نوتاریخگرایی در *جای خالی سلوچ* و *خوشه‌های خشم*

ناهید حجازی (عضو هیئت علمی فرهنگستان زبان و ادب فارسی)[1]

چکیده

آثار ادبی به نحو اعم و رمان به نحو اخص در بسترهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی با ویژگی‌های مختص به آن شرایط آفریده می‌شوند و بر آن شرایط هم تأثیر می‌گذارند. رویکرد نوتاریخگرایی که بر مبنای نظریات گرینبلت و میشل فوکو به وجود آمد فراتر از رویکرد تاریخ‌گرایان سنتی حرکت می‌کند که تنها به متن اهمیت می‌دادند یا فقط شرایط تاریخی و اجتماعی مؤثر در خلق اثر را ملاک ارزیابی می‌دانستند. در این مقاله، براساس نظریهٔ نوتاریخگرایی گرینبلت و فوکو، شرایط تاریخی و اجتماعی و زندگی‌نامهٔ دو نویسنده در خلق *جای خالی سلوچ* و *خوشه‌های خشم* و شباهت میان آن دو و نیز شیوهٔ بازنمود آن شرایط در هر دو اثر موضوع پژوهش قرار گرفته است. همچنین تعامل اثر آنها با آثار دیگر در زمان و مکان خلق اثر به عنوان مؤلفه‌های بیرون‌متنی و سبک، گفتمان، قدرت و تغییر هویت به عنوان مؤلفه‌های درون‌متنی بررسی می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: محمود دولت‌آبادی، *جای خالی سلوچ*، جان اشتاین‌بک، *خوشه‌های خشم*، نوتاریخ‌گرایی

---

1. Email: n.hejazi2010@yahoo.com

۱. مقدمه

توجه به رویکرد نوتاریخگرایی به دریافت مؤلفه‌های درون‌متنی و بیرون‌متنی در خلق اثر کمک شایانی می‌کند. نوتاریخ‌گرایی رویکردی است در واکنش به تاریخ‌گرایی سنتی و نقد نو و در میانهٔ این دو قطب. «در یک سو مکتبی است که برای هنر غایتی جز خود هنر قائل نیست. می‌گویند هنر برای هنر ولاغیر. در ارزیابی آثار هنری هم صرفاً به سبک و سیاق کلامی، شگردهای روایی و چندوچون استعارات و نمادهای آن اثر عنایت دارند: تداخل مسائل تاریخی و اجتماعی در ارزیابی را نه تنها غیرضرور که یکسر مضر می‌انگارند و خلط مبحثش می‌شمارند» (میلانی ۱۵). در سوی دیگر، نوعی مارکسیسم سنتی و دولتی است که اثر ادبی را بازتاب موضع طبقاتی خالق آن می‌داند و قدر و ارزش اثر ادبی به تأثیرش در «مبارزهٔ طبقاتی» بستگی دارد و بافت محتوایی اثر چندان مطالعه نمی‌شود.

نوتاریخ‌گرایی به منظور گشودن معنای متن، سه حوزه را بررسی می‌کند:

> ۱) زندگی نویسنده، ۲) قواعد و احکام اجتماعی موجود در متن، و ۳) بازتاب شرایط تاریخی در یک اثر، آن گونه که در متن مشهود است. چون مؤلف متن یک شخص واقعی است، اعمال و عقاید او هم بازتابی از علائق فردی‌اند و هم علائق جامعه. در نتیجه، اعمال و عقاید نویسنده عناصر ضروری خود متن به حساب می‌آیند... برای درک اهمیت یک متن و فهم ساختار اجتماعی پیچیده‌ای که متن قسمتی از آن است باید هر سه حوزه را بررسی کرد. اگر هر کدام از این حوزه‌ها نادیده انگاشته شود بازگشت به تاریخگرایی قدیمی ــ که درکی از متن به منزلهٔ محصولی اجتماعی ندارد ــ بسیار محتمل است (برسلر ۲۵۴).

برای روشن شدن متن و ضرورت بررسی سه حوزه‌ای که در بالا به آن اشاره شد پنج پرسش در این مقاله طرح و بررسی می‌شود که سه پرسش اوّل مؤلفه‌های بیرون‌متنی تطبیق و دو پرسش دیگر مؤلفه‌هایی درون‌متنی هستند:

۱. آیا شرایط زندگی‌نامه‌ای دو نویسنده در خلق اثر تأثیر داشته است؟
۲. آیا در هر دو رمان تفسیری از تاریخی که در آن بازنمایی می‌شود به زندگی نویسندگانش ربط دارد و می‌تواند درک ما از وضعیت تاریخی آن زمان را روشن کند؟
۳. تعامل این دو رمان در زمان و مکان خودش با دیگر آثار به‌وجودآمده در دوران پیش یا پس از آن چگونه بوده است؟

۴. در بررسی فرایند درون‌متنی، میان دو اثر شباهت سبک وجود دارد؟
۵. در فرایند هویت‌سازی فردی یا اجتماعی، چه شباهت‌هایی در دو اثر هست؟

۲. نگرش نوتاریخگرایی در زندگی دولت‌آبادی و اشتاین‌بک

۲.۱ مؤلفه‌های بیرون‌متنی

۲.۱.۱ شرایط زندگی‌نامه‌ای

از اواخر دهۀ ۱۹۷۰ نوتاریخ‌گرایی آغاز شد و از محدودیت‌های رویکرد سنتی که در قرن نوزدهم و دهه‌های ابتدایی قرن بیستم با به حاشیه راندن ادبیات بر مطالعات ادبی حاکم بود و رویکرد نقد نو که در دهه‌های ۱۹۴۰ تا ۱۹۶۰ فارغ از زمان به مطالعۀ متون ادبی می‌پرداخت، گذشت. «تاریخگرایان نوین بر این باورند که همۀ متون، اسنادی واقعاً اجتماعی‌اند که نه فقط به انعکاس وضعیت تاریخی‌شان می‌پردازند بلکه، مهم‌تر از آن، به وضعیت تاریخی‌شان واکنش نیز نشان می‌دهند» (همان ۲۵۱).

انتشار آثار گرینبلت در دهۀ ۱۹۸۰ در اقبال به نوتاریخگرایی تأثیر بسزایی داشت. وی در کتابش، *نوتاریخ‌گرایی کاربردی*[1]، توضیح می‌دهد چگونه نوتاریخ‌گرایی تاریخ ادبیات و شناخت در این حوزه دگرگون کرد. «یک متن در کنار متن‌های دیگر و در طول تاریخ روشن می‌شود» (گالاگر و گرینبلت[2] ۱۴).

در واقع، صرف‌نظر کردن از زندگی‌نامۀ نویسنده و بی‌توجهی به زمینه و شرایط تاریخی ایجاد آن اثر، نادیده انگاشتن تأثیر متقابل هویت فردی خالق با اثر خلق‌شدۀ اوست. در نوتاریخ‌گرایی، اثر ادبی فقط نتیجۀ نبوغ مؤلف و ذهنیت مستقل وی قلمداد نمی‌شود، بلکه مؤلف بر اساس نظریات، باورها و گفتمان‌های فرهنگی که در آن زیسته است اثرش را برای مخاطب خلق می‌کند. به گفتۀ گرینبلت، «اثر هنری در نتیجه و محصول گفتمان یک گروه یا گروه‌هایی است که مجموعه‌ای پیچیده از قراردادهای مشترک، رسوم و عرف جامعۀ خود را دارا هستند» (به نقل از مالپاس[3] ۶۲).

