . صورت شازده مثل شاتوت سیاه شده بود (30).

در این بخش، راوی فخری است و در بخش دیگر داستان، راوی عوض می‌شود و شازده می‌شود:

... اول کار، در را نمی‌بستم. سپرده بودم بار و بنشن را بیاورند خانه. رعیت‌ها می‌آوردند یا از بازار، تا بیرون کاری نداشته باشند (30).

و در جایی دیگر، راوی اول شخص فخرالنسا می‌شود:

شازده توی تاریکی ایستاده بود، داشت دست‌های سردش را به تن برهنه فخری می‌کشید. آهسته آهسته رفتم نزدیکش... (همان: ۵۵).

در این پاره‌روایت، می‌بینیم که دائم جای راوی‌ها با هم عوض می‌شود و هر بار یکی از شخصیت‌های داستانی نقش راوی اول شخص را به عهده می‌گیرند، یک‌بار فخری، یک‌بار فخرالنسا و حتی یک‌بار خود شازده. در نقش عاطفی، جایی که گوینده (نه جهان خارج یا دیگری) در مرکز است، او در خلال کلام یا سکوت خود، احساسات و تجارب درونی خود را بیان می‌کند و در این داستان، هر بار یک راوی در مرکز قرار می‌گیرد که باعث می‌شود مخاطب با همه شخصیت‌های داستان ارتباط نزدیک‌تری برقرار کند. تغییر زاویه دید از نکات بارزی است که در متن به چشم می‌خورد. گاهی یک مسأله از دید فخری توصیف می‌شود و بعد از چند بند همان مسأله از دید فخر النسا. در واقع داستان از زبان چند نفر روایت می‌شود که در نهایت همه در ذهن شازده می‌گذرد.

تخیل

در داستان «عروسک چینی من» از مجموعه داستان «نمازخانه کوچک من» گلشیری، راوی اول شخص داستان که شخصیت اصلی نیز هست، خطابش به خواننده نیست. راوی کودکی است در سنین دبستان و زبان و لحن روایت نیز با موقعیت سنی او یکسان است. هوشنگ گلشیری در این داستان، خشونت و پوچی دنیای بزرگسالان را از ورای ذهنیت در هم شکسته کودکی بازگو می‌کند که پدرش تیر باران شده است. نویسنده در فضای گنگی که از حدیث نفس کودک آفریده، به شکل دادن شخصیت پدر می‌پردازد، خواننده از منظر کودک در جریان ماجرا قرار می‌گیرد، تدریجاً از وضعیتی ناروشن به سوی وضعیتی آشکار حرکت می‌کند. کودک دارد با عروسک شکسته خود بازی می‌کند. شخصیت او نیز ضمن بازی شکل می‌گیرد. عروسک عاملی است که حافظه او را به چرخش در می‌آورد. تداعی‌ها، برانگیزنده یادها می‌شوند و بر این اساس فضای زندان، موقعیت زمان ملاقات و آن گاه عکس‌العمل‌های مادر و اقوام در برابر مرگ پدر بازسازی می‌شود. عروسک چینی کودک، به کنایه شکنجه شدن و شکسته شدن پدر را نشان می‌دهد. داستان با ترکیبی از «تک‌گویی درونی» و شیوه بیان سیال ذهن نوشته شده است. شروع داستان با لحنی کودکانه و پرسش‌گرانه ارائه می‌شود، حالت تعلیق و سؤالی:

مامان می‌گه، می‌آد. می‌دونم که نمی‌آد. اگه می‌اومد که مامان گریه نمی‌کرد. می‌کرد؟ کاش می‌دیدی. نه، کاش من هم نمی‌دیدم. حالا، تو، یعنی مامان. چکار کنم که موهای تو بوره. ببین، مامان این طور نشسته بود. پاهاتو جمع کن. دساتو هم بذار به پیشونیت. تو که نمی‌تونی.

راوی داستان گاه با خودش حرف می‌زند و گاه مادرش را مورد خطاب قرار می‌دهد و گاه نیز با عروسکش سخن می‌گوید. این گونه ترکیب‌های زبانی، تا انتهای داستان ادامه می‌یابد و کل ساختمان روایت را می‌سازد.

