تأثیر جنگهای دهه چهل و پنجاه شمسی بر جریان مدرنیسم در ادبیات داستانی ایران

(ص۳۰۶-۲۸۹)

فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)

علمی- پژوهشی

سال دهم- شماره دوم- تابستان ۱۳۹۶- شماره پیاپی۳۶

دکتر حمیرا زمردی[۱]، شایسته سادات موسوی(نویسنده مسئول)[۲]

تاریخ دریافت مقاله: بهار ۱۳۹۵

تاریخ پذیرش قطعی مقاله: بهار ۱۳۹۶

چکیده

این نوشتار در نظر دارد به بررسی تأثیر جُنگهای ادبی دهه چهل و پنجاه بر جریان مدرنیسم بپردازد. داستان‌نویسی در ایران از دهه بیست به بعد با تب و تاب اعتراضات اجتماعی درآمیخت و داستان‌نویسان خود را متعهد و ملزم به بازنمایی واقعیات اجتماعی میدانستند. تسلط ادبیات متعهد بر فضای داستان‌نویسی ایران تا دهه چهل ادامه پیدا کرد اما این فضای تک صدایی در دهه چهل شروع به تغییر کرد، نویسندگان جوان و پیشرو گرد هم آمدند و در شهرهای مختلف ایران به تشکیل انجمن‌های ادبی متعددی دست زدند. تشکیل این انجمن‌های ادبی اغلب با انتشار گاهنامه هایی با عنوان جُنگ(Miscellanea) همراه بود، از جمله: جُنگ بازار، جُنگ پارت، فلک‌الافلاک، جُنگ هنر و ادبیات جنوب و... در این جنگها نویسندگان و مترجمان ایرانی به اهمیت تغییر در نگرش، زبان و فرم در ادبیات داستانی ایران اشاره کردند و علاوه بر چاپ مقاله‌هایی درباره مدرنیسم و تمهیدات آن، کوشیدند با انتشار ترجمه‌هایی از آثار مدرنیستی غرب و همچنین داستان‌های کوتاه فارسی از نویسندگان مدرنیست ایران، جریان مدرنیسم در ادبیات داستانی ایران را جان دهند. جنگ اصفهان با در پیش گرفتن یک خط مشی واحد برای سالهای متمادی بر لزوم تغییر ادبیات داستانی سنتی ایران اصرار ورزیدند. برخی از مهمترین چهره‌های ادبیات مدرنیستی ایران را میتوان در میان این حلقه دید، از جمله: هوشنگ گلشیری، بهرام صادقی، تقی مدرسی، ابوالحسن نجفی.

کلید واژگان: دهه‌های چهل و پنجاه، مدرنیسم، ادبیات داستانی ایران، جنگها، جنگ اصفهان

[۱] - دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران zomorrodi@ut.ac.ir

[۲] - دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران Shayesteh_mousavi@ yahoo.com

Archive of SID

www.SID.ir

مدرنیسم در ادبیات داستانی ایران: پیشینه و عوامل مؤثر

انتشار *بوف کور* (۱۳۱۵ ش) را عموماً نقطهٔ آغازین جریان مدرنیسم در ادبیات ایران دانسته‌اند اما در حقیقت تا دههٔ چهل شمسی نمیتوان در ادبیات داستانی ایران از مدرنیسم به‌عنوان یک «جریان» یاد کرد.

اگر در شرایط سیاسی و اجتماعی ایران در دههٔ بیست هجری، نویسندگان را ناگزیر نمیشدند که در راستای اهداف سیاسی خود از ادبیات سود بجویند، شاید طرح نوینی که صادق هدایت در *بوف کور* درانداخته بود، مدتها زودتر به ثمر می‌نشست و داستان‌نویسی، آن جریانی را ایجاد میکرد که حدود سی سال بعد، به همت جمعی از نویسندگان جوان به راه افتاد.

ادبیات متعهد اولین بار با انقلاب مشروطه به ایران راه یافت. «انقلاب مشروطیت نیازهای فکری و اجتماعی تازه‌ای را پیش کشید و بر کمبودها و کم و کسری‌های موجود اجتماعی – سیاسی تاکید ورزید.» (تجدد ادبی در دورهٔ مشروطه: ۵۹۲)

اما پس از شهریور ۱۳۲۰ و با برکنار شدن رضا شاه بود که ادبیات متعهد، آزادانه‌ترین روزهای خود را تجربه کرد. در آن سالها در سایهٔ آزادی بیان نسبیی که حاصل شده بود، بحثهای ایدئولوژیک رونق گرفت. چپگراها، ملّی‌گراها و اسلام‌گراها هریک فرصت یافتند تا به تبلیغ برنامه‌های خود بپردازند. در نتیجه گستره‌ای از نگرشهای سیاسی و ادبی پدید آمد. روشنفکران ایرانی در قرن بیستم: ۱۱۲)

ادبیات متعهّد، تقیّد نویسنده به ترویج مفاهیمی چون عدالت و آزادی را الزامی میدانست و نویسندگان ایرانی، اغلبِ «اصول آن را از مارکسیسم یا، دقیق‌تر، آنچه به عنوان مارکسیسم درک میکردند» (سیاست نوشتار: ۱۳۶) گرفته بودند.

«با حمایت آشکار احزاب سیاسی، مجلات جدیدی مثل *روزگار نو* و *پیام نو* ادبیات را به سیاست پیوند زدند... در این دوره فعالیت بیشتر مترجمان نیز در همین جهت بود... نگاهی به کتابهای ترجمه شدهٔ این دوره نشان میدهد که تعهّد، عامل عمدهٔ انتخاب آثار برای ترجمه بوده است.» (همان: ۱۳۷)

از این لحاظ میتوان سالهای ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ (سال کودتا) را یک دورهٔ مشخص و مجزا در تاریخ ادبیات معاصر فارسی به‌حساب آورد. اما حتی با گذشت این دوره نیز هنوز زمان رونق ادبیات مدرن فرا نرسیده بود، چرا که این بار با سرنگونی دولت مصدق و اعمال فشار توسط حکومت محمدرضا شاه آن فضای نسبتاً باز سیاسی از میان رفت و نومیدی و وازدگی جامعهٔ نویسندگان را فرا گرفت.

هم از این روست که هفت- هشت سال ابتدایی پس از کودتا (۱۳۳۲ تا اواخر دههٔ سی) را بایست دورهٔ دلسردی و رکود در داستان‌نویسی ایران نیز به حساب آورد؛ اما در اواخر دههٔ سی زمزمهٔ تحولی دوباره به گوش میرسد. در این زمان است که نویسندگانِ *صدف* پایان هفت سال سکوت را

Archive of SID

www.SID.ir

این‌چنین نوید میدهند: «زمان رسیدن دمل کهنه‌ای که در قلب و مغز روشنفکران آماس کرده فرارسیده‌است و ما در لحظهٔ حساس و پرارزشی قرارگرفته‌ایم.» (صدف، ۱۳۴۷: ۶۸۰)

در همین سالهاست (دههٔ ۱۳۴۰) که داستان‌نویسی ایران دوباره به تکاپو می‌افتد. این دهه، سالهای رشد جریان مدرنیستی در ادبیات ایران نیز هست چرا که سرخوردگی بعد از کودتا هنرمند را از ایجاد تغییر در جهان بیرون نومید و به درونگرایی وادار کرده بود. نویسندگان جوانی که در پی یافتن رویکرد جدیدی به زندگی و واقعیت عصر خویش بودند دریافتند که چنین امری تنها در قالب فرمها و ساختهای تازه بیان‌شدنی است. هدایت با نگارش *بوف‌کور* راه را برای نویسندگانی که به فرم و زبان توجه یافته بودند، باز کرده بود، به طوری که ردپای فرم بحرانی و فضای وهم‌آلود و تاریک *بوف‌کور* را میتوان در تعداد زیادی از داستانهای مدرنیستی باز جست.

در دههٔ چهل شمسی تمایلات مدرنیستی نویسندگان ایرانی رو به رشد گذاشت. نویسندگان جوان و پیشرو گرد هم آمدند و در شهرهای مختلف ایران به تشکیل انجمنهای ادبی متعددی دست زدند. تشکیل این انجمنهای ادبی اغلب با انتشار گاهنامه‌هایی با عنوان "جُنگ" همراه بود؛ *آرش*، *بازار*[۱]، *جنگ پارت*[۲]، *جنگ فلک‌الافلاک*[۳]، *هنر و ادبیات جنوب*[۴] و *جنگ اصفهان* از آن جمله‌اند.