1. *Practicing New Historicism*
2. Gallagher & Greenblatt
3. Malpas

فوکو نیز مؤلف را تنها به‌وجودآورندهٔ اثر نمی‌داند و بر تأثیر عوامل و عناصر اجتماعی و تاریخی بر پیدایش اثر تأکید دارد.

> همان‌گونه که «حقیقت» سازندهٔ گفتمان خود، و حاصل اشراف به دانش محدودهٔ خود است، ساخت‌وسازهای دیگر، از گوشه‌هایی بعید، وارد صحنه می‌شوند، مانند نقش «مؤلف» در یک اثر ادبی، که در این نگاه، دیگر به آن فرد که پشت میز می‌نشیند و دست به تحریر اثر می‌برد، اطلاق نمی‌شود. از دیدگاه فوکو، مؤلف اثر در واقع سازه‌ای است برآمده از زنجیرهٔ عوامل بی‌شماری چون زبان، مفهوم ادبیات مختص آن زمان و مکان و سایر عناصر اجتماعی و تاریخی. با تحلیل این موارد است که نقش= «مؤلف» مخدوش و محو می‌شود. در واقع، دیگر «او آغازگر، یا باعث و بانی پدیدهٔ لفظی گفته یا نوشته‌شده نیست یا انگیزندهٔ نیت معنامندی که واژگان را از پیش ــ زبان بسته ــ دست‌چین نماید، و یا ناظم تجسد درونیات متن». در حقیقت مؤلف می‌تواند «با هر جمله عوض شود». و این ادعا، چه پیش‌گمان، و چه امری عیان باشد، وابستگی مؤلف و تأثیرپذیری او از موقعیت‌ها، فرهنگ و زبان را کم‌رنگ نمی‌کند (استراترن ۴۷).

به این ترتیب، اثر ادبی آیینه‌ای است از اندیشه‌ها و زوایای آشکار و پنهان زندگی مؤلف که از محیط و بافت پیرامونی خود متأثر شده است و ذهن خود را، در موافقت یا مخالفت با آن، به روی خواننده می‌گشاید. شرایط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی ایران و امریکا در زمان تصویرشده در دو رمان *جای خالی سلوچ* و *خوشه‌های خشم* حاکی از تأثیرپذیری هر دو اثر از شرایط زندگی نویسندگانش است. در جامعهٔ هردو نویسنده، به علت اتفاقی واقعی و تغییر در ساختار جامعه و گریبانگیر شدن فقر میان اقشار ضعیف ــ کارگران و کشاورزان ــ آنان ناچار به مهاجرت و ترک محل سکونت خود می‌شوند.

۲.۱.۲ بازنمایی وضعیت تاریخی جامعه در رمان

یکی از تحولات مهم اجتماعی- سیاسی در طول زندگی دولت‌آبادی در دهه‌های ۱۳۴۰-۱۳۵۰ انقلاب سفید و اصلاحات ارضی در رژیم پهلوی بود. بحران‌ها و وقایع ناشی از آن در آثار برخی نویسندگان، از جمله دولت‌آبادی، نمود یافت. قربانی در نقد و تفسیر آثار دولت‌آبادی، هنگامی که از ضعف‌های اصلاحات ارضی می‌گوید، به مواردی اشاره می‌کند که دولت‌آبادی در *جای خالی سلوچ* منعکس کرده است:

اصلاحات ارضی در نظام سنتی زمین‌داری خلل ایجاد کرد، بدون آن‌که آینده‌ای برای آن تدارک ببیند... تراکتور می‌آید، بی‌آن‌که زمینه‌های آن و تغییرات ناشی از آن و اثرات تغییرات مورد بررسی و مطالعه قرار گرفته باشد، بی‌آن‌که احتمالات فردای آن بررسی شده باشد، موتور آب می‌آید، بی‌آن‌که محاسبات ذخیرهٔ آب در محل انجام گرفته باشد، تا به نقیض و نفی ارزش پیشین منجر نشود. چون منطقاً وقتی بنا می‌شود ساخت و بافت یک نظام درهم بریزد و واژگون شود، لازمه‌اش داشتن طرحی است از نظمی که باید جایگزین آنچه دارد می‌شود، بشود. اما آینده‌ای در جهت منافع عمیق و درازمدت ملت ما در بر نداشت و چنان‌که گفتم هدف عمده‌اش خنثی کردن حرکت درونی توده‌های دهقانی بود و به نوعی بازدارندگی تاریخی و عوارض ثانوی و جنبی دیگر [انجامید] که یکی از آن عوارض هم مهاجرت گروه‌گروه روستاییان بود به شهرهای بزرگ؛ و جز این رسالتی هم نداشت (قربانی ۱۴۶).

ذهن دولت‌آبادی از اصلاحات ارضی و آسیب‌ها و پیامدهای آن تأثیر بسیار ملموسی پذیرفته است و آن را در *جای خالی سلوچ* در زندگی خانواده‌ای فقیر در روستایی در جنوب خراسان به تصویر می‌کشد که با از دست دادن زمین و نبود درآمد مجبور به مهاجرت می‌شوند. دولت‌آبادی سال‌ها در درون خود با شخصیت‌های رمانش زندگی کرده است و می‌گوید که «مجموعه عناصرآن را از نخستین نطفه تا فضا، سپس قهرمان‌ها و روابط، عمری در خودم داشتم» (چهل‌تن و فریاد ۱۴۰). او تجربهٔ زیستن در روستا را داشت و درد فقر و تنگدستی را از نزدیک چشیده بود و دیده بود چگونه زندگی کشاورزان و خرده‌مالکان بدون زمین و آب از هم می‌پاشد و برای ادامهٔ بقا مجبور به پشت سر گذاشتن خانه و کاشانه و مهاجرت می‌شوند. «بسیاری از رعیت‌ها و کارگران فصلی، روستا را ترک کرده به حاشیهٔ شهرهای بزرگ کوچ کردند. این حرکت گسترده، مبدل به جان‌مایهٔ بسیاری از رمان‌ها و داستان‌های کوتاه آن دوره شد و بانی پدید آمدن ادبیاتی نوین با مضمون روستا شد که محمود دولت‌آبادی یکی از چهره‌های برجستهٔ آن است» (شهپرراد ۱۱).