موضوع داستان چندان نو نیست، زیرا داستان با موضوع‌های سیاسی، دستگیری خانواده و اعدام و در نهایت تصویر اختناق اجتماعی زیاد نوشته شده است. داستان «عروسک چینی من»، خشونت و پوچی دنیای بزرگسالان و در هم شکستگی کودکی را بازگو می‌کند که پدرش تیرباران شده است. پایان داستان، خشم کودک همراه با شکستنِ روح احساس او و شکستنِ عروسک چینی‌اش را نشان می‌دهد. مضمون چند بُعدی و کنایه‌آمیز:

بابا شده مث عروسک چینی خودم. خرد شده. تو بدی. من هم پاهاتو می‌کنم. دست‌هاتو می‌کنم. سر تو هم می‌کنم. هیچ هم خاکت نمی‌کنم. مث عروسک چینی که خاکش کردم، پا درخت گل سرخ. می‌اندازمت تو سطل آشغال. هیچ هم برات گریه نمی‌کنم. اما من که نمی‌تونم گریه نکنم.

در داستان خانه روشنان گلشیری، در بخشی که مربوط به سرنوشت و قسمتی از تبلور شکل چیزگونگی کاتب است، آورده می‌شود: با هیچ اگر آدمی شانه‌به‌شانه برود و زبان به اختیار تاریکی دلش

بگذارد، تاریک می‌شویم ما. تا دلش را از آن مبادا منصرف کنیم، تیغیش به خانه خیال القا کردیم. دوش آب گرم را همسایه تیغ کردیم. گفت: نه، این را آزموده‌اند. تازه چیزی می‌ماند که اختیارش با من نیست (29).

زمهریری چرخان چرخان در بر خود می‌بست. در ماست کاتب شاید یا در سایه روشن‌های میان آن کلام که بر سردست داشت. آنجا، بر کاغذهای زرد شده روی میز خواناست این: ما هم رفتیم، نعشمان را هم بردیم. زیرسیگاری را ندیدیم کدام دست بر کاغذها گذاشت وقتی کاتب رو به دیوار می‌آمد لبخند بر لب و رقصان، انگار بگوید انا الحق یا انا کلمه الحق (همان: ۴۳۱).

زیر بیدی که ساقه‌های بلند و سبزش را تا سطح ساکت و سایه‌دار آب دراز کرده بود (30)

خانه خیالش خالی نبود (29)

آشنایی‌زدایی

شگردهای ادبی در داستان «گرگ» گلشیری، درک روشنی از آشنایی‌زدایی در دیگر آثار وی به‌دست‌می‌دهد. گلشیری با استفاده از شگردهایی چون انتخاب راوی اول شخص فرعی، درهم‌ریختن زمان وقوع حوادث، استفاده از باور عمومی و شایعه، ارائه روایت به‌صورت تکه‌های مجزا، استفاده از روایت‌های متناقض و بهره‌گیری از زبانی نامتعارف و پر سکته، به ابهامی ساختاری و هدفمند دست یافته که غایت آن آشنایی‌زدایی است. به‌عبارت‌دیگر، شگردهای نام‌برده تا اندازه زیادی از خاصیتِ «ارجاعیِ» زبان متن کاسته و ضمن «برجسته»کردن مؤلفه‌های شکلی، متن را به سطحی از «ادبیّت» رسانده است که به نمونه‌هایی از آن در ادامه اشاره می‌شود:

آقای جمالی حاضر است هفت قدم رو به قبله برود و به هفت قرآن قسم بخورد که: (31)

اما باز جمالی حاضراست هفت قدم رو به قبله برود و به هفت قرآن قسم بخورد که: (همان: ۶۵)

صلواتی جون، یک صلوات بفرست (همان: ۶۳)

نمی‌خواهم فکر کنم یکی مدام دارد نگاهم می‌کند، قدم‌هایم را می‌شمرد و یا حتی نفس‌هایم را (همان: ۵۳)

رسمشان هم این است که به توالی تهدید می‌کند و تحبیب (27)

... و نقش‌های بر آبی که میانشان را موی باید گفت و دهانشان را نقطه... (همان: ۱۲)

