فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی - دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج - سال چهارم / شماره ۱۳ / زمستان ۱۳۹۱

نقد مکتبی داستان‌های محمود دولت آبادی

کیومرث رحمانی[1]
عضو هیات علمی دانشگاه پیام نور

تاریخ دریافت: ۹۱/۳/۲ **تاریخ پذیرش: ۹۱/۸/۸**

چکیده

مکتب ادبی ناتورالیسم[2] در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم میلادی در فرانسه توسط «امیل زولا[3]»، رمان‌نویس فرانسوی بنیاد گذاشته شد و سپس دامنه‌ی نفوذ آن به برخی کشورهای اروپایی و امریکا کشیده شد. این مکتب در پایان امپراتوری دوم در فرانسه با الهام گرفتن از نظرات فلسفی- ادبی «تن[4]»، منتقد بنام فرانسوی و به‌تأثیر ریشه‌ی دارتر، کارهای بزرگ فیزیولوژیست‌ها و پزشکان و طب تجربی «کلود برنار[5]» به وجود آمد. تأثیرپذیری عمده‌ی این مکتب از

1. adabiiat1378@pnu.ac.ir
2. naturalism
3. Emil zola
4. Taine
5. Claude Bevnard

نظر شکل ظاهر از نظریه‌های بیولوژیکی «داروین» و هم‌چنین کاربرد عقاید فلسفی «اگوست کنت» و... در مطالعات اجتماعی و استعمال عقاید تن در نظریه‌های «جبر علمی[۶]» در ادبیات است. این‌ها (عقاید فلسفی کنت و تن) در تفسیر روابط زندگی بر اساس تحوّلات اجتماعی و تأکید بر دیدگاه‌های مربوط به هستی انسان از اصول کاربردی و مهم ناتورالیسم به‌شمار می‌روند. بر این اساس اعتقاد ناتورالیست‌ها این است که انسان تمایل به عینیت دارد و رفتار او مانند کار یک ماشین به‌شمار می‌رود و درباره‌ی آن مثل یک ماشین قضاوت اخلاقی ناممکن می‌شود؛ چراکه به حکم عوامل سه‌گانه‌ی وراثت و محیط و لحظه محتوم است؛ از این‌رو می‌توان با داشتن دانشی از مکانیزم پدیده‌های فطری در انسان قطعات متحرکه‌ی ظهور عقلانی و احساساتی‌اش را تحت تأثیر و نفوذ وراثت و محیط و لحظه نشان داد و هم‌چنان‌که یک دانشمند طبیعی در سلسله حوادث و علل و موجبات آن‌ها تحقیق می کند، در ادبیات نیز چنین تحقیقی لازم و عملی است؛ زیرا هنرمند هم مانند شیمی‌دان و زیست‌شناس یا فیزیک‌دان می‌تواند با مواد کارش «تجربه» کند. در این مقاله سعی شده است داستان‌های ناتورالیستی آثار محمود دولت آبادی، شناسایی و در حدّ توان شرح و بررسی شود؛ تا از این دریچه بهتر بتوان به جهان‌بینی و دنیای اندیشه‌ی این نویسنده‌ی توانمند نظری افکند. با این تعریف که ناتورالیسم نویسندگان ایران- نه به‌تمام و کمال- تأثیرپذیر از ناتورالیسم نویسندگان غربی، به‌ویژه نویسندگان آمریکا و فرانسه است.

کلید واژه ها: ادبیات تطبیقی، ناتورالیسم، ناتورالیست، ناتو- رئالیست۱، نویسندگان غربی، ادبیات داستانی ایران، محمود دولت آبادی.

مقدّمه

اصطلاح ناتورالیسم برای اولین‌بار در قرن هفدهم، به‌ویژه در آثار نقّاشی به‌کار رفت و بر این اساس آکادمی هنرهای زیبای فرانسه عقیده‌ای که تقلید از طبیعت را در هر چیزی

6. Determinism

ضروری می‌شمرد، ناتورالیستی می‌نامید؛ بعد از آن اصطلاح ناتورالیسم در فلسفه باب شد و به کسانی که طبیعت را به‌عنوان اصل اولیه قبول داشتند، ناتورالیست اطلاق شد. واژه‌ی ناتورالیسم به مرور مفهوم قیاسی به‌خود گرفت، به‌طوری‌که به قول «ویکتور هوگو» به کوشش نویسنده‌ای اطلاق می‌شود که با مسائل اجتماعی همان رفتاری را می‌کند که دانشمند علوم طبیعی یا جانورشناسی با مقوله‌های علمی انجام می‌دهد و این اصطلاح در ردیف واژه‌ای چون دانشمند و تجربه‌کننده قرار گرفت؛ به طوری‌که بودلر در سال ۱۸۴۸.م بالزاک را دانشمند، مشاهده‌گر و ناتورالیست می‌خواند.

در حقیقت آن‌چه در اواخر قرن نوزدهم به عنوان نهضت ادبی ناتورالیسم در اروپا پدید آمد، محصول ناتورالیسم فلسفی است؛ این اصطلاح در فلسفه‌ی قدیم به معنایی به کار می رفت که ماده‌گرایی، لذّت‌جویی و هرگونه دین‌گریزی را در بر می‌گرفت. در فلسفه‌ی متأخّرتر، «نظام فکری کسانی است که همه‌ی علت‌های غایی را در طبیعت می‌یابند» (فورست و اسکرین، ۱۳۷۶: ۱۱) و به‌عبارت دیگر نظریه‌ای است که بر پایه‌ی آن هر چیزی که وجود دارد بخشی از طبیعت و بنابراین در قلمرو علم و دانش بشری است که با علت‌های مادی و طبیعی و با روش علمی، شناختنی و توصیف‌پذیر هستند. «آگوست کُنت» در نیمه‌ی اول قرن نوزدهم روش علمی را برای مطالعه‌ی انسان به‌کار بست و بلافاصله بعد از او نیز «هیپولیت تن» این روش را در هنر و ادبیّات تعمیم داد؛ با این‌حال امیل زولا، نویسنده‌ی فرانسوی به‌طور جدّی به‌این مقوله پرداخت. او با نگارش مقاله‌ی «رمان تجربی» در سال ۱۸۸۰.م اصول و نظریات خود را در مورد ناتورالیسم بیان کرد و هم‌اکنون از او به‌عنوان نظریه‌پرداز و حتّی بنیان‌گذار این مکتب ادبی یاد می‌شود. امیل زولا در این مقاله اظهار داشت که رمان نویس باید کاملاً بی‌طرفانه و بدون دخالت احساسات خود پدیده‌های معینی را مشاهده کند و از آن‌ها نتایج قطعی به دست آورد و او باید در این زمینه به قوانینی چون وراثت توجّه داشته باشد؛ بدین‌ترتیب بر اساس نظریه‌های امیل زولا سرنوشت انسان تحت تأثیر دو عامل محیط و وراثت قرار می‌گیرد.

پیش از سال ۱۸۵۰.م دو رمان‌نویس رئالیست به‌نام‌های «شانفلوری» و «لویی دورانتی» به‌نکاتی در باب مکتب ناتورالیسم اشاره کردند؛ این دو نویسنده، رئالیسم را عکس‌العمل روحیّات مردانه در برابر رؤیابافان قایق‌نشین معرّفی کردند و اظهار داشتند که ناتورالیسم از زیباسازی متنفّر است و جنبه‌های اجتماعی انسان را در نظر می‌گیرد و به‌جای پرداختن به

وقایع تاریخی، مطالعه‌ی علم کنونی را ترجیح می‌دهد؛ این دو رمان‌نویس در آثار خود افراد کوچک و ضعیف جامعه را به‌تصویر کشیدند و مسائل را آن‌چنان که بودند، نشان دادند.

شانفلوری رئالیسم را یک دوره‌ی گذرا می‌داند که باید سپری شود و جای خود را به«مطالعه‌ی صبورانه‌ی بینوایان» بدهد؛ به‌همین دلیل است که وقتی زولا نظریات خود را در باب ناتورالیسم اظهار می‌دارد، مورد حمایت و تحسین شانفلوری و دورانتی قرار می‌گیرد.

نکته‌ی قابل یادآوری این است که آن‌چه در آثار نویسندگان ناتورالیست با نوعی ناامیدی طنزآلود و «شعر سیاه» ناشی از جبر زمانه شکل می‌گیرد، تأثیری است که فلسفه‌ی «آرتور شوپنهاور» (پدر بدبینی بورژوایی) بر این طیف از نویسندگان باقی گذاشته است. زولا در نظریه‌های خود خواهان ورود علوم طبیعی به ادبیّات است؛ زیرا قرن نوزدهم را در درجه‌ی اول قرن علم می‌داند، بنابراین تحت تأثیر آثار علمی روزگارش سعی می‌کند با مشاهده و پرداختن به جزییّات، قوانین روش علمی که «کلود برنار» پیروی از آن‌ها را در آثار خود ادّعا می‌کرد، دنبال کند.

کُلود برنار ادّعا کرده بود همان قوانین علمی که در مورد اجسام بی‌جان به‌کار می‌رود، باید در مورد اجسام زنده نیز قابل تطبیق باشد؛ بر این اساس زولا گام را فراتر نهاده و ادّعا کرده است که همین قوانین علمی باید با زندگی عاطفی و ذهنی انسان‌ها نیز تطبیق داده شود.

زولا عقاید خود را در مورد ناتورالیسم و رمان ناتورالیستی با این تعریف که رمان عبارت از گزارش نامه‌ی تجارب و آزمایش‌هاست، بیان می‌دارد؛ به این ترتیب او معتقد است که نویسنده باید تخیّل را به‌کلّی کنار بگذارد؛ زیرا همان‌طورکه سابقاً می‌گفتند فلان نویسنده دارای تخیّل قوی است از این پس باید گفته شود که دارای حس واقع‌بینی است، چنین تعریفی درباره‌ی نویسنده، بزرگ‌تر و درست‌تر خواهد بود. (نقل به‌مضمون: سیّد حسینی، ۱۳۸۱: ۳۹۳-۴۰۶)

زولا در جای دیگر رمان ناتورالیستی را آزمایشی می‌داند که رمان‌نویس با استفاده از تجارب خود روی افراد بشر انجام می‌دهد. «زولا با نشان دادن محیط مردم عامی و از طریق این محیط، تشریح و توصیف اخلاق و روحیات مردم عامی مثل مردم پاریس، مستی، فرار از خانواده، ضرب و شتم، پذیرفتن همه‌ی ننگ و فلاکت‌های ناشی از زندگی کارگری، کارهای سخت، همنشینی‌ها و متارکه‌ها و غیره و در یک کلمه تابلویی بسیار دقیق از زندگی عامه با

کثافاتش، زندگی ول شده‌اش، زبان خشنش و... تابلویی وحشتناک که ویژگی‌های خودش را خواهد داشت ترسیم می‌کند.» (تروایا، ۱۳۷۷: ۱۰۶) اگر خوب تأمّل شود، مشاهده می‌گردد که آن‌چه زولا اظهار می‌دارد جبری‌ست حاکم بر همه‌ی موجودات که دنیای ذهن و اخلاق انسان را نیز به‌صورت مادّی و ماشینی کاملاً مقهور جبر زمان فرض می‌کند.

در نیمه‌ی قرن بیستم به‌دست دادن تعریف دقیق و زبان‌شناختی ناتورالیسم در دستور کار مطالعات ادبی قرار گرفت و بخشی از فعّالیّت‌های روشنفکرانه شمرده می‌شد. به‌طور جدّی به تفاوت‌ها و تسمیه‌های دو اصطلاح رئالیسم و ناتورالیسم که سال‌های سال شادمانه در کنار هم زیسته بودند، پرداخته شد و سرانجام این دو مفهوم به شکلی ریشه‌یی از هم جدا شدند. همه گفتند که رئالیسم با ناتورالیسم تفاوت دارد، امّا در عین‌حال همه معتقد بودند که مستقل از آن هم نیست. ایرادی که از آثار ناتورالیستی به‌طور اعم و آثار زولا به‌طور اخص گرفته می‌شد به‌قول لوکاچ به‌سبب حضور «کلیت‌های بی‌واسطه» بود، یعنی شیوه‌ی بازنمایی یک چیز با تأکید و پرداختن به جزئیات و نادیده گرفتن وجوه دیگر، حال آن‌که «کلّیت با واسطه» در تضاد با این شیوه شکلی از بازنمایی است که هم ناظر بر رابطه‌ی واقعی میان انسان و جهان عینی است و هم به بخش‌های گوناگون زندگی می‌پردازد. لوکاچ بازنمایی درست واقعیّت را چیزی فراسوی ارائه‌ی ظواهر خارجی می‌دانست و از «کلیت‌های فشرده‌یی» نام می‌برد که بر «کلیت گسترده‌ی جهان» منطبق است. از دیدگاه لوکاچ، زولا جهانی سرشار از جزئیات را تصویر می‌کرد، امّا واقعیّت‌های مورد نظر خود را چنان می‌نمایاند که گویی تمامی واقعیّت ساخته و پرداخته‌ی این جزئیات است.