اشتاین‌بک نیز در دوران زندگی خود شاهد رکود اقتصادی و معضلات اجتماعی امریکا بین دو جنگ جهانی اول و دوم بوده است. «او در اجتماعی پرورده شده است که جنگ با نکبت و گرسنگی بر روی آن سایه انداخته بود و مردم سرگذشت انسانی خود را از خاطر برده بودند و به جان هم افتاده، سیاهان را لینچ می‌کردند. وی در بین

مردم در دریایی از فقر و درد غوطه خورد» (اشتاین‌بک ۸). وی در *خوشه‌های خشم* نابرابری‌های اجتماعی و رکود فراگیر اقتصادی امریکا را در خانواده‌ای به تصویر می‌کشد به عنوان نمونه‌ای از هزاران خانواده که با از دست دادن زمین مجبور به مهاجرت و تجربهٔ معضلات ناشی از آن می‌شوند. او که تحصیلات خود را در دانشگاه استنفورد نیمه‌کاره رها می‌کند برای گذران زندگی مجبور می‌شود به عنوان کارگر، میوه‌چین و متصدی داروخانه به کار بپردازد و از نزدیک می‌داند مشکلات کشاورزان و کارگران چیست. آنچه در *خوشه‌های خشم* تصویر می‌شود برآمده از رنج‌ها و تجربه‌های او در زندگی طبقهٔ کارگر و کشاورز امریکا در دورهٔ رکود و اجبار به مهاجرت است.

۲.۱.۳ تعامل با دیگر آثار خلق‌شده در دوره‌های قبل، بعد یا هم‌عصر

از دیگر مشخصه‌های نوتاریخگرایی ارتباط متن با دیگر آثار ادبی و فرهنگی هم‌زمان و مکان خود است. «اگر در هر تفسیری از متن، رابطهٔ متن با گفتمان‌های گوناگونی که در شکل‌گیری متن مؤثر بوده‌اند و متن واکنشی به آن‌ها است ملحوظ نگردد، آن تفسیر ناقص خواهد بود» (برسلر ۲۵۱). در واقع، متن ادبی گفتمان‌های موجود در زمان نوشته شدن خود را نشان می‌دهد و خود یکی از اجزای آن گفتمان‌هاست، «یعنی متن ادبی به گفتمان‌های در حال گردش در فرهنگی که در آن پدید آمده شکل داده و از آن‌ها شکل پذیرفته است» (همان ۴۹۱). در نتیجه هر دو نویسنده در جریان رخدادهای جامعهٔ خود بوده‌اند و از آن متأثر شده‌اند و آن را در رمان‌های خود بازنمایی کرده‌اند.

خوشه‌های خشم و *جای خالی سلوچ*، علاوه بر تأثیرپذیری نویسندگانشان از محیط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی خود، با دیگر آثار ادبی و فرهنگی پیرامون خود نیز، در سطوح مختلف، در ارتباط بوده‌اند. متن در بستر و بافت فرهنگی و سیاسی و اجتماعی در ارتباط با متون دیگر شکل می‌گیرد و هر متن کنش و واکنشی به متون پیش و پس از خود تلقی می‌شود. ارتباط رمان‌های *جای خالی سلوچ* و *خوشه‌های خشم* با آثار پیش و پس از خود قابل‌توجه است. *جای خالی سلوچ* شباهت‌های مضمونی و محتوایی

نسبتاً زیادی با *نفرین زمین* جلال آل‌احمد (۱۳۴۶)، *دهکدهٔ پرملال* امین فقیری (۱۳۴۷)، *اسرار گنج درّهٔ جنّی* ابراهیم گلستان (۱۳۵۳)، و *همسایه‌ها* و *داستان یک شهر* احمد محمود (۱۳۵۶) دارد. داستان «زنی که مردش را گم کرد» صادق هدایت و داستان *گیله‌مرد* بزرگ علوی نیز به *جای خالی سلوچ* شباهت دارند و می‌توان این داستان‌ها را از حیث نظریهٔ بینامتنیت با *جای خالی سلوچ* مقایسه و بررسی کرد (شمعی و بیطرفان ۶۹).

خوشه‌های خشم با برخی از آثار ادبی نیمهٔ اول قرن بیستم در امریکا در تأثیرپذیری از رخدادهای سیاسی و اجتماعی زمان خویش و ترسیم هنرمندانهٔ آن دردها و مصائب دنیای واقعی در زندگی و حالات انسانی مشابهت دارد. با آن‌که ادبیات امریکا در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم شروع به رشد می‌کند هیچ نویسنده‌ای موفق به دریافت جایزهٔ بین‌المللی نمی‌شود. از اوایل قرن بیستم، به‌خصوص در ربع دوم این قرن، ادبیات امریکا مورد توجه جهان واقع می‌شود و نویسندگان جوایز ادبی دریافت می‌کنند. لویس (۱۹۳۰)، پرل باک (۱۹۳۸)، فاکنر (۱۹۴۹)، همینگوی (۱۹۵۴) و اشتاین‌بک (۱۹۶۲) جایزهٔ ادبی نوبل را دریافت می‌کنند (ویگر ۲۶۲). البته ملاک دریافت جایزهٔ نوبل معیار کاملی برای نشان ارتباط و اشتراکات فکری نویسندگان با یکدیگر نیست اما می‌تواند حاکی از اشتراک نگرش آنها در درک وجوه انسانی و دردهای مشترک جامعهٔ خویش باشد.

«متون ادبی می‌توانند در مورد تأثیر متقابل گفتمان‌ها و شبکه‌های معانی اجتماعی که در زمان و مکان نگارش متن دست‌اندرکار بوده‌اند چیزهایی به ما بگویند. دلیل این امر آن است که متن ادبی خود بخشی از تأثیر متقابل گفتمان‌هاست. رشته‌ای است در شبکهٔ پویای معنای اجتماعی» (تایسن ۴۸۵). اشتاین‌بک *خوشه‌های خشم* را در سال ۱۹۳۹ منتشر می‌کند و در ۱۹۴۰ جایزهٔ پولیتزر را از آن خود می‌کند. این رمان، که در مدت پنج ماه نوشته شد، عنوانش را از سرود نبرد جمهوری گرفته است که جولیا واردهاو، یکی از طرفداران براندازی بردگی، در سال ۱۸۶۱ آن را سروده است: «چشمان من شکوه آمدن خدا را دیده‌اند / او تاکستانی را که خوشه‌های خشم در آن انبار شده‌اند پایمال می‌کند» (ebultan.com). این رمان به دلیل بیان حقایق دردناک زندگی سخت قشر وسیعی از امریکاییان، هم از سوی زمین‌داران و سرمایه‌داران و حتی جامعهٔ مذهبی امریکا طرد و حتی در برخی ایالات سوزانده شد، و هم دولت کمونیست شوروی در

آن زمان آن را جزو کتاب‌های ممنوع اعلام کرد و اشتاین‌بک چندین بار تهدید به مرگ شد. اما بعدها این کتاب جای خود را باز کرد و جان فورد در سال ۱۹۴۰ فیلمی با همین نام با هنرپیشگی هنری فوندا در نقش تام جاد را ساخت و در ۲۰۰۳ لویس پردو نیز کتابی با همین عنوان نگاشت (همان).

در نتیجه، دولت‌آبادی و اشتاین‌بک همزمان با آفرینش اثرشان بر رویدادهای فرهنگی و آثار ادبی هم‌عصر و قبل و بعد از خود تأثیر گذاشته‌اند و تأثیر پذیرفته‌اند و با شرایط جامعه و تجربه‌های انسانی در تعامل بوده‌اند.