در حلقه نور ظلمانی با کاتبین ما حالا، در اوییم ما و او در ما (27)

فقط غلت غلت صوت بود که کوتاه و بلند می‌شد، یا با حجم‌های کوچک اما گرد و غلتان، بر سطحی صاف می‌غلتید تا می‌شکست یا می‌جهید بر سطح صیقلی دیگری... (همان: ۱۸)

صور خیال در آثار هوشنگ گلشیری

تشبیه

آقای فکرت هر دو دستش را مثل دو بال کرکس توی هوا تکان داد (29)

میوه رسیده لای شاخه‌های کاج مثل شعله بود در چراغدان (27).

برف روی کوه بود، دور، با گل گون، با امید باز آمدن به شکل یک پر پیام‌آور رونده روی برکه‌های باد (همان: ۲۳۱).

... و نقش‌های بر آبی که میانشان را موی باید گفت و دهانشان را نقطه... (همان: ۳۹)

صلواتی که صورتش مثل شاتوت سرخ شده بود. آمد پیش من که: ... (همان: ۷۰).

تشخیص

هوشنگ گلشیری به واسطه بهره‌مندی از ذوقی شاعرانه، توان ساخت تصاویری منحصربه‌فرد را در داستان‌هایش دارد. گلشیری با درک زمانمندی و زاویه دید فردی شده و جزیی به انسان‌انگاری و یا جان‌دارپنداری اشیاء دست می‌زند:

صندلی‌ها می‌گویند از سنگینی یا سبکی می‌فهمند که هر کس چقدر تاریک است. گفته‌اند وقتی آمد و نشست تلخ بود. تلخی را از صدای فنرها فهمیده بودند. ما تلخی نمی‌شنویم. تلخی آدم را از

دستی که بر دسته‌ی صندلی می‌گذارد می‌فهمیم و با تلخی‌های گذشته که هست پاسخ می‌دهیم و تلخ‌ترش می‌کنیم (29).

زیر بیدی که ساقه‌های بلند و سبزش را تا سطح ساکت و سایه‌دار آب دراز کرده بود (30).

ترس‌ها انگار نمی‌توانند باهام از در اینجا بیایند تو... (31).

خانه خیالش خالی نبود (همان: ۹۱)

مرگ به شما می‌خندد. چشم همه را می‌بوسد دست همه را می‌گیرد و به آنان که دعوتش می‌کنند می‌خندد (27).

فقط غلت غلت صوت بود که کوتاه و بلند می‌شد، یا با حجم‌های کوچک اما گرد و غلتان، بر سطحی صاف می‌غلتید تا می‌شکست یا می‌جهید بر سطح صیقلی دیگری... (همان: ۶۷).

مجاز

در بحث مجاز نگاه دقیق گلشیری به محیط اطراف باعث شده است که از صنعت مجاز استفاده کند و ذهن خواننده را برای کشف علاقه مجاز موردنظر به درنگ وا دارد.

به ناگاه پلک‌های تصویر از هم باز شد و دو چشم درشت سوزان پدیدار (29).

نمی‌خواهم فکر کنم یکی مدام دارد نگاهم می‌کند، قدم‌هایم را می‌شمرد و یا حتی نفس‌هایم را (31).

آبی از زیر این تیرگی پنهان عبور می‌کند و به چشم نمی‌آید (29).

پایم حالت اسبی وحشی دارد (همان: ۳۹۹).

من از بس که با این رعیت‌ها سر و کله زدم خسته شدم، دیگر نمی‌توانم (30)

باز هوای نوکری به سرت زده؟ (همان: ۱۵).

اما حالا که من رفتنی‌ام و تو باید به اینها برسی، باید ستون خانواده باشی، دیگر فایده ندارد، هان؟ (همان: ۱۶)

تازه اگر آقای صلواتی می‌خواسته است خودش را با تریاک یا طناب و یا برق بکشد، چرا در خانه‌اش را به روی این سه تا لندهور باز کرده است (31).

من حجم آن همه آدم را که توی کتاب‌ها بودند زیر بغلم حس می‌کردم (32).

پس هر کاری که از من سر بزند خوب است و حتی خدا نمی‌تواند بر آن انگشت چون و چرا بگذارد (همان: ۱۱۴).