نشریات محلی صدای نویسندگان بومی را نیز به گوش مخاطبان رساندند و فضای تک‌صدایی ادبیات سیاسی ایران را به جانب چندصدایی‌شدن سوق دادند.

در این جنگها نویسندگان و مترجمان ایرانی به اهمیت تغییر در نگرش، زبان و فرم در ادبیات داستانی ایران اشاره کردند. اهمیت و تأثیر این جنگ‌ها در تحول ادبی، به ویژه در زمینهٔ داستان‌نویسی، را می‌توان ذیل سه حوزه دسته‌بندی کرد: اول معرفی نویسندگان مدرنیست اروپا و آمریکا و ترجمهٔ آثاری از ایشان، دوم معرفی نویسندگان نوگرای فارسی‌زبان و چاپ آثاری که بوی نوجویی داشتند و سوم و مهمتر از همه انتشار مقالات و گفتگوهایی در باب مسایل نظری و کیفیت آثار نوجویانه.

از میان تمام این جنگها میتوان *جُنگ اصفهان* (۱۳۴۴-۱۳۵۲ ش) را تأثیرگذارترین نشریه در ترویج این جریان دانست چرا که با اینکه هدف اصلی تمام این جنگها دست‌یافتن به فرم تازه‌ای در ادبیات

---

[۱]. *بازار- ویژهٔ هنر و ادبیات*، در شهر رشت و حدود پنج سال (خرداد ۱۳۴۴- بهمن ۱۳۴۸) منتشرمیشد.

[۲]. از جمله جنگهایی است که به همت نویسندگان و شاعران مشهد، در تیرماه سال ۱۳۴۵ منتشر شد و البته بیش از یک شماره بخت انتشار نیافت.

[۳]. این جنگ دو شماره‌ای (فروردین۱۳۵۰ _ زمستان ۱۳۵۱) به سرپرستی غلامحسین نصیری‌پور به چاپ رسید و صدای شعر و ادبیات لرستان، به مرکزیت خرّم‌آباد، بود.

[۴]. از جنگهای تأثیرگذار دههٔ چهل است که به‌صورت ضمیمهٔ روزنامهٔ پرچم *خاورمیانه*، به صاحب‌امتیازی حسن عرب، و به سرپرستی منصور خاکسار در ۹ شماره به چاپ رسید. اولین شمارهٔ آن در فروردین ۱۳۴۵ و شمارهٔ دوم در اردیبهشت همان سال منتشر شد. «چاپ آثاری از شروود اندرسن، ارنست همینگوی و جی. دی. سالینجر [در شمارهٔ دوم] نشان از رویکرد نشریه به ادبیات نو آمریکا دارد.» (کتاب خوزستان: ۸۳/۲)

Archive of SID

www.SID.ir

و هنر بود تا بدان وسیله ناکامی خود از سیاسی‌نگاریهای دهۀ سی را جبران کنند، اما به گفتۀ میرعابدینی جنگهای ادبی این سالها اکثراً «کشکولهایی بودند که اغلب مقالاتی، بی‌هیچ رابطۀ خاص... در آنها گردآوری شده بود.» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۶۶۵). او به‌حق *جنگ اصفهان* را از این دسته جدا میکند و مینویسد: «شاید بتوان *جنگ اصفهان* را از جنگهایی دانست که با چاپ مطالب بهم وابسته و پیوسته، خط مشی ادبی ویژه‌ای را دنبال‌میکرد.» (همانجا)

اولین شمارۀ این جنگ در تابستان ۱۳۴۴ انتشار یافت و تا سال ۱۳۵۲ ده شماره از آن منتشر شد. پس از این تاریخ نشریه توقیف شد. هفت سال بعد یعنی در سال ۱۳۶۰ یازدهمین و آخرین شمارۀ آن به چاپ رسید و سپس انتشار آن برای همیشه متوقف شد.

هرچند این جُنگ نیز نهایتاً بعد از گذشت سالهای متمادی انتشار به سرنوشت محتوم دیگر نشریات گرفتار آمد و توقیف شد اما خط سیر مشخص، و سالهای نسبتاً طولانی انتشارش آن را به یکی از تأثیرگذارترین جنگهای ادبی، خصوصاً در عرصۀ داستان، بدل ساخت.

عزم جزم نویسندگان برای گردآوری مجموعه‌ای منسجم در سرمقالۀ دفتر ششم جنگ (بهار ۱۳۴۷) مشهود است:

«مسئولان "جُنگ" همواره سعی داشته‌اند از انتشار شماره‌هایی کشکول‌وار بپرهیزند و بکوشند... مطالب (حتی از نظر تقدّم و تأخر در چاپ) به هم پیوسته و وابسته باشند.» (ص ۴)

هرچند گردآورندگان دیگر جنگها نیز دعوی نو کردن ادبیات را داشتند و لزوم آن را احساس کرده بودند، اما از میان تمام آنها نویسندگان *جنگ اصفهان* هستند که اکثراً از دید انتقادی- نظری مشخصّی در این زمینه بهره‌مندند و در کلام ساده میدانند که چه میخواهند.

از طرف دیگر اهتمام نویسندگان این جنگ به داستان ، برخلاف اغلب دیگر جنگها، اگر بیش از شعر نباشد، کمتر هم نیست؛ چراکه شمار زیادی از دست‌اندرکاران این جنگ خود از داستان‌نویسان بنام ایرانی بودند یا شدند.

در سرمقالۀ دفتر ششم جنگ آمده‌است: «در کشور ما، در این سالهای اخیر، شاید در اثر توجه فوق‌العاده و بایسته‌ای که به شعر و شاعری شده است، کار داستانسرایی تا اندازه‌ای مهجور و متوقف مانده، و حتی از نظر میزان تولید و مصرف، در درجۀ دوم اهمیت قرار گرفته است... هنوز داستان رونق و جهشی را که شایستۀ سابقۀ درخشانش باشد به دست نیاورده است.» (همان: ۶)

جنگ اصفهان با انتشار مقالات، داستانها، شعرها و ترجمه‌های یک‌جهت توانست مسیر داستان‌نویسی مدرن فارسی را روشنتر سازد.

Archive of SID

www.SID.ir

نویسندگان جنگ پیش از اینکه به انتشار نشریه دست بزنند، در اصفهان یک حلقهٔ ادبی[۱] تشکیل داده بودند. هستهٔ مرکزی این حلقه توسط ابوالحسن نجفی، محمد حقوقی، هوشنگ و احمد گلشیری شکل‌گرفت (صد سال داستان‌نویسی در ایران: ۱۲۱۶) و بعدها تعداد زیادی از نویسندگان و شاعران جوان به این حلقه پیوستند.[۲] آنها تصمیم گرفتند که هر هفته جلسات ادبی برگزار و محصول کار اعضای جلسه را به صورت جنگی منتشر کنند. بنابراین هریک از آنها طی هر جلسه در یک ارتباط متقابل، کاری را به سایر اعضای گروه ارائه میداد و منحصراً درباره هنر و ادبیات به بحث مینشستند، (همانجا)

نویسندگان این جنگ چه از لحاظ نظری- با چاپ ترجمه‌ها و مقالات علمی دربارهٔ رویکردها، نظریه ها و صناعات ادبی مدرنیستی - و چه از لحاظ عملی – با چاپ ترجمه‌هایی از داستانهای مدرنیستی جهان و یا آثار نویسندگان مدرنیست ایران- در شناساندن این جریان به نویسندگان ایرانی نقش بسزایی داشتند. در حقیقت تفاوت گردآورندگان این جنگ با دیگر جنگ‌ها این بود که نه تنها برای ایجاد تغییر در داستان‌نویسی ایران مشتاق بودند، بلکه با آگاهی نظری به راه‌ها و شیوه‌های این نوجویی، تمام اهتمام خود را نیز در همین جهت مصروف کرده بودند و از حاشیه‌روی و پراکنده‌کاری دوری میجستند.