۲.۲ مؤلفه‌های درون‌متنی مشترک در دو اثر

۲.۲.۱ اشتراک‌های سبکی: رئالیسم

سبک هر دو نویسنده در این دو رمان به هم شباهت دارد و اساساً نوعی رئالیسم بر آنها حاکم است. البته در بخش‌هایی از داستان جنبه‌هایی از ناتورالیسم وگاه رمانتیسم نیز دیده می‌شود، اما دولت‌آبادی خود را نویسنده‌ای رئالیست به معنای خاص می‌داند. واقعیت برای او تنها برگردانی از آنچه دیده می‌شود نیست و عنصر خیال را لازمهٔ رئالیسم خود می‌داند. وی در *ما نیز مردمی هستیم* می‌گوید:

> رئالیسم در *جای خالی سلوچ* همان سلوچ است، رئالیسم در فرض کنید *عقیل*، *عقیل* همان عقیل، عقیل است. در حدود تجربه و برداشت من دو جور برداشت از رئالیسم وجود دارد. یکی آن‌که از روی کتاب ور می دارند و برای خودشان یک چارچوب درست می‌کنند و از آن چارچوب پایشان را آن‌ورتر نمی‌گذارند؛ یکی هم نوع برخوردی است که خود اثر حدود و ثغور خودش را تعیین می‌کند، و این آن نوع برخوردی است که من می‌پسندم. چون مرزهای رئالیسم در نظر من بی‌نهایت است (چهل‌تن و فریاد ۲۷۸–۲۷۹).

در رعایت ویژگی‌های مکتب رئالیسم هر دو نویسنده از ابتدا در عین رعایت هماهنگی بین بخش‌های مختلف داستان بر اساس جهان‌بینی ثابت و در قالب مکتب ادبی خاصی به خلق عناصر داستان و کاربرد تکنیک‌های داستانی نمی‌پردازند. «نویسندهٔ رئالیست زندگی را عموماً و حوادث و صفات بشری را خصوصاً به مثابهٔ سیر تکاملی در نظر می‌گیرد؛ نه به منزلهٔ سلسله‌ای از پدیده‌های مجزا که با یکدیگر و شرایط تاریخی ارتباط

نـدارد، در چشـم او تضـاد و همبسـتگی عامـل سـازندهٔ حیـات اجتمـاعی اسـت. اگـر نویسنده‌ای تصویر واقعی و تحریف‌نشده‌ای از زندگی طبقات بـالا بـه خواننـده عرضـه دارد، بدون آن‌که تضاد و مناسبات فی‌مابین طبقـات بـالا و پـایین را بـه حسـاب آورد، تصویر او منعکس‌کنندهٔ واقعیت نیست و رئالیستی نخواهد بود» (پرهام ۴۳).

توصیف و تصویرسازی دقیقی که هر دو نویسنده به صورت پدیـده‌ای واقعـی در زنـدگی معمول از ظاهر شخصیت‌ها، آداب و عادات و اعتقادات مردم، نحوهٔ زیستن در روستا، نحوهٔ کار کشاورز بر روی زمین، پوشاک، نوع خورد و خـوراک و غـذا، مراسـم رقـص، سـتم و اندوه، فقر، درد مهاجرت به خواننده می‌دهند از دیگر مشخصه‌های رئالیسم در آنهاست.

الف) توصیف ظاهر افراد عادی و واقعی

در هر دو رمان ظاهر و خصوصیت‌های افرادی از مردم عادی و واقعـی در اجتمـاع به تصویر کشیده می‌شود:

> روی رکاب ماشین طرف مقابل رستوران نشست. بیشتر از سی سال نداشت. چشم‌های قهوه‌ای تیره‌رنگی داشت که مردمک‌های آن را با قهوه‌ای درهم و گنگی انـدوده بودنـد. اسـتخوان‌هـای گونه‌هایش برآمده و درشت بود. چین‌هـای ژرفـی لـپ‌هـایش را شـیار کـرده بـود و در کنـار لب‌هایش تا می‌شد. لب بالاییش دراز بود. دهانش را بسته بود تا روی دندان‌های بیـرون‌زده‌اش را بپوشاند. انگشت‌های درازی به دسـت‌هـای خشـنش چسـبیده بـود. نـاخن‌هـای کلفـتش بـه گوش‌ماهی‌های کوچک شبیه بود، اثری از شیارهای موازی بر روی آنهـا دیـده مـی‌شـد. میـان شست و سبابه و کف دست پینه بسته بود (اشتاین‌بک ۱۶).

> مرگان دیگر جوان نبود. بسیار بر سنگ و سفال خورده بود. عمرش، کم‌کم داشت به چهل می‌رسید. گرچه چهرهٔ کشیده‌اش سخت خسته و درهم‌شکسته بود، و این او را پرعمرتر از آنچه بود، می‌نمود. اما تازه موهای سیاهش، جابه‌جا، تار سفیدی به خود راه داده بودند. پایین مقراض‌وار زلف‌هـا، روی پوست سخت و چغر پیشانیش، دوسه شیار تند جا باز کرده بودند. دور چشم‌هایش، چین‌های نازک و ظریفی به چشم می‌زدند. زیر گونه‌هایش فرورفتگی نمایانی داشت. دندان‌های درشت و سفیدش، در تکیدگی چهره، لب‌های باریک و زبرشده‌اش را کنار زده بودند. چانه‌اش در دو سـوی دهـان بـه خطوطی خمیده آراسته شده بود. رگ‌های گردنش بیرون زده بود و زیـر گلـو، آنجـا کـه بـال‌هـای چارقدش را با سنجاق قفلی می‌بست، گود و تورفته بود. آرواره‌هایش برجسته بودنـد و دنـدان کـه برهم می‌فشرد، برآمدگی دندان‌های زیر پوست نمایان‌تر می‌شد (دولت‌آبادی ۱۲۰).

ب) عادات غذایی خاص هر فرهنگ و مردم

دولت‌آبادی و اشتاین‌بک به صورت رئالیستی عادات و آداب و رسوم جاری در زندگی مردم جامعهٔ خود را بر اساس فرهنگ آنان توصیف می‌کنند. دولت‌آبادی از نان و گندم و پیه و شیره به عنوان غذای رایج خانواده‌های فقیر مردم ده می‌گوید:

به نظر مرگان رسید که هنوز یک تکه پیه بز، ته دبه‌اش دارد. برخاست و به پستو رفت. دبه را آورد، تهش را تراشید و غلف را وربار کرد. بعد سینی گندم را به پستو برد تا جابجایش کند (دولت‌آبادی ۱۴۱).

اشتاین‌بک غذا را با توجه فرهنگ مردم امریکا از گوشت خوک و قهوه یا چای سیاه تلخ و سیب‌زمینی و پیاز انتخاب می‌کند (۲۲۷).

بوی گوشت خوک، بوی نان گرم و بوی نافذ قهوه که در قهوه‌جوش می‌جوشید، بیشتر آنها را به سوی خود می‌کشید (همان ۸۸).