خیلی دندان سر جگر گذاشتم (همان: ۱۵۷).

کنایه

دو تا پاش را توی یک کفش می‌کند (29)

من هم به گردن می‌گیرم که چراغ را روشن کرده‌ام (همان: ۶۴)

رنگ به رنگ شده بود و من من کرده بود (همان: ۶۴)

یک شاهی هم پول ندارم (همان: ۶۴)

میان فکرت و جمالی را شکر آب کرده‌ام (همان: ۶۹)

چرت هر سه‌تاشان پاره شد (همان: ۶۳)

زود بساط را جور کن (همان: ۶۳)

نیش باز کرد (همان: ۶۶)

لب ورچید (همان: ۶۷)

توی بد هچلی افتادیم (همان: ۶۷)

هر خاکی می‌خواهید به سرتان بریزید (همان ۶۵).

مگه واسه این نبوده که بدون آن که تلخی این متاع را حس کنه، کلیش را نفله کنه و ککش هم نگزه؟ (30)

شیوه نگارش و نشانه‌گذاری

داستان‌های گلشیری از لحاظ شیوه نگارش و نشانه‌گذاری چند ویژگی خاص دارد که به ذکر آن‌ها پرداخته می‌شود:

جابجایی افعال: در برخی جملات فعل در ابتدای جمله آمده است:

یکراست رفتند اتاق دست راستی (29)

تخم‌مرغ‌ها را شکست و ریخت توی یک بشقاب مسی و گذاشت روی چراغ (همان: ۶۵)

آوردن نقطه‌چین‌ها و استفاده از جملات ناقص:

آخه من... (29)

من یک خرده خریده‌ام که... (همان: ۶۴)

من حتی صدای افتادن صندلی یا شاید کرسی را... (همان: ۶۷)

استفاده از لغات شکسته و عامیانه:

جون بکن، مرد! بعد هم بدو سر خیابون سورسات را جور کن، اما چشمات را باز کن زغال جرقه‌ای بت قالب نکنن که مث اون شب... (همان: ۶۴)

آخه، احمق جون، چرا آدم بخوره؟ پس بشر این همه نشسته و فکر کرده تا این اختراع را بکنه واسه چی بوده؟ مگه واسه این نبوده که بدون آن که تلخی این متاع را حس کنه، کلیش را نفله کنه و ککش هم نگزه؟ (همان: ۶۶)

داداش، من به چشم خودم نعش حلق‌آویزشده آقای صلواتی را از پشت شیشه تار اون اتاق دیدم، اما به روی خودم نیاوردم، مبادا جمالی زهره ترک بشه... بابا،ای والله...غلط می‌کنه، این فکرت اصلاً چشمش چپه که چپه، همیشه یکی را دو تا می‌بینه. تازه از کجا سایه پرده نبوده؟ هان؟ (همان: ۶۹)

شازده جان، پسرت دیگر بزرگ شده، خودش می‌داند چه کار کند.

عمه بزرگ گفت: فروغ سلطان، بهتر است شما... (30).

چهار گلدان چهار گوشه طاقه شال بود و دو تا گلدان وسط قدح‌ها. صندوق جزوه‌های قرآن آن بالا بود، آنجا که رحل هم بود. مردم خم شده بودند روی جزوه‌ها که روی رحل‌ها بود و یا روی دامنشان و می‌خواندند، آرام و بی‌صدا (همان: ۱۷).

فرمودیم پوست خرس را بکنند و بفرستند برای فخرالسلطنه. وقتی برگشتیم به پوش، علمدار خان عرض کرد خرس زنده بوده یکی از نوکرها را زخمی کرده بود (همان: ۲۰).