با فرا رسیدن انقلاب و گل‌کردنِ دوبارهٔ ادبیات انقلابی، ادبیات مدرنیستی برای مدتی از رونق افتاد. هر چند در سالهای بعد، با فرونشستن تب و تاب سالهای انقلاب، بار دیگر نویسندگان مدرنیست به کار خود مشغول شدند. در این دوره نیز هوشنگ گلشیری، یکی از گردانندگان اصلی *جنگ اصفهان*، به عنوان تئوریسین داستان‌نویسی مدرن ایران، پیشتاز این عرصه بود اما در این دوره نویسندگان مدرنگرای جوان نیز به این حلقه پیوستند و بر غنای این نوع داستان‌نویسی افزودند؛ عباس معروفی با *سمفونی مردگان* (۱۳۶۸)، منیرو روانی‌پور با رمان *اهل غرق* (۱۳۶۸)، علی مؤذنی با رمان *نوشدارو* (۱۳۷۰)، محمد محمدعلی با *نقش پنهان* (۱۳۷۰)، حسین سناپور با *نیمه غایب* (۱۳۷۸) و شهریار مندنی‌پور با *دل دل‌دادگی* (۱۳۷۷) از سرآمدان داستان‌نویسی مدرنیستی پس از انقلاب هستند.

۲- مباحث نظری در جُنگها

همانگونه که گفته شد، طرح مسایل نظری و بیان ملزومات و تمهیدات دسترسی به شیوهٔ نو یکی از مهم‌ترین مباحثی بود که در جُنگها مطرح شد و اساس نظری این تحول را مهیا ساخت. هر چند آنچنانکه خواهیم دید اهتمام به مسایل نظری در *جُنگ اصفهان* منسجم‌تر و مستمرتر از هر جُنگ

---

[۱]. این حلقه در ابتدا حلقه ادبی صائب نام گرفت و سپس به جنگ اصفهان تغییر نام داد، بنگرید به:
Jalil Doostkhah,"Jong-E Esfahan", *Encyclopeadia Iranica*.
http://www.iranicaonline.org/articles/jong-esfahan

[۲]. برای دیدن نام دیگر اعضا بنگرید به: Jalil Doostkhah,"Jong-E Esfahan" .

www.SID.ir

دیگر بروز پیدا میکند اما پیش از انتشـار جنگ اصـفهان، گردآورندگان نشـریات دیگر نیز به اهمیت طرح مباحث نظری برای ایجاد تغییر پی برده بودند.

۲-۱- مفهوم دگرگونهٔ واقعیت

در اولین شمارهٔ *آرش* مقاله‌ای از ا ستفن ا سپندر[1] آمده ا ست با عنوان "جنبش مدرنیزم پایان یافته ا ست." (آرش، شمارهٔ اول؛ ۶۵-۷۱). جالب آنکه آنگاه که ا سپندر از پایان مدرنیسم سخن میگوید، زمزمه‌های آن تازه در ایران شنیده میشود؛ البته ا سپندر آن وجه از مدرنیسم را پایان یافته میداند، که مدرنیسـم را در مدرنیته خلاصـه میکند. او میگوید آن وجه از جنبش مدرنیزم که مدرن بودن محض را بر هنر تحمیل میکند[2]، دیگر رنگ باخته است. بسط حساسیت نسبت به پدیده‌های عصر مدرن از قبیل ماشینیزم و شهرهای صنعتی، هنرمندنماییهای نخ‌نما شدهٔ عصر است:

«احمقانه‌ترین جنبه‌های مدرنیزم اشعاری بود که در آنها سعی میشد شعر را به ... سمفونیهایی که از سـوت کارخانه ترکیب مییافت، تبدیل‌کنند. اما این تلاشـها تنها شـکلکهایی از هدفهای نوجویی عمیق... بشمار می‌آمد.» (اسپندر، ۱۳۴۰: ۶۷)

اما اسـپندر پس از این میگوید مدرنیسـتهایی که به‌تدریج از مرام‌های افراطی مدرنیسـتی و از هنجارشکنی‌ها، عزلت‌پرستی‌ها و سیاه‌نمایی‌های خودنمایانه دوری جستند، توانستند وجهی مردمی و ماندگار از مدرنیسـم بسـازند؛ «رفته‌رفته مدرنیسـتها بسـوی اجتماع و سـنتها رانده شـدند... به‌وجودآمدن چنین وضـعیتی اجتناب‌ناپذیر بود زیرا مدرنیسـتها بسـیاری از قوانین قراردادی را به دورانداخته و موانع بی‌شماری بر سر راه احساسات منزوی خود قرار دادند.» (همان: ۷۰)

اما نگاه نویسندهٔ مدرنیست به اجتماع و سنت، در هر حال نگاهی متفاوت است. نویسندهٔ مدرنیست چون به واقعیت از وجهی دیگر می‌نگرد، نمی‌تواند همچون نویسـندهٔ برای مثال رئالیسـت، با جامعه همسو و همخو باشد. توجه نویسندگان مدرنیست به وجوه دیگرگونهٔ واقعیت، مسئله‌ای است که در بسـیاری از مقالات و گفتگوهای نویسـندگان مدرنیسـت بروز می‌یابد. نویسـندگان مدرنیسـت اغلب بخاطر دوری‌گزینی از مرامهای مرسـوم اجتماع، به دوری از «واقعیت» و پشـت کردن به آن متهم شده‌اند اما ایشان خود معتقدند که از قضا بیش از دیگر نویسندگان به واقعیت پایبند هستند، لیکن آنها واقعیت را دگرگونه می‌بینند.

یکی از تأثیرگذارترین مقالاتی که در باب «واقعیت» در جُنگ‌ها به طبع رسـید، مقاله‌ای اسـت از ناتالی ساروت، یکی از مهمترین نظریه‌پردازان "رمان نو"، با نام «دو گونه واقعیت هست». این مقاله در نخستین شماره از سال سوم جُنگ *بازار* و به ترجمهٔ ابوالحسن نجفی به چاپ رسید. در این مقاله

---

[1] . stephen spender

[2]. اشاره به جمله‌ای از آرتور رمبو که می‌گوید: "Il faut etre absolument moderne" (باید مطلقاً مدرن بود).

www.SID.ir

به اختلاف‌نظر میان دو جریان «رئالیسم سوسیالیستی» و «رمان نو» اشاره شده است. ساروت از اتهام "هنر برای هنر" که بر طرفداران رمان نو می‌بندند و – البته بهانه‌ایست برای بی‌تعهد جلوه‌دادن آنها- تبری میجوید و میگوید که ایشان تنها تعهد را به گونه‌ای دیگر معنا میکنند: «تعهد در برابر **واقعیت**». (← سال چهارم، شماره ۳۲ (۱۳۴۷)، ص ۴)

از نظر ساروت:

«برای نویسنده دو گونه واقعیت هست. نخست واقعیتی که همه کس آن را می‌بیند و با نخستین نگاه میتواند آن را حس کند، همان واقعیتی که هر کس چون در برابر آن قرار گیرد میتواند آن را ببیند، واقعیتی که یا شناخته شده است یا به آسانی ممکن است شناخته شود... بیان این واقعیت کار روزنامه‌نگار است، از نوع سند و گزارش است. این قلمروی نیست که کوشش خلاق رمان‌نویس معطوف به آن شود. واقعیت برای رمان‌نویس چیزی است که هنوز شناخته نیست و بنابراین نمیتواند در شکلها و قالبهای مستعمل و شناخته شده درآید و به خلق شیوه‌های تازهٔ بیان و شکل‌های جدیدِ تعبیر نیازمند است. "پل کله"[۱] گفته است: "هنر مرئی را منعکس نمیکند بلکه نامرئی را مرئی میکند."» (همانجا)

سپس ساروت به این میپردازد که روند تبدیل این نامرئیات به مرئیات و نهانیها به عیانیها چیست؟

او این امر را در گرو تلاش و تداوم هموارهٔ نویسنده در جهت کشف قالبها و فرمهای جدید میداند تا آنجا که حتی بر این تلاش نام «پژوهش» می‌نهد و همچون کاوش و پژوهش علمی مجدّانه‌ای آن را بر هر نویسنده واجب می‌شمرد و معتقد است «این جنبش، چنان طبیعی، چنان لازم و چنان مداوم است که گفته‌اند: "سنّتِ هنر و ادبیات، مبارزه با سنّت است."» (همانجا)