امروزه دو مفهوم رئالیسم و ناتورالیسم مانند دوقلوهایی هستند که دو جسم و اندام دارند، امّا در یک نقطه به‌هم پیوسته‌اند و در یکی از اندام‌ها شریک‌اند. آن‌چه رئالیسم و ناتورالیسم را به‌هم پیوند می‌دهد، این اعتقاد بنیادین است که هنر در اصل و بنیان تقلیدی است، امری عینی و در واقع بازنمایی واقعیّتی دیگر است. این اعتقاد ناتورالیست‌ها را بر آن داشت که مضمون خود را از میان زندگی روزمره، مردم کوچه و بازار و آن‌چه در دسترس بود، انتخاب کنند و تا جایی که امکان دارد غیر فَردی بودن را در تکنیک و محتوا بستایند؛ از این دیدگاه و به‌قول هاری لوین، رئالیسم یک«گرایش همگانی» شمرده می‌شد و زمینه‌یی فراهم آورد تا بر مبنای آن تمام آثار هنری در دو طبقه‌بندی «واقع‌گرایانه» و «غیرواقعی» گنجانده شوند. به‌سبب تعریف‌هایی از این‌دست بود که سرانجام پای تقلیدگری به‌میان آمد و

ناتورالیسم نوعی گرایش به‌سوی رئالیسم تقلیدگرایانه توصیف شد. می‌توان گفت رئالیسم معادل انقلاب ۱۷۸۹ فرانسه در ادبیات بود و ناتورالیسم معادل دوران ترور ۱۷۹۳ است. مراد از این گفته اشاره به‌این واقعیّت است که ناتورالیسم می‌خواست با جزئیات دقیق‌تر و واژگان کوبنده‌تر به‌مضمون‌های تکان دهنده‌تر بپردازد.

امروز دیگر ناتورالیسم فقط یک عبارت کمیاب در نقد پژوهش گرانه نیست و شکل یک اصطلاح رایج در نقد ادبی و هنری را به‌خود گرفته است. امروز هم به اثر زیبایی‌شناسانه در برابر اثر ناتورالیستی اشاره می‌شود، هم ناتورالیست ساده و خطی مورد بحث و نظر قرار می‌گیرد و هم «ناتورالیسم جسورانه» و تمام این‌ها نشانه‌ی اصالت این مفهوم قدیمی است. (ر.ک.: قره باغی، ۱۳۸۳: ۱۳۱-۱۵۳)

داستان‌نویسی در ایران سابقه‌ای بس طولانی دارد و آثار نظم و نثر کهن فارسی سرشار از داستان‌ها و قصّه‌ها است؛ چون داستان‌های شاهنامه، گرشاسب‌نامه‌ی اسدی طوسی، مثنوی مولوی، بوستان و گلستان سعدی، کلیله و دمنه، مرزبان نامه و جز آن؛ امّا داستان‌نویسی به سبک نویسندگان مغرب زمین از اواسط دوران قاجار که ترجمه‌ی کتاب‌های خارجی به زبان فارسی رواج گرفت، فراتر نمی‌رود.

داستانِ نوین فارسی (رمان و داستان کوتاه) پدیده‌ی هنری بدیعی بود که اندکی پس از انقلاب مشروطیّت بر درخت تناور ادبیّات ایران به بار نشست و خصوصیّت‌ها و کیفیت‌هایی داشت که آن‌را به‌کلّی از داستان سنّتی گذشته (قصّه‌های کوتاه و بلند) متمایز می‌کرد؛ این تمایز هم از نظر ساختار بود و هم از نظر معنا. از نظر ساختاری به‌ویژگی‌های فنّی خاصّی توجّه داشت که آن‌را از انواع قصّه‌ها جدا می‌کرد و از نظر معنایی نیز به وقایع روزمرّه و امور عینی و محسوس و خصوصیّت روان‌شناسی و انسان‌گرایی روی آورد و گروه‌ها و طبقه‌های مختلف مردم ایران را به‌هم شناساند و از اوضاع و احوال یکدیگر باخبر کرد و به افشاگری نا به‌سامانی‌های جامعه و خودکامی‌های حاکمان پرداخت.

به‌دنبال انقلاب مشروطیّت و نفوذ فرهنگ غربی، داستان‌نویسی به‌صورت رایج کشورهای غربی به ایران نیز راه یافت و در جای ادبیّات داستانی سنّتی که تأثیر و اهمّیّت خود را بر اثر تحوّلات اجتماعی از دست داده بود، نشست؛ چون با اوضاع و احوال جدید جامعه‌ی ایران هماهنگی و هم‌خوانی داشت و تلاش و درگیری انسان امروز را به‌تصویر می‌کشید و در ضمن حامی مردمان ستم‌دیده، محروم و زیردست بود، پذیرشی روزافزون و مقبولیّتی عام یافت و

به‌عنوان هنری زنده و مؤثّر، جا و مقام خود را به تدریج در ادبیّات فارسی استوار کرد؛ در این میان ناتورالیسم به‌عنوان یکی از مکاتب داستان‌نویسی مورد توجّه نویسندگان ایرانی واقع می‌شود. مکتبی که امیل زولا و طرفدارانش آن‌را پایه‌گذاری کردند و کوشیدند تا روش تجربی و جبر علمی را در ادبیّات رواج دهند و به ادبیّات و هنر جنبه‌ی علمی بدهند.

به پیروی از نویسندگان ناتورالیست غربی کسانی چون صادق هدایت۲ (چنگال، بن بست و...)، صادق چوبک۳ (سنگ صبور، زیر چراغ قرمز و...)، محمّد مسعود دهاتی۴ (تفریحات شب، تلاش معاش و...)، محمود دولت‌آبادی (بند، پای گلدسته‌ی امامزاده شعیب و...) و دیگران دست به آفریدن آثاری به این سبک و سیاق زدند. (اگرچه به‌طور تمام و کمال پیرو مکتب ناتورالیسم غربی نبودند.) ناتورالیست‌ها به‌تأثیر از رساله‌ی «وراثت طبیعی» لوکاس، اصل تکامل انواع داروین، پیش‌درآمدی بر«طبّ تجربی» کلود برنار و به‌تبعیت از عقاید علم گرایانه‌ی دیدرو، شیوه‌های علوم تجربی را در ادبیّات به‌کار بستند؛ آن‌ها پای‌بندان عرف و عادت و قراردادهای اخلاقی را به‌خشم آورده، برضدّ خود تحریک نمودند و از زشتی و فجایع و فقر و بی‌عدالتی دم زدند. به باور ناتورالیست‌ها چیزی جز پلیدی، پریشانی، بی‌عدالتی و ننگ وجود ندارد.

مشخصات آثار ناتورالیستی:

الف) توجّه به‌علم فیزیولوژی: ناتورالیست‌ها معتقد بودند که برای پی‌بردن به مشخصات روحی و اخلاقی یک شخصیّت، لازم نیست مستقیماً به‌بیان ویژگی‌های روحی او پرداخته شود؛ بلکه آن‌ها سعی می‌کردند با ارایه‌ی مشخصاتی از وضعیت مزاجی شخصیّت‌های داستان، نتیجه‌گیری در مورد تشخیص حالات روحی و یا خصوصیات اخلاقی قهرمان را به‌عهده خواننده بگذارند؛ زیرا همان‌طورکه قبلاً نیز گفته شد آن‌ها رمان‌نویس را در وهله‌ی اول یک آزمایش‌گر تجربی می‌دانستند که با فرموله‌کردن یک سلسله قوانین و تطبیق آن بر ذهن و روح شخصیّت‌های داستان، می‌خواهد به نتایج موردنظر خود دست یابد. زولا در مقدمه‌ی کتاب *ترز راکن* می‌نویسد: «در *ترز راکن* مشخصات اخلاقی و روحی اشخاص را تشریح نکردم؛ بلکه به‌تشریح وضع مزاجی آن‌ها پرداختم... .» (سیّد حسینی، ۱۳۸۱: ۴۰۷)

محمود دولت‌آبادی در داستان‌های *ادبار*، *پای گلدسته‌ی امامزاده شعیب* (۱۳۶۸: ۸۱)، *بیابانی*، *سفر*، *آوسنه‌ی باباسبحان*، *گاواره بان*، *با شبیرو*، *جای خالی سلوچ*، *کلیدر* (۱۳۶۳:

۲۷۲۵و۴۵-۴۴)، *سلوک* و *روز و شب یوسف* (۱۳۸۳: ۶۷) از این مؤلّفه‌ی ناتورالیسم بهره برده است. دلیل این‌که این خصیصه در آثار دولت‌آبادی کم‌تر به‌چشم می‌خورد، به سبک نویسنده برمی‌گردد. دولت‌آبادی در اغلب موارد بدون این‌که به‌سراغ ارائه‌ی وضعیّت مزاجی شخصیّت های داستانش برود، مشخّصات روحی و اخلاقی آن‌ها را صریحاً بیان می‌دارد و به دست می‌دهد:

در داستان ناتورالیستی *ادبار*، حرص و ولع جنسی رحمت، شخصیّت داستان به‌این‌صورت آمده است: «شوری بکر به سراغش آمده بود. رنگ و رویش سرخ شده بود و از لاله‌های گوشش، انگار خون می‌چکید. لب و دهانش مثل تراشه خشک شده بود. تف از گلویش پایین نمی‌رفت و زبانش شده بود مثل یک تکه خشت پخته. سر تا پایش به آتشی کشیده شده بود که خطّش می‌داد، انگار شراب در رگ‌هایش می‌دوید. خودش نمی‌دانست چه‌عمری دارد؟ سیزده؟ چهارده؟ و یا به‌قول پاره‌ای از مردم از پانزده به بالا و کبیر بود؟ هرچه بود، فصل پر نشئه‌ای بود.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۴۸-۴۷)

در رمان ناتورالیستی سمبولیستی *جای خالی سلوچ* زمانی‌که سردار در صدد معاشقه با مِرگان بر می‌آید و به‌او دست می‌یابد، دولت آبادی ترس و وحشت مرگان را به‌این صورت ترسیم می‌کند: «مرگان پلک بر هَم زد. باز همان نگاه! سمج و نافذ. دست‌های مرگان به‌لرزه درآمدند. آب از قدح لبریز شد. کمی آب بر پُشت دست سردار ریخت. قدح در دست‌های مرگان آشکارا می‌لرزید. لبخند کندی ریش و سبیل سردار را از هم واکرده، تپش قلب مرگان تندتر شد. پرنده‌ای در جاذبه‌ی نگاه یک افعی، افسون شده بود. چیزی در او می‌رویید، چیزی در او می‌فسرد. جهانی تازه و هولناک. باد، پیش‌روی، خیال، چه‌تندوار!» (همان: ۱۳۲۸)

ب) مسأله‌ی وراثت: ناتورالیست‌ها به امر وراثت تأکید بسیاری داشتند و معتقد بودند که ویژگی‌های جسمی و روحی هر فرد از پدر و مادرش به او ارث رسیده است. آن‌ها بر این عقیده باور داشتند که سرنوشت انسان را وراثت رقم می‌زند و انسان مقهور این عامل است. «در مورد مسأله‌ی وراثت، زولا از "لوکا" و کتاب "رساله‌ی وراثت" طبیعی او الهام گرفت و بر اساس این نظریه، مجموعه رمان معروف "روگون ماکار" را در بیست جلد تحت عنوان «تاریخ طبیعی و اجتماعی یک خانواده در زمان امپراتوری دوم» نوشت.» (سیّد حسینی، ۱۳۸۱: ۴۰۸-۴۰۷)

در داستان‌های *ادبار*، *بند*، *جای خالی سلوچ*، *کلیدر*(۱۳۶۳: ۲۵۶۶) و *اقلیم باد* (۱۳۸۰:

۴۴) دولت‌آبادی از این مؤلّفه‌ی ناتورالیسم که بنای بسیاری از داستان‌های ناتورالیستی صادق هدایت و صادق چوبک بر آن گذاشته شده، استفاده کرده است:

دولت آبادی حالت رعشه و غشی بودن رحمتِ داستانِ *ادبار* را نتیجه‌ی وراثت می‌داند؛ وراثتی که او را به ادبار کشانیده است: رحمت «مادر زاد غشی و شیرزده بود. از زمانی هم‌که یادش می‌آمد، مادرش نصف آدم بود. زمین‌گیرِ زمین‌گیر، که اگر دماغش را می‌گرفتی، جانش در می‌آمد.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۴۱)

اسد الله داستان بند، دچار همان سرنوشتی می‌شود که پدرش، باقر قبلاً گرفتار آن شده بود؛ آوارگی و در به دری.

در داستان *جای خالی سلوچ*، جبر اجتماعی و اقتصادی، مردم «زمینج» را وامی‌دارد همان کاری را بکنند که پدرانشان هزار سال پیش انجام می‌داده‌اند؛ یعنی کشت و کار: «تا صد سال دیگر هم فکری جز هندوانه کاشتن به مغز شما نمی‌زند. همان‌چه را که از پدرهاتان یاد گرفته‌اید، به بچّه‌هاتان یاد می‌دهید. هیچ‌وقت به‌سرتان زده که این دنیا محصول دیگر(ی) هم جز هندوانه می‌شود توی خدا زمین به‌عمل آورد.» (همان: ۱۲۲۵)

تعدادی از شخصیّت‌های رمان *کلیدر* وارث خصوصیّات رفتاری پدرانشان هستند. در خانواده‌ی کربلایی خداداد، پسرانش: عبّاس جان و قَدیر دغل‌باز، زناکار و نابه‌کار مانند پدرشان اند. مردانِ کَلمیشی: گل محمّد، خان محمّد و بیگ محمّد همان رفتاری را از خود به نمایش می‌گزارند که کلمیشی با متانت، بزرگواری و از سر گذشت از خودش نشان می دهد. پسران بابْقُلی بُنْدار: شیدا و اصلان ذات پلید، بی‌رحم و دو روی پدرشان را با خود به همراه دارند.