ج) پیوند رویدادهای داستان با زمان و مکان رخ دادن واقعهٔ اجتماعی

از دیگر دلایل واقع‌گرایانه بودن تصویرسازی اتفاقی واقعی در زمان و مکانی خاص است که اگر آن اتفاق خارج از آن موقعیت رخ می‌داد تمام ماهیت داستان از هم می‌پاشید.

اما امروزه، طور دیگری شده بود. طورهای دیگری داشت می‌شد. عمده‌مالک، کام و ناکام، آب و ملک را فروخته و به شهر رفته بود. آفتاب‌نشین و رعیت مردم هم راه شهرها را بلد شده بودند و هرچه نه، آنقدرشان بود که محتاج کربلایی‌دوشنبه نباشند. می‌ماند خرده‌مالک و آنها که دستشان به دهنشان می‌رسید. این‌ها بودند که یک‌جا کمر به دهقانی و اربابی بسته بودند. که می‌خواستند بمانند و بالا بروند. که راه را به شیوهٔ تازه‌ای بکوبند و پیش بروند. درمیانه‌مانده‌ها. همین‌ها بودند که با وجود پایین بودن نرخ محصول و گرانی بازو، ناچار، پای تراکتور و خرمنکوب و مکینه را به بیابان می‌کشاندند (دولت‌آبادی ۳۹۵).

اه، خیلی در این باره گفت‌وگو کردن. سال‌های پیش‌رو که می‌دونین گردو خاک اومد و هرچی بود از بین برد هیچ‌کس نمی‌تونس انقدر بکاره که بتونه باهاش سوراخ مورچه رو پر کنه. همه به تاجرها قرض‌دار شدن. میدونین آخرش چطور شد. و اونوقت مالک‌ها گفتن: «ما دیگه نمی‌تونیم خودمونو نفله کنیم.» گفتن: «فقط اگه همهٔ زمین‌هامون رو یکدست کنیم می‌تونیم سر و سردر بریم.» اون‌وقت با تراکتورهاشون همه‌رو جارو کردن (اشتاین‌بک ۵۸-۵۹).

د) توصیف موقعیت‌های اقلیمی و طبیعی

سپیده زد، ولی روز نشد. در آسمان خاکستری آفتاب سرخی نمودار شد، صفحهٔ سرخ مذابی که فروغ شفقی بی‌رمقی می‌پاشید؛ و هرچه روز برمی‌آمد شفق تیره‌تر می‌شد، و باد زوزه می‌کشید و روی ذرت خفته می‌نالید. زن‌ها و مردها به خانه‌هاشان پناه می‌بردند و هنگام بیرون رفتن دستمالی به بینی می‌بستند و برای حفاظت چشم‌ها عینک‌های دوربسته می‌زدند. شب سیاهی فرا رسید، زیرا ستاره‌ها نمی‌توانستند گرد و خاک را بشکافند و نور پنجره‌ها به آن سوی حیاط‌ها نمی‌رسید. اینک غبار و هوا به نسبت‌های مساوی درآمیخته، معجون گردآلودی ساخته بودند. در خانه‌ها کیپ بود (اشتاین‌بک ۱۰–۱۱).

دشت مالامال گندم است. زرین. طلاباران است، دشت. آفتاب تموز. های و هوی مردان. قیل و قال خوشه‌چینان: زن‌ها، دخترها، بچه‌ها. کوزه‌های آب، در پناه خرمن، خفته در گودی جوی، به سایه‌بانی از پالان چارپای سالار. نان و چای و خرما. جوانی. مردها. دستمال‌های ابریشمی. دستمال‌های ابریشمی را جوان‌ها به گردن بسته‌اند، با کاکل‌های بی‌کلاه (دولت‌آبادی ۱۲۲).

ه) اعتقادات دینی و باورهای مذهبی

اشتاین بک از اعتقادات مسیحی، غسل تعمید و خواندن دعا می‌گوید و دولت‌آبادی از اسلام و قسم و غسل و نماز میت:

پدربزرگت هم وقتشو با خوندن کتاب مقدس می‌گذرونـد. اونـم در ضـمن کتـاب‌هـای دیگـه می‌خوند. کتاب مقدس رو با سالنومهٔ دکتر میلز با هم می‌خوند (اشتاین‌بک ۱۰۸).

– نه‌خیر! لازم نکرده. خودم قسم می‌خورم. به چی قسم بخورم؟
– بگو «به همین قبلهٔ حاجات من این ریشه را ورکشیده‌ام» (دولت‌آبادی ۴۸)

۲.۲.۲ جنبه‌های ناتورالیسم

الف) توصیف صحنه‌هایی که در گذشته در پرده بود

رگه‌های عناصر ناتورالیستی در هر دو اثر وجود دارد و صحنه‌هایی توصیف می‌شود که به این مکتب نزدیک است. «ناتورالیسم را شکل افراطی واقع‌گرایـی دانسـته‌انـد کـه کردار، گرایش و اندیشه را زاییدهٔ غرایز و امیال طبیعی مـی‌دانـد و بـه هـیچ رویـداد یـا پدیدهٔ فوق‌طبیعی قائل نیسـت» (شـریفیان و رحمـانی ۱۴۹). در مقالـهٔ «تحلیـل عناصـر ناتورالیستی در داستان‌های محمود دولت‌آبادی» مواردی مانند «سخن گفتن از زشتی‌هـا

و فجایع، شکستن حرمت کاذب کلمات، مفاهیم و عرف حاکم بر جامعه و بیان آن مطالب بدون پرده‌پوشی، به کار بردن زبان محاوره» از عناصر ناتورالیستی بر شمرده شده است. نمونه‌هایی از ارتباط علی گناو با هاجر در شب اول عروسی در رمان دولت‌آبادی و ارتباط کشیش کیسی با دختران در کتاب اشتاین‌بک نمونه‌ای از بیان مطالب بدون پرده‌پوشی است.

پیراهنش خونین است. خون مرده! موهایش برهم خورده‌اند. تکه شالی، همچنان به دور پاهایش بسته مانده است. این‌هم فهمیدنی است. اما مرگان نمی‌تواند به سادگی برگزارش کند. نرم، چون گربه‌ای غریبه به پستو می‌خزد. دلش نمی‌آید کودکش را از خواب بیدار کند. روی گردن هاجر، جای ضربه‌هایی پیداست. ساییدگی‌هایی، خراش‌هایی. رد سیلی باید باشند، یا جای مشت. نه! این نباید باشد. مچ دست‌ها هم چنینند. سرخ و کبود. خون، یا از خراش‌هایی بیرون زده یا زیر تکه‌هایی از پوست، مرده است. مثل جای یوغ، روی گردن گوساله. حالا مرگان یقین دارد که دخترش مهار شده بوده است (دولت‌آبادی ۳۵۴).

می‌دونی چکار می‌کردم؟ یکی از دخترها رو می‌بردم تو علف‌ها و بغلش می‌خوابیدم، هروقت پا می‌داد همین کار رو می‌کردم. بعدش از این کار ناراحت می‌شدم و دعا می‌کردم، هی دعا می‌کردم، اما دعا به چه درد می‌خوره؟ و باز هر وقت پا می‌داد دوباره از سر می‌گرفتم تا اینکه فهمیدم راستی راستی هیچ امیدی نیست و من یک بدجنس رذل بیشتر نیستم، ولی دست خودم نبود (اشتاین‌بک ۱۳۳).