این کلمات بسیار آشنا به نظر می‌آیند وقتی که در *جنگ اصفهان* می‌خوانیم: «هنر، مانند علم، مانند ادراک، مانند هرگونه فعالیت ذهن با واقعیت در کشاکش است و احتیاج به پژوهش و کوشش و کشف صورت‌ها و قالب‌های تازه دارد.» (به نقل از میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۶۶۶)

تعارض واقعیت رئالیستی با واقعیت مدرنیستی، اصلی است که هواداران نوجویی به آن توجه تام و تمام نشان داده‌اند. اگر بپذیریم که انتخاب مقالات یک نشریه نه از سر تصادف، بلکه احتمالاً به دلیل حساسیت یک موضوع و اهمیت آن در برههٔ زمانی‌خاص است، چاپ مقالهٔ «گفتگویی دربارهٔ رمان» در *جُنگ پارت* را نیز بایست برخاسته از دید انتقادی جمعی از جامعهٔ هنری ایران به ادبیات اجتماعی (رئالیستی) دانست. در این مقاله، که مصاحبه‌ای است از آندره موروا به ترجمهٔ مهدی علایی، تقلید از آثار نویسندگانی چون بالزاک و فلوبر که نمونهٔ اعلای رمان‌نویسان رئالیست و پایبندی به تعهدات اجتماعی هستند، مورد انتقاد قرار میگیرد. موروا میگوید:

---

[۱]. (Paul Klee) نقاش معروف آلمانی (۱۸۷۹– ۱۹۴۰)

www.SID.ir

«هر قالب هنری پیر میشود و از بین میرود... در سال ۱۹۱۴ مارسل پروست به بالزاک و فلوبر بیش از هر کسی ارادت داشت و آثار آنان را قیاس کار خود قرار داده بود و وقتی هم متوجه شـــد در این مورد اشـــتباه میکند آزادانه کنار گرفت... من پروســـت و فاکنر، این نویســـندگانی که خواننده را مجبور میکنند در زمان به جلو و عقب گام بردارد و بجهد، را تحســـین میکنم؛ این جنبش و تکان، دقّت خواننده‌ای را که تداوم داســـتان خواب‌آلودش کرده‌ا ست، برمی‌انگیزد. من کاملاً با کافکا و کامو که قهرمانانشان را آزاد از قیود اجتماعی خلق میکنند، موافقم.» (جُنگ پارت به نقل از موروا: ۸۱-۸۲)

- **مفهوم دیگرگونهٔ واقعیت در جُنگ اصفهان**

پرداختن به وجوه مختلف واقعیت، پایبندی نویسنده به واقعیات اجتماعی، ارتباط نویسنده با اجتماع از موضـوعاتی اسـت که در شـماره‌های مختلف *جنگ اصـفهان* بارها مورد بحث قرار گرفته اسـت. گردآورندگان این جنگ بیش از دیگر نشـــریات از لحاظ نظری اتفاق رأی دارند. یکی از این نظرگاه‌های مشترک، رویکرد دیگرگونه شان به واقعیت و اعتقاد به رنگ‌باختن معنای رئالیستی آن بود. نظرگاه مشترک دیگرشان اهمیت شیوهٔ پرداخت (تکنیک) در داستان بود که در سرمقالهٔ دفتر پنجم به‌وضوح به آن می‌پردازند:

«در رمان این زمان از نظر شیوهٔ پرداخت (تکنیک)، مسیرهای گوناگونی هست که با دید کلّی میتوان آنها را بر دو گونه شـمرد: شـیوهٔ "گفتگوی درونی" (جیمز جویس، ویرجینیا ولف، ویلیام فاکنر، ناتالی ساروت و از لحاظی مارسل پروست) و شیوهٔ "عکس‌برداری" از دنیای خارج (گوستاو فلوبر، ارنست همینگوی، آلن روب‌گریه). اما رمان این زمان، خواه از دنیای درون ذهن پرده بردارد و خواه روابط میان دنیای ذهن و دنیای خارج را دنبال کند، در همه حال به جستجوی واقعیت میرود، واقعیتی تمامتر و درستتر و دقیقتر و ملموستر از آنچه رمان قدیم میتوانست تسخیر کند.» (تابستان ۱۳۴۶: ۲)

جنگ اصـفهان در سـرمقالهٔ ویژه‌نامهٔ داسـتان، که در خرداد ۱۳۵۱، به چاپ میرسـد، بار دیگر به موضـوع «واقعیت» و رابطهٔ نویسـنده با واقعیت جهان میپردازد. این سـرمقاله قسـمتی اسـت از سخنرانی سیمون دوبووار با عنوان «آیا عمر داستان به سر آمده است؟»؛در این مقاله که به ترجمهٔ نجفی است، میخوانیم:

«جهان در حکم "تمامیتی ناتمام" اسـت. یعنی از یک‌سـو جهانی اسـت که برای همه ما یکسـان و واحد اسـت و از سـوی دیگر همه ما نسـبت به این جهان در "موقعیت"ایم. این موقعیت متضـمّن گذشتهٔ ما، طبقهٔ ما، وضع زندگی ما و طرحهای ماست. در یک کلمه: مجموعه اموری که فردیت ما را میسازند. و اما هر موقعیتی به‌نحوی از انحاء همهٔ جهان را دربرمیگیرد»

Archive of SID

www.SID.ir

در ادامهٔ همین سطور دوبووار اعلام میکند که این دربرگیری به معنای شناخت و اشراف کامل نیست، و حتّی میتواند به صورت جهل و ناآگاهی بروز یابد، مثلا یک پاریسی ممکن است از آنچه که امروز در فلان شهر هندوستان میگذرد بی‌خبر باشد، این ناآگاهی جزئی از زندگی فرد پاریسی و گویای وضعیت او نسبت به واقعیتِ یاد شده است. «بنابراین دربرگرفتن جهان نه بدان معناست که من [نویسنده] آن را تماماً میشناسم، بلکه بدین معناست که آن را "منعکس" میکنم، آن را خلاصه میکنم، یا آن را "بیان" میکنم... و موقعیتهای متفاوتی که ما نسبت به جهان داریم همان چیزی است که مبیّن اساسیترین خصوصیت زندگی بشری است و معرّف رابطهٔ انسان با جهان.» (جُنگ اصفهان به نقل از دوبووار، ۱۳۵۱: ۲)

دوبوار لزوم وجود داستان را در همین نکته میداند. چون این موقعیتهای متفاوت واحدهای مجزای دربسته نیستند. هر موقعیتی همچون پنجره‌ای به روی همه موقعیتهای دیگر و رو به همه جهان گشوده است و تنها داستان‌نویسان میتوانند این موقعیتهای متفاوت را با داستانهایشان به یکدیگر پیوند دهند. هم از این روست که نویسنده نتیجه میگیرد عمر داستان به سر نیامده است و هیچگاه نیز به سر نخواهد آمد.

بنابراین کار رمان‌نویس چیزی فراتر از بازنمود سادهٔ واقعیت عینی است. رمان‌نویس موظف است رابطهٔ خاص خودش را با جهان بازنمایی کند. بنابر عقیدهٔ نویسندگان *جنگ اصفهان*: « رمان‌نویس امروز خود را بالاتر از آن میداند که شارح یا ناقل حادثه‌ای باشد که، خواه اجتماعی یا عشقی یا روانی، درحقیقت باید در "ستون حوادث" روزنامه بازگو شود.» (تابستان ۱۳۴۶: ۲)

۲-۲- شخصیت در برابر پیرنگ

این تمایزگذاری میان داستان و آنچه در ستون حوادث روزنامه‌ها باید نقل شود، از برتری شخصیت‌پردازی بر پیرنگ در نزد مدرنیستها مایه میگیرد. تلقی نویسندگان مدرنیست از شخصیت بر دیدگاه بنیادستیزی است که از نظریات روانکاوانهٔ فروید نشئت میگرفت. به همین دلیل است که در داستانهای مدرنیستی «برخلاف داستان رئالیستی و ناتورالیستی که غالباً واجد کشمکشی بیرونی بین فرودستان و توانگران است، داستان مدرن نوعاً تعارض فرد با خودش را نشان میدهد و لذا کشمکشی دورنی را به نمایش میگذارد.» (داستان کوتاه در ایران: ۲۲/۲)

حوادث و ماجرا سازیهای پرکشمکش پیشین بایست جای خود را به بروز تأملات درونی نویسنده میداد و شخصیت‌پردازی جای پیرنگها و گره‌افکنیهای معمول را میگرفت. نویسندگان جنگ در جای دیگری اعلام میکنند که «چشم بەراه داستانهایی بوده و هستیم که در آنها نویسنده توانسته باشد با آگاهی از شگردهای متداول، داستانی بپردازد که یا نتیجهٔ تلفیق و ترکیب رایجترین شیوه‌های داستان‌نویسی امروز باشد و یا نمودار شیوهٔ خاص و تازه‌ای که داستان‌نویس توانسته است، عرضه کند، یعنی گامی فراتر از شیوه‌های معمول هفته‌نامه‌ها...» (دفتر ششم (بهار ۱۳۴۷): ۶)

Archive of SID

www.SID.ir

از همین‌روست که مفهوم قهرمان نیز در داستانهای مدرنیستی ناپدید میشود چرا که با از میان رفتن گره‌افکنیها و کشمکشهای داستانی، به خلق قهرمانی که با عادات نیک و گاه فراانسانی خود به رفع همهٔ مصایب نایل آید نیازی نیست.