پ) مخالفت با قراردادهای اخلاقی و باورهای مذهبی: به‌اعتقاد ناتورالیست‌ها، انسان جزئی از نظام مادی طبیعت محسوب می‌شود که هیچ ارتباطی با عالم غیر مادی که در مذهب یا اعتقادات اساطیری مطرح است، ندارد.

به‌نظر می‌رسد دولت‌آبادی در داستان‌هایش از این مؤلّفه بهره‌ای نبرده است و این به دیدگاه دین‌مدار دولت‌آبادی بر می‌گردد که انسان را جزئی از نظام مادی طبیعت محسوب نمی‌دارد و اعتقاد به ارتباط انسان با عالم غیر مادی که در مذهب یا اعتقادات اساطیری مطرح است، دارد. شاید عمل شنیعِ نبشِ قبر مدیار به‌وسیله‌ی ناد علی در رمان *کلیدر* را بتوان برای این مقوله مثال آورد.

ت) سخن گفتن از زشتی‌ها و فجایع: آثار ناتورالیستی صحنه‌هایی را توصیف می‌کنند که تا قبل از آن، به‌دلیل عرف حاکم بر جامعه و به‌خاطر مسایل اخلاقی در پرده بیان می‌شدند؛ ولی نویسنده‌ی ناتورالیست چیزی را تحت عنوان «عفت قلم» رعایت نمی‌کند و هر آن‌چه را که برای تشریح جزییّات یک واقعیّت از زندگی لازم بداند، به‌تصویر می‌کشد.

داستان‌های ته‌شب، ادبار، بند، با شُبیرو، مرد، از خم چَمبَر، عقیل عقیل، کلید، اقلیم باد، برزخ خس، پایان جغد (۱۱۱)، *سلوک، روز و شب یوسف* (۶۲) و آن مادیان سرخ یال این مؤلّفه‌ی ناتورالیسم را با خود به‌همراه دارند و دولت‌آبادی چه‌زیبا در رمانِ *روزگار سپری شده ی مردم سالخورده*، تصاویری از زشتی و فجایع به‌دست می‌دهد:

در داستان *عقیل عقیل*، خواننده با این‌چنین صحنه‌هایی مواجه است: «خاک خراب شده بود و از خرابه‌ی خاک بوی گند، بوی تعفّن برمی‌خاست. لاشه‌های مردم و حشم زیر خروارها خاکِ بُوگرفته بود. از سوراخ‌ها و منفذها بُوی تازه‌ای، بویی که کم‌تر کسی آن‌را تا حال حس کرده بود، برمی‌خاست؛ تن به نسیم گَه‌گاهی، به نیمروز می‌سپرد و به این‌سوی و آن‌سوی می‌لغزید. بو را نمی‌شد دید؛ امّا می‌شد خیال کرد که چون دودی غلیظ، یا هم‌چون بخاری از شکمبه‌های حرام‌گوشتی برمی‌خیزد و قاطی هوا می‌شود. بو را نمی‌دیدی؛ امّا حجم آن‌را حس می‌کردی؛ سنگین و نم‌ناک بود، چسبنده و لزج، و همان‌دم خاک گرفته و زمخت می‌نمود.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۹۱۰)

از شخصیّت‌های مُضحک و در عین‌حال مرموز رمان *روزگار سپری شده‌ی مردم سالخورده*، «علی‌شاد چالنگ» است که اکثر مواقع از او کارهای ناشایست سَرمی‌زند. از زبان عبدوس در مورد او: «من هنوز نمی‌دانستم چه‌شده و در همین حال صاحب‌خانه با یک کاسه عسل وارد شد و سلام کرد. علی‌شاد از جا برخاست و تُنبانش را بالا کشید و شروع کرد به گره‌زدن بَندش و بعد از آن دست بُرد و کاسه‌ی چینی‌را که سَنده‌ای تویش گذاشته بود، برداشت و داد به‌دست صاحب‌خانه و بعد از آن باقیمانده‌ی بطر کُنیاک را سر کشید.» (دولت آبادی، اقلیم باد؛ ۱۳۸۰: ۶۹)

ث) شکستن حرمت کاذب کلمات و مفاهیم: «یکی از خدمت‌هایی که مکتب ناتورالیسم به ادبیات کرد، شکستش حرمت قلابی کلمات و مفاهیم بود؛ نویسندگان ناتورالیست از این قاعده پیروی کردند و کلمه‌هایی را که نویسندگان پیش از ایشان از آوردن آن‌ها اِبا و کراهت داشتند، در داستان‌هایشان به‌کار گرفتند و مناظر و صحنه‌هایی که

نویسندگان به‌اختصار از کنار آن‌ها گذشته، یا به‌کلی از داستان‌هایشان حذف کرده بودند یا با جسارت تحسین‌برانگیزی در آثارشان به نمایش گذاشتند.» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۹۸)

در داستان‌های هجرت سلیمان، سایه‌های خسته، بیابانی، سفر، از خم چنبر، جای خالی سلوچ، کِلَیْدَر، اقلیم باد، برزخ خس، سلوک و آن مادیان سرخ یال کلمات و مفاهیمی آمده است که دیگر نویسندگان هم‌عصر دولت‌آبادی به اختصار از کنار آن گذشته و یا به‌کلّی از داستان‌هایشان حذف کرده‌اند؛ امّا دولت‌آبادی با جسارت تحسین‌برانگیزی آن‌ها را در آثارش به‌نمایش گذاشته است:

در داستان *هجرت سلیمان*، معصومه خطاب به شوهرش، سلیمان چنین می‌گوید: «سلیمان دستت را سبک نکن و حرف دهنت را بفهم. اگه هیچیت نمی‌گم، ملاحظه‌ات را می کنم. خیال نکن من درختِ علفِ خرسم. اگه رأیم بگیره حلقت را پر سِرگین خر می‌کنم. گُه خوردی که گذاشتی بِرم. میگه آدمی را که بیست‌ساله درْ خانه‌اش کار می‌کنی نمی‌شناسی؟ به‌خودت دَیّوثی؟ به‌من چه؟ وقتی به‌گربه رو میدی توی سفره‌تم می‌شاشه.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۱۴۳)

بیابانی داستان استثمار ذوالفقار است. او نمی‌داند عقده‌های دلش را برای چه‌کسی بازگو کند: «مش همّت، بعضی آدما جاکشی‌یم می‌کنن، میگی منم بکنم؟ اونا اگه یه جَو غیرت می‌داشتن مثل زنای جنده زیر هر حرفی نمی‌خسبیدن، سر و ک.. دنیا که اللّهیار نیست.» (همان: ۲۷۵)

در داستان از خم چمبر این‌چنین آمده است: «برو این حرف‌ها را به بابای نرّه غولش بزن. به‌ک.. لقّ بایو و مشتری. طعم خربزه‌های جُوی تو به‌دهن من که هنوز نرسیده! به‌من‌چه که برایم روضه می‌خوانی.» (دولت‌آبادی، از خم چمبر؛ ۱۳۸۲: ۱۵)

رمان عظیم *کلیدر* از هر لحاظ پُر است از مؤلّفه‌هایی که زیر عنوان ناتورالیسم می گنجد؛ در این‌جا به‌ذکر چند نمونه از باب مثال بسنده می‌شود:

«حرامزاده‌ی ک.. دزد، حالا دیگر زیر پای هر شاشویی می‌نشینی! به‌خیالت در این قلعه می‌شود خشک و چپنه‌کاری کرد؟ می‌شود مفتی‌مفتی زن مردم را به‌زیر ران کشاند؟» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۳: ۱۰۹۵)

«زمستان... زمستان، آتش طلاست. کیف می‌دهد؛ امّا حالا نمی‌چسبد؛ به‌بوس بعد از گا...دن می‌ماند؛ نه؟!» (همان: ۱۵۵۶)

«کاشکی خودت را می‌دیدی بوژدنی! چشم‌هایت شده ک.. خروس! سر خیش حالا می زند به در ک.. انترا!» (همان: ۱۸۲۳)

در داستان *برزخ خس*: «عبدوس برای علی‌غول می‌گفت که رمضان از مریض‌خانه بیرون آمده؛ امّا آن ک.. دیگر براش ک.. نمی‌شود، تا عمر دارد وبال گردنش است. تازه خداخواهی بوده که گزن نگرفته به‌خود مقعد!» (دولت‌آبادی، برزخ خس؛ ۱۳۸۰: ۹۹)

از زبان قیس در رمان *سلوک*: «آن‌چه مقابل من خوب می‌نماید، دو چهره بیش ندارد؛ مرگ یا نفرت. مرگ را نمی‌توانم برای خودم توجیه کنم؛ نه... حوصله‌ی چُس‌ناله‌های دلسوزانه‌ی دیگران را ندارم؛ اگر برایم اهمّیّت می‌داشت، وصیّت می‌کردم که نمی‌خواهم هیچ کَس و بسا ناکسان دنبال ک.. تابوتم راه بیفتند، از تصوّرش خسته و نفرت زده می‌شوم.» (دولت‌آبادی، سلوک؛ ۱۳۸۲: ۶۱)

ج) مطرح شدن عشق به عنوان یک نیاز جسمانی و جنسیت به عنوان یک تجربه‌ی مشروع: «از این‌لحاظ می‌توان گفت که "ادبیاتِ ناتورالیستی" در مجموع انتقاد تلخی از مبانی جامعه است؛ چون این جامعه‌ای که شور صادقانه‌ی رمانتیسم و روحانیت عمیق مذهب را از دست داده است، کوشش دارد با چنگ و دندان، به‌نوعی اخلاق ایده‌آلیستی بچسبد و در برابر این سدشکنی‌ها از خود عکس‌العمل نشان دهد؛ حملات شدید به زولا و طرفدارانش و محاکمه‌ی فلوبر، بودلر و اسکار وایلد از همین جا ناشی می‌شود.» (سیّد حسینی، ۱۳۸۱: ۴۰۹-۴۰۸)

محمود دولت‌آبادی مانند دیگر نویسندگان ایرانی دست به‌آفریدن صحنه‌هایی زیبا و زشت از مسئله‌ی عشق و جنسیّت می‌زند. زیباترین جلوه‌ی عشق در آثار دولت‌آبادی، رفتار متقابل «گل‌محمّد» و «مارال» در رمان عظیم *کلیدر* است؛ مناظر رمانتیک و دل‌انگیزی که خواننده را به‌یاد پس‌مانده‌های ذهن خود می‌اندازد و او را سَر ذوق می‌آورد. پلشت‌ترین و اکراه‌آمیزترین تصویر جنسی داستان‌های دولت‌آبادی، ولع جنسی نایب در داستان سایه‌های خسته و رابطه‌ی جنسی «قلیچ» و «نیکمَن» در داستان *اقلیم باد* است. داستان‌های *ادبار*، *پای گلدسته‌ی امامزاده شعیب*، *سایه‌های خسته*، *سفر*، *آوسنه‌ی باباسبحان*، *گاوارەبان*، *مرد*، *از خَم چنبر*، *جای خالی سلوچ*، *کلیدر*، *اقلیم باد*، *برزخ خس*، *پایان جغد*، *سلوک*، *روز و شب یوسف* و *آن مادیان سرخ یال* از این مؤلّفه بهره برده‌اند:

در داستان ناتورالیستی *ادبار*، رحمت با حامی خود، کوکب رابطه‌ی جنسی برقرار می‌کند:

«انگشت‌های رحمت توی موها(ی کوکب)، نم برداشته بود و کوکب با هر دَمش، تـوی بغـل او بالا و پایین می‌رفت. بوی موهای کوکب توی دماغش پیچیده بـود و سرتاسـر سـینه، شـکم و ران‌هایش، خیس عرق شده بود و می‌سوخت. حرارتی به‌تنش دوید و حـس کـرد کـه جلـوی تنورش گرفته‌اند. گونه‌هایش داغ شده بود و گویی از چشم‌های ریـز و گـود نشـسته‌اش آتـش می‌بارید. قلبش تندتر می‌زد و انگار چیزی قطره‌قطره از آن می‌چکید. یک‌جـور سـستی درش پیدا شده بود که حس کرد دارد مثل ابر پوش می‌شود.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۴۶)

در داستان *پای گلدسته‌ی امامزاده شعیب*، غلبه‌ی جنسیّت سـببی اسـت تـا سـیّد داور، عذرا- خواهرش- را ندانسته عقد کند.

در داستان‌های دولت‌آبادی، جنسیّت به همجنس‌گرایی هم کشانده شده اسـت. نایـب در داستان سایه‌های خسته که مغلوب انگیزه‌ی حیوانی غالب، شـهوت اسـت، ماشـاءالله- پـسرک بدبخت- را به بهانه‌ی سرپرستی با خود می‌برد تا از او کام برگیرد.

در داستان ناتورالیستی سفر، مرحب در غیاب شوهرِ خاتون، مختار، که او را کـشته شـده می‌پندارند، بارها از همسر وی کام می‌گیرد.

توصیف عشقِ جنسی مارال و گل‌محمّد در رمان *کلیدر*: «گل‌محمّد خوابیـد و رو در روی بناگوش مارال خواباند و لب‌هایش، لب‌های چابک قوچی در پی علف بهـاره، بـستر نـرم‌روی و گلوگاه را چرید، لرزه‌ای به‌سراسر تن، مورْمورِ پوسـت. تـن، یـخ و داغ شـد. گرمـا و عطـر تـن مردش- عطر خاک نمناک بهار- مارال را مست می‌کرد. خواهشی بی‌امان، از تـه وجـود، امّـا... وصل نمی‌شایست. لگدی خردینه بر تهی‌گاه زن، مرد را به‌خود آورد؛ به‌جا و خوشـایند. خنـده بر روی گل‌محمّد هم پهن شد. مارال، زلف و پیشانی مرد را، زلف و پیشانی جوانکی انگـار، بـه دانگشت‌ها نوازش داد. گل‌محمّد. قوچی، سر و شاخ بالا انداخت و راست برجا نشست. آرنج بـر زانو گذاشت و نفس به‌تمامی رها کرد.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۳: ۱۰۴۰)

در کتاب *اقلیم باد*، رابطه‌ی جنسی قلیچ و نیکمن، تکرار عمـل دور از انـسانیّت نایـب بـا ماشاءالله در سایه‌های خسته است.