ب) جملات زشت و فحاشی

کلمات و جملات زشت و فحاشی در هر دو اثر در بیشتر موارد به هنگام عصبانیت بین شخصیت‌ها رد و بدل می‌شود:

قرمساق دیلاق! یکروزی حسابم را با او وا می‌کنم (دولت‌آبادی ۵۵). پدرسگ دست‌کوتاه! نظرتنگ بی‌ناخن! چه جور می‌خواهد جان بکند! گور پدر دیوثش! (همان ۵۶)

مادر سگا، مادر سگای بی شرف! بهتون بگم، بچه‌ها، من اینجا موندنی هستم (اشتاین‌بک ۵۸).

ج) زبان محاوره و گفتار متناسب با شخصیت داستان

نویسنده در اثر خود جملاتی از زبان محاوره را متناسب با شخصیت رمان انتخاب کرده است و بی‌نیاز از توضیح دربارهٔ شخصیت داستان با آوردن گفت‌وگویی از جانب او نقش و جایگاهش را برای خواننده روشن ساخته است.

پدر گفت: «خب». چشم‌هایش به راه دوخته شد: «اگه عوضی نگرفته باشم این پسرک ناقلای خودمونه که دمغ داره میاد، انگار خیلی خسته‌س» (اشتاین‌بک ۱۰۱).

دولت‌آبادی علاوه بر به کار بردن زبان محاوره از واژه‌های محلی جنوب خراسان بسیار بهره گرفته است، مانند خوریژ (خاکهٔ آتش)، نهالی (بالش)، پرخو (خرت و پرت)، گنجفه (بازی ورق)، مندیل و...

هاجر پرسید: خوریژ از کجا آوردی، ننه؟ (دولت‌آبادی ۹۷).

۲.۲.۳ نحوهٔ ارتباط گفتمان و قدرت در داستان برای نشان دادن حقیقتی در جامعه

نوتاریخگرایان با تأثیرپذیری از دیدگاه فوکو به اصل عدم تداوم نظام گفتمانی در تاریخ قائل هستند. «نظام گفتمانی و دلالتی دوره‌ای را نمی‌توان در مورد عصر دیگر به کار گرفت» (ضیمران ۴۸). گفتمان که قدرت از طریق آن اعمال می‌شود و نمود قدرت و هویت شخص است به شکل‌های متفاوتی در جامعه از جمله فرودست و فرادست وجود دارد. فوکو به روابط یا پیوندهای قدرت معتقد است و قدرت را در اختیار نیروهای متعدد و متفاوت می‌داند. قدرت یک‌طرفه و واحد نیست و به فرد خاصی مربوط نمی‌شود. او از واژهٔ «نهاد» استفاده می‌کند و می‌گوید: قدرت در اختیار نهادهای متفاوت است و نهادهای اجتماعی منابع قدرت هستند. این نهادها بیمارستان، کلینیک، دانشگاه، مدرسه، خانواده، دولت یا هر نهاد دیگر است. برای این نهادها آیین‌نامهٔ انضباطی مشترک وجود دارد و این نهادها مسئول نظارت افراد هستند (به نقل از اسدی امجد و ذوالفقاری ۴۳). افراد، بی‌آن‌که متوجه باشند، آزادی و هویت شخصی خود را از دست داده‌اند و تحت نظارت و قوانین پذیرفته‌شده در این نهادها عمل می‌کنند و بدون آگاهی قربانی رابطهٔ قدرت می‌شوند.

در نوتاریخگرایی برای پی بردن به چرخهٔ قدرت و شکل‌گیری هویت شخصی و گروهی به گفتمان افراد مظلوم و گروه‌های سرکوب‌شده و درحاشیه‌مانده بیشتر توجه می‌شود زیرا به این ترتیب «فهم تاریخی ما فقط تابع "روایتی اعظم" قرار نمی‌گیرد که از دیدگاه فرهنگی واحدی ابراز می‌شود و ارائه یگانه نسخهٔ درست از تاریخ را حق مسلم خود می‌داند» (تایسن ۴۷۷). دولت‌آبادی و اشتاین‌بک با تحلیل و منعکس کردن

صدای خانواده‌های سلوچ و جاد، به منزلهٔ نمونه‌ای از شخصیت‌ها و گروه‌های به‌حاشیه‌رانده و مظلوم، در درک چرخهٔ قدرت و شخصیت‌های وابسته به گفتمان‌های غالب و تا حد امکان درک واقعیت جاری در جامعه به خواننده کمک می‌کنند. گفتمان و سلطهٔ قدرت در هر دو رمان با زمین‌داران و صاحبان سرمایه است: در *جای خالی سلوچ* قدرت در دست خرده‌مالکان و نیز اهالی زمینج و در *خوشه‌های خشم* در دست صاحبان زمین‌هاست که همان صاحبان شرکت‌ها و بانک‌ها هستند و گفتمان آنها در رمان شنیده می‌شود، اما هر دو نویسنده، با اختصاص دادن بخش اصلی داستان و چالش‌ها و گفتمان‌های مطرح در آن به مرگان و خانوادهٔ او در کتاب دولت‌آبادی و جاد و خانواده‌اش در رمان اشتاین‌بک، به عنوان نمایندگان حاشیه‌نشین و طبقهٔ ضعیف جامعهٔ روستایی، فشار و حجم قدرت تحمیلی و گفتمان طبقهٔ حاکم را نشان می‌دهند و بیان تا حد امکان دقیقی از واقعیات اجتماع را پیش روی خواننده می‌نهند تا به معضلات جامعهٔ آن دوره بنگرند.

۲.۲.۴ هویت

از دیگر مشترکات دو نویسنده تغییر هویت و پویایی شخصیت‌های اصلی داستان به همراه تغییرات جامعه است. در مقالهٔ «مقایسهٔ تطبیقی شخصیت‌پردازی و درون‌مایه در دو رمان *جای خالی سلوچ* و *خوشه‌های خشم*» که بر اساس نگرش اقتصادی و طبقاتی و با شیوهٔ نقد مارکسیستی دو رمان را مقایسه کرده است شخصیت‌های دو رمان ایستا و تک بعدی معرفی شده‌اند: «یکی از انتقادهای واردشده بر شخصیت‌های رمان *خوشه‌های خشم* تک‌بعدی بودن شخصیت‌ها و ثابت ماندن شخصیت‌ها تا انتهای داستان است» (ابراهیمی ۴۳) و «حال اگر به رمان دولت‌آبادی نظری بیندازیم ــ همان‌طور که گفته شد ــ شخصیت‌ها ساده و تک‌بعدی هستند و انتظار تغییر در آنها وجود ندارد» (همان).