شخصیت اصلی داستانهای مدرنیستی بیشتر موجودی منزوی و سرگشته است با انبوهی از اوهام آشفته و هذیانهای روحی. شاید به همین علّت است که برخی رمانهای نو را بخاطر ماهیت قهرمان‌گریزشان، غیرانسانی دانسته‌اند.

در مقاله‌ای از روب‌گریه که در دفتر یازدهم جنگ به ترجمهٔ نجفی منتشر شده است او از اتّهام ضدانسانی بودن رمان نو تبری میجوید:

«آیا در کلمهٔ انسانیت که به نام آن آثار ما را محکوم میکنند فریبی به کار نرفته است؟ و اگر این کلمه بی‌معنی نباشد، دقیقاً به چه معنی است؟... کسانی که آن را تنها ملاک ستایش و نکوهش قرار میدهند، تفکر مشخّص (و محدود) دربارهٔ انسان و موقعیت او در جهان و پدیده‌های هستیش را- شاید به عمد- با نوعی اعتقاد به اصلیت و مرکزیت انسان درمی‌آمیزند و بر اساس آن مدعی میشوند که هر چه در جهان هست معنایی یا دلالتی دارد...» (دفتر یازدهم، (تابستان ۱۳۶۰): ۴۱-۴۲)

او از اصالت دادن به بشر انتقاد میکند:

«از ما میخواهند که به ذات مشترک سراسر آفرینش ایمان بیاوریم... بنابراین اعتقاد به اصالت طبیعت سرآغاز هر نوع اعتقاد به اصالت بشر است، اگر رمان نو این "طبیعت" و واژگانی را که ادامه‌دهندهٔ اسطورهٔ آن است نفی میکند، به‌خلاف آنچه ادعاکرده‌اند به معنای نفی انسان نیست، بلکه نفی تصوری است که انسان را چون خدا در همه‌جا حاضر میبیند.» (همان: ۴۵)

از میان اعضای حلقهٔ اصفهان، هوشنگ گلشیری را میتوان جدّیترین و سخت‌کوشترین آنها دانست. او با نگارش مقالات و همچنین با پیاده‌کردن اصول داستان‌نویسی مدرن در آثارش توانست بیش از هرکس دیگر سرفصلهای نظری و عملی این جریان را به خوانندگان و نویسندگان ایرانی معرفی‌کند. در شمارهٔ پنجم جنگ مقالهٔ مفصّلی از او با نام «سی سال رمان‌نویسی ایران» به چاپ میرسد. این مقاله یکی از جدیترین، علمیترین و مهمترین مقالاتی است که تا آن زمان دربارهٔ تکنیکهای نوینی که مد نظر نویسندگان جدید بود، نوشته شده بود.

او در این مقاله به نقد سه رمان *بوف کور*، *ملکوت* (از بهرام صادقی) و *سنگ صبور* (از صادق چوبک) میپردازد؛ اما پیش از آنکه وارد نقد آنها شود، اصول انتقادی خود را بیان میکند. میتوان گفت بیان این اصول چندگانه بنحوی مرامنامهٔ مدرنیستهای ایرانی نیز هست. او میگوید:

Archive of SID

www.SID.ir

«رمان‌نویس آیینهٔ تمام‌نمای زمانهٔ خویش نیست تا ما بتوانیم آدمهای داستانش را در یک کفه بگذاریم و آدمهای زمانه‌اش را در کفه‌ای دیگر و به رأی‌العین ببینیم که چند سنگ از واقعیت زمانه‌اش به‌دور افتاده و آنگاه او را با دگنگ "ضد رئالیسم" برانیم.» (سی سال رمان‌نویسی: ۱۸۸)
در اصل بعدی او به تبیین ارتباط شخصیتهای داستان با واقعیت میپردازد و در اینجاست که به نظر دوبووار نزدیک میشود:
«هر رمان مخلوقی است در کنار واقعیت که آن را نمیتوان بر واقعیت زمانهٔ نویسندهٔ آن منطبق ساخت یا حتی زمانهٔ او را به‌عینه در آن باز شناخت. خلق و ابداعی است فراتر از حدود و ثغور پادرگریز و تنگ همهٔ مسائل مبتلا به زمان نویسنده. دنیاییست از آدمهای مخلوق نویسنده در زمان و مکانی خاص». گلشیری در اصل بعدی این زمان خاص را تبیین میکند و بر آن است که «پرداختن به زمان خصیصهٔ اساسی رمان قرن بیستم است» (همان، ۱۹۰) و هم‌صدا با آندره ژید میگوید که: «چرا رمان باید پاره‌ای باشد از زندگی؟ و اگر پاره‌ایست چرا باید حتما پاره‌ای از طول باشد و نه از عمق؟» (همانجا)
از همین‌روست که در رمان مدرن «گفتگوی درونی» جای گفتگوهای معهود را میگیرد. یک روز یا حتی یک ساعت میتواند زمان رمانی چند صد صفحه‌ای باشد؛ این ذهنیت و گفتگوی دورنی شخصیتها است که میتواند زمان را چنین کشدار کند. گلشیری اصل دیگری را نیز پیش‌میکشد:
«آدمها محدودند. دیگر از گروه بی‌شمار شخصیتهای جنگ‌وصلحی خبری نیست، اما همیشه هاله‌ای از ابهام گرد شخصیت رمان مدرن تنیده است که خود میتواند تغییر شکل بدهد و حتی دیگری بشود، چندین آدم و حتی بسیاران گردد.» (همان: ۱۹۱)
هرچند نمیتوان گفت که گردآورندگان *جنگ اصفهان* همواره در انتخاب آثاری که به چاپ رسانده‌اند این اصول نظری را پیش چشم داشته‌اند اما به جرئت میتوان گفت تا آن زمان در هیچ جنگ یا نشریهٔ ادبی دیگری این تعداد از داستانهای مدرنیستی در یکجا گرد نیامده بود و این میرساند که آنها کم‌وبیش اصول خود را در گزینش آثار نیز دخالت میداده‌اند.

۳- داستانهای مدرنیستی در جُنگها

مدرنیسم ایرانی در بسیاری جاها اصول خود را از «رمان نو» فرانسه گرفته است چرا که تعداد قابل توجهی از مترجمان و نویسندگان این دوره از جمله ابوالحسن نجفی، از تحصیل‌کردگان فرانسه بوده‌اند[۱]. رمان نو به پیشتازی آلن روب گریه و ناتالی ساروت در فرانسه و در اواخر دهه ۱۹۵۰ به وجود آمد. رمان نو که حتی آن را «ضد رمان» نیز نامیده‌اند به انتقاد از شیوه‌های سنتی روایت

[۱] – مقالهٔ مفهوم دقیق مدرنیسم از منظر شارل بودلر و کژتابیهای آن در شعر نو فارسی، برخی معیارهای رمان را نیز در زمینهٔ مدرنیته در برمیگیرد. (رک: سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی شمارهٔ۳۰، زمستان ۱۳۹٤)

www.SID.ir

عناصر داستانی مثل شخصیت و طرح میپردازد. یکی از تکنیک‌های پررنگ «رمان نو»، نزدیک شدن داستان به سینماست. در مقالهٔ «گفتگویی دربارهٔ رمان» چنانکه پیشتر از آن یاد شد، موروا مفهوم «واقعیت اجتماعی» را به پرسش میکشد و معتقد است که نویسندگان نسل آینده به چنین مفهومی پایبند نخواهند بود. او رویکرد روب‌گریه به شخصیت‌پردازی داستان را میپسندد و بر آن است که در آثار آینده، همچنان که در سینما، حرکات و اشیا جای اشخاص را خواهند گرفت.[۱] او خواهان گونهٔ تازه‌ای از داستان است که آن را "تجریدی" مینامد و در برابر داستان "تمثیلی" قرارش میدهد؛ به تصور موروا «بعد از این، فیلم احتیاجی را که یک انسان متوسط در خود برای داستان و گفتار و اشخاص حس میکند، ارضا خواهد کرد. نقشی را که سابقاً بالزاک و دیکنز بازی میکردند، از این لحظه پردهٔ سینما به عهده خواهد گرفت.» (همان: ۸۳) در این خطوط موروا به زیبایی‌شناسی «رمان نو» بسیار نزدیک میشود.