از زبان سام در داستان پایان جغد: «تو مرا به‌یاد قدیمی‌ترین زن مشرقی می‌انـدازی. زن! عشقِ زن. تناتنی، تناتن شدن، وصل... یک معجزه است. سیر و چرخش دو ذرّه از کجـا تـا بـه کجا، بی‌نهایت دهلیزها و دهلیزها را درمی‌نوردد، آن‌شب، درآستانه‌ی بیست و نه سالگی سـام بدخش تلاقی ذرّات رخ می‌دهد. برخورد دو طلب؛ و "آن" ظهور می‌کند. این همان اسـت کـه

می‌جستم. یخ مرگ را باید شکاند.» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۹: ۲۶۵)

در *سلوک*، «مهامّا» عاشق «قیس» است؛ همچنان‌که در آن *مادیان سرخ یال*، «قیس» عاشق «عذراست» و در راه این عشق جان خود را از دست می‌دهد.

چ) به‌تصویر کشیدن پلیدی، پریشانی، بی‌عدالتی و فقر و فلاکت موجود در جامعه: دیدگاه افراطی ناتورالیست‌ها- که تلاش می‌کردند وقایع را به‌صورت رئالیستی به تصویر بکشند-، در مقابل آن‌چه‌که در آثار قبل از ایشان به‌صورت رمانتیک و ایده‌آلیستی وجود داشت، سبب می‌شد آن‌ها در آثار خود چیزی جز زشتی‌ها و فلاکت‌ها را نبینند و در نوشته‌هایشان جایی برای زیبایی‌های عشق و محبت وجود نداشته باشد؛ همین امر، کار را به جایی رساند که آن‌ها در انسان جز زشتی و پستی چیز دیگری نبینند و جنبه‌ی متعالی روح او را نادیده بگیرند؛ درنتیجه انسان در چنین دیدگاهی، تعریفی چون گفته‌ی صادق هدایت پیدا می‌کند: «همه‌ی آن‌ها یک دهن بودند که یک مشت روده به‌دنبال آن آویخته و منتهی به‌آلت تناسلی‌شان می‌شد.» حاصل این‌که نوعی وقاحت تحریک‌آمیز، انتقادی انقلابی و یا برداشتی بدبینانه و «فلاکت گرا» از انسان در آثار ناتورالیست‌ها به وجود می‌آید.

در داستان‌های نویسندگان «ناتورئالیست»ی چون صادق هدایت، چهره‌ی فقر به‌خوبی ترسیم نشده است؛ شاید به این دلیل‌که خود هدایت از طبقه‌ای مرفّه برخاسته بود و درد جماعت فقرزده‌ی اجتماع را به‌خوبی نمی‌دانست؛ صادق چوبک ناتورالیست هم، آن‌چنان که باید و شاید در توصیف چهره‌ی فقر در داستان‌هایش توفیقی به‌دست نیاورده است؛ امّا دولت‌آبادی، کلّ آثار او صبغه‌ی فقر و فلاکت را با خود به‌همراه دارند. داستان‌های *ته‌شب، ادبار، پای گلدسته‌ی امامزاده شعیب، بند، هجرت سلیمان، سایه‌های خسته، بیابانی، سفر، آوسنه‌ی باباسبحان، گاواره‌بان، باشبیرو، از خَم چمبر، عقیل عقیل، جای خالی سلوچ، کلیدر، اقلیم باد، برزخ خس، پایان جغد، و روز و شب یوسف* این مؤلّفه‌ی ناتورالیسم را با خود به همراه دارند:

در داستان *ته‌شب* می‌خوانیم: «محلّه فقرزده بود. فقر همیشه و در هرکجا سایه افکنده باشد، به‌خوبی احساس می‌شود؛ بوی فقر حتّی از شکاف‌های دیوارها و درِ خانه‌ها بیرون می خزد، قاطی هوا می‌شود و دماغ آدمی را پُر می‌کند. فقر، این پدیده‌ی نکبت‌زا همیشه در خموشی و سکوت شب‌های سرد بیشتر خودنمایی دارد.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۲۳)

رحمت در داستان *ادبار* از سر بی‌کسی و فقر و فلاکت به‌شیره‌کشخانه‌ی کوکب پناه

می برد.

در داستان *پای گُلدسته‌ی امامزاده شعیب*، فقر و بدبختی و پریشانی، سیّد داور و عذرا- برادر و خواهر- را از هم جدا کرده بود و حال با یافتن هم‌دیگر، بی‌عدالتی اجتماع است که سرنوشتی غم‌ناک را برای آن‌ها رقم می‌زند.

پریشانی خانواده‌ی اسد در داستان بند او را راهی سرنوشتی محتوم- شبیه پدرش- می سازد: «ما که نتونستیم، یا بخت و اقبال درست و حسابی نداشتیم، یا پدر و مادری که عقلشون به‌این چیزا برسه اقلاً مارو سر یک کسبی بذارن.» (همان: ۱۰۱)

رابطه‌ی اربابْ رعیّتی در داستان *هجرت سلیمان* و جبر کاذب حاکم بر قشر مستضعف، زندگی سلیمان را از هم متلاشی می‌کند.

ماشاءالله، شخصیّتِ جوانِ مفلسِ داستانِ *سایه‌های خسته* به‌دام استثمارگر پلیدی می افتد که صرفاً برای استثمار او، سرپرستی‌اش را قبول کرده است.

در داستان *بیابانی* با دو چهره‌ی بارز آدم‌ها روبه‌رو هستیم؛ قشر استثمارشونده (ذوالفقار) و قشر استثمارکننده (الهیار)؛ کمال نابرابری در یک جامعه‌ی نیمه‌روستایی.

در *سفر*، فقر و فلاکت است که سرنوشتی محتوم را برای مختار (مرگ) و خانواده‌اش (روسپیگری و دربه‌دری) رقم می‌زند: «فقر و بدبختی! هه! همینه دیگه. جوره‌ی ما آدما که جزو آدم حساب نمی‌شیم، هر کدوممون به یه راهی فنا می‌شیم؛ مثل مگس یا مورچه؛ کسی هم نیست که برامون یه فاتحه بخونه! تف... تو می‌خوای زیارت کنی، پاشو برو... .» (دولت آبادی، سفر؛ ۱۳۸۲: ۵۹)

در داستان *آوسنه‌ی باباسبحان*، مرگ صالح و تَلاشی زندگی باباسبحان، دیوانگی مسیّب و حتّی مرگ مادر غلام، نتیجه‌ی فقر و فلاکت و بدبختی‌ست: «خانه‌اش (مادر غلام) مثل تاولی زیر «ناخن ده»- لب خندق- چسبیده بود؛ می‌گفتند مرغ‌دانی آسیاب کهنه‌ی سقّا بوده در قدیم. توی خانه، کوچک، لخت و پوده بود. ننه غلام تمام سوراخ سُنبه‌های دیوار را با کلوخ پارچه، زیرشلوارهای از پا افتاده و حلبی‌کهنه گرفته بود. کِتری سیاهش روی اجاق بود و چراغ موشی در وسط خانه، روی هفت پاره خشت- که انگار بُرجی بود- سوار شده بود، دود می‌کرد و از شکاف‌های درِ نیم‌سوخته‌ی خانه، خطوط کج و کوله‌ای جلو در و روی لبه‌ی خندق می‌انداخت.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۵۶۵-۵۶۴)

سلوچ در داستان *جای خالی سلوچ*، به دلیل فقر و بدبختی، خانمانش را رها می‌کند و رو

به پیکاریسم (آوارگی) می‌نهد؛ بعد از او، خانواده‌اش نیز از سر ناچاری، حتّی به پنبه چوب جمع‌کنی در بیابان هم تن می‌دهند.

رمان *کلیدر*: «جدالی درون گل‌محمّد برپا بود؛ وسوسه‌ای. برق ساقه‌ی تفنگ آرامَش نمی‌گذاشت. فریبِ گمان. فشارِ خواست. ناروایی. ناداری و توانایی. زخمِ جان. نیش خفّت. آزردگی، خواری‌های مرد ایلیاتی، مرد ایلیاتی!» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۳: ۶۸۵)

در داستان *روز و شب یوسف*، فقر و فلاکت و نابرابری بی‌داد می‌کند. مادر یوسف، رخت شور است؛ از فقر به‌این کار پست تن داده، پدر او نیز مختصر کاری دارد که همیشه او را محتاج دیگران کرده است.

ح) عدم تسلیم در برابر خرافات: این امر نیز مانند مورد قبل حالت افراطی به‌خود می‌گیرد و ناتورالیست‌ها را وا می‌دارد که هرگونه ایمان و اعتقاد و مذهبی را از گونه‌ی خرافات تلقی کنند.

داستان‌های *پای گلدسته‌ی امامزاده شعیب*، *گاوارەبان*، *عقیل عقیل*، *جای خالی سلوچ*، *کلیدر*، *اقلیم باد*، *برزخ خس*، *پایان جغد*، *سلوک و آن مادیان سرخ یال* از این خصیصه‌ی ناتورالیسم بهره گرفته‌اند. «اقلیم باد» از مجموعه‌ی روزگار سپری شده‌ی مردم سالخورده، تنها رمان دولت‌آبادی است که با خرافات آغاز می‌شود.

در داستان *پای گلدسته‌ی امامزاده شعیب*: «منم (عذرا) گفتم دلم می‌خواد بخونم. دلم تنگه، شما به من چیکار دارین؟ خُب اگه نخوانم دلم پاره می‌شه. به‌صدام حسودیتون می‌شه؟ خوب بشه تا چشم‌تون چارتا بشه. می‌گفتن نه، صدای زنو نباید کسی بشنوه، وگرنه تو اون دنیا سر یه تار موش تو آتیش جهنّم آویزونش می‌کنن. می‌گفتن روز که می‌شینه زن بایس بره زیرجاش... می‌گه از وقتی که من پا توی دهشون گذاشتم و اون جمعم کرده، براش نحسی آوردم. ترو خدا راس میگه؟ من نحسم؟ چه نحسی؟ چرا نحسم؟ مگه من چه گناهی کردم که خدا نحسم کرده؟... می‌گه برا این‌که روز سیزده‌ی ماه بوده. ببین، ترو خدا ببین... .» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۶۹-۷۰)

در داستان "گاوارەبان" آمده است: «شب نمی‌شود مرده را خاک کرد؛ چون در شب ستاره‌اش با او به‌گور می‌رود و برای اولادهایش نکبت بار می‌آورد؛ این بود که باید تابوت را توی خانه‌ی خدا" می‌گذاشتند، توی حسینیه و بردند و روی تخت‌بام حوض گذاشتند.» (همان: ۷۰۲)

از زبان راوی داستان *عقیل عقیل*: «آن‌جا (خاف)، از بلندی کتل می‌شد. آخـرین نگـاه را بر خرابی پشت سر تاباند. بر یال کتل یک درخت بود؛ درخت نذری. تن درخت پوشیده شـده بود؛ از لتّه‌های رنگارنگ و گره‌هـای جـور وا جـور. مـی‌گفتنـد: درخـت مُـراد. زن‌هـای بیـوه، عروس های نو، دخترهای دم‌بخت، زن‌های نازا، جوان‌های عاشق، پیرهای دلتنـگ، مادرهـایی که پسرهایشان را به‌سربازی می‌بردند و مریض‌هایی که امید شفا داشتند، هر کسی با هر نیّتی لتّه‌ای به‌گوش و گردن درخت گره می‌زد.» (همان: ۹۱۷)

خطاب به‌مِرگان در داستان *جای خـالی سـلوچ*: «خـواهر جـان، چـرا بایـد بچّـه‌هـایم را زوغوریت بدهم؟! حالا که باباشان یک مشت پول برایم راهی کرده، مـن هـم دو سـیر گوشـت می‌خرم و برایشان بار می‌کنم. آخر آدم مسلمان اگر چهل روز گوشت نخورد، می‌گوینـد کـافر حساب می‌شود! نه شکر خدا به‌بچّه‌هایم سخت نمی‌گیرم.» (همان: ۱۱۱۳-۱۱۱۴)

در *کلیدر*: «بلقیس نیز نباید می‌گفت که افزون بر نسخه دعـایی کـه از درویـش سـتانده است، استخوان ستون فقرات جغد، موی یوزپلنگ و پوست خـشکیده‌ی کفتـار را مـی‌خواهـد درون جلد چرمی جا بدهد و بر بازوی مارال ببندد؛ ایمن از چشم زخم.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۳: ۸۵۷)

بَدوِ داستان *اقلیم باد* با خرافات شروع می‌شود؛ همزمانی عرعر کرّه‌خـر و مـرگ ابایادگـار به‌این نوع نگرش بیشتر دامن می‌زند. بعد از عرعر خر است که استاد آبا به‌مادر مـی‌گویـد کـه «نحسیه. یک کم لتّه و گُه سگ بسوزان و دود کن، بگذار شـیطان دور شـود.» (دولـت‌آبـادی، اقلیم باد؛ ۱۳۸۰: ۷)