گفتمان‌ها نشان‌دهندهٔ شخصیت، هویت و ارتباطات اجتماعی افراد است. گفتمان برای فوکو بخشی از ساختار قدرت در درون جامعه است و به صورت فعال به زندگی و جامعه شکل می‌دهد، «از سخن می‌پرسد که چه می‌گوید و چه می‌خواهد بگوید؛ می‌کوشد تا آن معنای ژرف‌تر گفتار را آشکار کند که بدان امکان می‌دهد تا با خود همذات شود و بپندارد که به گوهر حقیقی خود نزدیک‌تر شده است» (احمدی ۶۷). در

حقیقت، بر خلاف نظر ابراهیمی، باید گفت از ویژگی‌های برجسته و ارزشمند این دو رمان تحول و رشد شخصیت‌های اصلی یعنی مرگان، ابراو و عباس، در اثر دولت‌آبادی و ماجود و تام و کشیش کیسی در اثر اشتاین‌بک است. هر دو نویسنده، با درایت و تیزبینی، در عین تشریح تغییر شرایط اجتماعی، تأثیرپذیری شخصیت‌ها و تشکیل هویت جدید را در کشاکش فشارها و اتفاقات سخت و دردناک زندگی به‌خوبی نشان می‌دهند.

مرگان در یکی از صبح‌های سرد زمستان، وقتی سر از بالین برمی‌دارد، متوجه نبودِ سلوچ، همسرش، می‌شود. این فقدان او را گیج و منگ و دچار شوک می‌کند: «اما هیچ روزی *جای خالی سلوچ* مرگان را به این حال وانداشته بود. دیگر این حیرت نبود، وحشت بود. هراسی تازه، ناگهانی و غریب» (دولت‌آبادی ۱۱). وی زنی روستایی و کارکرده است اما معاش او و سه فرزندش را، طبق الگوی رایج در جامعه، همسرش تأمین می‌کند. حالا او با رفتن شوهرش دو پسرش را به کار بیشتر وا می‌دارد و حتی روزی، پس بعد از بارش شدید برف و با وجود کفش نداشتن یکی از پسرها و ابزار لازم برای برف‌روبی، از آنها می‌خواهد به برف‌روبی بروند. خود او هم شروع به انجام هر کاری که پیش می‌آید می‌کند تا شکم خود و بچه‌هایش را با حداقل خوراک سیر کند.

> خاله مرگان! بیا خانهٔ ما خمیر کن خاله مرگان! خانهٔ ما روضه است بیا چای بده خاله مرگان! عروسی برادرم ... خاله مرگان! عزای بابا کلانم... خاله مرگان! بیا خانهٔ ما لحاف‌هامان را می‌خواهیم بار کنیم خاله مرگان! مادر میرزا ناخوش احواله دنبال تو می‌گشتند خاله مرگان! یک کوزه آب برای ختنه سوران (همان ۲۴۵).

نقطهٔ اوج شکوفایی شخصیت مرگان ایستادگی او در برابر زورگویی دیگران در دو جای داستان است. یک‌بار در برابر سالار و کدخدا عبدالله، که برای باز پس گرفتن قرض سلوچ به خانهٔ مرگان آمده‌اند تا خرده‌مس‌های او را بردارند و با ایستادگی و حتی درگیری بدنی مرگان با سالار مواجه می‌شوند. باردیگر زمانی است که تمام خرده‌مالک‌ها، در اتحاد با هم، زمینشان را به میرزا حسن فروخته‌اند اما مرگان تنها کسی است که حاضر به فروش قطعه‌زمین سهم خود نیست و دست عباس را، که اکنون ناتوان و بیمار است، می‌گیرد و باهم در گودالی که در زمین کنده است می‌روند و می‌مانند و حاضر به بیرون آمدن و از دست دادن زمین نمی‌شوند.

عباس در ابتدای داستان جوانی زورگو و سرکش است و حتی حق برادرش را نمی‌دهد. از پولی که مادر برای تهیهٔ غذا به او می‌دهد کش می‌رود، هنگام کار با دایی امان از خرت‌وپرت‌فروشی او نیز می‌دزدد. در میانهٔ داستان به‌هنگام شتربانی و درگیری با شتر مست به درون چاهی پناه می‌برد که پس از مدت کوتاهی متوجه می‌شود پر از افعی است و ترس مهیب او را به ناگاه پیر و ازکارافتاده می‌کند. او در پایان داستان حاضر نمی‌شود با مادر خود از روستا برود و در نهایت خودخواهی خواهان تصاحب مایملک خانواده می‌شود.

برادر او، ابراو، ابتدا شخصیتی صبورتر دارد و، با وجود اجحاف دیگران، به تأمین خوراک خانواده کمک می‌کند اما در میانهٔ داستان روبه‌روی مادر خود قرار می‌گیرد و حتی تا آستانهٔ کشتن او پیش می‌رود: «ابراو خود را به زیر انداخت و لب گودال، تقریباً، روی شکم خوابید و التماس کرد: ورخیز! مادر من ورخیز! مگذار دیوانه بشوم. من تو را می‌کشم مادر. من تو را می‌کشم!» (۴۲۰). در پایان، همین ابراو نادم دوباره به خانه و به سوی مادر می‌آید و هموست که با دایی و در کنار مادر خود حاضر به رفتن از روستا می‌شود.

در *خوشه‌های خشم* شاهد تغییر شخصیت و هویت ماجود، مادر خانواده، و تام، پسر خانواده، هستیم که با مرگان و ابراو هم‌خوانی دارد. شخصیت کیسی، که کشیش دهکده است، نیز دچار تغییر می‌شود. در جامعهٔ امریکا در زمان رخداد داستان، یعنی دورهٔ بحران اقتصادی دههٔ ۱۹۳۰، هنوز زنان امریکا از حقوق برابر در همهٔ زمینه‌ها برخوردار نبودند و فقط ده سال از کسب حق رأی زنان می‌گذشت. در این شرایط، سرپرستی و تصمیم‌گیری با پدر یا پسر بزرگ یا، در صورت نبود آنها، یکی دیگر از مردان خانواده بود. خانوادهٔ کشاورز جود و مادر خانواده، ماجود، هم تابع این سنت بودند اما در شرایط بحرانی شخصیت ماجود از غذا پختن و فراهم کردن آسایش خانواده فراتر می‌رود، چندین بار تغییر می‌کند، و او نقش تعیین‌کننده و رهبری خانواده را به عهده می‌گیرد. در صحرای خشک کالیفرنیا در نیمه‌های راه که یکی از کامیون‌ها خراب می‌شود و قرار می‌شود تام و کیسی بمانند و پدر هم با این تصمیم موافق بود، مادر با دستهٔ جک در برابر تصمیم پدر و جمع قد علم کرد و عاقبت رأی خود را به کرسی نشاند.

پدر گفت: خب زود راه بیفتیم شاید بتونیم صد میل دیگه بریم. مادر در برابر او قرار گرفت: من نمیام. ـ چی؟ تو نمیای؟ باید بیای، باید به کارهای خونواده برسی. پدر از این طغیان متعجب بود. مادر به اتومبیل نزدیک شد، دست به درون برد و چیزی را جست، دستهٔ جک را بیرون کشید، آن را در دست خود به نوسان درآورد و گفت: من نمیام (۱۹۴).

ماجود در همین سفر یک بار دیگر نیز شخصیت تازه‌ای از خود نشان می‌دهد و تمام شب، بالای کامیون در حال حرکت، در کنار مادر بزرگ محتضر می‌ماند و سکوت می‌کند تا مبادا توقف در آن صحرای بی‌آب‌وعلف با کامیون زهواردررفته‌ای که به زور راه می‌رود منجر به نیمه‌کاره ماندن سفر و از بین رفتن خانواده در صحرا شود.

تام، پسر خانواده، در یک درگیری، جوان مستی را که به او حمله کرده بود با کارد کشته و پس از سپری کردن چهار سال حبس به قید ضمانت آزاد شده و نزد خانواده بازگشته است. او در ابتدای داستان شخصیتی محافظه‌کار دارد و مراقب است مبادا کاری کند که دوباره به زندان بیفتد. مانند ابراو برای مرگان، او نیز برای ماجود همیار است و به خانواده کمک می‌کند اما در نیمهٔ داستان شخصیت او با دیدن بی‌انصافی مالکان زمین در پرداخت دستمزد به کارگران و شرایط کثیف و فاقد امکانات اردوگاه‌ها رفته‌رفته تغییر می‌کند و پس از ایستادگی در برابر تهاجم پلیس‌ها و کشتن ناگزیر یکی از آنها زندگی زیرزمینی اختیار می‌کند.

کشیش کیسی نیز، که در ابتدا به دلیل عدم خلوص در حرفه‌اش از این شغل استعفا داده بود، حقانیت دین مسیح را به طریق خاصی و در باطن خود پیدا می‌کند و سرانجام جان خود را بر سر مبارزه با ستم مباشران و پلیس و دفاع از حقوق مهاجران هم‌وطنش از دست می‌دهد.

۳. نتیجه‌گیری

از دیدگاه نوتاریخ‌گرایان اثر ادبی در خلاء آفریده نمی‌شود. نویسنده، در جریان شرایط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی جامعه‌اش، هم تأثیر می‌پذیرد و هم تأثیر می‌گذارد و این تأثیر را در رمانش بازمی‌آفریند و علاوه بر آن با آثار آفریده‌شده در زمان و مکان وقوع داستان، یا زمان های قبل یا بعد از آن، در تعامل است. دو رمان *جای خالی سلوچ*

و *خوشه‌های خشم* از نگاه نوتاریخ‌نگرایی از زندگی هر دو نویسنده تأثیر پذیرفته‌اند. هر دو نویسنده شرایط تاریخی زمان اثر را در رمانشان بازنمایی کرده‌اند. دولت‌آبادی تجربهٔ زیستن در روستا را دارد و خمیرمایهٔ *جای خالی سلوچ* را سال‌ها در ذهن خود و با خود حمل کرده است. وی تأثیر اصلاحات ارضی دههٔ ۱۳۴۰ را بر خانواده‌ای روستایی به نمایش در می‌آورد. اشتاین‌بک هم خود تجربهٔ کارگری و روزهای سخت را داشت و، تحت تأثیر رکود اقتصادی امریکا در دههٔ ۱۹۳۰، از دست دادن زمین کشاورزان و مهاجرت اجباری آنان را در قالب زندگی یک خانوادهٔ کشاورز ترسیم کرد. هر دو رمان با دیگر آثار ادبی هم‌زمان، قبل و بعد از خود در تعامل بوده‌اند.

شباهت‌های سبکی ــ رئالیسم در شکل وسیع و ناتورالیسم در شکل محدودتر ــ نیز در هر دو اثر وجود دارد. هر دو نویسنده برای نشان دادن حقیقت نسبی در جامعه، همانند اندیشهٔ فوکو، آن واقعهٔ تاریخی را با پرداختن به حاشیه‌نشینان و گفتمان‌های ضعیف در رمان نشان داده‌اند و روند تغییر هویت شخصیت‌ها را با تأثیرپذیری از حوادث و اتفاقات جامعه به تصویر کشیده‌اند.

منابع

ابراهیمی، سیدرضا. «مقایسهٔ تطبیقی شخصیت‌پردازی و درون‌مایه در دو رمان *جای خالی سلوچ* و *خوشه‌های خشم*» *فصلنامهٔ تخصصی زبان و ادب فارسی*. ۳/۱ (تابستان ۱۳۸۹): ۱–۱۷.

احمدی، بابک. *نویسندگان قرن بیستم فرانسه: میشل فوکو*. تهران: نشر ماهی، ۱۳۸۴.

اسدی امجد، فاضل و یاسر ذوالفقاری. «جنسیت، قدرت، و کاربرد زبان از دیدگاه تاریخگرایی نوین در *گلنگری گلن راس* اثر دیوید ممت». *نقد ادبی*. ۷/۲ (پاییز ۱۳۸۸): ۳۷–۵۸.

اشتاین‌بک، جان. *خوشه‌های خشم*. ترجمهٔ شاهرخ مسکوب، عبدالرحیم احمدی. تهران: امیرکبیر، ۲۵۳۶.

استراترن، پل. فوکو در ۹۰ دقیقه. ترجمهٔ فرزین هومانفر. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۵.

برسلر، چارلز. *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*. ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۶.

پرهام، سیروس. *رئالیسم و ضدرئالیسم در ادبیات*. تهران: آگاه، ۱۳۶۲.

تایسن، لُیس. *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده، فاطمه حسینی. تهران: نگاه امروز، حکایت قلم نوین، ۱۳۸۷.

چهل‌تن، امیرحسن و فریدون فریاد. *ما نیز مردمی هستیم*. تهران: پارسی، ۱۳۶۸.

دولت‌آبادی، محمود. *جای خالی سلوچ*. تهران: نشر نو، ۱۳۶۱.

ضیمران، محمد. *میشل فوکو: دانش و قدرت*. تهران: هرمس، ۱۳۹۶.

شریفیان، مهدی و فرامرز رحمانی. «تحلیل عناصر ناتورالیستی در داستان‌های محمود دولت‌آبادی». *ادب فارسی*. ۱/۳ (بهار و تابستان ۱۳۹۲): ۱۴۹–۱۶۸.

شمعی، میلاد و مینو بیطرفان. «تحلیل تطبیقی *جای خالی سلوچ* دولت‌آبادی با رمان *مادر* اثر پرل باک». *ادب‌پژوهی*. ۱۴/۴ (زمستان ۱۳۸۹): ۶۷–۹۱.

شهپرراد، کتایون. *رمان، درخت هزارریشه. بررسی آثار داستانی محمود دولت‌آبادی از آغاز تا کلیدر*. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده. تهران: معین، ۱۳۸۲.

قربانی، محمدرضا. *نقد و تفسیر آثار محمود دولت‌آبادی*. تهران: آروین، ۱۳۷۳.

میلانی، عباس. *تجدد و تجددستیزی در ایران*. تهران: اختران، ۱۳۷۸.

ویگر، ویلیس. *تاریخ ادبیات امریکا*. ترجمهٔ حسن جوادی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۹.

Gallagher, Catherine & Greenblatt Stephen. *Practicing New Historicism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

ebultan.com/جان–اشتاین–بک (بازیابی در ۱۳۹۷/۱۰/۹)

Malpas, Simon. "Historicism". *The Routhledge Companion to Critical Theory*. Paul Wake and Simon Malpas. New York: Routledge, 2006.