نتیجه‌گیری

شاعرانگی در کلام منثور پدیده نوظهوری نیست و در ادبیات داستانی نوپا در قرن نوزدهم سابقه دارد. امروز در ادبیات مدرن، داستان کوتاه و بخصوص داستان کوتاه غنایی بیشتر از سایر ابزار روایی می‌تواند نماینده امتداد فضای شاعرانه در نثر باشد. برای ایجاد شاعرانگی در کلام الگویی وجود دارد. چکیده این الگو، بهره‌گیری از هر شگردی است که بتوان با آن در زبان معمول رخنه کرد و آن را از حالت روزمره خارج کرد و همچون نمونه‌ای بی‌سابقه به خواننده ارائه داد. بنابراین، مسأله اصلی، دست‌کاری زبان معمول و خودکار است. پژوهش حاضر با هدف بررسی تطبیقی عناصر شاعرانه در داستان‌های صادق چوبک و هوشنگ گلشیری صورت گرفت. بر اساس یافته‌ها، صادق چوبک از جمله نویسندگان نوگرا است که در حوزه ادبیات مدرن داستانی ایران طبع‌آزمایی کرده است. او که با توصیف دقیق جزییات و نگاه بی‌طرفانه و بی‌ترحم به فساد و زشتی کوشیده است تصویری زنده و ملموس از واقعیت را نشان دهد، اغلب نویسنده‌ای ناتورالیست شناخته می‌شود که بازآفرینی بی‌طرفانه واقعیت‌های بی‌رحم و تصویر کردن جامعه‌ای هراسناک و بیمار و به نمایش درآوردن انحطاط آن مهم‌ترین ویژگی آثار را شامل می‌شود. در این مکتب تخیل و احساس هنرمند جایگاهی ندارد. از سوی دیگر، آثار چوبک به دلیل واقع‌گرایی و رئالیسن بودنش زبان و بیانی عینی دارد و کمتر پیش می‌آید که در گفتارش از صنایع ادبی استفاده کند. چوبک که نثر وی نزدیک به زبان گفتار است، با دید خاص خود اغلب به اقشار پایین‌دست جامعه نظر دارد. او در ضبط و ثبت نثر محاوره‌ای و شکسته که مردم کوچه و بازار با آن حرف می‌زنند –بیشتر مردم جنوب شهر- مجموعه‌ای از نحوه گفتار عامه و گونه‌ای از نثر پرمشقت –چه از نظر گویش و چه از نظر نوشتار- فراهم آورده است که در نوع خود نه تنها کم‌نظیر می‌نماید بلکه تا حدودی بی‌مانند است. نثر چوبک، نثری توصیفی ست لذا از عناصر شاعرانگی جز در موارد معدود و به تناسب متن جهت القای مفهوم و بار عاطفی کلام استفاده نمی‌کند. برخلاف چوبک، هوشنگ گلشیری از این عناصر در داستان‌های خود به خوبی استفاده کرده است. او بی‌آن که بخواهد به زور کلامش را شاعرانه نشان دهد، شاعرانگی را در فضای اثرش گسترانده است. سادگی زبان اثر در عین شاعرانگی مؤید همین قضیه است. اما عمده‌ترین

ابزارهای شعرآفرینی گلشیری در این داستان‌ها به منظور ایجاد نثر شاعرانه، بهره‌گیری از صور خیال در جای جای اثر، رویکرد آشنایی‌زدایانه از پدیده‌ها و زبان و همچنین نگاه شاعرانه‌ای است که او به هستی دارد. آشنایی‌زدایی‌ها و تصویرسازی‌های گلشیری با جهان‌بینی خاص و بهره‌گیری از فنون بلاغی همراه است و برای ایجاد تصاویر صنایع ادبی را از زاویه‌ای نو و تازه به کار گرفته و همواره کوشیده است در محتوا و فرم داستان‌هایش تغییراتی بیافرینند.

از میان انواع شگردها و صنایع ادبی که چوبک و گلشیری بیشتر مورد استفاده قرار داده‌اند می‌توان به صنعت تشبیه، تشخیص و مجاز اشاره کرد. نکته قابل اشاره دیگر در مورد آثار این دو نویسنده، وجود املای شکسته و عامیانه‌نویسی گفت‌وگوها که اغلب با افراط کاری همراه است سبب شده روانی و صراحت گفت‌وگوها کدر گشته و فهم گفت‌وگوها را برای برخی مخاطبان مشکل کند. در پایان سادگی بیش از حد زبان، نداشتن تکلف، نزدیک بودن به زبان گفتار، زبان نزدیک به واقعیت بیرونی (تا واقعیت داستانی) در آثار چوبک و تکنیک‌های زبانی و انتخاب لحنی شاعرانه–ترکیب نثر و نظم، تکرار مکرر موتیف‌ها، تصاویر و رمزها با استفاده از بیان مجاز و شیوه‌های تقابلی خیال و واقعیت در آثار گلشیری که به علت پرداختن به شعر و شاعری در ابتدای فعالیت‌های ادبیش و نقد جدی شعر معاصر تا به انتهای حیاتش و مهم‌تر از همه استفاده از اشعار و عبارت‌های کهن، متناسب با تداعی‌های ذهنی راوی و نوع مضمونی قصه بود، مایه تمایز آثار داستانی این دو نویسنده شده است.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

The study entitled *A Comparative Examination of Poetic Language in the Works of Sadeq Chubak and Houshang Golshiri* investigates the growing poeticization of contemporary Persian prose and examines how two major Iranian fiction writers—Sadeq Chubak and Houshang Golshiri—have integrated poetic devices into narrative structures in distinctive yet comparable ways. Over recent decades, scholars have increasingly noted that modern Persian fiction gravitates toward heightened literariness, a phenomenon tied to the deliberate use of metaphor, symbolic imagery, rhythmic prose, and emotional intensification. This trend is closely linked to a broader shift within global literary modernism, wherein storytelling becomes a medium not merely for recounting events but for aesthetically experiencing them. Within this context, the research addresses the literary mechanisms through which poetic language emerges in narrative prose, especially when writers manipulate linguistic form, emotional texture, and figurative imagination. Earlier scholarship, including studies on rhetorical patterns in Chubak's fiction (1), descriptive analysis of adjectives in *Tangsir* (2), and examinations of poetic sensibility in *Shazdeh Ehtejab* (3), has provided partial insights into stylistic and poetic elements in the works of each author individually. However, no systematic comparative study has been conducted on poetically inflected language across their narratives, which establishes the scholarly

necessity of the present research. By concentrating on both shared and divergent stylistic practices, this study positions poetic language not as a decorative literary layer but as a structural force shaping narrative meaning and aesthetic impact.

Methodologically, the study employs a qualitative descriptive-analytical approach grounded in systematic library research, drawing upon textual evidence from Chubak's and Golshiri's stories to identify patterns of poetic language, figurative density, emotional expressivity, and elements of what Shafi'i-Kadkani defines as "adabiyyat," or literariness (6). The analysis is informed by Russian Formalism, particularly the concept of *defamiliarization* (ostranenie), which foregrounds stylistic deviation as a generator of poetic effect, an approach aligned with Razmjou's distinction between the automaticity of prose and the heightened verbal presence of poetry (7). The research demonstrates that poetic language in narrative fiction emerges through the intensification of imagery, emotional coloration, symbolic construction, and the integration of musicality at the syntactic level. These principles align with Jakobson's articulation of the *poetic function* of language, in which attention shifts from external reference to the message itself, enabling the story to operate partly as a linguistic artifact rather than a purely plot-driven narrative. Such a framework is particularly important for analyzing Chubak's realist-naturalist prose, where poetic language does not serve to obscure or idealize reality but to sharpen its sensory and psychological immediacy. Likewise, Golshiri's modernist prose—with its recursive structures, layered temporalities, and shifting narrative focalizations—relies heavily on poetic modes of representation to reveal the interior life of characters and to reconfigure narrative time. In this theoretical and methodological synthesis, the study situates poetic language as a multidimensional phenomenon shaped by aesthetic tradition, narrative technique, and psychological depth.