در داستان *برزخ خس* خواننده با چنین جملاتی مواجه اسـت: «و بـاز خرناسـه‌ی خـواب صبحگاهی دیو است که گوش‌ها را پُر مـی‌کنـد و تـو را وا مـی‌دارد بـرای گریـز از خـود، آواز بخوانی و می‌خوانی؛ امّا صدای خود را نمی‌شنوی، نه از آن‌که کام و دهانت خشک شده و صدا از حنجره برنمی‌آید، بل از آن‌که صدا در سینه خفه شده و احسّاس می‌کنی تـرس، رشـمه‌ای مویین است بر گلویت که دستانی بزرگ آن‌را از دو سوی می‌کشند و می‌کشند و صدایی مثـل صدای خنّاق گرفته‌ی خروسی از دور شنیده می‌شود، صدایی که به‌زحمت می‌توانی بشنویش؛ امّا دست‌ها را می‌بینی، دست‌های بزرگ بی‌تن و بی‌سـر را مـی‌بینـی کـه دو سـر رشـمه‌ای را بی رحمانه می‌کشند.» (دولت‌آبادی، برزخ خس؛ ۱۳۸۰: ۲۶۹-۲۶۸)

سام می‌گوید: «حالا خاله مجی بنا کرده بود روی دیوار، دورتا دور اتاق خط کشیدن. سه

دور خط متصّل برای دفع شرّ آل و جن و جُمنده.» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۹: ۳۳۲)

«مهامّا تا دروغ‌زده نشود نزد خویش و نه شرم‌زده نزد قیس، و خود در این باور بماند که هیچ کردارش پنهان از او نیست، به آن فال‌گیری و رمل‌بینی هم اشارت کرده بود؛ آمیزه‌ی همان لبخند شیرین و افسونی همیشه، و این‌که رمّال گفته است به‌مردی عاشقی که او به تو عاشق است، که برای او جان می‌دهی و او برای تو سر و جان!» (دولت‌آبادی، سلوک؛ ۱۳۸۲: ۱۲۵)

راویِ *آن مادیان سرخ یال* می‌گوید: «قیس در آغاز سنگین‌ترین نبرد خود، پاسخ شرّ، بت ذوالخلصه، هر سه چوب تراش‌خورده‌ی درون لاوک را برون آورد و به یک ضرب آن سه چوب را به‌زانو کوفته و شکسته بود؛ برابر چشمان استخوانی آن بت! خیر، شرّ، خنثی. بر هر تنه‌ی چوب یکی کلمه نوشته بود تا اشخاص با برداشتن یک چوب نیک و بد، کار خود یا سود و زیان قدمی را که می‌خواستند بردارند، بر تنه‌ی چوب بخوانند که پیشگویی کردارها بود نزد باورمندان.» (دولت‌آبادی، آن مادیان سرخ یال؛ ۱۳۸۳: ۹۹)

خ) نفی آزادی و طرد آن (جبرگرایی: جبر ازلی ابدی، جبر محیط و جبر اقتصادی): ناتورالیست‌ها انسان و سرنوشت او را مقهور محیط و وراثت می‌دانستند و معتقد بودند که انسان در مسیر جبر تاریخی قرار گرفته است؛ مسیری که همه‌ی عوامل، از جمله اجتماع، وراثت و تکامل زیست‌شناسی، او را به‌سوی یک سرنوشت محتوم به‌پیش می‌راند. ناتورالیست‌ها آزادی را تنها برای این‌که یک احساس خودبه‌خود درونی است، انکار می‌کردند.

از تودرتوی داستان‌های دولت‌آبادی می‌توان این نتیجه را گرفت که او نویسنده‌ای (به مانند هدایت) کاملاً جبری‌ست و هیچ اعتقادی به مقوله‌ی اختیار و آزادی ندارد؛ زیربنای بسیاری از داستان‌های ناتورالیستی او، جبرگرایی: جبر محیط، جبر وراثت و جبر ازلی‌ْابدی است؛ همچنان‌که در داستان‌های *ته‌شب، ادبار، پای گلدسته‌ی امامزاده شعیب، بند، هجرت سلیمان، بیابانی، سفر، گاواره‌بان، باشبیرو، از خم چمبر، عقیل عقیل، جای‌خالی‌سلوچ، کلید، اقلیم باد، برزخ خس، پایان جغد، سلوک، روز و شب یوسف و داستان آن مادیان سرخ یال* شاهد به‌کارگیری این مؤلّفه‌ی ناتورالیسم از جانب دولت‌آبادی هستیم:

در داستان *ادبار*، جبر محیط و جبر وراثت است که رحمت را به ادبار می‌کشاند.

عذار و داورِ داستان *پای گلدسته‌ی امامزاده شعیب*، اسیر جبر محیط‌اند؛ آن‌ها گام‌به‌گام راهی را می‌پیمایند که دست تقدیر معیّن کرده است و در پیمودن راه مقدّر، ناچارند.

خودکشی عذرا نیز نشانی از همین مقدّر بودن زیست آدمیان دارد.

سلیمان در *هجرت سلیمان* زیر فشار جبر محیط و سیاه‌بازی‌های اجتماع، زندگانی خود را از هم متلاشی می‌سازد و دست به‌هجرت می‌زند.

نمونه‌ی عینی و بارز جبر حاکم محیط بر آدمی، در داستان *گاوارەبان* خود را نشان می دهد. جوانان ده از جبر اجتماعی‌یی (اجباری- سربازی) که بر آن‌ها تحمیل می‌شود، در هراسند و بعد از بگیر و ببندهای بسیار، دست به مبارزه علیه آن می‌زنند.

در داستان *از خم چمبر*، جبر محیط به تحکّم طاهر نسبت به زنش، مارو دامن می‌زند. مارو در خانه‌ی طاهر به هیچ‌وجه خود را آزاد نمی‌بیند؛ او زیر فشار است؛ به او همه چیز تحمیل می‌شود؛ حتّی زناشویی او از سر اجبار صورت می‌گیرد. مارو، خانه‌ی طاهر و رحیم‌آباد را زندانی برای خود می‌داند و سرانجامْ این مسأله سببی می‌گردد تا شبانه با امیر آقای معلّم، ده را به سوی مقصدی نامعلوم ترک کُند.

در داستان *عقیل عقیل* آمده است: «همه این را باور دارند که همه‌کاره اوست؛ بلندت می‌کند و کلّه‌پایت می‌کند. این است که قهر و غضبش را هم شُکر می‌کنند. خود من هم این جورم. هرچه به‌سرم بیاید، جز شکرگزاری مگر کار دیگری بلدم؟ شکر. خدایا شکر. هزار مرتبه شکر. رضایم به‌رضای تو.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۹۴۹)

در رمان *جای خالی سلوچ*، پذیرش جبر اجتماعی و تبعیّت افراد از شرایط تولید اقتصادی، جوّی را می‌سازد که آدم‌ها اسیر بی‌اراده‌ای در دست محیط و اقتصاد می‌شوند. مرگان، هاجر، دخترش را به‌سبب تنگدستی و دیدگاه حاکم سنّتی اجتماع به عَقد علی گَناو درمی‌آورد: «نه! من نمی‌شوم. من می‌ترسم زنش بشوم. زنش نمی‌شوم! خوبه دیگر، کوفتی یک وجبی! می‌خواهی کنار دل من بمانی و سرم را بخوری؟! مگر بخت و اقبال چندبار در خانه‌ی آدم را می‌زند؟! برای من آبغوره هم نگیر! دست تو نیست که بخواهی یا نخواهی؛ حالیت شد. همین دل‌بخواهی هم نیست.» (همان: ۱۰۲۴)

در رمان عظیم *کلیدر*، سرنوشت از یک طرف و اراده از طرفی دیگر بنیان رمان را بنا نهاده‌اند. سرنوشت‌گرایی، قهرمانان *کلیدر* را به‌سمت ورطه‌های هولناکی می‌کشاند که در نهایت پایان ناخوشایندی را برای داستان رقم می‌زند. جبر حاکم بر اجتماع است که گل محمّدها را به‌کشتن می‌دهد؛ هرچند که جنگیدن گل‌محمّدها برای به دست آوردن آزادی از روی اراده است.

از زبان گل‌محمّد می‌شنویم که: «حیف که نمی‌توانم این خط‌ها را بخوانم و این‌جا روشن کنم که موضوع چیست و از چه قرار است. چه کنم؟ آخر، کَی گذاشتند که ما به مکتب برویم؟ کَی گذاشتند که ما به مدرسه برویم؟ کَی گذاشتند که ما سرمان واجنبد و چشم و گوشمان باز شود؟ کور بارمان آورده‌اند و حالا هم می‌خواهند که کَر باقی بمانیم. آدم به حال خودش گریه‌اش می‌گیرد.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۳: ۱۷۷۹)

اوج سرنوشت‌گرایی داستان‌های دولت‌آبادی در مجموعه‌ی *روزگار سپری شده‌ی مردم سالخورده* به سرانجام می‌انجامد؛ رمانی که از همان آغاز، تک‌تک شخصیّت‌ها، از عبدوس گرفته تا ابایادگار، سام و دیگران هر کدام سرنوشت محتوم خود را به همراه دارند و این سرنوشت محتوم، علّت آوارگی تمام آن‌ها گردیده است.

در رمان *سلوک*، تحکّمی که از جانب پدر، سنمار بر فرزندانش تحمیل می‌شود، نشانه های از عدم آزادی را با خود به همراه دارد؛ همین سرنوشت‌گرایی محتوم در پایان داستان است که سنمار را به سوی مقصدی نامعلوم، سرنوشتی وهمناک روانه می‌سازد. «تو نمی‌دانی، تو نمی‌دانی، آن‌ها... متنفّرم از همه‌شان، از آن... از آن... اصلاً چرا من به دنیا آمدم؟ امثال من چرا متولّد می‌شوند؟» (دولت‌آبادی، سلوک؛ ۱۳۸۲: ۱۵۹)

در داستان آن مادیان سرخ یال آمده است: «هم آن‌چه در پیشانی‌نبشت تو رقم‌خورده و نقش است در ستاره‌ی بخت تو، ای بیگانه‌ی مطرود! این‌سوی مرگ، تو در این‌سوی مرگ ایستاده‌ای، پشت به‌مرگ و روی با سیه‌باد زندگانی و زیستن آیا خود جبر نیست؟ انکار نمی توان کرد و چشم بر او نیز نتوان پوشید؛ پس چی؟» (دولت‌آبادی، آن مادیان سرخ یال، ۱۳۸۳: ۳۹)

د) در آثار ناتورالیستی، انسان‌ها زیر فرمان شرایط جسمانی خود، و به‌قول امیل زولا: «زیر فرمان اعصاب و خونشان» قرار دارند؛ همان‌طور که نیچه در این‌باره می‌گوید: «یکی از کشف‌های مهم این قرن این است که انسان عبارت از ضمیر نیست، بلکه یک سیستم عصبی است.» در چنین شرایطی، آن‌چه اصل قرار می‌گیرد، جسم و شرایط جسمانی است و روح در فرع واقع می‌گردد؛ یعنی تظاهرات روحی، نتیجه‌ای از شرایط جسمانی می‌شود.

به نظر می‌رسد تنها شخصیّت داستانی دولت‌آبادی که بیشترین تأثیر را از شرایط جسمانی (خون و اعصاب) پذیرفته و رفتار و خصوصیّات اخلاقیش پیرو آن شده، علیشاد

چالنگ در مجموعه‌ی *روزگار سپری شده‌ی مردم سالخورده* است؛ کسی که دولت‌آبادی در پایان داستان، سرنوشت او را در هاله‌ای از ابهام و شک برای خواننده باقی می‌گذارد و معلوم او نمی‌گرداند که بالاخره پایان کار وی به کجا می‌انجامد.

سلیمان در *هجرت سلیمان*، نایب در سایه‌های خسته، غلام و مسیّب در گاواره‌بان، مرحب در سفر، امیرآقا در از خم چمبر، شیدا و عباسجان در *کلیدر*، عبّاس و ابراو در *جای خالی سلوچ* و اُردی‌دا در داستان *سلوک* به‌نوعی زیر بار فشار جسمانیّات قرار دارند و به کارهایی دست می‌زنند که نتیجه‌ی مستقیم جسم آن‌هاست.

ذ) زبان محاوره: ناتورالیست‌ها معتقدند که جملات باید طبیعی و متناسب با شخصیّت رمان یا بازیگر تآتر انتخاب شود؛ ایشان از به‌کار بردن جمله‌های فهیم و مطنطن که به‌خصوص در تآتر رواج داشت، انتقاد می‌کنند و در آثار خود، مکالمه‌ی هر شخص را از جملات و تعبیراتی برمی‌گزینند که خود آن فرد بدان سخن می‌گوید؛ بدین‌سان، شخصیّت‌های رمان و تآتر می‌توانند با حرف‌زدن و ادای خاص جملات، جلوه‌ای از شخصیّت خود را به‌طور غیرمستقیم به‌خواننده بشناسانند؛ همین امر، نویسنده را از خیلی توضیحات، راجع به شخصیّت داستان بی‌نیاز می‌کند.

ناتورالیست‌ها زبان محاوره را ابتدا در رمان و بعد در تآتر وارد کردند؛ این کاربرد خاص از زبان محاوره چنان مورد استقبال نویسندگان قرار گرفت که حتّی پس از کم‌رنگ شدن مکتب ناتورالیسم، روزبه‌روز در میان آثار دیگر نویسندگان تقویت شد و استفاده‌ی فراوان از آن تا کنون باقی مانده است.