ابراهیم گلستان، یکی از نخستین نویسندگان مدرنیست ایرانی و کسی است که در آثار خود از این تکنیک بسیار سود جسته است. داستان‌هایی چون «ماهی و جفتش»، «سفر عصمت» و «طوطی مردهٔ همسایهٔ من» از داستان‌های اوست که به‌ترتیب در شماره‌های هفتم[۲]، یازدهم[۳] و دوازدهم[۴] *آرش* به چاپ رسید.

در اینجا باید یادآور شد نخستین بارقه‌های مدرنیسم در دههٔ چهل در آثار گلستان دیده میشود. مدرنیسم در آثار گلستان بیش از هرچیز در فرم و زبان داستان معنا پیدا میکند. «گلستان به تأثیر از ایماژیست‌ها و سینماگران در آثارش از "تصویر"های مدرن استفاده میکند.» (گزاره‌هائی در ادبیات معاصر ایران: ۲۱۸)

به گفتهٔ میرعابدینی در داستانهایی که گلستان در سالهای آغازین دههٔ چهل مینویسد «از سینما آموخته است که..."با تصویر ببیند". برش ماهرانهٔ این تصاویر، و زوایای غیرمعمول دید، ترکیبی زیبایی شناختی فراهم می‌آورد که نشان‌دهندهٔ وسواس و حوصله در کار نگارش است.» (صد سال داستان‌نویسی در ایران: ۴۴۹) این خصایص و توجه ویژه به زبان را میتوان در اکثر خطوط داستانهای او دید، جملات او اغلب کوتاه و سرشار از بار تصویرینند:

«در راه لرزیده بود و شور و شوق زیارت، در انتظار، نفسگیر بود تا عاقبت رسید، و اکنون رسیده بود، و در صحن میلرزید. بی‌تاب بود، و جرأت نداشت، و بارگاه پرابهت بود، و روشنایی شفیع مطهر در

---

[۱]. روب گریه در زمان انجام این مصاحبه کتاب *آنجا که اشیا اندیشه می‌کنند* را در دست انتشار داشته است.

[۲]. دورهٔ اول، شمارهٔ ۷ (آذرماه ۱۳۴۲)، ۱۵-۱۷.

[۳]. دورهٔ دوم، شمارهٔ ۴ (تابستان ۱۳۴۵)، ۱-۲۶.

[۴]. دورهٔ دوم، شمارهٔ ۵ (آذر ۱۳۴۵)، ۲۱-۲۷.

Archive of SID

www.SID.ir

قلب حفرهٔ سیاه حرم بود. بی‌تاب بود. و از یاد برد که می‌خواست از کسی سؤال کند راه توبه کردن چیست.» (جوی و دیوار تشنه: ۷۱)

رنگ و بوی ایماژیستی آثار گلستان در داستان دیگری از او با نام «چرخ و فلک» که نخستین بار در شمارهٔ پنجم *هنر و ادبیات جنوب* (مرداد ۱۳۴۵) منتشر میشود، هویداست.[۱]

در "چرخ و فلک" تصاویر داستان همچون پلانهای سینمایی یکی پس از دیگری در مقابل چشم خواننده رنگ میگیرد. گفتگوی زن و شوهری که از ملال رابطهٔ زناشویی به تنگ آمده‌اند، با تصاویر بازی دخترکشان در پارک، که سوار بر چرخ و فلکی به شکل قوا ست، در هم می‌آمیزد. حتی نام داستان[۲] میتواند تداعی کنندهٔ چرخش سرگیجه‌آور تصاویر آن باشد.

پیش از این گفته شد که جُنگها علاوه بر چاپ مقالات، با ترجمهٔ آثار نویسندگان مدرنیست ایران و جهان، توانستند برخی از روشها و تمهیدات داستان‌نویسی مدرنیستی را آشکار کنند، با این حال باید گفت که آثار مدرنیستی را نمیتوان در اصول و تکنیکهای خاصی محدود کرد. در واقع هر نویسندهٔ مدرنیستی به روش خود مدرنیست است. در حقیقت این همان «مفهوم لغزان سبک» است که ویلیام فاکنر از آن سخن میگوید. در شمارهٔ چهارم *آرش* (مرداد ۱۳۴۱)[۳] مصاحبه‌ای با فاکنر به چاپ رسیده است که در قسمتی از آن او راجع به «سبک» سخن می‌گوید: «ما کوشیدیم تا در هر پاراگراف هر چیز و هر تجربه را با شتاب امتحان کنیم... کوشیدیم تا در هر پاراگراف رنگارنگی آنات تجربه را از میان پرتوهای بازیافته به دست آوریم.» (پرسشی چند از ویلیام فاکنر: ۱۴)

هر چند به گفتهٔ فاکنر «سبک» در نزد نویسندگان مدرنیست، مفهومی نامعلوم و لغزان است اما دست کم در زمینهٔ داستان‌نویسی فارسی باید گفت که تأثیرگذاری تمهیدات روایی *بوف کور* بر داستانهای بعد از خودش، تا بدانجا ست که در اکثر داستانهایی که در دههٔ چهل و پنجاه به شیوهٔ مدرنیستی نوشته میشوند، میتوان ردپای سبک *بوف‌کور* را دید.

در شمارهٔ اول جنگ فلک‌الافلاک (فروردین ۱۳۵۰) داستان «زاده در شب- مانده در شب» اثر محمد اسماعیل خلج، داستانی است که ردپای *بوف کور* را میتوان بواسطهٔ مرگ‌اندیشی، نیمهٔ زنانهٔ وجود راوی و بروز مفاهیم روانکاوانه از جمله «ناخودآگاه» و «سایه» در آن دید. داستان دیگری هم در این شماره با نام «۴۹-۵۰» از بهرام صادقی به چاپ رسیده است. هرچند صادقی در این داستان به شیوه‌های بدیع داستان‌پردازیش، آنچنان که در *ملکوت* یا «خواب خون» میبینیم نزدیک نشده

---

[۱] . این داستان بعدها در کتاب جوی و دیوار و تشنه به چاپ رسید، بنگرید به منابع.

[۲] . گفتگوی طعنه‌آمیز زن و شوهر بعد از مدت کوتاهی جای خود را به "دوستت‌دارم‌گفتن‌ها" می‌دهد و باز بعد از چند جمله نزدیک است که به جنجالی کشیده شود. عنوان "چرخ و فلک" شاید بر دور باطل احساسات این دو نیز دلالت دارد.

[۳] . این شماره ویژهٔ ادبیات آمریکاست و معرفی چند تن از نویسندگان مدرنیست آمریکا از جمله ارنست همینگوی، ویلیام فاکنر و تی. اس. الیوت در آن به چشم می‌خورد.

Archive of SID

www.SID.ir

است اما انتخاب عنوانی نامتعارف برای داستان، علّیت‌گریزی در پیرنگ و واکاوی درونی شخصیتها در این داستان را نیز بایست نشانه‌هایی از رویکرد مدرنیستی نویسنده دانست.

جنگ *بازار* نیز با انتشار گفتگوهایی با نویسندگان مدرنیست و انتشار ترجمهٔ آثار برخی از آنان از جمله همینگوی (← سال دوم، شماره پانزدهم و شانزدهم (شهریور ۱۳۴۵)، ص ۱۰) و فاکنر (← سال اوّل، شماره ۶ (آبان ۱۳۴۴)، ص ۵) برخی اصول و تمهیدات عملی را در آثار نویسندگان مدرنیست هویدا می‌سازد. اما در این حوزه نیز فعالترین و پرکارترین جنگ، جنگ *اصفهان* است.

چنانکه گفته شد جنگ *اصفهان* بخاطر خط مشی مدرنیستی – که اساساً با ادبیات متعهّد و سوسیالیستی مغایرت دارد- توانست تا سالهای طولانی به فعالیت خود ادامه دهد و از دام توقیف برهد. سالهای طولانی انتشار در کنار تمرکز نویسندگان جنگ بر داستان، شمار زیادی از داستانها را در این جنگ گرد آورده است که پرداختن به تمام آنها در این نوشتار ممکن نیست. ما در اینجا میکوشیم به چند داستان و به‌ویژه داستانهای سه تن از برجسته‌ترین نویسندگان مدرنیست ایران که در این جنگ به چاپ رسیده نگاهی بیندازیم، از میان جمع نویسندگان جنگ، هوشنگ گلشیری و بهرام صادقی دو نویسنده‌ای هستند که توانستند بیش از دیگران در قلمرو تمهیدات و صناعات جدید داستان‌نویسی گام‌بردارند و نام خود را در داستان‌نویسی نوین فارسی تثبیت کنند. تقی مدرسی نیز هر چند از نویسندگان پیشگام این سبک است، اما نسبت به صادقی و گلشیری، جدیت و اهتمام کمتری در امر داستان‌نویسی داشته است. در این‌جا به داستانهای کوتاهی که این سه تن در این جنگ منتشر کرده‌اند، میپردازیم.

گلشیری یکی از فعالترین نویسندگان جنگ است و داستانهای "دهلیز"، "شب شک"، "مثل همیشه"، "دخمه‌ای برای سمور آبی"و "مردی با کراوات سرخ" را به‌ترتیب در شماره‌های اول (تابستان ۱۳۴۴: ۴۷-۵۴)، چهارم (بهار ۱۳۴۶: ۹۳ به بعد)، پنجم (تابستان ۱۳۴۶: ۵-۲۸)، ششم (بهار ۱۳۴۷: ۸۵-۱۲۱) و هفتم (زمستان ۱۳۴۷: ۱۰۹-۱۲۷) منتشر می‌کند و در آنها شگردهای مختلف داستان‌نویسی مدرن را می‌آزماید.

در "دهلیز" از حال و هوای داستانهای متداول آن دوره خارج نمیشود، هرچند خط سیر روایی را می‌آشوبد و پیرنگ را از انجام داستان می‌آغازد اما در "شب شک" به‌شیوه‌ای استادانه ذهن آشفتهٔ شخصیتهای داستان را به سخن درمی‌آورد. جمعی از رفقا در حال می‌گساری از خودکشی یکی از دوستانشان، آقای صلواتی، و دلایل احتمالی آن حرف می‌زنند، هر یک نظر متفاوتی را ابراز میکند و از این طریق فضای داستان سرشار از تردید و تعلیق میشود؛ گویا داستان میخواهد از این راه ابعاد یا لایه‌های مختلف واقعیت را نشان دهد. شخصیت‌های داستان در عین‌حال که بر گفتهٔ خود پا می‌فشارند، در تردید عمیقی به سر می‌برند. از خلال این گفتگوها خواننده به ذهن شخصیت‌ها وارد

Archive of SID

www.SID.ir

می شود و آنها را می شناسد. تردید در واقعیت تا آن حد زیاد است که در پایان داستان حتی راوی نیز شک دارد که اصلاً آقای صلواتی خودکشی کرده است یا نه؟.

از میان این داستان‌ها داستان «دخمه‌ای برای سمور آبی» فضایی به شدت ذهنی دارد. داستان سرتا بُن بر اساس توهمات و تخیلات ذهن آشفتهٔ یک معلم نیمه‌دیوانه و به شیوهٔ تک‌گویی درونی میگردد. معلم نیمه‌دیوانه در خیال خود زندگی میکند، در خیال زن میگیرد، «زنی که همه‌اش میخواهد گربه‌اش را ناز کند یا ناخنهایش را لاک بزند.» (گلشیری، ۱۳۴۷: ۹۲)

زن، او را نادیده میگیرد، در خیال زنش را میکشد و در باغچهٔ خانه دفن میکند و از ترس تعقیب و مجازات نرم‌نرمک به دیوانهٔ تمام عیاری تبدیل میشود و خود را میکشد. مرگ‌اندیشی که در داستان موج میزند یادآور فضای *بوف کور* و دیگر آثار هدایت است. به گفتهٔ میرعابدینی:

«گلشیری برای ایجاد فضای مورد نظر، نوشته‌های هدایت و داستایوسکی را ماهرانه در داستان خویش گنجانده است.» (صد سال داستان‌نویسی در ایران: ۶۷۵)

بهرام صادقی از دیگر یاران و نویسندگان جنگ بود. وی داستان «خواب خون» را در دومین دفتر جنگ (زمستان ۱۳۴۴: ۲۱-۳۱) منتشر کرد.

او در «خواب خون» یکی از بدیعترین شگردهای پست‌مدرنیستی را پیاده کرده است. در این داستان نویسنده وارد متن میشود و خواننده در انتهای داستانی که سرشار از ابهام و پیچیدگی روابط شخصیتها ست، درمی‌یابد که راوی خود در معرض نوشته شدن قرار گرفته است. راوی داستان از نویسنده‌ای به نام "ژ" سخن می‌گوید که قصد دارد کوتاه‌ترین داستان دنیا را بنویسد، در ادامهٔ داستان که با ماجرای قتلی چاشنی پلیسی هم به خود میگیرد، خواننده درمییابد که در حال خواندن همان داستانی است که "ژ" قرار بوده بنویسد.

در این داستان راوی خود به بازی گرفته میشود و قتلی به دست او انجام میگیرد. در نهایت خواننده درمییابد که نویسنده، "ژ" و مقتول هر سه ابعاد مختلف یک شخصیت واحد بوده‌اند. نویسنده که در ابتدای داستان گفته بود "ژ" قرار است کوتاه‌ترین داستان دنیا را بنویسد، در صفحات پایانی داستان میگوید: «معهذا کوتاه‌ترین حکایت دنیا را من خواهم نوشت و اشتباه نکنید، کوتاه‌ترین حکایت دنیای خودم را، در زندان یا در بیمارستان و یا زیر چوبهٔ دار.» (صادقی، ۱۳۴۴: ۲۹)

چنانکه پیشتر یاد شد، در خردادماه ۱۳۵۱ *جنگ اصفهان* ویژه‌نامه‌ای برای داستان منتشر میکند. در این ویژه‌نامه چند داستان کوتاه فارسی و ترجمه داستانهایی از بورخس و فاکنر به چاپ میرسد.

صادقی داستان "آدرس: شهر "ت"، خیابان انشاد، خانهٔ شمارهٔ ۵۵۵" را در این شماره (ص۵۴-۶۸) منتشر میکند.

این داستان نیز هرچند زندگی غریب چندتن از ساکنان شهر "ت" را نشان میدهد و همان شخصیت‌پردازیها و طنز صادقی را در خود دارد، اما میتوان‌گفت که تقلیدی است از کارهای پیشینش.

Archive of SID

www.SID.ir

تقی مدرّسی نیز از نویسندگان جنگ است و یکی از چهره‌های این جریان، هرچند در مقایسه با گلشیری و صادقی چهره‌ایست رنگ‌باخته. او "اتاق عقبی" و "گویندگان و شنوندگان" را در شماره‌های چهارم (بهار ۱۳۴۶: ۶۵-۹۲) و پنجم جنگ (تابستان ۱۳۴۶: ۲۹-۶۰) به چاپ می‌رساند. اما مهمترین داستان او در این مجموعه "گمرک چینواد" است که در همین ویژه‌نامهٔ داستان (خرداد ۱۳۵۱: ۱۰۵-۱۴۱) منتشر میشود.

داستانهای او اغلب به زندگی نابسامان کارمندان میپردازد و مشخصهٔ کارهای او جنبهٔ فراواقعی دادن به داستان از طریق بازآفرینی مضامین عهد عتیق یا عناصر پیشاسلامی است. آنچنان که در رمان معروفش، *یکلیا و تنهایی او*، فضای اسطوره‌ای تورات را زنده میکند، در "گمرک چینواد" نیز سفر کارمندی تیره‌روز به آمریکا در پی زندگی بهتر را، به گذشتن از پل چینواد – پل صراط در او ستا- پیوند میدهد.

هرچند تمام این داستانها را باید از نتایج جریان مدرنیستی داستان‌نویسی ایران بحساب آورد، اما باید گفت که نمیتوان اصول مشخصی برای مدرنیستی بودن داستانها در نظر آورد و آن اصول را در تمام داستانهایی که میتوانند مدرنیستی خوانده شوند، چشم داشت. همانطور که پیش از این گفته شد در حقیقت هر نویسنده‌ای به شیوه‌ای متمایز مدرنیست است. میرعابدینی برای آسانتر کردن طبقه‌بندی گونه‌های مختلف مدرنیسم در ادبیات داستانی، برخی از نویسندگان مدرنیست را، که میتوان آنان را نسل تالی نویسندگان مدرنیست پیش از انقلاب خواند، در چند دسته طبقه‌بندی میکند:

«شمیم بهار و شهرنوش پارسی پور و علیمراد فدایی‌نیا با ستایش عشقی فارغ از قراردادها و سنتها مشخص میشوند. عدنان غریفی اندوه زدهٔ سقوط جامعهٔ هماهنگ قبیله‌ای است. حمید صدر و مهشید امیر شاهی در پی گریز از ملال روزمره به دنیای کودکیند. گلی ترقی و علی مدرس نراقی را احساس گم‌گشتگی و انزوایی کافکایی رنج میدهد. قهرمان داستان‌های محمد ایوبی بر لبهٔ جنون ره میسپارد و کاظم تینا، درویش، غزاله علیزاده و امیرحسین روحی داستان‌نویسانی عرفان‌گرایند.» (صد سال داستان‌نویسی ایران: ۷۱۳-۷۱۴)

نتیجه‌گیری

انتشار شمار قابل‌توجه جُنگها در طول تقریبی دو دهه (دههٔ چهل و پنجاه)، در شهرهای مختلف ایران، موجی از نوگرایی ادبی و صداها و نگاه‌های تازه را به‌همراه داشت. با وجود اینکه شرایط پرشور و التهاب انقلاب در آن سالها ذوقها را به جانب ادبیات متعهد و سیاسی معطوف کرده بود، اما داستان‌نویسی مدرنیستی، که رویکردی غیرمتعهد به تحولات اجتماعی داشت و نظرش بیشتر به خلق شیوه‌های نو در زبان، روایت، طرح و شخصیت معطوف بود، توانست از خلال این شرایط راهی برای بقای خود بجوید و نهایتاً خود را به تثبیت برساند. جنگها با انتشار مقالات ادبی که حاوی

www.SID.ir

اصـــول نظری این تغییر بود و همچنین با ترجمه داســـتانهایی از نویســـندگان مدرنیســـت جهان و همچنین اســـتقبال از داســـتانهای مدرنیســـتی نویســـندگان جوان ایرانی، راه را بر این جریان تازه گشـــودند و در این میان *جنگ اصـــفهان* ســـهم ویژه‌ای در این راهگشـــایی داشـــت. آگاهی نظری گردانندگان جنگ اصـفهان از این جریان تازه، باعث شـد تا آنها مجموعه‌ای منسـجم و یک‌جهت از آثار ادبی را در جنگی تأثیرگذار گرد آورند؛ هرچند این جنگ نیز در نهایت توقیف شـــد اما بخاطر ســـالهای طولانی انتشـــار و رویکرد منســـجم و هدفمند گردانندگانش، توانســـت نقش خود را در جهت‌دهی داستان‌نویسی فارسی به سوی ادبیات مدرن به‌خوبی ایفا کند. پس از تلاشهای پیگیرانهٔ اعضای جنگ اصفهان و در رأس آنها، هوشنگ گلشیری، داستان‌نویسی مدرن با کیفیات نظریش شناخته و تثبیت شد. به همین دلیل پس از این دوره، دیگر نویسندگان نیز به طبع‌آزمایی در این زمینه دست زدند. هرچند نمیتوان تمام نویسندگان مدرنیست را تابع یک شیوه دانست و باید گفت که مدرنیسم، چه در داستان‌نویسی فارسی و چه در داستان‌نویسی غربی، مرزهای روشنی ندارد، اما وجه مشترک اغلب این آثار، "غیررئالیستی" بودن در مضمون و علاقه به تجربهٔ تکنیکهای نو و بدیع در زبان است. نویسندهٔ مدرنیست میکوشد از اجتماع‌نگاری دوری کند و مرزهای داستان را به شعر نزدیک میکند و زیبایی‌شناسی اثر در نظر او اهمیت ویژه دارد.

منابع

۱- "آیا عمر داستان به سر آمده است؟" در *جنگ اصفهان* (خرداد ۱۳۵۱) دوبوار، سیمون ، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، ویژه داستان.

۲- "پرسشی چند از ویلیام فاکنر " در *آرش* (مرداد ۱۳۴۱)فاکنر، ویلیام، ترجمهٔ ابراهیم مکلّا، دورهٔ اوّل، شمارهٔ۴: ۱۲- ۲۱.

۳- *تجدد ادبی در دورهٔ مشروطه*(۱۳۸۸) آژند، یعقوب، چاپ اول، تهران: انتشارات موسسه انجمن قلم ایران.

۴- جنبش مدرنیزم پایان یافته‌است " در *آرش*(آبان ۱۳۴۰) اسپندر، استفن، ترجمهٔ رحیم اصغرزاده، دورهٔ اوّل، شمارهٔ ۱: ۶۷- ۷۲.

۵- *جوی و دیوار و تشنه* (۱۳۷۲) گلستان، ابراهیم ، چاپ ۵؛ نیوجرسی: روزن.

۶- "خواب خون" در *جنگ اصفهان* (زمستان ۱۳۴۴) صادقی، بهرام ، دفتر دوم: ۲۱-۳۱.

۷- *داستان کوتاه در ایران* (۱۳۹۰) پاینده، حسین ، جلد دوم، چاپ اوّل؛ تهران: نیلوفر.

Archive of SID

www.SID.ir

۸- "دخمه‌ای برای سمور آبی" در *جنگ اصفهان*(۱۳۴۷) ـــــــــــــــــ دفتر ششم.
۹- *روشنفکران ایران در قرن بیستم* (۱۳۸۹) قیصری، علی، ترجمهٔ محمد دهقانی، چاپ اوّل؛ تهران: هرمس.
۱۰- "زاده در شب، مانده در شب" (فروردین ۱۳۵۰) خلج، محمد ا سماعیل ، در *جنگ فلک الافلاک*، شماره اول.
۱۱- *سیاست نوشتار* (۱۳۹۴) تلطّف، کامران ، ترجمهٔ مهرک کمالی، چاپ اوّل؛ تهران: نامک.
۱۲- " سی سال رمان‌نویسی" در *جنگ ا صفهان* (۱۳۴۶) گلشیری، هو شنگ ، شمارهٔ پنجم: ۱۸۷ به بعد.
۱۳- صدف، (مرداد ۱۳۴۷) شمارهٔ ۹.
۱۴- *صد سال داستان نویسی ایران* (۱۳۸۳) میرعابدینی، حسن ، جلد یک و دو، چاپ سوم؛ تهران: نشر چشمه.
۱۵- کتاب خوزستان (۱۳۸۳) صالحی، انوش ، جلد دوم، چاپ اول؛ تهران: نشر شادگان.
۱۶- *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)* (۱۳۸۹) تسلیمی، علی، چاپ دوم؛ تهران: کتاب آمه.
۱۷- "گفتگویی درباره رمان" در *جنگ پارت* (تیر ۱۳۴۵) موروا، آندره ، ترجمهٔ مهدی علایی، دفتر اول: ۸۰-۸۶.
۱۸- ـــــــــــ (فروردین ۱۳۵۰) "۴۹-۵۰"، در *جنگ فلک الافلاک*، شماره اول: ۱۱۱-۱۲۰.
19- Jalil Doostkhah,"Jong-E Esfahan", *Encyclopeadia Iranica* http://www.iranicaonline.org/articles/jong-esfahan- 11/ 08/ 2015

Archive of SID

www.SID.ir