The findings indicate that Sadeq Chubak employs poetic language in a manner consistent with his realist and naturalist commitments, using emotionally charged description, vivid figurative imagery, and tactile sensory details to intensify the reader's engagement with the harshness of lived experience. Although Chubak's storytelling is often rooted in depictions of social decay, poverty, and human vulnerability—as seen in *Tangsir*, *Sang-e Sabur*, and *Anteri ke Luti-ash Morde Bud*—the narratives contain striking poetic features such as metaphor, simile, and personification, which amplify emotional resonance without detracting from the objective portrayal of reality. For example, Chubak's portrayals of heat, exhaustion, or fear often rely on similes that transform environmental elements into animate presences, creating a poetic atmosphere through sensory immediacy (18). Likewise, the internal monologue structure of *Sang-e Sabur*

uses an emotionally saturated first-person narration that foregrounds the psychological turmoil of characters, a technique that aligns with Baraheni's view of the emotive function of language (20). Moreover, Chubak's integration of colloquial language with stylistically elevated prose produces a hybrid linguistic texture that simultaneously reflects the vernacular reality of Iranian society and enhances the expressive power of the narrative. Even within his naturalist framework, imagination plays a role; figurative constructions, symbolic references, and the rhythmic organization of sentences blend the poetic with the brutally real, demonstrating that poetic language can coexist with and even heighten narrative realism.

In contrast, Houshang Golshiri's approach to poetic language is more structurally embedded in modernist experimentation, with a greater reliance on symbolic imagery, layered metaphors, lyrical description, and shifts in narrative consciousness. Golshiri, deeply influenced by new narrative forms and modernist aesthetics, frequently dissolves the boundary between poetry and prose, particularly in works such as *Shazdeh Ehtejab* and *Khaneh-ye Rowshanan*. The latter employs stream-of-consciousness narration, metaphorical reflection, and sensory-driven description to animate objects, memories, and psychological states in a manner that personifies the internal world of characters (29). His stylistic signature includes rapid focalization shifts, recursive imagery, and poetic montage, techniques that create a dreamlike or hallucinatory narrative quality. Furthermore, Golshiri uses defamiliarization extensively to challenge linear perception and to compel the reader to engage actively with the narrative, a practice consistent with Jakobsonian poetic focus and with the defamiliarized structures evident in his story "Gorg" (31). This aligns with Shiri's observation that Golshiri's fiction often blurs generic boundaries between poetry and narrative (26). His descriptions—of light, shadow, memory, or psychological tension—operate less as representational devices and more as symbolic structures that reveal the fragmentation and ambiguity characteristic of modern Iranian subjectivity. Through this approach, Golshiri elevates poetic language to the organizing principle of narrative construction, making the linguistic texture itself a central site of meaning.

The comparative analysis reveals that while both writers intertwine poetic elements with narrative prose, their methods differ in motivation, structure, and aesthetic effect. Chubak uses poetic language to deepen the impact of social reality, relying on evocative description and emotive narration that remain grounded in external circumstances. His poetic devices serve realism by intensifying sensory experience and psychological empathy. Conversely, Golshiri uses poetic language as a means of narrative innovation and epistemological inquiry; his figurative structures often destabilize the reader's sense

of time, identity, or narrative reliability. Where Chubak's poetic language illuminates the external world, Golshiri's illuminates interior consciousness. Where Chubak uses metaphor to enhance clarity and emotional depth, Golshiri uses it to cultivate ambiguity and introspection. Their shared reliance on imagery, rhythm, and symbolic texture demonstrates the versatility of poetic language within prose, but the contrast between their narrative functions highlights two distinct trajectories in modern Persian fiction: one toward heightened realism, the other toward lyrical modernism. The significance of this comparison lies in demonstrating how poetic language not only enriches narrative artistry but also shapes philosophical, psychological, and socio-cultural orientations within fiction.

Ultimately, the study concludes that poetic language functions as a bridge between narrative prose and lyrical expression, reshaping the aesthetics of modern Persian storytelling. Through their distinct but equally innovative approaches, Chubak and Golshiri expand the expressive capacity of Persian prose, demonstrating that poetry and narrative are not isolated genres but mutually reinforcing modes of perception and representation. Their works show that poetic language can deepen emotional engagement, intensify symbolic meaning, and open narrative fiction to new modes of artistic insight. By revealing the transformative role of poetic devices in their stories, the study underscores the broader evolution of Persian literature toward hybrid, genre-blending forms that reflect the complexity of modern experience.

References

1. Aghababaei S. The Rhetorical Function of Simile in the Works of Mohammad Ali Jamalzadeh and Sadegh Choubak. Scientific Journal of Persian Prosody and Prose Stylistics (Bahar-e Adab). 2023;16(84):179-98.
2. Rivandi L, Bashiri M. Analysis of the Literary Function of Adjectives in the Works of Sadegh Choubak with an Emphasis on Tangsīr and the Short Story Collection Antarī ke Lūṭīsh Mordeh Būd. Literary Language Research Journal. 2023;1(2):37-62.
3. Bashiri S, Taheri G. Analysis of the Concept of "Poeticity" in the Novel Shāzdeh Eḥtejāb (Prince Ehtejab). Literary Text Research. 2023;27(96):63-89.
4. Salimi H. Investigating Poetic Elements in Houshang Golshiri's Short Stories: Allameh Tabataba'i University, Department of Persian Language and Literature; 2022.
5. Sistani F, Esfandiar Pour H, Yousefipour Kermani P. Description and its Linguistic and Literary Functions in Contemporary Fiction (Case Study: Sadegh Choubak's Tangsīr and Sadegh Hedayat's The Blind Owl). Scientific Journal of Persian Prosody and Prose Stylistics (Bahar-e Adab). 2022;15(82):187-207.
6. Shafi'i Kadkani MR. Images of Imagination in Persian Poetry. Tehran: Agah; 2006.
7. Razmjou H. Literary Genres and their Effects in the Persian Language. Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad; 2011.
8. Homa'i JD. Rhetorical Arts and Literary Devices. Tehran: Ahura Publications; 2012.
9. Shafi'i Kadkani MR. The Music of Poetry. Tehran: Agah; 2019.
10. Amiri S, Fallah B. Analysis of the Performance of Literary Techniques in the Short Story "The Wolf" by Houshang Golshiri. Persian Literature. 2019;9(2):117-32.
11. Barry P, Jakobson R, Fowler R, Lodge D. Linguistics and Literary Criticism. Tehran: Ney Publishing; 2016.
12. Mirsadeghi J. Fiction and Literature. Tehran: Ayah Mehr; 2007.
13. Bennett A, Royle N. An Introduction to Literature, Criticism, and Theory. Tehran: Research Institute for Cultural and Social Studies; 2009.
14. Pāyandeh H. The Short Story in Iran. Tehran: Niloufar; 2016.

15. Bayat H. Stream of Consciousness Story Writing. Tehran: Elmi va Farhangi; 2011.
16. Nouri N. Schools, Styles, and Literary and Artistic Movements of the World Until the End of the 20th Century. Tehran: Yadvareh Asadi: Thamen al-A'emmeh; 2013.
17. Pournamdarian T. Journey in the Fog. Tehran: Zemestan; 1995.
18. Choubak S. Tangsīr. Tehran: Negah Publications Institute; 2005.
19. Choubak S. The Last Autumn Afternoon from the collection Kheimeh Shab Bāzi (Puppet Show). Tehran: Gutenberg Library; 1955.
20. Baraheni R. Ghesseh Nevisi (Story Writing). Tehran: Alborz Publications; 1998.
21. Mahmoudi H. Criticism, Analysis, and Selected Stories of Sadegh Choubak. Tehran: Rouzegar Publications; 2010.
22. Choubak S. The Patient Stone. Tehran: Javidan Publications; 1974.
23. Choubak S. The Baboon Whose Trainer Had Died. Tehran: Badragheh Javidan Publications; 2023.
24. Choubak S. Puppet Show. Tehran: Javidan Publications; 1975.
25. Choubak S. The Last Lamp. Tehran: Javidan Publications; 1965.
26. Shiri G. Schools of Story Writing in Iran. Tehran: Sarcheshmeh Publications; 2015.
27. Golshiri H. Mirrors with Doors. Tehran: Niloufar Publications; 2008.
28. Mirabedini H. One Hundred Years of Fiction Writing in Iran. Tehran: Cheshmeh; 1998.
29. Golshiri H. The Night of Doubt from the collection The Dark Half of the Moon. Tehran: Niloufar; 2001.
30. Golshiri H. Prince Ehtejab. Tehran: Niloufar Publications; 2005.
31. Golshiri H. The Dark Hand, The Bright Hand. Tehran: Niloufar Publications; 1995.
32. Golshiri H. The Dark Half of the Moon. Tehran: Niloufar Publications; 2023.