دولت‌آبادی در کلّ داستان‌هایش، حتّی داستان‌های کوتاه آینه، بند، ته شب و مَرد از این مؤلّفه ناتورالیسم که جایگاه خاصی را برای خود در حیطه‌ی ادبیّات ناتورالیستی برگزیده است، استفاده می‌کند. زیباترین محاوره‌ها و جان‌دارترین آن‌ها در رمان عظیم *کلیدر* آمده است؛ داستانی که با عشق آغاز می‌شود و با عشق خاتمه می‌یابد:

مارال: «ما هم که مرد بالا سر خود نداشتیم تا به شهر و بازار برود، حکیم و دوا به‌محلّه بیاورد. آن‌هایی‌هْم که دستشان به‌دهنشان می‌رسید، گلیم خودشان را از آب کشیدند و مال خود را دربُردند، مال‌های ما بودند که یکی‌یکی جلوی چشم‌هامان به‌ریق افتادند، دست و پا زدند و مُردند؛ مهتاو هم که ناخوش بود، بعد آن دق‌مرگ شد.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۳: ۳۴)

«خانه‌هامان دارد روی سرمان خراب می‌شود. بچّه‌هامان تُنبان به‌پاشان ندارند. از چرک و

کثافت دارند خنازیر می‌گیرند؛ امّا... آن‌ها گوششان بدهکار نیست، نه به‌حرف ملّت و نه به حرف دولت. پس این پانزده درصد چی شد؟» (همان: ۱۷۷۳)

مرحب در داستان *سفر*: «گفت: چه خیال می‌کنی؟ باز بی‌خوابی زده به‌سرت؟ همینه دیگه، شبا راحت نمی‌خوابی، اون وقت روزا سر دیگ وایستادی و چرت می‌زنی. بالاخره‌شم می‌ترسم بیفتی اون تو و ذوب بشی!» (دولت‌آبادی، سفر؛ ۱۳۸۲: ۳۸)

از گفته‌های مِرگان در داستان *جای خالی سلوچ* که شکستن حرمت کاذب کلمات نیز در آن مشاهده می‌شود: «دهنت را به‌تَهت بچسبان تو هم؛ چه برای من آدم شده! بگذار اوّل شاشت کف کند، بعد سینه‌ات را جلو بده.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۱۰۵۱)

در داستان *آینه*: «بایگان گفت: هرجور میلتان است؛ امّا من فراموشی و نسیان را می فهمم. گاهی دچارش شده‌ام؛ با وجود این، اگر اصرار دارید که شناسنامه‌ای داشته باشید، راه‌هایی هست. بی‌درنگ مَرد پرسید چه راه‌هایی؟ و بایگان گفت قدری خرج برمی‌دارد، اگر مشکلّی نباشد راه حلّی هست؛ یعنی کسی را می‌شناسم که دستش در این‌کار باز است. می توانم شما را ببرم پیش او. باز هم نظر شما شرط است؛ امّا باید زودتر تصمیم بگیرید، چون تا هوا تاریک نشده، باید برسیم.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۴: ۱۰۱)

ر) توصیف دقیق و شرح جزییّات حوادث و وقایع: در کار ناتورالیست‌ها به تبع استادشان فلوبر توصیف به صورت هنری خودکفا درمی‌آید که محصول تحقیق دقیق برای گردآوری اسناد و مدارک و وصف جزییّات در هرگونه روایتی است.

دولت‌آبادی در تمام داستان‌هایش، حتّی داستان کوتاه «آینه» که در حد یک طرح است از این خصیصه‌ی ناتورالیسم به‌نحو مطلوبی بهره برده است.

زیباترین توصیف‌ها و تشریح جزییّات توسط نویسنده، در رمان کلیدر به‌دست داده می شود؛ جایی‌که صحنه‌های رمانتیک و ناتورالیستی داستان در کنار هم با تبحّر دو چندان چیده شده‌اند. خواننده در مطالعه‌ی آثار دولت‌آبادی معمولاً با چنین شیوه‌ای- نه تنها در *کلیدر* که در تمام آثار او- خود را روبه‌رو می‌بیند:

الف) بعد از ذکر نام شخصیّت‌ها، توصیف دقیق ظاهر و خلق و خوی (باطن) آن‌ها صورت می‌پذیرد.

ب) صناعات ادبی قوی که احسّاس دولت‌آبادی نیز به‌وضوح در آن‌ها دخیل داده شده و دیده می‌شود- و در پیشبرد توصیف‌ها و تصویرها بسیار راه‌گشا و مؤثّر است- ، در جای جای

داستان، یاری‌دهنده‌ی جزءنگاری‌های نویسنده است.

ج) دولت‌آبادی عموماً بعد از ذکر اسامی امکنه، مسایل عقلی و فطری و... به‌صورت شاعرانه و حتّی گاهی برخوردهای منطقی و روی آوردن به دلیل و برهان، ارایه‌ی پیشنهاد و راه حل و دریغِ جمله‌ی «اگر بدین‌سان می‌بود، به‌تر می‌شد»، به‌شرح و توضیح آن‌ها می پردازد.

در *جای خالی سلوچ*: «عبّاسِ سلوچ دیگر جوانکی بود جرّه. بالای پانزده سال. گوش‌های برگشته و بزرگ، صورتی قاق کشیده، چشمانی بزرگ و سیاه و رنگ و رویی که از زردی به کبودی می‌زد. تا پدرش بود، او را وا می‌داشت که موهای سرش را از ته، ماشین بزند؛ امّا عبّاس به‌هزار زور و زحمت و پاشنه بر زمین کوبیدن، توانسته بود به سلوچ بقبولاند که کاکلّی جلوی سر خود بگذارد.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۹۹۴-۹۹۵)

«بیگ‌محمّد گاهِ خواندن و نواختن، نه پروایی از کَس بودش و نه بیمی از ناکَس. به گونه ای آزادگی کمیاب دست می‌یافت. رها می‌شد. خود با نوایش رها می‌شد. صدا، همه آتش بود که به‌درهم کشاندن سرماها می‌شتافت. احساس گرمایی در نگاه خود. دو شعله‌ی کوچک از ته چشم‌ها، از درون دودخیز می‌گرفتند و برون می‌زدند. دو شعله‌ی ناپیدا. بوده و نبوده. داغ می‌شد. لب‌ها، گوش‌ها و پلک‌هایش گُر می‌گرفتند. لرزه‌ی پوسته‌ی قلبش، بیشتر می‌شد. باد در کلّه‌اش می‌پیچید. صدا چیره می‌شد. چَگُور هم‌پا نمی‌کشید، لنگ می‌زد، ناتوان درمی‌ماند. بیگ‌محمّد، ناگزیر بر آن می‌خمید، به‌بازی درش می‌آورد.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۳: ۱۰۱۷)

«جَهن را بازوان ستبر، گُل‌محمّد را چهره‌ی تکیده. جهن را چهره‌ای به‌سان سپر، گل محمّد به‌رنگ مس پخته. گل‌محمّد را شانه‌های استخوانی به در جسته. جهن را چشمان درشت و نگاه سخت. گل‌محمّد را بینی کشیده و چشمان تیز. جهن را گردن ستبر و کبود. گل‌محمّد را انگشتانی باریک و زمخت. جهن کمربندی پهن بسته بر میان، و گل‌محمّد قیچی حمایل، قطار بر قطار فشنگ. جهن، تنگ در رخت چسبنده‌ی نظامی. گل‌محمّد، تَن رها در چوخای بَرَگ. جهن، پای در چکمه‌های انگلیسی و گل‌محمّد پا به‌گیوه‌های ملکی، با رویه‌ی دستباف زنان‌گیوه‌چین و مردان تختکشِ خراسان. دو مرد، لب فروبسته و چشم‌ها گشوده. گیر نگاه در نگاه. این و آن. گل‌محمّد و جهن. همآیش. کاکل با کاکل، اسبان، رخ با رخ؛ مردان.» (همان منبع: ۲۲۷۰-۲۲۷۱)

در *برزخ خس* آمده است: «پیشاپیش همگان، "پشمینه" بود؛ و او از رنودی بود که تازه سینه از خاک برداشته بود، اگرچه مقدّر بود که داش مشتی‌گری‌اش یکی دو سال بیشتر نپاید. قدمش بلند بود، بلندتر از همه، و چشمانش سیاه بود و دندانش طلا و سبیل‌هایش بلند و موهای سرش کوتاه و دست‌هایش دراز و انگشت‌هایش کبود و کشیده و قدم‌های بلند برمی‌داشت.» (دولت‌آبادی، برزخ خس؛ ۱۳۸۰: ۹۷)

و یا در داستان *سلوک* این‌چنین می‌خوانیم: «سِنمار با چنان کوششی، آخرین وام را به توده‌هایی که باورشان داشته بود- باری به هر جهت- هم به وجدان بی‌قرار و خسته‌ی پایان یک عمر، همچنین دَیْنِ ممکن خود را به زندگی ادا کرده بود. بی‌گمان در بازگشت از سفر خود، محتوای آن دستمال را جزء به جزء مهیّا کرده و ترتیب داده بوده است. شناسنامه، سندِ خانه، سه‌خط وصیّت‌نامه که در آن دو فقره بدهکاری ناچیز خود را تصریح کرده بود؛ دفترچه‌ی کهنه‌ی حساب پس‌انداز، با یک دسته اسکناس که با آن می‌شد و می‌بایست بدهکاری‌اش ادا شود، و با مانده‌اش یک قبر جا خریداری بشود با هزینه‌ی کفن و دفن و یک دفتر کاهی.» (دولت‌آبادی، سلوک؛ ۱۳۸۲: ۱۹۴-۱۹۵)

ز) نویسندگان ناتورالیست معمولاً شخصیّت‌هایی را برای داستان‌های خود برمی‌گزینند که انگیزه‌های حیوانی چون حرص، شهوت جنسی و خوی حیوانی در آن‌ها قوی‌تر باشد.

در داستان *ادبار*، ولع جنسی شدید رحمت؛ در *هجرت سلیمان*، کمال بی‌رحمی و بدبینی و نفرت سلیمان؛ در *سایه‌های خسته*، شهوتِ سیری‌ناپذیر نایب؛ در *آوسنه‌ی باباسبحان*، انگیزه‌ی کشتار و نهایت بی‌رحمی غلام فسنقُری؛ در گاوارهبان، کمال بی‌رحمی گروهبان؛ در داستان *مرد*، ولع جنسی آتش، مادر ذوالقدر؛ در داستان *از خم چمبر*، ولع و شهوت امیرآقای معلّم و طاهر، شوهر مارو؛ در *عقیل عقیل* بی‌رحمی میلیتاریستی تیمور (پسر عقیل)؛ در *جای خالی سلوچ*، حرص و طمع، بدبینی، شهوت، بی‌رحمی و شقاوت عبّاس (پسر مِرگان)، ولع جنسی و شهوت سردار، بی‌رحمی دهشتناک علی‌گَناو (داماد مرگان)، حرص و آز و ولع جنسی کربلایی دوشنبه و بی‌رحمی ابراو (پسر مرگان)؛ در *کلیدر*، حرص و طمع بابقُلی بُندار و عبّاسجان، بی‌رحمی‌های قدیر و عبّاسجان (پسران کربلایی‌خداداد)، شهوت از حد گذشته‌ی شیدا، لالا و قدیر و بسیار کسان دیگر که شخصیّت‌های داستانی دولت‌آبادی را تشکیل می دهند، نشأت گرفته از غلبه‌ی انگیزه‌های حیوانی‌ست.

در رمان کلیدر آمده است: «گورستان در روح نادعلی جوان حفره‌ای باز کرده است. مدیار، دیگر نه در گور، که در روح او خفته است. مدیار و گور و گورکن، یک‌جا در روح او دفن‌اند. اوّلین قتل، آزمون کشتار، بسیار کرده بود؛ امّا خود کشتار؟ این اوّلین بود و گمان می‌برم، آخرین هم... . خدای من! خدای من! مردی را کشته‌ام. جوانی را کشته‌ام. او دیگر نیست. زنده نیست. عجب نیست، این؟! چرا. من او را کشته‌ام. من گورکن را کشته‌ام. آن سیاه‌روز را هم من کشته‌ام.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۳: ۳۳۸)

کمال بی‌رحمی بیگ‌محمّد: «بیگ‌محمّد پنجه‌ی چپ پیش بُرد و گیله‌ی گیسوان خواهر به‌چنگ آورد، آن را به‌دور دست پیچاند و تیزی کارد بر گَلوی خواهر گذاشت و از او خواست که همچنان لال بماند. پس به‌تُندی آذرخش، در یک پلک به‌هم زدن، گیله‌ی چپ گیسو را برید؛ زیر سینه‌ی قبای خود جای داد، شیرو را کفِ‌خانه فروانداخت و بالای سرش ایستاد.» (همان: ۲۴۳)

در *اقلیم باد*، زنده‌زنده پوست‌کنده شدن سگ‌ها به‌دست بلشویک‌ها، دو شقّه‌کردن سرباز ارتش سرخ به وسیله‌ی روس‌ها، کشتار سربازان روس و قطعه‌قطعه شدن آن‌ها توسط هدی قصّاب، قلیچ و تموچ تأثیرپذیرفته از فشار غرایز حیوانی بر انسان‌هاست.

در داستان *پایان جغد* اعمالی که از آدم‌های داستان سَرْ می‌زند، کاملاً مخالف با حقوق انسانی و در سطح رفتارهای حیوانی‌ست. ساواک به‌طرز فجیعی سماوات را شکنجه می‌دهد؛ تا جایی‌که «پاهای او بر اثر کوبانده شدن کابل، هر کدام یک متکّا شده و غالباً قلوه‌کن شده بود و خون‌ریز بود.» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۹: ۸۰) به‌زندانیان و روسپی‌گرها به طور وحشتناکی تجاوز می‌کنند و تعدادی از آن‌ها را فجیعانه به قتل می‌رسانند.

در رمان *سلوک* غلبه‌ی انگیزه‌ی حیوانی، کشتار، بر اُردی‌دا به این‌صورت آمده است: جان باجی «دست گرفته بود به‌دیوار و با دشواری بالا می‌آمد، نفس‌نفس زنان و چون چشمش افتاد به‌دخترها، راه آمده را بازگشت و با همان قدرت و سرعت که در توان او بود تن کشانید توی اتاق که پُر بود از صدای بلند تلویزیون و در اتاق دریچه به کوچه، فخیمه بود افتاده بر کف و اردی بود نشته روی ران‌های او، دو دست بیخ حلق فخیمه که حالا صدایش به نفس های عمیق می‌مانست که گم می‌شد در صدای هیاهوی صفحه‌ی تلویزیون؛ و صدای تهدید اُردی، کوتاه، فشرده و مکرّر بود که «این‌بار می‌کشم‌ات!»» (دولت‌آبادی، سلوک؛ ۱۳۸۲: ۱۳۸-۱۳۹)

در *روز و شب یوسف* شهوت و ولع جنسی است که بر یوسف غالب می‌شود و شب و روز، افکارش را به‌خود مشغول می‌دارد: «یوسف منگ می‌شد. از عطر و گرما و از شوری که داشت. چیزی مثل مه، چیزی مثل بخار، چیزی مثل غبار او را در خود می‌گرفت. تنش عرق می‌کرد. عرق گوارا و دلچسب.» (دولت‌آبادی، روز و شب یوسف؛ ۱۳۸۳: ۴۳-۴۴)

در *آن مادیان سرخ یال*، شقاوت و بی‌رحمی جلوه‌ای دارد: خیزن «بیرون شد از حجله‌گاه شاپور و بانگ برآورد که سواری چابک با جوانه اسبی چموش و سرکش و فرمود تا گیسوان نضیره را با دم آن اسب گره زدند و سوار را فرمود بر زین استوار بباشد که ببود و شاپور پای بر زمین کوفت و اسب به پرواز درآمد و تاخت برفت. بی‌شفقّت به شیون ملبک‌زاده‌ای که حیرت او به هول بدل شده بود ناگهان! پیش از پگاه باز آمد آن سوار، با لاشه‌ای که در پس پاهای اسب کشانیده می‌شد؛ قطعه، قطعه، قطعه، شکسته، پاره‌هایی بند، به‌هم، از تنِ زنی که نیم‌دمی پیش نضیره نام داشت؛ بنت خیزن!» (دولت‌آبادی، آن مادیان سرخ یال؛ ۱۳۸۳: ۹۴)

ژ) آثار ناتورالیستی معمولاً دارای پایانی‌غم‌انگیزاند؛ البته پایان‌غم‌انگیز این آثار با پایان‌غم‌انگیز تراژدی متفاوت است؛ زیرا برخلاف تراژدی که قهرمان مقهور خدایان یا دشمنانی قوی می‌شود، در آثار ناتورالیستی، فرد تحت تأثیر جبر تاریخی و اجتماعی تجزیه و هلاک می‌گردد.[۱]

اکثر داستان‌های دولت‌آبادی پایان غم‌انگیزی را با خود به‌دوش می‌کشند؛ چنان‌که گاهی خواننده تا مدّت‌ها سردرگُم و ناباور، در فکر جستن دلایل این ناباوری‌ست؛ دلایلی مبهم، که سرانجامِ بیشتر داستان‌های نویسنده‌ای بزرگ چون صادق هدایت را نیز بنیان نهاده است.

خواننده‌ی داستان ناتورالیستی *ادبار* با سرانجام غم‌انگیزی برای شخصیّت داستان، رحمت روبه‌روست: «رحمت که ناف‌گاهش را چسبیده و چمبر شده بود، روی زانوهایش راست شد. پر کینه سرش را به‌دیوار کوفت و پای آخور پخش شد. مرد (خرکچی) به‌طرفش رفت و فانوس را نزدیک رویش گرفت. دهنش وامانده و کف کرده بود و چشم‌هایش مثل دو تا نخود پُخته، ته کاسه زرد می‌زد. شقیقه‌اش شکسته بود و رگه‌های خون روی صورتش راه می‌رفتند و قاطی کف‌ها می‌شدند.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۵۵)

در داستان *پای گلدسته‌ی امامزاده شعیب*، مرگ عذرا، پایان ناخوشایندی را برای داستان رقم می‌زند: «عذرا به کنگره‌ی گلدسته آمد، پاهایش را از هم باز گذاشت، دستایش را مثل دو بال به دو طرف باز کرد، سرش را در هوا چرخاند، جیغی از سینه‌اش کنده شد و از

لبه‌ی کنگره پر کشید به طرف جمعیتی که پای گلدسته جمع شده بودند و روی سنگفرش شسته‌ی صحن چسبید و خونش به طرف مردم پشنگ کرد.» (همان: ۸۷)

داستان بند با پایان غیرمنتظره و در عین‌حال تلخی به انتها می‌رسد؛ اسد، شخصیّت داستان، برای فرار از چنگ میرزا مظفّر، کارگاه فرش‌بافی او را به آتش می‌کِشد و مانند پدر دنبال سرنوشت محتوم خود روانه می‌شود.

داستان *هجرت سلیمان* با واگذاشته شدن معصومه- همسر سلیمان- و راهی شدن سلیمان به سوی دیاری غریب به پایان می‌رسد.

در داستان *بیابانی*، ذوالفقار تابِ تحمّل ظلم و جور خرده‌مالکینی امثال اللّهیار را نمی آورد و زیر بار فشار این استثمار خرد می‌شود؛ او نمی‌تواند برای هیچ‌وقت طلبش را از اللّهیار وصول کند.

مرگ مختار در داستان *سفر*، پایانی بس دهشتناک را برای قصّه به همراه دارد. مختار پس از دریافتن سرنوشت محتوم خود، زیر قطار می‌رود و بدنش قطعه‌قطعه می‌شود.

در داستان *آوسنه‌ی باباسبحان*، فرزندان باباسبحان، صالح و مسیّب به طور ناگواری از بین می‌روند؛ صالح به دست غلام فسنقری کشته می‌شود و مسیّب که از کشته‌شدن برادر به جنون رسیده است، «با موتور چنان به‌چِنار می‌زند که او هم کلّه‌پا می‌شود.»

در داستان *گاوارەبان*، مرگ عمو قربان‌علی، پدر قنبرعلی‌جان به‌دست گروهبان ارتش، سرانجام تلخی را برای داستان رقم می‌زند.

مرگ حِلّه، خودکشی او در دریا، از بار ننگی که بر دوش دارد، پایان باشبیرو را برای خواننده قابل تأمّل‌تر می‌سازد.

در داستان مرد، فقر و فلاکت خانواده، سبب می‌شود که آتش، مادر خانواده، زندگی چراغ‌علی- پدر خانواده- را برای همیشه ترک گوید و دنبال سرنوشتی محتوم رهسپار شود.

مارو- همسر طاهر- در داستان از خم چمبر با متارکه‌ی خود، زندگانی طاهر را به تَلاشی می‌کشاند و پایان ناخوشایندی را برای داستان به‌جای می‌گذارد.

در داستان *عقیل‌عقیل*، تیمور با کمال بی‌رحمی، پدرش، عقیل را از خود می‌راند؛ او که تحت سیطره‌ی میلیتاریسم افراطی‌یی قرار دارد، پدر بازمانده از زلزله را، به‌مانند غریبه‌ای می‌داند که هر دم امکان کشتنش را در ذهن می‌پروراند: «هر کسی هستی باش. من سرپرستم. تیمور... باباجان، منم. آمده‌ام تورا ببینم. تو هم اقلّاً یک قدم پیش بیا... می‌دانم؛ امّا

جلوتر نیا، دست من نیست. همان‌جا سر جایت بمان! شلّیک می‌کنم، دیگر حرکت نکن. همان‌جا؛ ایست! عقیل ناگهان ماند. مثل چیزی که بُرید. چشم‌هایش از حیرت وادرید و بعد هم آرام ول گشت. شب روی شانه‌هایش خراب شد. خانه‌ها خراب شدند. شیون از خرابه‌های خاف برخاست.» (همان: ۹۶۶-۹۶۵)

آغاز داستان *جای خالی سلوچ* شروع ناخوشایندی دارد؛ سلوچ از دردِ فقر و بدبختی، خانمانش را به‌جا گذاشته و ترک‌دیار کرده است؛ امّا این جَلا بعدها گریبان‌گیر همسرش- مرگان- نیز می‌شود و در پایان داستان است که او، فرزندانش، عبّاس مالیخولیایی و هاجر را به‌دست سرنوشت می‌سپارد تا بتواند سلوچ را در دیاری دیگر بجوید. (پایانی وهم‌انگیز)

کلیدر، داستان حماسه و عشق، تأسّف‌بارترین و غمناک‌ترین صحنه‌های داستانی داستان‌های دولت‌آبادی را با خود به همراه دارد؛ مردمانی از دسته‌ی این ملّت زیر بار ستم و جور حُکّام و شیّادان حکومت طاغوتی از پا درمی‌آیند و نام آنان برای همیشه جاودانه می‌ماند. بلقیس مادر گل‌محمّدها «می‌داند، بلقیس می‌شناسد. بلقیس حرمت عشق را، بلوغ عشق را می‌شناسد. بلقیس پرورانندهٔ عشق، مادر عشق است. بی‌خللی که صدای قدم‌هایش در سکون، وجود درافکند، بی‌خراشی که خویشکاری دستانش در سکوت، عشق به جای می گذارد، دور می‌شود... و سبک، با گام‌هایی به نرمای ابر می‌گذرد و دور می‌شود و یگانه‌هایش را، روح یگانه‌ی یگانگانش را به خود وا می‌گذارد.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۳: ۲۷۲۸)

اقلیم باد با جنّی شدن سامون، پسر عبدوس پایان می‌پذیرد.

پایان رمان *سلوک* به مانند برزخ خس در هاله‌ای از ابهام به سَر می‌رسد؛ پدر قیس، سِنمار، انگار همان علی‌شاد چالنگِ برزخ خس است که با سرنوشتی محتوم و نامعلوم مواجه است؛ یک روز برای همیشه می‌رود و دیگر نشانی از او- به مانند علی‌شاد - یافت نمی‌شود. آیا او مرده است؟ آیا آن‌ها مرده‌اند!

داستان *آن مادیان سرخ یال* این‌چنین به پایان می‌رسد: «وز آن پس برآمدن فغان شیپورها و طبل‌ها و طبلکان بود و چپاراست سپاهی که پشت می‌کرد به قیس و بس غُبار قدم‌ها و خاک‌سمّ سواران را باقی می‌گذاشت تا بپوشاند سر و کاکل مردی را که در نخستین فرودش بر زانوان، خوود زرّین‌اش از سر فروافتاده بود و گوش‌ها و گردن و کنارهای چهره‌اش شرحه‌شرحه می‌نمود از سودای افسون طمّاح- آن مار زخم برداشته و جان به‌در برده- چنان چه دستان و انگشتان آن بانوی کبودچشم که فروریختن گرفته بود در فرودآمدن از

فراز عسیب و می‌آمد دست‌ها پیش بداشته- کورمال، کورمال- و جامه‌ی حریر آبی‌وش او هم در غبار می‌شد و می‌شد؛ یادوار شبحی که در روز آشکار شده باشد، با چشمانی که دیگر نبود و نمی‌دید هیچ و هیچ !» (دولت‌آبادی، آن مادیان سرخ یال؛ ۱۳۸۳: ۱۶۳)

داستان‌های ناتورالیستی محمود دولت‌آبادی:

در جایی دیگر،[۲] درباره‌ی صادق چوبک گفته شد که بعد از این نویسنده، مکتب ناتورالیسم در حیطه‌ی داستان‌نویسی ایران به‌خاموشی می‌گراید و پیروانی را به‌دنبال خود ندارد؛ حال این سؤال مطرح است که اگر صفحاتِ کتابِ "ناتورالیسم ایران" با داستان‌های صادق چوبک بسته می‌شود، پس تکلیف برخی از داستان‌های محمود دولت‌آبادی، به‌عنوان داستان ناتورالیستی، در این‌میان چیست؟ جواب این سؤال را باید در تفاوت‌های بسیار این دو نویسنده، به‌ویژه در تفاوت جهان‌بینی آن‌ها یافت؛ چوبک بارزترین نمونه‌ی نویسنده‌ی ناتورالیست ایران است؛ زیرا او با پذیرش آگاهانه‌ی بیانیه‌ی ادبی ناتورالیسم و اعتقاد به‌تأثیر تعیین کننده‌ی عوامل ژنتیک و نیز شرایط محیطی و زندگی در سرنوشت بشر، داستان می نویسد و دولت‌آبادی که نویسنده‌ای «ناتورئالیست» است، بدون پذیرش بیانیه‌ی مشخّص ادبی داستان‌هایش را خلق می‌کند و در این رابطه به داستان‌پردازی بهای بیشتری می‌دهد و با آن‌که می‌کوشد نویسنده‌ای رئالیست باشد، گاهی خواسته یا ناخواسته، داستان‌هایش را در شکلّی ناتورالیستی عرضه می‌کند؛ دلیل آن، این است که دولت‌آبادی در کُنه ذهنش- خودآگاه و یا ناخودآگاه- پاره‌ای از جهان‌بینی‌های رئالیستی، ناتورالیستی، سمبولیک (رمان روزگار سپری شده‌ی مردم سالخورده و...) و نیز رمانتیک (رمان کلیدر و..)را با خود به همراه دارد و در جای مناسبش از آن‌ها بهره می‌گیرد و البتّه این امری است پسندیده، که یک نویسنده در مقابل تحوّلات فکریش نخواهد به یک مقاومت کور دست بزند. چه‌بسا که کارنامه‌ی ادبی بسیاری از نویسندگان جهان (لئون تالستوی: *جنگ و صلح* و *قزاقان*، فئودور داستایفسکی: *خواب عموجان تئودور*، نیکوس کازانتزاکیس: *زوربای یونانی*، گابریل گارسیا مارکز: *صد سال تنهایی*، اینیا تسیو سیلونه: *نان و شراب*، *دانه‌ی زیر برف* و...) مملو باشد از گوناگونی‌هایی در نوع تفکّر، که حاصل تحوّلات فکری آن‌ها در طی ده‌ها سال نویسندگی است.

دولت‌آبادی در جایی صریحاً اشاره می‌کند که یک نویسنده‌ی ناتورالیست نیست و حال

آن‌که آثار سرنوشت‌گرایانه‌ی ناتورالیستی او دلالت بر این امر دارد. (رک: چهلتن و فریاد، ۱۳۷۳: ۳۵۴)

داستان *ادبار* که «جبر وراثتی و اجتماعی در حیاط روانی شخصیّت» را به‌نمایش می گذارد، از دسته‌ی اوّلین داستان‌های ناتورالیستی دولت‌آبادی است. (رک: اسحاقیان، ۱۳۸۳: ۳۱)

داستان *بند* که می‌تواند پیوند عمیقی با نخستین تأثیرپذیری‌های نویسنده از آثار نویسندگانی چون زولا و چوبک در دوران جوانیش داشته باشد، «در نقش سرنوشت‌ساز محیط و شرایط زندگی اسدالله» تجلّی می‌یابد. (رک: قربانی، ۱۳۷۳: ۱۶-۱۷)

در داستان *پای گلدسته‌ی امامزاده شعیب*، عذرا و داور اسیر جبر محیط‌اند. آن‌ها گام به گام راهی را می‌پیمایند که دستِ‌تقدیر معیّن کرده است و در پیمودن راه مقدّر، ناچارند؛ خودکشی عذرا نیز نشانی از همین مقدّر بودن زیست آدمیان دارد؛ در این داستانِ ناتورالیستی سمبولیستی، سرنوشت‌گرایی تعیین‌کننده‌ی زندگی افراد است. (رک: دستغیب، ۱۳۷۸: ۴۹)

داستان سایه‌های خسته هم به نوعی یادآور فضای بعدازظهر آخرِپاییز صادق چوبک است؛ در این‌جا نیز زشت‌نگاری ملموسی حکم می‌راند و روند داستانی را از پیش می‌برد. ماشاءالله، انگار همان اصغر بعدازظهر آخر پاییز است که این‌بار باید از طرف دولت‌آبادی و از دریچه‌ی نگاه کج‌اندیشانه‌ی نایب تصوّر شود.

در داستان *سفر*، بار دیگر دولت‌آبادی با تأثیرپذیری مستقیم از زولا و چوبک، فضای مه گرفته‌ای را توصیف می‌کند؛ فضایی که تمامی شخصیّت‌های آن، زیر فشار محیط خُرد می شوند و رفته‌رفته شباهتشان را به انسان از دست می‌دهند؛ جایی‌که سرنوشت و بخت ناسازگار، تمامی آن‌ها را به نابودی می‌کشاند.

پذیرش جبر اجتماعی و تبعیّت افراد از شرایط تولید اقتصادی در جای خالی سلوچ، بر بینش تراژیک داستان افزوده شده و آن‌را به اثری نیمه ناتورالیستی، نیمه رئالیستی (ناتورئالیسم) تبدیل کرده است؛ در این داستان، آدم‌ها اسیر بی‌اراده‌ای در دست محیط و اقتصاداند.

هرچند که اوج سرنوشت‌گرایی، بعدها در *روزگار سپری شده‌ی مردم سالخورده* خود را نشان می‌دهد، امّا رمان عظیم *کلیدر* را نیز می‌توان جزء این مقوله قلمداد کرد و در کنار

اراده‌گرایی، قالبی مستقل، متشکل از رئالیسم، رمانتیسم و ناتورالیسم برای او ساخت.

سیر آثار دولت‌آبادی نشان می‌دهد که او در جهان‌بینی خود، همواره بین اراده و سرنوشت در نوسان بوده است. اوج اراده‌گرایی نویسنده را می‌توان در قهرمانان *کلیدر*- مَدیار و گل‌محمّد- جست‌وجو کرد که همواره سرنوشت‌گرایی آنان را به‌سمت ورطه‌های هولناکی می‌کشاند؛ ورطه‌های هولناکی که با انتخاب خود قهرمان تعیین می‌شود: مرگ یا زندگی.

روزگار سپری شده‌ی مردم سالخورده، رمان سه‌جلدی مفصّلی‌ست، دربردارنده‌ی سه عنوان مختلف (اقلیم باد، برزخ خس و پایان جغد) با یک موضوع مشترک (مهاجرت و بحران)؛ در این رمان، هرچند دولت‌آبادی از شیوه‌ی روایی گذشته‌اش- دانای‌کل- به‌درآمده و متد جدیدی- چند روایتی- را در پیش گرفته است، باز همان تأثیر ساختاری داستان‌های ناتورالیستی اولیه‌اش مشاهده می‌شود؛ سرنوشت‌گرایی مفرط، که اساس این سه کتاب بر پایه‌ی آن بنیان نهاده شده است و زندگی شخصیّت‌های داستانی رمان را به سوی سرانجامی موهوم می‌کشاند. این موضوع از اوّلین صفحات کتاب *اقلیم باد*، از مرگ پدر عبدوس- که به گونه‌ای مرموز، سرنوشتْ جان او را می‌ستاند- شروع می‌شود و تا آخرین سطور کتاب *پایان جغد*- زندگی سراسر وهم و غم سام- ادامه می‌یابد.

خصوصیات ناتورالیستی‌یی که در داستان‌های قبلی دولت‌آبادی چهره می‌نمایند، در رمان *روزگار سپری شده‌ی مردم سالخورده*- چه از نظر معنا و چه از نظر ساختار- جای بسیاری را گرفته، قطعه‌های فراوانی را به‌توصیف زشتی‌ها، آلودگی‌ها، پلیدی‌ها، ناراستی‌ها، رذالت‌ها و ضعف‌های انسانی با شخصیّت‌های مریض، آلوده و... اختصاص داده است. رفتارهای مرموز علی‌شاد، روایت سفلیسی شدن افراد خانواده‌ی حاکم، دو شقّه‌کردن سربازان روس، رابطه‌های خلاف عرف قلیچ و نیکمن و... نمونه‌هایی از این دست‌اند که بر صبغه‌ی ناتورالیستی رمان می‌افزایند.

در داستان *روز و شب یوسف* که داستان ناتورالیستی بازمانده از دهه‌ی پنجاه است، لمپنیسم کوچه و خیابان و مؤلّفه‌های آن، محلّه‌های کثیف و زشت، بی‌رحمی آدم‌ها در حقّ هم‌دیگر، فقر و فلاکت و قهقرایی و... مشاهده می‌شود.

داستان *آن مادیان سرخ یال* به همراه *سلوک*، به عنوان داستانی سورئالیستی، تِم همیشگی آثار دولت‌آبادی- سرنوشت‌گرایی- را به دوش می‌کشد؛ با وجودی‌که این قصّه در قالب داستان ناتورالیستی نمی‌گنجد و فضای مهیّای آثار ناتورالیستی را ندارد، می‌توان آن‌را

بـه‌دلیـل سـاختار داسـتانی‌اش- سرنوشـت محتـوم و مقـدّر- بـه جرگـه‌ی آثـار ناتورالیـستی دولت‌آبادی درآورد.

داستان‌های ناتورالیستی دولت‌آبادی، عمومـاً حـول محـور گـرایش‌هـا و پیچیـدگی‌هـای بیمارگونه‌ی جنسی، با شکل‌های منحط و مسخ شده، آشفتگی‌های ذهنی و پریشان‌حالی‌هـای مالیخولیایی شخصی، لمپنیـسم و فحـشاء و بـی‌بنـدو بـاری و لابـالیگری، بـه بـازی گـرفتن ارزش های واقعی آدمی‌زاد و تکیه بر زمینه‌های منفی و زشتی‌های خـوی و جـان، و سـرانجام بدبینی قراردادی و مجازی موذیانه و حساب شده‌ی آدمیان، نه بـر مبنـای واقعـی و راسـتین، چرخ می‌زند.

پی نوشت‌ها

۱. واژه‌ی ناتو- رئالسیم برداشتی آزاد از کـلام شـفاهی دکتـر قهرمـان شـیری، دانـشیار دانشگاه رازی کرمانشاه، صاحب نظر در حیطه‌ی ادبیات داستانی ایران و مؤلّف کتبی چنـد در این زمینه است.

۲. ر.ک: به مقاله‌ی «بررسی ناتورالیسم در داستان‌های صادق هدایت» از نگارنده- با ایـن توضیح که هدایت نویسنده‌ای ناتو- رئالیستی است.

۳. ر.ک: به مقاله‌ی «بررسی ناتورالیسم در داستان‌های صادق چوبک» از نگارنده- با ایـن توضیح که چوبک نویسنده‌ای ناتورالیستی است.

۴. ر.ک: به کتاب *از نیما تا روزگار ما*، یحیی آریان پور کاشانی ذیل محمد مسعود دهـاتی صص ۲۷۳-۳۰۱

۵. نگارنده در نگارش مؤلفات آثار ناتورالیسم از مکتب‌های ادبی، ج دوم، صفحات ۴۰۷ تا ۴۱۳ و ناتورالیسم صفحات ۹ تا ۳۱ بهره جسته است.

منابع

۱- اسحاقیان، جواد. (۱۳۸۳)، *کلیدر، رمان حماسه و عشق*، تهران، نشر گل‌آذین.

۲- **ترورایا**، هانری. (۱۳۷۷)، *زولا*، ترجمه‌ی نادعلی همدانی، تهران، نشر البرز.

۳- چهلتن، امیرحسن و فریاد فریدون. (۱۳۷۳)، *ما نیز مردمی هستیم (گفت‌وگو با محمود*

دولت‌آبادی)، چاپ دوم، تهران، نشر چشمه و نشر پارسی.
۴- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۷۸)، *نقد آثار محمود دولت آبادی*، تهران، انتشارات ایما.
۵- دولت‌آبادی محمود (۱۳۸۳)، *آن مادیان سرخ یال*، تهران، مؤسّسه‌ی انتشارات نگاه.
۶- ـــــــــــــ (۱۳۸۴)، *ادبار و آینه*، تهران، مؤسّسه‌ی انتشارات نگاه.
۷- ـــــــــــــ (۱۳۸۲)، *از خم چمبر*، تهران، مؤسّسه‌ی انتشارات نگاه.
۸- ـــــــــــــ (۱۳۸۰)، *روزگار سپری‌شده‌ی مردم سالخورده، اقلیم‌باد*، چاپ ششم، تهران، نشر چشمه و فرهنگ معاصر.
۹- ـــــــــــــ (۱۳۸۰)، *روزگار سپری‌شده‌ی مردم سالخورده، برزخ‌خس*، چاپ سوم، تهران، نشر چشمه و فرهنگ معاصر.
۱۰- ـــــــــــــ (۱۳۷۹)، *روزگار سپری‌شده‌ی مردم سالخورده، پایان‌جغد*، تهران، نشر چشمه و فرهنگ معاصر.
۱۱- ـــــــــــــ (۱۳۸۳)، *روز و شب یوسف*، تهران، مؤسّسه‌ی انتشارات نگاه.
۱۲- ـــــــــــــ (۱۳۸۲)، *سفر*، تهران، مؤسّسه‌ی انتشارات نگاه.
۱۳- ـــــــــــــ (۱۳۸۲)، *سلوک*، چاپ چهارم، تهران، نشر چشمه و فرهنگ معاصر.
۱۴- ـــــــــــــ (۱۳۶۸)، *کارنامه‌ی سپنج*، تهران، انتشارات بزرگ‌مهر (در ۳ جلد).
۱۵- ـــــــــــــ (۱۳۶۳)، *کلیدر*، چاپ سوم، تهران، نشر پارسی و فرهنگ معاصر (در ۱۰ جلد).
۱۶- سیّدحسینی، رضا. (۱۳۸۱)، *مکتب‌های ادبی*، چاپ یازدهم (چاپ اول تحریر جدید)، تهران، انتشارات نگاه (جلد دوم).
۱۷- فورست، لیلیان و اسکرین پیتر. (۱۳۷۶)، *ناتورالیسم*، ترجمه‌ی حسن افشار، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.
۱۸- قره باغی، علی اصغر. (۱۳۸۳)، *واژگان و اصطلاحات فرهنگی*، تهران، سوره مهر.
۱۹- قربانی، محمّدرضا. (۱۳۷۳)، *نقد و تفسیر آثار محمود دولت آبادی*، تهران، نشر آروین.
۲۰- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲)، *داستان‌نویس‌های نام‌آور ایران*، تهران، نشر اشاره.

پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی